

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



Facta Ficta
Research Centre
factaficta.org

OPEN  ACCESS

vol. 1 (13) 2024

Wyobrażone i realne

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

REDAKTOR NACZELNA:

Ksenia Olkusz

REDAKTORZY PROWADZĄCY NUMERU:

Ksenia Olkusz, Rafał Paliński

SEKRETARZ I MENADŻER REDAKCJI:

Joanna Brońka

KOLEGIUM REDAKCYJNE:

Łukasz Bartkiewicz, Joanna Brońka, Aleksandra Dobrowolska, Kinga Kamińska, Nina Kubasiak, Barbara Kuk, Aleksandra Kuś, Zofia Leśnik, Wiesław Olkusz, Barbara Stelingowska, Rafał Paliński, Joanna Zienkiewicz

REDAKCJA JĘZYKOWA (J. POLSKI):

Ksenia Olkusz, Rafał Paliński

REDAKCJA JĘZYKOWA (J. ANGIELSKI):

Joanna Zienkiewicz

KOREKTA

Ksenia Olkusz, Rafał Paliński, Bartłomiej Małczyński

PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD:

Krzysztof Biliński

RADA NAUKOWA:

Andrzej Borkowski *Uniwersytet w Siedlcach*

Gregory Claeys *Royal Holloway University of London*

Fredric Jameson *Duke University*

Wojciech Klimczyk *Uniwersytet Jagielloński*

Krystyna Kłosińska *Uniwersytet Śląski*

Raine Koskimaa *University of Jyväskylä*

Anna Lebkowska *Uniwersytet Jagielloński*

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

Ludmiła Mních *Uniwersytet w Siedlcach*

Annie van den Oever *Uniwersytet w Groningen*

Bernard Perron *Université de Montréal*

Ivo Pospíšil *Uniwersytet Masaryka, Brno*

Marie-Laure Ryan *Independent Researcher*

Tomasz Ratajczak *Uniwersytet Zielonogórski*

Richard Saint-Gelais *Université Laval*

Werner Wolf *Karl-Franzens-Universität Graz*

Grażyna Wrona *Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie*

WYDAWCA:

Ośrodek Badawczy Facta Ficta

ul. Opoczyńska 39/9

54-034 Wrocław

e-mail: journal@factaficta.org

factafictajournal.com



Facta Ficta
Research Centre
factaficta.org

ISSN 2719-8278

ISBN 978-83-967365-3-6

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

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

vol. 1 (13) 2024

Wyobrażone i realne

Ośrodek Badawczy Facta Ficta • Wrocław 2024

Spis treści

TEMAT NUMERU	Powiew grozy czy duch codzienności? Oblicze wiary w magię w późnym średniowieczu i w nowożytności <i>Szymon Czerski</i>	11
	Pogoda w przysłowiach i powiedzeniach ludowych <i>Anna Sobieraj</i>	25
	<i>Powrót na Stare Miasto</i> Romana Kołonieckiego – między nostalgiczną baśnią a socrealistyczną utopią <i>Krzysztof Andrulonis</i>	41
	Miasto jako widmo przeszłości. <i>Bruges umarte</i> Georges’a Rodenbacha <i>Konrad Król</i>	59
	Obraz Wielkiej Wojny w literaturze popularnej. Przypadek Kiedrzyńskiego. <i>Pożar</i> <i>Agata Adamowicz</i>	73
	Afterlife in Cyberspace: Investigating Thomas Pynchon’s <i>Bleeding Edge</i> through a Lens of Gothic Tradition and Postmodern Subjectivity <i>Oskar Zasada</i>	93
	Fantastyka i fantazmat literatury. Konceptualizacja literackości w publicystyce Andrzeja Sapkowskiego <i>Wojciech Gruchała</i>	113
	Czarownictwo i queerowość: czarownica jako opozycja wobec normatywności społecznej na przykładzie seriali <i>Salem</i> (2014-2017) i <i>Chilling Adventures of Sabrina</i> (2018-2020) <i>Weronika Wadecka</i>	133
	Marionetki, lalki i aktorzy? O „ulalkowionym” toposie <i>theatrum mundi</i> w <i>Lalce</i> Wojciecha Kościelniaka <i>Zuzanna Pobłocka</i>	147
	Fashion wars, czyli modowa wojna na piksele <i>Jakub Kwolek</i>	171

	Liminal spaces (przestrzenie graniczne), czyli internetowa estetyka niepokojącej pustki <i>Mateusz Stelmaszuk</i> 185 (Nie)obecność mężczyzny w twórczości Pedro Almodóvara <i>Julia Śliwiak</i> 201 Od anglofilii do anglofobii – jak zmieniał się stosunek Polaków do Brytyjczyków, z uwzględnieniem intensywności wzajemnych kontaktów. Na podstawie wspomnień Zofii Kossak-Szczuckiej, Stanisława Cata-Mackiewicza, Magdaleny Samozwaniec oraz artykułów w prasie polonijnej <i>Jessika Kaczmarczyk</i> 215 Strach doświadczany przez personel medyczny i pacjentów na podstawie wybranych amerykańskich i brytyjskich wspomnień medycznych dwudziestego pierwszego wieku. Występowanie strachu w zawodzie medycznym <i>Magdalena Daniels</i> 237
KULTURA	Stroje i kostiumy ludowe – <i>faux pas</i> czy powód do dumy? <i>Izabela Andrzejak</i> 253 Nowożytna sztuka manipulacji. Girolamo Savonarola jako lider polityczno-duchowy apokaliptycznej Florencji <i>Marika Smurawa</i> 265 Kioto artystycznie. O tradycjach rzemieślniczych, <i>kyō-yaki</i> oraz działaniach współczesnych twórców <i>Aleksandra Cieśliczka</i> 279 Neonacjonalizm japoński w przestrzeni publicznej – użycie internetu <i>Renata Iwicka</i> 295
VARIA	Gniew a samoregulacja w kontekście filozofii stoickiej i narracji Viktora Frankla <i>Ewelina Kinałska</i> 315

Zdehumanizowany obiekt czy niegodziwiec? –
rozważania nad relacją człowieczeństwa i potępienia
moralnego

Maciej Ignatowski 329

Sprawiedliwość społeczna wobec osób skazanych w
ujęciu teorii Johna Rawlsa

Emilia Sokołowska 351

RECENZJA

Nie tylko strach, ale też fascynacja – recenzja tomu
zbiorowego *Gady w literaturze, kulturze, języku i
mediach*

Kinga Kaczyńska 381

Powiew grozy czy duch codzienności? Oblicze wiary w magię w późnym średniowieczu i w nowożytności

Szymon Czernski

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-6230-0143

Breath of horror or the spirit of everydayness. The aspect of belief in magic in the late Middle Ages and modern period

The objective of this chapter is to look at the issue of the attitude of people, living in the Middle Ages and the modern period, to magic. While the issue of witch-hunts appears more and more often in contemporary literature, the issue of the reality of their beliefs in supernatural phenomena is generally overlooked. The subject matter in question requires a comparison of folklore superstitions with the positions of intellectual elites, both secular and clerical. Such a query makes it possible to answer the question whether people living in the past were more often afraid of witchcraft, or rather treated magic as a permanent element of their perspective of the World. And if the belief in the everyday reality of magical phenomena was common to them, why they sometimes treated it as a boon, and at other times they looked at it as the influence of demonic forces.

Keywords: witches, magic, witchcraft, witch trials, Middle Ages, modern era

Szymon Czernski, licencjonowany archeolog, magistrant na Uniwersytecie Gdańskim; obronił pracę licencjacką pod tytułem: *Paciorki szklane z terenów obecnej Polski od młodszej epoki brązu do okresu wpływów rzymskich*; pasjonat historii i antropologii kulturowe; miłośnik zagadnień związanych z folklorem zarówno europejskim, jak i północno-amerykańskim; entuzjasta historii i archeologii w ujęciu organizacji transportu od starożytności po nowożytność.

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



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

DOI: 10.5281/zenodo.13194523

Wprowadzenie

W późnym średniowieczu i przez większość okresu nowożytnego wiara w czarostwo była spotykana na co dzień. Z perspektywy czasu w XXI w. występuje tendencja do patrzenia na rzeczoną materię wyłącznie przez pryzmat śmiercionośnego zabobonu, niosącego cierpienie i zagładę oskarżonym o stosowanie magii ludzi obojga płci. Jednakże źródła takie jak *Młot na czarownice*, przeczą mu częściowo *Czarownica powołana*, a także rozliczne, zachowane akta sądowe, sugerują, iż rzeczywistość minioną była w istocie znacznie bardziej skomplikowana, a opierała się na kolorycie kulturowym, czerpiącym swój charakter z obawy przed nieznanym, a jednocześnie radzeniu sobie z niedogodnościami losu za pomocą czynności uznawanych za magiczne.

Tendencja do karania za rzekome ponadnaturalne zdolności pojawiła się w Europie jako pochodna zwalczania heretyków w średniowieczu (Baranowski 2021: 9). Wedle powstałej koncepcji jakiegokolwiek działania podejmowane za pomocą środków nieuznawanych przez Kościół katolicki powinny być brane pod uwagę jako potencjalna herezja. Z racji powszechności rozlicznych zabobonów oraz osób je odprawiających, skala walki z czarostwem od początku przyjęła znaczące rozmiary. Czyniąc zadość, jak się zdaje, powszechnej wierze w magię, Heinrich Kramer pisał w *Malleus Maleficarum*: „Czarownice [...] już się tak szeroko rozkrzewiły, że nie jest rzecz podobna, żeby miały być wykorzenione” (Kramer & Sprenger 2020: 48)¹. Gdy książka ta została opublikowana w 1487 r. obsesja bezkompromisowego ścigania służebnic i sług diabła zawarta na jej kartach, stanowiła jedynie fanatyczny, niemożliwy do zrealizowania manifest. Jednakże od początku XVI w., kiedy

1 Choć jako autorów *Młota na czarownice* wymienia się Heinricha Kramera i Jacoba Sprengera, w rzeczywistości autorem owego dzieła był jedynie pierwszy z nich.

to proces skargowy zaczął być wypierany przez postępowanie inkwizycyjne, walka z czarami nabrała rzeczywistego charakteru (Sójka-Zielińska 2005: 206-212)². W związku z tym kontynent europejski ogarnęła fala oskarżeń o czarostwo, trwająca w większości do końca XVIII w. Pociągała za sobą nie-rzadko masowe procesy, jak np. w Niemczech, w których wyludniały się całe wioski (Levack 2009: 245). Choć istnieje przeświadczenie, iż te dramatyczne okoliczności ominęły obszar obecnej Polski, w rzeczywistości w latach 1501-1595 nad Wisłą przeprowadzono około dziewięćset procesów o czary (Pilaszek 2008: 507-512). Liczba ofiar jest jednak z całą pewnością znacznie wyższa, ponieważ nie wlicza się do niej przypadków samosądów, a jedynie oficjalne procesy sądowe. W praktyce ze względu na koszty postępowania karnego, w tym samą cenę za wzniesienie stosu, ludność wiejska samodzielnie realizowała swoje poczucie sprawiedliwości (Baranowski 2021a: 311).

Jednakże kwestią niezwykle istotną jest to, że praktyki uznawane za magiczne nie za każdym razem utożsamiano z ingerencją diabła. Zdarzało się, że budziły u odbiorców wdzięczność, a czasem i zachwyty. Również nowożytni autorytety były podzielone co do tego, czy w istocie powinno się wierzyć we wszystko, co sugerowali najbardziej skrajni wrogowie wiedźm.

Czary czasami dobrym uczynkiem

Choć wydawać się to może silnie paradoksalne, czarostwo wedle dawnego mniemania mogło rodzić dobre owoce. „Zaczym wiedzieć potrzeba, iż tro-jakie są czarownice, to jest: szkodzące, a ratować nie mogące, drugie, które ratować mogą, ale z jakiś osobliwej z szatanem umowy nie szkodzą. Trzecie, które i szkodzą i ratować mogą” (Kramer 2021: 35). Innymi słowy, nawet tak fanatyczny zwolennik ścigania czarownic, jakim był Kramer, dopuszczał myśl, iż wiedźma niekoniecznie musi krzywdzić osoby postronne, lecz wręcz może im nieść pomoc – i to bez konieczności siania cierpienia przy okazji.

Tak zwane czary nieszkodliwe, określane również mianem guseł (Kowalska-Cichy 2019: 47), choć mogły skutecznie zdyskredytować daną osobę w obrębie jej społeczności, w większości nie wiązały się z surowymi karami (Lasocki 1933: 52). Co więcej, zdarzenia posądzania o magię nieszkodliwą miały charakter nierzadko przypadkowy, gdy guślarzka albo guślarz, funkcjonujący też jako zielarki i zielarze, niechcący wzbudzały negatywne emocje w swoim otoczeniu. Istotne znaczenie miał również kontekst danych

2 Proces skargowy opierał się na zasadzie, iż ciężar dowodu spoczywa na powodzie. Innymi słowy, by sąd uznał kogoś np. za sługę diabła, należało udowodnić mu rzeczzone konszachty. W przypadku procesu inkwizycyjnego zaś, to oskarżony miał za zadanie udowodnić, iż jest niewinny, co w przypadku pomówienia o czary graniczyło z niemożliwością.

rytuałów. Bez względu na to, czy sprawa dotyczyła wróżbiarstwa, rytuałów towarzyszących porodowi, gdy miejscowa położna chciała pomóc rodzącej, sporządzania naparów czy amuletów albo zamawiania uroków, jeśli dana kobieta nie czyniła tego z rozmysłem, ale pod wpływem emocji i chwili, nie mogła być skazana na karę spalenia na stosie (Kramer & Sprenger 2022: 197-198). Wynikało to nie tylko z powszechności powyższych praktyk – i co za tym idzie – niemożności skutecznego ścigania, ale również z faktu, iż rozliczni wiejscy cyrulicy, zielarze obojga płci bądź też akuszerki stanowili istotny element lokalnych, zwłaszcza wiejskich, społeczności.

Nawet jeśli ich praktyki, wynikające z wiedzy nieznanej innym ludziom, a nabytej poprzez lata doświadczenia, wzbudzać mogły pewne zaniepokojenie, nie były mimo to traktowane jako praktyka zgoła zła, ani tym bardziej demoniczna.

Warto nadmienić, iż pobłażliwość władz względem czarów nieszkodliwych bywała iluzoryczna, gdyż w rzeczywistości, zwłaszcza gdy w drugiej połowie XVI w. prowadzenie spraw o czary szkodliwe przejęły sądy miejskie, za wszelką cenę starano się implikować wniosek, iż czarostwo zostało poczynione z rozmysłem (Kowalska-Cichy 2019: 19). Zdarzało się również, iż brak dowodów winy był uznawany za najlepsze potwierdzenie wpływu diabła, wspierającego przesłuchiwaną osobę w jej uporze w zaprzeczaniu oskarżeniu (Baranowski 2021: 178). Nie stosowano się również do zakazu powielania tortur ponad uznawany za rozsądny okres jednej godziny (Przybyszewski 1999: 41), a tych, którzy stawali w obronie pomówionych o magię, oskarżano o współudział (Baschwitz 1999: 232). Krąg podejrzanych rozszerzał się wobec tego, nierzadko dotykając osób zupełnie niezwiązanych z gusłarstwem czy wiejską medycyną (Cawthorne 2006: 115).

Warto jednakże zauważyć, iż powszechne doszukiwanie się wpływów piekła właśnie w działalności zielarek, położnych czy cyrulików świadczy o stopniu niezrozumienia arkanów ich działania. Przerażeni ludzie nie tyle winili za swoje nieszczęścia praktyki medyczne, lecz uważali, że zostały przeprowadzone inaczej niż powinny, zaś stopień niezrozumienia wiedzy specjalistycznej powodował powstawanie skojarzeń z wpływami demonów.

Intelektualiści wobec czarów

Choć Kramer był dominikaninem, a najczęstszym obecnie skojarzeniem z walką przeciw magii jest Kościół katolicki, to w rzeczywistości w porównaniu z organami świeckimi myśliciele kościelni wykazywali się dosyć daleko posuniętą wstrzeмиęźliwością. Wiara w czarostwo była w kręgach duchowieństwa powszechna na tyle, że w 1632 r. w Królestwie Francji spalono

za herezję na stosie księdza zaprzeczającego istnieniu czarów (Rafacz 1936: 401). Jednakże w większości doktryna kościelna nie prowadziła do skrajnych wybuchów masowej agresji, jak w przypadku procesów miejskich oraz wiejskich samosądów.

W okresie nowożytności procesy o czary przed sądami kościelnymi odbywały się wyłącznie w sprawie o herezję, nie zaś uczynienie szkody osobie postronnej – i co za tym idzie – łączyły się z pokutą, a nie zaborem majątku w charakterze kary. Stąd też oficjałowie działający w imieniu biskupa nie wykazywali nadmiernego zainteresowania udowodnieniem za wszelką cenę winy osobie oskarżonej (Hemperek 1974: 89), chyba że spostrzegli ewidentne znamiona złamania zasad wiary, połączone z brakiem wyparcia się rzeczowej postawy przez oskarżonego. Co więcej, warto podkreślić, iż lubelscy jezuici głosili, że *Młot na czarownice* stanowi wywód nieprowadzący do poznania prawdy, a związku z tym, stanowiący jedynie upust obsesji autora tejże książki (Bednarz 1964: 212). Inkwizycja hiszpańska sugerowała z kolei, że wiara w to, iż każde niezrozumiałe gusła stanowią ingerencję diabła jest w istocie herezją. Doszukiwanie się bowiem wszędzie wpływów sił nieczystych miało być negowaniem wszechmocy Boga (Breuers 2021: 94).

Ukazywały się również traktaty przeciw torturowaniu czarownic. W przypadku Polski szczególnie istotnym dziełem jest *Czarownica powołana*, za której najbardziej prawdopodobnego autora należy uznać Wojciecha Regulusa. Choć nie zaproponował on nigdy tak odważnej tezy jak niderlandzki demonolog Johann Weyer, według którego magia to jedynie złudzenie charakterystyczne dla nikłych umysłów (Regulus 2019: 11), jednak kategorycznie przeciwstawił się pławieniu jako środkowi do uzyskania dowolnych zeznań (Regulus 2019: 84). Instytucję czarnoksięstwa zdefiniował zaś następująco: „Czarnoksięstwo to sposób pewny albo nauka, jako broić i dokazywać dziwnych rzeczy przez pewne znaki albo hasła a godła z pomocą szatańską” (Regulus 2019: 17). Innymi słowy uważał czarostwo za sposób na wpływanie na rzeczywistość za pomocą rytuału, przekazanemu wiedźmie przez diabła.

Magia jako mechanizm

W pewnym sensie podobnego spostrzeżenia dokonał żyjący na przełomie XV i XVI w. Henricus Cornelius Agrippa von Nettesheim. Ten niemiecki intelektualista mógł poszczycić się niezwykle ciekawością świata. Z pasją chłonał przemyślenia antycznych filozofów. Próbował swoich sił w alchemii, aż ostatecznie zainteresował się problematyką okultyzmu i demonologii (Wollgast 2015: 273-312). Co więcej, nie omieszkał również dzielić się

swoimi spostrzeżeniami w trakcie prowadzonych wykładów akademickich. Efektem jego przemyśleń stało się dzieło o tyleż oryginalne, o ile niestety często dziś zapomniane, a ukazujące niezwykle poglądy autora na temat czarostwa, *De occulta philosophia libri tres*.

Henryk Agrippa przedstawił koncepcję czarostwa w sposób charakterystyczny dla nauk ścisłych. Wyraził przekonanie, iż magia to najdoskonalsza i najwyższa spośród wszystkich nauk. Twierdził, iż choć niezgłębiona, posiada ona swoją racjonalność. Jego zdaniem, jest ona niczym innym jak mechanizmem funkcjonowania natury (Agrippa 2009: 690-691). Innymi słowy, Agrippa spostrzegł, iż świat rządzi się swoimi prawami. Część z nich jest znana i rozumiana, inne zaś, choć spotykane i niebudzące zdziwienia, jak np. tworzenie się chmur czy kreacja pioruna nie posiadają wedle ówczesnej mu wiedzy niepodważalnego wytłumaczenia. Istnieją wreszcie takie zjawiska, na które nie ma wyjaśnienia, co nie oznacza, że jest ono niemożliwe w przyszłości. Wszystkie mechanizmy, których geneza pozostaje wciąż nieznaną dla obserwatora w danym czasie i miejscu, definiował Agrippa jako właśnie magię. Jednocześnie wykazywał on znamiennej tendencję do łączenia wspomnianych głębszych przemyśleń filozoficznych z zabobonami. Wskazywał na przykład, że jeśli włosy ucięte kobiecie w okresie menstruacji nakryje się łajnem, zrodzą się z tego węże, lecz jeżeli te same ucięte kosmyki poddać spaleni, popiół z nich powstały służyć ma jako środek odstraszający gady (Agrippa 2009: 124).

Świadomość tego, co powszechnie niezgłębione i niewytłumaczalne, a czasem nielogiczne nie pochodziła więc jego zdaniem od diabła, ale była po prostu wiedzą. Tym różnił się od autora *Czarownicy powołanej*, który mimo że również upatrywał w czarostwie znamion biegłości w arkanach tajemnych, jako źródło ich poznania wskazywał szatana. Dla Agrippy zaś znajomość magii wynikała z zastosowanych procesów poznawczych.

Magia poza katedrą uniwersytecką

Tak samo jak duchowni i intelektualiści wygłaszający swoje poglądy w grobach akademickich, mieszkańcy wsi i miast późnego średniowiecza podchodzili do czarostwa z mieszaniną fascynacji i strachu. By jednak zrozumieć ich postawę, konieczne jest przyjrzenie się granicy, jaka w ich ocenie przebiegała między magią a niedostępną wiedzą specjalistyczną.

Wierzono, że wiedźma jest w stanie ściągnąć chorobę na mieszkańców domostwa, zakopując przed wejściem do niego woreczek zawierający kości oraz określoną mieszaninę ziół przygotowanych w trakcie rytuału (Kramer 2020: 132). Nie oznaczało to jednocześnie, że domownicy czuli się bezbron-

ni wobec knowań czarownic. Odwiedzając miejscową zielarkę, można było zdobyć środek neutralizujący potencjalne próby zatrucia rodziny. Było nim zawiniątko, w którym godna zaufania znachorka umieszczała mieszaninę suszy roślinnych, dodając do niej czasem również ziarna zbóż. Sposób ten miał również chronić przed złodziejami (Koprowska-Głowacka 2022: 150). Z kolei schwytany w 1622 r. lubelski złodziej twierdził, iż suszone zioła, które przy nim znaleziono, miały przynosić mu szczęście (Kowalska-Cichy: 2019). Jak widać, różnica pomiędzy dobrym znachorem, ofiarowującym remedium na kłopoty, a czarownikiem zsyłającym nieszczęścia wynikała z kontekstu, niekoniecznie zaś z użytej metody, powodującej strach. Marianna Kaczmarek z Morzeszyna w dawnych Prusach Królewskich miała w 1747 r. za sprawą wiedzy pozyskanej wedle jej zeznań od trzech diabłów: Kuby, Michałka i Wojtka, otruć miała żonę sołtysa magicznym proszkiem (Koprowska-Głowacka: 2021: 203). Przed sądem nie stanęła inna, nieznana z imienia dobrotliwa zielarka, która wedle krawca Andrzeja wykorzystwała swoją wiedzę i uratowała go, wykazując się wiedzą na temat postępowania z zaczarowanym pyłem, którym został ponoć obsypany (Wijaczka 2022: 46). Zastanawiające być może, że wzmiankowany rzemieślnik nie był przestraszony faktem, iż znachorka, do której się udał, tak doskonale orientowała się w sztuce sporządzania i działania magicznego proszku. Co więcej, użyte przez nią metody uznawał za dobrodziejstwo, mimo iż wynikały one ze znajomości arkanów tej samej dziedziny. Jednocześnie, kobietę, która obsypać go miała magiczną substancją uważał bezsprzecznie za służebnicę Szatana, który to pozwolił jej na poznanie przepisu na szkodliwy pył. Analogicznie podchodzono do problematyki uroków. By rzucić na oblubieńca miłosny czar, należało podać mu do picia piwo z dodatkiem śliny i krwi zakochanej w nim kobiety (Koprowska-Głowacka 2022: 104). Jednocześnie, jeśli czuło się niespodziewany pociąg do osoby, na którą do tej pory nie zwracało się uwagi, należało sięgnąć po wywar z wrotyczu, przeznaczony do kąpieli. Miał on zresztą stanowić skuteczny sposób na zdejmowanie wszelkich uroków (Koprowska-Głowacka 2022: 108). I tutaj jedyne znaczenie miał kontekst, który w zależności od tego, czy miał wedle wierzących w czary skutki pozytywne, czy też negatywne, stanowił rozróżnienie pomiędzy zielarstwem a magią.

Jak się zdaje, mieszczan i włościan nie odstraszały nawet praktyki traktowane przez Kościół katolicki jako herezja, zaś przez duchownych protestanckich uważane za grzechy ciężkie, jeśli nie śmiertelne. By porozmawiać ze zmarłymi bliskimi, stosowano obrządek zakopania lustra frontem do ziemi, co czyniono koniecznie w milczeniu. Nie decydowano się jednak na losowe miejsce, lecz dokonywano tego aktu na cmentarzu, wzgórzu wisielczym albo na rozstajach dróg. Po trzech do dziewięciu dniach od zastosowania rzeczo-

nego rytuału zwierciadło było odkopywane i od tej pory stanowić miało portal do świata zmarłych. Za jego pomocą, jak wierzano, możliwe stawało się przywołanie dowolnej duszy, by się z nią komunikować (Koprowska-Głowacka 2022: 73). Zwyczaje magiczne związane z lustrami, choć teoretycznie mogły być surowo karane (Ślubowski 2020: 60), nie odstraszały – zwłaszcza kobiet – od angażowania się w tego typu praktyki czarodziejskie. Poświadczony jest, podejmowany z początku przez osoby majątniejsze, zaś wraz z upowszechnieniem się luster już powszechnie, przesąd wróżenia sobie twarzy mężczyzny, którego się poślubi. W tym celu wiedziona ciekawością dziewczyna siadała przed zwierciadłem ze świecą w ręku i wpatrywała się w swoje odbicie tak długo, póki nie ujrzała wizerunku swojego przyszłego oblubieńca (Koprowska-Głowacka 2022: 71-74).

Magia więc zdaje się jawić w kontekście ludzi żyjących w późnym średniowieczu i okresie nowożytności jako nie tyle bezdyskusyjnie złowroga siła czyhająca na nieostrożnych, lecz jako rodzaj narzędzia, do którego dostęp mają nieliczni wtajemniczeni.

Między uniwersytetem a karczmą

Należałoby zatem zwrócić uwagę na fakt, iż pomiędzy wierzeniami ludowymi a wnioskami Agryppy zachodzi oczywista korelacja. Jego koncepcja czarostwa jako nauki tajemnej dającej dostęp do zaskakujących, niezbadanych szerzej możliwości, zgadza się z brakiem obaw przed korzystaniem przez ludność – zarówno miast, jak i wiosek – z rozlicznego spektrum praktyk uważanych za magiczne. Po czary sięgano zarówno na co dzień, by uchronić się przed chorobami zakaźnymi siejącymi spustoszenie szczególne między XV a XVIII w. (Karpiński 2000: 315). Metody zaś ziołolecznicze czy położnicze były uznawane za arkana tajemne (Gołębiowski 1830: 129).

Transformacja w czarownicę

Nie wierzano powszechnie więc, jak można wnioskować, w istnienie czarownic będących służebnicami diabłów od samego swojego zarania. I nawet Kramer, pisząc: „Wszystkie zabobonne nauki z zaraźliwego spółkowania szatanów z ludźmi początek wzięły” (Kramer & Sprenger 2020: 60), jednocześnie zaznaczał, iż nawet poczęcie z wiedźmy nie gwarantuje, iż dziecko zostanie czarownicą. Szatan preferuje zaś jego zdaniem przy wyborze swoich sług osoby dobre, gdyż dusze niegodziwców uważać ma za już przeznaczone do potępienia (Kramer & Sprenger 2020: 27-28). Wnioskować

z tego można, iż wedle dawnych wierzeń, nawet tych najbardziej skrajnych, stawanie się złowrogą, niebezpieczną dla lokalnej społeczności służebnicą diabła następowało w trakcie pełnienia posługi znachorskiej, jako efekt diabelskiego kuszenia. Bez względu zaś na to, czy czynem uderzającym w daną ludność było złośliwe psucie piwa (Wrzesiński 2021: 194), czy zsyłanie chorób psychicznych (Wijaczka 2022: 196), genezę stanowiło złowrogie użycie niezrozumiałych zdolności, sama zaś znajomość wiedzy tajemnej nie budziła zachowań agresywnych tak długo, jak zdaniem ówczesnych wpływała z tych umiejętności korzyść dla innych albo przynajmniej brak szkód.

Między amboną a akademią

Nie sposób jednak nie pochylić się nad kolejnym aspektem podjętej problematyki. Pewne jest, że ludzie wierzyli zarówno w ingerencję sił nieczystych na ziemi, jak i w umiejętności wpływające z wiedzy tajemnej. Kościół katolicki jednakże bezpośrednio, jak wcześniej wspomniano, definiował znajomość magii jako narzędzia ofiarowywanego ludziom przez szatana. Kwestią wymagającą wyjaśnienia jest więc to, w którą wersję wierzono powszechnie: twierdzenie, iż czarostwo jest efektem konszachtów z piekłem, czy może odwrotnie – wyznawano pogląd zbliżony do koncepcji Agryppy jakoby wiedza tajemna była niczym innym, jak fascynującym zbiorem zasad funkcjonowania wszechświata.

Wszystko wskazuje na to, że stan faktyczny należałoby ulokować pomiędzy tymi przeciwstawnymi koncepcjami. Np. na nowożytnych Kaszubach, gdzie większość ludności wiodła skromny żywot, a poziom edukacji był niski (Szultka 2016: 153), istniało mniemanie, iż masoni to czarownicy (Nadmorski 1892: 134). Powód tego przesądu był prozaiczny: sąsiedzi nie mogący sobie wyobrazić, w jaki sposób danej osobie udało się zgromadzić znaczny majątek i tym samym wejść w obręb kręgów towarzyskich, czego pochodną było również wstąpienie do loży, uznawali ów sukces finansowy za rezultat zawarcia paktu z diabłem. Podobny przesąd dotyczył Żydów. Chłopi uważający ich za ludzi, którzy wzbogacili się w podejrzany sposób, dopuszczali się wobec nich samosądów i oskarżeń o bycie czarownikami, nawet jeśli nic na to nie wskazywało (Koranyi 1926: 17). A więc nie tyle nowo zdobyte kontakty, ale cyrograf stanowił źródło odnoszenia sukcesów. Jednocześnie jednak, ta sama ludność preferowała na co dzień magię ponad profesjonalną medycynę: „Przeciw chorobom, czy one pochodzą od czarownic, czy zjawiły się naturalnym sposobem, najchętniej lud używa własnych leków, a jeszcze chętniej zażegnowań i zaklęć albo talizmanów, dopiero skoro wszystkie te środki zawiodą, udaje się do lekarza” (Nadmorski 1892: 137).

Umiejętności medyków uważano zatem za mniej wiarygodne, niż tradycyjne praktyki oparte o wiarę w magię, zaś po pomoc wykształconego specjalisty sięgano dopiero, gdy zawiodły wszystkie inne sposoby.

Po raz kolejny więc należy zauważyć, iż w zależności do osobistego nastawienia do danej sytuacji, czynnika czy też osoby stosunek do zabobonów wahał się pomiędzy zaufaniem do magii i całkowitą pewnością, że niegodziwości tego świata dzieją się za sprawą osób, które wykorzystują ją w złym celu.

Z tego więc względu zielarka, która do tej pory służyła radą i pomocą lokalnej społeczności, gdy jej umiejętności zawodziły, była oskarżana o zawarcie sojuszu z szatanem i nie jedynie o popełnienie błędu w terapii, lecz celowe zaszkodzenie choremu (Ronowska 2016: 49).

Podsumowanie

Zadanie zbadania ludzkiej percepcji w wiekach minionych wymaga przyjrzeniu się badanemu zjawisku ze wszystkich stron, by uniknąć nadinterpretacji albo nacechowania konkretnym sposobem rozumowania reprezentowanym w przeszłości. W niniejszym artykule tematyka rozumienia w późnym średniowieczu i okresie nowożytnym, czym miałyby być magia, w którą bezdyskusyjnie wierzone, została przedstawiona z czterech perspektyw.

Po pierwsze, istotne znaczenie ma sama geneza zjawiska, czyli opinie skrajnie brutalne, przepełnione przekonaniem o konieczności ścigania domniemanych użytkowników magii na każdym kroku. Kolejnym krokiem jest przestudiowanie stosunku duchowieństwa do problematyki czarostwa. Czego nie można pominąć, to niejednorodnego nastawienia do skali wpływów diabelskich na Ziemi, dzielącego kościelnych intelektualistów. Następnie nie do przecenienia są źródła wskazujące na zapatrywania osób patrzących na rzeczzone zagadnienie z perspektywy filozofii i humanizmu, nierzadko ryzykujących w imię tych poglądów własnym życiem. Ostatnim zaś elementem przeprowadzonej kwerendy są podania traktujące o wierzeniach wynikających z folkloru.

Wnioski, jakie nasuwają się po połączeniu wszystkich wymienionych elementów procesu badawczego mogą wydać się zaskakujące. Agryppa, choć żyjący zdecydowanie w otoczeniu akademików i wielu uczonych swoich czasów, prezentował dość zbieżny z powszechnymi zabobonami pogląd, iż magia to rodzaj mechanizmu mającego znamiona niedostępnej wiedzy. Jednocześnie niewydukowani mieszczanie i chłopci, choć nie znali dokonań wspomnianego myśliciela, podzielali jego zapatrywania. Zgadzała się jednocześnie ze stanowiskiem Kościoła katolickiego, głoszącego, iż magia pochodzi od diabła.

W ten sposób, w powszechnych wierzeniach ludowych, powstało niezwykle barwne mniemanie, iż z jednej strony, magia to zespół niedostępnych narzędzi, którymi można wpływać na rzeczywistość, z drugiej zaś, bywa, że arkana owe są odkrywane przed ludźmi przez diabły, które w ten sposób wodzą na pokuszenie ludzkość.

W związku z tym nie każda osoba parająca się czarostwem była uważana za wiedźmę albo czarownika. O przemianie z dobrotliwego cyrulika albo uczynnej akuszerki w sługę szatana decydował, w oczach ówczesnie żyjących ludzi, kontekst ich działalności. Jeśli przynosili korzyść lokalnej społeczności, uważano ich za jednostki o charakterze pozytywnym, jeśli nie wręcz zbawiennym, lecz w razie nabrania do nich podejrzliwości, poczucia zawodu bądź zupełnej utraty zaufania, ich osobliwość i autorytet przeobrażały się w grozę.

Źródła cytowań

- AGRIPPA, HEINRICH CORNELIUS (2009), *Three books of occult philosophy or magic*, Donald Tyson (red.), Woodbury: Llewellyn Publications.
- BARANOWSKI, BOHDAN (2021a), *Ludzie gościńca w XVII i XVIII wieku*, Poznań: Replika.
- BARANOWSKI, BOHDAN (2021), *Procesy czarownic w Polsce w XVII i XVIII wieku*, Poznań: Replika.
- BASCHWITZ, KURT (1999), *Czarownice. Dzieje procesów o czary*, przekł. Tadeusz Zabłudowski, Warszawa: Cyklady.
- BEDNARZ, MIECZYŚLAW (1964), 'Jezuici a religijność polska (1564–1964)', w: Stanisław Sroka (red.), *Nasza przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce*, t. 20., s. 212.
- BREUERS, DIETER (2021), *W imię trzech diabłów*, przekł. Emilia Skowrońska, Poznań: Replika.
- CAWTHORNE, NIGEL (2006), *Wiedzmy i czarownice. Historia prześladowań*, przekł. Joanna Tyczyńska, Warszawa: Bellona.
- GOŁĘBIEWSKI, ŁUKASZ (1830), *Lud polski, jego zwyczaje, zabobony*, Warszawa: Drukarnia A. Gałęzowskiego i spółki przy ulicy Żabiej numer 472.
- HEMPEREK, PIOTR (1974), *Oficjalat okręgowy w Lublinie XV-XVIII w. Studium z dziejów organizacji i kompetencji sądownictwa kościelnego*, Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski.
- KARPIŃSKI, ANDRZEJ (2000), *W walce z niewidzialnym wrogiem. Epidemie chorób zakaźnych w Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku i ich następstwa demograficzne, społeczno-ekonomiczne i polityczne*, Warszawa: Neriton.
- KOPROWSKA-GŁOWACKA, ANNA (2021), *Czarownice z Pomorza i Prus*, Gdynia: Region.
- KOPROWSKA-GŁOWACKA, ANNA (2022), *Magia ludowa z Pomorza i Kujaw*, Gdynia: Region.
- KORANYI, KAROL (1926), *Czary w postępowaniu sądowym (Szkic prawno-etnologiczny)*, w: *Lud*, t. 25, s. 17.
- KOWALSKA-CICHY, MAGDALENA (2019), *Magia i procesy o czary w staropolskim Lublinie*, Lublin: Episteme.
- KRAMER, HEINRICH, JACOB SPRENGER (2020), *Młot na czarownice; postępek zwierchowny w czarach, a także sposób uchronienia się ich i lekarstwo na nie w dwóch częściach zamykający*, Humbert Muh (red.), Kraków: Vis-à-vis.
- KRAMER, HEINRICH, JACOB SPRENGER (2022), *Młot na czarownice; pars tertia*, przekł. Tomasz Nowak, Poznań: Replika.

- LASOCKI, ZYGMUNT (1933), *Szlachta płońska w walce z czartem*, Warszawa: L. Nowak.
- LEVACK, BRIAN (2009), *Polowanie na czarownice w epoce wczesnonowożytnej*, Wrocław: Ossolineum.
- NADMORSKI VEL ŁĘGOWSKI, JÓZEF (1892), *Kaszuby i Kociewie, język, zwyczaje, przesady, podania, zagadki i pieśni ludowe*, Poznań: Czcionkami drukarni Dziennika Poznańskiego.
- PILASZEK, MAŁGORZATA (2008), *Procesy o czary w Polsce w wiekach XV-XVII*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- PRZYBYSZEWSKI, LEON (1999), *Czary i czarownice*, Wrocław: Astrum.
- RAFACZ, JÓZEF (1936), *Dawne polskie prawo sądowe w zarysie*, Warszawa: Drukarnia Tow. Św. Michała Arch. w Miejscu Piastowem.
- REGULUS, WOJCIECH (2019), *Czarownica powołana*, Anna Kochan (red.) Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- RONOWSKA, BOŻENA (2016), ‘Proces w Ceynowie według Himmlers Hexenkartothek’ w: Agata Świerzowska (red.), *Tożsamość w ezoterycznych nurtach kultury*, Kraków: Libron, s. 83-100.
- RUTKOWSKI, PAWEŁ (2012), *Kot czarownicy. Demon osobisty w Anglii wczesnonowożytnej*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- SÓJKA-ZIELIŃSKA, KATARZYNA (2005), *Historia prawa*, Warszawa: LexisNexis.
- SZULTKA, ZYGMUNT (2016), ‘W lennym i pełnoprawnym władaniu Brandenburgii-Prus’, w: Zygmunt Szultka (red.), *Historia Bytowa*, Bytów: Instytut Kaszubski, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie, s. 153.
- ŚLUBOWSKI, MICHAŁ (2020), *Czarownice, mieszczeni, pokutnicy*, Gdańsk: Marpress.
- WIJACZKA, JACEK (2022), *Czarownicom żyć nie dopuścisz. Procesy o czary w Polsce XVII–XVIII wieku*, Poznań: Replika.
- WOLLGAST, SIEGFRIED (2015), ‘Nachwort des Herausgebers’, w: Siegfried Wollgast (red.), *Agrippa von Nettesheim, Über die Fragwürdigkeit, ja Nichtigkeit der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, Berlin: Akademie Verlag.
- WRZESIŃSKI, SZYMON (2021), *Inkwizycja w Królestwie Polskim i księstwach śląskich*, Warszawa: Agencja Wydawnicza CB.

Pogoda w przysłowiach i powiedzeniach ludowych

Anna Sobieraj

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

ORCID: 0009-0001-9022-3712

Weather in Proverbs and Folk Sayings

The article „Weather in Proverbs and Folk Sayings” represents a fascinating journey through the rich linguistic and cultural landscape associated with practices of predicting weather conditions. It is not only a collection of folk wisdom but also a reflection on the evolution of weather forecasting methods, from primitive approaches to advanced technologies.

Proverbs, though sometimes rooted in conventional beliefs, shape themselves based on insightful observations of the world. They seem to be an emanation of the nation’s wisdom, often perceived as complex ancestral beliefs. However, delving deeper, they reveal their origins in weather prediction practices that evolved with the development of society.

Weather prediction is one of the oldest forms of entertainment and divination practices. For millennia, people have sought to uncover the secrets of the future by developing various systems based on observations of nature. In ancient times, before advanced technologies emerged, people relied on instinct, animal observations, folk traditions, and simple measuring tools.

Animals, being more sensitive to atmospheric changes, served as natural indicators of upcoming

Anna Sobieraj, absolwentka studiów licencjackich, a obecnie studentka II roku II stopnia na kierunku filologia polska na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach; członkini koła naukowego Forum Młodych Humanistów; interesuje się zarówno językoznawstwem, jak i literaturoznawstwem (motywami biblijnymi oraz współczesną poezją polską, a w szczególności twórczością Wisławy Szymborskiej); w przyszłości planuje rozpocząć studia na kierunku filologia angielska, by pogłębić zainteresowania związane z tym językiem; w wolnym czasie uczestniczy w różnych działaniach związanych z wolontariatem.

annasobieraj12@gmail.com

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



weather. Folk traditions, passed down through generations, introduced communities to the secrets of predicting atmospheric conditions. Proverbs, such as „March comes in like a lion, goes out like a lamb” not only reflect practical meteorological observations but also are an integral part of folk culture, shaping a common understanding of nature’s changes.

The evolution of weather prediction ran parallel to the development of measuring technologies. Simple devices like barometers or thermometers allowed for a more scientific approach to forecasting atmospheric conditions. Despite technological progress, experience and oral traditions remained key elements, forming the foundation for community-based predictions of atmospheric changes.

The conclusions drawn from this study not only shed new light on the past but also emphasize the significance of folk traditions and nature observations in contemporary society. Proverbs and sayings become not only descriptions of the changing sky but also conveyors of deeper human relationships, shaping a common language and community heritage. In this context, weather prediction becomes not only a scientific challenge but also a cultural practice, connecting the heritage of the past with the dynamics of the present.

Keywords: weather, atmosphere, nature, proverbs, sayings, traditions, beliefs, folk culture, forecast

Wprowadzenie

Mówi się, że „przysłowia są mądrością narodu”, chociaż często powielają one utarte wierzenia i przesady, które nie sprawdzają się w codziennym życiu. Mimo wszystko wielu z nas ma tendencję do niekwestionowanej wiary w nie i przekazywania ich dalej. Niektóre stwierdzenia mają jednak w sobie odrobinę prawdy i wynikają z wnikliwych obserwacji świata.

Przewidywanie to jedna z najstarszych znanych ludzkości form rozrywki, bo „Ludzie od zawsze starali się przewidzieć przyszłość. Od tysiącleci wypracowali rozmaite systemy i praktyki wróżbiarskie. Starali się prognozować pogodę na danym obszarze, gdyż wcześniej zauważono, iż podlega ona zmianom, w zależności od następstwa pór roku” (Podgórska & Podgórski 2000: 3). Każdy człowiek pragnie przecież wiedzieć, co go czeka i na tej podstawie planować przyszłość. Niezapowiedziane wypadki często potrafią sprawić wiele kłopotów i popsuć dobry humor. W szczególności uwidacznia się to podczas planowania wyjazdów wakacyjnych. Ludzie z zamiłowaniem śledzą prognozę pogody, zastanawiają się, kiedy najlepiej poprosić o urlop i pojechać na jakąś wycieczkę oraz jakie ubrania zabrać ze sobą. Jednakże czasem nie sposób dokładnie przewidzieć kaprysów przyrody, która w ostatniej chwili może nas zaskoczyć chociażby deszczem.

Analiza polskich przysłów i powiedzeń związanych z pogodą daje wgląd w fascynujący krajobraz językowy i kulturowy. Wyrażenia te nie tylko odzwierciedlają praktyczne spostrzeżenia meteorologiczne, lecz również ukazują głębsze zakorzenienie w kulturze ludowej, tworząc jednocześnie fascynujący mozaikowy obraz dziedzictwa społecznego.

Język przysłów pogodowych staje się nie tylko narzędziem opisowym zmieniającego się krajobrazu nieba, ale również świadectwem głębszych relacji społecznych. Inspirując się naturą, ludzie tworzą formuły językowe, które pomagają przewidywać warunki atmosferyczne, a także są nośnikami wiedzy

przekazywanej z pokolenia na pokolenie. Analiza językowa tych wyrażen to próba zrozumienia, w jaki sposób społeczeństwo posługując się językiem, kreuje opowieści o zmieniającym się środowisku.

Przepowiadanie pogody dawniej

Ludzie w dawnych czasach nie posiadali tak zaawansowanych urządzeń i technologii jak współczesna cywilizacja. To, co nieznane, próbowali wyjaśnić wedle swojej ówczesnej wiedzy i zrozumienia, a jeśli się nie udawało, oznaczało to ingerencję sił nadprzyrodzonych. Starali się jednak przewidywać przyszłość na podstawie otaczającego ich świata. Te prastare metody opierały się na naturalnych zjawiskach, tradycji ludowej oraz przekazach ustnych, a ich skuteczność polegała na zrozumieniu subtelnych znaków, jakimi sygnalizowane były zmieniające się warunki atmosferyczne.

Do najbardziej podstawowych sposobów prognozowania pogody należało obserwowanie otaczającego świata. Zachowania zwierząt, roślin, a także zmiany w atmosferze były kluczowymi źródłami informacji. Już w starożytnych cywilizacjach zwracano uwagę na reakcje zwierząt na zbliżające się zmiany pogodowe takie jak zachowanie ptaków czy ruchy owadów. Zwierzęta będąc bardziej wrażliwe na zmiany atmosferyczne, stanowiły naturalne wskaźniki nadchodzącej pogody.

Tradycja ludowa przekazywana z pokolenia na pokolenie także pełniła ważną rolę w przepowiadaniu pogody. Przysłowia i powiedzenia zakorzenione w kulturze były jak klucze do zrozumienia kaprysów atmosfery. Ludowe mądrości takie jak „Marzec, co z deszczem chadza, mokry czerwiec sprowadza” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 5), stanowiły kierunkowskaz dla lokalnych społeczności, sugerując, że deszczowy marzec może zapowiadać również deszczowy czerwiec.

Powszechne były także obserwacje słońca, księżyca i gwiazd. Uważnie śledzono ich ruchy czy fazy, szukając w nich znaków zmieniającej się aury. To właśnie te proste, lecz precyzyjne spostrzeżenia stanowiły podstawę dla kalendarzy rolniczych i planowania działań związanych z uprawą czy hodowlą.

Z czasem pojawiły się również proste urządzenia do pomiaru pogody takie jak barometry, termometry czy higrometry. To pozwoliło na bardziej naukowe podejście do przewidywania warunków atmosferycznych. Ludzie zaczęli stosować te narzędzia, choć w dalekiej przeszłości były one dostępne tylko nielicznym.

Doświadczenie i przekazy ustne były kluczowe dla przetrwania w trudnych warunkach. Młodsze pokolenia uczyły się od starszych członków

społeczności, korzystając z ich doświadczeń w przewidywaniu zmian atmosferycznych. To przekazywanie mądrości pokoleniowej odgrywało fundamentalną rolę w codziennym życiu społeczności.

Przepowiadanie pogody dzisiaj

Dzisiaj przewidywanie pogody opiera się na zaawansowanych technologiach meteorologicznych, które wykorzystują dane z satelitów, radarów, balonów meteorologicznych, boi oceanicznych i innych źródeł. Prognozy pogody są tworzone przez komputery, które analizują setki tysięcy obserwacji atmosferycznych i używają matematycznych modeli do przewidzenia, jakie zmiany klimatyczne nastąpią w przyszłości. Kinga Banderowicz pisze, że:

do jakiegokolwiek rodzaju prognozowania niezbędne są dane szczegółowe, pośrednie informacje, dowody lub przesłanki. W prognozowaniu pogody za takie *conditiones sine qua non*, czyli parametry opisujące stan atmosfery uznaje się:

- ciśnienie atmosferyczne;
- temperaturę powietrza;
- prędkość i kierunek wiatru;
- fronty i masy powietrza;
- wilgotność powietrza;
- ilość i jakość opadów atmosferycznych;
- obecność pokrywy śnieżnej

oraz usłonecznienie, zachmurzenie nieba, zamglenie, widzialność, osady atmosferyczne, zanieczyszczenie atmosferyczne i stan morza. Elementy ciągłe w czasie mierzone są kilka razy na dobę (osiem razy co trzy godziny), natomiast te, które są nieciągłe bada się raz na 24 godziny (Banderowicz 2013: 236).

Naukowcy biorą pod uwagę wiele czynników. Badają najniższą warstwę ziemskiej atmosfery i obserwuje zjawiska w niej zachodzące: zachmurzenie, temperaturę powietrza, ciśnienie atmosferyczne, wilgotność powietrza, opady, nasłonecznienie oraz kierunek i prędkość wiatru. Te informacje są zbierane na całym świecie i dostarczane do centrów prognoz pogody. Prognozy są następnie dostosowywane na podstawie bieżących danych i aktualizowane regularnie.

Współczesne prognozy są zazwyczaj bardzo precyzyjne, szczególnie te krótkoterminowe, co pozwala lepiej przygotować się do zmieniających się warunków atmosferycznych. Wszystko to nie byłoby jednak możliwe, gdyby

nie ciekawość i niestrudzone wysiłki naszych przodków, którzy dokonywali pierwszych obserwacji oraz wyznaczali powtarzające się prawidłowości i wzorce. Czy ich przewidywania się sprawdzały? Nie zawsze, chociaż skuteczność ich przypuszczeń była na tyle prawdopodobna, iż przeniknęły one do współczesnych przysłów i powiedzeń.

Pochodzenie przysłów i powiedzeń związanych z pogodą

Pogoda jako nieodłączna część życia znalazła swoje odzwierciedlenie w wielu idiomach językowych, przekazując różnorodne spostrzeżenia i nauki podawane z pokolenia na pokolenie. Mają one swoje korzenie w długotrwałej historii społeczeństwa opartej na obserwacjach przyrodniczych, tradycji ustnej, wierzeniach ludowych oraz kulturze.

Ludzie od zawsze byli związani z naturą, a obserwacje zmian pogodowych były jednym z kluczowych aspektów przetrwania. Przysłowia wynikające z doświadczeń związanych z deszczem, słońcem czy wiatrem mogą mieć swoje źródło w potrzebie zrozumienia i przewidywania zmian zachodzących w przyrodzie. Konieczność prognozowania pogody dotyczyła zwłaszcza rolników, gdyż to właśnie od kaprysów aury zależało, czy będzie padać deszcz zwiastujący urodzaj, czy może nastąpi długotrwały okres suszy, przynoszący głód i choroby. Jak zauważają Anna i Adam Podgórcy: „[...] głównie od pogody zależał los pojedynczych ludzi, ich rodzin, rodów, całych narodów. Los ich zagród, zwierząt i pól” (Podgórska & Podgórski 2000: 3). Przysłowia mogły więc pełnić funkcję praktycznych porad dla rolników, pomagając im przewidywać i dostosowywać swoje działania do warunków atmosferycznych.

Z równie dużą intensywnością w niebo wpatrywali się żeglarze. Próbowali oni przewidzieć, co przyniesie im aura w najbliższym czasie. Przebieg ich podróży oraz bezpieczny powrót do domu często zawdzięczali skuteczności swoich prognoz.

Wielu ludzi korzystało również z tradycji kalendarzowych do przewidywania zmian pogodowych. Przysłowia związane z poszczególnymi miesiącami, świętami czy obrzędami kalendarzowymi mają swój początek w długotrwałych obserwacjach i przekazach ustnych, które były skutecznym środkiem przekazu mądrości i doświadczenia z pokolenia na pokolenie. Ludzie podawali je sobie nawzajem, ucząc kolejne pokolenia zasad życia, obyczajów i obserwacji przyrodniczych. Wartości rodzinne i społeczne często kształtowały treść przysłów. Elementy związane z relacjami międzyludzkimi czy obserwacje społeczności mogą być źródłem przysłów, które przekazują mądrość życiową w kontekście społecznym.

W powiedzeniach ludowych często zaobserwować można także elementy religijne wynikające z głębokich wierzeń społeczeństwa. Łączenie zjawisk

atmosferycznych z aspektami duchowymi czy odwołaniami do Boga i do świętych może wynikać z pragnienia zrozumienia wpływu boskości na życie codzienne. Do dzisiaj można zauważyć nieodłączną cechę paremii kalendarzowych, jaką jest komponent w postaci imion świętych, męczenników czy nazw ważnych święt katolickich: „Obserwując cykliczne sezonowe zjawiska w przyrodzie, Słowianie układali kalendarze prac rolniczych i gospodarskich, zestawiając je z kalendarzami religijnymi. Zamiast dat posługiwano się imionami wspominanych w danym dniu świętych” (Korzyn 2010: 214). Wiąże się to z dawnym sposobem wyznaczania czasu, który zwano „czasem sakralnym”. O tym, który jest dzień, dowiadywano się dzięki liturgicznemu wspomnieniu danego świętego, natomiast każdy tydzień rozpoczynał się „dniem Pana” (Jaszczyńska 2018: 23). Niektóre przysłowia i powiedzenia straciły jednak sens po wprowadzeniu kalendarza gregoriańskiego. Reforma ta spowodowała przesunięcie datowania o 10 dni, w związku z czym dawne obserwacje nie odpowiadały przypadającym im po przesunięciu dniom.

Różne powiedzenia i przysłowia istniały także w literaturze, pieśniach ludowych czy sztuce. Artyści często wykorzystywali je jako inspirację, a ich obecność w różnych formach mogła przyczynić się do ich utrwalenia i rozpowszechnienia. Po pewnym czasie zaczęto wprowadzać do nich modyfikacje lub dodawać nowe wersje, aby dopasować je do nowych tendencji kulturowych i realiów obecnych czasów. Przyczyniły się do tego zmiany w strukturze społecznej, migracje czy wpływy zewnętrzne oraz zmiany w klimacie. Ludzie dostosowywali się do zmieniających się warunków, a przysłowia stanowią narzędzie przekazywania tej adaptacji.

Podsumowując, rytm życia zwykłego człowieka w dużej mierze zależał właśnie od pogody. W dawnych czasach ludzie żyli zgodnie z naturą. Wstawali ze wschodem słońca, a kładli się spać zaraz po zachodzie. Od ilości deszczu zależał urodzaj ich upraw. Nadmierne upały były natomiast złym znakiem. Z tej przyczyny wynikała naturalna potrzeba przewidywania tychże sytuacji i zapobiegania im. Starano się przestrzegać wszelkich nakazów i zakazów. W taki oto sposób wszelkie przysłowia, powiedzenia i porzekadła ludowe zyskały swą popularność, były przekazywane z pokolenia na pokolenie i są znane aż do dziś.

Podział powiedzeń i przysłów

Nie ma jednego kanonicznego podziału przysłów i powiedzeń. Różni autorzy tworzą własne zestawienia, uwzględniając odmienne czynniki. Na podstawie jednej z najbardziej znanych prac na temat polskiej tradycji meteorologicznej autorstwa Bożeny Błaszczyńskiej (2010) można wyróżnić następujące kategorie:

(1). miesiące, na przykład:

- styczeń: „Kiedy styczeń mokry trzyma, zwykle bywa długa zima” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 3).
- luty: „Gdy mróz w lutym ostro trzyma, tedy jest niedługa zima” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 4).
- marzec: „Ile w marcu dni mglistych, tyle w żniwa dni dżdżystych” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 5).
- kwiecień: „Kwiecień, plecień, bo przeplata, trochę zimy, trochę lata” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 6).
- maj: „Na pierwszego maja szron obiecuje dobry plon” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 7).
- czerwiec: „Od czerwca dużo zależy, czy żniwa będą, jak należy” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 8).
- lipiec: „Kiedy lipiec daje deszcze, długie lato będzie jeszcze” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 9).
- sierpień: „Kiedy sierpień wrzos rozwija, jesień krótka, szybko mija” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 10).
- wrzesień: „Wrześniowa słota, miarka deszczu, korzec błota” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 11).
- październik: „Gdy październik mroźny, to nie będzie styczeń groźny” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 12).
- listopad: „Słońce listopada mrozy zapowiada” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 13).
- grudzień: „Mroźny grudzień, wiele śniegu, żyzny roczek będzie w biegu” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 14).

Czasem wiążą się one z symboliką nowego początku i nadzieją na lepszy los, innym razem wynikają z obserwacji zachowań zwierząt, niekiedy pojawiają się w nich postaci różnych świętych. Świadczy to również o dużej roli wierzeń i przesądów związanych z religią. Ale przysłowia na dany miesiąc przede wszystkim opierają się na szczegółowej znajomości ciągów przyczynowo-skutkowych zachodzących w naturze – niekiedy charakterystyka poprzednich miesięcy zapowiada pogodę na miesiące kolejne.

(2). rodzaje zjawisk przyrodniczych:

- błoto: „Na wiosnę ceber deszczu, łyżka błota; na jesieni łyżka deszczu, ceber błota” (Kalbi.pl 2023: par. 1).
- burzę: „Gdy styczeń burzliwy z śniegami lato burzliwe z deszczami” (Kalbi.pl 2023: par. 1).
- deszcz: „Marzec, co z deszczem chadza, mokry czerwiec sprowadza” (Kalbi.pl 2023: par. 1).

- lód: „Barbara po wodzie święta po lodzie” (Kalbi.pl 2023: par. 1).
- mróz: „Gdy Trzech Króli mrozem trzyma będzie jeszcze długa zima” (Kalbi.pl 2023: par. 1).
- śnieg: „Gdy święty Andrzej ze śniegiem przybieży sto dni śnieg w polu leży” (Kalbi.pl 2023: par. 1).
- słońce: „Od dnia dwudziestego marca zagrzewa słońce nawet starca” (Kalbi.pl 2023: par. 1).
- upał: „Upał w sianokosy, żniwa – zima ostra i dokuczliwa, a jeżeli słota – w zimie dużo błota” (Kalbi.pl 2023: par. 1).
- wiatr: „Kiedy w lutym wiatr z zachodu bywa, płonny rok rolnikom obiecywa” (Kalbi.pl 2023: par. 1).
- chmury: „Chmury w lutym ku północy, to są ciepła prorocy” (Kalbi.pl 2023: par. 1).

(3). zwierzęta:

U boku dobrze znanych z legend czarownic występowali pomocnicy w postaci czarnych kotów. Kiedyś wierzono, iż zwierzęta te miały symbolizować deszcz (Radiopogoda.pl 2021: par. 2). Do dzisiaj zwykło się mawiać, że kot, który myje się za uszami, zwiastuje opady. Znanych jest także wiele ludowych powiedzeń wiążących zachowanie żab ze zmianami aury, na przykład: „Żaby rechoczą na deszcz, głośno krzyczą – na piękną pogodę, milczą – przed nadejściem chłodu” (Błaszczyńska 2010: 5). U innych zwierząt również zauważono wiele zachowań pozwalających przewidzieć pogodę:

- pająki – „jeśli w czasie deszczu zabierają się do snucia pajęczyny, to można być pewnym, że lada chwila powinno się przejaśnić” (Błaszczyńska 2010: 4)
- mrówki – przed deszczem „pospiesznie wracają z wypraw i zatykają wejście do mrowiska” (Błaszczyńska 2010: 4)
- wróble – przed deszczem „stają się ospałe, cichną, siedzą nastroszone, albo też stadami zbierają się na ziemi, kąpią się w piasku” (Błaszczyńska 2010: 4)
- sumy – „przed burzą wynurzają się bliżej powierzchni (Błaszczyńska 2010: 4),
- konie – „przed nadejściem niepogody chrapią, parskają, trzęsą głową i kładą się na ziemi” (Błaszczyńska 2010: 19).

Dodatkowo wyróżnić można kolejne kategorie:

(1). święci:

- „Gdy Makary pogodny cały styczeń chłodny” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 14).

- „Deszcz na świętego Błażeja, słaba wiosny nadzieja” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 4).
- „Na świętego Grzegorza idzie zima do morza” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 5).
- „Chociaż święty Wincenty, jednak szczypie mróz w pięty” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 6).
- „Na świętego Izydora często bywa chłodna pora” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 7).
- „Ze świętą Małgorzatą zaczyna się lato” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 8).
- „Gdy Halina łąki zrosi, rolnik w wodzie siano kosi” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 9).
- „Pogoda na Nikodema – cały miesiąc deszczu nie ma” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 10).
- „Święta Regina mgły rozpina” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 11).
- „Kto sieje na świętą Jadwigę, ten zbiera figę” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 12).
- „Gdy liście przed Marcinem nie opadają, to mroźną zimę przepowiadają” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 13).
- „Święta Łucja głosi, jaką pogodę styczeń przynosi” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 14).

(2). święta i uroczystości:

- „Gdy Trzech Króli mrozem trzyma będzie jeszcze długa zima” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 3).
- „Gdy w Gromnice z dachów ciecze, zima jeszcze się przywlecze” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 4).
- „Na Wniebowzięcie słota, w jesieni dużo błota” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 10).
- „Jeśli w Maryi Narodzenie nie pada, to sucha jesień się zapowiada” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 11).
- „Jeśli śnieg na Wszystkich Świętych zawiedzie, to święty Marcin na białym koniu przyjedzie” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 13).
- „Gdy w adwencie szadź na drzewach się pokazuje, to rok urodzajny nam zwiastuje” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 14).
- „Na Pasterkę po wodzie, Alleluja po lodzie” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 14).

Robert Bury wydziela natomiast przysłowia odnoszące się do pór roku i kalendarza prac w gospodarstwie oraz świąt, a także przysłowia progностyczne (2020: 45).

Magdalena Jaszczewska (2018) proponuje natomiast następujący podział:

- (1). prognozytyki pogodowe krótkoterminowe,
- (2). prognozytyki pogodowe długoterminowe:
 - paremie zwiastujące pogodę na okres od kilku dni do miesiąca,
 - prognozytyki pogody zwiastujące aurę na okres powyżej miesiąca,
- (3). prognozytyki zwiastujące przyszłe klęski żywiołowe,
- (4). prognozytyki zwiastujące przyszłe zbiory/zdobycze:
 - zjawiska warunkujące urodzaj,
 - opady deszczu a urodzaj,
 - pozostałe czynniki sprzyjające urodzajowi,
- (5). czynniki wpływające na nieurodzaj,
- (6). zjawiska astronomiczne,
- (7). zjawiska zachodzące w przyrodzie.

Polskie przysłowia i powiedzenia związane z pogodą stanowią nie tylko barwny element języka, ale także odzwierciedlają mądrość ludową i doświadczenia związane z naturą. Te wyrażenia są integralną częścią kultury, przekazując uniwersalne prawdy o zależności człowieka od przyrody i jej kaprysów.

Trafność ludowych przepowiedni

Tradycyjne obserwacje natury przekazywane z pokolenia na pokolenie często korespondują z zaawansowanymi prognozami meteorologicznymi. Ludowe przekazy oparte na obserwacji zachowań zwierząt, ptaków czy nawet owadów posiadają pewną trafność w prognozowaniu zmian atmosferycznych. Kontakt z otaczającym światem przyrody, wsłuchiwanie się w śpiew ptaków bądź obserwacja innych zwierząt, mogą dostarczyć cennych informacji o nadchodzącej pogodzie. Trafność ludowych przepowiedni tkwi w subtelnych oznakach, które natura daje do zrozumienia o zbliżających się zmianach atmosferycznych. Jednakże współczesny człowiek coraz bardziej oddala się od natury i przestaje je dostrzegać. Jak pisze Marek Żukow-Karczewski: „Budowanie kolejnych barier, usuwanie z najbliższego otoczenia »żywołu wszelkiego«, odgradzanie się betonową, szklaną lub chemiczną zaporą od pełnego życia otoczenia doprowadzi w końcu do sytuacji, w której człowiek poczuje się ślepy, głuchy i na dodatek nad wyraz samotny” (Żukow-Karczewski 2011: par. 20). Precyzyjność prognoz pogody zawartych w przysłowiach ludowych sprawdzili również Małgorzata Biniak-Pieróg oraz Andrzej Żyromski. Niestety badania przeprowadzone przez nich na terenie Wrocławia wykazały, że ich trafność okazała się niewielka lub bardzo przypadkowa (Biniak-Pieróg & Żyromski 2011: 17).

Chociaż współczesne prognozy meteorologiczne oparte na zaawansowanych technologiach są dużo bardziej precyzyjne, warto podkreślić, że

harmonijne połączenie obu perspektyw – ludowej i naukowej – może dostarczyć kompleksowego zrozumienia atmosferycznych zjawisk. Trafność ludowych przepowiedni pogodowych tkwi w ich pierwotnej mądrości i związku z naturą, co stanowi fascynujący element dialogu między człowiekiem a otaczającym światem.

Wspólne cechy polskich przysłów i powiedzeń pogodowych

Polskie przysłowia i powiedzenia związane z pogodą, mimo różnorodności treści wykazują kilka wspólnych cech, które ukazują głębokie związki kultury z przyrodą. Oto kilka charakterystycznych cech, które łączą te wyrażenia:

- (1). **Obrazowość językowa** – większość przysłów korzysta z bogatej obrazowości językowej. Używanie metafor, porównań i opisów przyrody nadaje tym wyrażeniom realistyczny i jednocześnie poetycki charakter oraz sprawia, że stają się one jak malowane obrazy w umyśle słuchacza. Silne wizualne skojarzenia ułatwiają zapamiętywanie treści.
- (2). **Związek z tradycją kulturową** – wiele powiedzeń i przysłów wprowadza elementy związane z tradycją kalendarzową, świętami czy postaciami religijnymi. To pokazuje, że obserwacje przyrodnicze i związane z nimi mądrości są ściśle splecione z dziedzictwem kulturowym i religijnym społeczeństwa.
- (3). **Użycie dźwięku** – niektóre przysłowia wykorzystują środki dźwiękowe, takie jak aliteracja czy rym. Te elementy nadają wyrażeniom rytm i chwytliwość, co ułatwia ich zapamiętywanie i przekazywanie.
- (4). **Podkreślanie zmienności pogody** – wiele przysłów koncentruje się na zmienności pogodowej, ukazując, jak nieprzewidywalna może być natura. To odzwierciedlenie codziennego doświadczenia zmieniających się warunków atmosferycznych w Polsce.
- (5). **Zastosowanie humoru i ironii** – niektóre przysłowia zawierają elementy humorystyczne, co dodaje lekkości przekazowi. Użycie ironii i zaskakujących porównań sprawia, że wyrażenia te są nie tylko praktyczne, ale również przyjemne dla słuchacza.
- (6). **Relacyjność zjawisk pogodowych** – przysłowia często nawiązują do relacji między ludźmi, zwierzętami a pogodą. To ukazuje, że w społeczeństwie polskim istnieje głębokie przekonanie o wzajemnym oddziaływaniu ludzkiego życia i natury.
- (7). **Związki z rytmem życia** – niektóre przysłowia odnoszą się do pór roku, świąt czy specyficznych dat kalendarzowych, co ukazuje związek między zmianami atmosferycznymi a cyklem życia społeczności. To pokazuje,

że obserwacje pogodowe są integralną częścią rytuałów społecznych i codziennego życia.

- (8). **Wpływ elementów religijnych** – w wielu przysłowiach obecne są elementy religijne takie jak wzmianki o świętych czy boskim wpływie na pogodę. To podkreśla głęboką więź między wiarą a percepcją zjawisk atmosferycznych, co jest charakterystyczne dla kultury polskiej.
- (9). **Mądrość życiowa i edukacyjny aspekt** – przysłowia nie tylko przekazują wiedzę o pogodzie, ale również często zawierają nauki życiowe. Pełnią więc rolę swoistego kompendium mądrości przekazywanych z pokolenia na pokolenie, co podkreśla rolę tych wyrażen jako formy edukacji ludowej.
- (10). **Konkretność i prostota** – polskie przysłowia związane z pogodą wyróżniają się konkretnością i prostotą. Zdania są krótkie, ale treściwe, co sprawia, że są łatwe do zrozumienia i zapamiętania, czyniąc je efektywnym narzędziem przekazu mądrości ludowej.
- (11). **Spółeczne wnioski i przestrogi** – w niektórych przysłowiach można dostrzec społeczne wnioski i przestrogi, które idą poza aspekty pogodowe. Wyrażenia te ukazują, jak społeczność interpretuje i wyciąga nauki z obserwacji przyrodniczych.
- (12). **Elementy pittoreski** – przysłowia często malują słowami obrazy natury i otaczającego świata. Elementy pittoreski, takie jak opisy krajobrazów czy zwierząt, nadają wyrażeniom kolorystyki i liryczności, co sprawia, że są bardziej atrakcyjne językowo.
- (13). **Synchronizacja z rytmem przyrody** – przysłowia często odnoszą się do naturalnych cykli, jak pora roku, ilość słońca czy opady deszczu. Ta synchronizacja z rytmem przyrody podkreśla harmonię między ludźmi a otoczeniem naturalnym, co jest zauważalne w wielu wyrażeniach ludowych.
- (14). **Lekkość metaforycznego języka** – użycie metafor nadaje przysłowiom głęboki wymiar metafizyczny, jednocześnie sprawiając, że są one bardziej plastyczne i pamiętane.
- (15). **Lokalna kolorystyka i zwyczaje** – liczne powiedzenia odnoszą się do lokalnych tradycji, na przykład weselnych obyczajów, co wplata je w konkretny kontekst kulturowy. To ukazuje, że obserwacje pogodowe są ściśle powiązane z lokalnymi zwyczajami i sposobem życia.
- (16). **Wieloznaczność i refleksyjność** – niektóre przysłowia są wieloznaczne, co pozwala na różne interpretacje. Przykładem tego jest powiedzenie „Święta Honorata figle płata” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 3) – pogoda bywa nieprzewidywalna, cały czas zaskakuje czymś innym. Raz bywa to mróz, a innym razem słońce. Dawne społeczeństwa mogły także traktować owo porzekadło jako zapowiedź ciągu niespodziewanych wydarzeń, najczęściej pechowych. Podobnie można interpretować

sentencję „Na Zwiastowanie, kiedy mgła w zaranie, chociaż słońko jasno wschodzi, znak niechybny to powodzi” (Koprowska-Głowacka 2012: par. 5) – mgły na Zwiastowanie również zwiastują nieszczęście, lecz każdy interpretuje je na swój sposób i spodziewa się czegoś innego. To sprawia, że pogodowe przepowiednie są refleksyjne i otwarte na różne poziomy zrozumienia, pozostawiając przestrzeń dla indywidualnych doświadczeń i perspektyw.

- (17). **Językowe dziedzictwo i zachowanie tradycji** – sentencje związane z pogodą są integralną częścią językowego dziedzictwa przekazywanego z pokolenia na pokolenie. To jest również sposób na zachowanie tradycji ustnej i kulturowego bogactwa. Wiele z nich jest powtarzanych podczas różnych rodzinnych obrzędów czy uroczystości, co buduje silne powiązania emocjonalne. Te powtarzane rytuały sprawiają, że treść przysłów jest regularnie utrwalana w pamięci.
- (18). **Spójność kulturowa** – ponieważ przysłowia są zanurzone w kulturze danego społeczeństwa, odpowiadają one temu, w jaki sposób ludzie myślą i wyrażają się w danym kontekście kulturowym. Ta harmonijność ułatwia ich przyswajanie.
- (19). **Zastosowanie w powszechnych sytuacjach** – przysłowia często mają zastosowanie w powszechnych sytuacjach życiowych, co sprawia, że są bardziej użyteczne i chętnie przywoływane. Ich częste zastosowanie w różnych kontekstach ułatwia ich zapamiętywanie.
- (20). **Dynamiczność języka** – przysłowia są dynamiczne i ewoluują wraz z językiem. Ta dostosowawczość sprawia, że przysłowia mogą łatwo się wkomponować w aktualny kontekst, co ułatwia ich utrzymanie w pamięci społeczności.

Polskie przysłowia związane z pogodą wykorzystują szereg technik i cech językowych, które sprzyjają ich łatwemu zapamiętywaniu, zarówno pod względem formalnym, jak i emocjonalnym. Językowa ekspresja jest pełna kolorów i obrazów, co sprawia, że są one nie tylko użytecznymi wskazówkami, ale również poetyckimi i malowniczymi fragmentami folkloru, które oddają bogactwo języka polskiego oraz społecznościowej wiedzy. Zawierają praktyczne rady dotyczące warunków atmosferycznych oraz są głęboko zakorzenione w kulturze, wierzeniach religijnych i mądrości życiowej. To fascynujący językowy portret relacji społeczeństwa z naturą i sposobu, w jaki ta relacja jest przekazywana przez pokolenia.

Podsumowanie

Analiza polskich przysłów i powiedzeń związanych z pogodą prowadzi do intrygującej podróży przez bogactwo językowe i kulturowe dziedzictwo społeczeństwa. Ukazują się one jako niezwykle skarbnica kulturowa, gdzie język i przyroda splatają się w całość. Ich analiza pozwala zrozumieć, jak ludzie funkcjonowali w dawnych czasach. Uwidacznia się tu wrodzona ciekawość człowieka i odwieczna chęć poznania otaczającego go świata. „Ludzie od niepamiętnych czasów z upodobaniem śledzili widoczne gołym okiem ciała niebieskie (zwłaszcza słońce i księżyc), niebo, chmury, wiatr, tęczę, błyskawice i grzmoty oraz dym i ogień. Fascynowały ich też rośliny reagujące niezwykle szybko na zachodzące wokół nich zmiany” (Żukow-Karczewski 2013: par. 2). Na tej podstawie można wnioskować o stanie wiedzy minionych pokoleń i o tym, jak była ona wykorzystywana w praktyce.

Utrwalone w pamięci oraz w kulturze przysłowia i powiedzenia stanowią ogromną wartość nie tylko jako narzędzia przewidywania pogody, ale również jako źródło dziedzictwa kulturowego, które warto pielęgnować. Język, którym opisujemy i interpretujemy zmienne warunki pogodowe, staje się lustrem naszego spojrzenia na świat. To także sposób budowania wspólnoty. Ewolucja wspomnianych powiedzeń rysuje obraz przemian społecznych. Zmieniające się konteksty kulturowe wpływają na formułowanie nowych przysłów, które odzwierciedlają nowoczesne wyzwania i technologiczny postęp. Nie należy zapominać jednak o ludowych tradycjach i przekazach, od których wszystko się zaczęło.

Analiza językowa polskich przysłów pogodowych to jedynie fragment tego fascynującego tematu. W miarę, jak społeczeństwo ewoluuje, język pozostaje kluczowym elementem zachowania naszego dziedzictwa kulturowego. Przysłowia pogodowe pozostają jednak zakorzenione w języku, przypominając, że nawet w erze ponowoczesności warto pielęgnować przeszłą mądrość.

Źródła cytowań

- BANDEROWICZ, KINGA (2013), „[...] Czas nas uczy pogody.” *Próba rekonstrukcji wzorca gatunkowego prognoz pogodowych*, Poznań: Uniwersytet Adama Mickiewicza.
- BINIAK-PIERÓG, MAŁGORZATA, ANDRZEJ ŻYROMSKI (2011), *Ocena sprawdzalności prognoz pogody zawartych w przysłowiaach ludowych na przykładzie Wrocławia*, Falenty: Instytut Technologiczno-Przyrodniczy w Falentach.
- BŁASZCZYŃSKA, BOŻENA (2010), *Wieści pogodowe według meteorologii ludowej*, Minikowo: Kujawsko-Pomorski Ośrodek Doradztwa Rolniczego w Minikowie.
- BURY, ROBERT (2020), *Niebo i gwiazdy w polskiej kulturze*, Krosno: Robert Bury.
- JASZCZEWSKA, MAGDALENA (2018), *Polskie i rosyjskie paremie kalendarzowe w aspekcie kulturowym*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- KALBI.PL (2023), *Kalendarz przysłów polskich*, online: <https://www.kalbi.pl/przyslowia-polskie>, [dostęp: 18.12.2023].
- KOPROWSKA-GŁOWACKA, ANNA (2012), *Meteorologia ludowa*, online: <http://koprowska-glowacka.blogspot.com/2012/05/meteorologia-ludowa.html>, [dostęp: 04.12.2023].
- KORZYN, WACŁAWA MARIA (2010), *Wiosna w przysłowiaach rosyjskich i polskich*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- PODGÓRSKA, ANNA, ADAM K. PODGÓRSKI (2000), *Kalendarz przysłów. Pogoda i imiona z kalendarza*, Kęty: Wydawnictwo ANTYK.
- RADIOPOGODA.PL (2021), *Czy koty mogą przewidywać pogodę? [Przesady, wierzenia i fakty]*, online: <https://radiopogoda.pl/czy-koty-moga-przewidywac-pogode-przesady-wierzenia-i-fakty?fbclid=IwAR0k5ycZhTlgVcWohTjGrNCFv31RNnn-BdzVxInke5L28cNctsq83yjLKF4>, par. 2, [dostęp: 15.12.2023].
- ŻUKOW-KARCZEWSKI, MAREK (2011), *Tajny kod natury. Zapomniana wiedza meteorologiczna naszych przodków*, online: <https://www.ekologia.pl/srodowisko/specjalne/tajny-kod-natury-zapomniana-wiedza-meteorologiczna-naszyc-przodkow,16177.html>, par. 20, [dostęp: 17.11.2023].
- ŻUKOW-KARCZEWSKI, MAREK (2013), *Zasady przewidywania pogody*, online: <https://www.ekologia.pl/srodowisko/specjalne/zasady-przewidywania-pogody,16442.html>, par. 2, [dostęp: 19.11.2023].

Powrót na Stare Miasto Romana Kołonieckiego – między nostalgiczną baśnią a socrealistyczną utopią

Krzysztof Andrulonis

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0001-9675-2255

Powrót na Stare Miasto by Roman Kołoniecki – between a nostalgic fairy tale and socialist realist utopia

The aim of the article is to interpret one poetic collection, entitled *Powrót na Stare Miasto*, written by a forgotten twentieth-century author – Roman Kołoniecki. The author presents the profile of the writer due to the autobiographical setting of the analyzed cycle. *Powrót na Stare Miasto* is presented as a poetic record of the process of maturing of the lyrical subject, which takes place in parallel with the history of changes in urban space, and is presented in the form of a confession made to the builders of the Old Town. A characteristic feature of the collection is the tripartite composition, which corresponds to childhood, youth and adulthood from the perspective of the speaker, and to the interwar period, the war and reconstruction in the era of the Polish People's Republic from the point of view of the city. The earliest period of the speaker's life includes the carefree joy of exploring the Old Town, an experience that, presented from a temporal distance, takes on a fairy-tale-like shape. Later, the process of her mental and ethical maturation is shown, revealed primarily through the birth of patriotic

Krzysztof Andrulonis, lic.; student studiów magisterskich w dziedzinach filologii polskiej i filozofii; autor m.in. artykułów *Henryka Łazowertówna w getcie i o getcie – przypomnienie poetki* (2022), *Powstańcze dzieje i twórczość Zbigniewa Chałki – przypomnienie poety* (2022), *Postać Antoniego Kępińskiego w refleksji filozoficznej Józefa Tischnera* (2023); zajmuje się dyskursem młodym w literaturze pozytywizmu i modernizmu, historią filozofii polskiej oraz przypomina twórczość zapomnianych, dwudziestowiecznych poetów polskich.

k.andrulonis@student.uw.edu.pl

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



awareness and the desire to perform great deeds. As a result of the significant gap between dreams and reality, the poet breaks down and realizes the numerous mistakes of his life so far, consisting primarily in excessive attachment to abstraction, preference for art over craftsmanship, and the inability to take a clear position on key ideological issues. This is not far from the sense of existential emptiness that fills the lyrical subject looking at the wartime destruction of the city. The last, post-war stage of the biography is a time of rebirth, a return to the world of youth, or even its better version, because the Old Town after reconstruction turns out to be more beautiful than before the war. The dominant compositional feature that ties the indicated threads together is a reference to one of Adam Mickiewicz's *Lausanne* poems, *Polały się łązy*, which returns as an allusion in all parts of the composition. The author also devotes attention to the poetics of the text, which harmoniously combines the author's individuality, known from earlier volumes, with the aesthetic scheme of socialist realism applicable at the time of the work's publication.

Keywords: Kołoniecki, forgotten poets, *Powrót na Stare Miasto*, socialist realism, Warsaw

Wprowadzenie

W dziejach literatury polskiej nie brak twórców, którzy zostali pominięci w rozmaitych istniejących propozycjach syntez historycznoliterackich. Wpływ na to miało wiele czynników – niektórzy z nich nigdy nie zadbali o właściwy rozgłos swojej twórczości, często nie mając nawet ku temu sposobności. Inni zaś stanowili zjawiska na tyle odrębne, że niemożliwe do umieszczenia w schematycznych ramach prądów i nurtów, a przez to skazane na wymazanie ze zbiorowej pamięci. Jak słusznie bowiem zauważa Teresa Walas: „historie literatury bywają zazwyczaj oparte na dwu różniących między sobą systemach wartości. W pierwszym miarę stanowi **arcydzieło**, a drugim – **typowość** czy **reprezentatywność**” (Walas 1993: 145). Roman Kołoniecki, któremu poświęcone zostaną dalsze rozważania, nie wpisuje się w żadną z tych hierarchii aksjologicznych – jego poezji trudno przypisywać arcydzielność, mimo licznych budzących podziw wersów, jednocześnie też nie jest ona reprezentatywna dla żadnego kierunku literackiego. Nieprzypadkowo jeden z nielicznych komentatorów jego twórczości pisze o nim jako o „subtelnym intelektualistcie, który nigdy nie gonił za poklaskiem, ale jakby załęczniony kreował w izolacji swój świat piękna” (Jodełka–Burzecki 1987: 14). Mimo to, a może właśnie z tych względów, warto przywrócić poecie głos i przypomnieć przynajmniej fragmenty z jego spuścizny.

Z niezbyt bogatego, lecz zróżnicowanego dorobku poety analizie poddany zostanie jeden zbiór, zatytułowany *Powrót na Stare Miasto*, opublikowany w 1953 roku w związku z uroczystością udostępnienia dla mieszkańców po odbudowie warszawskiego rynku staromiejskiego. Celem rozważań będzie ukazanie, jak w tej precyzyjnie skomponowanej całości artystycznej równolegle rozwijają się dwie narracje. Pierwsza z nich, historyczno-wspomnieniowa, związana jest z przemianami Starego Miasta obserwowanymi przez podmiot liryczny. Druga zaś, autobiograficzna,

dokumentuje wędrówkę ducha samego poety, dla którego przestrzeń miasta stanowi nie tylko tło, ale i istotny punkt odniesienia.

Sylwetka twórcy – fakty i wspomnienia

O życiu Romana Kołonieckiego wiadomo niewiele. Symboliczne znaczenie ma zdaniem Jodełki–Burzeckiego (1987: 5) fakt, że przez wiele lat wątpliwości budziła nawet data jego urodzenia – dopiero po sprostowaniu poety stało się jasne, że przyszedł na świat w Warszawie w 1906 roku. Urodził się w rodzinie rzemieślniczej, mieszkającej na warszawskim Starym Mieście, co miało kluczowe znaczenie dla powstania omawianego w artykule zbioru poezji. Po ukończeniu szkoły podjął studia prawnicze na Uniwersytecie Warszawskim. Nie wiązał jednak z nimi planów zawodowych, ponieważ już od lat szkolnych interesował go świat sztuki – jeszcze w czasie studiów, w 1927 roku, wydał debiutancki tomik *Wschody i zachody*. W latach 1930–1937 pracował jako sekretarz redakcji miesięcznika „Droga”, a w latach 1937–1939 redagował czasopismo „Pion”. Lata drugiej wojny światowej spędził po części w Warszawie, a po części w Stawisku – majątku Iwaszkiewiczów, gdzie nauczał języka polskiego i łaciny córki poety (Bartelski 1995: 185). W następujących słowach utrwaliła jego sylwetkę Maria Iwaszkiewicz: „Miał zacięcie belfra, choć nigdy nie uczył w szkole. [...] Nie odznaczał się urodą, a nawet był zdecydowanie brzydki” (Iwaszkiewicz 2020: 57–58).

Po wojnie zamieszkał w Poznaniu, gdzie prowadził Klub Satyryków „Kukułka”, w latach 1946–1947 był zatrudniony jako redaktor w „Problemach” i Polskim Radiu, w latach 1948–1949 pracował jako lektor w wydawnictwach „Panteon” i „Wiedza”. W kolejnych latach zrezygnował z pracy etatowej. W tym okresie nie opublikował już wiele nowej poezji – oprócz *Powrotu na Stare Miasto* wydał jeszcze jeden tylko zbiór zawierający nowe utwory – *Dno milczenia* (1962). Zintensyfikował za to swoją działalność na polu translatorskim – tłumaczył przede wszystkim z języka francuskiego, lecz również niemieckiego¹ (Bartelski 1995: 185). Najważniejszym, jak się zdaje, spośród autorów francuskich był dla niego neoklasycysta Paul Valéry – Kołoniecki samodzielnie przygotował dla PIW-u wybór wierszy jego autorstwa i opatrzył go wstępem, w którym za najważniejsze cechy jego twórczości uznawał przejętą od symbolistów dbałość o intelektualistyczną

¹ Do najważniejszych przekładów jego autorstwa można zaliczyć następujące edycje: André Gide, *Edyp. Tragedia w trzech aktach*, Warszawa 1933; André Gide, *Persefona. Melodramat*, Warszawa 1936; Alfons Daudet, *Listy z mojego młyna*, Warszawa 1948; Emil Zola, *W matni*, Warszawa 1952; Alfons Daudet, *Okruszek*, Warszawa 1957; Alfons Daudet, *Wspólnicy*, Warszawa 1959; Johann Wolfgang Goethe, *Hermann i Dorota*, Wrocław 1964; Nguyen Du, *Klejnót z nefrytu*, Warszawa 1975.

strukturę wiersza oraz klasyczną doskonałość formy i precyzyjny dobór prezentowanych obrazów lirycznych (Kołoniecki 1959: 16). Przekłady przygotowane przez poetę są uznawane za wartościowe, cechują się ukazywaniem „różnorodnych ograniczeń i możliwości naszego języka” (Woźniak 2006: 217). Zmarł w 1978 roku i został pochowany na cmentarzu ewangelicko-augsburskim w Warszawie.

Kołoniecki przez całe swoje życie był związany z Warszawą, próżno jednak szukać znaczących śladów jego obecności w miejskiej tkance kulturowej². Nigdy nie założył rodziny, a jedyna istotniejsza więź łączyła go z Jarosławem Iwaszkiewiczem. Jak jednak zauważył ten ostatni przy okazji spotkania z Kołonieckim w Rzymie, w 1968 roku: „Tak dawno się znamy, wieki całe i tyle razem przeszliśmy, a właściwie mówiąc, trudno go jest nazwać przyjacielem w całym znaczeniu tego słowa” (Iwaszkiewicz 2011: 194). Autor *Sławy i chwały* dostrzegał w Kołonieckim bardzo różne cechy: z jednej strony widział go jako „człowieka dobrego, poza tym mądrego” (Iwaszkiewicz 2011: 194), z drugiej zaś egocentrycznego („spędziłem z nim pół dnia, cóż, kiedy on nie chce słuchać, tylko wyklada siebie”; Iwaszkiewicz 2011: 195) i niezdolnego do empatycznego wczucia się w sytuację innej, nawet bliskiej sobie osoby („nie może nic zrobić z własnej inicjatywy, poradzić lub choć powiedzieć »no, ja ciebie rozumiem, wiem, jak to jest«”; Iwaszkiewicz 2011: 194). Ciekawe rozpoznanie przynosi również wspomnienie pośmiertne Kołonieckiego umieszczone przez Iwaszkiewicza w *Dziennikach* pod datą 29 stycznia 1978 roku:

Roman Kołoniecki umarł. Ongi prawdziwy przyjaciel domu, Hani, dziewczynki. W ostatnich latach zjedzony chorobą, życiem, tymi swoimi babami wyrzekł się nas prawie. Przestał przyjeżdżać, tyle że się go widywało na koncertach w Filharmonii. Byłem do niego przywiązany. A on nie miał w sobie nic próżności, nic chęci podobania się, nic z czegoś pochlebiającego. Może bał się po prostu tej przyjaźni. Był bardzo biedny, bardzo słaby i nie chciał robić żadnego wysiłku, aby utrzymać się na powierzchni (Iwaszkiewicz 2011: 529).

Zwłaszcza ostatnie słowa wydają się wiele mówić o przyczynach popadnięcia jego poezji w zapomnienie – wobec braku dostatecznego zaangażowania ze strony samego poety zabrakło osób chętnych i zdolnych do tego, aby uwypuklić walory jego twórczości i popularyzować ją w kręgach czytelników.

² Przykładowo w książce Piotra Łopuszańskiego *Warszawa literacka w PRL*, syntetyzującej dzieje stołecznego środowiska pisarskiego w latach 1945–1989, Kołoniecki pojawia się tylko raz i to wyłącznie w kontekście pogrzebu Antoniego Słonimskiego, przy okazji którego miał podzielić się z Jarosławem Iwaszkiewiczem opinią, że z autora *Czarnej wiosny* uczyni się literackie bóstwo, na wzór tego, co stało się z Marią Dąbrowską po jej śmierci w 1965 roku (Łopuszański 2015: 243).

Powrót na Stare Miasto – okoliczności powstania

Po nakreśleniu, z konieczności skrótowo, sylwetki poety, należy przejść do prezentacji zbioru poezji, którego analiza stanowi trzon niniejszego artykułu. Powstanie *Powrotu na Stare Miasto*, jak już wcześniej wspomniano, było ściśle związane z dziełem powojennej odbudowy warszawskiej Starówki. Jak pisał Jodełka–Burzecki, Kołoniecki „w *Powrocie na Stare Miasto* (1953) próbuje uchwycić nową wizję rodzinnego miasta, zamiast którego w roku 1945 straszły przechodniów gigantyczne zwaliska z gruzami katedry Świętego Jana na pierwszym planie” (Jodełka–Burzecki 1987: 7). Prace zmierzające do przywrócenia Starówce dawnej świetności podjęto już w 1945 roku i związane one były z odgruzowywaniem terenu oraz zabezpieczaniem tego, co przetrwało z historycznej zabudowy. W tym samym roku kierownictwo odbudowy zostało powierzone pracowni architektonicznej Miastoprojekt Warszawa, której dyrektorem był Mieczysław Kuzma. Wykonanie prac powierzono zaś Zjednoczeniu Budownictwa Miejskiego nr 3 Konserwacji Architektury Monumentalnej (Wojciechowski 1956: 23–24). Jednym z historycznych momentów tego wieloletniego procesu było udostępnienie mieszkańcom Warszawy rynku staromiejskiego. Odbudowywany w latach 1949–1953, został otwarty w święto państwowe PRL, 22 lipca, czemu towarzyszyła uroczystość z udziałem najważniejszych przywódców partyjnych oraz władz miasta (Pollack & Żebrowski 1988: 13).

Uświetnieniu tego wydarzenia służył opublikowany w kilka miesięcy później nakładem Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” zbiór wierszy *Powrót na Stare Miasto*. O okolicznościowym charakterze wydawnictwa świadczy choćby zastosowanie wysokiej jakości papieru ilustracyjnego o dużym formacie, a także wzbogacenie tekstów poetyckich ilustracjami Izaaka Celnikiera, ukazującymi m.in. panoramę Starówki z drugiego brzegu Wisły, rynek staromiejski, Kamienne Schodki i widok Wisły z Mostem Śląsko-Dąbrowskim, stanowiącym element świeżo oddanej do użytku Trasy W-Z.

Powrót na Stare Miasto jako cykl poetycki

Powrót na Stare Miasto stanowi przemyślaną kompozycyjnie całość, której poszczególne elementy pozostają ze sobą w różnorodnych związkach. Stąd też dalszą interpretację należy poprzedzić nakreśleniem ogólnego schematu budowy zbioru. W części pierwszej ukazany zostaje obraz Starówki z okresu międzywojennego. Związane z nim są poczucie nostalgii oraz aura baśniowości i tajemniczości, które towarzyszą podmiotowi lirycznemu, sięgającemu w tej części cyklu do wspomnień z najmłodszych lat. Później stopniowo ładunek

emocjonalny zmienia się, gdy osoba mówiąca rozpoczyna swój proces kształtowania aksjologicznego. Część druga, prezentująca zagładę miasta, stanowi zarazem zapis egzystencjalnej pustki „ja” lirycznego, które zostało pozbawione wszystkiego tego, co przedstawiało sobą jakąkolwiek wartość. Wreszcie trzecia partia zbioru pokazuje proces odbudowy Starego Miasta, któremu towarzyszy swoista rekonwalescencja psychiczna i moralna podmiotu lirycznego. Te fragmenty tekstu w największym stopniu nasycone zostały poetyką socrealistyczną. Powyższe obserwacje zostaną rozwinięte w dalszej części analizy.

Pierwszą zauważalną cechą charakterystyczną zbioru jest zbudowanie go wokół dominanty kompozycyjnej, jaką jest przytaczany na samym początku jeden z liryków łożańskich Adama Mickiewicza, rozpoczynający się słowami *Polały się łzy*:

Polały się łzy me czyste, rzęsiste
Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,
Na moją młodość górną i durną,
Na mój wiek męski, wiek klęski;
Polały się łzy me czyste, rzęsiste... (Mickiewicz 1993: 347).

Utwór ten nieprzypadkowo, jak się zdaje, przyciągnął uwagę Kołoniciego – z jednej strony z uwagi na swą prostotę czy wręcz surowość kompozycyjną, z drugiej zaś – siłę i wyrazistość obecnego w niej obrazu, zdradzającego długi namysł poety poprzedzający jego ukonstytuowanie. Jak pisze Czesław Zgorzelski:

Obraz u końca drogi poetyckiej Mickiewicza staje się transpozycją trudno wyobrażalnej, niejasno skryształizowanej, a przecie urzekającej, przejmującej wartości lirycznej. Wiedzie nas ku elegijnej zadumie nad życiem, nad śmiercią, nad sensem naszego istnienia (Zgorzelski 1976: 398)

Obok obrazowości tego wiersza innym istotnym jego walorem jest muzyczność. Jak zauważa Alina Witkowska, „liryki łożańskie zwracają [...] uwagę skłonnością do melodyjnego zorganizowania wypowiedzi i uwyrażnienia fonicznej strony języka, uzyskiwanych przez zastosowanie różnorodnych powtórzeń i paralelizmów” (Witkowska & Przybylski 1998: 304). Nie staje się ona jednak żywiołem dominującym, ponieważ „panuje nad nią zwartość budowy artystycznej [...] oraz waga refleksji myślowych wciśniętych w rozkołysany rytm, powtórzeniową ramę i wewnętrzne paralelizmy wiersza – syntezы życia” (Witkowska & Przybylski 1998: 304). Zarówno na walory obrazowe, jak i dźwiękowe liryku zwraca uwagę Julian Przyboś, autor słynnej odnoszącej się do *Polały się łzy* metafory „wiersza-płaczu”. Poeta zwracał uwagę na lapidarność i maksymalną zwięzłość utworu, które nie ujmuje mu plastyczności ani siły wyrazu, czyniąc go tekstem nowatorskim i wyrastającym ponad własne czasy (Przyboś 1960:

225–226). Kołoniecki być może znał esej Przybosa poświęcony wierszowi *Polaty się łąy*, jednak nie to jest najistotniejsze. Autorowi *Dna milczenia*, samodzielnie bądź też pod wpływem inspiracji, udało się wyczuć to, w jaki sposób płacz przenika tkankę całego wiersza, i postanowił rozciągnąć ten obraz metaforyczny na cały swój zbiór – jest on kilkakrotnie przypomniany w kolejnych jego częściach. W otwarciu staje się środkiem wywoławczym konfesji, którą podejmuje w obliczu budowniczych Starego Miasta podmiot liryczny:

Słuchajcie, budowlani: nareszcie, nareszcie
W milczenie najboleśniejsze, w milczenie słabości,
Polaty się łąy me – tu, na Starym Mieście...
Serce otwieram dla was jak wrota na oścież! (Kołoniecki 1953: 5).

Motyw ten powraca w momencie, gdy podmiot liryczny dokonuje rozrachunku z młodością, zdając sobie sprawę z iluzoryczności swych mitycznych wyobrażeń, przez pryzmat których jak dotąd przyglądał się Staremu Miastu. Píše on, mając też z tyłu głowy świadomość nadciągającej zagłady:

Chłopięstwo nie zdążyło się w młodości ranach
Zabliźnić – a już w nowe popadałem piekło...
Zanim się wraz z groźbami ziściła przemiana
Ileż na tę młodość moją też pociekło! [...]
Durna młodość, o! durna... Choć się już przetarła
Na szewskim stołku ojca gruba juchtowa skóra,
Wciąż jeszcze siedział na nim, siwy Waligóra,
Gdy mnie samotność pętlę wiązała u gardła (Kołoniecki 1953: 18–19).

W tej części zbioru w postawie poety następuje zmiana – nie towarzyszy mu już więcej łagodna nostalgia ani czułość wspomnień. Ich miejsce zajmuje gorycz mająca co najmniej potrójne źródło – wypływa ona po pierwsze ze stwierdzonego *post factum* zbyt małego przywiązania emocjonalnego do miasta w jego faktycznym kształcie, „każdego kamienia Warszawy” (Kołoniecki 1953: 18), nie zaś wyobrażonego na kształt baśniowej wizji. Po drugie, osoba mówiąca gani siebie za chęć ucieczki od namacalności, praktyczności i surowości moralnej życia swego ojca, skupionego wokół rzemiosła, od którego jedynym wytnieniem było „wertowanie zeszlowiecznego proletariackiego śpiewnika” (Kołoniecki 1953: 19), ku ulotności i powabowi sztuki, które koniec końców okazują się iluzją, przeistaczając się w „występy w *Hamlecie* na amatorskiej scenie” (Kołoniecki 1953: 20). Po trzecie, poeta żałuje swojego braku zaangażowania światopoglądowego, tego, że „nie śmiał w niczym być *pro* ani *anty*” (Kołoniecki 1953: 20), ponieważ w ten sposób rozminął się

z tematami właściwymi wielkiej poezji, mogącymi być „natchnieniem barda”: „gwałt jednych nad drugimi, i wyzysk, i wzgarda, / Współczuć niedoli, bronić godności człowieka” (Kołoniecki 1953: 20). To zaś rodzi melancholijną konstatację stanowiącą wyraz zwątpienia w horacjańskie *exegi monumentum*, iż jego poezja, skrywająca się w metaforze kroków stawianych w przestrzeni miasta, „się rozplynie na kształt kół na wodzie” (Kołoniecki 1953: 20).

Zagłada wojenna zastaje więc poetę w aurze zwątpienia oraz niezadowolenia ze swego dotychczasowego życia. Doświadczenie zniszczenia ukochanego miasta jedynie potęguje te odczucia. Kolejna, trzecia część zbioru rozpoczyna się od identycznej strofy jak ta, która otwierała cały cykl. Tym razem jednak prowadzi ona do innych konstatacji, stanowiących antytezę względem mickiewiczowskiego pesymizmu. Podmiot liryczny wyraża wdzięczność robotnikom i artystom odbudowującym powojenną Warszawę nie tylko za przywrócenie jej kształtu znanego mu z dzieciństwa, ale co więcej za uczynienie jej jeszcze piękniejszą:

Z cudów pędzla i dłuta, z magii złotych blaszek,
W pierścienie, tarcze, wieńce złożonych ręką wprawną,
Zmartwychwstało dzieciństwo ustrojone w dawność.
Moje – Twoje, Warszawo – twoje, Polsko – nasze... [...]
Co było zmierzchłym rajem tamtego prazdieciństwa?
Czynszowe kamieniczki, bielone rynsztoki,
Krzywe, brudne stragany i – cynowy szynkwias
W knajpce na Piwnej, zdobny w piwnej piany loki.
A teraz? Pasy słuckie – spódnice syrenie
Złotołuskie, i barw omdlewające sady,
I światła słonecznego wysokie kolumnady,
Które przejrzytą mgłą spowija rozczulenie (Kołoniecki 1953: 23).

We fragmencie tym wyraźna jest tendencja idealizacyjna, która ma na celu podkreślenie niezwyklego piękna, jakim wyróżnia się odbudowywane Stare Miasto. Nie bez znaczenia jest również uwydatnienie znaczenia ciągłości historycznej, jaką chciano uzyskać, rekonstruując je na wzór jego osiemnastowiecznej świetności – stąd metafora „pasów słuckich – spódnic syrenich złotołuskich”. Dla poety istotne staje się to, że Starówka powraca do swojego kształtu z najlepszego okresu istnienia, stając się właściwie jeszcze lepszą niż ta utrwalona w jego dziecięcych wspomnieniach.

W aurze euforii związanej z zachwycającym kształtem odbudowywanego miasta poeta zwraca się do młodego pokolenia, któremu wieszczy zupełnie inną przyszłość, niż by to wynikało z przygnębiającej konstatacji z wiersza Mickiewicza, jak i z biografii osoby mówiącej:

Szczęśliwi! wasz wiek męski nie będzie klęski wiekiem –
Jak mój: klęska tak straszna już się nie powtórzy!
Wirujcie sobie, jak te gołębie ot dalekie...
Burza ich by się złękła, a nie one burzy. [...]
Wy, coście teraz młodzi, płakać nie będziecie
Jak ja nad swą młodością – biada takim łzom!
Nowy ład, sprawiedliwy, nastaje na świecie,
Historia najpiękniejsza otwiera nam dziś tom (Kołoniecki 1953: 29).

Nie ulega wątpliwości, że metafora „nowego, sprawiedliwego ładu” odnosi się do systemu socjalistycznego, który rozwijał się wówczas w państwach bloku wschodniego i przynieść miał wszystkim zamieszkującym je ludom godziwe warunki życia.

Przemiany miasta i dojrzewanie poety

Przy okazji omawiania kłamry kompozycyjnej uczynionych zostało już wiele uwag na temat zmieniającej się kondycji poety oraz jego stosunku względem miasta, które zamieszkiwał. W tym miejscu jednak należy zbadać ten wątek systematycznie i uzupełnić przedstawione jak dotąd obserwacje.

Już na wstępie osoba mówiąca zaznacza bliskie więzi łączące ją z miastem. Tutaj znaleźć można mocne argumenty przemawiające za utożsamieniem podmiotu lirycznego oraz osoby autora – Kołoniecki również urodził się w Warszawie, w rodzinie rzemieślniczej i większą część swojego dzieciństwa spędził na Starym Mieście. Warto przytoczyć następujące słowa ukazujące jedno z obliczy miasta, pod którymi jawi się ono „ja” lirycznemu. Jest to przestrzeń oswojona, znana w każdym szczególe, a zarazem będąca świadkiem zdarzeń młodzieńczej biografii:

Jak dawniej, z dawien dawna... Tu się urodziłem
Tu chodziłem do szkół i na wagary często;
Tu wypróbowywałem ułomność i siłę,
Tu mnie pierwszy lęk napadł, a wybawiło męstwo. [...]
Romby słońca w te bruki wdeptując od dziecka,
Wszystkie zaułki, schodów kaskady tu zgadłem –
Celnej, Krzywego Koła, Rynku i Zapiecka;
Planem miasta był mi zapach wanilii i jabłek (Kołoniecki 1953: 5–6).

Fascynacja ową przestrzenią, przedstawianą ze znaczną topograficzną precyzją, ujawnia się chociażby w serii pytań o logikę nazw ulic, która zdradza

charakterystyczną dla dzieci potrzebę szukania sensu w tym, co dorośli uznają za czysto konwencjonalne, oczywiste:

Zbłądziłem w pytań las, jak w pokrzyw gąszcz i ostów:
Dlaczego na Mostowej nie ma nigdzie mostu?
Dlaczego Freta nie uznaje deklinacji?
Dlaczego na Brzozowej aż pięć i pół akacji
Jest, ze świecą zaś nawet nie znalazłbyś brzóz?
Et caetera. Licznymi takimi „dlaczego”
Naładowałem kiedyś drabiniasty wóz
I wjechałem nim – w gruby tom Gomułickiego... (Kołoniecki 1953: 6).

W ostatnim wersie cytowanego fragmentu poeta niewątpliwie ma na myśli *Opowiadania o Starej Warszawie* Wiktora Gomułickiego, wydane w trzech seriach w latach 1900–1913, zawierające liczne szkice, eseje, felietony i inne krótkie formy prozatorskie stanowiące owoce badań autora nad historią miasta.

W *Powrocie na Stare Miasto* miejsce prezentowanych zdarzeń ujawnia też jednak inne, mityczne czy wręcz baśniowe oblicze. W odsłanianiu nierozpoznawalnego na pierwszy rzut oka, istniejącego w świecie fantazji wizerunku miasta, Kołoniecki ma swojego protoplastę w postaci Brunona Schulza, choć w przypadku autora *Kosodrzewiny* labilność i niesamowitość świata przedstawionego są znacznie bardziej ograniczone. Najlepiej ten aspekt obrazowania poetyckiego badanego zbioru ukazuje następujący fragment:

Złorzecząc pełniom, kłaniając się nowiom,
Do kramów z bakaliarni, z świętojańskich chlebem
Chodziłem, mały, kraść – chodziłem aż na Sowią
Skąd wracałem jak korweta piracka z Celebes.
Piekiełkiem lub Gołębią – raz tędy, raz tędy –
Król z zielonoświątecznym berłem z tataraku,
Wracałem w bosonogich dworzan swych orszaku,
Gdy mnie pucołowate zdradziły już kołody (Kołoniecki 1953: 7).

Szczególnie interesująca w cytowanych słowach wydaje się figura „króla z zielonoświątecznym berłem z tataraku”. Kołoniecki odwołuje się w tym miejscu do dawnych, prasłowiańskich wierzeń związanych z dniem Zielonych Świątków, które stanowiły symboliczny moment zakończenia wiosny i początku lata. Z tatarakiem wiązano szczególne znaczenie symboliczne – przede wszystkim miał oznaczać bujność przyrody, a także zapewniać jej ochronę, dlatego też jego liście rozsypywano w izbach i umieszczano w oknach, aby zapewnić swoim uprawom jak najlepszy wzrost (Zielina 2011). Tatarak

staje się więc w wierszu symbolem bogactwa, posiadana czegoś cennego. Zarazem zaś poprzez ten atrybut Kołoniecki nawiązuje do swojego wcześniejszego zbioru poezji – *Elegii zielonoświątecznych* (1946), w których autor ujawnia się, zdaniem Jodełki–Burzeckiego, jako „bardziej niż dawniej refleksyjny, ale i bardziej rozdarty między pragnieniem ładu moralnego i świadomością pogłębiającego się chaosu” (Jodełka–Burzecki 1987: 7). W tomie tym zderzają się witalistyczny zachwyt nad płodnością natury oraz jej przyrodzonym pięknem i tropy zagłady, obecne w sposób bardzo subtelny, lecz jednak niewątpliwy. Potwierdza to choćby *Elegia III*:

Aż głowę w tył przechylam, aż przymykam oczy,
Żeby im ująć przestrzeni i blasku:
Tak odurzył mnie nagle ten zapach najśłodszy,
Zapach wiosny i wody, i pleśni, i piasku.
Zaczarowany flet!... On z dawna dybie
Na dziwy, których strzegą płaskich zatok głusze,
Na litanie sitowia i gawoty rybie,
Stęk podmywanych urwisk i zwierzenia muszel.
– A gdyby tak z uległej soczystej łodygi
Nie te harmonie, śpiące w bukolikach,
Wyssać – ale chropawy, jak turkot kwadrygi,
Chrzęst rozprutej tryremy, kiedy w pianach znika?...
Ponad szuwarem wzbil się tuman siny...
Z kropli cierpkiego moszczu, co zwiśla u wargi,
Przejąłem tajemnicę nie wartą już skargi:
To nie tatarak pachnie, lecz podmuch głębiny (Kołoniecki 1987: 141).

Pierwsze dwie strofy dają witalistyczny obraz przyrody, do tego stopnia intensywny, że aż obezwładniający, co przywodzi skojarzenia z poezją Bolesława Leśmiana. Sytuacja ta komplikuje się w trzeciej zwrotce – porównanie „chropawy, jak turkot kwadrygi, / Chrzęst rozprutej tryremy, kiedy w pianach znika” przywołuje dwa atrybuty wojny o antycznej proveniencji – rydwan bojowy oraz okręt morski. Przy tak zakreślonym horyzoncie tematycznym modyfikacji ulega sens ostatniej strofy – „tuman siny” wzbijający się nad szuwarem może stanowić symboliczne przedstawienie zawieruchy bitewnej, zaś „kropla cierpkiego moszczu, co zwiśla u wargi” – metaforę odrobiny krwi na ustach poległego żołnierza. Tajemnica, o której mowa w przedostatnim wersie, okazuje się w takim oglądzie świadomością bezmiaru krzywdy, jaką niesie ze sobą wojna – jest zaś ona „nie warta skargi”, bo *Elegie zielonoświąteczne* powstały w czasie wojny, kiedy już żadna siła nie mogła powstrzymać rozlewu krwi. Zamykająca wiersz „głębina” może stanowić nośnik wielorakich sensów: źródła

konfliktu zbrojnego czy też może ogólniej – zła: w ujęciu indywidualnym, zbiorowym, a być może jako zasady metafizycznej. Przy założeniu, że powyższa interpretacja jest dopuszczalna, w symbolu „króla z zielonoświątecznym berłem z tataraku” skrywa się, ukryta pod postacią paradoksalnej przenośni, zapowiedź przemocy wojennej, która znacznie wyprzedza jej bezpośrednie pojawienie się w *Powrocie na Stare Miasto*.

Wracając do właściwego toku wywodu, natrafia się na kolejny etap dojrzewania poety uwieczniony w zbiorze. Jest to czas nabywania dojrzałości moralnej, która oznacza między innymi poszerzenie horyzontów o dobro wspólnoty oraz etykę narodową. Osoba mówiąca wyraża to w następujących słowach:

Zaczęły kusić wzrok dalekie pola chwały,
Gdzie broń i pług na przemian wgryzały się w less;
Młodością, bohaterstwem, laurami szumiały –
Ileż pociekło na nie czystych, rzęśnistych łez!
Ulice ludne, pełne turkotu i wrzawy,
Wabiły mnie pomiędzy konstelacje światła
Nad Krakowskim Przedmieściem i nad Nowym Światem –
Jak ciało krwi krążyłem w arteriach Warszawy (Kołoniecki 1953: 8).

Charakterystyczne jest połączenie dwóch wymiarów, w których zachodzi zmiana – przestrzennego oraz psychicznego³. Wyjściu ku nowym, nieznanym dotąd, a przynajmniej nieoswojonym, obszarom miasta, jakimi są Krakowskie Przedmieście i Nowy Świat, towarzyszy poszerzenie świadomości przynależności i związany z tym wzrost odpowiedzialności etycznej. Wcześniej świat poety ograniczał się do jego małej, staromiejskiej ojczyzny, którą kochał niewinną i lekką miłością dziecka. Wraz z wychodzeniem do świata ujawniać się przed nim zaczyna ojczyzna. Żywienie uczucia względem niej wiąże się z koniecznością bycia gotowym na ponoszenie wyrzeczeń. Czasem mogą one przybierać formy dotkliwe, związane z cierpieniem, a nawet śmiercią, których metonimią w wierszu staje się obraz Cytadeli oglądanej przez osobę mówiącą z oddalenia. To wszystko jednak jej nie zniechęca. Ostatni ze wspomnianych widoków powoduje, że „trwalsze, prostsze się w niej rodziły uczucia” (Kołoniecki 1953: 8). W tym momencie rozpoczyna się heroiczny etap jego biografii,

³ Godny odnotowania jest fakt, że w niemal identyczny sposób proces dojrzewania do życia w narodzie ukazuje Tadeusz Różewicz w wierszu *Oblicze ojczyzny*, opublikowanym w tomie *Regio* (1969). Poeta ukazuje w nim, jak mała ojczyzna, uwidocznioma poprzez szeregi wyliczeniowe składających się na nią drobiazgów, głównie elementów krajobrazu czy drobnych dzieł ludzkich rąk – tak więc, jak jawi się ona dziecku – stopniowo przeradza się w świadomość istnienia narodu jako wspólnoty wyobrażonej, która „rośnie / Krwawi / Boli”. Tę enumerację czasowników należy rozumieć jako spełnianie obowiązków patriotycznych.

czas „snów o potędze”, w których patronują mu reprezentanci różnych opcji światopoglądowych, zarówno postaci fikcyjne, jak i realne:

Rycerzy, Wyrwidębów, Waligórow z bajek
Wcześniej mi zastąpiły Kordiany, Wertery;
Dociekałem, kto zaczął się zwać Czterdzieści Cztery,
Zielony maj widziałem czerwonym Pierwszym Majem.
Poczytywałem sobie za przywilej święty,
Żeby umrzeć po trzykroć, umierać po kolei
Śmiercią Gustawa, zbaraską śmiercią Podbipięty
I wezbraną pąsami róż śmiercią Okrzei (Kołoniecki 1953: 10).

W tym miejscu przerwany zostaje ciąg przedstawianej jak dotąd przez poetę biografii przemian duchowych. Jako autonomiczne do pewnego stopnia teksty zostają wprowadzone dwa poematy, określane też przez osobę mówiącą „balladami”, noszące tytuł *Kamienne schodki* – każda z części odpowiada jednemu fragmentowi tej nietypowej staromiejskiej ulicy złożonej wyłącznie ze stopni. Gdyby czytać je rzeczywiście jako odrębne całości, okazałyby się najdoskonalszym być może w całym zbiorze przykładem mityzacji przestrzeni miejskiej. Ich ułożenie w kontekście wędrówki duchowej poety zmienia jednak radykalnie ich sens. Okazują się one bowiem niepowodzeniem poniesionym wówczas, gdy „ja” liryczne chciało „jednym tchem treść wieków opowiadać” (Kołoniecki 1953: 10), w miejsce upragnionej fabuły o epickim rozmachu pojawia się bowiem „monotonna legenda bez zmierzchów i świtów” (Kołoniecki 1953: 10). *Kamienne schodki*, budowane jakby w oparciu o peiperowski model poematu rozkwitającego, okazują się więc ostatnim stopniem wiodącym do klęski, dostrzeżenia błędów swego dotychczasowego życia, o których była już mowa uprzednio.

Dalsza psychiczna ewolucja podmiotu lirycznego przebiega po równi pochyłej – wybucha wojna, w trakcie której spustoszenie sięgają nazistowskie wojska. Szczególnie dojmująco wypada awangardowa z ducha, tragiczna przez swoją groteskowość metafora niszczenia jako budowania:

To mi dopiero zręby skwapliwej budowy!
Tylko co freski łun pokryły dachy,
A już rosły ze stali koczownicze gmachy
Nad domostwa-kurhany, ulice-parowy.
Tak działały techniczne argumenty najeźdźcy –
Ostrożnie! świeżo malowane – krwią...
Długo to budownictwo szewcy staromiejscy
Kłęli, ostatnim spaniem poniedziałkowym śpiąc (Kołoniecki 1953: 20–21).

Podobnie jak poprzednio, występuje tutaj analogia między kondycją miasta a stanem psychicznym osoby mówiącej. Podczas gdy Warszawa popada w ruinę, podmiot liryczny doznaje poczucia alienacji, utraty własnej tożsamości, której fundamentem było zamieszkiwane przez niego miasto – jako przestrzeń faktyczna i jej korelat symboliczny:

Wiatry, deszcze i głodne psy dokonywały
Ekshumacji tych zwłok, gwałtowniejszych niż krzyk...
Widziałem to? – nie! alem patrzył, oniemiały.
Byłem samotny. Byłem obcy. Byłem nikt.
Łzy mogą z oczu, lecz nie z oczodołów płynąć.
Kukła bez płuc, znienacka padając, nie krzyczy.
Byłem wspomnieniem siebie, domu swego ruiną,
Pustym miejscem po Polsce i po jej stolicy (Kołoniecki 1953: 21).

Po latach wojennych naznaczonych zniszczeniami miasta na trudną do określenia skalę, jak i destrukcją psychiczną podmiotu lirycznego *Powrotu na Stare Miasto*, następuje czas odrodzenia. Dla poety oznacza to stopniowe odzyskiwanie utraconej tożsamości – najwcześniejszym etapem tego procesu są „uśmiech jeszcze blady, nieśmiały pólśmierć” (Kołoniecki 1953: 22), a jego punktem dojścia następujące słowa:

Młodość moja (a widzę ją, gdziekolwiek stanę)
I to miasto (a patrzę na nie – nie przechodzień,
Lecz syn) – to wszystko moje **Ziemie Odzyskane** [podkreślenie oryginalne],
Które raz odzyskawszy, odzyskuję co dzień.
Ulice ludne, pełne turkotu i wrzawy,
Znów mnie wabią pomiędzy konstelacje światła,
Nad Krakowskim Przedmieściem i nad Nowym Światem –
Znów jak ciało krwi krąży w arteriach Warszawy (Kołoniecki 1953: 27).

Następuje w tym fragmencie interesująca resemantyzacja stosowanego chętnie przez władze komunistyczne pojęcia Ziemi Odzyskanych, które w tym przypadku uzyskuje bardziej dosłowne oraz lokalne znaczenie. Zwraca też uwagę zastosowana przez poetę klamra kompozycyjna – ponownie odnosi się do obrazu Krakowskiego Przedmieścia oraz Nowego Świata, które tym razem stają się symbolem powrotu do tego, co utracone, a co, jak zostało wskazane uprzednio, stanowiło istotny etap na drodze rozwoju podmiotu lirycznego. Raz jeszcze zostaje też wprowadzona metafora fizjologiczna, trafnie obrazująca intensywność życia w odradzającym się mieście.

Jak wspomniano wcześniej, w ostatniej części zbioru poeta nawiązuje do sposobu obrazowania uznanego za jedyny właściwy przez władze komunistyczne w 1949 roku, który został określony w tytule mianem „socrealistycznej utopii”. Ten aspekt poetyki końcowych partii *Powrotu na Stare Miasto* ujawnia się w szczególności w apoteozie talentu rzemieślniczego oraz wrażliwości estetycznej budowniczych Warszawy, w których pracy dochodzi do idealnego splecenia się pierwiastków *ars* i *techné*. Dzięki czemu „formy, kolory prze-najczystsze [...] wyczytali w czarnoksiężskiej kuli, / W dumnych a prostych pieśniach plebejskich rybałtów” (Kołoniecki 1953: 23), po czym przenieśli je w sferę pracy:

Mocno, czysto i zgodnie serca polskie były,
Gdy kostki bruku dłoń tu chropowata kładła,
Jakby sylabizując zgłoski abecadła
Pracy i bohaterstwa, mądrości i siły (Kołoniecki 1953: 24).

Poetyka socrealizmu ujawnia się nie tylko w doborze tematów, ale również charakterystycznych atrybutów i postaci. Pośród nich wymienić należy „siwo-brodego Marksa / Albo Lenina z łysiną, niby w aureoli” (Kołoniecki 1953: 30), którzy, gdyby tylko mogli, winszowaliby przyszłych losów dzieciom, które zamieszkają w staromiejskich kamienicach. O widocznych nieopodal blokach mieszkalnych, położonych już poza Starówką, mówi zaś poeta, iż w nich „coś z WKP(b) / Dziejów jest i coś z mądrej prostoty *Kapitału*” (Kołoniecki 1953: 31). Na tym tle zaskakujący wydawać się może dialogiczny fragment ukazujący taniec dwojga młodych ludzi zachwyconych sobą nawzajem i podążających swoimi śladami, których kreacje stanowią subtelną aluzję do postaci Oblubienicy i Oblubieńca z biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*. W *Powrocie na Stare Miasto* scena ta staje się nie tylko manifestacją miłości, ale również ekstatycznej radości wywołanej widokiem podnoszącej się z ruin Warszawy.

Powrót na Stare Miasto, co zresztą sugeruje sam tytuł zbioru, przywołuje przede wszystkim obrazy z przeszłych wspomnień podmiotu lirycznego oraz teraźniejszości, w której się obraca, stanowiącej do pewnego stopnia przywrócenie świetlanych lat młodości. Ostatnie strofy wiersza to jednak również diagnoza dotycząca przyszłości. Można ją określić mianem ze wszech miar optymistycznej, o czym świadczy zwłaszcza ostatnia strofa:

Cześć Ci za to, Dostojna Rzeczpospolita,
Że tyle znajdujemy dla czynów przestrzeni,
W staromiejskie zaułki tkliwie zapatrzeni,
Gdzie świetlana, radosna przyszłość nam zakwita (Kołoniecki 1953: 31).

Podsumowanie

Piotr Mitzner, redaktor Biblioteki Zapomnianych Poetów prowadzonej pod patronatem Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie, uzasadniając sensowność przedsięwzięcia tego typu, pisał następująco:

Czy warto szukać zapomnianych poetów? Pozwolę sobie przypomnieć jedno nazwisko odkrytego poety: Cyprian Norwid. Można powiedzieć, że jest to przypadek wyjątkowy. To prawda, takie odkrycia zdarzają się raz na sto lat, a może rzadziej. Ale i w skromnym dorobku poetów nie tej klasy znajdziemy garść albo kilka garści wierszy wybitnych, zachwycających, wartych ocalenia, czy po prostu trafiających do naszej wrażliwości (Mitzner 2012).

Poezja Romana Kołonieckiego zdaje się potwierdzać prawdziwość tego sądu – pośród jego utworów znaleźć można przynajmniej kilkanaście ciekawych i godnych uwagi tytułów. Omawiany w tym artykule *Powrót na Stare Miasto* wydaje się wart przypomnienia – z jednej strony z uwagi na znaczną samodzielność i oryginalność przynajmniej niektórych partii tekstu, z drugiej zaś ze względu na doniosłość wydarzeń historycznych, którym towarzyszyło powstanie zbioru. Jak starano się wykazać, stanowi on zapis dojrzewania duchowego podmiotu lirycznego, które odbywa się paralelnie z przemianami przestrzeni miejskiej – obydwie te procesy są od siebie zależne. Kolejnym etapom wędrówki w czasie i przestrzeni odpowiadają zmiany poetyki oraz dominujących motywów – od nostalgicznej baśni, struktury mitycznej, przez pustkę egzystencjalną, aż po ocalenie tożsamości i przywrócenie blasku młodości, ujętych w poetyce socrealistycznej. Tak znaczna rozpiętość inspiracji złączona z własną poetyką indywidualnością Kołonieckiego oraz ramą autobiograficzną, stanowiącą podbudowę dla współdziałania tych dwóch tendencji obrazowania, daje w efekcie zbiór o przemyślanej kompozycji i niebanalnej treści, które zasługują na przypomnienie.

Źródła cytowań

- BARTELSKI, LESŁAW (1995), *Polscy pisarze współcześni 1939–1991. Leksykon*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- IWASZKIEWICZ, JAROSŁAW (2011), *Dzienniki 1964–1980*, oprac. Agnieszka i Robert Papiescy, Radosław Romaniuk, Warszawa: Czytelnik.
- IWASZKIEWICZ, MARIA (2020), *Portrety*, oprac. Agnieszka Papieska, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie SEDNO.
- JODEŁKA–BURZECKI, TOMASZ (1987), 'Od Kryształu młodości do Dna milczenia', w: Roman Kołoniecki, *Wiersze wybrane*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 5–15.
- KOŁONIECKI, ROMAN (1953), *Powrót na Stare Miasto*, il. Izaak Celnikier, Warszawa: Czytelnik.
- KOŁONIECKI, ROMAN (1987), *Wiersze wybrane*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- ŁOPUSZAŃSKI, PIOTR (2015), *Warszawa literacka w PRL*, Warszawa: Bellona.
- MICKIEWICZ, ADAM (1993), *Wiersze*, oprac. Czesław Zgorzelski, Warszawa: Czytelnik.
- MITZNER, PIOTR (2012), *Biblioteka Zapomnianych Poetów*, online: www.teatrnn.pl, <https://teatrnn.pl/wydawnictwo/biblioteka-zapomnianych-poetow/> [dostęp: 20.09.2023].
- POLLACK, JULIUSZ, JULIAN ŻEBROWSKI (1988), *Historia kamieniczek na Rynku Starego Miasta w Warszawie*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- PRZYBOŚ, JULIAN (1960), *Czytając Mickiewicza*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- VALÉRY, PAUL (1959), *Poezje*, tłum. i oprac. Roman Kołoniecki i in., Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- WALAS, TERESA (1993), *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- WOJCIECHOWSKI, ALEKSANDER (1956), *Rynek staromiejski*, Warszawa: Wydawnictwo „Sztuka”.
- Witkowska, Alina, Przybylski Ryszard (1998), *ROMANTYZM*, WARSZAWA: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- WOŹNIAK, MARIA JUDYTA (2006), 'Intelektualna poezja Paula Valéry'ego w polskich przekładach. Uwagi na marginesie tłumaczeń *Cmentarza morskiego*', *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*: 8, s. 207–217.
- ZGORZELSKI, CZESŁAW (1976), *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- ZIELINA, JAKUB (2011), *Wierzenia Prastłowian*, Kraków: Petrus.

Miasto jako widmo przeszłości. *Bruges umarłe* Georges'a Rodenbacha

Konrad Król

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ORCID: 0009-0007-2059-5063

City as a specter of the past. „Bruges umarłe” by Georges Rodenbach

The subject of the article is to analyze the work *Bruges umarłe* (1915), the Polish translation of the symbolic novel *Bruges-la-Morte* (1892) by Georges Rodenbach, in terms of presentation of Bruges, a Belgian city in Flanders. The issue of perceiving urban space as a phantom or the personification of the deceased wife of the main character, Hugo Vian, able to influence and manipulate human actions is taken. This is analysed from two perspectives.

Attention is drawn to how the gray city-tomb becomes, on the one hand, a faithful companion of an abandoned widower, a kind of mirror of his inner landscape filled with regret and emptiness. On the other hand, it is emphasized how the personified urban space guards the morality of the main character, when he begins to have feelings for a dancer, confusingly similar to his dead wife, and eventually, he gets into an affair with her. The city is presented as a double-faced phenomenon. At the same time, it is a reflection of the mood of the hero and an element that shapes it with the

Konrad Król, student III roku filologii romańskiej i II roku edytorstwa w ramach Kolegium Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistyczno-Społecznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; w 2023 wygłosił referaty *Iluzja jako droga do upadku w utworze Bruges-la-Morte Georges'a Rodenbacha* na konferencji studencko – doktoranckiej „Fikcje – Iluzje – Wyobrażenia” organizowanej przez redakcję czasopisma studenckiego „Roman” oraz *Miasto jako widmo przeszłości w powieści Bruges umarłe Georges'a Rodenbacha* na konferencji „Miasto – kultura, historia, społeczeństwo”; był członkiem jury „Prix Goncourt: le choix de la Pologne 2023”; obecnie stawia swoje pierwsze kroki naukowe na polu literaturoznawstwa, szczególną uwagę poświęcając przedstawieniom miasta.

konradkrol1253@gmail.com

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

strength that man succumbs to. At the same time, it is highlighted how the author uses photographs and colors in the descriptions to get a picture of a gray, frozen and depressing city. The desperate actions of Hugo Vian persistently searching for an analogy for his grief in lonely canals and neighborhoods abandoned by the sea of Bruges, which would seem to consciously want to keep him in his permanent mourning, are traced. This analysis aims to show the dynamics of the relationship between man and the city, which initially reflects his internal states, such as sadness or later temporary joy, and over time, he goes on to evaluate his feelings and guide his actions. The mystical role of urban space will be outlined, in accordance with the assumptions of symbolism, as well as its impact on the life of the widower, who ultimately turns out to be subordinate to the strength of her will.

Keywords: City, grief, symbolism, Bruges, sadness, Rodenbach, personification

***Bruges umarłe* jako powieść symbolistyczna**

Symbolizm w literaturze europejskiej jest zjawiskiem typowym dla ostatnich lat dziewiętnastego wieku, kiedy to społeczeństwo opanowane było przez powszechne znudzenie wcześniejszymi nurtami oddającymi z fotograficzną dokładnością rzeczywistość. W *Historii literatury francuskiej* Jan Prokop podkreśla, że prąd ten „rozlewa się szeroką falą pod koniec XIX w., wieku zmęczonego przyziemnym naturalizmem i materializmem dominującej kultury nowoczesnej. Zwłaszcza w Belgii, gdzie znalazł wielu adeptów [...]” (Dybeł, Marczuk & Prokop 2005: 325-326). Właśnie symbolizm, spopularyzowany w tym kraju w okresie *fin de siècle'u*, stanowić będzie punkt wyjścia dla dalszych rozważań. Jean-Baptiste Baronian pisze o symbolistach jako ludziach, którzy „często krążą poprzez swoje teksty wokół nadnaturalności, których atmosfera wprowadza w senne mary, gdzie wydarzenia są raczej rozmyte i gdzie same postaci nie rozumieją tego, co im się przydarza [*tournent ainsi assez souvent autour du surnaturel à travers des textes, dont l'atmosphère incite au songe, où les événements sont plutôt vagues et où les personnages eux-mêmes ne savent jamais trop ce qui leur arrive*]” (Baronian 2014: 3).

Bruges umarłe jest powieścią autorstwa belgijskiego pisarza Georges'a Rodenbacha, uznaną za arcydzieło symbolizmu. Christian Angelet w zbiorowej publikacji *Littératures belges de la langue française* pod redakcją Christiana Berga i Pierre'a Halena określa ją jako utwór, „który łączy umiarkowany styl artystyczny z flamandzką obrazowością i powieść o niewierności z baudelairowską i symbolistyczną doktryną podobieństwa [*qui combine un style artiste tempéré avec l'imagerie flamande, et le roman d'adultère avec la doctrine baudelairienne et symboliste des correspondances*]” (Angelet 2000: 87). Opublikowana najpierw w odcinkach (4-14 luty 1892) przez „Le Figaro”, a następnie w jednym tomie przez Marpon & Flammarion w maju 1892 roku, w języku polskim, przełożona przez anonimowego tłumacza oznaczonego jako

„N.B.”, ukazała się w roku 1915 nakładem Biblioteki Dzieł Wyborowych wraz z zachowaniem w tytule francuskiej nazwy miasta.

Tytuł oryginału, *Bruges-la-Morte*, gdzie poszczególne człony nazwy są wyodrębnione łącznikami, jest odwołaniem do pewnego sposobu nazywania miast, charakterystycznego dla francuskiego obszaru językowego. Analogicznymi przykładami tego zjawiska będą prawdziwe nazwy takie jak Louvain-la-Neuve w Belgii czy podparyskie miasto Noisy-le-Sec. Sam już tytuł zapowiada czytelnikowi, jak istotnym elementem powieści będzie miasto, dokładniej miasto umarłe – opuszczona przez morze Brugia, niegdyś ważny port, a u schyłku dziewiętnastego wieku w zasadzie już zapomniana i opustoszała. Stanowić ona będzie zarówno przestrzeń zdarzeń, jak też ich niemego uczestnika towarzyszącego głównemu bohaterowi – Hugonowi Vianowi – jako widmo jego przeszłości, a jednocześnie niemający głosu obserwator sądzący jego poczynania, swoista „szara eminencja”. Prześledzenie tego zjawiska jest celem autora niniejszego tekstu.

Jako że analizowany utwór wydany został ponad sto lat temu, ortografia oraz interpunkcja mogą być w wielu miejscach niezgodne z normami współczesnymi. Wobec tego, by nie przeprowadzać modernizacji tekstu, zostaną zachowane wszelkie napotkane formy, w tym końcówki fleksyjne czy spolszczenia oryginalnych imion i nazwisk. Przykładem tego może być fakt, że w wydaniu francuskojęzycznym główny bohater funkcjonuje jako „Hugues Viane”, natomiast polskie tłumaczenie proponuje formę „Hugo Vian”. Będą one odmieniane według obecnych zasad ortograficznych dla imion i nazwisk.

Miasto zwierciadłem pejzażu wewnętrznego i samodzielny bytem

Autor już we wstępie, zatytułowanym w oryginalnej wersji „Avertissement”, z francuskiego „Ostrzeżenie”, nakreśla cel, jaki mu przyświeca przy pisaniu powieści. Jego intencją jest przywołać i opisać miasto jako żywy i inteligentny organizm, który jest zdolny do wpływu na istoty ludzkie, a nawet manipulacji nimi:

W tem studyum namiętności ludzkiej chodziło mi nade wszystko o wywołanie wizji Miasta, jako głównej osoby działającej, dostrojonej do stanów duszy; osoby, która radzi, odradza, pobudza do czynu. Bruges, przeze mnie wybrane, staje się więc prawie ludzką istotą. Wszyscy, którzy w niem przebywają, ulegać muszą wpływowi jego. Urabia ono dusze ludzkie na obraz i podobieństwo gmachów swoich i dzwonów swoich (Rodenbach 1915: 5)¹.

¹ Zapis cytatów zgodny z oryginałem.

Dla Rodenbacha miasto nie jest jedynie tłem wydarzeń, a stanowi ono niemal odrębną i samoświadomą osobowość, która obserwuje poczynania bohatera i wpływa na nie. Takie podejście do tkanki miejskiej jest zauważalne w wielu dziewiętnastowiecznych utworach, czego źródłem może być postępująca w tym okresie urbanizacja i rosnące nią zainteresowanie.

Powodów, dla których główny bohater powieści znalazł się we flamandzkiej Brugii, należy szukać w jego przeszłości. Podczas jednej ze swoich podróży Hugo Vian dostrzegł nostalgiczność i zasmucenie tego miasta. Podkreśla to również Aleksandra Komandera w jednym z artykułów: „Przypomniał sobie melancholię tego miasta zauważoną w przeszłości i poczuł, że tylko ona mu zaoferuje odpowiednią oprawę dla żałoby [*Il s'est souvenu de la mélancolie de cette ville vue au passé et a senti qu'elle seule lui offrait un décor approprié au deuil*]” (Komandera 2011: 40). Wobec tego uznał ją za miejsce idealne do przeżywania smutku związanego ze śmiercią ukochanej żony, z czym nie mógł się w żaden sposób pogodzić. Porównuje belgijskie miasto do tętniącego życiem Paryża, w którym niegdyś mieszkał, ale gdzie nie był w stanie dalej żyć ze względu na targające nim emocje i niezgodność z nimi takiego *decorum*:

Jakże smutne było Bruges w te godziny zmierzchu! Kochał je właśnie za ten smutek, i z tego powodu zamieszkał tu po wielkiej katastrofie swego życia. Niegdyś, za dni szczęścia, jeszcze, gdy podróżował z żoną, żyjąc podług swej fantazyi życiem trochę kosmopolitycznym, w Paryżu, za granicą, nad morzem, byli tu razem w przejeździe; wówczas jednak wielka melancholia tego miasta nie zamąciła ich radości. Lecz później, gdy został sam, przypomniał sobie Bruges i nagłe przeczucie powiedziało mu, że powinien osiedlić się tam na zawsze. Tworzyło się tajemnicze zestawienie: umarła żona i umarłe miasto. Jego wielki ból potrzebował takiego otoczenia. Jedynie tu życie wydawało mu się możliwe. [...] Jemu potrzebna była cisza nieskończona i egzystencja tak jednostajna, by mu dawała złudzenie niebytu (Rodenbach 1915: 14-15).

Bohater powieści potrzebował właściwego *entourage'u*, żeby mógł w pełni oddać się rozpacz, i takie warunki zaoferowała mu Brugia: niegdyś ważne, tętniące życiem miasto poprzecinane kanałami łączącymi je z morzem, a u schyłku dziewiętnastego wieku prowincjonalne, pruderyjne i zapomniane – umarłe jak wskazuje tytuł. Stało się widmem swojej odległej, bez wątpienia dobrej i wielkiej przeszłości, sięgającej czasów średniowiecza. Dlatego główny bohater z taką łatwością utożsamia je ze zmarłą żoną, dawniej wspaniałą i żywotną, zaś w czasie akcji utworu będącą ledwie wspomnieniem. Narrator ujął to w słowach: „Hugo pragnął zamieszkać tutaj dla tego właśnie, żeby czuć, jak ostatnią jego energię zasypie nieznacznie i pewnie ten drobny pył wieczności, pod wpływem którego dusza szarzeje mu, jak to miasto” (Rodenbach 1892: 48). Sposób, w jaki

wdowiec odbiera miasto, kontempluje je i się po nim przechadza, ma w sobie pewne znamiona idei nazwanej w dziewiętnastym wieku francuskim terminem *flânerie*, „swoistej manifestacji pomysłu na życie, stosunku do czasu wolnego i czasu »zawieszonego« podczas podróžowania” (Świerczewska 2014: 13) – jak definiuje to pojęcie Beata Świerczewska.

Umarła miasto i umarła żona

Brugia jest stale porównywana do zmarłej żony Hugona, bohater widzi między nimi wiele wspólnych czy chociażby pokrewnych elementów. Autor wielokrotnie zwraca uwagę na analogie między miastem a człowiekiem, konsekwentnie realizując zamierzenie postawione sobie we wstępie:

To niegdyś piękne, niegdyś tak kochane miasto, było żywym wcieleniem jego rozpacz. Bruges — to obraz jego umarłej żony, a żona jego — to Bruges. Podobny los jednocył ich. Bruges również leżało w grobowcu swoich kamiennych wybrzeży, z zamarłymi tętnicami kanałów, których już nie ożywiał potężny prąd morza (Rodenbach 1915: 16).

Dwie umarłe są do siebie bardzo podobne, gdyż obie spoczywają w grobach, z których nie będą mogły już wyjść. Brugia jest tam złożona w przenośni, natomiast żona Hugona w sensie dosłownym. Nie ma już ruchu w kanałach Brugii, zamulonych przez lata bez – niepotrzebnego ze względu na spadek znaczenia miasta – oczyszczania jej niegdysiejszym krwioobieg. Podobnie krążenia nie ma już w tętnicach zmarłej ukochanej głównego bohatera. Całe miasto jest uwięzione w bezruchu i wydaje się pozostawać w żałobie po samym sobie. Hugo traktuje flamandzkie miasto jako manifestację swojego smutku.

Zestawienie to, ukazane w przywołanym fragmencie, dowodzi, iż w *Bruges umarłym* autor dokonał „ofelizacji” miasta. Pojęcie to zastosował filozof Gaston Bachelard w swojej publikacji *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* na opisanie zjawiska, w którym otoczenie przypomina Ofelię, postać z szekspirowskiego dramatu *Hamlet*. Określenie to ma implikować obecność postaci kobiecej oraz wody, co jest związane z treścią tegoż utworu, a ukute zostało ono właśnie przy okazji analizy powieści *Bruges-la-Morte*. Bachelard pisze: „Można by również interpretować »Bruges-la-Morte« Georges'a Rodenbacha jako ofelizację całego miasta. Nigdy nie widząc umarłej dryfującej po kanałach, powieściopisarz jest opanowany przez szekspirowski obraz [*On pourrait de même interpréter Bruges la Morte de Georges Rodenbach comme l'ophélisation d'une ville entière. Sans jamais voir une morte flottant sur*

les canaux, le romancier est saisi par l'image shakespearienne]" (Bachelard 1942: 121-122). Podkreśla to następujący cytat:

W tej samotności jesiennego wieczoru, gdy wiatr wymiatał ostatnie liście, z wznowioną siłą poczuł pragnienie śmierci i jakby tęsknotę za grobem. Zdawało mu się, że od wszystkich dzwonnicy pada mu na duszę cień; że od starych murów płynie ku niemu jakaś rada, że z wody podnosi się jakiś szept cichy, że ta woda idzie na jego spotkanie, jak szła na spotkanie Ofelii, według opowiadań grabarzy Szekspira (Rodenbach 1915: 16-17).

Nad tak ważną funkcją wody w twórczości belgijskiego symbolisty pochyła się również Wiesław Mateusz Malinowski z Alicją Sobierajską. W artykule *Sur la conjonction de l'ophélique et du narcissique dans l'œuvre poétique de Georges Rodenbach* czytamy, że „od 1886 roku woda przemawia pod piórem Rodenbacha [*dès 1886, l'eau parle sous la plume de Rodenbach*]” (Malinowski & Sobierajska 2018: 4), o czym dobitnie świadczy również zaproponowana przez autorów analiza utworów poetyckich.

Rola kolorów i fotografii w powieści

Autor z niezwykłą wiernością i wrażliwością oddaje kolorystykę miasta-widma, podkreślając, że jest ona właściwa jego charakterowi, traktując te dwa elementy jako zgraną i kompatybilną, choć przygnębiającą całość:

A ta melancholia szarych ulic, gdzie wszystkie dnie są jak listopadowe dnie Zaduszek! Ta szarość jakby stworzona z białych czepców zakonnic i czarnych sutann księżych, nieustannie się przesuwających i sugerujących myśli! Tajemniczość tej szarości, tej wieczystej półżaloby. Fasady domów mienia się wzdłuż ulic nieskończonymi barwami: jedne z nich są zielonkawe, inne znów blade ceglaste, poprzecinane białymi liniami; lecz też obok są domy czarne, przypominające surowość węglowych rysunków, lub głębokie barwy akwafort; ciemny ton ich cieniuje, podnosi tony sąsiednie, trochę może za jasne; a z całości wykłuta jednakże wrażenie szarości, unoszącej się nad długim szeregiem domów i otulającej wszystko naokoło. Śpiew dzwonów, przetłumaczony na barwy, również mógłby się wydawać czarnym; lecz przygłuszony, roztopiony w przestworzu, dolatuje nas jako dźwięk szary, miękko płynący i falujący nad wodami kanałów (Rodenbach 1915: 47).

Szarość i czerń są dominantami miasta umarłego, zlewają się ze sobą, podkreślając żałobną atmosferę Brugii. Ten mroczny obraz dopełniony jest

przez dźwięki dzwonów, również nacechowane czarną barwą, która jednak z uwagi na odległość rozmywa się w, po raz kolejny wspomnianej, wodzie kanałów i stopniowo wnika we wszechobecną szarugę. Przejawy innych kolorów, takie jak zielonkawe czy ceglaste fasady domów, wydają się zaledwie pamiątką po czasach, kiedy u szczytu swojego rozwoju miasto tryskało życiem. Niemalże nie pasują do reszty okolicy o tak monotonnym ubarwieniu.

Przy okazji omawiania warstwy kolorystycznej opisów, warto przywołać również oprawę fotograficzną powieści, trzydzieści pięć portretów miasta. Nie została ona zachowana w polskim tłumaczeniu, ale w wersji oryginalnej odgrywa ważną rolę. Dodajmy, iż ilustracja fotograficzna była nowatorskim zabiegiem w literaturze (Henniger 2015). Valéry Rion pisze: „Przedstawienie miasta, zarówno na płaszczyźnie tekstowej jak i ikonograficznej, staje się projekcją melancholijnego stanu duszy głównego bohatera w związku ze zniknięciem jego żony, ale też zaaranżowaniem nieobecności, pustki pozostawionej przez zmarłą [*La représentation de la ville, aussi bien aux niveaux textuels qu'iconographiques, devient la projection de l'état d'âme mélancolique du protagoniste [...] suite à la disparition de sa femme autant qu'une mise en scène de l'absence, du vide^[4] laissée par la défunte*]” (Rion 2014: 2). Fotografie zawarte w powieści odgrywają zatem istotną rolę w nakreśleniu wewnętrznego pejzażu Hugona Viana i podkreślają rolę miasta w jego kształtowaniu.

Hugo a Brugia – ewolucja relacji

Ważnym elementem analizowanej powieści jest stopniowe przeobrażanie się relacji między człowiekiem a miastem. Pewna zmiana w postrzeganiu Brugii przez Hugona zachodzi, gdy podczas jednej ze swoich przechadzek zauważa kobietę łudząco podobną do jego ukochanej. Z czasem dopada go pragnienie poznania sobowtóra zmarłej żony. Śledząc nieznajomą, dowiaduje się, że nazywa się Jane Scott i pracuje w teatrze jako tancerka, para się zatem zajęciem, które nie było u schyłku dziewiętnastego wieku profesją szanowaną. Początkowo angażuje się w znajomość z nią z dość pragmatycznych dla niego pobudek. Stanowi ona dla Viana pewien substytut kontaktu z umarłą, mimo że jest w pełni świadomy faktu, iż Jane jest zupełnie inną osobą, a jej podobieństwo jest zwykłym przypadkiem. Bohater czuje wówczas przypływ pozytywnych doznań, co odbija się na jego spojrzeniu na miasto:

Ileż mniej bolesne były teraz jego wieczorne spacer! Szedł po mieście, przechodził przez stuletnie mosty, mijał martwe wybrzeża, wzdłuż których cicho wzdychają wody. Dzwony codziennie zwiastowały jakieś nabożeństwo na dzień następny. Ach, te dzwony rozdzwonione, a tak dalekie, jakby dźwięczące z innych światów!...

Z przepelnionych rynien, jak i przedtem, powoli sączyła się woda, tunele mostów okrywały się chłodnymi kroplami łez, topole, stojące na brzegu wody, szemrały, jak skarga cichego, niepokieszonego źródła. Hugo nie czuł już więcej tego bólu wszechrzeczy i nie widział miasta sztywnego, jakby spowitego w tysiączne powijaki kanałów swoich. Tamto dawne miasto — umarłe Bruges — po którym był wdowcem, słało mu już tylko lekki podmuch melancholii; i szedł przez jego milczące ulice — pocieszony — jakby Bruges także powstało z grobu, i widział je jako miasto nowe zupełnie, tylko podobne do dawnego (Rodenbach 1915: 43).

Pomimo że Brugia nie zmieniła nagle swojego żałobnego charakteru, Hugonowi wydaje się jakby znalazł się w innym miejscu. Radość z możliwości kontaktu z sobowtórem zmarłej ukochanej zmienia czy też wypacza jego sposób patrzenia na rzeczywistość. Jest to w pewnym sensie świadome oszukiwanie się bohatera, gdyż nie zmartwychwstała ani Brugia, ani jego żona. Jednakowoż jest gotów brnąć w relację z Jane, byle tylko ulżyć swojej rozpacz. Na początku, jak świadczy przytoczony cytat, udaje mu się to, a kolejny stanowi tylko potwierdzenie tego faktu: „Hugo cały się oddał czarowi tego podobieństwa Jane z Umarłą; czynił to z tą samą namiętnością, z jaką unosił się wprawdzie nad podobieństwem swego losu do losów tego miasta” (Rodenbach 1915: 49). Wydawałoby się, że dzięki Jane Hugo zapomina nieco o swoim dojmującym smutku i dzięki temu jego wizja Brugii jawi się nieco mniej pesymistycznie. Jest to jednak tylko gra pozorów, którą główny bohater nie do końca świadomie, bo pod wpływem impulsu, rozpoczął.

Znajomość z nową kobietą nie przebiega jednak bez negatywnego wpływu na życie Hugona. W miarę jej rozwoju słabło pierwsze wrażenie idealnego podobieństwa między dwoma kobietami, a mężczyzna zaczynał dostrzegać elementy znacznie je różniące, zwłaszcza na płaszczyźnie zachowania. Jane okazała się osobą pustą, o materialistycznym podejściu do życia, w przeciwieństwie do zmarłej. Wywoływało w bohaterze coraz silniejszy smutek. Christian Angelet określił to jako „popadnięcie w podłość [*chute dans les turpitudes*]” (Angelet 1998: 136). Po chwili uniesienia zanegowany przez głównego bohatera charakter Brugii zaczynał ponownie wpływać na jego postrzeganie otaczającej rzeczywistości, ale także zmieniać jego zachowanie:

W miarę tego, jak zanikało wzruszające omamienie, Hugo coraz to bardziej zwracał się ku Miastu, zlewając swoją duszę z jego duszą, siłą się uchwycić to drugie podobieństwo, które go tak bardzo zajmowało w pierwszych latach wdowieństwa, zaraz po przyjeździe do Bruges. Teraz, gdy Jane już przestała mu się wydawać zupełnie podobną do Umarłej, stawiał się sam coraz bardziej podobny do miasta. Czuł to głęboko podczas ciągłych i jednostajnych wędrówek swoich przez puste ulice (Rodenbach 1915: 78).

Tak jak zapowiedziane zostało przez autora we wstępie, wszyscy są zmuszeni ulec wpływowi miasta, w którym żyją, a Hugo Vian nie jest tu wyjątkiem. Tę zależność Hugona od Brugii podkreśla również Wiesław Mateusz Malinowski w monografii *Le roman du symbolisme* stwierdzeniem: „[...] miasto może równie dobrze się z niego wyśmiewać: po spotkaniu Jane Scott wierzy, że odnalazł w niej swoją miłość, a równocześnie wieże Brugii »zwracają się« bezpośrednio do niego [...]. [[...] *la ville peut tout aussi bien se railler de lui: quand, après qu'il a rencontré Jane Scott, il croit retrouver en elle son amour, les tours de Bruges »s'adressent« directement à lui [...]]*” (Malinowski 2003: 177).

Brugia, utożsamiana przez bohatera z ukochaną zmarłą żoną, nie poprzestaje jedynie na utrzymywaniu go w melancholii. Hugo odczuwa, jak miasto negatywnie ocenia jego postępowanie. Tak jak zauważył Malinowski, zdaje się go napominać, zwracać mu uwagę, że jego zachowanie nie jest właściwe temu otoczeniu, a wręcz stanowi wyraz braku szacunku wobec pamięci jego zmarłej żony. Główny bohater nawet dźwięki dzwonów odczytuje jako wezwanie do nawrócenia. Trudne położenie Viana jest dodatkowo podkreślone tym, że czuje się on obserwowany i wyśmiewany przez miasto za swoje uczynki:

Znowu czuł wpływ miasta na swoją duszę: uczył się milczenia od nieruchomych kanałów, które spokojowi swemu zawdzięczają obecność szlachetnych łabędzi, milczące wybrzeża nauczyły go rezygnacji, a od wysokich dzwonnicy Najświętszej Panny i Zbawiciela, zawsze widocznych w perspektywie ulic, płynęła rada pobożności i powagi. Podnosił na nie mimowoli oczy, jakby u nich chciał szukać pomocy i schronienia; lecz wieże drwiły z jego nędznej miłości (Rodenbach 1915: 79).

Napominanie to miało również wymiar religijny, gdyż Hugo popełniał grzech, trwając w bliskiej, a nawet intymnej relacji z Jane nie wzięwszy z nią ślubu. Wynikało to z chrześcijańskiego charakteru miasta, naznaczonego beginażami, czyli miejscami odosobnienia dla członków laickich stowarzyszeń religijnych. Georges Rodenbach zwraca uwagę, że Brugia „ma duszę przedewszystkiem wierzącą” (Rodenbach 1915: 83) i religia stanowiła bardzo ważny element dla spokojnego funkcjonowania tego miasta i jego społeczeństwa. Wszelkie odchylenie od zasad wiary było szybko zauważane, a następnie piętnowane, gdyż narusza *status quo*.

Główny bohater doświadcza coraz silniejszych upomnień zarówno ze strony miasta, jak i służącej mu beginki Barbary, wymawiającej swojemu pracodawcy cudzołóstwo. Mimo wątpliwości co do moralności swoich poczynań, nie porzuca relacji z Jane. Hugonowi zdaje się jakby miasto chciało na siłę wyciągnąć go z grzechu, w którym się zanurzył, i z którego nie potrafi sam zrezygnować:

Dzwony najpierw namawiały, przyjazne, życzliwe; lecz później — bezlitosne — ganiły — tak zawsze obecne i widoczne naokoło niego, jak wrony naokoło wieżyc; potraçały go, dręczyły, gwałcąc go, by wygnąć zeń tę nędzną miłość, by wyrwać z niego jego grzech! (Rodenbach 1915: 92).

Ostatecznie zaczyna odczuwać, że to jego zmarła żona przemawia do niego za pośrednictwem Brugii i chce mu pomóc, co jednak przeraża mężczyznę. Fetyszyzacja pamięci ukochanej, dokonana zdaniem Denisa Melliera przez „utrwalanie jej wizerunku, pamięć o jej ukochanych przedmiotach [*la perpétuation de son image, la mémoire de ses objets chéris*]” (Mellier 2000: 55) zdaje się w końcu przerastać możliwości obiektywnego osądu bohatera:

Wieczorem, wracając wzdłuż wybrzeży, czuł się niespokojnym, jakby groziło mu jakieś niebezpieczeństwo. Opanowały go myśli grobowe. Umarła prześladowała go. Wróciła i unosiła się zdaleka we mgle, owinięta całunem. Czuł, bardziej niż kiedykolwiek, swoją wobec niej winę (Rodenbach 1915: 100).

Hugo Vian zdaje sobie sprawę z tego, że grzeszy i czuje się winny wobec swojej zmarłej ukochanej, ale mimo to nie potrafi zakończyć swojego niemożliwego – z punktu widzenia religii – związku z Jane. Ostatecznie popycha go to do grzechu, zdawałoby się jeszcze gorszego. Gdy po raz pierwszy zaprasza kochankę do swojej posiadłości, ta w swojej obojętności na uczucia Hugona bezczęści pamiątki po umarłej, naruszając swoistą strefę *sacrum* w życiu kochanka. Zabiera mu szkatułkę, w której przechowuje on warkocz zmarłej żony, a potem ucieka z nią przed nim po całym domu, czym doprowadza go do szału. W przypływie nieopanowanej agresji bohater dusi ją owym warkoczem, który stanowi dla niego najważniejszą relikwię. W finale powieści wybrzmiewają słowa:

[...] skończyło się wszystko, co było: umilkły śpiewy, znikły pozory życia, przerwało się to całe zmartwychwstanie, trwające krótką chwilę. Ulice znów były puste. [...] Hugo wciąż powtarzał słabym głosem: „Umarła, umarła... Umarło miasto...” próbując dostroić te słowa do rytmu ostatnich dzwonów, zmęczonych i leniwych, jak małe wyczerpane staruszki, rozsypujące nad miastem — a może nad jakąś mogiłą? płatki jakichś żelaznych kwiatów (Rodenbach 1915: 122-123).

Gdy do głównego bohatera dociera, do jakiego czynu się posunął, dostrzega wokół siebie swego rodzaju przywrócenie stanu sprzed poznania Jane. Brugia na powrót staje się w oczach Hugona miastem umarłym, nieznaczonym w żaden sposób tym chwilowym powrotem do życia, które

de facto on sam zakończył. Wraz z ostatnimi słowami powieści wyciszane są również dźwięki dzwonów, które pojawiały się wielokrotnie jako zwiastun napomnienia lub osądu poczynąń postaci.

Człowiek w mieście, miasto w człowieku

Powyższe analizy udowadniają, iż dynamika relacji między człowiekiem a miastem jest w powieści *Bruges umarte* motywem dominującym. Tytułowa Brugia nie jest jedynie tłem dla wydarzeń czy odzwierciedleniem stanów wewnętrznych bohatera, ale jest też przedstawiona jako samodzielny byt, który działa intencjonalnie w życiu Hugona Viana. W pewien sposób troszczy się o niego, przypomina mu o jego przeszłości, by nie zatracił się w chwilowych uniesieniach wiodących go ku moralnemu upadkowi. Jest nieodłącznym towarzyszem jego poczynąń, gdyż wszystkie najważniejsze wydarzenia w powieści są powiązane z obecnością miasta lub nawet od niej uzależnione.

Specyfika przestrzeni miejskiej jest nierozłącznym uczestnikiem ludzkiej egzystencji, co podkreśla Georges Rodenbach słowami: „Każde miasto jest stanem duszy, a gdy się w nim przebywa, ten stan duszy udziela się nam, rozchodzi się w nas, jak płyn zaszczerpiony; wchłaniający go w siebie razem z powietrzem” (Rodenbach 1915: 81). Brugia zamknęła Hugona Viana w głębokiej żałobie, a gdy ta zaczęła słabnąć – w poczuciu winy – zatem w pełni zrealizowane zostały założenia autora postawione we wstępie do powieści. Miasto zostało przywołane jako byt, który wpływa na głównego bohatera, ukierunkowuje jego myślenie, formuje jego sposób postrzegania rzeczywistości. Człowiek natomiast jawi się jako istota podrzędna, która z czasem ulega miastu, mimo że to on sam jest jego stwórcą.

Źródła cytowań

- ANGELET, CHRISTIAN (1998), 'Bruges-la-Morte comme un carrefour inter-textuel', w: Bertrand, Jean Pierre, *Le Monde de Rodenbach. Etudes et documents réunis par Jean-Pierre Bertrand*, Bruxelles: Labor, s. 135-145.
- BACHELARD, GASTON (1942), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Librairie José Corti.
- BARONIAN, JEAN-BAPTISTE (2014), *La littérature fantastique belge. Une affaire d'insurgés*, Bruxelles: Académie royale de Belgique.
- BERG, CHRISTIAN, PIERRE HALEN, RED. (2000), *Littératures belges de la langue française (1830-2000). Histoire et perspectives*, Bruxelles: Le Cri édition.
- DYBEŁ, KATARZYNA, BARBARA MARCZUK, JAN PROKOP (2005), *Historia literatury francuskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- HENNINGER, VÉRONIQUE (2015), 'Le dispositif photo-littéraire. Texte et photographies dans Bruges-la-Morte', *Romantisme*: 169, s. 111-132, online: <https://doi.org/10.3917/rom.169.0111>, [dostęp 28.12.2023].
- KOMANDERA, ALEKSANDRA (2011), 'Entre l'absence et la présence de la Morte dans „Bruges-la-Morte” de Georges Rodenbach', *Quêtes littéraires*: 1 (2011), s. 39-47.
- MALINOWSKI, WIESŁAW (2003), *Le roman du symbolisme: (Bourges – Villiers de L'Isle-Adam – Dujardin – Gourmont – Rodenbach)*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- MALINOWSKI, WIESŁAW, ALICJA SOBIERAJSKA (2018), 'Sur la conjonction de l'ophélique et du narcissique dans l'œuvre poétique de Georges Rodenbach', *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*: 3 (42), s. 4-17.
- MELLIER, DENIS (2000), *La littérature fantastique*, Paris: Éditions du Seuil.
- RION, VALÉRY (2014), 'Le reflet de Méduse. Le rapport entre photographie et texte dans „Bruges-la-Morte” de Georges Rodenbach', *Textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image: Varia* 4, s. 1-17, online: https://www.revue-textimage.com/09_varia_4/rion.pdf, [dostęp 28.12.2023].
- RODENBACH, GEORGES (1915), *Bruges umarte*, przekł. Anonim, Warszawa: Biblioteka Dzieł Wyborowych.
- ŚWIERCZEWSKA, BEATA (2014), *W poszukiwaniu tożsamości, czyli pieszo po miejskim bruku. Flâneur i idea flânerie na przestrzeni dziejów – zarys problematyki*, Opole: Oficyna Wydawnicza Politechniki Opolskiej.

Obraz Wielkiej Wojny w literaturze popularnej. Przypadek Kiedrzyńskiego. *Pożar*

Agata Adamowicz

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0009-0004-5489-1635

The image of the Great War in popular literature. The case of Kiedrzyński. „Fire”

The aim of the chapter is an attempt to analyze *Fire* by Stefan Kiedrzyński, perceived as an example of a sensational presentation of the danger of revolution, where space is presented using two classic topos: “locus amoenus” and “locus horridus”. *The Fire* exposes the opposition between the native paradise and the hell of a “foreign” land, the Soviet revolution and Bolshevism. The author points out *Fire* as, on the one hand, a story about the unhappy love of a gray intelligentsia legionnaire for an aristocratic borderland maiden, on the other hand, a text related to war. The researcher points out that war in Kiedrzyński's work it is the experience of destruction, suffering, the absurdity of human fate, the experience of the collapse of reality. The war also exposes social disintegration and dysfunctionality of existing hierarchies, demystifies the myths defining collective identity. The experience of the Great War forces the author to revise his current views on the world and man, and in addition to heroes, it also gives rise to criminals. Just as we can ultimately call a hero the legionnaire Jan Gordon, who decided to sacrifice his life for the national

Agata Adamowicz, mgr; nauczycielka języka polskiego w liceum ogólnokształcącym; przygotowuje doktorat pod kierunkiem prof. dr hab. Ewy Paczoskiej w Zakładzie Literatury i Kultury II połowy XIX wieku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego; przedmiotem jej badań są tendencje i schematy w powieściach Stefana Kiedrzyńskiego, niedocenianego powieściopisarza i dramaturga dwudziestolecia międzywojennego reprezentującego nurt literatury popularnej, objętego całkowitym zakazem cenzury PRL i skazanego na zapomnienie.

agataaa.adamowicz@gmail.com

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



cause, an obvious anti-pattern is the figure of an old spy – Szron, a man without scruples, capable of the greatest meanness. Thus, Kiedrzyński raises the issue of war and revolution in *Fire*, showing characters forced to constantly control their attitude to reality and break their own epistemological barriers, full of dilemmas, experiencing destruction and suffering and the absurdity of human fate, and thus the world falling apart around them, fits perfectly into the search for high-art literature. Unlike her, however, she often uses schematic or stereotypical approaches typical of popular performances. However, his social diagnoses cannot be denied. The author classifies Kiedrzyński's cinematographic tendencies as innovative, contesting the opinions of critics who attribute them to the writer's youth, still unaware of his own skills. The tangle of facts and the tangle of people gathered throughout the territory of the Republic of Poland is a record of what is in constant motion, the essence of modern war in *Fire*. Even though man is responsible for the changes resulting from war, he becomes their victim. As a result, he experiences trauma, disappointment, shock, suffering, and the existing image of the world becomes increasingly fragmented. This crumbling reality can be observed many times in Kiedrzyński's novel.

Keywords: danger, revolution, destruction, collapse, war

Wprowadzenie

Tematyka Wielkiej Wojny, tak ważna dla literatury okresu międzywojnia, odbija się również w niedocenianej przez lata w tym zakresie literaturze popularnej, która równie szybko jak ta wysokoartystyczna reaguje na wyzwania epoki. Do utworów z tego kręgu należy zapomniana powieść *Pożar* Stefana Kiedrzyńskiego, wydana nakładem Gebethnera i Wolfa w 1919 roku w Warszawie, a wcześniej drukowana w odcinkach (1918-1919) w warszawskim „Kurierze Polskim”. Kiedrzyński, niegdyś poczytny pisarz i dramaturg, jest obecnie niemal całkowicie zapomniany, zajmując zaledwie marginalne miejsce w publikacjach o charakterze słownikowym. *Słownik Literatury Polskiej XX wieku* plasuje utwór Kiedrzyńskiego jako osobną odmianę w literaturze popularnej dwudziestolecia międzywojennego, nazywając ją powieścią społeczno-obyczajowo-polityczną, służącą konkretnym interesom politycznym, zwłaszcza atakom na komunizm. Autorka hasła traktuje *Pożar* jako przykład sensacyjnego przedstawienia niebezpieczeństwa rewolucji, gdzie przestrzeń prezentowana jest za pomocą dwu klasycznych toposów, przybierając kształt *locus amoenus* i *locus horridus* (Martuszevska 1995a: 585). *Pożar* eksponuje bowiem opozycję między rajem ojczystym a piekłem ziemi „obcej”, rewolucji radzieckiej i bolszewizmu (Martuszevska 1995b: 1109).

Fabula utworu z pozoru wydaje się banalna, oparta jest głównie na wątku sensacyjnym i melodramatycznym. Akcja dzieje się na kresach dawnej Rzeczypospolitej (Biała Ruś, Polesie lub Wołyń – prawdopodobnie na Wołyniu ze względu na lokalizację wojsk). Główny bohater, Jan Gordon, młody legionista, przekrada się przez linie rosyjskie, aby zobaczyć się ze swoją ukochaną, Alicją Turgamecką, córką bogatego właściciela majątku Poręby, położonego prawie na linii walk. Gordon zostaje zapomniany (od spotkania w czasie karnawału 1914 r. mijają przeszło trzy lata), a Alicja zaręcza się z oficerem rosyjskim, księciem Aratowem. Jan, ujęty przez patrol rosyjski na skutek denuncjacji

szpiega (potem bolszewika) Szrona, wyrokiem sądu wojennego, w którym uczestniczył Aratow, zostaje skazany na śmierć. Wcześniej książę przyrzeka dziewczynie, że uwolni schwytanego legionistę, więc ułatwia ucieczkę Gordonowi. Ten dowiedziawszy się, komu zawdzięcza ocalenie, nie chce przyjąć przysługi. Pobity i poraniony zostaje zawieszony do pałacu Turgameckich, gdzie wraca do zdrowia. W tym miejscu następuje również ostateczne wyjaśnienie jego stosunku do Alicji. Tymczasem wybuchają rozruchy chłopskie, w czasie których rodzinę Turgameckich w okrutny sposób wymordowano, z wyjątkiem Alicji, którą ratuje Jan i odwozi do rodziny w Petersburgu. Pod wpływem wdzięczności serce dziewczyny zwraca się ku dawnej miłości, ale spotkanie w Petersburgu z Aratowem utwierdza ją w uczuciu do księcia. Ostatecznie Gordon usuwa się i przez Finlandię udaje się do Francji. Jego jedynym dążeniem jest praca dla ojczyzny (Kiedrzyński.org 1919; par. 4).

Współcześni krytycy wypowiadali się o *Pożarze* w niekoniecznie pochlebny sposób. Zdzisław Dębicki nazwał autora wręcz marnotrawcą talentu, określając jego utwór jako przykład powieści-kinematografu:

Ten pisarz, znany już i poczytny, urodził się artystą, a być nim nie chce. Sztuka goni go, a on przed nią ucieka. Dokąd? Jak typowe dziecko miasta, jak nie-odrodny syn współczesności, do kinematografu [...]. Ogromna masa obserwacji, ogromna masa scen, podpatrzonych czasu tej wojny, a więc bardzo aktualnych, narzuca się oku widza, ale natychmiast pierzcha, rozwiewa się, ginie i przepada (Dębicki 1919; par. 6).

To, co Dębicki nazywa płataniną faktów i ludzi, pozbieranych na całym obszarze Rzeczypospolitej, składającą się z skłonności do kinematograficznego obrazowania na karb młodości Kiedrzyńskiego i jako człowieka, i jako pisarza jeszcze nieświadomego własnego warsztatu, dziś można nazwać wręcz innowacyjnością. Uchwycenie istoty wojny nowoczesnej to zapisanie tego, co pozostaje w ciągłym ruchu. Tak termin Zygmunta Wasilewskiego – „kinematograficzne” przedstawianie świata wojny jako sposobu doświadczania rozpadającej się rzeczywistości – ujmuje Maria Olszewska (2004: 3). Człowiek, choć sam odpowiada za przemiany, jakie są skutkiem wojny, staje się ich ofiarą. W konsekwencji doświadcza traumy, rozczarowania, szoku, cierpienia, a dotychczasowy obraz rzeczywistości ulega coraz bardziej fragmentaryzacji (Olszewska 2004: 3). Niejednokrotnie tę rozpadającą się rzeczywistość można zaobserwować w powieści Kiedrzyńskiego, do czego jeszcze powrócę. Inne opinie pojawiające się w prasie dwudziestolecia międzywojennego jednoznacznie potwierdzają talent Kiedrzyńskiego, choć jednocześnie podkreślają mankamenty powieści. Recenzenci krytykują nieudane postacie głównych bohaterów, Gordona i Alicji: „Alicja jako wytwór powieściowy jest nudna. Nudny jest również Gordon w swych

hiperbolizujących wylewach miłosnych” (Choromański 1920: par. 1). Podobne stanowisko zajmuje Zygmunt Sarnecki, zwracając uwagę na niedoskonałości w kreacji protagonistów:

Słabszą stroną dzieła jest charakterystyka figur, ustawionych na pierwszym planie opowiadania. Jan Gordon na przykład, chociaż przedstawiony jako dzielny młodzieniec, jest bądź co bądź wcale banalnym bohaterem romansowym. Próżność i kochliwość Alicji, niedostatecznie umotywowane fałszywym wychowaniem, budzą w czytelniku pewne wątpliwości, zwłaszcza, że zbyt łatwa i nagle zmienność jej uczuć nie posiada podkładu zmysłowego, ani sztucznie sentymentalnego, przejętego z wzorów książkowych (Sarnecki 1920: par. 5).

Jednocześnie krytycy zgodnie uważają dzieło Kiedrzyńskiego za utwór niepowszedni, podkreślając na przykład trafność scharakteryzowania typów oficerów rosyjskich w powieści, co dowodzi, iż, ich zdaniem, pisarzowi nieobca jest znajomość i realiów, i rosyjskiej mentalności. Traktują więc utwór jako jeden z lepszych przykładów beletrystyki wojennej, w dobrym gatunkowo wykonaniu, potrafiący wywołać wrażenie grozy.

Pożar jest nie tylko opowieścią o nieszczęśliwej miłości szarego inteligenta-legionisty do arystokratycznej panny „kresowej”. Co prawda krwawa wojna i jeszcze krwawsza tragedia Polaków zmuszonych walczyć w nieprzyjacielskich szeregach stanowią jedynie tło dla wątku romansowego, ale to one są najlepiej skonstruowane w utworze, skreślone z wielkim rozmachem, wstrząsające grozą, obrazujące, z jednej strony, ofiarność Polaków, altruizm, zdolność do najwyższych poświęceń, z drugiej zanik rzetelnego patriotyzmu, egoizm klasowy, sybarytyzm, małostkowość.

W opinii recenzentów Kiedrzyński dobrze pokazuje polaryzację polskich postaw tego przełomowego czasu. Warto w tym miejscu dodać, że przedstawione w powieści obrazy wojny i rewolucji, choć opisywane z wręcz wizjonerskim realizmem, nie wynikały prawdopodobnie z bezpośrednich doświadczeń pisarza. Wybuch Wielkiej Wojny zastał go bowiem w Paryżu, z którego powrócił do Warszawy latem 1914 roku, a następnie, w sierpniu 1915, wyjechał do Wilna po zajęciu Warszawy przez Niemców. Kolejne etapy jego wędrówki to Bielica, Petersburg, Mińsk Litewski i wreszcie powrót do Warszawy w 1918 roku.

Pożar wpisuje się więc w tematykę wojenną i mimo swej przynależności gatunkowej uwidacznia wiele aspektów obecnych w literaturze wysokoartystycznej tego czasu, w której, jak pisze Maria Olszewska: „Wojna okazuje się eksplozją ludzkiej agresji, niczym nie dającego się zniwelować zła rozszałałych instynktów, okazuje się rzeczą ludzką, bo to »ludzie ludziom zgotowali ten los«, ale jednocześnie jest nieludzka jako przekraczająca dotychczasowe wyobrażenia, »niewyraźalna« w swej »niewyraźności«” (Olszewska 2004: 26).

Wojna u Kiedrzyńskiego to zatem doświadczenie zagłady, cierpienia, absurdalności ludzkiego losu, wspomniane wcześniej doświadczenie rozpadu rzeczywistości. W *Pożarze*, podobnie jak w wojennej literaturze wysokoartystycznej, znajdujemy, z jednej strony, bohaterów o biografii żołnierskiej: Jan Gordon mógłby być np. porównywany z tytułowym bohaterem powieści *Hrabia Emil* Nałkowskiej. Z drugiej strony mamy tu postaci skonstruowane w zgodzie ze schematem „pękniętego konwenansu”: to łączy panie Turgameckie z *Pożaru* np. z Maryską Miechowską z *Łuku* Juliusza Kadena-Bandrowskiego (Kielak 2001: 40). Kiedrzyński znakomicie też kreśli obraz walk na kresach, której to tematyki nie podejmuje nawet Żeromski w *Przedwiośniu*, uważając ją zapewne za zbyt bliską i bolesną. Jej echa widoczne są jedynie we wspomnieniach Karoliny Szarłatowiczówny rozmawiającej z Cezarym:

Mnie tak samo wyrzucono na dwór z mego domu. — Cóż robić! Taki los [...] Dola, żeby urodzić się kobietą i nie móc przynajmniej pomścić się na wrogach! Dola, żeby drżeć o siebie, o swoją kobiecość wobec tych, którzy mieli prawo pozbawić mnie wszystkiego materialnego dobra — ach! — i rodziców (Żeromski 1982: 174).

Natomiast opisy pogromu w Porębach i rewolucji bolszewickiej u Kiedrzyńskiego nie ustępują w niczym obrazowi rewolucji w Baku przedstawionemu w *Przedwiośniu*, gdzie „[...] rewolucja jawi się jako bezsensowna makabra, jako żywioł zniszczenia, siejący śmierć i rozpalający w ludziach najgorsze instynkty: uczucia nienawiści i zemsty, żądzę gwałtu i krwi” (Adamczyk 1982: XLII). Warto tu wspomnieć, że Żeromski, jak podkreśla Artur Hutnikiewicz:

[...] rewolucji w Rosji oczywiście nie widział. Znał ją z przekazów mieszczańskiej prasy, która będąc przeciwniczką przewrotu nie miała powodu go oszczędzać. Niejedną informację zawdzięczał autor przypadkowym spotkaniom z uchodźcami ze Wschodu, którzy po wielu dramatycznych perypetiach dotarłszy wreszcie do upragnionej Polski, przywozili relacje z natury rzeczy zabarwione osobistym, jednostronnym odczuciem (Hutnikiewicz 1964: 225).

Kruszenie się fasady

Już na samym początku powieści Kiedrzyńskiego narrator zapoznaje czytelników z okrucieństwami wojny, malując przerażający obraz destrukcji zarówno opisywanej okolicy, jak i psychiki bohaterów oraz ich dotychczasowego życia:

Ludzie opuścili nie tylko swoje domy — ale i dom Boży. Jedni powędrowali na wschód, inni mordowali się wzajemnie, strzelając do siebie z ukrycia. Była to wojna, jedna z najokrutniejszych wojen, jakie widział świat — wojna, która uczyniła postawiła setki tysięcy krzyży nad mogiłami, która człowieka uczyniła parobkiem śmierci i trubadurem zniszczenia (Kiedrzyński 1919: 4).

Zdewastowany i opustoszały został również kościół ufundowany przez wojewodzinę Mściśławską, stojący w jednej z trzech zniszczonych wiosek. Narrator wspominając jego dawne piękno kontrastuje te wspomnienia z obecnym stanem:

[...] kościół był niewielki, lecz murowany, pięknie przyozdobiony wewnątrz świętymi obrazami, sprowadzonymi z Włoch oraz cudnymi figurami świętych pańskich, wyrzeźbionych w marmurze. Obecnie kościół stał zrujnowany i opuszczony — z rozbitą wieżą, która gruzami zasypała dach i wielką wyrwę w boku, wybitą przez armatni pocisk. Piękna świątynia była już tylko ruiną, w której gromadziły się sowy i nietoperze (Kiedrzyński 1919: 13).

Zasadnicze zmiany wojna zaprowadziła również w Porębach, majątku Turgameckich. Zostali oni odcięci od świata, objętego pożarem wojny, w związku z czym postanowili całą zimę nie opuszczać domu, co nie było w ich zwyczaju, gdyż zawsze o tej porze roku przenosili się, jak mówi narrator, „pod błękitne niebo południa” (Kiedrzyński 1919: 24), zostawiając gospodarstwo w rękach doświadczonego administratora. Jak widać, wojna wiąże się tu z przewrotem ogarniającym wszystkie sfery życia bohaterów, najpierw egzystencjalne, z czasem również etyczne i mentalne. Mimo iż życie w porębskim dworze przebiega w ciszy i spokoju, a wojna nie dotyka jego mieszkańców w drastyczny sposób, panie Turgameckie nie są zadowolone z takiego obrotu wypadków. Pani Matylda początkowo nie może pogodzić się z losem, z czasem pochłania ją lektura romansów. Spędza czas na czytaniu, współczując nieszczęściu zawiedzionych kochanków. Panna Alicja czyni to samo. Spaceruje po lesie rozmyślając nad okrutnym w jej mniemaniu losem, który skazał ją na spędzenie zimy z dala od świata. Wojna, dla jednych bezwzględna i krwawa w skutkach, w Turgameckich budzi poczucie absurdu, zniechęcenia, nudy i tęsknoty za dotychczasowym życiem. Panie umilają sobie czas nie tylko czytaniem powieści, ale też przyjmują rosyjskich oficerów i dowódców, między innymi rotmistrza kozaków gwardii, księcia Aleksandra Wasylewicza Aratowa. Rozmowy toczą się po francusku, dotyczą wojny, literatury, rewolucji francuskiej, a z czasem książę staje się stałym bywalcem Poręb. Zachowanie pań Turgameckich przywodzić może na myśl scenę VII z III części *Dziadów* Mickiewicza — *Salon Warszawski*, gdzie poeta dokonuje

krytycznej oceny polskiego społeczeństwa. Tak jak jest ono zróżnicowane i wyraźnie podzielone w dramacie romantycznym (z jednej strony patriotyczna młodzież, a z drugiej generałowie, arystokraci, poeci oraz damy), tak niejednolite jest także u Kiedrzyńskiego. Patrioci w *Dziadach* dyskutują o sprawach ważnych dla ojczyzny, między innymi o prześladowaniach, jakie spadają na Polaków ze strony carskich urzędników i tajnej policji, natomiast zupełnie inne tematy dominują przy stolikach arystokracji, dla której los Polski jest całkowicie obojętny.

W *Pożarze* patriotą możemy nazwać legionistę Jana Gordona, jednak Turgameckie, podobnie jak damy, literaci, generałowie rozmawiające po francusku, trudno nazwać patriotkami zaangażowanymi w sprawy ojczyzny. To sybarytki pragnące wyłącznie własnych wygod, niemyślące o wojnie w kategoriach przyszłych losów kraju. Wszelkie dotychczasowe zmiany w ich życiu, jakie przyniosła wojna są dla nich i tak trudne do zniesienia. Życie w Porębach można z powodzeniem porównać do obrazu Nawłoci w *Przedwiośniu*. Chociaż *Pożar* jest wcześniejszy od słynnego dzieła Żeromskiego, w obu utworach uderza anachroniczność życia ziemiańskiego. Turgameccy przetrwali w Porębach, jak w kapsule, z dala od prawdziwych problemów, żyją pozornie, prawie do końca są nieświadomi nadchodzących zwrotów. W *Przedwiośniu* z pozoru sielankowa atmosfera dworu w Nawłoci do złudzenia przypomina Soplicowo, panujące tam serdeczne stosunki między państwem a służbą, staropolską gościnność i szlacheckie zabawy. Ten obraz zostaje zdemistyfikowany przez Cezarego, który dostrzega groźną, bo oddalającą od rzeczywistości, anachroniczność szlacheckich rytuałów, nierówności społeczne, fałszywe gesty „państwa” i chłopów. Podobnie jak w majątku Turgameckich, mieszkańcy dworu w Nawłoci nie pracują, z wyjątkiem przebierania jabłek, a ich tryb życia ma charakter konsumpcyjny, sprowadzający się do flirtów, romansów i intryg. Przed tym, czego na własnej skórze doświadczają Turgameccy w czasie pogromu, w *Przedwiośniu* ostrzega Wielosławskiego Baryka, mający za sobą багаż rewolucyjnych doświadczeń w Baku:

Było mu dobrze z tymi obcymi ludźmi, jakby ich znał i kochał od niepamiętnych lat. [...] Żadne tu myśli przeciwne, nieprzyjazne przeciwko temu dworowi nie powinny by się były rodzić. A jednak, gdy powrócił do pokoju stołowego, żal mu ścisnął za serce. [...] Zapłakał, gorzko zapłakał. Chwycił po pijanemu Hipolita za szyję i namiętnie szeptał mu do ucha: — Strzeż się, bracie! Pilnuj się! Za tę jedną srebrną papierośnicę, za posiadanie kilku srebrnych łyżek, ci sami, wierz mi, ci sami, Maciejunio i Wojciunio, Szymek i Walek, a nawet ten Józio — Józio! — wywleką cię do ogrodu i głowę ci rozwalą siekierą. Wierz mi! Ja wiem! (Żeromski 1982: 131-132).

W *Pożarze bolesne*, traumatyczne następstwa wojny nie omijają w zasadzie nikogo. Okrutna rzeczywistość dotyka zarówno Polaków, jak i Rosjan, chłopów i panów. Aratow w rozmowie z Alicją rozumie jej zniechęcenie, chęć zapomnienia o wojnie. Słowa księcia stanowią jednocześnie ostrzeżenie przed zgubnymi skutkami przedłużającego się konfliktu:

[...] żyjemy wszyscy jak w domu objętym płomieniem. Lada chwila mogą zapalić się schody i ucieczka zostanie przecięta [...] pozwalam sobie sądzić głębiej i widzieć to życie, które wojna przeobraża ustawicznie. Oto jest największe niebezpieczeństwo, które grozi nam wszystkim. Myślę o tych wszystkich zmianach, które wytwarza nieraz jedna potyczka. Na wojnie ludzie giną, a kule nie wybierają. Pada zarówno jedyny syn, jak i ubóstwiany kochanek... lub narzeczony (Kiedrzyński 1919: 30-31).

Bohater podważa sens wojny, która pozbawia przyjemności, spokoju, bezpieczeństwa, budzi tęsknotę za normalnym życiem.

Kolejne sceny dowodzą, iż konsekwencje wojny niosącej niepokój i niepewność doskwierają nie tylko oficerom rosyjskim, ale i prostym żołnierzom, podważają autorytet władzy i zaufanie do niej. Wyraźnie na to wskazuje rozmowa Aratowa z prostym żołnierzem Wołodią:

— Dzisiaj czasy niepewne, agitatorzy po wojsku chodzą, do buntu namawiają — i socjalizm szerzą. Jedni na drugich zęby szczerzą jak psy i kto wie, co jeszcze być może. Między żołnierzami i oficerami nienawiść, i nie ma już ani zaufania, ani wiary. [...] — Tak... Wy macie rację, panie rotmistrzu. Czasy niepewne. W proklamacjach mówią prawdę. Oficerowie nas na rzeź prowadzą. Żołnierz bez praw, jak nie człowiek, gorszy od najgorszego psa — a wojna przegrana, ot, co! [...] — Źle jest, Wołodia, ale będzie, bo musi być lepiej. I ty rozumiesz i ja też... — Tylko batiuszka car nie rozumie — rzekł żołnierz (Kiedrzyński 1919: 167-169).

Każdy z bohaterów, nie wyłączając Rosjan, doświadcza zatem rozpadu rzeczywistości w różny sposób. Wojna obnaża społeczną dezintegrację i dysfunkcjonalność obowiązujących hierarchii, demistyfikuje też mity określające zbiorową tożsamość. Wyraźnie na to wskazuje rozmowa Turgameckiego z Gordonem, gdy ten dochodzi do zdrowia w Porębach. Ojciec Alicji uświadamia młodemu legionście, że z entuzjazmu i wzmożonego patriotyzmu, jakie panowały w 1914 roku niewiele zostało. Wojna nauczyła ich patrzeć trzeźwo i oceniać wypadki według ich wartości. Dlatego też Turgamecki, wyzuty z patriotyzmu, kierujący się w życiu wyłącznie korzyściami osobistymi, nie godzi się ani na małżeństwo Gordona z córką, ani na

ukrywanie legionisty w swoim pałacu. Uważa to wręcz za kompromitację, boi się o własną skórę: „Bo co by było, gdyby tak... [...] dowiedziano się, że pan jest u nas ukryty. Pan, proszę nie zapominać, należysz do tego wojska, które Rosja za stronę walczącą nie uznaje” (Kiedrzyński 1919: 215). Ponadto małżeństwo Alicji z Aratowem byłoby zaspokojeniem światowej próżności magnata. Turgamecki nie jest świadomy jednak, że swoją postawą wzbudza narastającą niechęć chłopów, którzy przy najbliższej nadarzającej się sposobności, jaką będą rozruchy agrarne, dokonają bezlitosnej egzekucji na znienawidzonym panu.

Prorocze okazują się w tym wypadku słowa Jana do Alicji, które są jednocześnie negatywną oceną grupy społecznej, do której należy dziewczyna: „Twój ojciec należy do tych ludzi, którym rozum napędza chłop siekierą” (Kiedrzyński 1919: 261). Gordon ma świadomość, że Turgamecki nie jest w stanie zmienić ani stosunku do niego, ani swych poglądów. Zapewnienia Alicji, że gdyby nie wojna i przynależność Gordona do Legionów, to z pewnością ojciec zgodziłby się na ich małżeństwo, nie przemawiają do niego. W oczach młodego żołnierza dziewczyna nie rozumie tego, co się wokół dzieje, pozostając niewolnicą zwyczaju:

Ten pokój i ten pałac stał się szczęściem twojej duszy [...] nie wiesz, że wojna odarła z człowieka z tych barw fałszywych, którymi malowała go cywilizacja. Wśród dzikich zwierząt, chciwych krwi, stoisz w majestacie bezbronności, dumna z tej pustki, którą ci dano zamiast serca (Kiedrzyński 1919: 259).

W powieści Kiedrzyńskiego obraz wojny pozbawiony jest heroizmu zarówno, gdy autor przedstawia przestrzeń działań wojennych, jak i wtedy, gdy rysuje obraz fałszywej ziemiańskiej idylli. Wojna wyniszcza zarówno fizycznie, jak i psychicznie. Wpływa początkowo na mentalne i etyczne sfery życia bohaterów, z czasem obejmując pozostałe. Na początku monotonia powtarzających się czynności czyni z bohaterów niewolników okoliczności. Czytelnik obserwuje więc znaki atrofii moralnej, za którą przyjdzie biologiczna, obie nieodwracalne w skutkach. Tu proces deziluzji wojny jeszcze się w pełni dla bohaterów nie rozpoczął. Rozpoczyna się on od chwili uświadomienia sobie ceny, jaką trzeba zapłacić za udział w wojnie (Olszewska 2004: 26). Wielkimi krokami zbliża się do Poręb pogrom, który obnaży brutalne instynkty i podważy wszystkie obowiązujące do tej pory reguły, okaże się nieprzewidywalny w skutkach.

Pogrom

Kiedrzyński umiejętnie stopniuje napięcie, budując nastrój niepokoju i oczekiwania:

Mówiono o rewolucji i buntach, co wprowadziło obywateli w stan trwożliwego przynębienia i obawy na przyszłość. Pan Turgamecki odgrzązał się – segregował i opatrywał dubeltówki i sztucery, uzbrajał nocnych stróżów w rewolwery, niemniej jednak ze strachem spoglądał w przyszłość, która stawiała się z dnia na dzień bardziej tajemnicza i niepewna (Kiedrzyński 1919: 112).

Zamieszkom towarzyszą liczne spory polityczne, narastanie braku zaufania, wzmaganie się podejrzliwości i, jednocześnie, aktów zdrady, co prowadzi do samosądów, bijatyk, uśmiercania przeciwników politycznych. Kiedrzyński jest doskonałym obserwatorem zachodzących zjawisk społecznych, posiada znakomitą orientację w sytuacji i udziale Polaków przebywających w Rosji podczas rewolucji i wojny domowej, co znajduje odbicie w powieści.

Rewolucję przedstawia jako ewidentne zło, bo, podobnie jak wojna, podważa ona wszelkie obowiązujące do tej pory reguły, wystawia na próbę człowieczeństwo, przeobrażając się w efekt w zbiorowe szaleństwo wciągające wszystkich będących w jej zasięgu. Towarzysz Frumkin, który przynosi chłopom wieść o rozpoczętej właśnie w Piotrogradzie rewolucji, wiąże ją z nadejściem dni wolności i ze zwycięstwem ludu. Uważa, że dokonują się rzeczy wielkie, w obłędzie wykrzykuje hasła: „Niech żyje międzynarodowy proletariet!... Niech żyje socjalizm!...” (Kiedrzyński 1919: 195). Dyskutujący z nim eserowiec, delegat centralnej partii socjal-rewolucyjnej okrzyknięty zostaje przedstawicielem partii drobnej burżuazji i prowokatorem. W konsekwencji, przy wtórze dzikich wrzasków chłopstwa, niemal rozsadzających ściany karczmy, dochodzi do brutalnego mordy agitatora socjal-rewolucjonistów (Kiedrzyński 1919: 198). Frumkin i jemu podobni bez opamiętania, w opętanym szale, z jednej strony wykrzykują hasła głoszące wolność ludu jako święte zadanie rewolucji, z drugiej nie cofają się przed bezwzględną eliminacją przeciwników politycznych w imię propagowanych idei. Wolność dla jednych wiąże się ze zniewoleniem i likwidacją ludzi uznanych za wrogów.

Nie tylko zniechęcony car, ministrowie, generałowie, burżuazja czy władza określana mianem „rządu katów”, ale dosłownie wszyscy stojący na drodze do realizacji wytyczonych celów stają się potencjalnymi zdrajcami, prowokatorami, wrogami ludu. Eksplozja agresji ma dopiero nastąpić. „Będą się tu działy straszne rzeczy” — szepcze do pielęgniarki Gordon (Kiedrzyński 1919: 230). Zapowiadają to ruchy chłopów, incydenty pobicia żołnierzy, którzy nie mówili po ich myśli, obecność licznych agitatorów we wsi czy

rozgrabienie jednego z okolicznych majątków. Bunt przybiera na sile, jego skutków doświadcza administrator Turgameckiego, podobnie jak wcześniej przedstawiciel partii socjal-rewolucyjnej polemizujący z Frumkinem. Chłop, delegat z Czarnorocza, w żadnym wypadku nie daje się przekonać obietnicom delegata rządowego: „— My, towarzyszu, na żadne układy nie przystajemy. Rząd teraz nasz — rewolucyjny i ten rząd przyrzekł podział ziemi. [...] — Prawdłowo, prawdłowo! — zahuczało w izbie. — Ziemie dzielić. Na żadne układy my nie przystajemy. [...] — Ziemię dzielić! precz z panami” (Kiedrzyński 1919: 237).

Chłopi mają dosyć niesprawiedliwości, nie wierzą zapewnieniom delegata rządowego, nie chcą być dłużej oszukiwani, każda władza kojarzy im się z oszustwem i opresją, nie docierają do nich argumenty delegata, że nie reprezentuje on rządu carskiego, a rewolucyjny. Na nic zdają się zapewnienia eserowca, że cierpiał i pracował dla ludu. Możliwość odegrania się na panach wyzwala w chłopach najgorsze, wręcz zwierzęce instynkty. Odrzucają wszelkie prawo, chcą sami je stanowić, być prawem dla siebie i innych (tu przejmują rolę dotychczasowych gnębicieli). W konsekwencji dochodzi do samosądu. Administrator Turgameckiego, który włącza się w dyskusję, zostaje brutalnie zamordowany, delegatowi udaje się uciec przez okno. Chłopi nie chcieli słuchać wyjaśnień delegata, że nie jest przysłany przez Turgamenckiego, ale przez ministra: „— Pluć nam na towarzysza ministra [...]. — My włościanie! Dla nas wasze miejskie sprawy nic nie znaczą! My mamy inne życie!” (Kiedrzyński 1919: 242). Kiedrzyński opisując dalej brutalne, wręcz bestialskie zamordowanie administratora wpisuje się w dyskurs o wojnie, w której przestrzeń „pozbawiona jest porządku, heroizmu i idylliczności, a ona sama wyniszcza całkowicie fizycznie i psychicznie tych, którzy brali w niej udział” (Olszewska 2004: 27). Chłopów przedstawia wręcz jako dzikie ciało zbiorowe, „straszliwe żółte zwierzę, rozpostarte na całą izbę, drgające w bydlęcej radości” (Kiedrzyński 1919: 247). Rewolucja wyzwala więc najniższe instynkty, nie liczy się z nikim ani z niczym:

Każdy chciał zobaczyć krwawiącego na ziemi człowieka, plunąć lub kopnąć. [...] Cały ten tłum, rozciągnięty w węża, szedł ku zamarzniętej rzece, wyjąc. Był to krzyk okrutny, straszliwy, krzyk ludzkiego zwierza. Naraz rozległ się huk siekier, walących w łód — odpowiedział mu śmiech. [...] — Tłum biegł, zostawiając za sobą na śniegu długi ślad krwi, ściekający z wleczonego na powrozie ciała, które złożyło w śniegu krwawą drogę (Kiedrzyński 1919: 247).

Okrucieństwo chłopów wyrażone zostało szczególnie w traktowaniu zmasakrowanego ciała administratora, które porąbali, ponieważ nie chcieli zmieścić się w przereźblu. Narrator opisuje je jako „krwawy ludzki ochłap” (Kiedrzyński 1919: 248).

Rewolucja staje się zatem okazją do zemsty, a działanie w grupie wzmacnia agresję, pewność siebie, niosąc pożogę i zniszczenie: „Tłum ludzkich szakali, ryczących: krwi, śmierci, mordu. [...] Był to ludzki zwierz, najokrutniejszy i najdzikszy ze wszystkich zwierząt, o setkach ludzkich serc, chciwych krwi i głodnych pożądaniem mordu. Wkrótce niebo płonęło łuną pożaru” (Kiedrzyński 1919: 249).

Locus horridus – piekło rewolucji

Rewolucja stała się nieprzewidywalna:

Tu i ówdzie padały pod ciosami chłopskich siekier piękne stare dwory, które chłopski bunt zamieniał w dymiące zgłiszcza lub stopy rumowisk. Właściciele majątków zaczęli uciekać najpierw pojedynczo, potem gromadnie, nie starając się nawet często ratować czegokolwiek, pragnąc jedynie unieść życie z objętej pożarem rozruchów okolicy (Kiedrzyński 1919: 309).

Na porządku dziennym były wiece, bijatyki i awantury. Doświadcza tego również Gordon po uratowaniu Alicji z pogromu. Bohater udaje się do Krugłego, szukając ratunku u znajomego księdza Borowika. Dni spędza rozmyślając, pełen melancholii i goryczy, nad swoim trudnym położeniem. Niepewne czasy nie pozwalają bohaterom pozostać w miasteczku. Opuszczając je są pełni złych przeczuć, patrzą z lękiem w przyszłość: „Wszyscy troje [Gordon, ksiądz, Alicja – A.A.] mieli jakieś złe przeczucia, patrząc z lękiem w przyszłość – dziewczyna zaś, opuszczając Krugłoję – porzuciła okolice swego domu, do którego miała prawdopodobnie nie wrócić zbyt prędko” (Kiedrzyński 1919: 310).

To, co dla jednych wiązało się z osobistymi dramatami, innych napawało nadzieją na lepsze jutro. Z rewolucją wiązano również szereg oczekiwań, gdyż rewolucja 1917 roku, która objęła całą Rosję, miała szczególne konsekwencje dla Polaków:

W chwili wybuchu rewolucji w Rosji ziemie polskie znajdowały się w całości pod kontrolą Austro-Węgier i Niemiec. Społeczeństwo polskie było bardzo zróżnicowane pod względem społecznym i politycznym. [...] Władze carskie wcieliły do armii rosyjskiej około 600 tys. Polaków. [...] W samym Petersburgu w 1914 r. mieszkało ich około 80 tysięcy. W czasie wojny w Rosji znajdowały się też tysiące Polaków – jeńców wojennych z armii austriackiej i niemieckiej. [...] Ludność ta wraz z innymi narodami carskiej Rosji buntowała się przeciw caratowi. Żądano przerwania wojny, poprawienia zaopatrzenia ludności, demokratyzacji stosunków, a także rozwiązania nabrzmiałej kwestii narodowej (Czubiński 1999: 38).

Oczekiwania te wyraża bolszewik Frumkin zwracając się do zgromadzonych w karczmie chłopów:

No, dzięki Bogu — zawołał. — Towarzysze, radosna wiadomość. W Piotrogradzie zaczęła się rewolucja. [...] — Towarzysze!... Dzień wolności i praw ludu nadchodzi! W Piotrogradzie tłum robotników wyszedł na ulice, żądając ziemi, woli. Żołnierze z nimi! W tej chwili może dokonują się rzeczy wielkie!... Wola narodu zmiecie z powierzchni Rosji carskich żandarmów, wyzyskiwaczy i burżujów. Nadchodzi dzień braterstwa ludów... Niech żyje międzynarodowy proletariat!... Niech żyje socjalizm!... (Kiedrzyński 1919: 194-195).

Jego dalsze wywody budzą zdumienie wśród słuchających go chłopów, a także wywołują spory na tle politycznym. Rewolucja i socjalizm są postrzegane bardzo różnie, z punktu widzenia partykularnych interesów, inaczej przez chłopów czy robotników, inaczej przez panów i arystokrację. Ci, którzy ogłaszają nowe zasady są bezwzględni i okrutni wobec swoich przeciwników i niedawnych prześladowców, oraz wszystkich tych, którzy nowych zasad nie uznają. Zachęcają do brania przykładu z tych, którzy upomnieli się o swoje i sami rządzą. Rozmiary okrucieństwa, fale podłości, gwałtów, żywioł zniszczenia, jakie są skutkiem rozruchów rewolucyjnych można obserwować z perspektywy jednostkowych doświadczeń zarówno Gordona i Alicji udających się do Petersburga, jak i oficera, Rosjanina, właściciela małego hotelu czy przedstawicieli nowego porządku i bezmyślnego tłumu. Bezwzględności ze strony reprezentanta nowego porządku, szpiega Szrona, którego Gordon poznaje w czasie podróży do Petersburga, doznaje bity oficer, który zarzeka się, że jest socjalistą.

Zatem każdy, kto nie jest z rewolucją, jest przeciwko niej. Potencjalni i realni oponenci są traktowani jako wrogowie nowego porządku, w którym nie ma miejsca dla burżuazji. Brutalne traktowanie antagonistów spotyka się z aplauzem nieczułego, bezdusznego tłumu. Spotkanie ze Szronem budzi w bohaterze paraliżujący strach, przywołuje straszne wspomnienia. Bestialskie morderstwo oficera spotykające się z uciechą, wręcz aplauzem tłumu, wzbudzające ciekawość, potęgujące żądzę krwi, jest kolejnym przykładem, że rewolucja budzi w ludziach najgorsze instynkty zezwierzęcenia, obojętności na krzywdę, poddaje reifikacji. Jak mówi Gordon do Alicji: „Jesteśmy w pazurach zwierza, który w każdej chwili może nas rozerwać” (Kiedrzyński 1919: 316). Wrogość i nienawiść do kontrrewolucjonistów dochodzą również do głosu w rozmowach żołnierzy z pociągu:

Głupiec ty, mówili, z Giermańcem dawał sobie radę, a z kontrrewolucjonierem nie może. [...] — Sprzeczała się tak... i postanowili, że Agafonow też da sto rubli, a kto od każdego uderzenia wykluje kontrrewolucjonierowi oko, ten

i zakład wygra... [...] — A co z kontrrewolucjonierem? — zapytał nagle jakiś głos z półki. — Czort z nim! — Zatłukli my go potem kolbami i szabas... (Kiedrzyński 1919: 321-322).

Takim obrazem rewolucji jest rozczarowany zarówno Gordon wędrujący po Petersburgu, jaki i napotkany przez niego Rosjanin, właściciel małego hotelu:

— Ja myślałem, że to będzie co innego, a to podłość i gwałt! Ludzie nie są pewni życia ani mienia. Rząd niedołężny. Żołnierze rabują spokojnych obywateli, i to się nazywa rewolucja. Kiedy walczyli z carskimi żandarmami, jak Boga kocham sam poszedłem z karabinem pod Petropawłowsk — a teraz co? W kawiarniach i restauracjach ich pełno. Żrą, piją i nie płacą. W hotelach mieszkają za darmo, kolejami jeżdżą, biją konduktorów i naczelników stacji po pysku. To jest Wolność?! Ach socjaliści — oszuści! Wszystko u nich w gębie. A jak przyszło do rządzenia, to się okazało, że to wypuszczeni katorżnicy i nic więcej (Kiedrzyński 1919: 336-337).

Potwierdzają te rozpoznania odczucia Jana: „Na Gordonie wszystkie te nawoływania do walki o władzę proletariatu wywierały przygnębiające wrażenie. Wielkie hasła równości i braterstwa, hasła rewolucji, zrzucającej jarzmo tyranii, tu w tym narodzie nieokrzesanym i brutalnym, były tylko hasłami, których tymczasowość dało się odczuć wszędzie” (Kiedrzyński 1919: 343). Bohater odkrywa brutalną, tragiczną prawdę o rewolucji jako żywiole zniszczenia. Od tej pory jedynym przyświecającym mu celem będzie poświęcenie dla ojczyzny.

Bohaterowie czasu wojny i rewolucji

Zarówno Gordon, jak i pozostali bohaterowie *Pożaru* wpisują się w schematy protagonistów wykreowanych przez literaturę czasów Wielkiej Wojny:

Literatura, którą ukształtowała świadomość przełomu poddała swojego bohatera doświadczeniu dokonującego się na jego oczach rozpadu struktury mentalnej świata. Dlatego też schematy fabularne utworów literackich z lat 1914-1918 organizuje charakterystyczne „pęknięcie konwenansu”. Bohater poddany zostaje w nich próbie rzeczywistości, która weryfikuje jego dotychczasowe wyobrażenia o świecie, weryfikuje przede wszystkim różnego rodzaju stereotypy, kalki myślowe, schematy pełniące rolę gotowego scenariusza na życie. [...] Przestrzenią szczególnie wrażliwą na owe „pęknięcia konwenansu” była dla literatury wojennej sfera obyczajowości i moralności mieszczańskiej (Kielak 2001: 37-38).

Takim próbom zostają poddani liczni bohaterowie powieści Kiedrzyńskiego, między innymi Alicja przyjmująca księcia Aratowa podczas nieobecności ojca:

Wie książę, mam projekt — rzekła żywo. — Mama jest chora, a papa wyjechał do lasu. Jesteśmy skazani na dłuższą pogawędkę. Każę tu podać kawę i koniak [...] — Ale niech książę powie, czy to wypada... Bo ja się boję, żeby książę nie pomyślał, że ja się już zupełnie podczas tej okropnej wojny rozpuściłam (Kiedrzyński 1919: 33).

Sam Aratow oświadczający się dziewczynie ma również świadomość łamania konwenansu w tak uroczystej chwili. Chodzi mu o niestosowności swojego ubioru i sposób, w jaki to czyni: „[...] Panno Alicjo — szepnął. — Pani wybaczy, że ja nie w galowym mundurze, lub nie we fraku, ale teraz wojna. — Ja będę mówił po wojennemu, po kozacku... ja panią kocham i my się pobierzemy” (Kiedrzyński 1919: 37). Jednak protagoniści czasów wojny to przede wszystkim żołnierze:

W powieściach powstających w latach 1914-1918, wychodzących spod pióra Stefana Żeromskiego, Zofii Nałkowskiej, Andrzeja Struga czy też Stanisława Przybyszewskiego pojawia się bohater, którego biografia mieści w sobie epizod żołnierskiej walki lub też pracy w organizacjach będących politycznym zapleczem polskiego wojska. Żołnierski etap biografii tych bohaterów zasługuje przy tym na uwagę nie tylko jako bezpośredni wyraz relacji tej literatury z jej współczesnością. Jest on bowiem ważny przede wszystkim ze względu na zamykanie się w nim okresu młodopolskich rozterek i niepokojów tychże bohaterów (Kielak 2001: 69-70).

Jak pisze dalej Dorota Kielak: „Dojrzwaniu do roli wybawiciela ojczyzny towarzyszy odrzucenie miłości egoistycznej i niszczącej. Prawdziwe uczucie staje się dopełnieniem życia bohatera” (Kielak 2001: 71). U Kiedrzyńskiego typem postaci „dojrzewającym do roli wybawiciela ojczyzny” jest legionista Jan Gordon marzący o polskim wojsku i wolnej Polsce.

Zgodnie z romantycznymi polskimi scenariuszami miłość do kobiety ściśle łączy się z ukochaniem ojczyzny. Ostatecznie jednak Jan zdając sobie sprawę, że Alicja wybiera życie u boku rosyjskiego księcia, wsiada na okręt płynący do Francji z wiarą na zjednoczenie Polaków w duchu miłości ojczyzny, wiarą w jej zmartwychwstanie: „Ojczyzna moja będzie potężna! Potężna uczuciem wolności!...” (Kiedrzyński 1919: 354).

Definitywna kontestacja poprzedniego etapu życia dokonuje się z chwilą zwrócenia wolności Alicji i zaciągnięcia się bohatera na norweski okręt.

Wobec tego Gordon mieści się w ramach protagonisty odrzucającego miłość do kobiety na rzecz wyłącznej miłości do ojczyzny. Ostatnia scena pieczętuje jego wybór i potwierdza „dojrzałość do roli wybawiciela ojczyzny”.

W tej sytuacji trudno przyznać rację krytykom współczesnym Kiedrzyńskiemu, którzy klasyfikują Gordona jako „nudnego w swych hiperbolizujących wylewach miłosnych” (Choromański 1920: par. 1), czy „dzielnego młodzieńca, ale bądź co bądź wcale banalnego bohatera romansowego” (Sarnecki 1920: par. 5) Mamy tu raczej do czynienia z bohaterem czasu wojny, który zmuszony

zostaje do ciągłej kontroli swego stosunku do rzeczywistości. Dynamika życia po bergsonowsku zadziwia [go – A.A.] i nadaje sens ludzkiej egzystencji zmuszając do przełamywania własnych barier epistemologicznych. W naturalny sposób biografia tego bohatera literackiego staje się biografią otwartą, gotową do weryfikacji schematów myślowych (Kielak 2001: 68).

Niewątpliwie otwartą jest biografia Gordona płynącego do Francji na pokładzie małego norweskiego okrętu.

Kolejna postać *Pożaru* Kiedrzyńskiego potwierdza tezę Marii Olszewskiej, iż wojna wymusza na twórcach rewizję dotychczasowych poglądów na świat i człowieka, a obok bohaterów rodzi również zbrodniarzy:

Wojna wymusiła na twórcach rewizję dotychczasowych poglądów na świat i człowieka. [...] Ostatecznie idea wojny nowoczesnej jest ambiwalentna: wojna totalna pomimo lęku, pesymizmu, poczucia obrzydzenia i poczucia klęski humanizmu, jakie budzi, zaostcza też wrażliwość sumienia i ostatecznie okazuje się wartym podjęcia wyzwaniem dla twórczej myśli ludzkiej. Rodzi zbrodniarzy, ale również bohaterów (Olszewska 2004: 32).

Tak jak bohaterem możemy nazwać ostatecznie Jana Gordona, który postanowił poświęcić życie dla sprawy narodowej, tak ewidentnym antywzorcem jest postać starego szpiega – Szrona, z którym narrator zapoznaje czytelnika już na samym początku powieści. Przedstawia go jako człowieka pozbawionego skrupułów, zdolnego do największej podłości. To on podstępem więzi Gordona w krypcie kościoła, by potem zadenuncjować go i wydać w ręce Rosjan. Jedyne, co mu przyświeca to osobiste porachunki i zemsta. Jan niemal cudem uratowany z opresji ponownie spotyka starego szpiega w drodze do Petersburga, już jako przedstawiciela nowego porządku.

Wojna, rewolucja i religia

Jak zauważa Olszewska:

W powszechnym odczuciu wojna totalna potwierdzała nieodwołalny rozpad języka aksjologii, co znalazło swe przełożenie na anomię życia społecznego. W świecie, w którym Nietzsche triumfalnie obwieścił śmierć Boga, nowoczesna wojna, utraciwszy swój ludyczny czy szlachetny charakter oraz sakralny sens, stała się substytutem religii (Olszewska 2004: 28).

Na przekór tej filozofii myśli i postępuje w *Pożarze* ksiądz Borowik, u którego Gordon wraz z Alicją znajdują schronienie po pogromie w Porębach. Jego podejście do świata i życia jest głęboko zakorzenione w chrześcijaństwie oraz wierze w człowieka. Dla duchownego, rewolucja, jak każda forma rzeczywistości, jest niczym wobec wieczności. Według księdza czas leczy rany, a wszystko na ziemi kiedyś się skończy: „Miłość i zawód, nieszczęście, tęsknota, żal, rozpacz wybuchają, jak pożar, ale i jak pożar się kończą. W najgorszym razie spaliwszy dom do fundamentu. Ziemi nie strawi nawet najstraszliwszy ogień” (Kiedrzyński 1919: 293). To ewidentne nawiązanie do tytułu powieści porównującego niszczycielską siłę wojny i rewolucji do pożaru jest zarazem ostrzeżeniem przed nimi, ale i swojego rodzaju konsolacją, że nic na ziemi nie jest wieczne, nawet gdy wybucha z siłą pożaru. Podobnie rewolucja, choć jest siłą niszczycielską, nie zatryumfuje, tak jak pożar, który nie jest w stanie wypalić ziemi.

Ksiądz Borowik ze swoją filozofią jest zaprzeczeniem powszechnego odczucia rozpadu świata wartości. Filozofię tę można zamknąć w jednym słowie – dobroć. Kapłan w rozmowie z Janem Gordonem, którego nazywa socjalistą, określa dobroć najwyższą mądrością i w niej widzi ratunek dla człowieka, cywilizacji. Rewolucjonistów postrzega jako nierozumiejących tego, o co się zabijają. Z tego wynika, że ksiądz Borowik nie popiera idei rewolucji, która niosąc zamęt, zniszczenie i śmierć przeczy zarówno wspomnianej dobroci zbliżającej człowieka do Boga, jak i założeniom chrześcijaństwa. Stanowisko i przekonanie księdza wynikają z doświadczeń duszpasterskich, wysłuchanych spowiedzi, doświadczenia życiowego. Można przypuszczać, że są jednocześnie głosem autora.

Tak więc Kiedrzyński poruszając w *Pożarze* tematykę wojny i rewolucji, pokazując bohaterów zmuszonych do ciągłej kontroli swego stosunku do rzeczywistości i przełamywania własnych barier epistemologicznych, pełnych rozterek, doświadczających zagłady, cierpienia i absurda ludzkiego losu, a tym samym rozpadającego się wokół nich świata, świetnie wpisuje się w poszukiwania literatury wysokoartystycznej. W przeciwieństwie

jednak do niej wykorzystuje często ujęcia schematyczne czy stereotypowe, charakterystyczne dla przedstawień z literatury popularnej. Jego społecznym diagnozom nie sposób jednak odmówić trafności.

Źródła cytowań:

- ADAMCZYK, ZDZISŁAW JERZY (1982), 'Wstęp', w: Stefan Żeromski, *Przedwiośnie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. III-CIII.
- CHOROMAŃSKI, LEON (1920), 'Recenzja powieści *Pożar*', online: www.kiedrzynski.org/books/kupo20178.htm, par. 1 [dostęp 20.09.2023].
- CZUBIŃSKI, ANTONI (1999), 'Stanowisko społeczeństwa polskiego wobec rewolucji i wojny domowej w Rosji (1917-1921)', w: [http://www.wbc.poznan.pl/Content/158966/PDF/3.%20Stanowisko%20spo%C5%82ecze%C5%84stwa%20polskiego%20wobec%20rewolucji%20i%20wojny%20domowej%20w%20Rosji%20\(1917%201921\).pdf](http://www.wbc.poznan.pl/Content/158966/PDF/3.%20Stanowisko%20spo%C5%82ecze%C5%84stwa%20polskiego%20wobec%20rewolucji%20i%20wojny%20domowej%20w%20Rosji%20(1917%201921).pdf), s. 37-53 [dostęp: 20.09.2023].
- DĘBICKI, ZDZISŁAW (1919), 'Recenzja powieści *Pożar*', online: www.kiedrzynski.org/books/kuwa19296.htm, par. 1-12 [dostęp: 20.09.2023].
- HUTNIKIEWICZ, ARTUR (1964), *Stefan Żeromski*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- KIEDRZYŃSKI, STEFAN (1919), *Pożar*, Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa.
- KIEDRZYŃSKI.ORG (1919), 'Recenzja powieści *Pożar*', online: www.kiedrzynski.org/books/til1947.htm, par. 1-9 [dostęp: 20.09.2023].
- KIELAK, DOROTA (2001), *Wielka wojna i świadomość przelotu*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- MARTUSZEWSKA, ANNA (1995a), 'Literatura obiegów popularnych', w: Janusz Sławiński (red.), *Słownik Literatury Polskiej XX wieku*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 577-587.
- MARTUSZEWSKA, ANNA (1995b), 'Topika literatury obiegów popularnych', w: Janusz Sławiński (red.), *Słownik Literatury Polskiej XX wieku*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 1104-1110.
- OLSZEWSKA, MARIA JOLANTA (2004), 'Literatura wobec I wojny światowej', w: http://www.polon.uw.edu.pl/documents/9763960/10288234/olszewska_lit1w.pdf [dostęp: 06.06.2022].
- SARNECKI, ZYGMUNT (1920), 'Recenzja powieści *Pożar*', online: www.kiedrzynski.org/books/nore2041.htm, par. 1-6 [dostęp 20.09.2023].
- ŻEROMSKI, STEFAN (1982), *Przedwiośnie*, Wrocław: Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Afterlife in Cyberspace: Investigating Thomas Pynchon's *Bleeding Edge* through a Lens of Gothic Tradition and Postmodern Subjectivity

Oskar Zasada

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

ORCID: 0000-0003-4879-2126

Streszczenie

Recenzja, która ukazała się 28 września 2013 roku w międzynarodowym serwisie internetowym magazynu The Guardian, dyplomatycznie sklasyfikowała *Bleeding Edge* Thomasa Pynchona jako dzieło wielogatunkowe, co – biorąc pod uwagę różnorodność oraz złożoność wątków i koncepcji uwzględnionych w wyżej wymienionej pracy – wydawało się logiczną decyzją. Nie przeszkodziło to jednak wielu innym ówczesnym recenzentom oraz badaczom literatury poczynić własnych klasyfikacji gatunkowych, pośród których znalazły się między innymi powieść detektywistyczna, fikcja szpiegowska, literatura rewizjonistyczna i różnorakie odmiany fantastyki naukowej. Jednak dziwnym trafem niewielu zaangażowanych w lekturę akademików zwróciło uwagę na gotyckość przedłożonej narracji, potencjalną nadnaturalność opisanych zdarzeń i postaci czy na narastający w głównej bohaterce powieści lęk przed tym, co nieznane i niezrozumiałe.

Nawet w przypadku poczynienia tego typu obserwacji, przybierały one z reguły postać zdawkowych, niezobowiązujących komentarzy, nigdy nie

Oskar Zasada, dr; jest pracownikiem badawczo-dydaktycznym na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jana Długosza w Częstochowie; od 2022 roku pełni funkcję asystenta w Instytucie Literaturoznawstwa UJD; ostatnio opublikowane zostały dwa jego artykuły badawcze – *(Un)dead Stereotypes: An Analysis of the (De) evolution of the Supernatural Creature Archetypes in the iZombie Television Series* (2023) oraz *Tilting at Numbers: A Critical Analysis of the Quixotic Attitudes and Picaresque Undertones in Ramsey Campbell's The Count of Eleven* (2023); jego aktualne zainteresowania badawcze obejmują posthumanizm oraz transhumanizm w ujęciu literaturoznawczym, kosmicyzm i mechanistyczny materializm we współczesnej fikcji gotyckiej oraz przejawy subiektywności gonzo w literaturze i kinematografii amerykańskiej.

o.zasada@ujd.edu.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

osiągając formy pełnoprawnego procesu analitycznego. Świadczy to o wciąż obecnej luce badawczej, którą niniejszy artykuł ma zadanie wypełnić. Wstępny krok tego zamierzenia stanowić będą analiza i interpretacja ostatniej powieści Pynchona przy użyciu narracyjnych i strukturalnych perspektyw charakteryzujących klasyczne prace literatury gotyckiej. Drugi etap wywodu obejmuje krytyczne spojrzenie na motywy niesamowitości oraz technologicznej grozy, które charakteryzują fikcyjny program Deep Archer i postaci odpowiedzialne za jego stworzenie. W sekcji końcowej omówione zostaną rozmaite próby zamazania przez autora koncepcyjnych granic pomiędzy spirytualizmem i technologizacją. Mając na uwadze kluczowe aspekty literackie wywodzące się z tradycji postmodernistycznej, ostatnia część wywodu prześledzi również pogłębiającą się wraz z rozwojem fabuły subiektywność percepcji głównej bohaterki oraz wpływ stopniowo zanikającej stabilności mentalnej teźże postaci na interpretację przez czytelnika świata przedstawionego.

Keywords: postmodernizm, literatura gotycka, Thomas Pynchon, technologiczna groza, wirtualna rzeczywistość

Introduction

In 2013, writer and journalist Marina Hyde, one of *The Guardian's* more prominent reviewers, classified Thomas Pynchon's *Bleeding Edge* as a multi-genre novel (par. 1), which considering the vast array of subject matter contained within, should not be surprising. Other reviewers made their own attempts at categorizing, and upon reading their articles, one might get a false impression that they have all read different books. Some have branded Pynchon's 2013 work a detective story (Gourley 2014: par. 5), others pointed out that it borders on science-fiction (Jarvis 2013: par. 4), and still others noted that it explores the posthuman condition (Siegel 2016: par. 1). Most listings of major themes included the 9/11 attacks, as well as the increasing role of technology in contemporary society.

However, very few people actually took the time to investigate the potentially supernatural elements or the mysterious and otherworldly ambiance of the novel; an oversight that this text will try to remedy by analyzing *Bleeding Edge* from a Gothic perspective and taking a closer look at the uncanny inspirations behind Deep Archer, Pynchon's fictional virtual reality environment. Would it be possible to add another label to the already impressive list of descriptors under which the book is listed? Will it actually improve or cripple textual understanding and appreciation if we decide to do so? What kinds of genres – and theme-focused interconnections can one map out by examining the various works of fiction that allegedly inspired Departure's creation? The following paragraphs attempt to answer these and other questions. In order to provide a suitable frame of reference for the intended analysis, the narrative and thematic sensibilities typical for Gothic literature will be outlined first. The next section will include a thorough juxtaposition of classic Gothic archetypes with *Bleeding Edge's* cast and a study of the more prominent character-adapting approaches found in Pynchon's 2013 bestseller. Uncanniness and the implied

supernatural will be examined in the third part, with special attention being paid to potential authorial self-insertions and to the unpredictability and unreliability of character-focused narration. The fourth section will focus on Pynchon's metafictional blurring of the lines between the mystical and the technological and on the impact that the said process can have on the reader's interpretation of the presented narrative. Finally, the article will be rounded off with a conclusion encapsulating its most important observations.

I: A Gothic frame of reference

Gothic tales employ a wide array of possible themes and framing devices, but some of these components tend to see far more usage than others. One such frequently utilized element is based on mystery mixed with potential threats. That is understandable – after all, as pointed out by Edmund Burke, there is great value to be found in obscurity when one wishes to induce fear in one's audience (Burke 1998: 54). The inability to assess the full extent of the danger creates a sense of unease in the reader – an uncertainty that is almost instantly stripped away if the author decides to provide any definite explanation. That is why, regardless of the other creative choices, some form of obscurity or secrecy is nearly always featured in works of this kind.

Unsurprisingly, the said aspects can be seen as the first (and most obvious) point of synergy between Gothic fiction and *Bleeding Edge*. In the novel, Pynchon provides these qualities by alternating between different methods of delivery – a reasonable approach, seeing as his fictional world is subject to a plethora of divisions, a great deal of which are strictly reader-dependent. The initial venue of exposure is *Bleeding Edge*'s physical reality – or the “meatspace”, as Maxine Tarnow (the novel's protagonist) refers to it (Pynchon 2013: 17%).¹ Despite its implied mundanity and plainness, this Pynchonian reimaging of post-dot-com bubble New York houses many enigmatic locales that awaken a fascination with the past. Obviously, this longing is not directed specifically towards the medieval, focusing instead on a nostalgic need to return to a more innocent time. This, once one thinks about it, was also a desire expressed in the works of Walpole and his successors (Stevens 2000: 47). Locations with an openly Gothic atmosphere are not underrepresented in Pynchon's book either. The narrative of *Bleeding Edge* contains abandoned cubicles that might be haunted (Pynchon 2013: 9%), cellars inhabited by wild animals, and even a secret underground tunnel hidden in a wine storage (Pynchon 2013: 40%).

¹ The Calibre e-book reader displays a book's percentage completion instead of individual pages.

The most flauntingly Gothic element in the book has to be the luxury apartment complex called the Deseret. Both its structure and the gruesome events that transpire within it seem to convince Maxine of its otherworldly nature. At one point, she actually compares it to a necromantic construct, a stone zombie waiting to rise after the sun has set (Pynchon 2013: 7%). There are, as previously stated, other examples of such disturbing locales, all of which form a greater framework for the unfolding plot.

And yet, one obvious dissimilarity between Pynchonian writing and Gothic sensibilities can be highlighted instantly – the story presented in *Bleeding Edge* does not offer any real sense of closure or finality. Contrastingly, nearly all of the early texts tend to resolve their complications before the narrative's conclusion. Secrets get revealed, and tyrants are removed from their seats of power. Said formula does not see much use in *Bleeding Edge*, however. Although the alleged antagonist is stopped, at least temporarily, almost nothing else gets resolved. The identity of the murderer remains unknown, as does the affiliation of the people responsible for the terrorist attack. Other characters simply move on with their lives, trying to find a place for themselves in the post-WTC world. And while ultimately false, the impression that their personal stories continue to unfold even after the narrative reaches its conclusion serves to deepen the reader's immersion. Still, the unification of Maxine's loved ones does have a weirdly Gothic sentiment to it. Not only do their bonds survive the 9/11 attacks, but the family members also experience personal growth because of the ordeal (Pynchon 2013: 99%).

The setting serves as another point of interest, and in a Gothic text it can often be seen as a character in its own right (Pradeepa 2012: 88). This notion also holds true for the yuppified version of New York presented by Pynchon as a type of conceptual counterweight for Deep Archer's virtual reality. Indeed, at the beginning of the book, the author even makes use of an epigraph by Donald Edwin Westlake. The quote provides an educated guess about what role the city of New York would play as a character in a mystery novel and offers a brief glimpse into Pynchon's thematic preferences (2013: 1%). That being noted, the Big Apple's image in *Bleeding Edge* resembles that of its many career-obsessed inhabitants; it gives off the impression of a corporate drone with a regulation haircut and a business suit. Having left most its individuality by the wayside, the metropolis engages in endless renovation and streamlining procedures to create a customer-friendly appearance – all in the hopes of increasing profitability. And while the city's impromptu persona might initially fool someone by relying on a false sense of amiability – mainly thanks to an unending slew of restaurants and recreational venues that function as faux postmodern micro-realities (Pynchon 2013: 6%, 13%, 44%) – its true sentiments, chiefly colored by callousness and apathy, are revealed soon enough.

Despite functioning as the novel's focal points, neither murders nor terrorist attacks are able to slow New York City's relentless march towards profit – and this grim realization only serves to deepen the feeling of foreboding that the reader gets exposed to more and more frequently as the story unfolds.

The *setting as character* approach is even more noticeable in connection to the constantly changing recesses of Deep Archer, which bears a lot of similarities to the creature from Mary Shelley's *Frankenstein*; so many in fact, that a short comparison seems unavoidable. In both instances the reader is able to witness manifestations of something extraordinary; the inanimate husk and the prototype program both become infused with life. The former gains sentience (Shelley 2017: 43), while the latter gets invaded by an untold number of users whose goals and motivations give rise to a virtual construct eerily reminiscent of a living being (Pynchon 2013: 15%). Just like an organism, the program starts to change, grow, and adapt, establishing a symbiotic link between itself and the fictional individuals who reside inside it. It essentially acts as a magnifying lens for the hidden desires and emotional impulses of its inhabitants, allowing them to manifest these tendencies freely in cyberspace – an uncanny situation in which an ordinary piece of code becomes something more, something that refuses all attempts at description and quantification. In fact, in both cases, the creations quickly outgrow their makers and show them the dangers of dabbling with things they do not fully understand. The monster does this directly (Shelley 2017: 144-145), while the application simply draws in misfortune in the form of human envy and greed (Pynchon 2013: 84%).² If one were to adopt a Gothic perspective, both outcomes could be seen as punishment for hubris and recklessness. Overconfident in their abilities, the program's creators expose themselves to a great deal of grief by designing it. However, the consequences they face are not as severe as in *Frankenstein's* case (Shelley 2017: 186-187); the two programmers realize the folly of their ways and are able to part with the project on reasonable terms, thereby preventing any harm from befalling them or the people they care about (Pynchon 2013: 75%).³

² The digital setting absorbs and incorporates some of the least appealing aspects of the book's physical reality (which itself are modeled after the real-life political, social, and economical inequities of the early 2000's). Indeed, *Bleeding Edge's* virtual version of the Garden of Eden seems to get tainted even more easily than its biblical predecessor. But while somewhat demoralizing, this image, when examined from the opposite perspective, also offers the reader a certain degree of insight into the everyday fictionalization of the real-world, which is evident in the ceaseless retellings, reframings, and active manipulation attempts carried out by governments, corporations, and the media outlets.

³ Incidentally, one of the tech-oriented characters actually describes his product as an example of bleeding-edge technology. This statement matches the tendency of some of the early gothic works to derive their names from setting characters, as was the case with *The Castle of Otranto* and *The Mysteries of Udolpho*.

II: (Post)modernizing Gothic archetypes

Like so many other literary genres, Gothic fiction relies on a specific cast of frequently employed character archetypes. In many instances, these models are not exceptionally fleshed out or intended to undergo a great deal of character development (Kilgour 1995: 4) – they mostly drive the tale forward by engaging in specific interactions and drawing attention to vital details. This is partially why it is not difficult to draw parallels between them and the characters presented in *Bleeding Edge*. It is safe to say that Thomas Pynchon does not labor under a realism-rooted obligation to create fictional entities who can flawlessly imitate real-life people. And while these creations are nowhere near as utilitarian as the plot-driving vehicles created by, for example, H. P. Lovecraft (Joshi 2001: 287), rounding out the psychological makeup of every character does not seem to rank high on Pynchon's list of creative priorities. However, this is not negligence – it is a conscious authorial decision. Indeed, literary scholars have remarked upon this preference for cartoon-like portrayals on several occasions (Lauzen 1986: 101; Pearce 1981: 3), and as the writer's earlier works make clear, it is not limited to secondary characters, often being employed when depicting protagonists.

Early works from the genre established by Horace Walpole usually portray their **Hero** as someone who is able to save the damsel in distress and stop the villain (Pradeepa 2012: 87). Such an individual, if not outright courageous, is at least resolute and mentally agile. Compassion and selflessness are also noteworthy personality traits that a hero should possess. If we ignore the gender aspect, Maxine Tarnow fits the profile pretty well. After all, she liberates the antagonist's love interest and prevents him from carrying out his plans (Pynchon 2013: 98%). And while no one is likely to consider Miss Tarnow needlessly reserved when it comes to matters of intimate relationships, the author does not really make any attempts to present her as a **Virgin Maiden**. The character's purity is not sexual in nature. She does, however, show great concern for the wellbeing of others, and sometimes goes out of her way to help them without receiving any sort of compensation.

Obviously, classic Gothic texts also have a clearly defined focus point in the form of an irredeemable antagonist commonly referred to as the **Tyrant** (Pradeepa 2012: 87). It is remarkable how closely Gabriel Ice follows the typical progression of this archetype. The character is initially introduced as an enigmatic and imposing despot, but this illusion is destroyed by the end of the novel. Gabriel does not confront Maxine as a nigh-unstoppable force; instead, he reveals himself to be an angry "schmuck" with tendencies for spousal abuse (Pynchon 2013: 99%). All it takes to shatter his illusions of grandeur is a single handgun that does not even fire (Pynchon 2013: 100%). Public

humiliation, combined with his crumbling delusions of grandeur force Ice to flee. And while his defeat is not permanent by any means, the fact remains that he has been thwarted by the protagonist.

And what about the character of the **Older, Foolish Woman**, who (usually) stands by the **Tyrant's** side? (Pradeepa 2012: 87) Not surprisingly, this role falls to Tallis Ice. Choosing Gabriel over her mother, Tallis obediently supports her husband's machinations and does whatever he asks of her, not unlike her complacent predecessors. Even her attempt at infidelity is not as secret as she would like to believe (Pynchon 2013: 95%). Still, unlike most of her Gothic counterparts, Tallis is eventually provided with an opportunity for redemption and personal growth. Cast out by the increasingly erratic antagonist, she finally sees the despot for who he is, and assisted by Maxine Tarnow, decides to stand up to him (Pynchon 2013: 98%).

Interestingly enough, the novel features another overtly villainous individual. However, despite having committed numerous atrocities during his time as a field operative, the character of Nicholas Windust should not be considered completely irredeemable. It is true that the government agent is deeply flawed, and that his convictions make him act in a way that is reprehensible, or even inhumane. Assuming that they are true at all, the troubling events of his past surround him with a jaded aura of cynicism, and he has his own, seemingly self-centered take on life; one that he refuses to change despite being at odds with the rest of society, or even with the reader. He causes tension and conflict with his mere presence. On the other hand, Maxine does end up falling for his impressive physique and authoritative attitude (Pynchon 2013: 23%, 53%). Infatuated with his dominant personality, she attempts to save him from the consequences of his past decisions, even when it is already too late. The act of leading one of the novel's background characters to safety likewise elevates the government spook above the status of an ordinary thug (Pynchon 2013: 93%). Cynical and arrogant, he is prone to acts of cruelty and those of genuine affection alike. All of the above traits, along with his charisma and a fanatical dedication to an ideal, combine to depict Windust as a postmodern reinterpretation of the **Byronic hero**, a character archetype fully fleshed out by the Romantics from the original **Gothic villain** (Pradeepa 2012: 86).

While fairly inconsequential and employed mostly as a means of making the narrative more entertaining for the reader, the **Ruffian** archetype was also able to secure a niche for itself in Pynchon's 2013 novel. At first presented as pure comic relief, the Russian twins Misha and Grisha appear amiable enough – their speech patterns and attitudes give off a false impression of harmlessness and approachability. It is only after they make an attempt to kidnap Gabriel Ice's significant other that one realizes how dangerous they really are. In doing so, both young men mimic the actions of their Gothic

forerunners, who were well known for riding off with distressed damsels. Similar inclinations towards foul play are hinted at by two other minor characters, the “entrepreneurs” known as Rocky and Igor, who happen to hide their potential for malice under several layers of social niceties (Pynchon 2013: 30%). Moreover, Rocky’s cultural background and implied occupation synergize well with the Italian word **bandito**, from which the discussed archetype derives its other name – **Banditti** (Pradeepa 2012: 88).

Even though *Bleeding Edge* does not feature an actual representative of the **Clergy**, Shawn, a New-Age spiritual advisor from California (Pynchon 2013: 7%), happens to be a good stand-in for this role. With his made-up biography and dubious diplomas, this hybrid of a guru and therapist would rather waste his time watching reruns of old television shows than look for any real enlightenment. His self-righteous personality and half-hearted reliance on misunderstood existential concepts also bring him closer to the classic Gothic examples of priesthood, since such persons were generally depicted as feeble and out of touch with the world around them (Pradeepa 2012: 88). Alternatively, Shawn can be considered a staple **Clown**. The banter in which he engages with Maxine during their therapeutic sessions is humorous and offers occasional words of wisdom, even if the man’s grasp on the basic tenets of his profession is rather dubious.

One of the classic archetypes that is visibly missing from Pynchon’s character lineup is the previously mentioned **Virgin Maiden** (Pradeepa 2012: 87). Then again, with her delicate disposition and a tendency to faint at a moment’s notice, such an individual would probably be an ill-fitted and tiresome addition to the cast. As a female lead, Maxine is in possession of other, more practical virtues, and implementing a separate character of this sort might have proven detrimental to the narrative; especially since the novel adopts a completely different approach to amorous subplots than early Gothic texts did. To put it mildly, *Bleeding Edge* does not shy away from sexual topics; it meticulously lists the protagonist’s past relationships and provides detailed descriptions of various sexual acts. And herein lies the problem – or perhaps another proof of Pynchon’s ability to successfully refurbish olden concepts and use them to both tilt the readers’ expectations and establish links to the contemporary sociocultural reality of the West. While they were often labeled as provocative upon publication, most classic Gothic tales simply adopted a sensualized and sensationalized approach to the sensibilities of their time (Stevens 2000: 24), handling matters of romance more subtly than typical postmodern fiction. The consummation of a relationship did not garner much attention, as the narrative tended to focus on the slow and adversity-ridden process of courtship instead (Harris 2020: par. 102-109). What is more, with the mass emergence of strong and independent heroines in all types of media, female characters who

constantly require saving and are unable to overcome the slightest adversity have (arguably) become outdated and less relatable, which provides another valid explanation for the **Virgin Maiden's** absence in the plot.

III: Implications of supernaturality

Along with the staples outlined above, supernatural elements seem to be an almost obligatory part of the Gothic legacy. In this case, the term *supernatural* refers to entities, forces, or phenomena that are “beyond scientific understanding or the laws of nature” (En.wikipedia.org 2003: par. 1). In other words, it captures what is outside or above the natural, rationally perceivable world. Assuming that the reader remains open to dramatically different interpretations of a given text – as one should be when dealing with postmodern fiction – there are plenty of potentially supernatural elements to be found in *Bleeding Edge*. Why only potentially? Partially because in one of his earlier essays, Pynchon firmly cautioned against the reckless use of supernatural elements; he indicated that if an author insists “upon fictional violations of the laws of nature,” he or she risks “being judged by the literary mainstream as Insufficiently Serious” (Pynchon 1984: par. 22).⁴ Various Gothic works were also subjected to this sort of dismissive treatment. Indeed, initially the genre as a whole tended to receive a great deal of bad press, which ran counter to the rapidly increasing numbers of its (mostly female) readership (Stevens 2000: 23). Because of their (alleged) tendency to prey upon the reader’s deep-seated need to escape the monotony of everyday life, these works were viewed by the majority of contemporaries as insidious, potentially addictive, and pandering to the basest of human emotions (Stevens 2000: 24). And seeing as attitudes of this sort seem to survive in various circles of literary criticism even today, being branded as lacking in seriousness can potentially have a detrimental impact on the reception of one’s work.

Pynchon does not really insist on the supernatural, but neither does he go out of his way to openly debunk it in *Bleeding Edge*. Just like in the case of the overarching plot, the author appears to be more content with allowing his readers to invent their own explanations of enigmatic phenomena than with forcefully invoking some sort of higher authority to solve every single issue.

⁴ In this case, “seriousness” might as well be interpreted as adopting a conformist attitude towards realist depictions. However, postmodernism does not uphold realism’s dictums. The best it can do is pay halfhearted lip service to them, all the while covertly reminding the reader that the “reality” he has come into contact with is entirely fictional and that comprehending its workings requires active participation (which occasionally borders even on co-creation). Likewise, postmodernism makes no attempts to conceal the inherent subjectivity of the process of narration – a notion which most realist writings not only disregarded, but actively attempted to quell (Nicol 2009: 27).

Indeed, Pynchon's approach to writing the unknown and the unexplained seems to resonate strongly with that of Clara Reeve. In Reeve's *The Old English Baron*, which is a reimagining of Horace Walpole's *Otranto*, the fantastic elements of the original have been downplayed in order to make them less obvious and absurd. This form of presentation questioned the presence of the supernatural, but did not utterly deny its existence (Geary 1992: 40) – just like in the case of *Bleeding Edge*, which presents its readership with a wide variety of interpretative approaches. In fact, in this regard Pynchon's work goes one step further than the Gothic writings because the readings it contains are not mutually exclusive; they all possess a degree of inherent validity and interconnectedness.⁵

Firstly, what about the character of Marvin, the enigmatic ex-deliverman? He always appears out of nowhere and has an unusual tendency for providing Maxine with things that she might not want, but ends up needing along the way. Dossiers, recordings, ice cream flavors that have been discontinued long ago – there seems to be nothing that this curious individual cannot get his hands on. Should we follow the protagonist's train of thought and perceive Marvin as some sort of otherworldly messenger (Pynchon 2013: 23%), perhaps even an angel employed by equally perplexing forces? After all, he cannot even be contacted, appearing instead at a time of his own choosing. Or maybe a more metafictional interpretation is in order, one that would be more in line with the postmodern narratives of Jorge Luis Borges and Philip K. Dick? Perhaps Marvin is simply an undercover **author avatar**, secretly supporting his characters as they make their way through the narrative?⁶

On a similar note, some of the other background characters featured in the novel claim to possess abilities unavailable to ordinary humans. One of these is Conkling Speedwell, a man blessed with a superhuman sense of smell which he (allegedly) employs as a tool in his forensic investigations (Pynchon 2013: 42%). Another character, mentioned in passing by the nasal investigator, is supposed to be proösmic – able to foresmell things that are going to happen in the near future (Pynchon 2013: 50%). When confronted with such claims, is the reader supposed to explain them away as a string of

⁵ To better comprehend the intricacy of this phenomenon, the reader might wish to familiarize themselves with the household analogy presented in Mary McCarthy's 'A Bolt from the Blue' (2002: 83). Although initially outlined to showcase the intricacies of Nabokov's *Pale Fire*, it can prove extremely useful when applied to other examples of postmodern fiction.

⁶ Unfortunately, even though quite intriguing, this reading does not mesh well with Pynchon's usual approach to narration. Although frequently encountered among other postmodern writers, the literary device of self-insertion, appears to go directly against the creative preferences of *Bleeding Edge*'s author. And while this observation is based solely on the contents of Pynchon's previous publications, it does establish a somewhat humorous interlink with the reclusive reputation he has garnered over the years (Sometrubadour 2010: 3:35-3:57).

random coincidences or award them with a modicum of plausibility, thereby accepting sensuality's edge over mundane reasoning?⁷

To follow up on this question, does seeing dead individuals move about of their own volition imply that the viewer is exceedingly sensual or outright insane? Both Maxine and her therapist admit to noticing individuals who are known to have died. A cynical mind would be quick to interpret their confessions as a result of some form of hysteria or survivor's guilt connected to the World Trade Center terrorist attacks – an assessment that might well be correct from a Burkean or Freudian point of view. And yet, ghosts and their interactions with the living are one of the more prominent staples of Gothic; the apparitions deliver warnings, seek revenge, and, on occasion, even long for intimate physical contact, as shown in Lewis' *The Monk* (2002: 163). But the specters in *Bleeding Edge*'s "meatspace" do no such things. Their presence, real or imagined, is only mentioned in passing; still, it makes the book's already notable Gothic ambiance more prominent in the process.

Specters are not the only example of physical-world uncanniness that Miss Tarnow runs into. Incorporated by Pynchon into the novel, the Montauk Project conspiracy is able to leave its mark on the protagonist as well. Throughout the majority of the book, the concept of time travelling government operators is represented fairly subtly – that is until the heroine actually witnesses a temporal anomaly on her way through the city (Pynchon 2013: 71%). And while likely not related to spontaneous time distortions, Maxine's interaction with a character named Uncle Dizzy later on in the novel constitutes another bewildering encounter, since the old man apparently vanishes into thin air, leaving Tarnow flabbergasted as to what exactly happened (Pynchon 2013: 90%). Still, a skeptical reader is likely to classify these scenes as examples of highly intense introspective episodes, during which the main character proceeds to shut out the outside world, including most temporal and spatial stimuli. But even if one accepts this rationale as plausible, it is worth noting that, regardless of the exact nature of the depicted events, the multifaceted structure of Pynchon's narrative challenges the reader to keep track not only of variables connected to time and space, but also of those rooted in the dimension of the mind. Moreover, if one takes into account the inability to differentiate between real and virtual occurrences that Maxine develops later on in the story, the above incidents can be interpreted as scripted events taking place in *Deep Archer*.

The lead character's dreams also fall into the category of the supposedly supernatural. If not outright prophetic, they are at least exceedingly detailed

⁷ As might be expected, this perspective was frequently employed in the works of Gothic tradition (Stevens 2000: 19).

and contain a high amount of symbolism. They tend to mirror the events that transpire later on in the novel – ones that she actively partakes in, as well as those that lie beyond her field of influence. To draw a line of comparison, in *The Old English Baron* the protagonist also experiences vivid dreams that hold a deep connection to his current situation (Reeve 2007: 7, 8, 36). Of course, in the case of Pynchon's somewhat unstable heroine, these could be seen as subtle representations of work-related tension and sexual frustration.

IV: Digitalizing the arcane

Bleeding Edge's many attempts at blurring the line between technology and the occult also deserve attention. Naturally, these efforts on the part of the author bring to mind the third of Arthur C. Clarke's laws, which proclaims that "any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic" (1972: 130). And if that is indeed the case, then even malicious software qualifies, which becomes clearly evident when Maxine considers the face-to-face aspects of zapper fraud. The knowledge of the program's hidden features is meant to be shared verbally, bestowed by one individual to another like some warped version of mystical knowledge passed by "rogue rabbis to apprentices in kabbalah" (Pynchon 2013: 19%). Likewise, the partnership that one of the programmers establishes with a Latina sorceress in order to take down the story's antagonist reveals that the Pynchonian version of the Internet "exhibits a strange affinity for the dynamics of curses, especially when written in the more ancient languages predating HTML" (Pynchon 2013: 72%). The combination of hack-induced data loss and real-world hindrances brought about by the hex, while never fully explored in the book, gives rise to an intriguing notion of interconnectivity between technology and the mystic arts. And is an idea of this sort really that implausible? After all, postmodern fiction has successfully carried out conceptual fusions and subversions that were far less organic and believable.⁸

And then, there is one of the novel's focal points – the aforementioned fictional virtual reality program known as Deep Archer – or maybe Departure, a name that is frequently employed interchangeably and proves to be more fitting on multiple occasions. The software's original concept seemed innocent enough – to provide a virtual sanctuary for people who became disenchanted with the real world. Indeed, upon encountering such a description one could

⁸ The woodlouse narrator from the first chapter of Barnes' *A History of the World in 10½ Chapters* instantly come to mind, as does Kurt Vonnegut's critically acclaimed *Slaughterhouse-Five* with its temporally-unhinged, zoo-imprisoned war veteran.

easily classify the said program as a postmodernist reinterpretation of virtual world platforms such as *VR Chat* or *Second Life*. However, unlike these applications – and despite one of the novel's background character's claims to the contrary – *Departure* possesses a list of inspirations which is firmly rooted in the philosophical and the metaphysical, and the works that can be found on the said list cover ideas ranging from existentialism to trans- and posthumanism. As a point of interest, this section will also feature a short juxtaposition of the major themes found in these titles with the ones in *Bleeding Edge*. This will be done in order to illustrate that the conceptual elements which these influences are famous for can be linked not only to the fictional program but also, in a truly metafictional fashion, to the novel that serves as its source.

One of the inspirations listed by Lucas is *Ghost in the Shell*, a media franchise created by Masamune Shirow, who in turn drew a fair amount of his ideas from Arthur Koestler's work in philosophical psychology called *The Ghost in the Machine*. As a cyberpunk setting, Shirow's brainchild is characterized by an (over)abundance of ideas about the human soul and the ways it interacts with future technology. It analyzes the consequences of merging an individual's body with artificial implants and the risks of digitalizing a person's consciousness. More importantly, it features a globe-spanning information network. Apart from other functions, this construct serves as a virtual reality in which disembodied identities can interact with one another and seek shelter from the physical world. This, of course, makes it eerily similar to *Deep Archer*.⁹

Akira, an animated movie from 1988, is listed as another inspiration. Set in a semi-fictional city called Neo-Tokyo, the film has strong philosophical undercurrents infused with concepts taken from various post- and transhumanistic paradigms. Curiously enough, its story meshes quite well with the ideas formulated by Friedrich Nietzsche, specifically the **will to power** and (to a slightly lesser extent) the *Übermensch* (Richardson 1996: 18, 66). The animation's antagonist is an obvious example of these driving forces, but they can also be noticed by examining the final stage of Pynchon's *Departure*, during which every user is able exercise their power and inventiveness to perform truly miraculous feats. Likewise, the creative potential possessed by children is illustrated in both *Bleeding Edge* and in *Akira*. The first work shows it by presenting the reader with digital reconstruction of New York created by Maxine's progeny (Pynchon 2013: 90%). The second one is less subtle,

⁹ Still, it should be noted that the idea of full-immersion virtual reality is far older, and its literary presence can be traced back at least to Laurence Manning's short story series 'The Man Who Awoke' (1933). The term **cyberspace** was introduced nearly half a century later, in William Gibson's 'Burning Chrome' (1982), but the concept became entrenched in popular culture only after he included it in his 1984 novel, *Neuromancer*.

portraying a disturbed young man who unlocks within himself the ability to reconfigure the structure of matter by using willpower (Otomo 1988: 1:44:00-1:45:00). Incidentally, Nietzsche likewise refers to the third and final step of his *Übermensch* metamorphosis as the **child stage** (2006: 16). Nevertheless, one should keep in mind that great power, when not kept under control, can begin to act out on its own. Coming to terms with this realization, *Departure*'s creators are forced to open source it in order to minimize the danger it poses and keep everyone safe (Pynchon 2013: 75%). Contrastively, the character of Tetsuo proves unable to relinquish his god-like gifts and becomes hideously warped by the energies coursing within him.¹⁰

Finally, there is Hideo Kojima's *Metal Gear Solid*, the third installment in a long-running video game series. Considering that it serves as an example of an interactive medium and that its creator is referred to as "God" by one of Deep Archer's programmers (Pynchon 2013: 15%), one would expect to find at least a handful of noteworthy influences that MGS had on the fictional program. But *Departure* is not an action game. In fact, as Pynchon is quick to remind us, it is not a game at all. Still, both of these applications are close, at least in terms of agency; each offers the user a degree of control in virtual environs. Then again, the program dreamt up by Bleeding Edge's author does not have a uniform plot, and the setting, while standardized at the beginning, quickly becomes individual for each user. Even the graphics cannot be compared accurately, as the visuals in *Departure* are leagues ahead of anything released in 2001 and appear to be structured around some convoluted form of community-shared content. With this in mind, one could feasibly interpret the program's multipronged evolution as a metaphor for postmodern fiction, since, as previously mentioned, works of this kind tend to accommodate most readings, saddling the reader with his own share of creative duties in the process. However, when taking into account a subtitle like *Tactical Espionage Action*, it suddenly becomes far easier to find similarities between *Metal Gear Solid* and *Bleeding Edge* as a whole. Both works feature many examples of spy-related activity, and the characters that the protagonists encounter during their respective investigations cannot be trusted to divulge their true affiliations. Various attempts at infiltration are made in physical and virtual environs, and weapons of mass destruction are constructed behind closed doors. Each of the stories also deals with supposed terrorist threats, and in both narratives, the true identities of the people responsible are not clearly specified.

¹⁰ An analogy to Gabriel Ice's steady loss of authority can be made at this point as well. As someone who aims to continuously extend his proverbial grasp, he actively aspires to evoke the **will to power**, but ultimately fails horribly. The plan to acquire the application backfires, his wife leaves and is likely to take their child with her, and he himself forfeits his imposing demeanor.

Moreover, the refusal to provide his readers with easy answers foregrounds one of Pynchon's more prominent metafictional preferences, the penchant for creating plots within plots – or in other words, a tendency to infuse his event sequences with an overabundance of intrigues, machinations, and **red herrings**, thereby causing a bloat of (mis)information which disrupts linearity, increases interchangeability, and eventually completely derails the investigative attempts of both the reader and the protagonist. The technique in question was of great use to postmodern writers such as Umberto Eco and Ishmael Reed, but Thomas Pynchon employs it on a truly overwhelming scale. Furthermore, in the case of his writings, the process also doubles as a blatant reference to the conspiratorial worldview of countless US citizens – a perspective he himself is known for (Walsh 2013: par. 17).

Analogously, without the additional information found in its prequels and sequels, both the character profiles and the ideological paradigm presented by *Metal Gear Solid* are woefully incomplete. Still, the sequence of events portrayed in the game points to the conclusion that power – regardless of its source or the form it takes – makes it possible for the one who wields it to have the final word in society, or even to rise above societal limitations – a viewpoint that Gabriel Ice would likely agree with. In one of the game's many plot-related expositions, a scientist nicknamed Otacon notes that the greatest technological breakthroughs are made when military conflict looms on the horizon (IStreamPS5 2022: 11:40-11:54), and while this claim would be debatable in relation to the real world, in the fictional universe of *Metal Gear* it holds a lot of weight. It also seems to synergize well with Pynchon's narrative framing, since Deep Archer emerges and undergoes its initial changes just before the breakout of the "War on Terror" (Pynchon 2013: 68%). The previously mentioned game character sums up his speech by falling back on an old truism: inventors should take responsibility for their creations. Departure's programmers appear to share this sentiment, and their decision to open source the application potentially prevents a dangerous weapon from falling into the wrong hands. They however, expand upon the previous concept by making the product free. After all, responsibility should not be limited solely to the creators, but extended to all the people who choose to benefit from their invention – especially if one can only reap these benefits by crossing the threshold of physical reality and traversing the unknown and malleable reaches of cyberspace.

Indeed, if nothing else, Deep Archer invokes the sublime – in this context seen as a set of human reactions to "an overwhelming experience that transcends everyday normality" (Stevens 2000: 50). On more than one occasion, Maxine has to remind herself that what she is interacting with is just code. And yet, during her visit to the already open-sourced program, it is stated that the "ship"

she is on is headed for “a horizon between the coded and the codeless” (Pynchon 2013: 74%).¹¹ Similarly, in a declaration that adds further credence to the notion that the barriers separating the book’s two settings are slowly beginning to dissolve – and which the protagonist classifies as an “*act of naïve faith or raving insanity*” (Pynchon 2013: 78%) – the two previously described representatives of the Ruffian archetype exclaim that Departure is not just a program. They go on to state that it is an actual place, an asylum that takes in everyone, making no distinction between the living and the dead. Upon reading these two descriptions, Edward Burke’s treatise on the ideas of the sublime and beautiful comes to mind once more, bringing with it mystical and religious connotations. While Pynchon’s interpretation of the Deep Web can be described as a cybernetic graveyard full of old websites and discontinued applications (one that is on the verge of being yuppified and commercialized), Deep Archer serves as its direct conceptual opposite (at least initially). As all approaches to the afterlife, it is veiled in mystery and rooted almost entirely in speculation.

However, unlike many of the typical depictions of life after death, the program accommodates different levels of self-awareness. The lowest of these is reserved for the drones commemorating the people who died during the WTC attacks – simplistic bots with faces scanned from family photos, providing the victims with a mockery of life after death that would likely give even Sigmund Freud pause (Pynchon 2013: 74%). Then there is the more active (and possibly even sentient) sort, represented by the manifestations of two characters who, according to the rules of the book’s physical reality, are supposed to be dead. Are they impostors whose intent is to cause confusion and spread disinformation? Examples of highly advanced subprograms? Or maybe digitalized souls? Of course, the last option implies that one of the readings supplied by Pynchon actually presents individuals as being synonymous with data. Such an approach works on (at least) two levels. Firstly, drawing attention to the made-up nature of characters is typical of postmodern metafiction, and it defies the reader’s expectations by destabilizing his immersion and forcing him to deal with the fact that the “people” whose exploits he has been following are really just deception-oriented strings of letters made up by the author.¹² The second function of this technique is cautionary; it highlights the fact that our contemporary reality actually houses groups and institutions which actively propagate such dehumanizing paradigms in relation to genuine human beings – profit-obsessed conglomerates and corporations whose decisions are based on the notion that lives are just numbers.

¹¹ In this instance, the ship is employed both as a metaphor for the entirety of the fictional program and as a virtual venue of the protagonist’s visit.

¹² Such realizations frequently make the reader reflect not only upon the ideological nature of the presented content, but also about how he, as the medium’s recipient, interacts with such elements.

Conclusion

As the examples above clearly illustrate, there is a notable level of thematic sympathy between *Bleeding Edge* and the works of Gothic fiction, even if the concepts stemming from the latter obviously get filtered through a post-modern lens. Thanks to a highly effective fusion of dread and uncertainty, the ambience exerted by the novel has the potential to create great unease in the reader. The setting and the locations that serve as its building blocks possess an openly Gothic atmosphere as well – even the areas that have been completely yupified and turned into substandard mini-realities which only serve to propagate reductionist portrayals of the sociocultural concepts they were modelled on. And while these venues do indeed seem fake and hollow, Pynchon's postmodern narration is able to utilize their hollowness to infuse the reader with a sense of apprehension that is undeniably realistic. As for the classic Gothic archetypes, they too respond satisfactorily to the undertaken comparison. From the **Hero** to the **Clown**, an overwhelming majority of them fit the profiles of Pynchon's fictional individuals, even if some of the said templates had to undergo a slight degree of conceptual tweaking to make them more responsive to postmodern sensibilities. The novel also provides an abundance of potentially supernatural elements to choose from, such as angelic messengers, dream visions, and cybernetically-themed undead entities. Remaining true to the tenets of postmodernism, these depictions permeate the narrative in subtle but meaningful ways, offering a myriad of interpretations, all of which are equally valid. Similarly, the philosophical and metaphysical undertones epitomized by the works that influenced Deep Archer's creation pervade not only the fictional program, but Pynchon's entire novel, revealing a web of metafictional interconnections between the real and the imagined which is sure to give even the most obstinate of readers a new outlook on fiction. But is all of the above enough to label *Bleeding Edge* as Gothic? And is another label really necessary? In all honesty, while such a categorization is indeed possible, from a scholarly standpoint the knowledge of the work's conceptual and thematic affinities is satisfactory enough on its own. What is more, the refusal to carry out such a reductionist classification synergizes rather well with Gothic literature's deep-seated affection for all things mysterious and with Pynchon's unwillingness to provide his readership with ready-made solutions.

Reference List

- BURKE, EDMUND (1998), *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford: Oxford University Press.
- CLARKE, ARTHUR CHARLES (1972), 'Technology and the Future', in: Arthur C. Clarke (ed.), *Report on Planet Three*, New York: Harper & Row, pp. 129-141.
- EN.WIKIPEDIA.ORG (2023), 'Supernatural', *Wikipedia*, online: <https://en.wikipedia.org/wiki/Supernatural>, par. 1-109 [accessed: 28.11.2023].
- GEARY, ROBERT (1992), *The Supernatural in Gothic Fiction: Horror, Belief, and Literary Change*, New York: Edwin Mellen Press.
- GOURLEY, JAMES (2014), 'In the ruins of the future: *Bleeding Edge* by Thomas Pynchon', *Sydney Review of Books*, online: <https://sydneyreviewofbooks.com/review/in-the-ruins-of-the-future/>, par. 1-28 [accessed: 13.11.2023].
- HARRIS, ROBERT (2020), 'Elements of the Gothic Novel', *VirtualSalt*, online: <https://www.virtualsalt.com/elements-of-the-gothic-novel/>, par. 1-112, [accessed: 21.11.2023].
- HYDE, MARINA (2013), '*Bleeding Edge* by Thomas Pynchon – review', *The Guardian*, online: <https://www.theguardian.com/books/2013/sep/28/bleeding-edge-thomas-pynchon-review>, par. 1-12 [accessed: 9.11.2023].
- ISTREAMPS5 (2022), 'Snake Meets Otacon: Metal Gear Solid PS1', *YouTUBE*, online: <https://youtu.be/PBL4NxbvSJu>, 12:27 [accessed: 10.10.2023].
- JARVIS, MICHAEL (2013), 'Thomas Pynchon attacks the Internet', *Salon*, online: https://www.salon.com/2013/09/13/thomas_pynchon_attacks_the_internet_in_new_book_partner/, par. 1-18 [accessed: 11.11.2023].
- JOSHI, SUNAND TRYAMBAK (2001), *A Dreamer & A Visionary: H. P. Lovecraft in His Time*, Liverpool: Liverpool University Press.
- KILGOUR, MAGGIE (1995), *The Rise of the Gothic Novel*, New York: Routledge.
- LAUZEN, SARAH (1986), 'Notes on Metafiction: Every Essay has a Title', in: Larry McCaffery (ed.), *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*, New York: Greenwood Press, pp. 93-117.
- LEWIS, MATTHEW GREGORY (2002), *The Monk*, New York: Oxford University Press.
- MCCARTHY, MARY (2002), 'A Bolt from the Blue', in: A. O. Scott (ed.), *A Bolt from the Blue and Other Essays*, New York: The New York Review of Books, pp. 83-101.
- NICOL, BRAN (2009), *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, New York: Cambridge University Press.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2007), *Thus Spoke Zarathustra*, Cambridge: Cambridge University Press.

- OTOMO, KATSUHIRO, DIR. (1988), *Akira*, Toho Co., Ltd [DVD].
- PEARCE, RICHARD (1981), 'Introduction', in: Richard Pearce (ed.), *Critical Essays on Thomas Pynchon*, Boston: G. K. Hall & Co, pp. 1-11.
- PRADEEPA, S., ED. (2012), *History of English Literature*, Dehli: Laxmi Publications Pvt. Ltd.
- PYNCHON, THOMAS (1984), 'Is it OK to be a Luddite?', *The New York Times*, online: <https://www.nytimes.com/1984/10/28/books/is-it-ok-to-be-a-luddite.html>, par. 1-29 [accessed: 22.10.2023].
- PYNCHON, THOMAS (2013), *Bleeding Edge*, New York: The Penguin Group [EPUB].
- REEVE, CLARA (2007), *The Old English Baron*, Gloucester: Dodo Press.
- RICHARDSON, JOHN (1996), *Nietzsche's System*, New York: Oxford University Press.
- SHELLEY, MARY (2017), *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- SIEGEL, JASON (2016), 'Meatspace is Cyberspace: The Pynchonian Posthuman in *Bleeding Edge*', *Orbit*, online: <https://orbit.openlibhums.org/article/id/404/>, par. 1-50 [accessed: 9.11.2023].
- SOMETRUBADOUR (2010), 'Thomas Pynchon CNN report', YouTube, online: https://youtu.be/9k_TNk2mtTA, 4:24 [accessed: 12.10.2023].
- STEVENS, DAVID (2000), *The Gothic Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- WALSH, JOHN (2013), 'Thomas Pynchon on 9/11: American literature's greatest conspiracy theorist finally addresses his country's greatest trauma', *The Independent*, online: <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/thomas-pynchon-on-9-11-american-literature-s-greatest-conspiracy-theorist-finally-addresses-his-country-s-greatest-trauma-8830225.html>, par. 1-24 [accessed: 17.08.2023].

Fantastyka i fantazmat literatury. Konceptualizacja literackości w publicystyce Andrzeja Sapkowskiego

Wojciech Gruchala

Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Krośnie

ORCID: 0000-0002-3588-3064

Abstract

Fantasy and the phantasm of literature. Conceptualizing literariness in the work of Andrzej Sapkowski.

When the first *Witcher* story was published, there was no indication that Andrzej Sapkowski would be a writer. Subsequent works were initially created at large intervals, and the author did not strive to go beyond the fan circle formed in the 1980s. The success of short prose forms, and then of novels about Geralt of Rivia, favored the professionalization of the writer, which was accompanied by the development of the literary craftsmanship and genre-critical awareness. Researchers applying the tools of sociology and cultural anthropology have perceived this evolution as Sapkowski's movement towards the center of the fantasy literary field, which was marked by commercial success of the *Witcher* series and the consequent increase in the position of fantasy as a genre. The aim of the article is to supplement this description with findings resulting from literary criticism. This research lens reveals a discrepancy between the writer's declared views on the genre and the evolution of his text-creating practices. As a leader and voice of the fandom,

Wojciech Gruchala, dr; jest pracownikiem Zakładu Marketingu w Podkarpackiej Akademii Nauk Stosowanych w Krośnie; autor monografii *Dobosz. Stefan Żeromski na drogach niepodległości* (2021) oraz artykułów poświęconych Wacławowi Berentowi i Władysławowi Rejmontowi; w pracach na temat dorobku Franciszka Pika Mirandoli podejmował problematykę nurtów prekursorских wobec literatury fantastycznej wieku dwudziestego; zainteresowania badawcze związane są z poetyką i stylistyką literatury polskiej, szczególnie wpływem przemian cywilizacyjnych na formy artystycznej ekspresji.

wojciech.gruchala@pans.krosno.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



Sapkowski in many respects remained a fan of fantasy in its form that dominated at the end of the twentieth century. It is evidenced by his relationship to the canon of the genre, the positioning of fantasy in relation to science-fiction and the search for a space between commercial determinants of value and great traditions of literature. Later volumes of the series about Geralt showed, in the opinion of critics, the level of plot complexity and the weight of reflection on social problems: power and violence, politics and existence, which is characteristic of mature, highly artistic prose together with differentiation and autonomy of text forms. The diagnosis made here partially explains the fading out of the Witcher cycle and Sapkowski's journalistic-critical initiatives at the beginning of the twenty-first century. Having reached the climax, Sapkowski, on the one hand, had to confront the audience shaped by new media, and on the other hand, must have realised his inability to exhaust the topic, which turned out to be an elusive phantasm.

Keywords: Sapkowski, Witcher, literature, fantasy, literary criticism

Początki

Uniwersum wiedźmińskie zawdzięcza początek serii książek Andrzeja Sapkowskiego rozpoczętej w 1986 roku publikacją opowiadania *Wiedźmin* w „Fantastyce”, a zamkniętej w 1999 roku (powieść *Pani jeziora*), z późniejszym autorskim uzupełnieniem (2013, zbiór opowiadań *Sezon burz*) i zapowiedzią kontynuacji w 2023 roku. Fakty te badacze włączają w porządek wyводу zgodnie z metodologicznymi założeniami uprawianej dyscypliny, pozostawiając literackość dzieł Sapkowskiego specjalistom w zakresie literaturoznawstwa, ci jednak cykl o Geralcie postrzegają przez pryzmat badań nad kulturą popularną, które tę kategorię ujmują jako pochodną wzorów literackości wypracowanych na gruncie wysokoartystycznym¹. Problem rozwoju świadomości literackiej Sapkowskiego, nie tylko jako prawodawcy fantasy, ale właśnie jako twórcy o ambicjach artystycznych, wydaje się więc ciągle kwestią otwartą, zwłaszcza ze względu na dynamikę rozwoju warsztatu pisarskiego i towarzyszącej mu zmiany postrzegania siebie w roli twórcy.

Tam – czyli do literatury

Samo nazwanie Sapkowskiego pisarzem, wynikające ze zwyczaju językowego, nie oddaje świadomości debiutanta, który nie określał siebie tym mianem – chętniej sytuował się przeciw dominującym nurtom i przyjmował strategię polegającą na krytyce kanonu z pozycji czytelniczych.

¹ W badaniach nad kulturą popularną coraz częściej postuluje się autonomizację metodologii w tym zakresie. Uważa się, że podobnie do procesów zachodzących w sztuce filmowej, także literatura popularna wykształciła właściwy sobie język i świadomość teoretyczną (Schneider-Mayerson 2010: 31).

Andrzej Sapkowski zanim został pisarzem, a został, jeśli wierzyć legendzie, nieco z przypadku², był członkiem fandomu literatury fantastycznej i to właściwie od początku jego istnienia. Zgodnie z przykładem dawanym przez władze sowieckie, które aprobowwały rosyjskojęzyczną odmianę fantastyki naukowej, w PRL literatura fantastyczna, przede wszystkim *science fiction*, była traktowana pobłaźliwie przez rządową biurokrację i cieszyła się popularnością potwierdzoną uznaniem dla twórczości Stanisława Lema³. W latach siedemdziesiątych czytelnicy literatury fantastycznej powołali pierwsze organizacje i cykliczne imprezy, wreszcie serie wydawnicze i czasopisma (Pindel 2019: 27-68). Udziałowi Sapkowskiego w życiu fandomu sprzyjała okoliczność odbywania podróży służbowych, dzięki którym mógł on zapoznawać się z niedostępnymi w Polsce klasykami zachodniej literatury fantastycznej⁴. Skromną wiedzę o światowym kanonie fantasy, pisarz przedstawiał później jako przyczynę niedowładu rodzimego piśmiennictwa tamtego czasu, a jako współpracownik Wydawnictwa Mag rekomendujący tytuły w serii „Andrzej Sapkowski przedstawia” pomagał te braki uzupełnić.

Warto zachować sceptycyzm wobec legend o początkach, gdyż nader często są one elementem marketingowego storytellingu lub przedmiotem autoironicznej kpiny autora, jednak w wypadku Sapkowskiego przynależność do grona czytelników fantasy wydaje się adekwatnym określeniem strategii debiutanta. Postać wiedźmina rodzi się jako przedłużenie lekturowej fascynacji i ma być jednorazowym wybrykiem. Jednak tym razem fakt literacki o lokalnym oddziaływaniu przerodził się w zjawisko kulturowe w globalnej skali.

Sapkowski czekał na rozstrzygnięcie konkursu prawie rok. Kolejne opowiadania ukazywały się w kilkumiesięcznych odstępach. W tym czasie wciąż pracował w handlu – był amatorem, który poznawał teren. Jak twierdzi, na podstawie komentarzy członków jury, Piotr Źołędź, opóźnianie werdyktu nie było wynikiem ilości nadesłanych tekstów, ale wyrażał się w nim też zawód, jakiego doznali jurorzy. Ich oczekiwania wyraźnie reprezentowały świadomość starszego pokolenia tworzącego establishment środowiskowy: chcieli namaścić nowego Lema, a tymczasem fanowskie fikcje były „drogą

² Do wzięcia udziału w konkursie ogłoszonym przez czasopismo miał namówić go syn i jak deklarował potem w wywiadach: „Postać – może nie zaszkodzi przypomnieć – zrodziła się jako bohater jednego-jedynego opowiadania, nie przewidywałem żadnych »dalszych ciągów« ani sequeli” (Ludwicki & Sapkowski 2017).

³ Jednocześnie, jak dowodzi Jan Siuda, miała charakter oporu politycznego, związanego z pozyskiwaniem dostępu do dzieł kultury kapitalistycznego Zachodu (Siuda 2013).

⁴ Dorota Gutfeld zaznacza, że lata 1980-1989 w rozwoju rynku tłumaczeń literatury fantastycznej na język polski charakteryzowało z jednej strony ubóstwo tłumaczonych tytułów i to przeważnie z języka angielskiego, zaś z drugiej formacyjny charakter tych tłumaczeń dla lokalnej twórczości (Gutfeld 2018: 144).

przez mękę”, „łowieniem w kompoście” (Żołądz 2018: 20). *Wiedźmin* ich nie zachwyił – jak wspominał jeden z członków jury i ówczesnych redaktorów „Fantastyki” Maciej Parowski, Sapkowskiego zbyt dobrze się czytało, co wzbudzało obiekcje jury (Flamma 2020: 23). Oczekiwania były więc inne: „chodziło o ciężar intelektualny i konceptualny, a nie o utwór, który ma początek, środek i koniec” (Brykalski & Sapkowski 2004).

Droga na szczyt

Rekonstruuje ten moment, podkreślając konfrontację między światem literatury (reprezentowanym przez opiniotwórczą działalność krytyków i koncepcję autorstwa jako autorytetu społecznego⁵), a światem kultury popularnej, którą charakteryzuje ekonomiczne i estetyczne podporządkowanie woli konsumentów (Hauser 1970: 268). Sapkowski jako autor kilku opowiadań wciąż umieszczał się po stronie publiczności, coraz częściej zabierał jednak głos w jej imieniu – nazywał wtedy siebie i innych czytelników fantasy zapaleńcami, miłośnikami lub fanami (Sapkowski 1994: 79). Wypowiedzi te zdradzały coraz silniejszą pozycję podmiotu mówiącego, który przesunął się od roli głosu wypowiadającego myśli obecne w zbiorowej świadomości do stanowiska koryfeusza o ambicjach dydaktycznych wobec fandomu. Pisarską postawę autora cyklu wiedźmińskiego charakteryzowało ironiczne rozpięcie między uznaniem autorytetu czytelników a autonomiczną rolą pisarza, który przybiera maskę doświadczonego życiowo i życzliwego kpiarza, obserwatora kulturalnych nowinek albo autora antyporadników dla początkujących adeptów pióra, czy też wtajemniczonego plotkarza zdradzającego sekrety pisarskiego środowiska. Spod tych masek często przebija akceptacja dla podzielanego gustu literackiego, czemu towarzyszy intencja rozwijania i kształtowania środowiska czytelniczego (Karpiński 2016: 239).

Tę swoistą pedagogikę Sapkowski ujmuje w ramy gry, co jest już pewnego rodzaju wyjściem poza typowy dla literatury popularnej (w jej dwudziestowiecznym ujęciu) model „schlebiania gustom”. W tej grze czytelnik traktowany jest po partnersku i to jest skandal, to znaczy komunikacja omijająca represyjne grupy odbiorców, a mająca zostać właściwie odszyfrowaną przez wąskie audytorium wtajemniczonych (Tramer 2000: 20). Po zgrzycie wywołanym zarzutem plagiatu Sapkowski opatruje swoje

⁵ Przez autorytet rozumiem tutaj sprawowane przez inteligencję nieformalne przewodnictwo, które w warunkach niewoli, a następnie ograniczonej suwerenności w PRL, funkcjonowało równoległe do władzy politycznej i miało etyczny oraz patriotyczny wymiar.

utwory komentarzami, które przed takimi lub podobnymi oskarżeniami mają chronić, czyni to jednak w sposób przewrotny:

Podobieństwo wątku do opowiadania *Straszny potwór* Romana Zmorskiego, jak i do innych znanych w całej Europie baśni, które zapewne mały, usmarkany do granic dobrego smaku Romek Zmorski usłyszał był w dzieciństwie od swojej niani, nie jest przypadkowa. W odróżnieniu od poprzednich, *Ziarno prawdy* przedstawia jednak prawdziwą wersję wydarzenia, jakie miało miejsce kiedyś, gdzieś *in another galaxy, another time* (Sapkowski 1989: 44).

Krytycy rozpoznają tę grę – jak wyraził się Maciej Parowski:

Sapkowski nie tworzy klasycznej fantasy; tasuje problemy, konwencje i epoki, gra z czytelnikiem w nowoczesny seans postmodernistyczny. Wie, że wszystko już było, że wszystko już przeczytaliśmy, więc proponuje nam starych bohaterów w nowych sytuacjach, prześwietlonych rentgenem autorskiej i czytelniczej wiedzy (Parowski 1991: 66).

Ta gra służy nawiązywaniu kontaktu ze wspólnotą komunikacyjną, która rozpoznaje toposy i chętnie podejmuje zabawę w ich identyfikowanie, co samo w sobie wydaje się skutecznym narzędziem integracji wokół wspólnych zasobów symbolicznych. Dokonuje się tu więc afirmacja środowiska i akt ludyczny zwany powtórzoną przyjemnością. Zadaniem autora jest zamazywanie i fałszowanie rodowodów postaci, miejsc, zdarzeń, co krytycy rozpoznali jako postmodernistyczną poetykę palimpsestu, trawestacji i parodii⁶.

Sapkowski za sprawą aprobaty rzesz fanów stał się w latach 90. niekwestionowanym mistrzem tej gry, co pozwoliło mu na bardziej swobodne kształtowanie pola literackiego fantasy⁷. Za szczyt teoretycznej świadomości Sapkowskiego można uznać książkę *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini* (2001), w której podaje własną wersję podziału gatunkowego fantasy, a także przedstawia historię gatunku wraz z encyklopedycznym kompendium najważniejszych motywów.

⁶ W tym nurcie mieszczą się prace z końca lat 90., np: Parowski 1994; Inglot 1996; Dziurda 1994; Sylwanowicz 1995; Imiełowski 1995; Birek 1994; Kołodziejczak 1993. Jak zaznacza Anna Michalik, prace te często nieprzychylnie przyjmowały przesuwanie się młodego autora do głównego obiegu literackiego (Michalik 2016: 155).

⁷ Nawiązuję tu to diagnozy Katarzyny Kaczor, która w książce *Z „getta” do mainstreamu* posłużyła się wywiedzionym z myśli Pierre’a Bourdieu terminem „pola literackiego” i habitusu, a późne lata 90. określiła jako czas dominacji Sapkowskiego w polu literackim fantasy (Kaczor 2017: 90).

Pozycja osobna

Zmiana pozycji w fandomie wyodrębniała Sapkowskiego spośród czytelniczej masy, coraz trudniej było ukrywać się pod maską zwyczajnego fana fantasy – w jego wypowiedziach na temat fantasy częściej pojawiał się pierwiastek dydaktyczny i świadectwa dojrzewania świadomości teoretycznej oraz warsztatowej. Próba rekonstrukcji tej świadomości, którą tutaj podejmę, ograniczy się do kilku kluczowych elementów wykrystalizowanych w latach dziewięćdziesiątych wieku XX i w pierwszych latach wieku XXI, czyli w okresie tworzenia cyklu wiedźmińskiego i jego największej popularności, jeszcze przed przekładami na język gier. Przede mną kompetentnie zadanie to realizowali już Tomasz Pindel (2021) i Katarzyna Kaczor⁸ (2017), chcę jednak dokonać innego rodzaju oglądu, który tym będzie różnił się od poprzednich, że nie przyjmuje za punkt wyjścia optyki fana i nie ujmuje literatury w sposób socjologiczny.

Podstawowym tematem wypowiedzi Sapkowskiego na temat literatury stało się określenie miejsca uprawianego przezeń typu twórczości na tle całego pola literackiego. W numerze 139 „Nowej Fantastyki” z 1994 roku opublikował felieton na temat literatury zatytułowany *Szczur zutylizowany*, w którym przedstawił podział literatury współczesnej na dobrą, łaskawie tolerowaną, złą oraz niewidoczną. Argumentacja Sapkowskiego udaje matematyczną ścisłość i odwołuje się do marketingowego postrzegania towaru-książki, i to właśnie na płaszczyznach logicznej kalkulacji i rynku dokonuje się „cudowne” znikanie literatury fantastycznej, która znika tak, jak „szczur w kontenerze starych gnatów” (Sapkowski 1994: 79). Wszyscy zajmujący się tym ładunkiem wiedzą, że szczur jest wewnątrz, jednak nikt nie bierze go pod uwagę. Literatura to, według Sapkowskiego, kontener pełen starych kości jadących na przemiał na mączkę – a szczur, który się tam cichcem wkradł, jest jej częścią, co wydaje się felietoniście sytuacją o wiele lepszą od pozostania poza literaturą.

Sojusznicy i wrogowie

Dzieląc literaturę na wzajemnie konkurujące podzbiory, Sapkowski kreśli mapę relacji determinujących miejsce fantasy w jej świecie; szczególną rolę odgrywają tu wypadki przeciw tradycjom postrzeganim negatywnie, czy raczej przeciw środowiskom te tradycje kultywującym. Znamionną cechą

⁸ Katarzyna Kaczor dla klarowności i spójności wywodu, pomija kwestię ewolucji fantasy jako konwencji literackiej. (Kaczor 2017: 31).

polemicznych starć autora *Pani jeziora* jest adresowanie wystąpień przeciw świadomości przypisywanej grupom społecznym, podczas gdy wewnętrzne samookreślenie dokonuje się przede wszystkim poprzez wskazywanie dzieł literackich. Dostrzegalny wydaje się proces zmiany tradycji wypieranej przez Sapkowskiego. W latach 90. jego złośliwe filipiki miały dość ogólny adres, w którym mieścili się miłośnicy literatury wysokiej, elitarne kręgi gardzące fantastyką wszelkich rodzajów.

Jak powiedziano, szal, kult, sprzedaż bijące rekordy. Ogromna popularność i ogromny biznes. I jak zwykle – zmarszczone nosy krytyków. Popularne, poczytne, lubiane, dobrze sprzedawalne – a zatem guzik warte. Fantasy jakaś! Wywodząca się, na domiar złego, w prostej linii z pulp-magazines i „Weird Tales”, wydawanych na nędznym papierze prymitywnych czytań dla kretyń (Sapkowski 1993: 66).

Przypisanie krytyce literackiej argumentacji, która utożsamia poczytność z brakiem wartości, zbywa milczeniem fakt, że krytyka wysokoartystyczna w pierwszym rzędzie odwołuje się do wartości estetycznych oraz dokonuje wartościowań sfery ideowej działań artystycznych, a relacje rynkowe są dla niej drugorzędne.

Ten ogólnie sformułowany adres krytyczny kamufluje fakt, że tradycja literacka, rozumiana tu jako kanon europejski utrwalany przez praktykę szkolną, nie znajduje w wypowiedziach Sapkowskiego o literaturze ważnego miejsca. Z klasyków wymieniani są tylko ci, którzy akurat w jakiś sposób mają styczność z uprawianą przez pisarza dziedziną. Rodowód fantasy został w cytowanym fragmencie określony jako zjawisko społeczne powiązane z zaistnieniem specyficznego obiegu komunikacyjnego – analogicznie zresztą do rodowodu SF wiążanego z magazynami dla wielbicieli nowinek technicznych.

Poszukiwanie początków fantasy przez Sapkowskiego ma ciekawy przebieg: w *Pirogu, czyli nie ma złota w szarych górach* przytacza on opinię wiążącą początki fantasy z preromantyczną powieścią grozy (Walpole, Radcliffe), ale sam przychylił się do socjologicznego ujęcia, zgodnie z którym ugruntowanie gatunku w świadomości czytelników jest zasługą Roberta E. Howarda, autora poczytnych opowiadań zamieszczanych na łamach „Weird Tales”. W kompendium z 2001 roku żadnego z tych ujęć nie rozwija, natomiast wylicza autorów, przeważnie urodzonych z drugiej połowy XIX wieku, którzy „na późniejszych autorów fantasy wywarli wpływ” (Sapkowski 2001: 18). Lektura biogramów pozwala ustalić, że poprzez wpływ Sapkowski rozumie inspirację bezpośrednią, często poświadczoną intertekstualnym nawiązaniem. Podstawą tradycji jest więc czytelniczy zachwyt, prowadzący ku komunikacji piszącego fana

z dziełem poprzednika. W tym zakresie tradycja byłaby związana ze wspólnotą doświadczenia estetycznego i mieściłaby się w przestrzeni przedrefleksyjnej⁹.

Świadomość tradycji literackiej przybiera u Sapkowskiego szeroki i zarazem wąski zakres: w tym najszerszym mieszczą się fundamentalne dla kultury europejskiej dzieła i mity. Pisarz wlicza do tej grupy wielkie eposy pogańskie (homeryckie, *Gilgamesza*, *Beowulfa*) i średniowieczne, tradycje mityczne i baśnie, a więc gatunki wywodzące się z kultury przedpiśmiennej, kodujące archetypy i stanowiące fundamentalny zasób toposów. Nieobce są mu też odkrywane w literaturze wysokiej prekursorskie tendencje dostrzegane w literaturze XIX wieku, wydaje się jednak, że za właściwy krąg fantasy uważa należący do kultury popularnej obieg komunikacyjny, w którym granice między publicznością, autorami, krytykami i instytucjami cechuje płynność i zmienność ról, w którym wykształcił się własny zasób konwencji gatunkowych i metod podejmowania komunikacji. Umieszczenie tego wąskiego kręgu na szerokim tle tradycji kulturowych i literackich nie prowadzi do podjęcia refleksji normotwórczej, lecz wydaje się znaczącym gestem włączenia fantasy w obręb powszechnie aprobowanych dokonań kulturowych.

Na drodze do uznania pełnych praw fantasy staje głównie siostrzana dziedzina twórczości, która postrzega samą siebie jako elitarną i ambicję tę wspiera wskazaniem niskiego rodowodu fantasy. Rzeczywistym celem krytycznych działań podejmowanych wielokrotnie przez autora *Wiedźmina* jest krąg spadkobierców Stanisława Lema, postrzeganych przez pisarza jako literacki establishment. W często komentowanym artykule *Piróg, czyli nie ma złota w szarych górach*, autor *Solaris* wskazany został jako patron wszystkich uważających fantasy za poślednią odmianę twórczości, a kluczowe w tym rozpoznaniu miejsce przypada jego wystąpieniu w *Futurystyce i futurologii* (Lem 1973). Pełne rozwinięcie własnego stanowiska w tym sporze Sapkowski zawarł w pamflocie *Interludium. Rzecz o Wielkim Konflikcie, czyli rozprawa o ptakach, które we własne gniazdo nakakać się nie wahają* (Sapkowski 2001: 23-27).

Przyjmując pozycję obrońcy spychanego na margines gatunku, Sapkowski posługuje się zdrowym rozsądkiem, by odeprzeć wykluczające praktyki

⁹ Posługuję się tu koncepcją Hansa R. Jaussa, który wyróżnił trzy warstwy tworzenia kanonu: refleksyjnego na szczycie autorskim, społecznie normującego w instytucjach kultury i oświaty oraz przedrefleksyjnego tworzącego *underground* doświadczenia estetycznego (Jauss 1980: 330-331). Ową wspólnotę komunikacyjną czytelników niepoddających swych konkretyzacji myśleniu podlegającemu rygorom naukowemu charakteryzował w następujący sposób: „Przyjmowanie dzieł sztuki przez współczesną im publiczność, jak też ich dalsze życie w pisemnych przekazach lub zbiorowej pamięci późniejszych pokoleń rozgrywa się tylko po części na płaszczyźnie refleksji sądu estetycznego, po części zaś również na przedrefleksyjnej płaszczyźnie doświadczenia estetycznego. Mam tu na myśli zachowanie odbiorcze, które wyzwala sztukę i umożliwia jej istnienie, a które daje o sobie znać w pierwotnych identyfikacjach z przedmiotem estetycznym, takich jak podziw, wstrząs, wzruszenie, współczucie, wspólny płacz i wspólny śmiech, i które uzasadnia naturalne komunikatywne dokonania praktyki estetycznej, czyniące sztukę zrozumiałą w sposób oczywisty, aż po próg jej autonomii” (Jauss 1980: 322).

krytyczne. Logika, która pozwala wskazać rzeczywiste uproszczenia i stereotypy stosowane przeciw fantasy przez miłośników SF, miesza się tu z własnym ograniczeniem prowadzącym do niewiele mówiących ogólników¹⁰ i zakamuflowanych wycieczek personalnych. Ten polemiczny ton nie idzie jednak w parze z intelektualnymi dystynkcjami pozwalającymi na tworzenie norm. Sapkowski unika podania istotnych czynników wyróżniających fantasy, gdy zaś zapowiada podanie definicji, ucieka w żart i proponuje definicję deiktyczną – demonstruje listę autorów i dzieł, którzy nurt ten tworzą (Sapkowski 2001: 10). Mimo braku jasnych kryteriów często posługuje się sformułowaniami dzielącymi fantasy na „czystą” i inne obce lub hybrydyczne formy (Sapkowski 2001: 11).

W postrzeganiu literatury Sapkowski kategorie estetyczne zastąpił rynkowymi, zarówno w wymiarze historycznym, jak i w wartościowaniu dzieł fantasy. Pisarz postrzega rok 1989 jako cezurę, po której nastąpiło otwarcie się wydawców na twórczość fantastyczną i wprowadzenie rynkowych mechanizmów regulujących pozycje w literackiej hierarchii. Jako teoretyk gatunku odnosi się do marketingowych aspektów stosowania gatunkowych rozpoznań, ale czyni to w poczuciu komercyjnej siły fantasy, którą SF chciałaby skapitalizować. Skutkiem ubocznym rynkowej siły fantasy są zagrażające jej autonomii zawłaszczenia przez mainstream. Jeśli przez mainstream rozumieć hity sprzedażowe¹¹, to argumentacja biorąca za podstawę oceny nurtu i popyt czytelniczy, a zarazem niechętna mainstreamowi, wydaje się wewnętrznie niespójna. Pisarz z jednej strony konsekwentnie przychylił się ku rynkowej waloryzacji dzieł kultury, z drugiej zaś równie konsekwentnie broni fantasy przed mainstreamem.

Sądząc po przytoczonych przypadkach zawłaszczeń, pod pojęciem mainstreamu Sapkowski rozumie raczej kanon literatury światowej¹². Natomiast w innych wypowiedziach pojęcie głównego nurtu wiąże z dominującymi dyskursami publicznymi dotyczącymi literatury, które decydują o kanoniczności. Paradoksem więc może się wydać stwierdzenie, że

Mainstream jest niereformowalny, swoje wie, w tym i to, że wszelka fantastyka to chłam, a piszący ją to getto i niechajże kisa się we własnym getcie, tam ich miejsce i tam ich nisza ekologiczna, nisza samowystarczająca, jak dywizja

¹⁰ Przypominając „przykazania” wyznaczające uczciwość dyskusji, stwierdza na przykład: „Pamiętać będziesz, że własne nieudacznictwo nie stanowi dostatecznego powodu, by atakować tych, którym się udało. A to, że sam nie umiesz stworzyć w jakimś gatunku, wcale nie oznacza, że to gatunek jest zły” (Sapkowski 2001: 24).

¹¹ Tak na przykład pojęciem mainstreamu posługuje się Chris Anderson w fundamentalnej dla opisu rynku w dobie handlu dobrami cyfrowymi kultury książce *Długi ogon. Ekonomia przyszłości – każdy konsument ma głos* (Anderson 2008).

¹² Przez mainstream został już zawłaszczony Tolkien, działa fantasy włączone do literatury dziecięcej: *Czarodziej z krainy Oz* i *Alicja w krainie czarów*, a także inne książki, które Sapkowski do fantasy wlicza niechętnie (*Pachnidło*, powieści Stephena Kinga) (Sapkowski 2001: 11).

powietrzno-desantowa, ma wszystko, pełne zaopatrzenie – od pisarza przez krytyka po czytelnika (Sapkowski 2001: 24).

Zajęcie pozycji w głównym nurcie przez pisarzy i dzieła fantasy to raczej próba przejęcia pozycji centralnej w kanonie poprzez reprezentantów nurtu peryferyjnego, trudno więc zgodzić się z sugestią pisarza, że istotą zjawiska jest zamiar uchronienia gatunku przed przywłaszczeniem jego dorobku przez obrońców kanonu. Przyjęta przez Sapkowskiego optyka świadczy o świadomości realizowanej przez niego strategii skierowanej do fandomu fantasy, która daje przewagę moralną i strzeże własnej tożsamości poprzez uznanie za niemożliwe uczestnictwa w kanonizowanej kulturze wysokiej i w fantasy jednocześnie. Argumentacja wykluczająca udział dzieła w wielu odmianach kultury w intencji autora stanowi obronę autonomii uprawianej dziedziny twórczości, w istocie jednak kamufluje uprzedzenia.

Trzeba też oddać sprawiedliwość autorowi, gdy dostrzega ryzyko związane z nadmierną ochroną autonomii:

Fantasy jako gatunek sprawia wrażenie, jak gdyby przestraszył się krytyków tak bardzo, że w swym rozwoju zaczął uprawiać swoistą mimikrę – porzucił jak gdyby wszelkie pretensje i całkowicie zaniechał walki o miejsce na świeczniku, czyli na liście dzieł nominowanych do Hugo, Nebuli czy chociażby International Fantasy Award. Fantasy nie potrzebuje uznania – wystarczą jej tabuny ZAGORZAŁYCH, kupujących w ciemno wszystko, co się ukazuje. Fantasy ma swą pewną i niezawodną grupę konsumentką i dba wyłącznie o gusta tejże. Najlepszym przykładem o takie dbanie o gusta są słynne cykle, seriale fantasy, potworne kobyły o zatrważającej liczbie odcinków (Sapkowski 1994: 69).

Pisząc te słowa w 1994 roku, Sapkowski wystąpił przeciw publiczności najwierniejszej i zapewne stanowiącej podstawowy cel zabiegów marketingowych wydawców. Czynił to jednak w imię kształtowania środowiska. Działając w ten sposób, zapewne nieświadomie, przyjął postawę znaną z dziejów artystycznej literatury zaangażowanej, której twórcy kierowali do czytelników wychowawcze apele, aby sięgali wzwyż, aby stawali się poprzez lekturę autentycznymi partnerami rozmowy, a nie snobami zaspokajającymi towarzyskie ambicje.

Istota rzeczy fantastycznych

Dochodzę tu do punktu najważniejszego i najtrudniejszego zarazem – do widocznych w refleksji Sapowskiego skomplikowanych relacji kreacji pisarskiej ze światem rzeczywistym, szczególnie w wymiarze społecznym. Maintream

to bowiem nie tylko szereg dzieł odnoszących na rynku sukces, to także nowy kanon, czyli wyznacznik gustu i instrukcja dla pragnących odnieść sukces twórców. Tak pojęty główny nurt jest narzędziem nacisku społecznego i matrycą odwzorowywania rzeczywistości pozaliterackiej, a to godzi nie tyle w autonomię fantasy jako gatunku, co w istotę fantasy – nieskrępowaną wyobraźnię. Zagadnienie to Sapkowski rozpoznaje w kilku odsłonach.

W *Pirogu*... podejmuje poruszony przez Lema wątek rzekomego antyweryzmu fantasy. Odpiera zarzut kpiną wymierzoną w stosujących dystynkcje purystów-teoretyków:

Niech opowieść nasza rozpocznie się w sposób już lekko podniszczony przez stochastykę trafów – dajmy na to, na balu. Cóż tu mamy? Ano, mamy zamek, krużganki, królewicza i szlachtę, panie w atłasach i koronkach, lokajów w libe-riach i kandelabry – wszystko werystyczne aż do rzygu. Jeśli dodatkowo przeczytamy fragment dialogu, w którym goście królewicza komentują wyniki obrad Soboru w Konstancji, weryzm będzie już zupełny. Ale mamy z nagła wróżkę, karetkę z dyni i ciągnące ją polne myszy. Oj, niedobrze. Antyweryzm! (Sapkowski 1993: 67).

Problemowi owego antyweryzmu (Lem używał terminu „aweryzm”) warto się jednak przyjrzeć z perspektywy teoretycznej. Stwierdzenie, że wyobraźnia twórcza pracująca nawet nad najbardziej fantastycznymi światami, czerpie z pokładów doświadczenia istniejącej rzeczywistości, jest truizmem¹³. O ile trudno wyobrazić sobie utwór zupełnie – choćby w opisie przestrzeni – oderwany od znanych z życia realiów, o tyle zasady tej korespondencji stanowią temat refleksji literaturoznawczej o bardzo bogatej tradycji, także w zakresie dotyczącym literatury fantastycznej, zwłaszcza jeśli odnieść do niej ustalenia dotyczące tradycji groteski, literatury parabolicznej czy mitu. Ilustrując kwestię weryzmu zupełnie konwencjonalnymi elementami świata przedstawionego odsyłającymi do najszerzej ujętych realiów epoki feudalnej czy też wkładając w usta postaci dyskusję na temat soboru w Konstancji, Sapkowski nie przybliża się do naturalistycznych ujęć problematyki społecznej czy metod modelowania świata przedstawionego, które pojęcie weryzmu indukuje. Autor *Wiedźmina* wchodzi tu na grunt wymagający teoretycznego przygotowania i jego zdroworozsądkowe podejście praktyka literatury tylko fragmentarycznie pozwala się powiązać z rozpoznanymi przez dyskurs akademicki problemami.

¹³ Rekonstruując świadomość tej problematyki eksplikowaną w tekstach krytyczno-teoretycznych Sapkowskiego, badacze często posługują się stosowanym przez niego językiem opisu, aby oddać utrwaloną w nich świadomość raczej fana literatury fantastycznej niż jej akademickiego znawcy, co wskazuje na tekstocentryczną, a nie światocentryczną naturę pisarstwa Sapkowskiego (Maj 2021: 226).

Zarazem intuicja prowadzi go ku sprawie fundamentalnej, jaką jest kwestia relacji świata przedstawionego i empirycznego. Problem ten stanowi kluczowy czynnik różnicujący przedstawioną przez niego klasyfikację gatunków fantastyki. W cytowanym powyżej fragmencie pisarz wskazuje na napięcie między rzeczywistością sprawdzalną empirycznie a wprowadzanym do niej elementem fantastycznym. Ten rodzaj fantastyki najbliższy jest typowi, który Sapkowski określa jako „jednorożce w ogrodzie” i „elfy w Central Parku”, w pewnym sensie także strukturę taką ma typ historyczny („historia magica” – w realiach historycznych dochodzi do magicznej interwencji zmieniającej bieg dziejów) i typ operujący równoległością światów („za zamkniętymi drzwiami”) (Sapkowski 2001: 35-47). Tego typu relacje między rzeczywistościami z powodzeniem można śledzić w historii literatury niemimetycznej, a także w obszarze science-fiction.

Inne relacje świata empirycznego i fantastycznego są natomiast podstawą kolejnych wyróżnionych typów:

Za prototypowy dla fantasy uznaje model, w którym rzeczywistość empiryczna nie jest punktem odniesienia. W tego typu fantasy ustaje wszelka gra pozorów. Autor nie puszcza do nas oka, że napisał niby to postmodernistyczną alegorię i satyrę na leniwych chłopów, nie udaje, że to mądra science fiction, dla niepoznaki jeno zamaskowana i ucharakteryzowana jak na weneckim karnawale. Nie ułatwia nam sprawy, rozpoczynając akcję na akademickim kampusie i dopiero stamtąd przenosząc bohatera w krainę fantazji. Nie. Tutaj wszystko od początku do końca jest krainą fantazji, Nibylandą, Never-Never Landem (Sapkowski 2001:40).

Wydaje się, że w tym fragmencie pisarz określa centrum kategorii gatunkowej, a za prawodawcę uznaje Tolkiena jako autora *Drzewa i liści*, gdzie zadeklarowana została niezależność paktu między czytelnikiem i autorem wyznaczająca ramę literatury fantastycznej¹⁴. Powołując się na ten pakt, Sapkowski odrzuca ponownie weryzm, tym razem reprezentowany przez czytelników tropiących anachronizmy (słynne batystowe majtki¹⁵) i poszukujących na siłę odniesień kulturowych czy empirycznych. Gdyby tym stwierdzeniem sprawa została wyczerpana, można by uznać Sapkowskiego za zwolennika

¹⁴ Tolkien, cytowany przez Sapkowskiego, deklaruje: „imaginacja artystyczna granic nie ma i mieć nie może, a dotyczy to również granic zakreślonych – jakoby – przez to, co widzimy wokół siebie i mamy za »realne«. Widzieć bowiem można to, co się chce, w tym i Krainę Faerie, a nadto istnieje między twórcą i odbiorcą dzieła wspólnota wyobraźni i widzenia” (Sapkowski 2001: 40).

¹⁵ Chodzi o słynny fragment opowiadania *Mniejsze zło*, w którym bohaterka wylicza luksusy otaczające ją, gdy była księżniczką. Wspomniane tam batystowe majtki dały podstawę do oskarżenia o anachronizm. Tymże zarzutem Sapkowski wielokrotnie także w wywiadach posługiwał się jako ilustracją powierzchownej krytyki fantasy przez domorośłych znawców gatunku i strażników jego czystości. (Sapkowski 1993: 69).

poglądu, że fantasy jest gatunkiem pozbawionym wszelkich odniesień do rzeczywistości, albo wyprowadzającym świat doświadczany poza empirię ku wolności określonej paktem wspólnej wyobraźni.

Ta prototypowa przestrzeń fantasy jest jednakże konwencją kulturową, którą można aktualizować w aktach retellingu albo poprzez wprowadzenie elementów weryzmu, czyli współczesnych realiów, postaci, problemów w świat baśniowej nibylandii. Zachodzi tu odwrotny proces do pojawiania się magii w świecie, ale przy okazji obnażona zostaje alegoryczna natura neverneverlandu, którą Sapkowski dostrzega szczególnie w formach fantastyki spod znaku „między nami zwierzątkami” (Sapkowski 2001: 45). Uznane tu za czynnik różnicujący gry intertekstualne i lektura wyczulona na sens paraboliczny przenoszą czytelnika z powrotem do jego własnej rzeczywistości.

Mimo deklarowanego wielokrotnie ludycznego charakteru gatunku i mimo nieskrywanego uznania dla autorytetu rynku¹⁶, dynamika twórczości Sapkowskiego prowadzi do zupełnie nieludycznych, a właściwych kulturze wysokiej funkcji. W cytowanym wielokrotnie *Rękopisie znalezionym w smoczej jamie* typologia fantasy opatrzona jest mottem ze wstępu Petera S. Beagle’a do *Władcy pierścieni*. Motto kieruje uwagę czytelnika na związek nurtu fantasy z opresyjnym społeczeństwem, a więc podpowiada myśl, że fantasy nie tylko tworzy nierealne światy, które pozwalają ukryć się przed rzeczywistością, ale także zawierają elementy referencjalności, które czynią z powieści fantasy komentarz do rzeczywistości i wypowiedź na tematy polityczne, historyczne, egzystencjalne i filozoficzne. Wprowadzenie tego typu dyskursu stanowi cechę charakterystyczną dyskursu literackiego, który stawia sobie za cel interpretację, a więc wydobyć na jaw i poddać ich analizie w kontekście współczesnym. Krytyka trzech ostatnich tomów cyklu (*Czas pogardy*, *Wieża jaskółki* i *Pani jeziora*) wyraźnie podkreślała ton powagi i refleksji przebijający z kart prozy, która stała się też bardziej złożona formalnie. Ponadto, bohaterką wiodącą stała się Ciri, wraz z czym quest pogromcy potworów zmienił się w opowieść mityczną o poszukiwaniu własnego losu¹⁷. Wydaje się więc, że w twórczości Sapkowskiego pojawiać się zaczęła tematyka niekiedy radykalnie wykraczająca poza horyzont oczekiwań fandomu, czemu towarzyszyły komplikacje formalne jego prozy.

¹⁶ „Na tle swoich konkurentów do rządu czytelniczych dusz autor Wiedźmina był pierwszym, który mówił o swoim dziele jako o podlegającym prawom rynku produkcji. [...] Andrzej Sapkowski opierał budowanie swojej pozycji w polu o *vox populi* wyrażany liczbami: sprzedawanych egzemplarzy tomów powieści o Gericie, Yennefer i Ciri, publiczności przybywającej na jego spotkania autorskie i głosów oddawanych na jego utwory podczas odbywających się dorocznie podczas Polconu głosowania na laureatów nagrody Zajdla” (Kaczor 2017: 123).

¹⁷ Elżbieta Żakowska twierdzi, że Geralt mógł stać się bohaterem kultowym dzięki temu, że do standardowej już w naszych czasach konwencji intertekstualnej gry wplótł paradygmat mityczny. Wiedźmin jako bohater kultowy początkowo losu nie uznaje, ale potem za nim podąża (Żakowska 2011: 134).

Z powrotem – czyli o pogoni za fantazmatem

Opisany proces stanowi połowę historii wiedźmina – połowę napisaną przez Andrzeja Sapkowskiego, który stopniowo przesuwiał się z pozycji czytelnika, przez etap „pogromcy pirogów” i prawodawcy gatunku, ku wejściu w obręb literackiej refleksji nad współczesnością. Opisana droga nie jest wyłącznie przygodą pola literackiego, czyli zadaniem badawczym dla socjologa lub antropologa kultury, ale także indywidualnym przeżyciem człowieka osadzonego w konkretnej sytuacji życiowej, które oddziaływały na jego pisarską praktykę. Sapkowski wielokrotnie odnosi się do problemu ukrywanego pod etykietą eskapizmu, który niekiedy jest zarzutem stawianym fantasy, a czasami jej programem – systematyczne lub choćby chronologiczne uporządkowanie tego zagadnienia w ujęciu autora *Pani jeziora* nie przynosi konkluzji. Odsłaniający się obraz poszukiwań, rozpoznawania barier i przełamywania społecznie utrwalonych wyobrażeń ujawnia niekonsekwencje, często wywoływane grą autora, ale jeszcze częściej wynikające z rozbieżności jego deklaracji i rozpoznania wynikających z analizy materiału literackiego.

Druga połowa dziejów wiedźmina nie należy już do kultury werbalnej, a za jej przebieg opowiadają twórcy, producenci, instytucje niezależne od literackiego pierwowzoru. Badacze kultury popularnej tę część historii uniwersum wiedźmina opisują językiem dostosowanym do analizy adaptacji transmedialnych (Smyczyńska 2011: 19) lub konwersji kapitału symbolicznego na inne formy kapitału. Często pomijają przy tym drogę autora, czasem wręcz ulegając pokusie sprowadzenia jego poglądów i postaw w kwestii niezadowolienia z warunków finansowych, na jakich dzieło Sapkowskiego zostało przeniesione do świata audiowizualnego.

Podjęte w tekście analizy wskazują na inną motywację pisarza. Jej istotę stanowi uparty pościg za fantazmatem literatury, który rozpoczął się w obszarze fandomu fantasy jeszcze w czasach PRL, w warunkach limitowanego politycznie dostępu do światowego kanonu. Powzięte wówczas poszukiwania pod znakiem retellingu i postmodernistycznych gier z tradycją powoli zyskiwały nowe grunty, co odzwierciedlał rosnący poziom komplikacji ideowych i formalnych jego tekstów, a zarazem coraz większa świadomość rozległości literackiej dziedziny. Kolejne odkrycia prowadziły Sapkowskiego do zawieszenia wiedźmińskiego cyklu i ograniczenia wypowiedzi teoretycznych po udzieleniu wywiadu-rzeki krytykowi literackiemu Stanisławowi Beresiewi (Bereś 2005). W tym wyczerpaniu chęci do kontynuowania sporu dostrzec można stronę pozytywną – sygnał odnalezienia własnej tożsamości pisarskiej, jak i negatywną, w postaci stagnacji, która przejawia się w marginalnym podejmowaniu wyzwań na frontach walk o reprezentację (Burszta 2017) czy wykazywaniu znajomości teorii uprawianego gatunku. Dorastająca w odmiennych

warunkach kulturowych publiczność uroku owego fantazmatu literatury „nie wyniosła z domu”, a do powieści o Geralcie docierała z odmiennych, macierzystych subsystemów rozrywkowych. W wypowiedziach publicznych, relacjonowanych przez media jako swego rodzaju skandale, Sapkowski uderzał w tę publiczność bez pardonu, i może dlatego trudno, pod przyjętą przez niego maską, dostrzec rycerza szlachetnej sprawy, której przyrzekł służyć nie jako jej teoretyk, ale jako praktyk, który najpierw uczynił z literatury podstawowe źródło utrzymania, a oddając jej się na wyłączność, odkrył, że wstąpił na drogę poszukiwania sensu odsłanianego i maskowanego przez tworzone historie. Fantazmat literatury stał się swoistym świętym Graalem Sapkowskiego, przez co w większym stopniu niż wyobrażał to sobie w latach dziewięćdziesiątych, jego twórczość zaczęła odpowiadać na pytania stawiane literaturze „dojrzałej”; nie tylko miała początek, środek i koniec, ale także nabrała ciężaru konceptualnego i intelektualnego. Zarazem, jako autor klasyka gatunku, zaczął balansować między zawłaszczeniem uniwersum wiedźmińskiego przez audiowizualny mainstream oraz dość konserwatywnie przejawiającą się obsesją istnienia kulturowego kanonu.

Źródła cytowań

- ANDERSON, CHRIS (2008), *Długi ogon. Ekonomia przyszłości – każdy konsument ma głos*, przekł. Bolesław Ludwiczak, Warszawa: Media Rodzina.
- BEREŚ, STANISŁAW, ANDRZEJ SAPKOWSKI (2005), *Historia i Fantastyka*, Warszawa, SuperNowa.
- BIREK, WOJCIECH (1994), 'Miecz, czary i fatun', w: *Gazeta o Książkach*: 11, s.10.
- BURSZTA, JĘDRZEJ (2017), 'Radykalne głosy, marginalne spojrzenia. Spory o współczesny kanon fantastyki', w: Ksenia Olkusz, Krzysztof Maj (red.), *Perspektywy ponowoczesności. Tom 5. Narracje fantastyczne*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, s. 159-174.
- DZIURDA, MARCIN (1994), 'Bajkowy postmodernizm', w: *Tygodnik Solidarność*: 4; s. 15.
- FLAMMA, ADAM (2020), *Wiedźmin. Historia fenomenu*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- GUTTFELD, DOROTA (2018), 'Fandom i markowe wszechświaty: ewolucja czynników wpływających na polskie przekłady anglojęzycznej fantastyki', w: *Przekładaniec*: 37, s. 143-155.
- HAUSER, ARNOLD (1970), *Filozofia historii sztuki*, przekł. Danuta Danek, Janina Kamionkova, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- IMIEŁOWSKI, ADAM (1995), 'Czarodziejka też ma okres', w: *Magazyn Literacki*: 12/13, s. 171-172.
- INGLOT, JACEK (1996), 'Książki pokupne', w: *Odra*: 12, s. 125-126.
- JAUSS, HANS ROBERT (1980), 'Czytelnik jako instancja nowej historii literatury', przekł. Krystyna Krzemieniowa, w: *Pamiętnik Literacki*: 1, s. 319-339.
- KACZOR, KATARZYNA (2017), *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982-2012)*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- KARPIŃSKA, MONIKA (2016), 'Korelacja mitologicznych światów w sadze o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego', w: Arkadiusz Luboń, Janina Gościńska, Monika Karpińska (red.), *Literackie obrazy świata 1. Sfery kreacji*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, s. 229-242.
- KOŁODZIEJCZAK, TOMASZ (1993), 'Wiedźminowi grozi bezrobocie', w: *Nowa Fantastyka*: 11, s. 70-71.
- LEM, STANISŁAW (1973), *Fantastyka i futurologia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- MAJ, KRZYSZTOF (2021), 'Światocentryczność fantastyki', w: *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*: 9, s. 216-234.

- MICHALIK, ANNA (2016), 'Polscy pisarze literatury fantastycznej w pogoni za sławą (przed rokiem 1989 i później)', w: *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne*: 1 (24), s. 147-163.
- PAROWSKI, MACIEJ (1991), 'Wiedźmin Geralt jako podróżnik w czasie', w: *Nowa Fantastyka*: 12, ss. 66-67.
- PAROWSKI, MACIEJ (1994), 'Wiedźmin tragiczny i nowoczesny', w: *Polityka-Kultura*: 53, s. V.
- PINDEL, TOMASZ (2019), *Historie fandomowe*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- PINDEL, TOMASZ (2021), 'Andrzeja Sapkowskiego i Jacka Dukaja rozważania o Fantastyce', w: *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*: 9, s. 139-57.
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (1989), 'Ziarno prawdy', w: *Fantastyka*: 3 (78), s. 43-44.
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (1993), 'Piróg albo Nie ma złota w szarych górach', w: *Nowa Fantastyka*: 5 (128), s. 65-72.
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (1994), 'Szczur zutylizowany', w: *Nowa Fantastyka*: 139, s. 78-79.
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (2001), *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa: SuperNova.
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ, DAWID BRYKAŁSKI (2004), 'Książce grozi katastrofa', online: <https://sapkowskipl.wordpress.com/2017/03/13/ksiazce-grozi-katastrofa/> [dostęp: 28.12.2023].
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ, MAREK LUDWICKI (2017), 'Rzadkie dobre ekranizacje', online: <https://sapkowskipl.wordpress.com/2017/03/13/rzadkie-dobre-ekranizacje/> [dostęp 28.12.2023].
- SCHNEIDER-MAYERSON, MATTHEW (2010), 'Popular Fiction Studies: The Advantages of a New Field', w: *Studies in Popular Culture*: 1 (33), s. 21-23.
- SMYCZYŃSKA, ALEKSANDRA (2011), 'Adaptacja w dobie konwergencji mediów. Wiedźmin Andrzeja Sapkowskiego', w: *Zeszyt Naukowy*: 22, s. 19-34.
- SIUDA, JAN (2013), 'Elita popkulturowego dostępu: fanowski odbiór popkultury w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej jako sprzeciw wobec systemu politycznego: przykład fandomu science-fiction', w: *Kultura i Historia*: 24, online: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/5031> [dostęp: 28.12.2023].
- SYLWANOWICZ, AGNIESZKA (1995), 'As polskiej fantastyki', w: *Guliwer*: 3, s. 19-20.
- TRAMER, MACIEJ (2000), *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- ŻAKOWSKA, ELŻBIETA (2011), *Mitologie Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk: Gdański Klub Fantastyki.

ŻOŁĄDŹ, PIOTR (2018), *Potworność i krytyka. Studia o cyklu wiedźmińskim Andrzeja Sapkowskiego*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.

Czarownictwo i queerowość: czarownica jako opozycja wobec normatywności społecznej na przykładzie seriali *Salem* (2014–2017) i *Chilling Adventures of Sabrina* (2018–2020)

Weronika Wadecka

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0009-0002-8996-7279

Queering Witchcraft Narratives: The Witch as an Opposition to Social Normativity in the Contemporary Media

The following text deals with the topic of witches in the media and their characterization as opposition to the heteronormative American society. The analysis is based on the series *Salem* (2014-2017) and *Chilling Adventures of Sabrina* (2018-2020), which were broadcast on two different media platforms. The text discusses the narrative elements introduced in the series, indicating a departure from binary social standards and linking witches with the concept of queerness. These social standards are outlined by describing the historical use of the witch figure in the media to convey a moral lesson towards women. The text also shows how witchcraft portrayed in cinema or television changed depending on politics and social phenomena in a given period of time. The analysis includes the presentation of characters in the series identified with the queer community and their influence on the development of the narratives. The text analyzes elements of the characteristics of witches that may contribute to their political character, which is related to their perception by individual viewers

Weronika Wadecka, studentka drugiego roku studiów magisterskich amerykańistycznych na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie ukończyła również studia licencjackie; w swojej pracy akademickiej zajmuje się analizą mediów w kontekście społeczno-kulturowym, queerowością oraz gender studies; obecnie skupia się na analizowaniu literatury gotyckiej, z naciskiem na metaforyczne znaczenie przedstawianych w niej postaci potwornych i nadnaturalnych, oraz ich powiązanie z zagadnieniami społecznymi takimi jak seksizm, homoerotyczność czy też trauma.

wadeckaweronika@gmail.com

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



with different political views. *Salem* premiered during Barack Obama's presidency, which was a time of progressive changes regarding the political and social situation of LGBTQ+ people, however, it contains a narrative built on conservative views. The series presents heteronormativity as a way of escape from witchcraft and social repression for the main character. *Chilling Adventures of Sabrina* was created during the presidency of Donald Trump, during which the LGBTQ+ community, especially transgender people, became the target of political attacks. *Sabrina...* offers a more progressive approach to queerness and promotes solidarity with persecuted people. The analysis of both series shows that witch characters in the media acquire a queer character because they stand in opposition to the traditional, patriarchal model of society, regardless of their presentation as morally bad or good.

Keywords: binary, queerness, heteronormativity, media, witches, patriarchy, society, LGBTQ+

Wprowadzenie

Przedstawienie czarownicy w mediach wiąże się z różnymi zachowaniami i rolami społecznymi, które uważane są za nienormatywne. W patriarchalnym społeczeństwie anormalność czarownicy jest spowodowana wykroczeniem poza granice oczekiwanej pozycji kobiet w hierarchii (Greene 2021: 274). Kobiety mają być pasywnymi dobrymi matkami i gospodyniami domowymi; czarownica jest tego całkowitym przeciwieństwem, dlatego oczekuje się od niej porzucenia czarów i dostosowania się do oczekiwań społeczeństwa (Gibson 2006: 92-93). Jej magia daje jej niezależność i możliwość eksploracji wszystkiego, co społecznie nieakceptowalne – może być, na przykład, manipulatywną kusicielką, która zakłóca spokój przyzwoitych obywateli (Gibson 2006: 91). Przez lata czarownica zyskała pewne cechy demonstrujące ją jako niepożądaną członkinię społeczności i niechcianą, niebezpieczną banitkę. Jednak wraz z ruchem feministycznym i coraz głośniejszą publiczną walką o prawa osób LGBT+ media zmieniły narracje dotyczące czarownicy – zamiast potępionymi odrzutkami, stały się potężną grupą odzyskującą autonomię i otwarcie przeciwstawiającą się ustalonym normom. Laurel Zwissler w *I am That Very Witch* łączy tę zmianę podejścia do czarownictwa z drugą falą feminizmu w latach 60-tych, kiedy to aktywistki zaczęły postrzegać ofiary historycznych procesów o czary jako pierwsze buntowniczkę przeciwko patriarchatowi (Zwissler 2018: 14-15). Seriale *Salem* (2014-2017) i *Chilling Adventures of Sabrina* (2018-2020) stanowią przykłady tego, jak media pokazują kobiece postacie magiczne i jak utworzona przez nie społeczność przeciwstawia się zasadom leżącym u podstaw patriarchalnego świata. Współczesna czarownica jest queerowa: jej seksualność i romantyczność (chęć okazywania czułości i nawiązywania relacji miłosnych z innymi osobami) wychodzi poza ramy heteroseksualności, a jej pasywna rola jako kobiety w relacji romantycznej zostaje zreformowana. Termin „queerowość” pozwala na uwolnienie reprezentacji

czarownicy z ograniczających ram orientacji seksualnej czy też tożsamości płciowej i daje możliwość umiejscowienia jej w narracji jako postaci otwarcie sprzeciwiającej się heteroseksualnej, hierarchicznej, patriarchalnej społeczności.

Czarownica historyczna i czarownica medialna

W tekście *Underlying Themes in the Witchcraft of Seventeenth-Century New England* John Demos pisze, że „czarownictwo rzuca światło na strukturę społeczną, organizację rodziny, oraz wewnętrzną dynamikę osobistą [*witchcraft throws light on social structure, on the organization of families, and on the inner dynamics of personal it*]” (Demos 1970: 1312). Analiza pozycji ofiar i oskarżycieli podczas procesów o czary odzwierciedla to, jak społeczeństwo purytańskie było skonstruowane – kto był odizolowany, karany i tym samym odrzucony przez normatywną społeczność, a kto miał bezpieczną pozycję w tym burzliwym okresie. Procesy w istotny sposób wpływały na ludzi należących do mniejszości: wyalienowanych społecznie, żyjących w biedzie oraz osoby niezamężne lub owdowiałe (Detweiler 1975: 603). Taki wzorzec wskazuje, że ofiarami były również kobiety, które według współczesnych definicji można by uznać za queerowe, ponieważ należały do tych, które nie wychodziły za mąż – wbrew normom społecznym. Zatem możliwość oskarżenia przyczyniła się również do asymilacji ludzi aspołecznych i ich przymusowego dostosowania do ustalonych norm (Detweiler 1975: 602). Dlatego można przypuszczać, że procesy i polowania na czarownice były narzędziem społecznym mającym na celu eliminację wszelkich przejawów nienormatywności.

Przedstawienie postaci czarownicy różni się w zależności od gatunku i formy medialnej. Jest też ono związane z historycznymi wydarzeniami lub ważnymi zmianami społecznymi następującymi w danym okresie. Na początku rozwoju kina społecznie skonstruowany kodeks moralny miał wpływ na reprezentację czarownicy w medium. Rola tej postaci, jak i powiązanie jej z historyczną figurą było zależne od zakładanej moralnej lekcji przekazywanej w filmie. Podczas procesów o czary w Salem kobiety uznane jako czarownice były często w średnim wieku i znacznie odizolowane od społeczności, podczas gdy oskarżycielami stawały się dziewczęta lub mężczyźni. To zjawisko było częściowo związane ze społeczną zmianą w podejściu młodszej generacji do starszych kobiet wrogo nastawionych wobec dzieci, zwłaszcza dziewczynek, a oskarżenia o czary były formą zemsty za bolesne i restrykcyjne wychowanie (Detweiler 1975: 604). Dlatego też ważnym elementem, który wpływał na symboliczną rolę postaci czarownicy w kinie, był jej wiek. Heather Greene, autorka książki *Lights, Camera, Witchcraft: A Critical History of Witches in American Film and Television*, opisuje archetyp starszej, aspołecznej kobiety

jako niesprawiedliwie oskarżonej czarownicy lub też starszą czarownicę z tradycji ludowej (Greene 2021: 54). Los tych postaci był związany z podświadomym znaczeniem ich statusu – ze względu na ich wiek, ich przydatność w społeczeństwie jako matki i żony wygasła, więc były albo skazane na śmierć, albo społecznie odizolowane.

Obecność (lub jej brak) i forma przedstawiania czarownicy były ściśle związane ze zmianami zachodzącymi w amerykańskim społeczeństwie. Reprezentacja czarownic była zazwyczaj powiązana ze społeczną sytuacją kobiet, stąd pewne motywy pojawiały się w mediach w zależności od kierowanych do żeńskiej części społeczeństwa nauk moralnych. Miano czarownicy i nienormatywne zwyczaje symbolizowały transgresyjne zachowanie kobiety, które było zwalczane przez otaczającą ją społeczność lub potencjalnego partnera romantycznego. Green tłumaczy, że „gdy czarownica akceptuje miłość i małżeństwo, symbolicznie przeprosza za swoje błędy i tym samym udowadnia swoją chęć społecznego dostosowania. Robiąc to, odrzuca swoją moc personalną reprezentowaną przez czary i wkracza w wymiar prawdziwej kobiecości zdefiniowanej przez ówczesne standardy społeczne [*When the witch accepts love and marriage, the woman symbolically apologizes for any misstep and thereby proves her desire to conform. In doing so, she relinquishes her personal power, represented by witchcraft, and enters the realm of true womanhood as defined by contemporary community standards*]” (Green 2021: 93).

W latach 60. media zaczęły uwzględniać czarownice aktywnie zajmujące się okultyzmem oraz, co ciekawe, stopniowo akceptujące swoją seksualność i odrzucające ideę małżeństwa. To wprowadziło te postaci do horroru gatunkowego i podkreśliło różnicę między akceptowanymi normami społecznymi a odrzuconą nienormatywnością. Wraz ze wzrostem seksualności postaci okultystycznych czarownica stała się pejoratywnym określeniem kobiety nieokiełznanej. Seksualizacja czarownic częściowo wiąże się z ich historycznym przedstawieniem jako diabelskich kusiciel. Cotton Mather, purytański duchowny żyjący za czasów procesów w Salem, pisał w książce o czarach, że „Tak jak istnieje kuszące ciało i kuszący świat, który chce nas odwieść od posłuszeństwa Prawom Bożym, tak też istnieje pracowity diabeł, którego przez wzniosłość nazywa się Kusicielem [*As there is a tempting flesh, and a tempting world, which would seduce us from our obedience to the Laws of God, so there is a busy devil, who is by way of Eminency called, The Tempter*]” (Mather 1693: 115). Czarownice i diabła uznawano za niebezpiecznych, gdyż wabiły przeciętnego członka społeczeństwa poprzez erotyczne pożądanie i dewiacje. Wolność seksualna czarownic wskazywała na ich oddanie Szatanowi i chęć szerzenia zepsucia wśród społeczności. Wraz z coraz częstszym pojawianiem się postaci męskiego czarownika dało się zauważyć, że nadmierna erotyczność była przypisywana wyłącznie do kobiet. Stało się to szczególnie widoczne w latach 70. w czasach ruchu wyzwolenieckiego oraz tak

zwanego Satanic Panic w latach 80. Wtedy akty seksualne stały się symbolem transgresyjnej roli czarownic; taka charakteryzacja miała na celu ostrzegać przed rezultatami zmian społecznych oraz stanowić dowód społecznej demoralizacji (Greene 2021: 449).

Czarownictwo i queerowość łączy odrzucenie akceptowalnych norm społecznych, ale też przemoc i alienacja ze strony normatywnego społeczeństwa. Magiczne postacie pokazywane w mediach często kojarzono z dyskryminowanymi społecznościami; niekiedy miały one tworzyć bezpieczną przestrzeń lub zapewnić ekspozycję medialną wykluczonym grupom. W narracjach o czarownicach po latach 50. powszechnie wprowadzano postacie zakodowane jako LGBT, a nawet otwarcie queerowe, chociaż ich rola była zwykle drugorzędna i ograniczała się do zapewniania komizmu w narracji. Związek czarownic z queerowością został także wykreowany alegorycznie poprzez specyficzną charakterystykę magicznych społeczności przypominającą amerykańskie kręgi LGBTQ+. Tak jak pisze Greene, „świat czarów. . . może zastępować ukrytą, ale poboczną subkulturę gejowską lub jakąkolwiek zmarginalizowaną społeczność amerykańską [*the witchcraft world . . . could be a stand-in for a hidden but lateral gay subculture or that of any marginalized American community*]” (Greene 2021: 342).

Salem (2014-2017) i opozycja wobec purytańskiego układu społecznego

Serial *Salem* stworzony przez Adama Simona i Brannona Bragę rozgrywa się w Salem w stanie Massachusetts w czasach polowań na czarownice. Postacie są częściowo inspirowane historycznymi figurami związanymi z sądami osób oskarżonych o czary, jednak aspekt fantastyczny znacząco dominuje nad historycznym realizmem. Narracja ukazuje widzom miasto ogarnięte paniką i obsesyjnym poszukiwaniem heretyków wśród mieszkańców. Napiętą atmosferę podsycają kazania duchownego Cottona Mathera, który szuka czcicieli Szatana i stara się wprowadzić sprawiedliwe procesy dla oskarżonych. Jego działania powodują jednak skazanie na śmierć niewinnych osób, co dowodzi, że niemożliwe jest odróżnienie członków sabatu od zwykłych obywateli – obie grupy współegzystują w tym samym środowisku i przyjmują odpowiednie role społeczne. Dla zwykłych ludzi czarownice to „obcy żyjący pośród nas”, co sprawia, że w społeczności panuje brak zaufania; działanie każdej osoby może być kwestionowane, co potęguje fantazję o nikczemności czarownic. Mieszkańcy Salem są też ukazani jako gwałtowni i agresywni, co umniejsza ich pozycję jako moralnie lepszych.

Świat przedstawiony w *Salem* nie odbiega drastycznie od historycznego miasteczka Salem. Benjamin C. Ray zauważa, że „Siedem miesięcy procesów

i egzekucji skutkowało 152 aresztowaniami, 54 przyznaniami do winy, 28 skazaniami, 19 egzekucjami (przez powieszenie) i 5 zgonami, w tym niemowlęcią, spowodowanymi złymi warunkami w więzieniu [*The seven months of prosecutions and executions resulted in 152 arrests, 54 confessions, 28 convictions, 19 executions (by hanging), and 5 deaths—including that of an infant—due to poor jail conditions*]” (Ray 2015: 1). Zarówno wydarzenia fikcyjne, jak i historyczne przedstawiają siedemnastowieczne Salem jako miejsce pełne przemocy, z trwającą falą szybkich, niepotrzebnych aresztowań i skazań. Takie okoliczności mogą być uznane za nieadekwatne do purytańskich wierzeń, które kładły nacisk na duchowe połączenie z Bogiem poprzez codzienne czynności (Willen 1992: 562). Jednak rok przed rozpoczęciem procesów o czary kazania duchownego Parrisa zaczęły podkreślać obecność diabła w społeczności miasteczka. Według Benjamin C. Raya, „Aluzje do Szatana były powszechne w nauczaniu purytańskim, ale w miarę narastania sprzeciwu w wiosce Parris nabrał przekonania, że przyczyną sporu był diabeł, a jego kazania przekazywały tę wiadomość [*Allusions to Satan were common in Puritan preaching, but as Village opposition mounted, Parris became convinced that the devil was the root cause of the Village’s controversy, and his preaching conveyed that message*]” (Ray 2015: 25). Samuel Parris, mianowany wielebny w Salem, był zaangażowany w konflikt z obywatelami w sprawie swojej pensji, wobec czego jego awersja stała się przyczyną głoszenia takiej diabolicznej wiadomości. Ponieważ pierwszymi osobami, które twierdziły, że znajdują się pod wpływem czarownic, była córka i siostrzenica Parrisa, prawdopodobne jest, że jego słowa o diable jeszcze bardziej podsyły narrację o czarownicach ukrywających się wśród mieszkańców miasta (Ray 2015: 25-26).

Ludzie w miasteczku, będąc odbiciem siedemnastowiecznej społeczności purytańskiej, reprezentują świat podziałów i binarności. Salem jest zorganizowane poprzez ścisłe podziały płciowe i rasowe; kobieta-purytanka była odpowiedzialna za opiekę nad dziećmi i gospodarstwem domowym – obszarem, na którym początkowo zaczęło się „czarowanie”. Oczekiwano, że kobiety porzucą swoją tożsamość i poddadzą się mężom w imię swojej pobożności. Społeczeństwo miało układ opozycyjny; mężczyźni kojarzono z dominacją i rozsądkiem (jako „głowa” żony i domu), a kobiety ze służalczością, pokorą i bogobożnością (Willen 1992: 564). Podział binarny wpływał też na pojęcie rasy, w którym kultura rdzennych mieszkańców Ameryki była postrzegana jako gorsza. Purytanie wierzyli w swoją rolę misjonarzy, dlatego widzieli rdzennych Amerykanów jako „nieszczęśnych pogan potrzebujących zbawczej łaski [*unfortunate heathens in need of saving grace*]” (Berg 1975: 2). Jednakże, gdy ich interakcje stały się bardziej brutalne, purytanie zaczęli postrzegać tubylców jako barbarzyńców (Berg 1975: 5).

Czarownice stają się opozycją przedstawionego układu – płeć czy kolor skóry nie wpływa na ich status w społeczności. Czarownice są niezależnymi

postaciami, które nie wpasowują się w utrwalone normy. Mimo aktywnego uczestnictwa w społeczności miasta, czarownice pozostają autonomiczne i nie podporządkowują się oczekiwanym regułom. Ich podejście do czynności seksualnych jest zróżnicowane, często wymieniają się niemalże erotycznymi gestami i uściskami, a także uczestniczą w masowych zgromadzeniach przypominających orgie. Jak pisze Benshoff „Queerowość może być momentem narracyjnym, występem lub postawą, która neguje opresyjny binaryzm dominującej hegemonii [...] zarówno w obrębie kultury jako takiej, jak i w tekstach grozy i fantasy [*Queer can be a narrative moment or a performance or stance that negates the oppressive binarisms of the dominant hegemony [...] both within the culture at large, and within texts of horror and fantasy*]” (Benshoff 2015: 119). Czarownice oddzielają się od wspólnoty normatywnej poprzez ich zaangażowanie w działania uważane za tabu, ale także poprzez odrzucenie konformizmu.

Jednak biorąc pod uwagę historyczne przedstawienie czarownicy jako kusicielki, seksualność czarownic w *Salem* może być uznawana za akt kultu skierowany do ich bóstwa, a nie wyraz wolności lub nonkonformizmu. Kobięca seksualność jest diabolicznie charakteryzowana, aby podkreślić religijny przekaz moralny, dlatego też ciała czarownic stają się przedmiotem fetyszyzacji (Sharrett 2015: 296). Dodatkowo inicjacja głównej bohaterki, Mary Sibley, dokonuje się poprzez rytuał będący ekwiwalentem aborcji. Kobieta poświęca swoje nienarodzone dziecko i tym samym oddaje się diabłu. Taka narracja koresponduje z poglądami konserwatywnych chrześcijan, którzy wierzą w początek życia od poczęcia, a przerwanie ciąży postrzegają jako grzech (Ruiz-Goiriena 2022: 3). W tym przypadku usunięcie płodu staje się diabolicznym aktem, który wpływa na przedstawienie czarownic jako czarnych charakterów.

Mary Sibley może być uznana za centralną postać w narracji. Jako żona George’a Sibleya, ważnego członka społeczności Salem, staje się ona łącznikiem między światem ludzi i czarownic. Używając magii, utrzymuje ona George’a w stanie niedyspozycji zdrowotnej, dzięki czemu może zasiadać w radzie jako jego reprezentantka. Mary wykorzystuje struktury heteronormatywne na korzyść swojej społeczności; z jednej strony jej działania można uznać za transgresyjny akt zemsty na patriarchalnym społeczeństwie, z drugiej zaś wpisują się one w konserwatywną koncepcję queerowości i nienormatywności jako zagrożenia dla znormalizowanych, tradycyjnych sposobów funkcjonowania rodziny. Pozornie wierna, skromna żona zostaje ujawniona widzom jako potężna czarownica żyjąca ze swoją magiczną towarzyszką, molestując patriarchę miasta. W trakcie stosunku, który staje się alegorią gwałtu, Mary pozbawia George’a autonomii. Dzięki jego niedyspozycji kobieta nie tylko zdobywa wyższą pozycję społeczną w hierarchii miasteczka, ale także zyskuje autorytet wśród sabatu.

Motywacja Mary jest związana z dwoma romantycznymi relacjami w jej życiu – dawniejszym romansem z Johnem Aldenem oraz obecną relacją z czarownicą Titubą. To właśnie ta ostatnia przekonuje bezradną Mary do poświęcenia nieślubnego, nienarodzonego dziecka jej i Johna. Jako silny, męski racjonalista John reprezentuje bowiem heteronormatywną binarną społeczność, a związek z nim może pozwolić Mary na odkupienie. Jednak relacja ta wiąże się z porzuceniem jej tożsamości jako czarownicy, co korespondowałoby z porzuceniem indywidualizmu i autonomii przez kobietę na rzecz heteroseksualnego związku. Z drugiej strony, Tituba wciąga Mary coraz głębiej w struktury sabatu i czarownictwa. Jako kobieta czarnoskóra zredukowana zostaje w społeczeństwie Salem, jej rola jest umniejszona do pozycji służącej, jednak w sferze prywatnej kobiety traktują się jako równe i utrzymują romans. Znając podziały w patriarchalnym społeczeństwie, Tituba manipuluje Mary, by kontynuowała ona swoją misję jako czarownica, w pewnym momencie wyjawiając jej, że jej dziecko żyje. Tym sposobem Sibley wpada w pułapkę binarnego dylematu: może albo poddać się woli Johna i stać się jego bierną żoną, albo spełnić rolę dobrej matki i zachować swoją tożsamość czarownicy. Niezależnie od podjętej decyzji Mary musi dostosować się do patriarchalnych oczekiwań narzucanych kobietom.

Pierwszy sezon *Salem* został wyemitowany w 2014 za czasów prezydentury Baracka Obamy. Był to również rok, w którym wprowadzono wiele legalnych regulacji odnośnie zakazu dyskryminacji osób LGBT. Mimo tak progresywnych zmian społecznych, serial wciąż reprezentuje przestarzałe poglądy na temat relacji nieheteroseksualnych i roli kobiet w społeczeństwie. Mimo przedstawienia ich jako ofiar normatywnego świata, ich fetyszyzacja i diabolizacja stawia je w szarej strefie moralnej, co może być związane z emitowaniem serialu w telewizji kablowej, której odbiorcą jest głównie starsza, konserwatywna część społeczności amerykańskiej.

***Chilling Adventures of Sabrina* (2018-2020) i opór wobec współczesnej patriarchalnej społeczności**

Chilling Adventures of Sabrina to horror-dramat produkcji Netflixa przedstawiający życie Sabriny Spellman – nastoletniej półczarownicy, która ma zostać członkinią sabatu Kościoła Nocy. Serial przedstawia różne postacie, zarówno ludzkie (np. przyjaciele Sabriny z liceum), jak i magiczne (np. rodzina protagonistki). Mieszkańcy świata czarów, który jest reprezentowany przez Kościół Nocy, są odseparowani od świata ludzkiego – nawiązywanie relacji ze śmiertelnikami i uczestniczenie w aktywnościach miasta jest im zakazane, a ich interakcje z ludźmi są wysoce ograniczone.

Mieszkańcy Greendale reprezentują rodzaj społeczeństwa, który jest odrzucany przez czarownice. Społeczność uczniowska w liceum Sabriny jest przykładem tego, jak skonstruowana jest hierarchia w heteronormatywnym, patriarchalnym społeczeństwie. Uczniowie łączą się w monogamiczne, heteroseksualne pary, a postacie uważane za queerowe są prześladowane przez członków drużyny sportowej. Sportowcy są chronieni przez mizoginistycznego dyrektora, który jako osoba posiadająca władzę otwarcie faworyzuje toksycznych sprawców przemocy, lekceważąc kobiety i mniejszości. Prześladowcy są głośni, brutalni i dyskryminujący, a ich celem są uczniowie wyraźnie słabsi i niepasujący do binarności społecznej. Lilith, postać inspirowana mitologią biblijną, która przybywa do miasteczka, aby przekonać Sabrinę do wstąpienia do Kościoła Nocy, staje się pierwszą osobą w serialu, która bezpośrednio krytykuje ludzki świat. Pozując przed Sabriną jako jej nauczycielka, pani Wardwell, nazywa dominujące schematy społeczne „kulturą purytańskiej męskości [*the culture of Puritanical masculinity*]” (Krieger 2018). Termin ten odnosi się do pozycji społecznej kobiet w społeczeństwie purytańskim – oczekiwano od nich posłuszeństwa, uległości i pobożności (Willen 1992: 564). Lilith porównuje współczesne struktury patriarchalne do tych historycznych, aby podkreślić potrzebę zmian i zachęcić Sabrinę do zaangażowania się w ruch oporu. Poprzez swoje zaangażowanie w tę sprawę, Lilith symbolicznie pokazuje, jak świat czarów sprzeciwia się temu ludzkiemu i zaprzecza ustalonym normom społecznym.

By wesprzeć dyskryminowanych uczniów, Sabrina tworzy klub studencki o nazwie Wicca, który jest akronimem „Women’s Intersectional Cultural and Creative Association [*Kobiece Intersekcjonalne Stowarzyszenie Kulturalno-Twórcze*]” (Krieger 2018). Ta grupa staje się formą feministycznego aktywizmu przeciwko patriarchalnej opresji. Istotnym elementem serialu jest zresztą ochrona mniejszości i wspieranie równości, zwłaszcza w kontekście czarów jako symbolu emancypacji. Prawa kobiet i czary były ze sobą powiązane od początków ruchu feministycznego. Jak pisze Laurel Zwissler:

łącząc obecne warunki represji politycznych wobec kobiet z przemocą fizyczną towarzyszącą polowaniom na czarownice we wczesnych czasach nowożytnych, działaczki pierwszej fali wyraźnie wpisały się w trwającą od wieków walkę o emancypację spod patriarchalnego ucisku, a także określili swoich przeciwników jako okrutnych i ignorantów (Zwissler 2018: 11-12)¹.

¹ Przekład własny za: „in linking women’s current conditions of political repression to the physical violence of the early modern witch hunts, activists of the first wave positioned themselves clearly as part of a centuries-long struggle for emancipation from patriarchal oppression, as well as cast their opponents as cruel and ignorant”.

W *Sabrinie* aktywizm jest powiązany z czarami nie tylko ze względu na przynależność Sabriny i Lilith do sabatu, ale także ze względu na związki z neopogańską organizacją religijną o nazwie Wicca, której członkowie uważają się za współczesne czarownice i niekiedy angażują się w protesty, manifestacje polityczne oraz inne formy aktywizmu (Lipp 2007: 22). To połączenie obrony osób prześladowanych, walki o równość i aktywizmu grupy Wicca z czarownictwem podkreśla pozycję czarownicy jako symbolu emancypacji.

Struktury społeczne w Kościele Nocy różnią się znacząco od tych w mieście. Czarownice i czarownicy mają bardziej wyzwolone podejście do seksualności i relacji romantycznych. Ich ważne uroczystości i wydarzenia obchodzone są poprzez urządzenie orgii lub dokonywanie innych aktów seksualnych. Te święta celebryją nawet nastoletni studenci Akademii Sztuk Niewidzialnych. Relacje między uczniami nie są w istotny sposób regulowane przez żadne władze, co pozwala im wyrażać swoją wolność seksualną. Wspomniane jest też, że niektórzy członkowie Kościoła przychylnie patrzą na kazirodcze relacje, spotyka się to jednak z odrzuceniem i niesmakiem ze strony pozytywnych bohaterów serialu. Dodatkowo czarownice mają zwyczaj jedzenia ludzkiego mięsa lub składania ludzkich ofiar, co łączy je z figurą satanistycznej czarownicy, która dokonuje aktów o charakterze abominacji w ramach podkreślenia jej oddania Szatanowi (Zwissler 2018: 2). Cechy te podkreślają oddzielenie czarownic od świata ludzkiego, co ukazuje sabat jako alternatywę dla utartych norm. Podobnie jak w Salem, świat magii stanowi przeciwieństwo społeczeństwa normatywnego; czarownice stają się queerowe poprzez odrzucenie binaryzmu i udział w kontrowersyjnych praktykach (Benshoff 2015: 119).

Pomimo zamierzonego odseparowania czarownic od mieszkańców Greendale, świat czarów czasami wkrada się do ludzkiego. Śmiertelnicy są często zagrożeni zarówno przez swoje działania, jak i siły nadprzyrodzone, dlatego czary stają się metaforyczną tarczą chroniącą ich przed krzywdą. Przykładem tego jest postać Theo, transpłciowego przyjaciela Sabriny. Wcześniej wspomniany klub Wicca powstał głównie w celu chronienia Theo przed jego prześladowcami. Sabrina i jej ciotki niekiedy używały magii, by ukarać osoby, które go skrzywdziły. Theo nie pasuje do normatywnych struktur społeczeństwa, przez co staje się wyrzutkiem i zostaje symbolicznie „adoptowany” przez świat nadprzyrodzony. Rozwój jego postaci jest ściśle powiązany z czarami, gdyż z narracji wynika, że osoby posiadające zdolności magiczne lub istoty nadprzyrodzone są świadome prawdziwej tożsamości Theo jeszcze zanim ją wyjawili. Obecność magii jest niezbędna, by Theo mógł istnieć. Jego queerowość, odrzucona przez świat ludzki, zostaje w pełni zaakceptowana przez świat magiczny.

Ambrose to kolejna postać, która nie poddaje się binarnościami dyktującym struktury społeczne w świecie ludzkim. Jako jeden z głównych bohaterów

kontrastuje on z heteronormatywnością reprezentowaną w serialu i zapewnia wgląd w relacje społeczne obecne w Kościele Nocy. Ambrose określa się jako osoba panseksualna i wyraża zainteresowanie osobami o różnych tożsamościach płciowych. Ponieważ należy do świata czarownic, nie jest dyskryminowany przez członków społeczności ze względu na swoją seksualność; wolno mu, a nawet zachęca się go do uczestniczenia w ich życiu towarzyskim i jest cenionym członkiem sabatu. Jako czarnoskóry queerowy mężczyzna posiadałby niższy status w normatywnym społeczeństwie ze względu na wpływ rasizmu i homofobii na hierarchię społeczną. Jednakże czarownice nie podporządkowują się takim regułom, wobec czego może on swobodnie egzystować w obrębie sabatu jako mentor i doradca moralny Sabriny.

Podobnie jak w *Salem*, czarownice z *Chilling Adventures of Sabrina* stanowią alternatywę dla patriarchalnego, heteronormatywnego społeczeństwa. Jednak charakterystyka wspomnianych czarownic drastycznie różni się od wersji *Salem*. Społeczność w *Sabrinie* jest bardziej zróżnicowana, co przyczynia się do wnikliwszego przedstawiania grupy społecznej, na którą binarności nie mają wpływu. Pomimo tego że czarownice korzystają ze swojej wolności seksualnej, ich ciała nie są nadmiernie seksualizowane, dlatego nie są obiektem tak zwanego *male gaze*². Kobiety w *Sabrinie* zachowują swoją sprawczość i pozostają fabularnie ważne, odkrywając swoją seksualność w niefetyszizowany sposób. Serial w znacznym stopniu opiera się na idei siostrzeństwa, która jednoczy wszystkie kobiety w walce z patriarchatem. Takie elementy narracyjne, oprócz wprowadzenia różnorodnych głównych bohaterów, sprawiają, że *Sabrina* jest atrakcyjna dla młodej, lewicowej publiczności. Kluczowym aspektem oddziaływania społecznego serialu jest obecność w fabule postaci trans, która nie jest przedstawiana w sposób poniżający. W czasach rosnącego wykluczenia osób transpłciowych w społeczeństwie amerykańskim w trakcie prezydentury Donalda Trumpa pozytywna reprezentacja osoby transpłciowej wspieranej przez bliskich stała się zapewne źródłem pewności i pocieszenia dla osób dyskryminowanych.

Podsumowanie

Opozycja w *Salem* (2014-2017) skierowana jest przeciwko siedemnastowiecznemu społeczeństwu purytańskiemu. Historyczne umiejscowienie serialu pozwala na porównanie narracji *Salem* z procesami o czary i refleksję nad konstrukcją purytańskich schematów społecznych. Sabat nie przestrzega

² Zaczerpnięte z eseju filmoznawczyni Laury Mulvey 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (1975), określenie *male gaze* odnosi się do przedstawiania postaci kobiecych jako obiektów pożądania seksualnego, których rolą jest zapewnienie przyjemności wizualnej męskiej, heteroseksualnej widowni.

ustalonych norm społecznych, tworząc swoje odrębne układy. Relacja Mary i Johna budowana jest w oparciu o struktury heteronormatywne i binarne, które wymagają od niej dostosowania i uległości wobec niego. Sprzeciw wobec tych systemów zostaje zaproponowany Mary poprzez relację z Titubą, która namówiła ją do przyłączenia się do sabatu. Niemniej jednak pewne elementy narracyjne, takie jak przedstawienie aborcji jako rytuału satanistycznego, przyczyniają się do konserwatywnego odbioru serialu. Czarownice w *Chilling Adventures of Sabrina* (2018-2020) jawią się jako alternatywa dla współczesnego heteronormatywnego społeczeństwa. Uczniowie fikcyjnej szkoły Baxter High reprezentują hierarchię społeczną opierającą się na patriarchalnych strukturach binarnych. W akcie sprzeciwu wobec świata ludzi sabat rozszerza swoje wpływy na miasto i chroni nonkonformistyczne jednostki. Charakterystyka sabatu jako przyjaznego nieheteronormatywnym postaciom przyczynia się do popularności serialu wśród liberalnej publiczności.

Źródła cytowań

- BENSHOFF, HARRY M. (2015), 'Monster and The Homosexual', w: Barry Keith Grant (red.), *Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin: The University of Texas Press, s. 116-141.
- BERG, PHILIP L. (1975), 'Racism and the Puritan Mind', *Phylon* 36: (1), s. 1-7.
- DEMOS, JOHN (1970), 'Underlying Themes in the Witchcraft of Seventeenth-Century New England', *The American Historical Review*: 75 (5), s. 1311-26.
- DETWEILER, ROBERT (1975), 'Shifting Perspectives on the Salem Witches', *The History Teacher*: 8 (4), s. 596-610.
- GIBSON, MARION (2006), 'Retelling Salem Stories: Gender Politics and Witches in American Culture', *European Journal of American Culture*: 25 (2), s. 85-107.
- GREENE, HEATHER, PEG ALOI (2021), *Lights, Camera, Witchcraft: A Critical History of Witches in American Film and Television*, Woodbury: Llewellyn Publications.
- KRIEGER, LEE TOLAND, REŻ. (2018), 'October Country', *Chilling Adventures of Sabrina*, Netflix.
- LIPP, DEBORAH (2007), *The Study of Witchcraft: A Guidebook to Advanced Wicca*, San Francisco: Weiser Books.
- MATHER, COTTON (1693), *Observations as Well The Wonders of the Invisible World. Observations as Well Historical as Theological, upon the Nature, the Number, and the Operations of the Devils*, Boston: Benjamin Harris.
- RAY, BENJAMIN C. (2015), *Satan & Salem: The Witch-Hunt Crisis of 1692*, Charlottesville: University of Virginia Press.
- RUIZ-GOIRIENA, ROMINA (2022), 'When Does Life Begin? What Different Religions Say about Abortion', *USA Today*, online: <https://eu.usatoday.com/story/news/nation/2022/05/03/when-does-life-begin-abortion-views-christians-jews-and-others/9618128002/> [dostęp: 08.12.2023].
- SHARRETT, CHRISTOPHER (2015), 'The Horror Film in Neoconservative Culture', w: Barry Keith Grant (red.), *Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin: The University of Texas Press, s. 281-304.
- WILLEN, DIANE (1992), 'Godly Women in Early Modern England: Puritanism and Gender', *Journal of Ecclesiastical History*: 43 (4), s. 561-80.
- ZWISSLER, LAUREL (2018), '„I am That Very Witch”: On The Witch, Feminism, and Not Surviving Patriarchy', *Journal of Religion & Film*: 22 (3), s. 1-33.

Marionetki, lalki i aktorzy? O „ulalkowionym” toposie *theatrum mundi* w *Lalce* Wojciecha Kościelniaka

Zuzanna Pobłocka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0009-0004-3488-610X

Puppets, Dolls, and Actors? On the „Dollified” Theatrum Mundi Topos in Wojciech Kościelniak’s „The Doll”

The paper focuses on analyzing the performance of *Lalka* (*The Doll*) staged at the Musical Theatre in Gdynia, directed by Wojciech Kościelniak, and its relationship with Bolesław Prus’s positivist novel, *Lalka* (*The Doll*). The author argues that a predominant formative factor in the theatrical rendition is the presence of the *theatrum mundi* topos and the concept of people as marionettes, elements inherent in Prus’s work. The text delves into the analysis of theatrical language components such as stage movement, assigned roles to actors, costumes, characterization, music, directorial intentions supported by sources, and the reception of the performance. The focus lies on illustrating how the novel’s characters and the actors portraying them became „dolled-up”. The primary aim of the paper is to position Kościelniak’s *Lalka* within the scholarly discourse surrounding Prus’ *Lalka*, highlighting the commonalities and discrepancies between the work and existing interpretative theses concerning the novel.

Zuzanna Pobłocka, lic.; studentka studiów magisterskich z filologii polskiej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; autorka artykułu *Spotkanie z Innym w animowanych musicalach rodzinnych „Pocahontas”, „Droga do El Dorado” i „Mustang z Dzikiej Doliny”* w tomie *Musical i historia* (2023); studentka animacji na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu oraz przewodnicząca międzywydziałowego Koła Badań nad Musicałem „Synteza Sztuk” na UAM; interesuje się szczególnie związkami literatury z innymi dziedzinami sztuki, głównie muzyką, teatrem muzycznym i filmem.

zuzpob@st.amu.edu.pl

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

Keywords: *The Doll*, Bolesław Prus, Wojciech Kościelniak, musical, adaptation, *theatrum mundi*

Lalka tańcząca, lalka śpiewająca – wprowadzenie

Wydaje mi się, że jest na świecie dobra tradycja szukania tematów w wielkiej literaturze. *Lalka* zasługuje na takie potraktowanie

Wojciech Kościelniak (Wróblewski 2009: par. 2).

W 2010 roku na deskach Teatru Muzycznego im. Danuty Baduszkowej w Gdyni wystawiono *Lalkę* opatrzoną podtytułem *Musical na motywach powieści Bolesława Prusa „Lalka”*. Za scenariusz oraz reżyserię spektaklu odpowiada Wojciech Kościelniak, za muzykę – Piotr Dziubek, scenografię – Damian Styrna, choreografię i ruch sceniczny – Beata Owczarek, a teksty piosenek na podstawie utworu Prusa – Rafał Dziwisz. W rolach głównych wystąpili Rafał Ostrowski (Stanisław Wokulski), Renia Gosławska (Izabela Łęcka) oraz Zbigniew Sikora (Ignacy Rzecki). Ponad trzygodzinny spektakl odniósł ogromny sukces, zdobył wiele nagród (Sobierski 2018: 72–74) i od dwunastu lat jest wznawiany co sezon artystyczny w niezmienionej obsadzie.

Lalka Bolesława Prusa¹ stała się tematem licznych opracowań, a także inspiracją dla wielu adaptacji oraz reinterpretacji². Dlaczego jednak *Lalka* w formie musicalu? Ten gatunek sceniczny określa się jako „widowisko teatralne lub filmowe o charakterze rozrywkowym, składające się z partii mówionych, śpiewanych i tanecznych” (Wsjp.pl 2022). Wielu osobom kojarzy się z lekką (czy wręcz błahą) tematyką, rozrywką raczej niezaliczaną do

¹ Dzieło Prusa uważane za „arcypowieść” publikowane było w odcinkach w latach 1887–1889 na łamach „Kurier Codziennego”.

² Wspomnieć tu można m.in. o: serialach telewizyjnych *Lalka* (reż. Wojciech Jerzy Has, 1968) i *Lalka* (reż. Ryszard Ber, 1977), serialu audio *Lalka* w aplikacji Empik Go (pomysł i reż. Krzysztof Cze-czot, 2020), spektaklach: *Lalka* (Bolesław Prus) (reż. Bronisław Dąbrowski, 1952), *Lalka* (reż. Bogdan Kokotek, 1998), *Lalka* (reż. Aneta Groszyńska, 2015), *Lalka. Najlepsze przed nami* (reż. Wojciech Faruga, 2015), *Lalka* (reż. Radosław Rychcik, 2021), *Lalka* (reż. Piotr Ratajczak, 2021) i innych.

kultury wysokiej. Temu przeświadczeniu coraz śmielej sprzeciwiają się badacze gatunku, powołując się między innymi właśnie na musical polski (Bielacki 1984, 1994; Maleszyńska, Roszak & Koschany 2013, 2020; Woźniak 2022).

Wojciech Kościelniak jest jednym z czołowych twórców oryginalnego teatru muzycznego w Polsce, słynie z adaptowania na scenę wielkich dzieł powieściowych – oprócz *Lalki*, „zilustrował” musicalowo również *Chłopów* Władysława Reymonta, *Wiedźmina* Andrzeja Sapkowskiego, *Mistrza i Małgorzatę* Michaiła Bułhakowa, *Blaszany bębenek* Güntera Grassa, *Frankenstein* Mary Shelley, *Proces* Franza Kafki, *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza i inne (Sobierski 2018: 184–205). Swoją „tastykę” reżyserką twórca oraz badacze gatunku określają „trzecią drogą w teatrze muzycznym” (Woźniak 2022:10).

Lalka zapoczątkowała w pewnym sensie „kościelniakowy” styl polskiego teatru muzycznego opartego na światowym dorobku literatury, ponieważ według reżysera dzieło Prusa „na to zasługuje” (Wróblewski 2009: par. 2). Klimat spektaklu do pewnego stopnia koresponduje z ironią *Lalki* Prusa, karnawalizacją i zabawą – widowisko bazuje na stylistyce jazzu, muzykę wykonuje skryty za prześwitującą kotarą band (Sobierski 2018: 72). Często pojawiają się sceny zbiorowe, w których aktorzy i tancerze wesoło tańczą do szybkich, swingujących rytmów, ich gesty przypominają zaś prześmiewczą pantomimę. Wywołuje to w odbiorcy dysonans względem poważnej tematyki dziewiętnastowiecznej powieści, problemów jej bohaterów, które przez ponad trzy godziny spektaklu zostają wtłoczone w ramy tanecznego widowiska z mnogością kostiumów i pomysłów kompozytorskich. Warto zastanowić się, czemu opisana stylizacja materii teatralnej miała służyć.

Przebieranki *Lalki* – o różnych obliczach powieści

Tytuł prusowskiego *opus magnum* przetrwał do dziś jako nierozwiązana zagadka, która prawdopodobnie rozwikłana już nie zostanie. Jego enigmatyczność wynika ze złożoności tematycznej dzieła oraz szeregu możliwości odczytania tytułowego słowa z uwzględnieniem wszystkich kontekstów. Z pewnością kluczowa jest tu wypowiedź samego autora, który sprzeciwiał się powszechnemu odczytaniu utworu:

Panna Izabela nie jest „lalką” (lalką – jest lalka Heluni Stawskiej). Panna Izabela jest fizjologicznie kobietą zimną, a w wyobraźni Messaliną, która jeżeli nie fizycznie, to przynajmniej duchowo oddaje się każdemu mężczyźnie, który się jej podoba: wynalazcom, wodom, skrzypkom i cyrkowym atletom. Dopóki

miała majątek, uważała się za bóstwo; zbankrutowawszy, gotowa była sprzedać się każdemu, kto zapłaci (Sobieraj 2008: 140–141).

Prus stanowczo określił tytuł powieści jako symboliczny i powiązany z konkretnym jej wątkiem:

W powieści *Lalka* znajduje się rozdział poświęcony procesowi o kradzież lalki, rzeczywistej lalki dziecinnej. Otóż taki proces miał miejsce w Wiedniu. A ponieważ fakt ten wywołał w moim umyśle skryształizowanie się, sklejenie się całej powieści, więc – przez wdzięczność – użyłem wyrazu *Lalka* za tytuł.

Powieść, o której mówię, powinna mieć tytuł: *Trzy pokolenia*. Może nawet byłaby lepiej rozumiana z takim nazwiskiem (Korotyński 1912: 4–5).

A jednak *vox populi, vox Dei* – współcześni Prusowi odbiorcy *Lalki* nie mogli się oprzeć wrażeniu, że na lalkę właśnie wykreowano postać Izabeli Łęckiej. Zresztą niejedynie to odczytanie tytułu powieści odbiegające od komentarzy autora czy też kładące nacisk na inne aspekty utworu. Zbigniew Przybyła w monografii „*Lalka*” Bolesława Prusa. *Semantyka – kompozycja – konteksty* (1995) szczegółowo rozważa wszelkie możliwości interpretacji tytułu z uwzględnieniem wielu nakładających się na siebie kontekstów. Pisz:

Istniejące opcje rozumienia tytułu *Lalki* można przyporządkować następującym płaszczyznom interpretacyjnym:

- a) odczytanie „romansowe”: Izabela – lalka salonowa,
- b) odbiór metaforyczny: ludzie-marionetki w „teatrze lalek” Rzeckiego
 - perspektywa metafizyczna (*Lalka [czyli przypadek]*),
 - wymiar społeczny („Wszystko marionetki”),
 - odniesienie jednostkowe (Wokulski),
- c) interpretacja autorska: lalka Heluni Stawskiej, „rzeczywista lalka dziecinna” z procesu w Brnie³, *Trzy pokolenia* (Przybyła 1995: 70).

Choć ostatnia wymieniona przez Przybyłą interpretacja *Lalki* zdaje się najbliższa autokomentarzom Prusa, nie ma wątpliwości, że na przestrzeni lat funkcjonowania powieści najmniej przemówiła ona do czytelników oraz badaczy ze względu na niewielką objętość wątku lalki Heluni Stawskiej względem fabuły⁴.

³ W przytoczonym wcześniej cytacie Prusa mowa o procesie o lalkę, który miał miejsce w Wiedniu; Przybyła wskazuje Brno (Przybyła 1995: 91) – podczas kwerendy nie udało się dotrzeć do źródeł rozstrzygających kwestię miejsca procesu.

⁴ To dobry przykład na to, jak rozbieżne mogą być zamierzenia pisarza z ostateczną recepcją jego dzieła.

Wszystkie wspomniane w powyższym cytacie możliwości interpretacji *Lalki* Zbigniew Przybyła rozważa w osobnych obszernych rozdziałach, dla niniejszej pracy niezbędne są uwagi badacza dotyczące koncepcji ludzi-marioetek, a także ludyczne odczytanie tytułu powieści ze względu na korespondencję takiego ujęcia z kształtem teatralnej reinterpretacji powieści.

Analizę spektaklu Kościelniaka warto zacząć od relacji inscenizacji z charakterem oryginalnego utworu literackiego, na którym adaptacja została oparta. *Lalka* w Teatrze Muzycznym w Gdyni to historia galanteryjnego kupca, który zakochuje się w arystokratce, Izabeli Łęckiej. Akcja rozgrywa się w różnych miejscach, ale jej centrum stanowi magazyn sklepu J. Mincel i S. Wokulski, w którym refleksje na temat świata i życia snuje stary subiekt, Ignacy Rzecki. Przedstawienie bazuje na ironii, prześmiewczości – nie są to bynajmniej kategorie podobne do gombrowiczowskich, a raczej wyeksponowane w sposób irracjonalnie dystyngowany i elegancki, co koresponduje z *Lalką* Prusa. W powieści bez wątpienia wskazać można elementy karnawalizacji, polifonia narracji – by wymienić tylko najważniejsze – prowadzi do zderzenia światopoglądów różnych warstw społecznych. Wywołuje to poczucie absurdu – obok Ignasia Rzeckiego pracującego wytrwale od najmłodszych lat, obok Marianny sprzedającej własne ciało dla utrzymania, pojawia się Izabela Łęcka, która nudzi się w swoim pokoju wraz z posągiem Apollina; mimo bankructwa, panna z chęcią zakupuje nową toaletę na kwestę w kościele; mimo oczywistej zależności finansowej od Wokulskiego, Łęccy traktują go z wyższością; studenci, którzy w przyszłości mają zostać lekarzami, nie mają pieniędzy na czynsz i nie otrzymują ze strony państwa oraz społeczeństwa żadnej pomocy; powtarzane są hasła o „nieszczęśliwej ojczyźnie” w towarzystwie arystokratycznym posiadającym konieczne dla ratowania kraju środki finansowe, jednak to Wokulski jako jedyny potrafi rozsądnie owe fundusze zainwestować i podejmować dobre decyzje, a wszak jest „tylko” galanteryjnym kupcem. W ironicznym zwierciadle widać cele, plany, marzenia głównych bohaterów i... rozpad ich światów. Przykładów, które wywołują u odbiorcy poczucie absurdu, można by szukać dalej, ale nie sposób zaprzeczyć, że Prus jako dobry obserwator rzeczywistości wiedział doskonale, jakich środków użyć, aby uwydatnić absurdalne zależności w społeczeństwie polskim, dziwne koleje jego losu. Poza absurdem – trochę śmiesznym, trochę przykrym – można również dostrzec w *Lalce* ironię tragiczną w jej najokazalszej postaci. Posłużył się nią Prus do zilustrowania rozpadu, o którym pisał:

Rozkładem jest to, że ludzie dobrzy marnują się lub uciekają, a łotrom dzieje się dobrze. Że upadają przedsiębiorstwa polskie, a na ich gruzach wznoszą się fortuny żydowskie. Że kobiety dobre (Stawska) nie są szczęśliwe, a kobiety złe (Izabela) są ubóstwiane. Że ludzie niepospolici rozbijają się o tysiące przeszkód

(Wokulski), że uczciwi nie mają energii (książę), że człowieka czynu gnębi powszechna nieufność i podejrzenia itd. (Sobieraj 2008: 139).

Istotnie bohaterowie *Lalki* w dużej mierze mogliby zostać porównani do Edypa, niezawiniona wina (*hamartia*) przejawia się w losach Wokulskiego i Stawskiej, *hybris* Starskiego czy Łeckiej ostatecznie nie przynosi im oczekiwanych korzyści. O tragiczności *Lalki* pisze Dorota Samborska-Kukuć:

Lalka spełniała przy tym „formę artykułowania rzeczywistości”, tj. pokazania tragicznej wizji świata i człowieka. „Obraz tragedii” w *Lalce* to jak gdyby rusztowanie, na którym wspiera się opowieść lub inaczej, bardziej metaforycznie – coś na kształt rzadko tkanej materii-siatki narzuconej na ciało opowiadanej historii, przez którą prześwituje typowa dla drugiej połowy XIX wieku „skóra” – jego realia. *Lalka* mogła więc być pomyślana jako tragedia skrojona na miarę swojego czasu, z ponowieniem i uaktualnieniem tragizmu oraz z uniwersalnymi, nadającymi jej majestatu akcentami. Zgodnie z klasyfikacją poczynioną przez Stanisława Balbusa ten rodzaj nawiązania byłby wariantem stylizacji akceptywnej (w obrębie strategii) „gier z tradycją”. W przypadku *Lalki* stylizacja nie jest jednak rozpoznawalna na pierwszy rzut oka, bo znamiona proveniencji elementów i reguł zaczerpniętych z systemu „obcego”, tj. innego gatunku, są ukryte, od „ważnego czytelnika” wymagają deszyfracji (Samborska-Kukuć 2011: 20).

Z rozważań na temat elementów tragedii w omawianym dziele najbardziej interesująca jest właśnie ironia tragiczna czy też ironia sama w sobie – ironia we wszystkich epokach realizowana w literaturze inaczej, ale oparta na poczuciu dysonansu, przeciwności losu, figlu ze strony świata.

Warto w tym kontekście wspomnieć także o teatrze marionetek, obrazie, który powraca nieustannie w dyskursie naukowym dotyczącym *Lalki*, ten pomysł Kościelniak postanowił bowiem w swej reinterpretacji dzieła uwidocznić. Skoro więc bohaterowie powieści są tylko przedmiotem zabawy kapryśnego losu, czemu więc przedstawienie nie może mieć nieprzystającego do tematyki, zabawnego, jazzującego tonu? Wszystko to razem sprawia, że wprawienie *Lalki* Prusa w rozrywkowe ramy (z jednoczesnym zachowaniem jej elementów tragicznych, przykrych, filozoficznych) daje bardzo wnikliwą interpretację tego, jak Kościelniak odczytał powieść – z uwzględnieniem badanych od dawna możliwości zdekodowania samego dzieła oraz jego tytułu.

Kurtyna w górę! – *theatrum mundi* i karnawalizacja

„Marionetki!... Wszystko marionetki!... zdaje im się, że robią, co chcą, a robią tylko to, co im każe sprężyna, taka ślepa jak one...” (Prus 1991b: 689). Takimi słowami Rzecki opisuje nakręcane lalki i zabawki, które układa na początku oraz na końcu powieści. Choć mówi to przy okazji zabawy marionetkami, trudno nie zauważyć tu analogii z losami bohaterów powieści, które zresztą postać Rzeckiego – jako drugi narrator – skrzętnie opisuje, komentuje i ocenia w *Pamiętniku starego subiekta*. Takie postrzeganie świata jako teatru, ludzi jako aktorów bądź, co gorsza, pozbawionych autonomii i siły sprawczej kukiełek, realizuje topos *theatrum mundi* (łac. „teatr świata”); według jego założeń życie ludzkie jest grą na scenie, sam zaś człowiek to tylko aktor lub marionetka, z którą kapryśny los/bóstwo może zrobić, co chce⁵.

Filozoficzne korzenie metafory boskiej zabawy światem i ludźmi tkwią w antyku. Od Heraklita i Platona wywodzi się tradycja nazywania postawy bogów wobec świata w kategoriach zabawy, przy czym, jak zauważa Elżbieta Wolicka, używane tu było słowo oznaczające właśnie zabawę dziecięcą, a nie grę. Zdanie Heraklita powtarzane było w różnych wersjach: „Świat, jak dziecko, bawi się burzeniem i budowaniem” albo „Czas to dziecko grające w kamyki”. Do obrazu bosko-dziecięcej zabawy światem kolejne epoki dodawały najważniejsze dla siebie treści antropologiczne, przesuwali akcenty, modyfikowali znaczenia (Czabanowska-Wróbel 1998: 224–225).

Opisane postrzeganie świata i ludzkiego życia wiąże się bezpośrednio z miejscem oraz symboliką lalki w kulturze. Charakterystyką tego zjawiska zajmuje się Radosław Filip Muniak w *Efekcie lalki. Lalka jako obraz i rzecz*. Wspomniana publikacja poprzedzona jest wymownym cytatem Marcina Lutra „Wszelkie stworzenia są boskimi poczwarkami i marionetkami” (czyżby wspomniane *theatrum mundi*?; Muniak 2012: 5). Warto wspomnieć, że Jurij Łotman rozdziela poszczególne typy ludzkich wizerunków w przedmiotach (tj. odróżnia posągi od lalek, lalki-automaty – marionetki – od lalek nieruchomych). Według Łotmana lalka ze względu na swoją ludyczną, mitologiczną i folklorystyczną genezę jest nierozzerwalnie związana z pojęciami zabawy i dzieciństwa, autor wskazuje jednak możliwość szerszego postrzegania owej zabawowości. Badacz zwraca uwagę, że:

⁵ Ta mało optymistyczna koncepcja ludzkiego losu nie ma oczywiście korzeni w twórczości Prusa, już choćby Jan Kochanowski porównał ludzi do bezwolnych lalek w renesansowej fraszce *O żywocie ludzkim* (Kochanowski 1998: 5).

Ten szczególny charakter lalki wiąże się z faktem, że przedostając się do świata dorosłych, niesie ona z sobą wspomnienia świata dziecięcego, folklorystycznego, mitologicznego i zabawowego. Czyni to lalkę nie przypadkowym, lecz niezbędnym składnikiem jakiegokolwiek dojrzałej cywilizacji „dorosłej”. Jednakże, ciążąc ku uproszczeniu, lalka może przenosić w sferę zabawy i wyobraźni nie tylko elementy materialne (oderwane ręce czy nogi, zastąpienie twarzy gałgankiem nie stwarzają przeszkód dla zabawy), ale i elementy zachowania: lalka nie musi mówić – bawiący się mówi i za nią, i za siebie; nie musi się poruszać – może leżeć bez ruchu, bawiący się zaś będzie udawał, że lalka chodzi, biega lub lata. W tym sensie lalka ruchoma – nakręcana zabawka lub teatralna kukiełka – stanowi pewną sprzeczność, krok od lalki-zabawki w stronę bardziej skomplikowanych postaci tekstu kultury (Łotman 1978: 49).

Topos *theatrum mundi* ogniskuje w sobie powyższe przemyslenia i umieszcza człowieka w roli animowanej przez bliżej nieokreśloną siłę nadprzyrodzoną marionetki, która nie ma wpływu na własny ruch.

Jak owa wizja ludzkich losów ma się do *Lalki* Prusa? Przykładów marionetek, które doświadczają fatalizmu, nie trzeba szukać dłużej. Wokulski reżyseruje swoje życie w celu zdobycia serca panny Łęckiej, lecz po staraniach, które objęły dwa tomy powieści, nie osiąga swojego celu. Rzecki jako idealista marzy o triumfie Napoleonidów, szczęściu Stacha i Stawskiej, założeniu sklepu i wyjeździe, jednak żadne z jego marzeń się nie spełnia. Łęcka, która z premedytacją odsuwa od siebie kolejnych kandydatów na męża, czeka na pojawienie się w swoim życiu Apollina, jednak ostatecznie trafia do klasztoru. Baronowa Krzeszowska doświadcza klęsk wszystkich intryg, które knuje w rozgoryczeniu po stracie córeczki, żadna jednak nie przynosi jej ukojenia – przykłady można by mnożyć. Tę niesprawiedliwość życia rozważa Rzecki nie tylko podczas zabawy lalkami, ale także opisując na kartach pamiętnika sytuację Stawskiej i Wokulskiego, proces o lalkę i nieszczęścia ważnych dla starego subiekta ludzi:

Na świecie nie ma żadnego porządku, żadnej sprawiedliwości, tylko walka. O ile w tej walce zwyciężają dobrzy, jest dobrze, o ile źli, jest źle; ale ażeby istniała jakaś potęga protegująca tylko dobrych, tego sobie wcale nie wyobrażaj... Ludzie są jak liście, którymi wiatr ciska; gdy rzuci je na trawnik, leżą na trawniku, a gdy rzuci w błoto – leżą w błocie... (Prus 1991b: 393).

Można się zatem zgodzić, że nawet jeżeli teatralność świata nie stanowi głównej idei *Lalki*, jest jej ważnym elementem, jedną z myśli dotyczących metafizyki wyraźnie widocznych na kartach powieści (również z uwzględnieniem tytułu oraz innych kontekstów), czego świadomością wykazuje się Kościelniak w projekcie swojego spektaklu.

Zbigniew Przybyła w analizie dzieła Prusa wprowadza także pojęcie bachtinowskiej „powieści skarnawalizowanej” jako kontekst dla polifoniczności powieści. Pisze on:

Za tą propozycją przemawia występowanie w tekście powieści „światoodczucia karnawałowego” w postaci ironicznego humoru jako śmiechu zredukowanego, ambiwalentnego oraz logika narracji, nie przestrzegającej – jak w prozie skarnawalizowanej – zasady przyczynowości zdarzeń. Tym samym dla poszukiwanego rozwiązania zagadki tytułu *Lalki* pojawia się jego nowa opcja interpretacyjna: słowo tytułowe jest pojęciem polisemicznym opalizującym znaczeniowo w – mówiąc metaforycznie – lalkowo-ludycznej przestrzeni powieści. Propozycja ta swoją optyką odczytania łączy zarówno rozumienie szczegółowych kwestii tekstu, jak i dotychczasowe próby syntetyzowania sensu całości (Przybyła 1995: 71).

Trudno się nie zgodzić, że *Lalka* koresponduje z założeniami powieści skarnawalizowanej – występują w niej wielogłosowość, równouprawnienie różnych języków społecznych, w pewien sposób zaburzony dystans między narratorem a światem przedstawionym. Choć pojęcie to odnosi się do narracji i kompozycji gatunku powieściowego, jego bezpośrednim skutkiem w przypadku *Lalki* jest połączenie powagi z elementami komicznymi, absurdalnymi, wręcz skandalicznymi. Starczy tylko przypomnieć sobie wkraczanie Wokulskiego w wyższe sfery, poznawanie kolejnych person, takich jak Księżę czy baron Krzeszowski, których kreacja – poglądy, wysławianie się, zachowanie – bawią, ale, co ważniejsze, budzą wątpliwości co do swojej realności, przyciągają swym absurdem, stojąc w opozycji do realistycznej wizji rzeczywistości. Bez wątplenia w narracji *Lalki* wskazać można ironię na wielu poziomach powieściowego świata, który ma cechy zabawy spodziewanymi konwenansami. Całość, w szczególności kreację arystokracji, można by przy odrobinie dystansu uznać za żart, nierozwiązaną dyskusję wielu równouprawnionych głosów.

Marionetki... Wszystko marionetki... – sceniczna realizacja *theatrum mundi*

Kościelniak w spektaklu *Lalka* przedstawia odczytanie tytułu powieści Prusa w związku z toposem *theatrum mundi*. Pomiął wątek Heleny Stawskiej, a więc także jej córki i dziecięcej lalki, w inscenizacji nie pojawia się również postać Ochockiego, który był przecież postacią korespondującą z prusowskim

pomysłem *Trzech pokoleń*⁶. Sama Łęcka interpretowana jako lalka salonowa nie znajduje tu odzwierciedlenia, ponieważ została wykreowana na lalkę w tym samym stopniu co pozostali bohaterowie.

Czy owe ingerencje w tkankę dzieła literackiego nie są zbyt duże? Kościelniak bez wątpienia znał dotychczasowe ustalenia badaczy *Lalki* Prusa, gdyż jego inscenizacja bardzo dobrze wpisuje się w interpretacje i recepcję powieści. Koncepcja teatru marionetek wyszczególniona przez Przybyłę oczywiście odnosi się do opisywanego już wcześniej przeświadczenia, że ludzie nie mają wpływu na swój los, są bowiem jedynie aktorami lub lalkami w teatrze kapryśnego losu/bóstwa, robią – by oddać głos Rzeckiemu „tylko to, co im każe sprężyna, taka ślepa jak one [...]” (Prus 1991b: 689), życie jest tylko przedstawieniem, rządzi nim przypadek. Kościelniak sięgnął po wydarzenia, fabułę i pewne zabiegi sceniczne, aby tę swoistą wizję świata efektywnie i efektownie udowodnić.

Przede wszystkim w musicalu *Lalka* pojawia się postać niemająca swojego pierwowzoru w powieści Prusa (czy może raczej: występująca domyślnie). Jest to Bies – mężczyzna podobnie do innych postaci ubrany w elementy dziewiętnastowiecznego stroju, w ostrym makijażu mima, z melonikiem na głowie oraz czerwoną peruką *à la* klaun. Funkcja owej postaci nie jest jasno określona – Bies gra *de facto* wszystkie role epizodyczne: Józia w pijalni piwa, Rossiego, dżokeja podczas gonitwy, fryzjera, magazyniera itd. Jednocześnie aktor wcielający się w tę rolę pełni w pewnym stopniu funkcję technicznego podczas spektaklu – ustawia elementy scenografii, otwiera skrzynię, z której na początku przedstawienia wychodzi Wokulski, zamyka jej wieko, gdy umiera Rzecki. W pewnym sensie Bies jest tutaj wszystkim i niczym, otacza bohaterów, zaznacza swoją obecność w każdym zdarzeniu.

Autorki (Adrianna Adamek-Świechowska i Katarzyna Wysocka) dwóch recenzji spektaklu sugerują – powołując się na Józefa Bachórza – że rola ta symbolizuje dylematy duchowe oraz utajnione życie religijne Wokulskiego (czego potwierdzeniem miałyby być widoczna na meloniku liczba 888 stanowiąca numeryczny zapis imienia Jezusa; Adamek-Świechowska 2015: par. 12; Wysocka 2010: par. 9). Bachórz w monografii *Spotkania z „Lalką”* poświęca jeden rozdział zagadnieniu religii w *Lalce* i w *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej,

⁶ W monografii poświęconej twórczości Kościelniaka czytamy: „Reżyser, a zarazem autor adaptacji wiernie przeniósł tekst Prusa na scenę. Zrezygnował co prawda z kilku fragmentów, nie dotknął wątku Ochockiego, kamienicy, studentów, a *Pamiętnik starego subiekta* wykorzystał w sposób szczątkowy. Te istotne skróty pozwoliły jednak na sprawne zilustrowanie powieści. Tekst był najważniejszy, ale w odczytaniu Kościelniaka ilustrowanie Prusa schodziło na dalszy plan. – Spektakl nie może być hermetyczny. Musi zachować komunikatywność, a jednocześnie być intelektualnym wyzwaniem. To będzie interpretacja, a nie ilustracja *Lalki* – mówił przed premierą. Tym samym nie skupił się na romantyczno-pozytywistycznym konflikcie idei czy politycznej panoramie dziejów. Postawił na wartości uniwersalne, portret człowieka i społeczeństwa oraz relacji międzyludzkich” (Sobierski 2018: 68).

tj. w czołowych powieściach pozytywistycznych. Oblicza statystycznie użycia przez bohaterów czy narratora wyrażen związanych z Bogiem lub diabłem, jednak zaznacza też, że najczęściej padają one jako efekt przyzwyczajenia językowego ludzi lub drobne przekleństwa, bo z całości powieści nie da się wywnioskować, aby religia odgrywała w nich dużą rolę. Przeciwnie – jak zauważa Bachórz:

Ani w mentalności, ani w świadomej refleksji bohaterów obu powieści nie wiąże się zła na świecie z dziełem diabła, lecz z uwarunkowaniami historycznymi życia (niewolą polityczną, ciężeniem fatalnych tradycji społeczno-obyczajowych, marnym stanem oświaty i wychowania itd.). Także i źródeł tragizmu egzystencji (Wokulski w *Lalce*, Andrzejowa Korczyńska w *Nad Niemnem*) nie szuka się w diabelskim spisku przeciw Bogu i ludziom (Bachórz 2010: 315).

Kościelniak ma tendencję do podobnych zabiegów scenicznych; w inscenizacji *Chłopów* Reymonta wprowadził również niewystępującą w pierwowzorze literackim metaforyczną postać, a mianowicie brudnego, obszarpanego Aniołka, który niewidoczny dla bohaterów-aktorów towarzyszy im przez cały spektakl. W recenzjach musicalu Anioł określany jest mianem „patrona odmieńców” i wyrzutków – Jagny, Kuby, Jagustynki itd. (Kyzioł 2013: par. 2; Puzyna-Chojka 2013: par. 3–6; Zalesiński 2013: par. 9) – jednak nie można zamykać dróg interpretacji podobnych zjawisk scenicznych tylko jednym wyjaśnieniem, ponieważ język teatru często celowo operuje niedopowiedzeniem⁷. Mając to na uwadze, można postać Biesa – podobnie jak Aniołka wprowadzonego do inscenizacji bez powieściowego pierwowzoru – odczytać na wiele sposobów. Teza, jakoby ta osoba dramatu miała symbolizować duchowość Wokulskiego, wydaje się wątpliwą, duchowość bohatera niczym więcej się bowiem w spektaklu nie objawia, również w powieści trudno ją dostrzec (Bachórz 2010: 315). Być może postać ta nie jest też diabłem w rozumieniu chrześcijańskim, jednak nie sposób zaprzeczyć, że kontrapunktuje wszystkie wydarzenia i doświadczenia Wokulskiego, naznacza losy innych postaci swoimi działaniami: wywołuje je, maskuje, wtóruje im. Można by więc uznać go za personifikację kierującego lalkami fatalizmu manifestującego się w każdej przestrzeni życiowej. Znacząco i zapewne nie bez powodu została również nazwana przez twórców i odbiorców opisywana rola – Bies⁸, tj. diabeł, zły

⁷ Upadły aniołek może również reprezentować upadłe wartości lipeckiej społeczności, która mimo wyznawania rzekomych zasad religii chrześcijańskiej dopuszcza się okrutnego traktowania bliźnich, zupełnie sprzecznego z boskimi przykazaniami.

⁸ Nazwa ta występuje w zakładce „Obsada” na oficjalnej witrynie internetowej Teatru Muzycznego w Gdyni (Muzyczny.org 2010), jednak według jednej ze wspomnianych wcześniej recenzji (Wysocka 2010: par. 9) postać ta została w powyższy sposób „ochrzczona” w materiałach prasowych, ponieważ

duch. Jeżeli przyzna się Biesowi funkcję tragicznego losu, chochlika, złego ducha sterującego rzeczywistością, Fortuny nadającej życiu przypadkowości, wszystko zaczyna układać się w całość ze wspomnianym wcześniej *theatrum mundi*, z koncepcją „teatru lalek”, na której oparty został cały spektakl⁹. Kreacja Biesa i wykorzystanie w jego wizerunku peruki błazna/klauna podkreśla omawianą wcześniej ironię losu, jego figlarność i kapryśność, trochę – karnałowość (pajac, pierrot, zabawa).

Kościelniak, choć usunął kilka elementów powieści (również z powodu obszerności dzieła), nie zrezygnował jednak z obu scen zabawy lalkami Rzeckiego. Znamienne jednak, że stary subiekt w musicalu nie bierze w dłoń lalek, żadnych rekwizytów poza wielką lupą, przez którą – niczym sam Bolesław Prus – ogląda rzeczywistość, wymawiając pod koniec istotne słowa „Marionetki!... Wszystko marionetki!... zdaje im się, że robią, co chcą, a robią tylko to, co im każe sprężyna, taka ślepa jak one...” (Teatr Muzyczny w Gdyni 2012: 4:48–5:22). Ta gorzka refleksja definiująca według wielu¹⁰ przesłanie *Lalki* nie odnosi się jednak do zabawek, a właśnie do świata, ludzi, rzeczywistości oglądanych przez lupę starego subiekta – jedynej osoby, która poświęca im jakąś myśl, moment zastanowienia. Rzecki jawi się tu dosłownie jako romantyk – zgodnie z projektem Prusa – który według romantycznych założeń widzi więcej, czuje więcej.

Dodatkowym elementem ulalkowiającym rzeczywistość jest towarzysząca opisanym scenom melodia pozytywki obecna także na początku spektaklu oraz w paru innych jego momentach. Dźwięki mechanizmu kojarzą się tutaj z pozytywkowymi figurkami kręcącymi się do dzwoniącej z pudełeczka muzyki, lalczkami napędzanymi przez niezależny od nich mechanizm – „sprężynę taką ślełą jak one” (Prus 1991b: 689). Dodatkowo w tle sceny na ścianie wyświetlana jest wizualizacja obracającej się baletnicy – prawdopodobnie pozytywki, tancerki, którą Rzecki miał zamiar zdjąć z wystawy, bo spowszedniała.

Bez wątpienia wskazana przez Przybyłą koncepcja ludzi-lalek została przez Kościelniaka dostrzeżona w powieści Prusa i stała się głównym pomysłem realizatorskim inscenizacji, role aktorów sprowadzono bowiem do ról lalek (Sobierski 2018: 71). Niemal każdą postać (oprócz Wokulskiego

w samym programie spektaklu oraz w książce Piotra Sobierskiego *Więcej niż musical...* określono ją mianem „magazyniera” (również na stronie internetowej teatru w nawiasie uwzględniono określenia „FRYZJER, ROSSI, JÓZIO, DŻOKEJ, LOKAJ, ODŻWIERNY, NADKONDUKTOR”).

⁹ O tym w dalszej części tekstu.

¹⁰ Można wskazać m.in.: Przybyła Z. (1993), ‘Metafizyka przypadku w *Lalce* Prusa’, *Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja*: 2 (20), s. 77–83; Przybyła Z. (1995), ‘*Lalka*’ Bolesława Prusa. *Semantyka – kompozycja – konteksty*, Rzeszów; Gloger, M. (2000), ‘Determinizm w *Lalce* Bolesława Prusa’, *Pamiętnik Literacki*: 2, s. 19–44; Bachórz, J. (2010), *Spotkania z „Lalką” Mendel studiów i szkiców o powieści Bolesława Prusa*, Gdańsk; Górka-Szkop, B. (2014), ‘Magazyn osobliwości w powieściach Karola Dickensa i Bolesława Prusa’, *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*: 4 (7), s. 47–67 i inne.

i Rzeckiego) ucharakteryzowano mocnym makijażem – biała twarz z ciemnym podkreśleniem oczu, ust, kości policzkowych. Tak wyrazisty makijaż przywołuje na myśl wizerunek mimów lub postaci z *commedia dell'arte* (to kolejne odniesienie do zabawy i prześmiewczości), ale przede wszystkim kojarzy się z przesadnie umalowanymi lalkami, ze sztucznością, najbardziej – z błaznem, pajacem, pierrotem. Również kostiumy aktorów i tancerzy pozwalają na taką właśnie interpretację – w jednej chwili bohaterowie ubrani są w kapelusze, falbany, kamizelki, suknie i rękawiczki, w drugiej zaś mają na sobie zaledwie bieliznę, pantaloney i pończochy. Często strój ten jest też niekompletny, na przykład składa się z samej kamizelki, spodni i muchy, ale brakuje mu koszuli i marynarki. Można uznać to za zabawę spektaklem, konwencją gatunkową, grę z widzem, ale właśnie owo słowo „zabawa” wywołuje kolejne skojarzenia: czym wszakże jest lalka, jeśli nie zabawką do ubierania/przebierania? Jedną z najczęstszych form zabaw lalką jest właśnie jej strojenie i czesanie.

Na lalkowość postaci spektaklu Kościelniaka wskazuje także – a może przede wszystkim? – ruch sceniczny. Tancerze poruszają się w sposób zmechanizowany. Takie podejście do ruchu aktora koresponduje nie tylko z odczytaniem świata przedstawionego *Lalki* Prusa jako „teatru lalek”, ale znajduje też potwierdzenie w niektórych koncepcjach postrzegania ruchu w ogóle:

Marcel Mauss w rewelacyjnym eseju pt. *Sposoby posługiwania się ciałem* uważa, że sposób (a konkretnie technika) wykorzystania różnorodnych czynności przez ludzi nie jest czymś naturalnym, lecz wyuczonym; jest efektem danej postawy kulturowej. Według niego większość wykonywanych przez człowieka ruchów w życiu codziennym nie wynika – jak zawsze sądzono – z anatomii i możliwości fizycznych (a przynajmniej nie tylko z tego), lecz z wychowania czy wprost – z tresury społeczno-kulturowej [...] (Muniak 2012: 85).

Charakterystyczna pierwsza scena spektaklu (rozgrywająca się w pijalni piwa), podczas której absurdalnie zachowujące się i wystylizowane postaci śpiewają piosenkę *Wokulski to wariat!*¹¹, poprzedzona jest wkraczaniem na scenę tancerzy do melodii pozytywki. Polega ono na wychodzeniu z drewnianych skrzyń oraz kręceniu się w kółko z zaokrąglonymi wokół sukienek ramionami i przechylonymi głowami – zupełnie jakby osoby występujące były pozytywkowymi figurkami. Wielu aktorów podczas spektaklu wykonuje ruchy ostre, zmechanizowane, przy jednoczesnym nienaturalnym wyprostowaniu i sztywności ciała, jakby wszyscy składali się z trybików lub byli

¹¹ Piosenka jest dobrym przełożeniem na liryczną formę wokalnoinstrumentalną pierwszego rozdziału powieści, tj. krążącej po Warszawie plotki biograficznej o „wariacie” Wokulskim. Paradoksalnie na wariatów wystylizowani zostali (np. poprzez gest, mimikę i ruch sceniczny) sami plotkujący, nie zaś nieobecny w tej scenie główny bohater.

zaprogramowanymi marionetkami. Potwierdzeniem tego spostrzeżenia jest nazwanie „lalkami” ról tancerzy w spisie obsady w wydaniu płytowym spektaklu (Kościelniak 2010b). Sprawa przybiera jeszcze ciekawszy wydźwięk, kiedy przeanalizuje się kreację aktorów grających główne role – wtedy dopiero w pełni widać strukturę warszawskiego społeczeństwa zilustrowaną poprzez teatralne ulalkowanie postaci. Sobierski w analizie spektaklu i książki pisze: „Na uwięzi był każdy bohater *Lalki*. Zdawałoby się, że wszyscy umiejętnie pociągali za sznurki, a ostatecznie sami zostali do nich podpięci” (Sobierski 2018: 71).

Niech pierwszym przykładem będzie tu społeczność mieszczańska u Kościelniaka – są to postaci z mocnym makijażem, w czerni i bieli, w kostiumach o identycznych barwach. Można zauważyć nienaturalność ich ruchów, sztywność pleców lub gestów. Subiekci, Szlangbaum, Szuman, Mincel wydają się mechanizmami wykonującymi bezbłędnie swoją pracę, ich ruchy są zbyt ostre jak na człowieka – są to mechaniczne lalki przypisane do swej roli.

Zupełnie inaczej potraktowano na przykład Tomasza Łęckiego, który porusza się miękko (co zresztą jest wiernym odwzorowaniem powieściowych opisów tej postaci), jego ciało wręcz „przelewa się” na scenie, aktor nie utrzymuje w swych ruchach pionu, opiera się o różne rzeczy, wlecze za sobą ramiona i nogi, zawsze przesadnie poddaje się bezwładności i grawitacji. Również jego sposób wypowiadania się jest bełkotliwy, jakby brakowało mu stelaża także w aparacie mowy. Kreacja bohatera wskazuje na brak kręgosłupa moralnego w postaci Łęckiego (Sobierski 2018: 71), wykorzystując zaś skojarzenia materialne, można by rzec, że bohater – w porównaniu do innych postaci spektaklu – jest bardziej lalką szmacianą, miękką, materiałową maskotką (można by się zastanowić, czy nie w rękach Wokulskiego?). Z pomysłem tym koresponduje wygląd bohatera – nastroszona peruka przypomina sztuczne, miękkie włosy szmacianek, tak inne przecież od niemożliwych do poruszenia włosów lalek porcelanowych. Podobnym sposobem poruszania się i mówienia odznacza się też postać barona Krzeszowskiego.

Kiedy zaś mowa o lalkach porcelanowych lub gipsowych, należy wreszcie pochylić się nad kreacją Izabeli Łęckiej. Aktorka Renia Gosławska grająca pannę Belę jest umalowana i ubrana w biały kostium, jej jasne włosy upięte są gładko do tyłu srebrnymi spinkami tak, że przylegają do czaszki. Przywodzi to na myśl białe, porcelanowe lalki ozdobne, niesłużące do zabawy, a jedynie siedzące lub stojące, pełniące funkcję bibelotów, ozdób salonu. Za tą interpretacją przemawia brak ruchu musicalowej Izabeli – postać ta zwykle stoi wyprostowana, patrząc w jednym kierunku, jest przy tym poważna i dumna, wręcz zimna jak porcelana, poza niektórymi scenami, w których zdradza emocje (na przykład sceny snów, taniec ze Starskim, pieśń o leśnym kościele). Sztywna, zaczesana fryzura bardziej

niż z miękkimi kobiecymi włosami kojarzy się właśnie z nieruchomą, odlaną lalką, której nie można uczesać ani ubrać. Aktorka trzyma ręce niemal przez cały czas w wyuczzonej, eleganckiej pozycji, czasem dotyka parasolki.

Również gra aktorska Gosławskiej nie tworzy ciepłego wizerunku panienci Łęckiej – niski, ciemny głos Izabeli i beznamiętny ton sprawiają, że postać ta jawi się jako twór nierealny, atrapa osoby. Można założyć, że mamy do czynienia z symbolem idealnej kobiety, którą widzi Wokulski, a która *de facto* jest zbyt nierzeczywista, by stanowiła słuszny obiekt westchnień. A może właśnie jest to wyraz koncepcji „lalki salonowej”, porcelanowej, eleganckiej ozdoby salonu, bez własnego zdania, a nawet głosu, bez prawdziwych uniesień i realnych marzeń? Z pewnością interpretacje te można mnożyć, zaś wszystkie znajdują w różnym stopniu odzwierciedlenie w powieści. Sobierski w monografii poświęconej Kościelniakowi tak opisuje rolę Gosławskiej:

Jej interpretacja była zaskakująca, a postać Izabeli przekonująco i z powodzeniem zagrana. Posągowa, wręcz porcelanowa, była pełna blasku i elegancji. Już w pierwszym śpiewanym songu kryła się tajemnica jej postaci. Ogromne pożądanie mężczyzn, ale przede wszystkim poczucie niepewności, a nawet strachu. Dobrze urodzenie stało się dla niej balastem. Łęcka podobnie jak u Prusa, czuła się osaczona: „Nawet nie domyślałam się, jak głęboka jest przepaść, w którą spadamy, póki nie zobaczyłam takiego dna. Z salonów do sklepu...”, w *Lalce* zaś czytamy o niej: „Świat był zaczarowanym ogrodem [...], a ona boginią czy nimfą uwięzioną w formie cielesnej” (Sobierski 2018: 71).

Sama aktorka, mówiąc o granej przez siebie postaci, wspomina, że Kościelniak zakładał, iż Łęcka powinna być źródłem złudzeń Wokulskiego, ale też widzów. Podczas prób do spektaklu padło też jasne stwierdzenie, że widownia powinna najmniej właśnie tę rolę oklaskiwać, gdyż reżyser **chciał**, aby bohaterka ta nie była lubiana przez odbiorcę (Sobierski 2018: 70).

Niech kontekstem dla rozważań nad tą kreacją Łęckiej będzie komentarz Olgi Tokarczuk odnośnie powieściowej wersji postaci:

Izabela musi być jakąś metaforą [...]. Trudno jest bowiem traktować pannę Łęcką jako prawdziwą żywą kobietę. O ile Wokulski mieści się w świecie powieściowym, o tyle – mam wrażenie – Izabela mieści się w jakimś „świecie powieściowym” Wokulskiego. Nie są to istoty równorzędne. Izabela jest mniej realna niż Wokulski (Tokarczuk 2006: 39).

Słuszność wymienionych wyżej zabiegów charakteryzatorskich oraz choreograficznych w przedstawieniu bohaterów *Lalki* doskonale podsumowuje cytat z artykułu *Lalki w systemie kultury* Łotmana. Konstatuje on:

„Marionetkowość” jako szczególnie rodzaj gry żywego aktora, stwarzający efekt martwoty, automatyzmu, znalazła nader szerokie zastosowanie w rozmaitych interpretacjach reżyserskich. Rozległe możliwości niesie z sobą połączenie gry żywych aktorów z maskami i kukiełkami, tak charakterystyczne dla obrzędów i dla teatru ludowego w obrębie licznych jego tradycji narodowych. Należy przy tym brać pod uwagę, że zespół cech „marionetkowości” składa się w teatrze żywych aktorów z dwóch elementów: twarzy-maski i urywanych, dokonujących się wstrząsami poruszeń. Stwarza to możliwość konfliktu wewnętrznego, również dobrze znanego w obrębie wielu narodowych tradycji ludowego teatru i karnawału: zestawienia twarzy-maski i kontrastowych wobec jej nieruchomości, gwałtownych i niepoohamowanych „żywych” ruchów.

Dobrze znany efekt ożywiania posągu Komandora udowadnia, iż połączenie żywego aktora i posągu-automatu (lalki) potrafi wywołać nie tylko komiczny czy satyryczny, ale i głęboko tragiczny zespół wrażeń (Łotman 2012: 52–53).

Nie sposób chyba trafniej opisać postaci prusowskiej powieści – czyż nie na tym właśnie polega ich kreacja? Uwięzione w swych życiach niczym lalki w okrutnych rękach odznaczają się komicznością i tragicznością zarazem. Społeczeństwo polskie – społeczeństwo warszawskie – cechują martwota, degrengolada, rozkład, o którym wspomina sam Bolesław Prus (Sobieraj 2008: 139), marazm tkwienia w ustalonym porządku społecznym bez miejsca na prawdziwe uczucia i problemy, brak zrozumienia i miłości. Wszystko to wywołuje na twarzy czytelnika/widza smutny uśmiech wynikający ze świadomości zarówno przykrości, jak i absurdu ukazanej rzeczywistości, znajduje też odzwierciedlenie w omawianej inscenizacji.

W kreacji wszystkich bohaterów powieściowych z pewnością wyróżnia się Stanisław Wokulski, co bez wątplenia widać w spektaklu Kościelniaka. Teatralna rola została zaprojektowana bez ostrej, podobnej do innych postaci charakteryzacji, razem z Rzeckim Wokulski jest jedynym bohaterem ukazującym swoją prawdziwą twarz. Makijaż aktorów można by zinterpretować jako rodzaj swoistej maski, znak obłudy (ślad ironisty?). Wydawałoby się, że Stach wraz ze swym przyjacielem Ignacym są jedynymi prawdziwymi, czującymi ludźmi w tej niesprawnej maszynerii zwanej społeczeństwem (dodać należy: warszawskim, choć w spektaklu miasto nie odgrywa zbyt istotnej roli dla wymowy całości). Jednak tu pojawiają się wątpliwości. Olga Tokarczuk zwraca uwagę, że:

Gdyby przyjrzeć się chłodnym okiem tej postaci, okaże się, że ma ona czasami tendencje do dysponowania ludźmi, jakby byli przedmiotami. Nawet jeżeli motywacja jest altruistyczna i działania są podjęte dla dobra innych [...] – to przypominają pociąganie za sznurki. Taka „demiurgiczna” postawa wobec innych pozwala na dystans do przedmiotu dobroczynnych poczynąń (Tokarczuk 2006: 34).

Powyższy opis Wokulskiego stawia go – po części obok bawiącego się zabawkami Rzeckiego – poza światem lalek, poza teatrem. Jednak – jak zauważa później Tokarczuk w eseju o powieści Prusa – bohater ten nie jest monolitem i nie pozostaje do końca powieści tą samą osobą. Wiedział o tym doskonale Kościelniak w swojej interpretacji. Postać Wokulskiego prezentowana jest jako zestaw sprzeczności. Z jednej strony dumna persona dąży do celu, nie patrzy na przeciwności losu i swych rozmówców, ubiera się – kolokwialnie mówiąc – zwyczajnie w porównaniu z innymi aktorami. Wyraża się chłodno, pewnie i beznamyślnie – „Wokulski prawie nigdy nie okazuje uczuć i poza miłością do Izabeli prawie nigdy się do nich sam przed sobą nie przyznaje” (2006: 35), pisze Tokarczuk. W momentach doświadczania miłosnych uniesień lub zawodów bohater ten staje się impulsywny oraz intensywnie emocjonalny, np. podczas sceny, w której Rafał Ostrowski w roli Wokulskiego wykrzykuje wręcz swój monolog o tym, że jest spokojny po spotkaniu Łęckiej; piosenkę *Samica innego gatunku* o niemożliwej z przyczyn naturalnych miłości Beli do Stacha bohater śpiewa na wesołą nutę. Te sprzeczne, nielogiczne zachowania utrudniają odbiór Wokulskiego jako określonej osoby, zarysowują bardziej jego wewnętrzne sprzeczności i dysonanse.

„Lalkowienie” Wokulskiego

Ciekawym zabiegiem scenicznym okazuje się również uchwycony proces „wchłaniania” Wokulskiego przez arystokrację i podleganie miłości do Izabeli, mianowicie przy kontakcie z porcelanową Łecką aktor grający Wokulskiego zaczyna poruszać się sztywniej, bardziej mechanicznie, pojawiają się u niego tiki ruchowe niczym zgrzyty w pracy mechanizmu. Czyżby mogło to oznaczać stopniowe „lalkowienie” bohatera? Jego przemiana jest niezaprzeczalna – z czasem Wokulski w musicalu występuje w bardziej modnym, biało-srebrnym ubraniu, jakby upodabniał się bardziej do bieli charakterystyki Łęckiej, Starskiego, twarzy marionetek niż do ciemnych ubrań Rzeckiego. Na tym etapie analizy dochodzi się do wniosku, że „jedną z lalek jest Wokulski” (Przybyła 1995: 138–146).

Z tym głosem bardzo koresponduje początek spektaklu, kiedy Wokulski wszak wychodzi z drewnianej skrzyni (na zabawki?) i poruszając się sztywno oraz mechanicznie, wspina się na drabinę, podążając za białym światłem (czyżby była to Łęcka – biel jej wymownego stroju – do której Stach wspina się we śnie Rzeckiego?)¹². Ten obraz bohatera ma cechy, które w kreacji innych postaci służą

¹² Oto opis początku spektaklu oddający nie tylko akcję sceniczną, ale też wytworzony przez twórców przedstawienia nastrój towarzyszący odbiorcy: „Wielka skrzynia, z której wygrzebuje się lalka – Stanisław Wokulski. Mechanicznym krokiem zmierza na środek *proscenium* i spogląda w górę, gdzie po drabinie wspina się Izabela Łęcka. Od początku niedostępna i niedościgniona. W sklepowym skła-

podkreśleniu ich przynależności do świata lalek. Tu znowu pojawia się jednak pewna wątpliwość, gdyż opisana sytuacja sceniczna stanowi klamrę z zakończeniem musicalu. Pod koniec przedstawienia Wokulski w szale zawiedzionych uczuć, w gorzkim rozrachunku z rzeczywistością i w doświadczeniu deziluzji odnośnie do Izabeli śpiewa tragiczną, przejmującą piosenkę *Trzy kwadranse*:

Trzy kwadranse, kwadranse, trzy kwadranse
Więc to wszystko było dysonansem
Kontredansem, mezaliansem
Przecież nawet nie romansem
Czym ja byłem? Ordynansem! (Dziubek & Ostrowski 2010).

Następnie podejmuje próbę samobójczą, w której ratunkiem jest dróżnik Wysocki. Przypomnieć tu warto słowa Rzeckiego: „zdaje im się, że robią, co chcą, a robią tylko to, co im każe sprężyna, taka ślepa jak one...” (Prus 1991b: 689). Czy w świetle przedstawionych wydarzeń i tych słów powieściowy i teatralny Wokulski nie jest najbardziej marionetkową marionetką ze wszystkich? Czy to nie ten bohater prusowskiej historii doznał najboleśniejszego rozczarowania swoim losem?

Po tragicznych wydarzeniach Rafał Ostrowski podąża do tej samej drabiny, na którą wszedł na początku spektaklu i zaczyna się na nią wspinać, mówiąc Wysockiemu, aby więcej nie pomagał samobójcom. Tym razem jednak nie zachowuje się mechanicznie, nie jest sztywny i beznamietny, przeciwnie – kierują nim gwałtowne emocje, na drabinę wchodzi człowiek z krwi i kości. Spektakl kończy się płaczem Wokulskiego, który zatrzymuje się w połowie drabiny, kuli i niknie w gasnącym świetle.

Finał ten przywodzi na myśl otwarte zakończenie powieści Prusa. Odbiorca pozostaje z pytaniem „Co się stało z Wokulskim?”. W kontekście tej analizy jednak, przy uwzględnieniu początku musicalu i poszczególnych przemian („lalkowienia”) oraz sprzeczności głównego bohatera, nasuwają się inne pytania – czy Wokulski był/stał się/przestał być lalką? Kim w tym skomplikowanym układzie trybów, sznurków, marionetek i pajaców tak naprawdę jest ten bohater? Zdaje się, że jednocześnie człowiekiem i lalką, demiurgiem i marionetką, mieszczaninem i arystokratą, pozytywistą i romantykiem... Postać tę często przedstawianą poprzez dualizmy, sprzeczności, opozycje podsumowuje Tokarczuk, pisząc, że Wokulski jest skomplikowany i pełen dysonansów, *Lalka* zaś przedstawia jego poznawanie siebie ze wszystkimi trudnościami tego procesu (Tokarczuk 2006: 34–37).

dzie budzą się pozostałe lalki, wychodzą ze swoich skrzyń. Rozpoczyna się gra i pogoń za niemożliwym” (Sobierski 2018: 66).

Bis! – wnioski końcowe

Lalka jawi się jako swego rodzaju niewyczerpane źródło inspiracji badawczych – wciąż można znaleźć w niej skarby, nowe spostrzeżenia. Musicalowa adaptacja powieści Bolesława Prusa – spektakl w reżyserii Wojciecha Kościelniaka – tworzy ważne konteksty, pogłębia pewne tezy interpretacyjne i profiluje spojrzenie na to dziewiętnastowieczne dzieło. Kościelniak wykorzystał topos *theatrum mundi*, kreując świat przedstawiony na teatr lalek rządzony nie przez ludzi, a przez niedookreślone siły życia, tym samym stosuje ulalkowienie literackich postaci i grających je aktorów. Poprzez odpowiednie dla języka teatru środki wyrazu prusowscy bohaterowie zostali w dziele musicalowym sportretowani dosłownie jak nieświadome swego losu zabawki, w szczególności zaś widać to w kreacji Stanisława Wokulskiego zawieszonego między sterowaniem marionetkami, a uleganiem procesowi „lalkowienia”.

Źródła cytowań

- ADAMEK-ŚWIECHOWSKA, ADRIANNA (2015), 'Karuzela marionetek w gdyńskiej *Lalce* Wojciecha Kościelniaka', *Naszemiasto.pl*, online: <https://naszemiasto.pl/karuzela-marionetek-w-gdynskiej-lalce-wojciecha/ar/c13-4525514>, [dostęp: 28.11.2023].
- BACHÓRZ, JÓZEF (2010), *Spotkania z „Lalką”. Mendel studiów i szkiców o powieści Bolesława Prusa*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria.
- BIELACKI, MAREK (1984), *Musical. Wybrane źródła struktury gatunku*, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe.
- BIELACKI, MAREK (1994), *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- CZABANOWSKA-WRÓBEL, ANNA (1998), 'Dzieci, pajace i lalki: o młodopolskich dziejach motywu', *Teksty Drugie: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja*: 1/2 (49/50), s. 223–244.
- DANEK, DANUTA (1983), 'Problemy poetyki Dostojewskiego', w: Eugeniusz Czaplewicz, Edward Kasperski (red.) *Bachtin. Dialog – język – literatura*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 477–490.
- DZIUBEK, PIOTR, RAFAŁ OSTROWSKI (2010), 'Trzy kwadransy', w: *Lalka / Musical / Soundtrack*, Spotify.
- GŁOGER, MACIEJ (2000), 'Determinizm w *Lalce* Bolesława Prusa', *Pamiętnik literacki*: 2, s. 19–44.
- GÓRSKA-SZKOP, BEATA (2014), 'Magazyn osobliwości w powieściach Karola Dickensa i Bolesława Prusa', *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*: 4 (7), s. 47–67.
- KOCHANOWSKI, JAN (1998), 'O żywocie ludzkim', w: Janusz Pelc (oprac.) *Fraszki*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 5.
- KOROTYŃSKI, WINCENTY (1912), 'Lalka B. Prusa. Niewydrukowany ustęp powieści', *Kurier Warszawski*: 151, s. 4–5, online: <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/237448/display/Default>, [dostęp: 28.11.2023].
- KOŚCIELNIAK, WOJCIECH REŻ. (2010a), *Lalka. Musical na motywach powieści Bolesława Prusa „Lalka”*, Gdynia: Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej.
- KOŚCIELNIAK, WOJCIECH REŻ. (2010b), *Lalka. Musical na motywach powieści Bolesława Prusa „Lalka”*, Gdynia: Teatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej [DVD].
- KYZIOŁ, ANETA (2013), 'Rzeczpospolita Lipecka. Recenzja spektaklu: *Chłopi*, reż. Wojciech Kościelniak', *Polityka*: 40 (2927), s. 69, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1556607,1,recenzja-spektaklu-chlopi-rez-wojciech-koscielniak.read>, [dostęp: 28.11.2023].

- ŁOTMAN, JURIJ (1978), 'Lalki w systemie kultury', przekł. Paweł Ustrzykowski, *Teksty*: 6, s. 46–53.
- MALESZYŃSKA, JOANNA, JOANNA ROSZAK, RAFAŁ KOSCHANY, RED. (2013), *Musical: poszerzanie pola gatunku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- MALESZYŃSKA, JOANNA, JOANNA ROSZAK, RAFAŁ KOSCHANY, RED. (2020), *Republika musicali: historia, gatunek, interpretacje*, Poznań: Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- MUNIAK, RADOŚLAW FILIP (2012), *Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- MUZYCZNY.ORG (2010), *Lalka. Obsada*, online: <https://muzyczny.org/pl/spektakle/3-lalka.html>, [dostęp: 28.11.2023].
- PACZOSKA, EWA (2008), *„Lalka” czyli rozpad świata*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- PRUS, BOLESŁAW (1991a), *Lalka*, t. 1, Józef Bachórz (oprac.), Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- PRUS, BOLESŁAW (1991b), *Lalka*, t. 2, Józef Bachórz (oprac.), Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- PRZYBYŁA, ZBIGNIEW (1993), 'Metafizyka przypadku w *Lalce* Prusa', *Teksty Drugie*: 2 (20), s. 77–83.
- PRZYBYŁA, ZBIGNIEW (1995), *„Lalka” Bolesława Prusa. Semantyka – kompozycja – konteksty*, Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- PUZYNA-CHOJKA, JOANNA (2013), 'Misterium polskie', *Teatralny.pl*, <https://teatralny.pl/recenzje/misterium-polskie,37.html>, [dostęp: 28.11.2023].
- SAMBORSKA-KUKUĆ, DOROTA (2011), *„Lalka” Bolesława Prusa – pamięć tragedii greckiej. Z problemów intertekstualności*, Łódź: Wydawnictwo „Primum Verbum”.
- SAMBORSKA-KUKUĆ, DOROTA (2012), 'Moje czytanie *Lalki*', *Czytanie Literatury*: 1, s. 171–178.
- SOBIERSKI, PIOTR (2018), *Więcej niż musical: teatr Wojciecha Kościelniaka*, Gdynia: Gdynskie Centrum Kultury.
- SOBIERAJ, TOMASZ, OPAC. (2008), 'Prus versus Świętochowski: w sporze o naukowość, krytykę pozytywną i *Lalkę*', w: Sylwia Panek (red.), *Polemika krytycznoliteracka w Polsce*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- TEATR MUZYCZNY W GDYNI (2012), 'Fragment musicalu LALKA', online: *YouTube.com*, <https://www.youtube.com/watch?v=T0GC8cPlroM>, 7:13 [dostęp: 28.11.2023].

- TOKARCZUK, OLGA (2006), *Lalka i perła*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- WSJP.PL (2023), *Musical*, online, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/43426/musical>, [dostęp: 28.11.2023].
- WOŹNIAK, MAŁGORZATA (2021), *Wojciech Kościelniak – trzecia droga w teatrze muzycznym*, online, https://www.between.org.pl/docs/education/2021/5/5_Koscielniak_final.pdf [PDF], [dostęp: 28.11.2023].
- WRÓBLEWSKI, KACPER (2009), 'Gdynia. *Lalka* Kościelniaka i *Dziubka* w Muzycznym', *Encyklopedia Teatru Polskiego*, online: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/80051/gdynia-lalka-koscielniaka-i-dziubka-w-muzycznym#>, [dostęp: 28.11.2023].
- WYSOCKA, KATARZYNA (2010), '*Lalka* na trzeciej drodze', *Dziennik Teatralny*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/lalka-na-trzeciej-drodze.html>, [dostęp: 28.11.2023].
- WYSZOGRODZKI, DANIEL (2018), *Ale musicale! Złote stulecie 1918-2018*, Warszawa: Marginesy.
- ZALESIŃSKI, JAROSŁAW (2013), 'Gdynia: Musical *Chłopi* w Teatrze Muzycznym to fantastyczne widowisko [RECENZJA, ZDJĘCIA]', *Dziennik Bałtycki*, online: <https://dziennikbaaltycki.pl/gdynia-musical-chlopi-w-teatrze-muzycznym-to-fantastyczne-widowisko-recenzja-zdjecia/ar/987643>, [dostęp: 28.11.2023].

Fashion wars, czyli modowa wojna na piksele

Jakub Kwolek

Akademia Górniczo-Hutnicza im. Stanisława Staszica w Krakowie

ORCID: 0009-0009-5929-0384

Fashion wars or the war on pixels

The topic of this paper is to lean into fashion in video games in general and MMO games in particular, its impact on players and its business model. Fashion is playing an increasingly important role in video games, influencing the gaming community and the economics of games. The trend of “skins”, i.e. modifications to the appearance of in-game characters or objects, has become particularly popular in recent years. By means of the appearance of their virtual characters and their equipment, players seek to distinguish themselves from other users, to express their individuality. The very process of character creation in many MMO games such as *Guild Wars 2* or *Black Desert Online* can be considered the first fashion steps in the gaming world. Players are not only able to change the appearance of what their characters wear, but are often able to make changes to the entire avatar, i.e. skin colour, physique or gender. The extensive protagonist creation wizards and their popularity in games prove that players particularly value creating a character that suits their tastes. Players can also start collecting various “skins”, cosmetic kits or accessories. They can change their character’s appearance according to the season, they can match their outfit to

Jakub Kwolek, student Wydziału Humanistycznego Akademii Górniczo – Hutniczej w Krakowie na drugim roku studiów magisterskich na kierunku Kulturoznawstwo: Komunikacja Wizualna i Projektowanie Graficzne; w 2022 roku uzyskał tytuł licencjata z Kulturoznawstwa: Nowe Media i Komunikacja Międzykulturowa; zajmuje się badaniami nad sferą cyfrową z naciskiem na szeroko pojętą grę wideo i ich wpływem na obecne społeczeństwo, a także możliwościami, jakie oferują.

jakub.kwolek98@gmail.com

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



their professions, or they can choose the right outfit for role-play. The clothes or “skins” available in the game can also serve as a way to increase the sense of belonging to a certain group of players. One of the most common business models related to fashion in video games is micropayments. Another example of monetising appearance is the sale of lootboxes, or packs of random cosmetic in-game items, which can be rightly associated with casinos and gambling. The talk will therefore outline the role of fashion and character appearance in games, and how this is exploited by game developers.

Keywords: fashion, games, multiplayer, avatar, monetisation, community

Wprowadzenie

Mianem mody można określić wiele rzeczy, poczynając od konkretnych zwrotów używanych w określonych środowiskach społecznych, poprzez osobiste gusta i preferencje, a kończąc na globalnych ikonach stylu, trendach czy markach. Aleksandra Perchla-Włosik definiuje modę w następujący sposób:

Modę można zdefiniować jako pewien bardzo powszechnie występujący, populistyczny, uniwersalny gust. Jest to także kategoria estetyki, która w sposób czytelny wiele mówi o upodobaniach, przyzwyczajeniach, pożądaniach ludzkich. [...] Modą nazywamy zmienność ogólnie stosowanych form w poszczególnych działach twórczości, uwarunkowaną chwilowymi upodobaniami danego zbiorowiska ludzkiego. Przedmiotem mody może być odzież, tańce, muzyka, obyczaje, a nawet taki czy inny rodzaj literatury itp. (Perchla-Włosik 2015: 615–616).

Wymienia ona wiele przykładów, w których przejawia się zjawisko mody, lecz na potrzeby tego artykułu należy skupić się na jednym z nich, mianowicie na wyglądzie. Często był on wyznacznikiem pozycji społecznej, ludzie akcentowali swoją przynależność do grup społecznych za pomocą charakterystycznego dla danej grupy ubioru. Perchla-Włosik zauważa, że „[p]otrzeba naśladowania innych, będąca psychologicznym przejawem społecznych zjawisk, najdobitniej wyrażana jest w ubiorze, który stanowi sposób komunikowania wielu kwestii społecznych” (Perchla-Włosik 2015: 617). Dzięki ubiorowi człowiek jest w stanie wyrazić swoje poglądy, upodobania, nastawienie, w bardzo dużym uogólnieniu można przyjąć, że dzięki ubiorowi, rzeczy *stricte* wizualnej, człowiek pokazuje innym samego siebie. W tym miejscu należy zaznaczyć istotną sprawę: mianowicie obecne społeczeństwo jest zdominowane przez wizualność, odchodzi ono od form tekstowych na rzecz form obrazkowych, „[...] kultura wideo przekształca istotę zwaną *homo sapiens*, wytwór kultury

pisanej, w *homo videns*, istotę, która słowo zdetronizowała na rzecz obrazu” (Sartori 2007: 13). Media starają się być coraz bardziej atrakcyjne wizualnie dla potencjalnego odbiorcy, w tym także gry wideo. Autor niniejszego artykułu skupia się na wybranych grach i pragnie przeanalizować, jak wykorzystują one aspekty, które można nazwać modowymi, a także jak moda jest monetyzowana w tego typu produkcjach. W tym celu należy pochylić się nad kreatorami postaci w grach typu RPG (ang. *Role-Playing Games*), przedmiotami kosmetycznymi oferowanymi graczom, gotowymi wyglądami, tzw. skórki (z ang. *skins*), samym graczom i ich podejściu do wyglądu ich wirtualnych postaci, a także na sposobach monetyzacji mody w przestrzeni cyfrowej.

Pierwsze modowe kroki – awatar

Użytkownik wkraczający w świat wirtualny potrzebuje swojej reprezentacji, czegoś z czym będzie identyfikowany. Może być to prosty awatar, niewielka grafika wraz z podpisem danego użytkownika. W przypadku gier MMO (ang. *Massively Multiplayer Online*) jest to bardziej złożony awatar, trójwymiarowy model, który może być edytowany w zależności od upodobań gracza. Jednak zanim przeanalizowane zostaną awatary w grach takich jak *Guild Wars 2* (ArenaNet 2012) czy *Black Desert Online* (Pearl Abyss 2014), warto przytoczyć przykład innej, nieco starszej gry, jaką jest *Dungeons & Dragons* wydane w 1974 roku przez amerykańskie TSR. Jest to gra planszowa, w której gracze tworzą własne postaci, za ich pomocą przenoszą się do fikcyjnego świata. Pieczę nad graczami i ciągłością rozgrywki sprawuje DM (ang. *Dungeon Master*), którego zadaniem jest za pomocą opowieści prowadzić graczy przez świat *DnD*. Sami gracze mają również wpływ na wydarzenia dziejące się podczas rozgrywki, wcielają się we wcześniej przygotowane przez siebie postaci i odgrywają ich rolę w historii, wypowiadają się i podejmują decyzje. W tym przypadku warto skupić się tutaj jednak jedynie na samym aspekcie tworzenia postaci. Jak pisze Toriana Shepherd:

Tworzenie postaci, które jest pierwszym krokiem dla graczy w kampanii *Dungeons and Dragons* jest również pierwszym miejscem, w którym osoby te mają możliwość poznania i zrozumienia różnych tożsamości podczas gry. Akt tworzenia postaci informuje o koncepcję *Dungeons and Dragons* jako interaktywnej formy mediów [...] (Shepherd 2021: 44)¹.

¹ Przekład własny za: „Character creation, which is the first step for the players in a *Dungeons and Dragons* campaign, is also the first place in which these individuals are given the opportunity to explore and understand different identities during this game. The act of character creation informs the concept of *Dungeons and Dragons* being an interactive form of media [...]”.

Gracze mogą się wcielić w całkowicie odmienne od nich samych postaci, odgrywać przeciwne role, wysunąć na pierwszy plan niektóre cechy swoich postaci takie jak odwaga, tchórzostwo czy poczucie sprawiedliwości. *DnD* pozwala graczowi na stanie się kimś innym, na wcielenie się w swojego awatara, stworzoną przez siebie postać. Postępuje on zgodnie z moralnością, jaką nadał tejże postaci, podejmując wybory zgodne z nią, a nie za samym sobą. Tworząc postać, gracze mogą w niemal dowolny sposób ingerować w jej wygląd, może być ona szczupła i wysoka albo niskorośla i grubsza, może nosić zwiewne szaty lub też potargany płaszcz. Gry MMO przenoszą konwencje tworzenia postaci ze świata słowa do domeny obrazu. Już na samym początku rozgrywki gracz ma sposobność decydować o wielu aspektach swojego awatara, z którym będzie później się utożsamiał. Gra daje mu mechanizm, jakim jest kreator postaci, który pozwala mu na zmianę rasy postaci, jej płci, sylwetki, koloru skóry, a także wielu detali takich jak makijaż, kolor oczu, tatuaże czy kolor włosów. Można pokusić się o stwierdzenie, że już na etapie tworzenia cyfrowego wyglądu zaczyna się wirtualna moda, sama postać i jej wygląd, nie ubiór, staje się polem do spełniania pewnych kanonów modowych, gustów estetycznych, czy też po prostu odtwarzania innych postaci z popkultury, czy świata realnego. Gracze mogą również zdecydować się na awatara, który nie jest człowiekiem. *Guild Wars 2* oferuje graczom pięć ras różniących się pod wieloma względami: małe i zwinne Asury, dobrze zbudowanych i wysokich Nornów, standardowych Ludzi, kotowate Charry czy roślinne humanoidy Sylvari. Każda z ras ma swoje charakterystyczne cechy wyglądu, co czyni je unikatowymi. Gracze mogą tworzyć własnych, nienarzuconych z góry bohaterów, którzy będą towarzyszyć im przez wiele kolejnych godzin rozgrywki. Oczywiście istnieją również gry, które posiadają jeszcze bardziej rozbudowane mechanizmy służące do tworzenia cyfrowych osobowości. Dzięki większej liczbie możliwości gracz może stworzyć wręcz niepowtarzalne persony. W *Black Desert Online* (Pearl Abyss 2014) kreator postaci oferuje znacznie więcej możliwości zmian w edycji awatara, a także pozwala na dokładniejszą edycję niektórych jej elementów. Również gry *single-player* (ang. jednoosobowe) oferują coraz większe i dokładniejsze kreatory (np. *Cyberpunk 2077*; CD Projekt RED 2022 czy *Baldur's Gate 3*; Larian Studios 2023), co może świadczyć o tym, jak ważny dla odbiorcy jest wygląd jego postaci, a także dowolność podczas jej tworzenia. Już na tym etapie awatar staje się obiektem podlegającym pewnym kanonom, preferencjom czy gustom, a to dopiero początek przygody z cyfrową modą. Taki awatar musi przecież nosić ubrania, buty, dodatki czy peleryny, które będą go wyróżniać na tle innych.

Peleryny, płaszcze, buty, zbroje i inne

Gry takie jak wyżej wspomniane *Guild Wars 2* (ArenaNet 2012) czy *Black Desert Online* (Pearl Abyss 2014) dają możliwość rozwoju postaci, a konkretniej jej statystyk za pomocą ekwipunku, jaki dana postać obecnie nosi. Definiuje on, które wartości postaci (takie jak siła, zręczność, żywotność) zostają zwiększone, co przekłada się na poprawę i ułatwienie rozgrywki. Wyposażenie nie ma wpływu jedynie na same statystyki, jest ono również odzwierciedlane na postaci gracza. We wcześniej przytoczonym *Guild Wars 2* ekwipunek podzielony jest na kilka części: sześć związanych z głównym ubiorem widocznym na postaci (głowa, naramienniki, klatka piersiowa, rękawiczki, spodnie oraz buty), czterech związanych z bronią i kolejnymi sześcioma związanymi z elementami niewyświetlającymi się na postaci. Każdy element z wymienionej pierwszej szóstki jest wyświetlany na postaci. Gra pozwala również na podmianę samego wyglądu przedmiotu, bez całkowitej jego zmiany wraz z jego statystykami. Pokazuje to, jak ważnym aspektem dla graczy jest wygląd. Jak zauważają Klastруп i Tosca:

Sposób, w jaki nasza postać wygląda, jest dla nas ważny, nawet w przypadkach, gdy wygląd nie odgrywa żadnej roli w systemie nagród w grze. [...] Zaangażowanie graczy w modę jest jednym z przejawów wyłaniającej się kultury światów gier, w których uczestnicy opracowali nieoczekiwane sposoby wyrażania swojej tożsamości (Klastруп & Tosca 2009: 4).

Sami twórcy gier również zauważają, jak duży wpływ ma wygląd w ich produkcjach, dlatego starają się wyjść naprzeciw potrzebom swoich odbiorców. W *Overwatch 2* (Activision Blizzard 2022) czy *League of Legends* (Riot Games 2009) gracze nie tworzą własnych postaci, a kierują wcześniej przygotowanymi. *Overwatch 2* od firmy Activision Blizzard jest kooperacyjnym FPS'em (ang. *First Person Shooter*), w którym dwie drużyny, po pięciu zawodników na zespół, ścierają się przeciwko sobie na różnorodnych mapach. Gra oferuje użytkownikom ponad trzydziestu pięciu unikatowych bohaterów posiadających różnorodne zestawy umiejętności. *League of Legends* zaś jest typu MOBA (ang. *Multiplayer Online Battle Arena*), w której podobnie jak w poprzednim przykładzie dzielą się oni na dwie pięcioosobowe drużyny, których celem jest zdobycie bazy przeciwnika. *LoL* oferuje ponad 140 unikalnych bohaterów podzielonych na kilka ról takich jak na przykład postacie wspierające. Zabieg wprowadzenia gotowych postaci w pewnym stopniu ogranicza dowolność w wyglądzie bohaterów, ponieważ gracz wybiera już wcześniej przygotowaną postać. W takim przypadku deweloperzy przygotowują gotowe skórki zmieniające w mniejszym lub większym stopniu wygląd postaci. Często skórki powiązane są z jakimiś

wydarzeniami, jak np. Halloween czy wydarzenie w świecie gry, które są dobrym pretekstem aby, deweloper mógł wydać nową serię skórek postaci. Nie wpływają one na statystyki, wprowadzają jedynie zmiany na gruncie wizualnym czy dodają nowe animacje, niewpływające w żaden sposób na rozgrywkę. W 2019 roku francuski dom mody Louis Vuitton podjął się współpracy z *League of Legends* i zaprojektował skórki sygnowane ich marką (Duran 2019). Sama społeczność graczy organizuje się na forach, na których dzieli się własnymi postaciami i ich stylem. Dobrym przykładem może być temat na Reddicie zatytułowany *Fashion Souls* (Reddit 2014) zrzeszający fanów serii *Dark Souls* (From Software 2012-2016). Użytkownicy dzielą się tam autorskimi stylami, próbami odtworzenia innych postaci w uniwersum *Dark Souls* czy prośbami o odwzorowanie konkretnego awatara lub osoby. *Monster Hunter World* często podejmował się współprac z innymi markami, dzięki czemu gracze mogli dodawać do swoich kolekcji nowe skórki dla swoich wirtualnych osobowości z innych gier takich jak Geralt z *Wiedźmina* (CD Projekt RED 2015), Dante z *Devil May Cry* (Capcom 2001-2019) czy Aloy z *Horizon Zero Dawn* (Guerrilla Games 2017). Wprowadzane przedmioty związane ze zmianą wyglądu, całe gotowe zestawy (tak zwane *outfits*), tematyczne skórki czy inne modowe elementy są regularnie dodawane do gier, tak aby zaspokoić gusta graczy. Dzięki tak dużej ilości przedmiotów kosmetycznych każdy gracz jest w stanie odnaleźć coś dla siebie, wcielić się w postać ze swojego ulubionego uniwersum lub też rozwinąć kreatywność. Jednak wygląd nie służy jedynie samemu zaspokojeniu poczucia estetyki czy gustu gracza, ma on również kilka innych zastosowań w grach.

Gustowne, a zarazem funkcjonalne

Moda w grach nie służy jedynie, aby zadowalać gusta graczy i sprawiać przyjemności natury estetycznej. Wyraża ona również wiele komunikatów natury społecznej, które reprezentowane są właśnie przez wygląd czy ubiór. Najprostszym komunikatem może być pokazanie przynależności danej grupy za pomocą konkretnych elementów ubioru. Ilustracją tego jest podział na sojuszników i przeciwników w grach kooperacyjnych opartych o rywalizację między graczami. Niech za przykład posłuży pierwsza część z serii *Call of Duty* (Infinity Ward 2003): FPS (ang. *First Person Shooter*) z 2003 roku umiejscowiony w realiach II wojny światowej. Gracz miał do dyspozycji dwa tryby rozgrywki, z których jeden opierał się na czterech kampaniach dla jednego gracza, drugi zaś skupiał się na rozgrywkach pomiędzy grupami graczy, dzieląc ich na dwie drużyny. W przypadku segmentu wieloosobowego gracze musieli w jasny i szybki sposób móc określić, którzy z nich to

sojusznicy, a którzy przeciwnicy. Służyć temu miał wygląd mundurów, w jakie były ubrane postacie graczy, będąc na tyle wyrazistymi w kwestii samego kroju, jak i kolorów, że ci niemal natychmiast orientowali się, po której stronie konfliktu znajduje się napotkana przez nich postać. Takie zastosowanie można uprościć jeszcze bardziej, sprowadzając je do samych kolorów. *Team Fortress 2* (Valve Software 2007), kolejny FPS skupiony jednak bardziej na segmencie rywalizacji, dzieli drużyny na dwa kolory: niebieskich i czerwonych. Nie licząc drobnych elementów kosmetycznych (takich jak nakrycia głowy, akcesoria np. okulary, czy płaszcze), które gracze mogą dodawać do gotowych postaci, jest to jedyna różnica, po której użytkownik może rozpoznać przynależność innych uczestników rozgrywki.

Podobnym, acz nie identycznym, przypadkiem wykorzystania ubioru w grach jest przykład z *GTA Online* (Rockstar Games 2015), w którym gracze sami utworzyli dwie walczące ze sobą frakcje. *GTA Online* pozwala na kreację własnej postaci i eksplorację miasta Los Santos wraz z innymi graczami. Użytkownicy często zbierają się w grupy i tworzą tak zwane serwery RP, czyli rozgrywki, podczas których gracze kreują osobowość swoich postaci i wcielają się w nie podczas rozgrywki oraz kierują się ustalonymi wcześniej zasadami takiego serwera. Istnieją też serwery nieposiadające tak wielu restrykcji i zasad, gdzie gracze mogą korzystać z dodanych przez twórców aktywności. W 2020 roku na jednym z serwerów doszło do nietypowej sytuacji, gracze zaczęła nękać grupa innych graczy przebranych w stroje zielonych kosmitów. Ich celem było jedynie szerzenie chaosu i anarchii, lecz wyłącznie przy użyciu broni białej. W celu sprzeciwienia się takiemu zachowaniu gracze uformowali kontrgrupę mającą chronić pozostałych graczy, której znakiem rozpoznawczym był strój fioletowego kosmity (Purslow 2020). Coś, co miało być jedynie żartem, przerodziło się jednak w pełnowymiarową wojnę. Przykład ten odróżnia jednak od poprzednich fakt, że gracze z własnej inicjatywy utworzyli te dwa ugrupowania, gra nie narzucała im bowiem wyboru jednego z nich. Mogli dobrowolnie opowiedzieć się za grupą anarchistów i założyć zielone kostiumy lub też stanąć po stronie strażników i przywdziać fioletowe stroje. Oczywiście mogli oni również nie opowiadać się po żadnej ze stron i grać dalej. Strój stał się wyznacznikiem pozycji na serwerach i dał graczom możliwość utworzenia ugrupowań o konkretnych założeniach.

Moda może również służyć zrzeszaniu ze sobą graczy, jak już to było wspomniane w przypadku serii *Dark Souls* (From Software 2012-2016) i wątku na Reddicie. Istnieją jednak strony, które w pełni poświęcone są modym predylekcjom użytkowników. Przykładem jest *GW2 Style* (GW2 Style 2023) założona i moderowana przez grupę graczy. Użytkownicy mogą udostępniać tam zdjęciami swoich postaci z *Guild Wars 2* (ArenaNet 2012) wraz ze szczegółowymi opisami przedmiotów kosmetycznych i kolorów,

jakich użyli do stworzenia swojej kreacji. Pozostali użytkownicy mogą dzielić się komentarzem na temat wystroju lub dyskutować o poprawkach, jakie wprowadziliby do danej kreacji. Strona posiada również system rankingowy złożony z kilku sekcji, w których widnieją najwyżej oceniane kreacje w danej kategorii. Na stronie organizowane są również konkursy modowe o określonej tematyce i zasadach, do których może zgłosić się każdy gracz posiadający konto na stronie. Konkursy te często organizowane są przez gildie z *Guild Wars 2*, które starają się również zadbać o nagrody w postaci waluty czy przedmiotów w grze. W 2023 roku studio odpowiedzialne z grę postanowiło stworzyć własne wydarzenie modowe w świecie gry. Na czas od pierwszego kwietnia do szóstego, w głównym mieście gry gracze mogli uczestniczyć w pokazie modowym. Miał on miejsce specjalnie do tego celu wyznaczonym wybiegu. Każdy z graczy mógł dołączyć do wydarzenia i zaprezentować swoją postać innym, wyrażającym swoją opinię za pomocą emotikonów. Im więcej dany gracz ich zebrał, tym więcej głosów dostawał. W pokazie mogło uczestniczyć do dziesięciu graczy, zaś odbywały się one co dwie i pół minuty, były to więc niedługie wydarzenia. Cieszyły się one bardzo dużym zainteresowaniem ze strony graczy i pokazały, że modę można zastosować w roli wydarzenia, zabawy łączącej ze sobą użytkowników, którzy chętnie uczestniczyli w pokazach pixelowej mody.

Wszystko ma swoją cenę

Niektóre z wcześniej przywołanych gier operują na system FtP (ang. *Free to Play*), nie pobierając opłat za ich produkcję. Jednak nie oznacza to, że gracz napotka w danej produkcji możliwości wydania swoich pieniędzy. Gry polegające na rywalizacji między użytkownikami muszą unikać, aby nie wprowadzić do swoich wirtualnych sklepów przedmiotów lub funkcji, które dadzą przewagę graczom, którzy wydali na nie pieniądze. Z tego właśnie powodu deweloperzy upatrują zarobku w przedmiotach dotyczących wyglądu postaci, starają się zmonetyzować elementy gry, które nie mają wpływu na balans rozgrywki, stąd moda nasuwa się jako pierwsza rzecz idealna do tego zabiegu w grach. Najczęściej przejawia się to w następujący sposób: gracz nabywa wirtualną walutę w konkretnej grze, którą kolejno może wydać na elementy związane z wyglądem swojej postaci lub inne przedmioty. Cały proceder wydaje się niewinny i prosty, jeżeli ktoś chce wyróżniać się na tle pozostałych lub po prostu znalazł coś, co mu się podoba, może dobrowolnie zakupić wirtualną walutę i wymienić ją na dany przedmiot kosmetyczny bądź inną usługę. W takim właśnie systemie działa wspomniane wcześniej *League of Legends* (Riot Games 2009) oferujące graczom ciągle rozszerzającą się bazę

skórek do postaci. Ceny wirtualnej waluty, w tym przypadku Riot Points, są stałe i odgórnie ustalane przez developera. Ceny skinów do postaci zaczynają się od 390 RP, czyli około 15,5 złotego, do nawet 3250 RP, czyli 130 polskich złotych. *LoL* oferuje zarówno skórki możliwe do zakupu przez cały czas, jak i dostępne tylko w wyznaczonych terminach. Gracze często nie wiedzą, czy i kiedy dana skórka postaci powróci do sklepu i będzie można ją kupić, stąd u niektórych może pojawiać się efekt FOMO (ang. *Fear of Missing Out*), czyli w dużym uogólnieniu strach przed niewykorzystaniem okazji i obawa, że zostanie się wykluczonym (Jupowicz-Ginalska, Jasiewicz, Kisilowska, Baran & Wysocki 2018: 4–6). Efekt ten może zachęcić graczy do inwestycji i wydania pieniędzy na coś, co istnieje jedynie wirtualnie. Jest to jednak dobrowolna decyzja, gracz nie musi wydać ani złotówki, aby osiągnąć podobne, a nawet lepsze wyniki niż inni użytkownicy, którzy zdecydowali się na taki wydatek.

System polegający na inwestycji w cyfrową walutę w grze jest spotykany w prawie każdej rozgrywce opartej na modelu biznesowym FtP. Tak samo jak w opisanym już przypadku, w *Guild Wars 2* (ArenaNet 2012) do dyspozycji gracza są oddane dwa rodzaje walut: złoto, które może zostać zdobyte podczas rozgrywki, i gemy. Ekonomia GW2 opiera się na wolnym rynku, na którym gracze mogą wystawiać rozmaite przedmioty za własną cenę podaną w złocie, w srebrze lub w miedzi (1 złoto = 100 srebra, 1 srebro = 100 miedzi). Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie możliwość wymiany złota na walutę premium, jaką są gemy. Rynek jest stanie reagować na bieżąco na zmiany cen, jakie zachodzą w grze, jeżeli duża liczba osób chce zakupić gemy za złoto, to wówczas stają się one droższe. Istnieje również możliwość kupna waluty premium za konkretną kwotę obowiązującą w świecie realnym, a cena jest odgórnie ustalana przed deweloperów gry. Na dzień pisania tego artykułu, tj. 27.09.2023 roku, za jedno euro gracz może otrzymać 80 gemów, co jest równowartością 19 złota, 64 srebra i 80 miedzi (Reess & Van Leeuwen 2013). Ceny w sklepie wahają się od 120 gemów do nawet 2 400, co w szybkim przeliczeniu wynosi około 1,5 do 30 euro. Przy założeniu, że jedno euro można kupić za 4,6 złotego, ceny wynoszą od około 7 do 138 złotych. Nie można również zapomnieć o cenach na wolnym rynku, które podawane są w drugiej walucie, mianowicie w złocie. Mogą one ulec zmianie ze względu na ilość danego towaru na rynku, popyt na niego i wiele innych czynników. Zarówno w sklepie premium, jak i wolnym rynku można zakupić przedmioty kosmetyczne, jednym z ciekawszych przykładów są niewidzialne buty, który pozwalają odsłonić stopy postaci. Cena wywoławcza na rynku na 27.09.2023 roku wynosi 3 150 złota 99 srebra i 98 miedzi, co w przeliczeniu na złotówki, przy założeniu, że 1 euro wynosi w zaokrągleniu 20 PLN, wynosi około 725 złotych. Pokazuje to, jak dużo gracze są w stanie zapłacić, aby ich postać osiągnęła modową perfekcję.

Innym przykładem na monetyzację mody w grach jest system opierający się na *lootboxach*, zestawach z cyfrową zawartością w grze, w których może zdobyć wartościowe i rzadkie przedmioty. Na takim systemie oparty był *Overwatch 2* (Activision Blizzard 2022) do 2022 roku; gracze zdobywali doświadczenie za każdą rozgrywkę, większe lub mniejsze w zależności od wyniku starcia. Po zebraniu odpowiedniej ilości otrzymywali oni nowy poziom a wraz z nim jednego *lootboxa* w postaci skrzyni z łupami, którą należało otworzyć w celu uzyskania darmowych przedmiotów. Poziomy nie miały określonego limitu, gracze mogli zdobywać je w nieskończoność, co z kolei pozwalało im na ciągłe osiągnięcie kolejnych skrzyń z łupami. Przedmiotami były wyłącznie dodatki wizualne lub skórki do bohaterów, istniała możliwość otrzymania już posiadanego przedmiotu ze skrzynki. W taki wypadek gracz otrzymywał rekompensatę w postaci wirtualnej waluty, zależną od dostępności danego przedmiotu, ponieważ im rzadziej jest on spotykany, tym większa będzie rekompensata. Obecnie gra operuje na systemie karnetu bojowego, gracze otrzymują konkretne nagrody za osiągnięcie poszczególnych poziomów karnetu, mogą oni jednak wykupić karnet premium posiadający większą liczbę przedmiotów kosmetycznych niż zwykły. Same skrzynki mogły być zakupione za obowiązującą w świecie niewirtualnym walutę, co niektóre państwa postrzegały jako rodzaj cyfrowego hazardu (Rodriguez 2023).

Wyżej wymienione przykłady dotyczą gier działających w systemie FtP, jednak nawet w grach sprzedawanych za pełną kwotę gracze mogą spotkać się z mikrotransakcjami. W 2006 roku do gry *The Elder Scrolls 4: Oblivion* (Bethesda Softworks 2006) został wydany dodatek w cenie 2,5 dolara, który jedynie zapewniał nowy wygląd zbroi dla wierzchowca gracza. Reakcja graczy na takie posunięcie była skrajnie negatywna, spodziewali się bowiem, że nowość rozbuduje stronę fabularną gry, ubogaci ją w nowe lokacje i zadania. Otrzymali oni jednak przedmiot o walorze wyłącznie estetycznym, który według nich był za drogi (Jones 2020). Od tego momentu takie zabiegi nie szokują już graczy, którzy przyzwyczaili się do mikrotransakcji w większości gier. W *Assassin's Creed: Odyssey* (Ubisoft 2018), grze jednoosobowej bez segmentu wieloosobowego, dołączony jest sklep, w którym można nabyć dodatkowe surowce i wiele przedmiotów kosmetycznych począwszy do pełnych strojów dla protagonisty lub protagonistki, a kończąc na wyglądzie okrętu, którym gracz porusza się po mapie, i jego załogi. Pokazuje to zarazem, jak ważna dla graczy jest moda i możliwość wprowadzania zmian do wyglądu postaci i innych elementów, z którymi spędzi on kilkadziesiąt do nawet kilkuset godzin, ale również jak bardzo zintensyfikowały się mikrotransakcje z biegiem czasu. Stają się coraz częściej tematem rozmów o ich słuszności i uzależnień hazardowych. Moda w takich rozmowach

często jest stawiana w negatywnym świetle, jednak gracze wciąż są w stanie docenić dobrze zaprojektowany strój, nową odświeżoną skórę postaci czy dodatek do ich garderoby i wydać na nie pieniądze, a wszystko to w imię atrakcyjnego wyglądu.

Podsumowanie

Moda towarzyszy ludziom powszechnie zarówno w życiu prywatnym, jak i społecznym. Obrazuje ona ich upodobania, to, z czym chcą się utożsamiać, ich przynależność do danych grup społecznych lub innych zbiorowości. Może również pokazywać po prostu to, co dana osoba lubi, może wpasowywać się w gusta i spełniać jej wymagania. Najczęściej wyrażana jest za pomocą ubioru, rzeczy, która przykuwa uwagę przy pierwszym kontakcie. Przejęcie funkcji nadrzędnej przez informację wizualną sprawiło, że moda zyskała na znaczeniu w obecnym cyfrowym społeczeństwie, tak w życiu realnym, jak i cyfrowym. W tym ostatnim gracze tworzą awatary na swoją podobiznę i chcą, aby wyglądały one po prostu ładnie. Tworzą też awatary całkowicie odmienne od nich samych, awatary, którymi chcieliby być. Kreują też postacie wzorowane na innych osobach ze świata popkultury. Wszystko to mogą osiągnąć właśnie za pomocą mody, za pomocą wyglądu zewnętrznego swojego awatar, z którym będą spędzać wiele kolejnych godzin. Moda ma również funkcjonalne zastosowanie w wirtualnych rozgrywkach, pozwala rozróżnić drużyny, budować całe społeczności wokół zagadnień modowych czy stawiać się rodzajem symbolu. Jednak pomimo to jest ona również bardzo mocno monetyzowana i o ile w produkcjach opierających się na darmowej rozgrywce może być to zrozumiałe, o tyle agresywna monetyzacja wprowadzana jest do coraz większej ilości gier, w których widać, że stanowi ona formę zarobku dla wydawcy. Jednak mimo takiego podejścia twórców, była, jest i wciąż będzie jednym z ważniejszych aspektów wirtualnego świata, a wojna o to, kto ma lepiej wyglądać postać, odzianą w pixelowe peleryny, płaszcze czy kaptury nigdy nie ustanie.

Źródła cytowań

- ACTIVISION BLIZZARD (2022), *Overwatch 2*, [PC].
- ARENANET (2012), *Guild Wars 2*, [PC].
- BETHESDA SOFTWORKS (2006), *The Elder Scrolls IV: Oblivion*, [PC].
- CAPCOM (2001-2019), *Devil May Cry*, [PC].
- CD PROJEKT RED (2020), *Cyberpunk 2077*, [PC].
- CD PROJEKT RED (2015), *Wiedźmin 3: Dziki Gon*, [PC].
- DURAN, HEIDI (2019), *Louis Vuitton Designs Prestige Skins for League of Legends World Championship Finals – The Esports Observer*, online: <https://archive.esportsobserver.com/lol-skins-lv-worlds-2019/> [dostęp 16.09.2023].
- FROM SOFTWARE (2012-2016), *Dark Souls*, [PC].
- GUERRILLA GAMES (2017), *Horizon Zero Dawn*, [PS4].
- GW2 STYLE (2023), online: <https://gw2style.com/index.php> [dostęp 17.09.2023].
- INFINITY WARD (2003) *Call of Duty*, [PC].
- JONES, CAMDEN (2020), *Oblivion Horse Armor DLC: Elder Scrolls Microtransaction Controversy Explained*, online: <https://screenrant.com/oblivion-horse-armor-dlc-controversy-explained/> [dostęp 27.09.2023].
- JUPOWICZ-GINALSKA, ANNA, JUSTYNA JASIEWICZ, MAŁGORZATA KISIŁOWSKA, TOMASZ BARAN, ALEKSANDRA WYSOCKI (2018), *FOMO: Polacy a lęk przed odłączeniem — raport z badań*, Warszawa: Wydział Dziennikarstwa Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego.
- KLASTRUP, LISBETH, SUSANA TOSCA (2009) “‘Because it just looks cool!’ Fashion as character performance: The Case of WoW”, *Journal of Virtual Worlds Research*: 3, s. 3-17.
- LARIAN STUDIOS (2023) *Baldur’s Gate 3*, [PC].
- PEARL ABYSS (2014) *Black Desert Online*, [PC].
- PERCHLA-WŁOSIK, ALEKSANDRA (2015) ‘Moda jako komunikat w świetle teorii socjologicznych i badań empirycznych’, *Zeszyty Prasoznawcze*: 3 (223), s. 615–625.
- PURSLOW, MATT (2020), ‘Green Versus Purple: The Alien Gang War That Hijacked GTA Online – IGN’, IGN, online: <https://www.ign.com/articles/gta-online-alien-war-green-purple>, [dostęp 17.09.2023].
- REDDIT (2014), *Fashion Souls*, online: <https://www.reddit.com/r/fashionsouls/>, [dostęp 16.09.2023].
- REESS, DAVID, SASKIA VAN LEEUWEN (2013), ‘Currencies-Gems’, *gw2efficiency*, online: https://gw2efficiency.com/currencies/gems?filter.currency=euro&filter.conversion_type=moneyToIngame_money&filter.conversion_input=1, [dostęp 27.09.2023].

- RIOT GAMES (2009), *League of Legends*, [PC].
- ROCKSTAR GAMES (2015), *GTA Online*, [PC].
- RODRIGUEZ, NICK (2023), *Australia Introducing New Rules for Video Games With Loot Boxes*, online: <https://gamerant.com/australia-loot-boxes-rules-gambling/> [dostęp 27.09.2023].
- SARTORI, GIOVANNI (2007), *Homo videns: Telewizja i postmyślenie*, przekł. Jerzy Uszyński. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- SHEPHERD, TORIANA (2021), *Roll for Identity: A Study of Tabletop Roleplaying Games and Exploring Identity*, Laramie: University of Wyoming.
- UBISOFT (2018) *Assassin's Creed: Odyssey*, [PC].
- VALVE SOFTWARE (2007) *Team Fortress 2*, [PC].

Liminal spaces (przestrzenie graniczne), czyli internetowa estetyka niepokojącej pustki

Mateusz Stelmaszuk

Uniwersytet Pomorski w Słupsku

ORCID: 0000-0001-6406-7317

Liminal spaces, which is internet aesthetic of a disturbing emptiness

This article presents a subject of liminal spaces, that is the popular internet aesthetic of empty and unnerving locations. Besides describing a short history of this phenomenon, a text also contains analysis of its elements and an attempt of interpretation by using socio-psychological contexts. According to this viewpoint, that the internet trend could be a record of a postmodern human fear of existential uncertainty. Feeling of anxiety in response to pictures of hollow places could be read, in the contexts of psychoanalysis and sociology, as a somehow subconscious voice of dissatisfaction and doubts about modern world. In a way, liminal spaces as a cultural phenomenon are much more than only next horror aesthetic.

Keywords: liminal spaces, postmodernity, horror, creepypasta, Lacan, Bauman

Mateusz Stelmaszuk, absolwent studiów polonistycznych na Akademii Pomorskiej w Słupsku. Ostatnie publikacje to „Głucha przestrzeń” Grabińskiego jako ilustracja światopoglądu modernistycznego w „Studiach Filologicznych” nr 36, „Stary kawaler Blumfeld” jako Lacanowska przestroga moralna w „Bohemistycie” (2/2022), Groza (Saturn według Goi) w „Twórczości” (2021) i Element pośredni u Młczewskiego. Symultanka w dziełach „W tumanie” i „Błędne koło” w „Twórczości” (2023); zainteresowania naukowe to interpretacja dzieł literaturoznawczych w odniesieniu do kontekstów pozaliterackich.

mt.stelmaszuk@gmail.com

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



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

DOI: 10.5281/zenodo.13196069

Wprowadzenie

Groza i potworność to motywy, które stale pojawiają się w kulturze internetowej. Emocjonalny charakter wirtualnego życia w dobie elektralności oraz jego kontrkulturowy wydźwięk sprawiają, że w internetowym folklorze (*netlore*) znaleźć można mnóstwo różnorodnych twórców fundowanych na fascynacji lękiem – *creepypasty*, filmiki/podcasty o tematyce *true crime*, teorie spiskowe czy szerokie wykorzystywanie motywu *jump scare*¹. Na podstawie spopularyzowanych elementów wizualnych tworzone są często konkretne konwencje estetyczne, których zdefiniowane ramy stwarzają interesujące pole interpretacyjne i budzą refleksję dotyczącą wrażliwości współczesnej. Jednym z takich wizualnych mikrotrendów wykorzystujących uczucie grozy są *liminal spaces*.

Przestrzenie graniczne, jak definiuje je Aesthetic Wiki, to

miejsce będące przejściem pomiędzy dwoma innymi lokacjami lub stanami bycia. Zazwyczaj są one opuszczone i częstokroć puste – na przykład centrum handlowe wczesnym rankiem lub szkolny korytarz podczas wakacji. Sprawia to, że wydają się one zatrzymane i lekko niepokojące, lecz również znajome dla naszych umysłów. W większości obejmują architekturę późnego XX i wczesnego XXI wieku (Aesthetics.fandom.com 2023; par.1)².

¹ Zabieg charakterystyczny dla horroru, polegający na nagłym ukazaniu przerażającego elementu/głośnego dźwięku, tak aby odbiorca „podskoczył” ze strachu.

² Przekład własny za: “The aesthetic known as a Liminal Space is a location which is a transition between two other locations, or states of being. Typically these are abandoned, and oftentimes empty – a mall in the early morning or a school hallway during summer, for example. This makes it feel frozen and slightly unsettling, but also familiar to our minds. It mostly includes late 20th-early 21th century architecture”.

Obrazy te swoją popularność zaczęły zdobywać w 2019 roku, kiedy to użytkownik serwisu 4chan³ zamieścił tam pierwszą grafikę przedstawiającą klasyczny już dla tego nurtu opustoszały żółty labirynt (Koch 2011). Reakcją internautów na ten korzystający z motywu doliny niesamowitości obraz było niemal natychmiastowe poszukiwanie podobnych przedstawień niepokojących miejsc i poszerzanie zbiorów *liminal spaces*. Przestrzenie graniczne zdają się być jednak czymś więcej aniżeli nowoczesnym *locus horridus*. Abstrahując od miejskiej legendy (*backrooms*), powstałej na bazie tejże estetyki, znacznie bardziej zajmujące stają się możliwości interpretacyjne samego nurtu i powodów, dla których człowiek współczesny tak bardzo zafascynował się przedstawieniami lokacji liminalnych. Przedmiotem niniejszego artykułu będzie więc propozycja analizy tej konwencji estetycznej z wykorzystaniem kontekstów postnowoczesnych i psychoanalitycznych w celu otwarcia refleksji nad jej zależnością od współczesnej tożsamości.

Czym straszy przestrzeń graniczna?

Już sama nazwa wskazuje, że *liminal spaces* to estetyka fundowana na koncepcji liminalności – antropologicznym zagadnieniu bycia zawieszonym pomiędzy dwoma stanami podczas rytuału przejścia, „w którym przedmiot rytuału lub nowicjusz zostają bezpowrotnie przeprowadzeni z niższej pozycji do wyższej w zinstytucjonalizowanym systemie [*in which the ritual subject or novice is being conveyed irreversibly from lower to a higher position in an insitutionalized system*]” (Turner 1977: 167). Na obrazach charakteryzujących tę niszę estetyczną prezentowane będzie to poprzez architekturę – uwiecznione miejsca to przede wszystkim przejścia, tereny niepełne, tj. mające wyłącznie funkcję przeprowadzenia człowieka z jednego otoczenia do drugiego. Aspekt ten będzie pierwszym z fundamentów budujących grozę przestrzeni granicznych, gdyż „ich związek z przejściem może być dla niektórych niepokojący, jak i powodować poczucie dezorientacji czy utratę poczucia miejsca, jako że otoczeniu takiemu brak czytelnych oznak tożsamości czy własności [*This is because liminal spaces are often associated with transitions, which can be unsettling for some people, they may also feel a sense of disorientation or a loss of sense of place, as these spaces lack clear markers of identity or ownership*]” (Hoyt 2023). Ten elementarny dla lotnisk, poczekalni czy korytarzy aspekt zostaje w tej estetyce nienaturalnie podkreślony oraz pozbawiony kontekstu, co buduje poczucie zatrzymania pomiędzy, na granicy.

³ Anglojęzyczne forum internetowe powstałe w 2003 roku cechujące się różnorodnością wątków i bardzo liberalnym podejściem do tematów tabu.

Najistotniejszym elementem przestrzeni granicznych jest jednak zjawisko doliny niesamowitości (*uncanny valley*), czyli „fenomenu opisującego negatywne reakcje (zwykle poczucie upiorności i niesamowitości) na bodźce, które odchodzą od znanych kategorii [*phenomenon describing the negative appeal (usually eeriness or creepiness) of stimuli that deviate from familiar categories*]” (Diel 2022). Rozdźwięk pomiędzy rozpoznaniem oglądanego obiektu a zauważonymi (lub odbieranymi podświadomie) w nim elementami niezgodnymi powoduje, że prezentowane w estetyce liminalnej miejsca oddziałują na psychikę – postrzegając dobrze sobie znane, banalne elementy rzeczywistości, powinien móc pozostać wobec nich obojętny, jednakże niewielkie nawet zmiany w ich istocie powodują poczucie „nieswojości”. Ów percepcyjny aspekt tego trendu analizował właśnie Aleksander Diel, wskazując elementy budujące odczucie niesamowitości w architekturze *liminal spaces*. Posługując się wywiadem przeprowadzonym wśród grupy respondentów, badacz charakteryzuje fundamentalia niesamowitości w przestrzeniach granicznych jako m.in.: brak elementów lub pustka, nieobecność światła lub ciemność, zaburzenie rozmiaru lub proporcji, przemieszczenie elementów, niewiadoma/niepewność/brak celu czy nieobecność ludzi (Diel 2022)⁴. Wyznaczniki wizualne budujące poczucie niesamowitości i niepokoju zgodnie kreują obraz przestrzeni znanej, lecz zaburzonej, czemu dodatkowo sprzyja wykorzystanie niemal wyłącznie *non-places* – anonimowych przejść w życiu społecznym z teorii Marca Augé’go.

Te nie-miejsca to przestrzenie przejściowe, przez które ludzie aktorzy przechodzą jako anonimowe jednostki, lecz nie odnoszą się/nie utożsamiają się z nimi w żadnym intymnym sensie. Terminale lotniskowe, szpitale, kina i centra handlowe są świetnymi przykładami takich przestrzeni publicznych, gdzie działania społeczne nie mają miejsca. Są to odludne miejsca, gdzie nie rozwija się polityka zamieszkania. Pozostałości ludzkich działań nie gromadzą się (są stale usuwane przez urząd), a gleba jest niedostępna dla dotyku, nie-miejsca zazwyczaj charakteryzują się betonem i sztucznymi powierzchniami (Brown, 2019: par 2.)⁵.

⁴ Niską częstotliwość obecności ludzi (*lack of people*) na przedstawieniach miejsc liminalnych sam Diel tłumaczy kwestią interpretacji odpowiedzi – pytani najpewniej zawierali tę podstawową obserwację w słowach „pusty” i „opustoszały”.

⁵ Przekład własny za: „These non-places are transitory places, where human actors pass through as anonymous individuals but do not relate/identify with in any intimate sense. Airport terminals, hospitals, movie theaters and shopping malls are great examples of such public spaces, where social action does not take place. They are desolate places where poetics of dwelling does not thrive. Residues from human practices do not accumulate (they are continuously wiped out by the state) and soil is inaccessible to the touch, non-places tend to be characterized by concrete and artificial surfaces”.

Wykorzystując otoczenia przejściowe, z jakimi na co dzień spotyka się każdy, estetyka liminalna nabiera charakteru uniwersalnego – zrywa z przyzwyczajeniami i wymaga od odbiorcy zauważenia tych codziennie ignorowanych przestrzeni, pozbawiając je jednocześnie elementarnych składowych, które fundują ich zwykłość. Wszelkie deformacje wizualne Aleksander Diel wpisuje niezmiennie w sześć kategorii: braku, powtarzalności, nienaturalnego rozkładu, zaburzonych rozmiarów, zakłócenia kontrolowanego i obecności społecznej (Diel 2022). Warto zauważyć, w jaki sposób przedostatni z wyznaczników podkreśla subtelność postrzegania tego, co nienaturalne – nawet pozorny ład może się bowiem wydawać czymś niepokojącym, jeśli położenie elementów będzie nienormalne, niepodległe ich funkcji.

Wskazana wyżej specyfika wizualna zgodnie wzbudza w internautach mniej lub bardziej świadome poczucie kontaktu z czymś odrealnionym i niepokojącym. Pomimo że autorzy artykułu poświęconego *liminal spaces* znajdującego się na stronach AestheticWiki zwracają uwagę, że „ich nostalgiczny urok i atmosfera marzenia sennego wywołują u wielu refleksję o upływie czasu i tęsknotę za okresem niewinności i optymizmu związanego z dzieciństwem i dorastaniem [*their nostalgic appeal and dreamlike atmosphere, leading many to reflect on the passage of time and yearn for times of innocence and optimism associated with infancy and coming-of-age periods*]” (Aesthetics.fandom.com 2023: par. 5), ta internetowa estetyka kojarzona jest przede wszystkim z odczuciami negatywnymi i wrzuceniem w poważną refleksję. Skromne komentarze tego zjawiska dostępne w sieci często opisują je przez pryzmat społeczny, a ich autorzy zwracają uwagę na możliwość dojrzenia reakcji na realia współczesne. Jak zauważa Jake Pitre:

te nastrojowe obrazy są analogiczne do rosnącego poczucia nieusatisfakcjonowania i paraliżu na świecie [...]. Dla wielu ten zastój odzwierciedla kolektywną niemożność do wyobrażenia sobie przyszłości, która jest naprzemiennie przedstawiana jako utopijna [...] i dystopijna.

Przestrzenie liminalne zdają się zauważać to, że świat jest w stanie przejściowym i wlecze nas ze sobą. Tempo nowoczesnego życia wydaje się niemożliwym do dotrzymania kroku, a jednak realia naszego życia pozostają niezmiennie. Tak więc kiedy społeczeństwo oczekuje nadejścia momentu przełomowego, liminal spaces uwidaczniają antycypację tych lęków i potwierdzają, że inni ludzie patrzą na świat w ten sam sposób. Jeżeli limbo jest wszystkim, co znamy, być może odnajdziemy trochę komfortu w banalności jego wszechobecności (Pitre 2022)⁶.

⁶ Przekład własny za: „These moody images parallel a growing sense of dissatisfaction and paralysis in the world [...]. For many, this stasis reflects a collective inability to imagine a future that is alternately presented as utopian [...] and dystopian. Liminal spaces seem to acknowledge that the world is in a state of transition, dragging us along with it. The pace of modern life seems impossible to keep

Tak prezentowane *liminal spaces* istotnie stanowić mogą punkt wyjściowy dla głębszej refleksji nad świadomością współczesnego człowieka. Moment wymuszonego, nienaturalnego zatrzymania byłby wówczas okazją do introspeksji, zastanowienia się nad własnym celem i sensem, które zwyczajowo zagłuszone są przez dynamikę społeczną; jak wskazuje Victor Turner, „Liminalność jest zarówno bardziej kreatywna, jak i destrukcyjna niż strukturalne normy. W obu przypadkach zauważa podstawowe problemy dla ustrukturyzowanego społecznie człowieka, zaprasza go do spekulacji i krytyki [*Liminality is both more creative and more destructive than the structural norm. In either case it raises basic problems for social structural man, invites him to speculation and criticism*]” (Turner 1974: 78). Położenie graniczne jawi się więc jako możliwość „postoju” poza wszechobecną rutyną i zastanowienia się nad kierunkiem, w którym zmierzamy. Spojrzenie takie byłoby również adekwatne wobec typowych dla *liminal spaces* poczucia niepokoju i dziwności – symptomów wyrwania z komfortowych schematów.

Przez subtelność i niekonkretność odczuwanych emocji, przestrzenie liminalne nie wpasowują się w klasyczną charakterystykę horroru, choć istnieje możliwość dostrzeżenia analogicznych motywacji. Jak zauważa Noël Carroll:

Horror zyskuje największą popularność w okresach napięć społecznych, wyrażając niepokoje swojego czasu. Taka funkcja horroru nie jest niespodzianką, zważywszy, że strach i lęk to jego specjalność. Wygląda na to, że w określonych warunkach historycznych dochodzi do absorpcji społecznych lęków przez horror z jego ikonografią strachu i wstrząsu (Carroll 2004: 344-345).

Charakterystyka taka wydaje się odpowiednia dla internetowej estetyki, która, jak wskazano wcześniej, może być odczytana jako świadectwo niepokojów człowieka współczesnego. Brak stałości w pędzie skomercjalizowanego życia, które celebrytuje zmienność i oportunistę, zilustrowane zostaje przestrzeniami granicznymi wymuszającymi pauzę i przywracającymi powagę etapom przejścia. Najbliżej typowej konwencji grozy *liminal spaces* zbliżyło się jednak poprzez *creepypastę*, jaka powstała ich podstawie.

Jeśli nie będziesz ostrożny i przejdiesz przez tekstury rzeczywistości w złych miejscach, skończysz na *Zapleczach* (*Backrooms*), gdzie nie ma nic prócz smrodu starego, wilgotnego dywanu, szaleństwa jednorodnej żółci, nieustannego szumu jarzeniówek i w przybliżeniu sześciuset milionów mil kwadratowych losowo

up with, yet our lived reality does not change. So as society waits for the breaking point to come, liminal spaces make the anticipation of those fears visible, and reaffirm that other people are looking at the world the same way. If limbo is all we know, perhaps we take some comfort in the banality of its ubiquity”.

dzielonych pustych pokoi do bycia uwięzionym. Niech Bóg ma cię w swojej opiece, jeśli usłyszysz coś błędzącego nieopodal, bo pewnie jak diabli, że to usłyszało ciebie (Koch 2011)⁷.

Tymi słowami nakreślona została idea *Backrooms*, która szybko wyrosła na konwencji przestrzeni granicznych, niejako rozszerzając i fabularyzując oryginalny obrazek przedstawiający tajemnicze pokoje o żółtych tapetach. W sposób typowy dla internetowych legend miejskich, zaplecza wzbogacone musiały zostać o bardziej konkretne zagrożenie – subtelne poczucie niepokoju i odrealnienia wynika z tzw. efektu doliny niesamowitości nie wystarczało bowiem dla konwencji horroru. Dlatego też do estetyki przestrzeni liminalnych wprowadzone zostały potwory, jako sprecyzowane niebezpieczeństwo, które określiły celowość przebywania w takich miejscach w kategoriach walki o przetrwanie. Ta linearna narracja z jednej strony została bardzo spopularyzowana w internecie⁸, gdyż idealnie nadawała się do gier z kategorii *survival horror*, z drugiej jednak nie obyło się bez głosów krytyki, bo „jak sądzi wielu, przyjęcie większej liczby elementów typowych dla horroru odciąga uwagę od wyjątkowości jałowych przestrzeni granicznych [*as many feel the adoption of more traditional horror elements draws away from its uniqueness as a barren liminal space*]” (Aesthetics.fandom.com 2023: par. 10).

Istotnie nie sposób nie zauważyć, jak dalece nieadekwatne i przeciwne fundamentom miejsc liminalnych było wprowadzenie do ich sfery monstrów, przed którymi należy uciekać. Estetyka, która stanowić może podstawę do namysłu nad odczuwanym w społeczeństwie brakiem pewności swojego miejsca i obawą przed przyszłością, została – bądź co bądź – sprowadzona do mechanizmów „zwykłego horroru”. Oczywiście sam fakt powstania *creepypasty* na kanwie mikrotrendu, który budzić ma niepokój, wskazuje na kreatywność internautów, lecz po tematyce przestrzeni liminalnych spodziewać się można refleksji poważniejszej.

Próba interpretacji ponowoczesnej

Jak pokazał wcześniejszy podrozdział, *liminal spaces* rezonują najbardziej z tematyką społeczną, gdyż fundująca tę estetykę graniczność, wyszedłszy z antropologii, została, jak wskazuje Jake Pitre, „przyjęta przez dyskurs

⁷ Przekład własny za: „If you're not careful and you noclip out of reality in the wrong areas, you'll end up in the Backrooms, where it's nothing but the stink of old moist carpet, the madness of mono-yellow, the endless background noise of fluorescent lights at maximum hum-buzz, and approximately six hundred million square miles of randomly segmented empty rooms to be trapped in. God save you if you hear something wandering around nearby, because it sure as hell has heard you”.

⁸ Internetowy odbiór bardziej konkretnych niż „klasyczne” miejsca graniczne zapleczy spowodował też, że obie te estetyki określane są mianem *Backrooms* (Aesthetics.fandom.com 2023: par. 10).

akademicki [...], aby pomóc odnaleźć sens, na przykład, problemów socjopolitycznych i transformacji ukutych przez globalizację [*Liminality was [...] adopted by academics [...] help make sense of, for example, the sociopolitical problems and transformations wrought by globalization*]" (Pitre 2022). Popularny internetowy trend stanowić może ze względu na to komentarz do współczesnej rzeczywistości – świata ponowoczesnego.

Czasy najnowsze charakteryzują się przede wszystkim relatywizmem, epizodycznością, dekonstrukcją i wolnością, co wyróżnia je na tle historycznym. Bezprecedensowe zmiany cywilizacyjne i technologiczne (rewolucyjna epoka elektryczności⁹) przyczyniły się do rozbicia scentrowanej człowieczej tożsamości, którą teraz należy bez przerwy konstruować zależnie od kontekstu. Zygmunt Bauman charakteryzuje współczesność następująco:

Rozpad „projektu życiowego” na kalejdoskop samoistnych epizodów, niepowiązanych ani przyczynowo ani logicznie, rezonuje z równie kalejdoskopową ponowoczesną kulturą „nieustającego karnawału”, która zastępuje kanon kulturowy korowodem krótkotrwałych mód. [...] Kultura ponowoczesna jest, rzecz można, nieustanną próbą generalną śmierci, codzienną lekcją pogładową nietrwałości wszechrzeczy i powszechnego przemijania [...]. A nade wszystko – powódź, nadmiar, przerost informacji, komunikatów, dźwięków i obrazów o ładunku semantycznym, którego odcyfrować, a już tym bardziej wchłonąć i przyswoić, nie ma czasu: *hypertelia* Baudrillarda, *excroissance* – niepowstrzymany rozrost rzeczy, puchnięcie bytu przez nic już nieregulowane, nieznające „naturalnych” limitów, samonapędowe i samoprzyspieszające się na podobieństwo komórek rakowych, których rozrost i pomnażanie się niczemu już nie służy poza własnym trwaniem. [...] W tak skonstruowanym świecie nie ma już miejsca dla pielgrzyma, bo nie ma już celu ostatecznego życiowej wędrówki – „celu nad cele”, celu, który wszystkie inne cele przekształca w środki, a wszystkie przystanki życiowe redukuje do roli punktów etapowych. Życie jest w tym świecie, jak i dawniej, wędrówką – ale teraz jest to wędrówka bez wyznaczonego z góry kierunku (Bauman 2011: 443).

Prześciowość cechująca współczesny świat jest więc przez fakt jego nieustającego pędu stałym zjawiskiem, obojętnym na momenty liminalne. Człowiek ponowoczesny osiąga następne fazy życiowe i przyjmuje kolejne jungowskie persony, nie zwracając uwagi na moment przejścia, który milknie, traktowany jako oczywistość – analogicznie do zorganizowanej konsumpcyjnej przestrzeni społecznej, gdzie nie przykłada się wagi do korytarzy, lotnisk i poczekalni.

⁹ Postulowana przez Marshalla McLuhana nowa (poprzedzana przez piśmiennosć i oralność) era kulturowa świata, w którym przez wpływ technologii cyfrowych następują zmiany tożsamościowe i umysłowe ludzkości (McLuhan 2001).

Taka charakterystyka obecnego świata stanowiłaby zasadną eksplikację zarówno koncepcji *liminal spaces*, jak i ich popularności. Odizolowane i opustoszałe przestrzenie, których przejściowość zostaje upiornie podkreślona, uświadamiać mogą właśnie odczuwany brak sensu, żądanie celowości czy pragnienie osiągnięcia kolejnego etapu w życiu z pełnym doświadczeniem jego wagi. „Chroniczna wieloznaczność” ponowoczesna powodować może w ludziach napięcie, a brak konkretyzacji (np. życia, celów czy ideałów) problemy tożsamościowe, co sprawia, że adekwatne wobec internetowej estetyki pustki stają się odczucia niepokoju i niepewności. Konfrontacja z hiperbolizowanym przejściem, silnie uobecnionym korytarzem czy holem, przez które na co dzień przechodzi się obojętnie, uobecnia ich istotę – przewodnictwo pomiędzy etapami, które również domaga się zauważenia. Silnie podkreślony na fotografiach czy grafikach zastój powoduje niecodzienne stany emocjonalne, co korespondować może z odczuwanym przez wielu ludzi osamotnieniem i niepewnością własnego miejsca/celu. *Mass media* i kultura popularna, zgodnie z baumanowską analizą, zalewają nas wzorcami, normami i oczekiwaniami, przez co świat (pomimo bezprecedensowej złożoności) w oczach wielu wydaje się znany, schematyczny i zorganizowany jak mechanizm – wobec takiego podejścia wszelkie aberracje i sytuacje nieoczekiwane wywołują dyskomfort i lęk. Kontekstowy charakter *liminal spaces* podkreśla Peter Heft:

Straszliwość jako tryb Bycia [...] pojawia się, gdy ktoś wchodzi w sytuację, gdzie kontekst jest inny od tego, którego oczekiwał lub gdzie placówka jest nie na miejscu. Pusty budynek szkoły może wywołać uczucie upiorności nie przez взгляд na przyczajonego ducha w tradycyjnym znaczeniu, lecz raczej dlatego, że zaistniało **niepowodzenie obecności** [podkr. – M.S.]. Szkoły to ule aktywności z dziećmi biegającymi do klas i nauczycielami krzyczącymi o zasadach ubioru. Obdarta z kontekstu zapewnianego przez intersubiektywne doświadczenie, przestrzeń wkracza w limbo, jako że nie jest używana zgodnie z zamierzonym celem (Heft 2021: 15)¹⁰.

Znalezienie się w takiej przestrzeni ma jakoby wyrwać człowieka ze schematycznego komfortu w celu wyzwolenia u niego ożywczej refleksji i odnalezienia tożsamości w wielogłosie zachodniej cywilizacji. Na ten prowokujący do namysłu charakter przestrzeni granicznych zwraca też uwagę Fred Koetter,

¹⁰ Przekład własny za: „Eeriness as a mode of Being, according to Fisher, arises when one enters a situation where the context is different from what we expect, or agency is out of place. An empty schoolhouse can evoke an Eerie feeling not because a ghost in the traditional sense of the word is lurking about, but rather because there is a failure of presence. Schoolhouses are hives of activity, with children running to classes and teachers yelling about dress code. Stripped of the context provided by inter-subjective experience, the space enters limbo as it is not being used for its intended purpose”.

według którego są to „sfery potencjalnej komunikacji, która jest złożona, wieloplanowa, śliska, niepewna i trudna do zdefiniowania, a zatem pozostaje w bliższej relacji do »faktycznej« kondycji rzeczywistości niż jakikolwiek ustalony sposób myślenia mógłby pozwolić [*zone of potential communication that is compounded, multifarious, slippery, uncertain, and hard to define*] and thus has a „closer relationship to an 'actual' condition of reality than any fixed point of interest could allow]” (Koetter 1980: 64).

Internetowa estetyka *liminal spaces* stanowiłaby więc ilustrację odczuwanego niepokoju i wątpliwości wobec własnego miejsca w świecie po tym, jak wszelkie wcześniejsze projekty życiowe (konkretne postawy charakterystyczne dla nowoczesności) rozpadły się na rzecz postmodernistycznego relatywizmu. Przytłaczająca mnogość możliwości i swoisty wymóg, aby każdy członek społeczeństwa rezolutnie się w nim odnajdował, lawirując między postawami i zachowaniami, rodzi w ludziach troskę i trwogę – uczucia, na które odpowiedź staje się tęsknota za zdefiniowaniem i nobilitacją przekraczanych etapów. W życiowej wędrówce bez celu estetyka miejsc granicznych upomina, że w pogoni za progresem zatraciliśmy powagę kamieni milowych – te „wyrzuty sumienia” objawiają się właśnie odczuwaną upiornością pustych korytarzy i poczekalni. Analizy baumanowskie zwiastowały taką kolej rzeczy, a kulturowa odpowiedź na nie nikogo nie dziwi. Sam badacz również pozostawał ostrożny w kategoriowym wartościowaniu współczesności przez wzgląd na jej niejednorodny charakter. Jak pisał:

Fragmentacja, epizodyczność i wieloznaczność życia mają swoje strony przyjemne: przynoszą one być może mylące, ale błogie poczucie wolności, nieskrępowania, szans nigdy niewyczerpanych, nieostateczności żadnej z klęsk i obfitości niewypróbowanych jeszcze przyszłych rozkoszy. Ale ma też aspekty dręczące i ponure. Nie tylko przyszłość, ale i przeszłość są chronicznie niepewne. Nie ma się pewności, co się stanie jutro, ale nie ma się też zaufania do tego, co robiło się wczoraj, a i do dzisiejszych następstw wczorajszych czynów. Sygnały są sprzeczne i wprowadzające w zamęt (Bauman 2011).

Próba interpretacji psychoanalitycznej

Biorąc pod uwagę odczucia, jakie powodują w odbiorcach *liminal spaces*, posłużenie się przy ich interpretacji kontekstami psychologicznymi stanowić będzie adekwatny zabieg. Faktem jest bowiem, iż teorie dotyczące ludzkiej psychiki, szczególnie zaś jej nieświadomych pokładów, dawno zogniskowały się wokół analogicznych reakcji na określone elementy świata. Już ojciec psychoanalizy, Sigmund Freud, pisał o *Das Unheimliche* (niesamowitości/

nieswojskości), tj. fenomenie doświadczenia czegoś pozornie znanego, co jednak budzi niepokój przez niesprecyzowane wątpliwości. Powracającym przy tym zagadnieniu przykładem jest motyw sobowtóra, który „jest postacią budzącą u człowieka grozę dlatego, że kiedyś stanowił jego integralną część, ale w miarę rozwoju osobowości stał się obcym, skupiającym przewzięte już cechy” (Freud 1997: 249). Freudowskie *Unheimliche* jest istotą opisanego wcześniej zjawiska doliny niesamowitości i odznacza się identycznym wpływem na człowieka – doświadczenie nieswojskości bowiem, zdaniem Zbigniewa Kossowskiego, wiąże się z tym, że „przeżywamy prawdziwie niepokojący, trudny do wytrzymania stan całkowitej niepewności, stan wytrącenia z bycia na swoim miejscu i w znanym nam czasie, a nawet z poczucia bycia sobą” (Kossowski 2021).

W świetle zaprezentowanej wcześniej perspektywy socjologicznej, gdzie czytelny pozostawał aspekt odznaczającego współczesnego człowieka braku, zdaje się, że daleko bardziej niż Freud odpowiedni dla tejże pracy byłby Jacques Lacan – kolejny z wielkich teoretyków psychoanalizy. Istnieje bowiem możliwość zaangażowania w niniejszą próbę eksplikacji internetowej estetyki takich kontekstów, jak choćby Imago czy Triada porządków. Poza tym, jak wskazuje Karolina Iwańczyk, teoria francuskiego analityka posiada termin podobny do Niesamowitości/Uncanny – ekstymność.

Nie wydaje się, że ekstymność jest synonimem Niesamowitego, ma jednak podobną strukturę, opartą na zasadzie ambiwalencji. Wstęga Möbiusa, jakiej Lacan używa w celu zilustrowania ekstymności, umieszczając „intymność” i „zewnętrzność” na jej dwu stronach, jest również idealną ilustracją relacji heimlich/unheimlich, na jakiej opiera się struktura Niesamowitego (Iwańczyk 2013).

Kwestia przezierania z ludzkiego wnętrza nie do końca uświadamianych odczuć w reakcji na bodźce zewnętrzne wiąże się zarówno z istotą trwogi liminalnej, jak i jej ponowoczesną analizą. Sprawia to, że poszukując odpowiedniej typologii lacanowskiej mogącej wyjaśnić podświadome fundamenty niepokoju budzonego przez *liminal spaces*, zwrócić się należy do słynnej analizy rozwojowej francuskiego psychoanalityka, przede wszystkim jego Triady porządków.

Samokształtowanie się człowieka według tejże teorii przybiera formę etapową. Przez wzgląd na temat pracy, zacząć należy od Imago – Ja idealne, stanowiące „upragnioną ideą jedności siebie” (Dybel 2000) to procesualny charakter ludzkiej jaźni dążącej do samostanowienia. Jest to element Porządku Wyobraźniowego, tj. „autoportret[u], jaki tworzymy w nadziei, że jest to nasze prawdziwe Ja” (Burzyńska & Markowski 2006: 63). Aspekt własnego obrazu

siebie jest następnie wkomponowywany w Porządek Symboliczny, za który odpowiada socjalizacja, język i normy wyuczane z wiekiem (zob.: Burzyńska & Markowski 2006: 63-64) – taka uproszczona wzajemność elementów wewnętrznego i zewnętrznego odpowiada za ludzką jaźń. W sytuacji jednak, gdzie, jak w reakcji na *liminal spaces*, do głosu dochodzi wywołana przez nieświadome trwoga, głównymi zagadnieniami stają się Inny i Porządek Realny, które uaktywniają się wówczas, gdy któryś z elementów ludzkiej narracji o świecie (czy to wewnętrzny Wyobrażony, czy zewnętrzny Symboliczny) zyskuje dominację zaburzającą równowagę. Realne, czyli reakcja na zaburzenie psychicznego ładu, to często wynik działania Innego, definiowanego jako „brak we mnie [oraz – M.S.] pytanie o moje pożądanie, a więc miejsce, którym jestem rozpoznany jako Ja, i w którym tego rozpoznania się domagam” (Burzyńska & Markowski: 66).

Taka specyfika płaszczyzn nieświadomości sprawia, że trend *liminal spaces* interpretować można jako dowód braku odczuwanego przez wielu we współczesnym społeczeństwie. Ów problem z tożsamością, jaki prezentować mogą przestrzenie graniczne, wynikałby wówczas z tempa rozwijającego się błyskawicznie świata kapitalistycznego, w którym jednostka czuje się zobowiązana do przyjęcia narzucanych jej wciąż i niestałych ról społecznych (Porządek Symboliczny), co powoduje, że traci ona jakiekolwiek oparcie ontyczne. W życiu ponowoczesnym brak nienaruszalnych podstaw, wszystko jest relatywne i wymaga od człowieka zmienności i dostosowania. Wobec takiego przerostu Symbolicznego, ludzkie wnętrze żąda samoidentyfikacji, uznania swojej odrębności i przywrócenia równowagi, co objawia się w działaniu zatrważającego Innego; odczuwany niepokój, tak charakterystyczny dla Porządku Realnego, uaktywniałby się więc w reakcji na estetykę miejsc granicznym. Pustka i niezwykłość przestrzeni liminalnych stanowiłaby sygnał dla reakcji Realnego – introspektywnej skargi do samego siebie o brak autentyczności w byciu.

Podsumowanie

Pomimo że internetowa estetyka *liminal spaces* zdaje się być jedynie nowocześniejszym przejawem horroru przestrzennego, *locus horridus* inspirującego popularne *creepypasty* i gry, istnieją jednak konteksty kulturowe pozwalające głębiej interpretować to zjawisko. Teorie charakteryzujące świat ponowoczesny jako niestały i relatywny ukazują możliwość odczytania reakcji na przestrzenie liminalne jako społecznej skargi na brak niewzruszonych fundamentów i pewności egzystencjalnej. Intensyfikując przeżycie granicy, podkreślając momenty przejścia, internauci niejako podświadomie oddają się zadumie

nad nienaturalnym dla nich we współczesnych świecie zastygnięciem. Tę perspektywę rozszerzają również wykorzystane konteksty lacanowskie, które uwidaczniają, że odczuwany wobec pustych korytarzy lęk powodować mogą mechanizmy podświadomości – domagającej się głosu części psychiki, która zauważa, jak bardzo człowiek staje się zależny od otoczenia i jak mało pozostało w nim autentycznej tożsamości.

Źródła cytowań

- BURZYŃSKA ANNA, MARKOWSKI MICHAŁ (2006), *Teoria literatury XX wieku*, Kraków: Znak.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2011), 'Ponowoczesne wzory osobowe', w: *Studia Socjologiczne*: 1 (200), s. 435-458.
- BROWN.EDU (2019), 'Places, non-places and supermodernity: on the issues of rooting and uprooting', online: https://www.brown.edu/Departments/Joukowskiy_Institute/courses/archaeologiesofplace/7994.html, [dostęp: 28.12.2023].
- CARROLL, NOËL (2004), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekł. Mirosław Przyłipak, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/ obraz terytoria.
- DIEL, ALEKSANDER (2022), 'Structural deviations drive an uncanny valley of physical places', *Journal of Environmental Psychology*: 82, s. 1-15, online: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0272494422000895?via%3Dihub>, [dostęp: 26.12.2023].
- DYBEL, PAWEŁ, 'Ocalenie w lustrze. O wczesnej koncepcji „stadium lustra” J. Lacana', *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja: Kwartalnik Myśli Społeczno-pedagogicznej*: 4, s. 23-36.
- FREUD, SIGMUND (1997), 'Niesamowite', w: Sigmund Freud, *Pisma psychologiczne*, przekł. Robert Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 247-263.
- HEFT, PETER (2021), 'Betwixt and between. Zones as Liminal and Deterritorialized Spaces', *Pulse: Journal of Science and Culture*: 8, s. 1-15, online: https://www.pulsejournal.org/_files/ugd/b096b2_d32b5e138ccd-477db53363a52e0838f7.pdf, [dostęp: 10.01.2024].
- HOYT, ALIA (2023), 'Why Do Liminal Spaces Feel So Unsettling. Yet So Familiar?', online: <https://science.howstuffworks.com/engineering/architecture/liminal-spaces>, [dostęp: 25.12.2023].
- IWAŃCZYK, KAROLINA (2013), 'Nawiedzone galerie – o Niesamowitym, przestrzeni i sztuce', online: <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/9436/K.%20Iwa%C5%84czyk%2C%20Nawiedzone%20galerie.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, [dostęp: 20.01.2024].
- KOCH, KARL EMIL (2011), 'Architecture: The cult following of liminal space', online: <https://museemagazine.com/features/2020/11/1/the-cult-following-of-liminal-space>, [dostęp: 25.12.2023].
- KOETTER, FRED (1980), 'Notes on the In-Between', *Harvard Architecture Review*: 1, s. 63-73.
- KOSSOWSKI, ZBIGNIEW (2021), 'Niesamowite jako źródło niepokoju i wiedzy', online: <https://wunderblock.pl/2021/12/31/niesamowite-jako-zrodlo-niepokoju-i-wiedzy/>, [dostęp: 20.01.2024].

- PITRE, JAKE (2022), 'The Eerie Comfort of Liminal Spaces', online: <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2022/11/liminal-space-internet-aesthetic/671945/>, [dostęp: 01.01.2024].
- TURNER, VICTOR (1974), 'Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology', *Rice University Studies*: 3, s. 53-92.
- TURNER, VICTOR (1977), *The ritual process: structure and anti-structure*, New York: Cornell Paperbacks.

(Nie)obecność mężczyzny w twórczości Pedro Almodóvara

Julia Śliwiak

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0009-0001-3465-4569

The (un)presence of male in Pedro Almodóvar's creation

Pedro Almodóvar is a Spanish director who, through the cinema, examines society with extraordinary meticulousness and presents the complexity of human relationships. It is not in vain that he has become known as the “women’s director” as he is able to explore female nature like no one else and his art creation is based on strong and expressive female characters who undeniably outshine the male characters. With his productions, the Spanish director presents a controversial approach to social roles and breaks stereotypes about the strong and dominant male. He also points out ongoing, social transformations that began in the second half of the 20th century, which continue to this day. The man in Almodóvar's cinema plays a supporting role, so that, despite his real presence, he seems to be actually absent. This work intends to reflect what absence really is and whether it can be understood only on a physical level. The following part of the article will analyse the absence of male characters in selected Almodóvar's films, as well as its significance, both in social terms and for the Spanish director's work as a whole. For this, the notions of masculinity and

Julia Śliwak, absolwentka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego; obecnie kontynuuje naukę w ramach studiów magisterskich na kierunku Filologia Romańska i Iberystyka tejże uczelni; autorka artykułu *Analiza wybranych postaci kobiecych i ich ewolucja w kinie Pedro Almodóvara* (2023); jej obecne zainteresowania badawcze są związane z twórczością Pedro Almodóvara ze szczególnym uwzględnieniem problematyki postaci kobiecych, motywu rodziny oraz hiszpańskiej kultury i społeczeństwa z perspektywy nowoczesności.

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



femininity and their understanding in today's society will be contrasted. Through the analysis of selected characters, there will be presented different ways in which Pedro Almodóvar explores masculinity and the related issues of identity, sexuality and human relationships. The investigation explores how male characters are depicted and the impact they have on other characters, especially female characters, and the dynamics of the films. The intention of the article is to make readers rethink the complexity of human identity and established social norms, as well as to focus on the problem of the exclusion and absence of the male in both culture and art.

Keywords: Almodóvar, cinema, man, absence, postmodernism

Wprowadzenie

Czym jest męskość? Jaki jest współczesny mężczyzna? Czy istnieją cechy typowo męskie? Odpowiedź na te i inne pytania nigdy nie będzie jednoznaczna, ponieważ zależy od kontekstu społecznego, kulturowego, a także osobistego. Kobiecość i męskość zawsze były postrzegane jako dwa przeciwległe bieguny, ale to mężczyźni znaleźli się w centrum i zostali niejako uznani za lepszych, co miało swoje reperkusje w postaci niewidzialności kobiet. Przez wiele lat dominujący w kulturze był kult mękości, jednak obecnie coraz częściej słyszy się nie o kulcie, a o kryzysie mękości. Wymagania w stosunku do mężczyzn zawsze były wysokie, jednak od połowy XX wieku świat zachodni stoi w obliczu nieuchronnych zmian, a mężczyźni otrzymują „sprzeczne sygnały dotyczące ich powinności oraz ról do wypełnienia” (Radomski 2010: 6), wynikające z zacierania się granic pomiędzy funkcjami jakie pełnią w społeczeństwie zarówno kobiety, jak i mężczyźni. W tym miejscu należy podkreślić udział kultury w kształtowaniu tożsamości płciowej, będącej zresztą konstruktem społeczno-kulturowym. To właśnie poprzez wytwory kultury i sztuki nabyte zostają wzory zachowań społecznych, a także przekonania dotyczące płci. Co za tym idzie aktualny kryzys mękości znajduje swoje odzwierciedlenie właśnie w kulturze, czego przykładem może być (nie)obecność mężczyzn w twórczości hiszpańskiego reżysera Pedro Almodóvara.

Męskość jako kategoria społeczno-kulturowa

Różnice wynikające z odmienności płci, od zawsze stanowiły punkt wyjścia do rozważań na temat tożsamości społecznej jednostki. Nieustannie zyskujące popularność badania genderowe zwróciły uwagę, jak tłumaczy Anna Burzyńska (2006: 431), na problem inności, uwrażliwiły na nią, a także otworzyły pole

do badań i interpretacji na temat różnic płciowych mających odzwierciedlenie w funkcjach społecznych jakie pełnią kobiety i mężczyźni. Pojawienie się badań genderowych nie byłoby możliwe, gdyby nie rozróżnienie płci biologicznej, czyli *sex* od płci społeczno-kulturowej, zwanej dalej *gender*. Koncepcja *gender identity* zaproponowana przez Roberta J. Stollera opiera się na założeniu, że role społeczne są wynikiem przekonań związanych z cechami płciowymi jednostki. Tym samym „tożsamość psychoseksualna nie jest wrodzona – biologiczna, ale nabyta – ma charakter kulturowy” (Burzyńska 2006: 434). Korzystając z osiągnięć badań genderowych można wyjaśnić męskość właśnie jako kategorię czerpiącą z wyobrażeń i oczekiwań społecznych wobec mężczyzn wynikających z ich cech płciowych. Powyższe rozwiązanie przyjęte zostało przez większość słowników języka polskiego. W prezentowanych definicjach wyróżniają się takie cechy jak: siła fizyczna, władza, odwaga, niezależność, odpowiedzialność i wstrzemięźliwość emocjonalna. Innymi słowy, żeby zostać uznanym za mężczyznę trzeba spełnić powyższe kryteria męskości.

Według Raewyn Connell męskość jest pojęciem relatywnym, co znaczy że „nie istnieje bez stojącej do niego w opozycji pojęcia kobiecości” [*Masculinity does not exist except in contrast with femininity*] (Connell 2005: 68), którego inność nie powinna być traktowana w kategoriach niekompletności, czy też niższości. Ponadto, według autorki nie można mówić o jednej, nadrzędnej męskości, co sugeruje już w tytule swojej książki *Masculinities*, używając formy sugerującej mnogość tejsze kategorii. Connell (2006: 68-70) wyróżnia cztery główne strategie charakteryzujące męskość. Pierwszą z nich jest postawa esencjalistyczna, która definiuje męskość na podstawie kryterium spełnienia określonych cech (Connell 2005: 68). Drugą jest postawa pozytywistyczna, która skupia się na tym, kim są obecnie mężczyźni (Connell 2005: 69). Następnie Connell wyróżnia postawę normatywistyczną mówiącą o tym, że męskość to spełnienie wyobrażeń na temat tego, kim jest mężczyzna (Connell 2005: 70). Jako ostatnie, Connell wymienia podejście semiotyczne, oparte na symbolicznych różnicach między kobietami, a mężczyznami, co w dużym uproszczeniu sprowadza się do uznania za męskie tego, co nie jest kobiece (Connell 2005: 70). Jednak tym, co współczesna teoria gender zawdzięcza Raewyn Connell jest koncepcja męskości hegemonicznej definiowanej jako „zbiór praktyk, które uosabiają akceptowane społecznie wyjaśnienia istnienia patriarchatu, zapewniając tym samym męską dominację nad kobietami” (Skoczylas 2011: 13). Męskość hegemoniczna opiera się na zdecydowanym podziale między rolą kobiet i mężczyzn w społeczeństwie, w którym to właśnie mężczyźni dominują. Próbuując opisać czym jest owa męskość można użyć określeń takich jak: „władza, autorytet, prestiż, odwaga, agresywność, sprawność fizyczna, rywalizacja, siła, heteroseksualność” (Skucha 2012: 8). W pojęcie hegemonii wpisane jest przywództwo i przewaga, należy jednak podkreślić, że w przypadku męskości

hegemonicznej nie mają one zastosowania tylko i wyłącznie w przypadku kobiet, ale również w przypadku innych mężczyzn, którzy nie wpisują się w ustalony kanon wartości. To, co wydaje się stanowić zagrożenie jest uznanie męskości hegemonicznej za „stan naturalny i normatywnie pożądany model” (Skucha 2012: 8). Jednak męskość hegemoniczna „nie jest opisem rzeczywistych męskich zachowań, lecz pewnym społecznie skonstruowanym modelem, wyrazem aspiracji i zbiorem wzorców” (Skucha 2012: 9). Innymi słowy, kategoria wprowadzona przez Connell podkreśla, że pojęcie męskości jest konstruktem społecznym:

Aby zrozumieć obecny wzorzec męskości, musimy spojrzeć wstecz na okres, w którym owy wzorzec powstał. Ponieważ męskość istnieje tylko w kontekście całej struktury relacji między płciami, musimy umiejscowić ją w procesie formowania się nowoczesnego porządku płci jako całości – procesie, który trwał blisko cztery stulecia¹ (Connell 2005: 186).

Biorąc pod uwagę fakt, że można wyróżnić zarówno płęć biologiczną jak i płęć społeczno-kulturową, logicznym jest, że w obu przypadkach pojawią się znaczące różnice. Connell podkreśla, że zachodni model męskości jest więc nieadekwatny w innych kulturach. Mimo to, kultura Zachodu jest kulturą dominującą na arenie międzynarodowej, a jej wpływy są wyraźnie dostrzegalne w innych kulturach. Badaczka podkreśla znaczącą rolę jaką imperializm i kapitalizm odegrały w tworzeniu się współczesnego podziału na role płciowe (Connell 2005: 22).

Studia nad męskością, czyli *men's studies* są stosunkowo młodą dyscypliną, której początki datuje się na przełom lat 60. i 70. XX wieku. Ich rozwój nie byłby możliwy, gdyby nie myśl feministyczna. Początkowe analizy męskości skupiały się przede wszystkim na wyraźnym odseparowaniu się od kategorii kobiecości. W kolejnych fazach, analizy zostały pogłębione o badania poświęcone sytuacji mężczyzn, ich tożsamości, społecznej roli mężczyzn, stereotypów na ich temat, a także w jaki sposób kształtowało się i ewoluowało zjawisko męskiej dominacji. Próba sprecyzowania czym właściwie jest męskość wydaje się być karkołomnym zadaniem, którego sukces wydaje się być wątpliwy biorąc pod uwagę dynamikę przemian społecznych w XXI wieku. Niemniej jednak dzisiejsza męskość jest rozdarta pomiędzy dwoma ideałami: tradycyjnym, zakorzenionym w kulturze zachodniej oraz ideałem równości, partnerstwa i komplementarności ról społecznych.

¹ Przekład własny za: „To understand the current pattern of masculinities we need to look back over the period in which it came into being. Since masculinity exists only in the context of a whole structure of gender relations, we need to locate it in the formation of the modern gender order as a whole – a process that has taken about four centuries”.

Kryzys męskości

Kryzys męskości wiąże się przede wszystkim z trudnością w udzieleniu odpowiedzi na pytanie: co oznacza być prawdziwym mężczyzną? (Arcimowicz 2008: 55). Kategorie ról płciowych i ról społecznych są ze sobą nierozdzielnie związane dlatego warto podkreślić udział stereotypów w procesie kształtowania się wzorców kulturowych. Według definicji słownika języka polskiego PWN, stereotyp to „funkcjonujący w świadomości społecznej uproszczony i zabarwiony wartościująco obraz rzeczywistości” (Sjp.pwn.pl 2023), przy czym należy wspomnieć, że wiedza indywidualna jest niejako sumą wiedzy ogólnej, a zatem stereotypy mają kluczową rolę w tworzeniu *gender*, ponieważ „w obrębie określonej kultury ludzie przypisują każdej grupie społecznej określone cechy, które wyróżniają tę grupę spośród innych” (Paszkowska brw: 109). W kulturze zachodniej, charakteryzującej się androcentryzmem, do cech przypisywanych tradycyjnej męskości zalicza się między innymi: „agresja, aktywność, przedsiębiorczość, potrzeba robienia kariery zawodowej i osiągania sukcesów, poczucie własnej wartości” (Paszkowska brw: 113). Jednak cechy te nie są wynikiem różnic płciowych w kontekście biologicznym, a zakodowanych w kulturze wzorców przypisanych kobietom i mężczyznom, które nabywane są głównie poprzez wychowanie. Mamy do czynienia z odgrywaniem i powielaniem ról społecznych przyswojonych w procesie socjalizacji. Pojawia się więc pytanie „czy różnice płciowe i związane z nimi role społeczne, do których i kobiety, i mężczyźni są predysponowani, są wrodzone, częściowo wrodzone, czy jedynie nabyte w procesie socjalizacji?” (Paszkowska brw: 114). Pytanie to może stanowić punkt wyjścia do analizy sytuacji współczesnego mężczyzny.

W wyniku przemian społeczno-kulturowych, które miały miejsce w drugiej połowie XX wieku, pojawił się nowy paradygmat męskości. Nie można mówić o dezintegracji tradycyjnego wzorca męskości bez odniesienia do ponowoczesności, której przedstawiciele w swoich postulatach zrywają z homogenicznością, pozwalając jednostkom na samodzielne kreowanie własnej tożsamości. Lata sześćdziesiąte XX wieku to również czas feminizmu i dążenia do równouprawnienia, a co za tym idzie zaburzenia tradycyjnej równowagi płci, o której wspomina Zbyszek Melosik (2006: 11). Niemożliwa do podważenia pozycja społeczna mężczyzny zaczęła być kwestionowana, a sama kategoria płci straciła na znaczeniu (Melosik 2006: 12). Zaburzenia w tradycyjnym pojmowaniu ról społecznych, poczucie zagrożenia wynikające z emancypacji kobiet oraz „feminizacja męskości” doprowadziły do kryzysu, który w obecnych czasach wydaje się być znacznie zaostrożony:

Mężczyzna »atakowany« jest dwoma sprzecznymi ze sobą przekazami. W jednym z nich, odwołującym się do tradycyjnych »wersji męskości«, wyraźnie

stwierdza się, co oznacza być prawdziwym heteroseksualnym mężczyzną. [...] W dyskursie alternatywnym różnica płciowa jest rozproszona – tradycyjne rozróżnienia płciowe tracą swoje rozróżnienie, a nawet sens (Melosik: 2006: 36).

Pedro Almodóvar – hiszpański postmodernizm i Madrycka Movida

Kryzys męskości jest tematem cieszącym się obecnie dużym zainteresowaniem społecznym, należy jednak podkreślić że nie jest to zjawisko, które pojawiło się niedawno. Rozważania dotyczące sytuacji mężczyzn, a także problemy ze sformułowaniem jednoznacznej definicji męskości mają swoje początki w drugiej połowie XX wieku i są ściśle związane z postmodernizmem. Przedrostek post- odnosi się do „rzeczy lub zjawisk występujących później od czegoś lub będących późniejszą formą czegoś” (Sjp.pwn.pl 2011). Postmodernizm pojawił się jako prąd myślowy następujący po modernizmie, który nie tyle zrywa z wcześniejszymi ideałami, co poddaje je krytycznej rewizji. Wyrósł na pustce egzystencjalnej, którą zostawiły wydarzenia mające miejsce w pierwszej połowie XX wieku, głównie okrucieństwa drugiej wojny światowej. Społeczeństwo rozczarowane wykorzystaniem wielkich wynalazków umysłu przeciwko ludzkości straciło wiarę w rozum, a także ideę Boga, który na to pozwolił. Renowacja modernistycznych ideałów pozwoliła na zerwanie z homogenicznością, co doprowadziło to zwrócenia się do marginalizowanych wcześniej grup społecznych, takich jak mniejszości narodowe lub społeczność LGBTQ+. Myśl postmodernistyczna i otwarcie się na mnogość perspektyw szybko przeniknęły do sztuki, która skupiła się na odzwierciedleniu rzeczywistości wykorzystując fragmentaryzację, mnogość i nieporządek. Postmodernizm to zwrot w kierunku nowych form i wartości. W wyniku zerwania z jedynym, nadrzędnym i homogenicznym wzorcem „pojawił się nowy rodzaj jednostki społecznej ukierunkowany głównie na jej indywidualizm. Oprócz oderwania jednostki od wyżej wspomnianego homogenicznego wzorca pojawił się nowy rodzaj doświadczeń emocjonalnych skupiających się na tym co indywidualne, hedonistyczne i przyjemne” [*Surge también un nuevo tipo de emocionalidad centrado en lo individual, hedonista y placentero*] (Gubiotti: 2018: 16).

Prąd myślowy, który pojawił się na arenie międzynarodowej w latach sześćdziesiątych dotarł do Hiszpanii dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych. Rok 1975 to moment przełomowy dla objętego dyktaturą kraju. Dopiero po śmierci generała Franco, Hiszpania otworzyła się na wpływy zewnętrzne, w tym ideały postmodernizmu, co doprowadziło do rewolucji na płaszczyźnie politycznej, społecznej i przede wszystkim kulturalnej, która stała się jednym z najważniejszych nośników nowych wartości. Mówiąc o hiszpańskim postmodernizmie nie sposób pominąć ruchu kontrkulturowego jakim jest Madrycka

Movida, którego przedstawiciele są nazywani „pionierami hiszpańskiego post-modernizmu” (Bryl-Roma 2008: 101). Madrycka Movida czerpie z różnych subkultur jednak zdołała wykreować swój własny, wyjątkowy głos poruszając tematy kultury popularnej, marginalizowanych społeczności, łamiąc tematy tabu oraz przekraczając ustalone granice między rolami płciowymi. Jednym z jej przedstawicieli jest Pedro Almodóvar, który z niezwykłą dokładnością przygląda się kondycji społeczeństwa, głównie hiszpańskiego. Jego twórczość można z całą pewnością nazwać uniwersum kobiet, w którym mężczyźni, pomimo tego, że są obecni fizycznie, wydają się być tak naprawdę nieobecni. Jednak pomimo tego, że jest on uznawany za „reżysera kobiet” warto zauważyć, że w swoich filmach porusza on temat kryzysu męskości, który został jednak zdominowany przez problematykę kobiecą. Nie sposób jednak zrozumieć przekazu jaki niesie za sobą sztuka Almodóvara bez zrozumienia elementów charakterystycznych dla jego twórczości, której najważniejszym wyróżnikiem jest autentyczność. Według cenionej badaczki twórczości hiszpańskiego reżysera, Katarzyny Citko:

Almodóvar ceniony jest za humor i parodię społecznych wzorców oraz obalanie stereotypów, za subtelną grę z konwencjami gatunkowymi, za mieszanie elementów sztuki wysokiej i niskiej, wulgarnej, kiczowatej. Odsądzany jest natomiast od czci i wiary za obalanie świętości i przekraczanie granic tabu: religijnego, moralnego, kulturowego. Filmy Almodóvara bawią i wzruszają, dają do myślenia poruszając ważne kwestie światopoglądowe, a zarazem oburzają, irytują i wywołują niesmak (Citko 2008: 11).

Filmy Almodóvara często przedstawiają świat pełen intensywnych emocji, ekstrawaganckich postaci i bogatych kolorów wyrastających z krzykliwej estetyki Movidy. Jego unikalne spojrzenie na ludzkie relacje, wielowarstwowa narracja i ekstrawagancja przejawiająca się w przenikaniu elementów fantazji i rzeczywistości sprawiły, że stał się jednym z najważniejszych reżyserów historii kina hiszpańskiego i światowego. Mężczyźni przedstawiani przez hiszpańskiego reżysera to bohaterowie pełni sprzeczności i wewnętrznych konfliktów, którzy dążą do zrozumienia samych siebie. Pomimo tego, że pojawiają się na ekranie, są całkowicie zdominowani przez kobiety, dlatego też ich obecność wydaje się być wątpliwa. Almodóvar unika stereotypowego przedstawiania postaci, jednak w jego twórczości można spotkać się zarówno z wizerunkiem tradycyjnego mężczyzny, jak i jego nowej wersji. Z jednej strony odbiorcy mają do czynienia z typowymi „macho”, z drugiej jednak pojawiają się mężczyźni będący ich przeciwieństwem – rodzinni, opiekuńczy, wrażliwi, a nawet kobiecy. W dalszej części artykułu zostaną przeanalizowane wybrane postaci męskie jakie pojawiają się w twórczości hiszpańskiego reżysera, aby spróbować odpowiedzieć na pytanie: dlaczego mężczyźni w filmografii Almodóvara są (nie)obecni?

Kobiety na skraju załamania nerwowego

Kobiety na skraju załamania nerwowego (1988) stanowi jedno z pierwszych dzieł Pedro Almodóvara, silnie osadzone w atmosferze Movidy. Film ten przedstawia historię z perspektywy kobiecej, ukazując trudności, z jakimi borykają się bohaterki, a których źródłem są mężczyźni. Główne postacie to kobiety, które w wielu aspektach realizują stereotypową wizję kobiecości: są wrażliwe, zależne od mężczyzn, a nawet wydają się niezrównoważone emocjonalnie. W narracji pojawiają się dwie męskie postacie: Ivan i Carlos. Ivan podejmuje świadomą decyzję o zakończeniu związku, znikając tym samym z życia Pepy. Jego obecność na ekranie jest marginalna, ograniczając się głównie do wspomnień głównej bohaterki. Natomiast Carlos pojawia się w mieszkaniu Pepy w towarzystwie narzeczonej. W otoczeniu pełnym kobiet jego obecność jest marginalizowana, a jego zdanie traktowane jako nieistotne i podporządkowane silnej Marisie. Carlos, przedstawiony w sposób zbliżony do stereotypów dotyczących kobiet, staje się jak kolejny mebel w mieszkaniu. Warto zauważyć, że postać Carlosa doświadcza pewnego rodzaju feminizacji męskości, prezentując cechy uważane tradycyjnie za kobiece, podczas gdy silna osobowość Marisy reprezentuje cechy charakterystyczne dla stereotypowego mężczyzny. Ta zamiana ról i cech płciowych podkreśla subtelne, ale wyraziste łamanie tradycyjnych wzorców społecznych, co jest charakterystyczne dla twórczości Almodóvara.

Wszystko o mojej matce

Wszystko o mojej matce (1999) to jedno z najbardziej rozpoznawalnych dzieł Pedro Almodóvara, wyróżniające się nie tylko w kontekście reżysera, ale również jako istotny film w historii kina. Bohaterki tego filmu wyraźnie odbiegają od stereotypowych postaci kobiecych, prezentując się jako silne i zdeterminowane, pomimo trudności, które napotykają. Co istotne, podejmują własne decyzje, niepodlegające kontroli czy wpływowi mężczyzn. Fabuła skupia się na Manueli, która traci swojego syna Estebana. Po nagłej śmierci syna wraca do miasta, w którym dawniej mieszkała. Losy Manueli splatają się z losami ciężarnej siostry zakonnej Rosy oraz transseksualnej Agrado. W filmie ponownie mężczyźni pełnią rolę tła, na którym rozgrywają się dramatyczne historie bohaterek. Esteban umiera w pierwszych minutach filmu, a ojciec Rosy jest starszym mężczyzną cierpiącym na chorobę Alzheimera, będąc przy tym jedynie egzystencjalnym tłem, podczas gdy jego żona i córka zajmują się wszystkim. Interesującym aspektem jest również postać ojca Estebana oraz Agrado, która reprezentuje transseksualizm. Ojciec Estebana odgrywa ważną rolę w tle, podobnie jak Agrado, która ukrywa swoją męskość pod kobiecą postacią. To subtelne łamanie konwencji płciowej i skomplikowane relacje z mężczyznami sprawiają, że film Almodóvara staje się nie tylko opowieścią

o matczynej miłości i utracie, ale także refleksją nad różnorodnością tożsamości płciowej i rolami społecznymi.

Volver

Volver (2006) ukazuje silne, zaradne kobiety, które nie boją się podjąć wyzwań życiowych, pomimo że przyszło im się zmagać z trudnościami wynikającymi głównie z działań mężczyzn. Mimo że obecność mężczyzn na ekranie jest marginalna, ich rola sprowadza się do stwarzania problemów, zwłaszcza związanych z narzuconą przez tradycyjne wzorce męskością dominującą. Główna bohaterka, Raimunda, musi stawić czoło wyzwaniom związanym z przemocą ze strony swojego ojca, który dopuścił się wobec niej aktu przemocy seksualnej, prowadzącego do ciąży. Partner Raimundy również stwarza zagrożenie, próbując zgwałcić jej córkę. Almodóvar porusza w filmie kwestię ról społecznych przypisanych kobietom i mężczyznom, podkreślając negatywne konsekwencje tradycyjnych wzorców męskości determinujących podział na konkretne zadania jakie mieli pełnić członkowie rodziny.

Od wieków rola męża i ojca sprowadzała się do zapewnienia członkom rodziny podstaw materialnego bytu – powinien on zadbać o dach nad głową, ubranie i wyżywienie. Żona musi jednak wspierać męża w jego wysiłkach utrzymania rodziny poprzez własną oszczędność oraz prace w gospodarstwie domowym (Kalinowska-Witek 2014: 181).

Przełomowy jest sposób, w jaki film odwraca tradycyjne role płciowe. W tradycyjnym społeczeństwie mężczyzna pełnił rolę głównego żywiciela rodziny, odpowiadającego za zapewnienie podstawowych potrzeb materialnych, żona natomiast była przypisana do roli opiekunki rodziny, dbającej o dom i wychowanie dzieci. W *Volver* te role ulegają odwróceniu, gdzie to Raimunda przejmuje trudną rolę utrzymania rodziny, pracując na kilka etatów i zajmując się domem, podczas gdy jej partner jest nieobecny i nie angażuje się w poprawę bytu rodziny. Film Almodóvara nie tylko prezentuje złożone postacie kobiece, ale również ukazuje konsekwencje społecznego nacisku i stereotypów płciowych. Przez odwrócenie tradycyjnych ról, reżyser zmusza widza do refleksji nad obowiązkami i oczekiwaniami społecznymi narzucanymi zarówno kobietom, jak i mężczyznom.

Matki równoległe

Matki równoległe (2021) to nowatorskie spojrzenie na stereotypy płciowe oraz podział ról społecznych, poruszające jednocześnie aktualne problemy społeczeństwa. Reżyser skupia się na temacie samotnego macierzyństwa, zestawiając go z portretem kobiety, która wyłamała się z tradycyjnych schematów,

poświęcając rodzinę dla kariery zawodowej. Chociaż postaci męskie pozostają w cieniu bohatererek, ich rola zaczyna nabierać większego znaczenia dla fabuły. *Matki równoległe* ukazują zróżnicowane oblicza samotnego macierzyństwa, zdając sobie sprawę z indywidualnych doświadczeń każdej kobiety w tej sytuacji. Ponadto, film przywraca pamięć o wydarzeniach hiszpańskiej wojny domowej, podkreślając konsekwencje, jakie miały dla społeczeństwa, zwłaszcza dla kobiet, które często były zmuszone do przejęcia całkowitej odpowiedzialności za rodzinę z powodu działań wojennych. W kontekście wojny domowej reżyser odnosi się do historycznego momentu, gdy obowiązek dbania o dom i rodzinę spoczął głównie na barkach kobiet, ponieważ mężczyźni byli zajęci walką na froncie lub stawali się ofiarami masowych egzekucji. Almodóvar otwarcie opowiada o kobietach, które zostały zmuszone do samotnego macierzyństwa z powodu skomplikowanej sytuacji wojennej. Mimo że początkowo postacie męskie są źródłem trudności dla bohatererek – poprzez ich nieobecność w życiu codziennym, gwałt czy unikanie odpowiedzialności za rodzinę – film ewoluje, prezentując postać męską, która staje się istotnym elementem historii i nie pozostaje niewidzialna. Arturo, jedna z postaci męskich, reprezentuje swoiste połączenie tradycyjnych ideałów dominującego mężczyzny z nowymi wartościami promującymi równość płci, wyrażanie emocji oraz troskę. *Matki równoległe* nie tylko analizują trudności samotnego macierzyństwa, lecz także stawiają pytania dotyczące równości płci i ewolucji tradycyjnych wzorców męskości, co czyni film refleksyjnym i aktualnym spojrzeniem na współczesne społeczeństwo.

Podsumowanie

(Nie)obecność mężczyzny w twórczości Pedro Almodóvara wydaje się być świadomym zabiegiem, który nie tylko odnosi się do braku fizycznej reprezentacji, lecz także do wykluczenia pewnych stereotypowych cech charakteru przypisywanych tradycyjnie mężczyznom. Ten celowy zabieg reżysera skupia uwagę na problemach dotyczących kobiet, stanowiąc istotny element jego filmografii. Analizując społeczeństwo i jego zmieniające się oblicze na przestrzeni lat, Almodóvar prezentuje głęboką refleksję nad problemami społecznymi. Jego twórczość, mająca swoje początki w latach 80. XX wieku, z czasem ewoluowało, co pozwoliło na ukazanie różnorodnych aspektów życia i relacji społecznych.

Postacie męskie w filmach Almodóvara doskonale odzwierciedlają trudności związane z poszukiwaniem jednoznacznej definicji męskości, co staje się źródłem kryzysu tego pojęcia. Reżyser zwraca uwagę na szkodliwe stereotypy i konsekwencje wynikające z tradycyjnego podziału ról społecznych. Jego

podejście do postaci męskich jest subtelne, ale jednocześnie radykalne, łamiące wszelkie rodzaje stereotypów i otwarcie kwestionujące normy społeczne. Poprzez swoje dzieła, Almodóvar stawia się w opozycji do ograniczających wzorców męskości, co pozwala mu na głęboką analizę społeczeństwa i jednostek, ukazując ich złożoność i wielowymiarowość.

Źródła cytowań:

- ARCIMOWICZ, KRZYSZTOF (2008), 'Przemiany wzorów ojca w kulturze zachodniej', w: Bożena Płonka-Syroka (red.), *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, Warszawa: Wydawnictwo DiG, s. 55-74.
- ALMODÓVAR, PEDRO, REŻ. (1988), *Kobiety na skraju załamania nerwowego*, El Deseo S.A [DVD].
- ALMODÓVAR, PEDRO, REŻ. (1999), *Wszystko o mojej matce*, El Deseo S.A [DVD].
- ALMODÓVAR, PEDRO, REŻ. (2006), *Volver*, El Deseo S.A [DVD].
- ALMODÓVAR, PEDRO, REŻ. (2021), *Matki równoległe*, El Deseo S.A [DVD].
- BRYL-ROMAN, WERONIKA (2008), *Madrycka Movida jako ruch kontrkulturowy*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- CITKO, KATARZYNA (2008), *Filmowy świat Pedra Almodóvara: Uniwersum emocji*, Białystok: Trans Humana.
- CONNELL, RAEWYN (2005), *Masculinities*, Los Angeles: University of California Press.
- GUBIOTTI, LUCIANA YANINA (2018), *Rol de la mujer en la posmodernidad: maternidad postergada*, Argentina: Universidad de Aconcagua.
- KALINOWSKA-WITEK, BARBARA (2014), 'Rola, zadania i pozycja społeczna mężczyzny i kobiety w rodzinie w świetle wybranych czasopism kobiecych z lat 1864-1914', w: *Wychowanie w Rodzinie*, 10 (2), online: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-de985440-24f5-409a-b4bd-1134eb3e3c13>, [dostęp 7.12.2023], s. 177-189.
- MEŁOSIK, ZBYSZKO (2006) *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Kraków: Wydawnictwo Impuls.
- PASZKOWSKA, JOANNA [brw], 'Publikacja – Open access. Społeczno-kulturowe uwarunkowania przemiany wizerunku współczesnego mężczyzny', w: <http://wydawnictwo.wssp.edu.pl/wp-content/uploads/2016/02/rozdziałVII.pdf>, s. 105-122 [dostęp 07.12.2023].
- RADOMSKI, ANDRZEJ (2010), 'Słowo wstępne', w: Magdalena Dąbrowska, Andrzej Radomski (red.), *Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki Męskości*, Lublin: Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja, s. 6-8.
- SJP.PWN.PL (2011) 'Post-', online: <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/post;12073.html> [dostęp 17.12.2023].
- SJP.PWN.PL (2023), 'Stereotyp', online: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/stereotyp.html> [dostęp 07.12.2023].
- SKOCZYLAŚ, ŁUKASZ (2011), 'Hegemoniczna męskość i dywidenda patriarchatu. O społecznej teorii płci kulturowej Raewyn Connell', w: *Refleksje*: 4, s. 11-18.
- SKUCHA, MATEUSZ (2012), 'Męskości nowoczesne? Wiek XIX', w: *Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ*: 1 (11), s. 7-20.

Od anglofilii do anglofobii – jak zmieniał się stosunek Polaków do Brytyjczyków, z uwzględnieniem intensywności wzajemnych kontaktów. Na podstawie wspomnień Zofii Kossak-Szczuckiej, Stanisława Cata-Mackiewicza, Magdaleny Samozwaniec oraz artykułów w prasie polonijnej

Jessika Kaczmarczyk

Uniwersytet Śląski

From Anglophilia to Anglophobia – how the attitude of Poles towards the British changed, taking into account the intensity of mutual contacts. Based on the memories of Zofia Kossak-Szczucka, Stanisław Cat-Mackiewicz, Magdalena Samozwaniec and articles in the Polish press

The aim of the chapter is to focus on two aspects: on the attempt to assimilate and on the personal perception of the differences in the behavior of Poles and English, which were recorded in their accounts by our compatriots staying in Great Britain. The chapter is also an attempt to note the image of Poles about the British Isles as completely different than the one with which they came there from their homeland. This text shows how the myth about England, in which entire generations of Poles grew up, becomes outdated when it comes to enjoying English culture on a daily basis. A special area of research was the perception of the English by Poles before and after living in England. This chapter also attempts to analyze where the problem of assimilation came from, what differences in character between the nations influenced the negative perception of the islanders, what personality traits of the English or the ways in which their country operated were repulsive factors

Jessika Kaczmarczyk, mgr historii na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, zajmuje się historią ubioru kobiecego w ujęciu socjologicznym na przełomie wieku XIX i XX; życiem artystów XIX i XX wieków, a także turystyką literacką i filmową; prywatnie pisze przewodniki o tematyce związanej z podróżami literackimi i filmowym szlakiem – *Bądź jak Włóczykij. Subiektywny przewodnik śladem Muminków i Tove Jansson po Południowej Finlandii* (2021) oraz *Bądź jak Hobbit. Podróż po Anglii śladem J.R.R. Tolkiena i jego inspiracji do Śródziemia* (2022).

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



for the Polish community and made it difficult to assimilate.

This chapter analyzes the problem of assimilation and the disappointment of staying in Great Britain, especially among people who previously displayed Anglophile tendencies, on the example of Zofia Kossak Szczucka, Stanisław Cat Mackiewicz and Magdalena Samowaniec. This chapter does not exhaust the topic, but it is an attempt to capture – on selected examples – the causes of problems with finding representatives of the Polish community among the English.

The study also used the press from the late 1930s and 1940s, both Polish and Polish.

The accounts of Poles indicated in the chapter are not the only phenomenon of this type. Polish articles also include quotations from foreign authors who decided to put their frustration with failed assimilation on paper in the form of a book. Interestingly, each person has the same features that are mentioned as preventing a sense of closeness and assimilation, i.e. on the English side – distance, restraint in feelings and expressing emotions, phlegmatic, schematic life and organization of society. Undoubtedly, a lot of harm was done by the mythicalization of England in the 19th century – and the ideas with which the Polish community came to the longed-for Isles.

Keywords: emigration, Polish emigration, the Kossak family, Wojciech Kossak, Maria Pawlikowska Jasnorzewska, Magdalena Samozwонец, Zofia Kossak Szczucka, Stanisław Cat Mackiewicz, Anglophilia, Anglophobia

Wprowadzenie

Celem tekstu jest skupienie się na dwóch aspektach: na próbie asymilacji i na osobistym odbiorze różnic w zachowaniu Polaków i Anglików, które zarejestrowali w swoich relacjach nasi rodacy przebywający w Wielkiej Brytanii. Artykuł jest też próbą odnotowania ich wyobrażenia o Wyspach Brytyjskich jako zupełnie odmiennego niż ten, z którym przybyli tam z ojczyzny. W niniejszym tekście ukazano, jak mit na temat Anglii, w którym wzrastały całe pokolenia Polaków, dezaktualizuje się, gdy przychodzi cieszyć się angielską kulturą na co dzień. Szczególnym obszarem badań stał się aspekt postrzegania Anglików przez Polaków przed zamieszkaniem w Anglii i po zamieszkaniu w tym kraju. W niniejszym artykule podjęto też próbę przeanalizowania, skąd wziął się problem w asymilacji, jakie różnice charakterologiczne między narodami wpłynęły na negatywny odbiór osób zamieszkujących wyspę, jakie cechy osobowości Anglików czy też metody funkcjonowania ich kraju były dla Polonii czynnikami odpychającymi.

Bezcenne w tych badaniach okazały się wspomnienia Zofii Kos-sak, w których rzeczowo opisała ona swój dziesięcioletni pobyt w Anglii (opublikowane w 2013 roku wspomnienia Zofii Kossak). Równie wartościowe są też prywatne zapiski Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, wydane pośmiertnie pod tytułem *Wojnę szatan splotził* (2012), oraz jej *Listy* (1998), a także wspomnienia jej siostry – Magdaleny Samozwaniec – z krótkich pobytów w Anglii, opisane w książce pt. *Maria i Magdalena* (1956). Niezwykle ważna jest także relacja anglofila, który przed emigracją był jednym z czołowych eseistów tworzących peany na cześć Wysp – Stanisława Cata-Mackiewicza (1957).

W niniejszym artykule poddano analizie problem z asymilacją oraz rozczarowanie pobylem w Wielkiej Brytanii, zwłaszcza wśród osób wcześniej przejawiających skłonności anglofilskie. Artykuł ten nie wyczerpuje tematu,

stanowi jednak próbę uchwycenia – na wybranych przykładach – przyczyn problemów z odnalezieniem się przedstawicieli Polonii wśród Anglików.

W badaniu wykorzystywano również prasę z końca lat 30. i 40. XX wieku, zarówno polską, jak i polonijną. Nie jest to jednak badanie prasoznawcze wymienionych tytułów. Zamieszczono tu raczej analizę ich zawartości, przeprowadzoną w celu prześledzenia nastrojów Polonii i Polaków w latach 30. i 40. ubiegłego wieku.

Obraz emigracji w latach 30. i 40. XX wieku

Emigracja Polaków w latach 40. była intensywna – lata wojny sprawiły, że do Wielkiej Brytanii przybyło 250 tys. Polaków. Znaczna ich część pojawiła się po wojnie, rozczarowana nową polską rzeczywistością i pragnąca znaleźć nowe życie na Wyspach. Jeszcze przed wojną, we wrześniu 1939 roku, ta liczba sięgała zaledwie 3,5 tys. Polaków. Z powodu emigracji do innych krajów, a potem – w wyniku powrotów, ostatecznie na terenie Wielkiej Brytanii w okresie powojennym zostało 157 300 osób. W samym Londynie liczba polskich emigrantów sięgała 30 tysięcy, co sprawiło, że Polonia była wówczas najliczniejszą mniejszością w stolicy (Radzik 1984: 103; Habielski 2000: 43–47).

W czasie wojny wyjeżdżali przede wszystkim wojskowi i intelektualiści, jednak tylko nieliczni z nich mieli szansę objąć stanowiska w rządzie na emigracji. Przeważająca większość, aby przetrwać zatrudniała się w fabrykach, sklepach, warsztatach oraz bardzo często – o czym szeroko pisze w swoich wspomnieniach Zofia Kossak (2013) – w rolnictwie. Byli generałowie czy pułkownicy podejmowali pracę na farmach i zaczęli na starość nowy rozdział życia. Niestety, z powodu nieznamości języka angielskiego większość Polaków – pomimo swojego wykształcenia – znajdowała zatrudnienie poniżej swoich kwalifikacji, najczęściej jako pracownicy fizyczni. Przykładem jest „srebrna brygada” – grupa wyższych oficerów, którzy zajmowali się (już po wojnie) polerowaniem hotelowej zastawy. Powojenną emigrację natomiast w dużej mierze stanowili robotnicy, ludzie słabiej wykształceni (Zubrzycki 1956: 67–68).

Podczas emigracji w latach 40. Polacy próbowali stworzyć infrastrukturę kulturalną w Wielkiej Brytanii poprzez rozwijanie polskich instytucji. Powstał wówczas polski ośrodek kultu religijnego w kościele Brompton Oratory oraz Instytut Historyczny im. gen. Władysława Sikorskiego, będący zarówno ośrodkiem archiwalnym i naukowym, jak i salonem emigracji. Działał on również jako centrum kulturalne, w którym organizowano koncerty, wieczory autorskie czy wystawy. Założono także Bibliotekę Polską, w której następnie otwarto Polski Uniwersytet na Obczyźnie. Inną polską uczelnią na Wyspach stała się Wyższa Szkoła Nauk Społecznych (Janeta 2012: 17).

Źródła i opracowania

Emigracyjne losy Polaków zostały opracowane bardzo szeroko. Dysponujemy sprawozdaniami z podróży do Anglii, a w późniejszym okresie – do Wielkiej Brytanii, obszernymi materiałami analizującymi relacje Polaków z Anglikami już od XI wieku, ze szczególnym naciskiem na okres nasilającej się fascynacji Anglią w XVIII wieku, a także licznymi relacjami pamiętnikarskimi oraz świetnymi publikacjami ukazującymi, jak kształtowały się relacje polsko-angielskie. Mamy też prasę emigracyjną, intensywnie działającą w latach 40., która analizowała sytuację polską i opisywała relacje Polaków z Anglikami. Tu warto wymienić „Polskę Walczącą” z cyklem artykułów Antoniego Jawnuty ‘Anglia i Anglicy’ (1941a; 1941b; 1941c; 1941d), artykuły Zbigniewa Grabowskiego pojawiające się w „Wiadomościach” (1946), cykl artykułów o Anglii autorstwa Karola Zbyszewskiego w „Wiadomościach Polskich” (1943a; 1943b; 1943c), czasopismo „ABC Literacko-Artystyczne” i różnorodne teksty, które pojawiają się tam w temacie relacji polsko-angielskich (Mikułowski 1934), a także wiele innych tytułów.

Mit Anglii zbudowany w polskiej wyobraźni zbiorowej

Zanim jednak przejdziemy do przeanalizowania zmiany w postrzeganiu Anglików i do głównych przyczyn powodujących ten rozdźwięk, przyjrzyjmy się mitowi o Anglii, kształtującemu się od XVIII wieku. To zagadnienie zgłębiła Maria Antonina Łukowska, która w pracy *Mit Wielkiej Brytanii w literackiej kulturze rozbiorców* (2016) dokładnie przeanalizowała to zjawisko i wskazała powody, które wpłynęły na powstanie „paradygmatu Anglii”. Łukowska uznaje połowę XIX wieku za moment szczególnego nasilenia mitu Anglii, który za sprawą licznej prasy i drukowanych taśmowo periodyków rozpowszechniał się w państwach europejskich. Autorka zwraca uwagę na okres pozytywizmu w Polsce jako na motor napędzający anglofilie:

Literatura okresu pozytywizmu ukazywała cywilizację Wielkiej Brytanii jako niedościgły wzór i tworzyła jej obraz jako najpotężniejszego kraju na świecie. Pojawiły się pierwsze czasopisma anglistyczne i wzrosło zainteresowanie językiem angielskim, a także „swoistą” modą na obyczajowość angielską w Polsce (Łukowska 2016: 362).

Jednak źródeł na temat kształtowania się mitu Anglii należy dopatrywać się jeszcze wcześniej, między innymi w pamiętnikarskich relacjach elit Rzeczypospolitej z XVIII wieku. Łukowska wymienia XVIII-wieczne relacje

Juliana Ursyna Niemcewicz (1876) oraz Izabelli Czartoryskiej¹ (1957), XIX-wieczne relacje Seweryna Goszczyńskiego, Kazimierza Brodzińskiego, Karola Sienkiewicza (1953), Kazimierza Chłędowskiego (1899), Stanisława Egberta Koźmiana, Egona Naganowskiego (1891), a z okresu międzywojennego przywołuje publikacje Andrzeja Tretiaka, Władysława Tarnawskiego, Romana Dyboskiego (1924), Wiktora Hahna czy Stanisława Helsztyńskiego (Łukowska 2016: 362).

Jak wyglądał mit Anglii? Łukowska wyjaśnia, że był to: „mit postępu we wszystkich dziedzinach życia, mit racjonalności i umiarkowania w podejmowaniu decyzji i rozwiązywaniu sporów oraz mit pragmatyzmu w jakimkolwiek działaniu” (Łukowska 2016: 366). Miał on również swoją negatywną stronę, która ujawniła się w upatrywaniu w Wielkiej Brytanii: „megalomanii narodowej przejawiającej się w wierze tego narodu w swoją wyższość cywilizacyjną nad innymi, co miało uzasadnić zaborczość w stosunku do ludów i terytoriów podporządkowanych i w nadmiernej dbałości o własne interesy” (Łukowska 2016: 366).

Mityzacja Anglii miała swoje dobre i złe strony, doprowadziła do mody na Anglię, do swoistej anglomanii, którą spotkamy w relacjach Kossaka (1971: 248-255) i korespondentów londyńskich, m.in. Antoniego Jawnuty (1941a; 1941b; 1941c; 1941d). Jak wskazuje Łukowska, mimo że anglomania była niejednokrotnie wyszydzana w prasie czy w literaturze, to jednak nie okazywała się zjawiskiem negatywnym, „ponieważ dzięki niej upowszechniono w Polsce wiele wzorców, które w czasach późniejszych przyczyniły się do podźwignięcia cywilizacyjnego kraju (np. rozpowszechnienie języka angielskiego, wprowadzanie nowych gatunków zwierząt, podniesienie wygody życia codziennego, zdrowsza kuchnia)” (Łukowska 2016: 366).

Relacje dotyczące Anglii z początku XX wieku

Potwierdzenie tych słów uznać można m.in. w pracach Bolesława Prusa (1958). Są to relacje pełne uznania dla techniki, ustroju czy rozwoju nauki i przemysłu. Eseje autora *Lalki* szeroko komentowano w prasie. Jednak nawet w swoich powieściach autor przemycił fascynację Anglią. Potwierdza to wypowiedź Wokulskiego: „W Anglii!... Tam jeszcze istnieje epoka twórcza w społeczeństwie; tam wszystko doskonalili się i wstępuje na wyższe szczeble” (Prus 2021: 27). *Kroniki tygodniowe* Prusa są pełne moralizatorskich tekstów nakłaniających do zmian na wzór postępu w Europie Zachodniej, zwłaszcza w Anglii. Jak

¹ Gołębiowska Zofia, W kręgu Czartoryskich: wpływy angielskie w Puławach na przełomie XVIII i XIX w., Lublin 2000

pisze w jednym z felietonów: „Skąd Anglik wziął swój przedsiębiorczy geniusz? Niewątpliwie z praktyki, która jednak podtrzymuje te liczne szkoły bezpłatne, gdzie najznakomitsi uczeni wykładają potrzebne wiadomości zaczawszy od mechaniki, fizyki i chemii, skończywszy na ekonomii” (Prus 1958: 313). Publikacjom Bolesława Prusa poświęcono wiele miejsca w polskiej nauce, przez co – bez wątpienia – przyczynił się on do zbudowania obrazu Anglii jako kraju, z którego należy brać przykład.

Stanisław Cat-Mackiewicz w latach swojej młodości także pisał z zapałem o Anglii jako o idealnym miejscu do życia, jednak po latach wspominał z goryczą:

Za czasów swej młodości pisywałem artykuły zestawiające Commonwealth brytyjski z Rzeczpospolitą Jagiellońską, a Kiplinga z Sienkiewiczem. Ulegałem oczywiście czarowi Kiplinga i wydawało mi się, że kocha on Indie nieomal jak Mickiewicz kochał Świtez. Bardzo niebezpieczne są takie teorie pisane na odległość, wyłącznie pod wpływem literatury (Cat-Mackiewicz 1957: 11).

Zdaniem Cata-Mackiewicza, mit Anglii, kształtowany silnie od XIX wieku, funkcjonował nie tylko w Polsce, lecz także w innych krajach – tam, gdzie Anglikom przypisywano najbardziej pożądane cechy narodowe. Jak błędne mogą to być obrazy, podaje w przykładzie:

Ciekawe i zabawne jest także to, że każdy naród przypisywał Anglikom te właśnie cechy, które sam w sobie ceni najbardziej. Jeszcze niedawno czytałem w świetnie redagowanym tygodniku francuskim „Paris Match” artykuł wybitnego publicysty podkreślający czułość i wrażliwość Anglików na godność narodową, a pamiętam jakiś nowelistyczny utwór polski, w którym „Anglik” figurował w charakterze nieprawdopodobnego ryzykanta, coś w rodzaju naszego bałagufa, pieczętującego beczkę z prochem palącym się lakiem. Otóż tego rodzaju poglądy są jak najdalsze od prawdy (Cat-Mackiewicz 1957: 11).

Anglofilskie zapisy we wspomnieniach i w prasie przed II wojną światową

Popularność Anglii nie słabła również w okresie międzywojennym. Znajdziemy wiele artykułów prasowych i relacji z podróży zawierających prześlenia odwiedzających na temat Wysp. Temat Anglii omawiano szeroko, a kraj ten traktowano jako symbol elegancji i wysublimowania. Wojciech Kossak w swoich *Wspomnieniach* (1971: 248-255), a także w „Wiadomościach Literackich” (1935), relacjonuje z zachwytem pobyt w Anglii:

Moje osobiste wrażenia wyrobiły we mnie przede wszystkim przekonanie, że jest to kraj dobrze wychowanych ludzi, gdzie *homo homini* jest *benevolens* [,] a nie żadnym wilkiem. Nigdzie nie doznałem tego miłego uczucia, że gdyby mnie cokolwiek przykrego spotkało, to od zupełnie obcych mi ludzi doznam natychmiast pomocy, wyświadczonej życzliwie i naturalnie bezinteresownie. Bez końca mógłbym opowiadać (Kossak 1935: 631-632).

Wojciech Kossak – znany ze swej elegancji – nie byłby sobą, gdyby nie zwrócił uwagi na stroje i sposób noszenia się Anglików:

Jak Paryż jest królestwem kobiecości i jej mody, tak Londyn odgrywa tę samą rolę dla nas, płci brzydkiej. [...] Tak w Londynie Pool, Hamond, Meyer and Morlimer dają całemu światu wzór kroju rzeczywiście trudnego do naśladowania. Kwestja ubrania jest w Anglii większej wagi niż gdziekolwiek indziej (Kossak 1935: 631-632).

W jego relacji widzimy również ściśle przestrzeganie zasad dotyczących stroju, odpowiedniego do konkretnej okazji:

Gdyby gentleman ubierający się u najlepszego krawca, poszedł na wyścigi w Ascot, gdzie zawsze jest dwór, w marynarkowym garniturze [,] a nie w żakiecie, cylindrze i szarych spodniach, będzie jedyny nieodpowiednio ubrany wśród tysięcy gentlemenów ubranych prawidłowo. I na odwrót, gdyby ten sam gentleman, nauczony przykrem doświadczeniem, wybrał się w tym kostjumie na derby do Epsom, znowu będzie sam jeden, jako że derby są świętem ludowym i przyjęty tam jest tylko country-dress, tzn. szare ubranie, miękki kapelusz. Ale też dlatego nigdzie na świecie mężczyźni nie są tak ubrani (Kossak 1935: 631-632).

Obraz namalowany tu – tym razem słowami – przez Wojciecha Kossaka okazuje się jednak refleksją nie emigranta zmuszonego żyć przez wiele miesięcy czy lat na Wyspach, lecz gościa – jego pobyty w Anglii trwały nie dłużej niż kilka tygodni. Jest to istotna kwestia w kontekście badań asymilacji i postrzegania Anglików – tym trudniejszego, im dłuższy staje się pobyt na Wyspach. Kossak w swoim artykule zaznacza:

Niedziela. Ta straszna, okropna nie do opisania niedziela londyńska. Muzea, teatry, kina, wszystko zamknięte. Restauracje otwarte na półtorej godziny w południe i wieczorem. O godzinie dziesiątej gasną światła. Dwie rzeczy tylko, podobno jako rozrywki, są poddanemu of His Royal Majesty dozwolone w niedzielę... czytać Biblię albo... pieścić własną żonę. Toteż kto może ucieka.

I ja co sobota z mglistej Anglii do słonecznej, cudnej jak jej Paryż uciekałem Francji (Kossak 1935: 631-632).

Warto mieć na uwadze, że mało który zarobkowy emigrant mógł sobie pozwolić na niedzielny wyjazd z Londynu do Paryża, by uciec przed nudą.

Ciekawym materiałem są liczne artykuły w prasie emigracyjnej na temat zalet Anglików, m.in. cykl tekstów napisanych w latach 40. przez Antoniego Jawnutę, a opublikowanych w londyńskich „Wiadomościach”. Znajdujemy tam liczne opisy ukazujące wyspiarzy w pozytywnym świetle (1941a; 1941b; 1941c; 1941d). Autor nie ukrywa sympatii do Anglików, gdy pisze, że powinno się brać przykład z angielskiego podejścia do życia i – przykładowo – zrezygnować z małostkowości, tak typowej dla Polaków w kontekście tytułowania się nawzajem. „Uprośćmy komunikację” – głosił artykuł zafascynowanego Jawnutę, który tymi słowami namawia rodaków do zmiany:

Porzućmy nareszcie ten cały śmieszny bizantyzm! Uczmy się od Anglików prostoty mówienia, unikania tytułomanii, która jest cechą małomiasteczkową, cechą serwilizmu (to właśnie cechuje Niemca). Jest to rzecz obca ludziom wolnym, obywatelom państw swobodnych, którzy nie potrzebują płaszczyć się przed nikim, ani żebrac łaski przez pochlebianie (Jawnuta 1941d: par. 6).

Autor nie zatrzymuje się na tytułach. Sugeruje, że Anglicy mogą nas jeszcze wiele nauczyć, a wśród angielskich zalet wymienia m.in. punktualność i sumienność w odpisywaniu na listy:

Jest to jedna z cenniejszych rzeczy, jakich nauczyć się możemy w Anglii, kraju, który ceni zasługi, ale nie cierpi tytułomanii. Nauczyć się możemy jeszcze wielu innych rzeczy, które życie nam upraszczają: zredukowania do minimum ściskania rąk, kordialnego witania się na ulicach, całowania pań po rączkach, certowania się przy drzwiach i tylu innych drobiazgów, które komplikują niepotrzebnie życie. Nauczyć się należy jeszcze takich ważnych rzeczy, jak dotrzymywanie terminów, przychodzenie punktualnie na czas, odpowiadanie na listy (Jawnuta 1941d: par. 7)

Osobną kwestią było całowanie kobiet w dłoń, całkowicie obce dla Anglików. Na ten temat dysponujemy relacją Zofii Kossak (2013: 103), zamieszczoną w dalszej części tekstu.

Wróćmy jednak do angielskich zasług i cech, które tak bardzo zachwyciły Polaków. Zdaniem Antoniego Jawnutę na uznanie zasługuje angielskie czytelnictwo: „Prasa angielska posiada znaczne nakłady, czasopism jest sporo, a książki wychodzą w tysiącach egzemplarzy” (Jawnuta 1941b: par. 1), a rynek

zbytu książek okazuje się tam ogromny. Jak podkreśla autor, Anglia „jest olbrzymim producentem książek i to we wszelkich działach – historii, życiorysów, powieści psychologicznej, obyczajowej, detektywnej” (Jawnuta 1941b: par. 8). Publicysta zachwyca się ponadto szybkością reakcji angielskich pisarzy na tematy polityczne, jak również samą warstwą językową tych publikacji: „Książka angielska jest nie tylko pisana przeważnie dobrze (uczciwy poziom techniki pisarskiej)” (1941b: par. 11), a ponadto – starannym wydawaniem. Zwraca także uwagę na to, że książka angielska jest trzy razy tańsza od polskiej: „przeciętnie kosztuje ona od 3 szylingi 6 pensów do 5 szylingów” (Jawnuta 1941b: par. 12). Swoją wypowiedź kończy zachwytem: „Gdziekolwiek rzuci się w Anglii okiem: w autobusie, kolei podziemnej, kolei, w parkach – ludzie czytają. Czytają w schronach, shelterach, w najgorszych nalotach” (Jawnuta 1941b: par. 13).

Ciekawie konkluduje cechy polskie i angielskie Karol Zbyszewski, zestawiający w cyklu swoich artykułów drukowanych na łamach „Wiadomości Polskich” reakcje obu narodowości na te same sytuacje. Wyłania się z nich obraz niepokornego Polaka oraz wyważonego Anglika, pełnego szacunku do zasad (Zbyszewski 1943a; 1943b; 1943c). Wśród wielu zabawnych zestawień poniższa obserwacja świetnie oddaje charakter artykułu Zbyszewskiego: „Według Anglików prawo jest ponad najwyższymi dygnitarzami. Zdaniem Polaków, dostojnikami są dopiero ci, co mogą naginać prawo do swej woli” (Zbyszewski 1943b: par. 8). Widzimy tu wyraźnie angielskie umiłowanie do zasad, które w równej mierze zachwyca przyjezdnych, co zniechęca – zależnie od sytuacji.

Zetknięcie z Anglią – narodziny anglofobii

Zetknięcie z Anglią i Anglikami dla wielu Polaków wiązało się z kulturowym szokiem. Nie ominęło to anglofilów, zdeklarowanych przed wojną w swej miłości i fascynacji do Anglii.

Jedną z najbardziej charakterystycznych relacji jest praca Stanisława Cata-Mackiewicza poświęcona emigracji własnej i rodaków. Na początku swojego pobytu był Anglią zachwycony: „Przyjechałem do walczącej dalej Anglii z Francji, która broń złożyła. Nastawienie moje wobec Anglików było podobne do nastawienia innych Polaków, to znaczy, że było wręcz entuzjastyczne” (Cat-Mackiewicz 1957: 2). Jak wspomina, zachwycało go wtedy wszystko, jednak Mackiewicz pisze też wprost o swoim rozczarowaniu:

Banał i szablon pojęć o Anglii jest potężny i człowiek, który w Anglii bawi krótko, gotów jest znaleźć w niej potwierdzenie tego, co sobie świat o Anglii

ubzdurał. Działa tu jakaś dziwna hipnoza, do której jeszcze często będę musiał powracać (Cat-Mackiewicz 1957: 4).

Przed wyjazdem na stałe do Anglii pisywał o niej peany, po emigracji napisał ostro sam o sobie i swej fascynacji: „Sądzę, że gdybym poszedł do piekła, to diabli by mi te moje przedwojenne artykuły o Anglii głośno odczytywali, a to w charakterze znęcania się nade mną” (Cat-Mackiewicz 1957: 4).

Mylny obraz Anglii może pochodzić z pochopnych ocen, Cat-Mackiewicz widzi przyczynę rozczarowania złym wyobrażeniem Brytyjczyków, z jakim rodacy przyjeżdżają na Wyspy:

Głównie chodzi o to, że nasze pojęcia o Anglii są zupełnie opaczne. Jedno, co jest prawdziwe, to tylko to, że Anglicy są powolni i flegmatyczni. Ale na tym kończy się podobieństwo pomiędzy Anglikiem z naszych pojęć a Anglikiem rzeczywistym. Poza tą flegmą prawdziwy Anglik i prawdziwa Angielka nie ma nic, ale to nic wspólnego z naszymi o nich pojęciami (Cat-Mackiewicz 1957: 4).

Narodową polską pochopność świetnie konkluduje także Karol Żbyszewski, zestawiający naturę angielską z naturą polską. Znów wyłania się tu angielska zachowawczość, tak odmienna od postawy właściwej Polakom:

Anglik, który pół życia spędził w Indjach, zapytany, co sądzi o tym kraju, odpowie:

– Mmmm... właściwie przypuszczam, że raczej trudno powiedzieć o Indjach coś konkretnego... Polak, który się nogą z kraju nigdy nie ruszył i przeczytał w życiu tylko jedną powieść Rabindranatha Tagore, zasłyszawszy słowo „Indje”, wnet woła:

– Zaraz państwu wytłumaczę, co to są Indje. Otóż... (Żbyszewski 1943a: par. 5).

Wielu Polaków, być może odwiedzających Londyn, zachwyciło się mocno angielską kulturą, a opinię na temat całego kraju wyrobiło sobie na podstawie tej brytyjskiej wizytówki. W rezultacie utrwalony paradygmat Anglii utożsamianej z Londynem pokutuje w późniejszych relacjach. Jak udowadnia w swoim artykule Antoni Jawnuta:

Podobnie i Polacy, którzy nawiedzali Anglię, wyrokowali nader często na podstawie paru dni spędzonych w Londynie. Nie uprzytomniali sobie tego, że Londyn to jeszcze nie Anglia, że przeciwnie [–] w pewnym sensie Londyn jest czymś w sobie zamkniętym, osobnym, to świat dla siebie. [...] Kto sądzi Anglię według Londynu, ten myli się i mylić się będzie (Jawnuta 1941c: par. 2).

Dla przyjezdnych, Londyn bywa szokujący, jak wspomina relacje cudzoziemców Gustaaf Johannes Renier, Holender, autor książki *Czy Anglicy są ludźmi?*, cytowanej na łamach czasopisma „ABC Literacko-Artystyczne” w artykule Andrzeja Mikułowskiego:

Cudzoziemiec, przyjeżdżający do Anglii, gubi się odrazu w olbrzymim labiryncie Londynu [...] Na straży kolosalnego chaosu domów i ulic stoi niewzruszony, dobroduszny angielski policjant, jak przyjazna wysepka na bezkresnym oceanie. Ale nawet jego obecność nie może uspokoić człowieka, który nie rozumie całego chaosu otaczającego go. „Za nic na świecie nie zamieszkałbym w tym kotle niepokoju” – mówi sobie cudzoziemiec. I oto przekorny los umieszcza go w nim na stałe, już nie jako zwiedzającego, tylko jako „alieu resident” – obcego mieszkańca Anglii (Mikułowski 1934: par. 2).

Tu i Cat-Mackiewicz ma swoją opinie na ten temat; ocenia Londyn jako miejsce pozbawione gustu, przytłaczające i rozczarowujące:

Londyn jest najbrzydszym miastem na świecie. Okropny bękart wszystkich stylów i wszelkich najkrzykliwszych najbardziej pozbawionych smaku architektonicznych pretensji. Nad starymi zaułkami, które są oczywiście najładniejsze, bo mają przynajmniej jakiś jednolity charakter, unosi się wspomnienie kopcia, zasmolenia, brudu i cięższej niż ołów nudy życia. Na nowszym pokładzie miasta panuje prostactwo wyobraźni, chamstwo estetyczne. Poczucie piękna zastępuje tu chęć krzykliwości. A przede wszystkim cocktail stylów, skundlenie pomysłów już nie artystycznych, bo tego słowa wprost użyć nie można, lecz pomysłów w pracy budowlanej (Cat-Mackiewicz 1957: 19).

Co przeszkadzało Polakom w zachowaniach Anglików?

Zacznijmy od angielskiej natury. Tu głos oddamy Magdalenie Samozwaniec, córce Wojciecha Kossaka, która wprawdzie w Londynie mieszkała kilka tygodni, ale jej karykatura odmalowana w *Marii i Magdalenie* (1956: 227) stanowić dobre wprowadzenie dla zrozumienia tematu i sposobu postrzegania Anglików.

Pierwsze odczucia Madzi (Magdaleny Samozwaniec) były pozytywne, jak u większości przyjezdnych. Zwraca ona uwagę na uprzejmość i dobre zachowanie wyspiarzy: „Do Anglików Madzia od razu poczuła wielki sentyment, ale sentyment taki, jaki miewa się do pięknych koni albo rasowych psów. Byli grzeczni, szalenie dobrzy i uprzejmi” (Samozwaniec 1956: 227), zaraz po czym dodaje: „jednak kompletne pnie i dogadać się z nimi nie było

sposób, nawet naśladowując ich akcent” (Samozwaniec 1956: 228). Na to samo przed laty zwracał uwagę ojciec pisarki – Wojciech – który znał języki i biegle mówił po francusku, niemiecku i angielsku. Tak wspominał swoje problemy ze zrozumieniem:

Przy najrozmaitszych sposobach wymawiania nawet przez rodowitych Anglików nazw ulic i poszczególnych gmachów, cudzoziemiec jest czasem w desperacji. [...] Znam wypadki, że nieszczęśliwy, do desperacji doprowadzony *foreigner*, wyczerpawszy wszystkie możliwe intonacje, zdawałoby się, nie tak trudnych słów, jak Pall Mall, albo Regent-Street, szukał kawałka papieru i ołówka, poczem dopiero bobby z rozjaśnioną pocziwą gębą odzywał się: „*Ach, well, you mean Regent-Street...*”, i często błąd wymowy bywa minimalny (Kossak 1935: 631-632).

Antoni Jawnuta, znany anglofil, również zwraca uwagę na ten problem, tłumaczy go jednak kontaktami z ludźmi używającymi slangu i koniecznością osłuchania się z językiem:

Po przyjeździe do Anglii przekonujemy się, że nie wszystkie słowa wymawiamy, jak należy. Nie rozumiemy, co gorsza, co do nas mówią. Wynika to w wielkiej mierze z tego, że styczność nasza na samym początku pobytu w Anglii ogranicza się do takich osób, jak bagażowi na stacjach, taksówkarze, pokojówki w hotelach czy pensjonatach, subiekci w sklepach itd – a więc ludzie mówiący często t.zw. slangiem [,] czyli argot [,] względnie londyńskim cockney'em („narzecze” biedniejszych warstw stolicy Anglii) (Jawnuta 1941a: par. 11).

Magdalena Samozwaniec w swoich wspomnieniach podsumowuje Anglików jako niezbyt rozgarniętych i nieinteligentnych:

Po tygodniu pobytu w Londynie Madzia doszła do przekonania, że gdy Anglik urodzi się z taką inteligencją, jak u nas posiada przeciętny szofer taksówki, to wówczas może już pretendować do tego, by zostać znanym mężem stanu albo sławnym pisarzem. Ogół ich był tak naiwny, a przy tym tak karny i posłuszny, że nie można się dziwić, iż w Anglii ustrój i obyczaje nie zmieniły się od wieków (Samozwaniec 1956: 228).

O tym samym, lecz w mniej dosadnym i bardziej wyważonym tonie, pisze kuzynka Madzi – Zofia Kossak, która przez dziesięć lat pobytu w Kornwalii miała znacznie szersze pole do obserwacji. Wystudzona i zimna natura angielska, tak daleka od polskiej namiętności i uczuciowości, stanowiła problem w zbliżeniu się z miejscowymi. Jak pisze Zofia Kossak – tylko w stosunku do zwierząt Anglicy potrafili okazać uczucia. Zimną naturę wyspiarzy

podsumowuje tak: „Pet zatem jest wyjątkiem, jest ujęciem dla miłości, której Anglicy tak się wstydzą w stosunkach między ludźmi” (Kossak 2013: 124). To zjawisko zauważa również G.J. Renier, gdy stwierdza ostro:

Anglicy mają niezrozumiały kult dla zwierząt i hodują z dużym nakładem kosztów i trudu najszlachetniejsze gatunki psów we wspaniale urządzonych psiarniach, podczas gdy dzieci bezrobotnych giną z głodu. Mało tego. Ci sami Anglicy, którzy uważają za zbrodniarza człowieka, który kopnął psa, kochają się w krwawych polowaniach (Mikułowski 1934: par. 5).

Problem porusza również Zygmunt Nagórski na łamach „Wiadomości” w 1948 roku, gdy omawia książkę *Jak być cudzoziemcem?* autorstwa Węgra George’a Mikes’a, równie rozczarowanego emigracją w Wielkiej Brytanii. W odniesieniu do angielskich zwyczajów pisze: „Gdy wychodzisz na spacer ze znajomym, staraj się nie mówić doń ani słowa. Gdy wychodzisz z psem, rozmawiaj z nim cały czas” (Nagórski 1948: par. 8). Wystudzona natura Anglików zabawnie kontrastuje z polską wylewnością – jak wspomina Zofia Kossak, pisząca o Polakach na emigracji: „Nic nie mogło odzwyczaić Polonistów od całowania rąk swoich, to jest polskich pań, a minione dziesięciolecie nie przyzwyczaiało do widoku tego obrządku Anglików. W ich oczach ten gest był publiczną demonstracją intymnych uczuć, zatem rzeczą niewłaściwą” (Kossak 2013: 103).

Holender, zawiedziony emigracją, również podkreśla tą cechę w swojej relacji – pisze tak: „W kwestjach seksualnych Anglicy wyznają jak najdalej idącą pruderję i powściągliwość i instynkty, które nie mogą znaleźć normalnego zaspokojenia, zbaczają na złe drogi” (Mikułowski 1934: par. 6).

Wystudzenie, dystans, wyważenie dotyczą też skłonności do ryzyka. Jak pisze Zofia Kossak – jedynym przejawem przygody (na kontrolowanych zasadach) jest angielska skłonność do licytacji: „Ulubiona przez Anglików forma kupna i sprzedaży wprowadza w uregulowanym życiu brytyjskim motyw przygody, hazardu, czegoś nieprzewidywanego” (Kossak 2013: 95).

Najpoważniejszym zarzutem, który pojawia się w niemal każdej relacji, okazuje się angielska nieprzystępność: „Bryła lodu, którego nic nie stopi” (Kossak 2013: 90). Na potwierdzenie tego osądu Zofia Kossak opisuje, jak przez dziesięć lat odwiedza ten sam sklep, w którym właścicielka stoi za ladą i nie dochodzi między paniami do żadnego skrócenia dystansu. Jak słusznie zauważa: „W Polsce po tyluletniej znajomości te dwie kobiety wiedziałyby wszystko o sobie, o swoich dolach i niedolach, powodzeniach i klęskach swego życia. Tu nigdy! Wrota zamknięte na siedem pieczęci” (Kossak 2013: 90).

Powściągliwość wyraża się również w sposobie reakcji na piękno czy na tragedię. Polska natura każe wyrzucić z siebie emocje, tymczasem Anglik

zachowuje je dla siebie, co stanowi dla polskiego odbiorcy dysonans poznawczy i źródło konfliktu, a ponadto przekłada się na poczucie odrzucenia. Píše o tym korespondent „Wiadomości” – Zygmunt Nagórski: „Anglik nie znosi wielkich słów i szumnych frazesów. Mówi krótko i prosto. Np. patrząc na piękny widok, o którym przed chwilą towarzyszący mu Polak wygłosił patetyczną tyradę, Anglik powie, pykając fajkę: »Pretty, isn't it?«” (Nagórski 1948: par. 5). Stanisław Cat-Mackiewicz tak wspomina swoje rozczarowanie Anglikami:

Ale Polacy w stosunku do Anglików są w sytuacji króla Władysława IV, który urodę Marii Ludwiki znał tylko z konterfektu. Nie ma w charakterze narodu angielskiego jednego źdźbła z tego, co przypisuje im romantyczny światopogląd polski. Anglik jest najbardziej nieromantycznym stworzeniem na kuli ziemskiej (Cat-Mackiewicz 1957: 11).

Równie uciążliwą cechą wskazywana przez Zofię Kossak jest angielska pamiętliwość: „[...] nie odsłania się angielska dusza. Na zewnątrz uśmiech, a wewnątrz niczego się nie zapomina. Warstwa na warstwie. Uczucia nie poddawane rewizji nigdy nie bledną” (Kossak 2013: 91).

Potwierdza to w swojej książce Holender, Gustaaf Johannes Renier, rozczarowany dziesięcioletnią emigracją. Píše o usilnej próbie asymilacji i zbliżenia się do Anglików, która kończy się fiaskiem, a nawet jeżeli uda się namówić Anglików na zwierzenia, to – jak podkreśla – wytkną oni, że to chwila słabości okazana wobec cudzoziemca:

Przyzwyczajenie się do angielskiego jedzenia, do angielskiego humoru, angielskich form towarzyskich zajmuje cudzoziemcowi wiele czasu i trudu. I wreszcie po latach zdaje mu się, że już niesposób odróżnić go od rodowitego Anglika. Bierze udział w życiu swego otoczenia, bywa u Anglików i żyje sam, jak jeden z nich. Aż wreszcie, kiedy siedząc u jednego ze swoich nowych znajomych przy kominku po obiedzie [,] ośmiela się poruszyć tematy osobiste, będące tabu rozmowy towarzyskiej oficjalnej, ku jego radości gospodarz ożywia się i odrzucając całą swą narodową rezerwę, otwiera swą duszę, zaczynając mówić o sobie. Rozmowa ciągnie się w atmosferze zbliżenia i zażyłości, aż wreszcie czas iść do domu. Anglik skrzętnie zbiera porozkładane strzępki swej indywidualności i zauważa ze zmieszaniem w głosie: „Wy, cudzoziemcy macie taki dar rozwiązywania ludziom języków”. Czar pryska. Anglik otworzył swą duszę, ale tylko przed cudzoziemcem, tak jak nikt nie krępuje się zdjąć ubrania w obecności papugi. I to właśnie jest punkt wyjścia rozgoryczenia p. Renier[a]. (Mikułowski 1934: par. 4).

Wymieniono w tym artykule przywary angielskie i bolączki emigrantów polskich. Nie oznacza to jednak, że w ich relacjach nie pojawiały się pozytywne

kierowane w stronę Anglików, choć z czasem i one nabierają pejoratywnego charakteru. Wśród cech zauważonych przez emigrantów wyraźne u Anglików okazują się: pracowitość, oszczędność, prawość, punktualność, niezmienny porządek posiłków.

Tyle że angielski porządek posiłków, ład i systematyczność szybko stają się ich wadą, cudzoziemcy dostrzegają schematyczność i skostniałą formę w niemal wszystkich dziedzinach życia. Pisał o tym już Wojciech Kossak (1935), opisujący konieczność dobrania odpowiedniego stroju do ściśle określonych zasad. Zwracają na to uwagę także Zofia Kossak (2013: 63) oraz Holender cytowany na łamach polskiej prasy, który zaznacza:

Największą jednak zbrodnią Anglików jest ich rytualistyczna koncepcja życia i tem różnią się najbardziej od normalnych istot ludzkich. [...] ale tylko w Anglii forma panuje nad wszystkim i ogarnia wszystko, każdy przejaw życia społecznego ma swoją właściwą i jedyną formę. Całe życie jest skrupowane niezliczoną ilością przepisów. Kryterjum postępowania Anglika streszcza się w słowach „tak się nie robi” i „tak się robi” i jest to kryterjum jedyne i wystarczające bez względu na indywidualny stosunek człowieka do indywidualnego przedmiotu (Mikułowski 1934: par. 7).

Angielska oszczędność szybko zaczęła być postrzegana jako przesadna i konserwatywna. Przykładem okazuje się czarny rynek, w czasach powojennych silnie rozwijany przez Polaków, znanych z kombinatorskiej natury, ale niemal nieużywany wcale przez Anglików. Kossak podkreśla: „Na przeszkodzie stały duma i oszczędność, cukier bowiem na czarnym rynku kosztował czterokrotnie więcej niż kartkowy” (Kossak 2013: 64).

Wśród rozczarowań emigrantów nie może zabraknąć komentarza dotyczącego angielskiej kuchni. Magdalena Samozwaniec zaznaczyła swoje zdanie na temat niejadalności wyspiarskiej kuchni: „Poza śniadaniem nie warto było nic jeść w Londynie (mięso wypieczone, wymancerowane w sosach miętowych lub kminkowych, było tak samo szare i beznadziejne jak londyński klimat. Kawa nie do picia” (Samozwaniec 1956: 227).

Kossak pisze uczciwie: „angielska kuchnia nie smakuje Polskim konsumentom” (Kossak 2013: 45). Jednak – jak podkreśla – działa to w dwie strony: „Polska kuchnia Anglikowi wydaje się okropna” (Kossak 2013: 45). U Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej znajdziemy całą litanię skarg na niezjadliwe hotelowe jedzenie – należy jednak wziąć pod uwagę, że opisuje ona czasy silnej reglamentacji żywności i słabego dostępu do zaopatrzenia (Pawlikowska-Jasnorzewska 1998: 10).

Wróćmy do tematu angielskich przywar i spójrzmy na angielską powściągliwość. Zofia Kossak, próbująca zbadać to zagadnienie, pyta samą siebie:

Z jakich źródeł płynie powściągliwość angielska w stosunku do drugiego człowieka? Niesmiałość wrodzona? Obawa, by nie urazić bliźnich? Obawa, by przyjąwszy do wiadomości troski cudze, nie przysporzyć sobie kłopotów? Któż z zewnątrz pojmie duszę angielską, tak krańcowo różną od słowiańskiej? (Kossak 2013: 90)

Gdy autorka próbuje ułożyć sobie w głowie obraz Anglików, ciągle widzi w nim więcej minusów niż plusów. Podsumowuje to w taki sposób: „Tyle cech pozornie sprzecznych, czułość (dla petów), oschłość (dla własnych dzieci). Cześć nieomal religijna dla mamony i ofiarność (w sensie [:] datki) większe niż gdziekolwiek indziej” (Kossak 2013: 90).

Jak zwykle mniejszą delikatnością cechuje się podsumowanie Magdaleny Samozwaniec, która pisze o Anglikach w taki sposób:

Od czasu swego pobytu w Londynie Madzia nie potrafiła zrozumieć, jak Polak ze swoim temperamentem, brawurą, złym wychowaniem, brzydkim wyrażaniem się, krnąbrnym usposobieniem, a przede wszystkim wybujałą inteligencją i poczuciem humoru, może chcieć na zawsze w tym kraju pozostać. Anglia jest dla Anglików i dla nikogo więcej (Samozwaniec 1956: 229).

Kossak ma na to inną radę: nie przeczy, że da się żyć w Anglii, jednak wtedy trzeba w dużej mierze wyrzec się polskiej natury. Swoją poradę dla rodaków ubiera w następujące słowa:

Odlóż, Polaku rzucony tutaj złym czy dobrym losem, polski romantyzm, polski dar improwizacji, inicjatywę, pomysłowość, animusz, fantazję. Włączony w uregulowane koryto, musisz wyrzec się swojej natury. Lubieś dzielić się z innymi swoimi myślami. Nie oczekuj wymiany nawet od swojej żony Brytyjki. To dziedzina *private* (...) Nikt Ci do duszy nie wygląda. Byłeś solidnie pracował, był wypłacalny i odpowiedzialny. Poza tym myśl sobie, co chcesz (Kossak 2013: 72).

Wśród innych niedogodności mamy – oczywiście – wiele codziennych zjawisk związanych z odmiennym podejściem do odczuwania temperatury, z odmienną estetyką, z odmiennym użyciem wody (dwa krany) czy z odmiennym ruchem ulicznym. To wszystko utrudnia życie tym, którzy pragną się odnaleźć w nowej, zupełnie innej rzeczywistości. Powstaje pytanie: co sprawia, że tak trudno się odnaleźć na angielskiej emigracji i czy można wszystko zrzuć na karb niemal 900-letniej izolacji Wysp, którą Zofia Kossak zarysowuje od podboju normńskiego w 1066 roku aż po lot Francuzów nad kanałem La Manche w 1906 roku?

Cat-Mackiewicz konkluduje, jasno, że Polacy im dłużej są na obczyźnie, tym łatwiej im się przystosować – natomiast z Anglią jest odmiennie: „Z całą pewnością można powiedzieć, że im dłużej Polak mieszka w Anglii, tym mniej lubi ten naród, tym gorzej się tu czuje. Z emigracją polską i niepolską w innych krajach bywa zwykle odwrotnie” (Cat-Mackiewicz 1957: 3).

Podsumowanie

Relacje Polaków wskazane w artykule nie są jedynymi. W polskich artykułach pojawiają się również cytowania autorów książek zagranicznych, którzy frustrację z nieudanej asymilacji postanowili przelać na papier w formie książki, jak wspomniani Holender czy Węgier. Jak widać, u każdej z osób pojawiają się te same cechy, które są wymieniane jako te uniemożliwiające poczucie bliskości – dystans, powściągliwość w uczuciach i wyrażaniu emocji, flegmatyczność, schematyczność. Bez wątpienia wiele złego wyrządziła mityzacja Anglii w XIX wieku – i wyobrażenia, z jakimi Polonia przyjechała na wytęsknione Wyspy.

Różnice charakteru dawały się odczuć także Brytyjczykom. Na ten temat znajdziemy wiele relacji, m.in. w tamtejszej prasie z okresu wzmożonego ruchu emigracyjnego. Nasilona emigracja Polska doprowadziła do tego, że Polacy na Wyspach coraz częściej odczuwali brytyjską niechęć. Zjawisko wzbierało na sile. Temat podjął Zbigniew Grabowski – w obszernym felietonie opublikowanym w emigracyjnym czasopiśmie „Wiadomości” w 1946 roku próbował wyjaśnić, skąd bierze się odczuwalna niechęć Anglików do przyjezdnych:

Anglia – już chociażby przez sam swój charakter wyspy zakotwiczonej u brzegów europejskiego kontynentu – nie była celem poważniejszych wędrówek grup ludnościowych i emigracji. W dawnych epokach swojej historii Anglia kusiła najeźdźcę, kazała snuć myśl o niejednej inwazji. Od czasów jednak tych inwazyjnych „emigracji” Anglia nie przyjmowała wiele elementu obcego. Przeciwnie, można raczej obserwować zjawisko odwrotne: ubytku ludności samej Anglii na rzecz posiadłości zamorskich, emigracji Anglików w dalekie kraje i lądy (Grabowski 1946: par. 2).

Zwraca on uwagę na mało turystyczny charakter Anglii, przez który – zdaniem autora – Anglicy nie przywykli do obcowania z cudzoziemcami. Po porównaniu wrażeń Polaków z pobytu we Francji czy we Włoszech wskazuje, że te kraje od wieków cieszą się napływem turystów, i tym tłumaczy zupełnie inny odbiór przyjezdnych przez ludność lokalną. W swoich objaśnieniach idzie krok dalej: zwraca uwagę, że Anglia, nawet jeśli zdecyduje się na większy napływ turystów, nigdy nie będzie otwarta i przyjazna jak Francja, ponieważ

„Anglia jest krajem dla Anglików, Anglikiem trzeba się urodzić – inaczej można być tylko „naturalizowanym [...] Kraj ten ma wielkie poczucie swojej rasy, jakkolwiek daleki jest od wszelkiego rasowego szowinizmu” (Grabowski 1946: par. 4). Na źródło niechęci do przyjezdnych autor wskazuje także strach przed inteligentną masą napływową: „Wielu Anglików czuje, że przybysze z kontynentu mają więcej od nich sprytu, pomysłowości, wyobraźni. Obawiają się konkurencji w działach, w których te czynniki są nieraz decydujące” (Grabowski 1946: par. 5). Uważa, że wielu emigrantów popełnia błąd w swej fascynacji angielską kulturą, gdy pragnie z wszystkich sił upodobnić się do wyspiarzy, co w konsekwencji prowadzi do odrzucenia. „Anglikiem trzeba się urodzić, nie można nim zostać (dlatego wysiłki tych angłomanów czy anglosnobów, którzy starają się upodobnić do Anglików przez sposób ubrania, mówienia itd., są wyjątkowo śmieszne” – konkluduje Grabowski (1946: par. 7).

Dlaczego tak trudno osiedlić się na Wyspach, skąd tak niewielka stosunkowo liczba emigrantów osiadłych w Anglii przez wieki? Grabowski, uważa, że to kwestia nie tylko odmiennej kultury, lecz także funduszy:

[...] ilość cudzoziemców, którzy osiedli i zdomowili się w Wielkiej Brytanii, jest stosunkowo mała. Powód tego stanowi fakt, że życie angielskie jest odmienne od życia na kontynencie, że stopa życiowa jest zbyt wysoka dla przybysza z kontynentu i że w Anglii, jeżeli chce się mieć życie ciekawe, pełne, trzeba mieć wiele pieniędzy (Grabowski 1946: par. 9).

Cennym spostrzeżeniem jest wniosek końcowy długiego artykułu Grabowskiego:

Im dłużej człowiek z kontynentu mieszka w Anglii, tym wyraziściej uświadamia sobie dwie rzeczy: szacunek dla tego wielkiego kraju oraz to, że styl życia człowieka z Europy jest jednak inny i odmienny i że trzeba się urodzić Anglikiem, aby czuć się w Anglii całkowicie swobodnym i szczęśliwym (Grabowski 1946: par. 11).

Widzimy tu podobieństwo do poglądów wcześniejszych korespondentów, w tym zwłaszcza do obserwacji poczynionych przez Cata-Mackiewicza.

Źródła cytowań

- CAT-MACKIEWICZ, STANISŁAW (1957), *Londyniszczanie*, Warszawa: Czytelnik.
- GRABOWSKI, ZBIGNIEW (1946), 'O ksenofobii i innych objawach', w: *Wiadomości*: 1 (38/39), online: <http://retropress.pl/wiadomosci/o-ksenofobii-i-innych-objawach/> [dostęp: 02.05.2023].
- HABIELSKI, RAFAŁ (2000), *Polski Londyn*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- JAWNUTA, ANTONI (1941a), 'Słowo wstępu – Uczmy się angielskiego – Polska przyszłość angielszczyzny – Czy ten język jest łatwy?', w: *Polska Walcząca*: 3 (4), online: <http://retropress.pl/polska-walczaca/o-anglii-i-anglikach-i/> [dostęp: 02.05.2023].
- JAWNUTA, ANTONI (1941b), 'Prasa – Książka', w: *Polska Walcząca*: 3 (5), online: <http://retropress.pl/polska-walczaca/o-anglii-i-anglikach-ii/> [dostęp: 02.05.2023].
- JAWNUTA, ANTONI (1941c), 'Londyn to jeszcze nie Anglia – Anglia to jeszcze nie imperium – Poznajmy imperium – Co czytać na ten temat należy?', w: *Polska Walcząca*: 3 (7), online: <http://retropress.pl/polska-walczaca/anglia-i-anglicy-iii/> [dostęp: 02.05.2023].
- JAWNUTA, ANTONI (1941d), 'Kraj prostoty – My dear Anthony... – Anglicy nie cierpią tytułomanii – Nauczmy się tego od nich', w: *Polska Walcząca*: 3 (8), online: <http://retropress.pl/polska-walczaca/o-anglii-i-anglikach-iv/> [dostęp: 02.05.2023].
- KOSSAK, WOJCIECH (1971), *Wspomnienia*, Warszawa: nakł. Gebethnera i Wolffa.
- KOSSAK, WOJCIECH (1935), 'Moje wrażenia z Anglii', w: *Wiadomości Literackie*: 51–52 (631–632), online: <http://retropress.pl/wiadomosci-literackie/moje-wrazenia-z-anglii/> [dostęp: 02.05.2023].
- KOSSAK, ZOFIA (2013), *Wspomnienia z Kornwalii 1947–1957*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- ŁUKOWSKA, MARIA ANTONINA (2016), *Mit Wielkiej Brytanii w literackiej kulturze polskiej okresu rozbiorów. Studium wyobrażeń środowiskowych na podstawie zawartości wybranych periodyków*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- MIKES, GEORGE (1946), *How to Be an Alien: A Handbook for Beginners and More Advanced Pupils*, Londyn: Allan Wingate.
- MIKUŁOWSKI, ANDRZEJ (1934), 'Czy Anglicy są ludźmi?', w: *ABC Literacko – Artystyczne*: 3 (20), online: <http://retropress.pl/abc-literacko-artystyczne/czy-anglicy-sa-ludźmi/> [dostęp: 02.05.2023].

- NAGÓRSKI, ZYGMUNT (1948), 'Jak być cudzoziemcem', w: *Wiadomości*: 1 (92), online: <http://retropress.pl/wiadomosci/byc-cudzoziemcem/> [dostęp: 02.05.2023].
- PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA, MARIA (1998), *Listy do przyjaciół i korespondencja z mężem (1928-1945)*, Warszawa: Wydawnictwo Kossakiana.
- PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA, MARIA (2012), *Wojnę szatan spłodził. Zapiśki 1939–1945*, Warszawa: Agora.
- PRUS, BOLESŁAW (1958), *Kroniki*, t. 7, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- PRUS, BOLESŁAW (2021), *Lalka*, Warszawa: Wydawnictwo MG.
- PRUS, BOLESŁAW (1951), *Wybór pism*, Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza.
- RADZIK, TADEUSZ (1984), 'Rola przywódców emigracji polskiej w Londynie po II wojnie światowej', w: Andrzej Pilch (red.), *Emigracja z ziem polskich w czasach nowożytnych i najnowszych (XVIII–XX w.)*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 103.
- SAMOZWANIEC, MAGDALENA (1956), *Maria i Magdalena*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1956.
- RENIER, GUSTAAF JOHANNES (1932), *The English: Are They Human?*, Lipsk: Tauchnitz.
- ZBYSZEWSKI, KAROL (1943a), 'Polacy i Anglicy kiedy mówią', w: *Wiadomości Polskie*: 9 (155), online: <http://retropress.pl/wiadomosci-polskie/polacy-i-anglicy-kiedy-mowia/> [dostęp: 02.05.2023].
- ZBYSZEWSKI, KAROL (1943b), 'Polacy i Anglicy wobec władzy', w: *Wiadomości Polskie*: 13 (159), online: <http://retropress.pl/wiadomosci-polskie/polacy-anglicy-wobec-wladzy/> [dostęp: 02.05.2023].
- ZBYSZEWSKI, KAROL (1943c), 'Polacy i Anglicy wobec wojny', w: *Wiadomości Polskie*: 30 (176), online: <http://retropress.pl/wiadomosci-polskie/polacy-i-anglicy-wobec-wojny/> [dostęp: 02.05.2023].
- ZUBRZYCKI, JERZY (1956), *Polish immigrants in Britain. A study of adjustment*, Haga: Martinus Nijhoff.

Strach doświadczany przez personel medyczny i pacjentów na podstawie wybranych amerykańskich i brytyjskich wspomnień medycznych dwudziestego pierwszego wieku. Występowanie strachu w zawodzie medycznym

Magdalena Daniels

Uniwersytet Mikołaj Kopernika w Toruniu; Collegium Medicum w Bydgoszczy

ORCID: 0009-0000-3411-7950

Fear experienced by the medical staff and patients on the basis of American and British medical recollections

The main aim of the undertaken research is to explore the occurrence of fear in the medical environment. The work focuses on fear experienced by both the medical staff and the patients. The recalled situations and examples of fear were described by the medical staff representatives in their own memoirs and they form the research material of the paper. The publications came out in the twenty first century, their authors are British and American writers (doctors and a nurse). Memoirs contain personal comments and reflections of these staff. When describing the specific nature of their work and looking at their approach to the profession and patients, writers pay attention to emotions; including fear present while performing duties.

Their depiction of medical environment and issues is thus authentic, provided at first hand. Memoirists represent the perspective of practitioners who both reminisce about past experiences and seek to improve medical professionalism in one way or another. All the writers are alive and professionally active, which makes their perspective a current one.

Magdalena Daniels, dr literaturoznawstwa; pracuje na stanowisku asystenta w Centrum Języków Specjalistycznych w Medycynie w Collegium Medicum w Bydgoszczy; ostatnio publikowała artykuł: *Refleksyjność i uważność jako sposób obrony przed manipulacją ze strony rozmówcy* (2021) oraz *Kompetencje językowe jako środek pomocny w tworzeniu memuarów medycznych, stanowiących przekaz cennych treści zawodowych* (2023); interesuje się literaturą faktu z uwzględnieniem środowiska medycznego i literaturą memuarystyczną.

mt.stelmaszuk@gmail.com

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



They are Matt Mc Carthy (internist), Henry Marsh (neurosurgeon), and Theresa Brown (oncological nurse).

The article also includes observations of how medical staff deal with the emotion of fear. Whereas the neurosurgeon in *Do No Harm* recommends maintaining a distance in confrontation with the patient's problems, the nurse in *Critical Care* believes that her role is to engage with the patient, "Doctors are concerned with other things [...]. Probably they don't do Bibles, either. But nurses have to get to the heart of the matter, whatever that may be" (Brown 2010: 127). Another way of coping with fear and maintaining mental balance, as in the case of McCarthy's diary is gaining support from the environment. Situations and thoughts included by the authors in their memoirs are certainly useful for readers related to the medical world, as well as those outside it.

Keywords: fear, medical staff, patient, memoir, treatment

Obraz strachu w pracy lekarza

Celem autorki artykułu jest analiza występowania strachu w środowisku medycznym. Tekst skupia się na kwestii strachu doświadczanego zarówno przez personel medyczny, jak przez pacjentów. Przywołane sytuacje i przykłady strachu opisane zostały przez przedstawicieli personelu medycznego w ich wspomnieniach. Właśnie te publikacje lekarzy i pielęgniarki w formie memuarów stanowią materiał badawczy. Publikacje ukazały się w dwudziestym pierwszym wieku, ich autorzy-medycy są brytyjskimi i amerykańskimi pisarzami. Memuary zawierają osobiste komentarze i przemyślenia tegoż personelu. Opisując specyfikę własnej pracy, przyglądając się swojemu podejściu do zawodu oraz pacjentów, pisarze zwracają uwagę na emocje, w tym strach obecny w trakcie wykonywania obowiązków.

Przedstawiony przez pamiętnikarzy obraz środowiska i problemów medycznych jest zatem autentyczny, przekazany z pierwszej ręki. Reprezentują oni perspektywę praktyków, którzy zarówno wspominają doświadczenia z przeszłości, jak i dążą do poprawy profesjonalizmu medycznego na różne sposoby. Wszyscy autorzy żyją i są aktywni zawodowo, co czyni ich perspektywę aktualną. Do pamiętnikarzy tych należą: Matt Mc Carthy (internista), Henry Marsh (neurochirurg) oraz Theresa Brown (pielęgniarka onkologiczna). W związku z tym, że ostatnia z wymienionych postaci w mniejszym stopniu poświęca uwagę emocji strachu w swoim memuarze na rzecz innych pozytywnych emocji, w artykule opis strachu w odniesieniu do owej pielęgniarki stanowi marginalną część, w porównaniu z pozostałymi medykami.

We wspomnieniach omawianych w niniejszym tekście wiele uwagi poświęca się strachowi. Jest to jedna z najczęściej występujących emocji, nieraz łącząca się z innymi uczuciami, zwłaszcza z lękiem. Theresa Kelly zauważa, że strach może objawiać się w więcej niż jednej formie i może jawić się jako:

niepokój, obawa, nerwowość i panika. Ktoś przytłoczony strachem może nie być w stanie myśleć rozsądnie i zablokować się w swoich działaniach i alternatywnych możliwościach. Badaczka dostrzega pozytywne aspekty stawienia czoła i wreszcie przezwyciężenia strachu, do których zalicza się dojrzewanie i osiągnięcie pełni ludzkiego potencjału. Strach może również decydować o wyborze dobra lub zła. Podobnie jak inne negatywne emocje, służy on przetrwaniu, gdyż jest źródłem energii do działania (Kelly 2012: 131). Marian Estape twierdzi, że strach jest podstawą wewnętrznej równowagi i przetrwania człowieka. Ludzie muszą się pewnych rzeczy bać, żeby nie podejmować wszelkich przedsięwzięć bez umiaru (Estape 2020: 126).

Jak pisze internistka Lisa Sanders, strach jest nieunikniony w pracy lekarzy i nie musi wynikać z ich nieostrożności czy niedopatrzeń, ale z niestabilnego stanu zdrowia pacjenta. Pamiętnikarka w książce *Każdy pacjent opowiada historię* wspomina młodego pacjenta z gorączką i zażółconą skórą, którego puls jest przyspieszony. Choć lekarze zrobili wszystko, co uważali za rozsądne, obawiali się, że przeoczyli jakąś ważną wskazówkę, która mogła zadecydować o życiu lub śmierci pacjenta (Sanders 2009: XII).

Przykłady ilustrujące strach zostały wybrane tak, aby wskazać wpływ, jaki strach ma na ludzi, którzy go doświadczają. Z jednej strony strach blokuje je, z drugiej może prowadzić do analizy sytuacji i motywować do podjęcia próby osiągnięcia lepszej wydajności zawodowej w przyszłości.

Przykłady sytuacji strachu zawartych w pamiętnikach i reakcja na strach

Autorzy wspomnień dzielą się z czytelnikiem sytuacjami, które przysporzyły strachu im samym bądź pacjentom. Jedną z nich jest między innymi opisane w książce pt. *Prawdziwy lekarz zobaczy cię wkrótce* ukłucie się igłą przez stażystę i jego oczekiwanie na wynik badania w kierunku HIV oraz dręczące go obawy związane z konsekwencjami niepomyślnego wyniku testu. Autor będący internistą odczuwa strach po tym, jak podczas pobierania krwi zakłuł się, co groziło zakażeniem wirusem HIV. Zaraz potem paraliżuje go strach, który objawia się reakcjami cielesnymi: uczuciem, że zaraz zemdleje i zwymiotuje, dziwnym poczuciem, że czas na zmianę przyspiesza i zwalnia, niemożnością poruszania się i poczuciem, że jest uwięziony jak w ruchomych wydymach: „Moje zęby były ciężkie, usta były zdrętwiałe. Poczułem się jak małe dziecko, które chce uciec, zniknąć i nie potrafi znaleźć słów [*My teeth felt heavy; my lips were numb. I felt like a small child, wanting to run, to disappear, and unable to formulate words*]” (McCarthy 2015: 126). Jego odczucia odzwierciedlają to, co Kelly zauważa na temat strachu, twierdząc, że wywołuje on poczucie zagrożenia i braku kontroli nad sytuacją (Kelly 2012: 131). Jego niepokój widać

w nurtujących go później pytaniach dotyczących współpracy z personelem medycznym i opieki nad pacjentami. Strach łączy się tu z zażenowaniem, kiedy opowiadający wraca do szpitala i staje twarzą w twarz ze swoimi kolegami z pracy: Davidem, Ashley i studentką odbywającą u niego staż. Dzieje się tak dlatego, że lekarz uważa się za ciężar i zagrożenie dla siebie oraz otaczających go osób. Boi się, czy jego pacjenci – Ariel, Lalithia i Megan – będą mogli mu zaufać, że dobrze wykona swoją pracę i nie narazi ich na ryzyko zakażenia. Zastanawia się, jak sobie poradzi z tymi wszystkimi chorymi na AIDS i jakie są szanse, że zaufają lekarzowi, który przez swoją nieostrożność przypadkowo podzielił ich los. Jego strach wiąże się z obawą związaną z koniecznością oczekiwania na wynik badania (McCarthy 2015: 139).

To jednak nie koniec historii, bowiem jego strach stale się nasila. Obecnie obawy lekarza dotyczą wpływu ewentualnej infekcji na jego reputację i rozwój kariery w dłuższej perspektywie. W jego grupie stażystów wszyscy znajdują się pod presją ciągłego postępu: szybszego stawiania diagnozy, bardziej kompetentnego sporządzania notatek oraz posiadania głębszej niż inni pracownicy szpitala wiedzy o swoich pacjentach i chorobach. Stażysta kultuwyje anonimowość wśród lekarzy, gdyż jego zdaniem pozwala ona na lepszą opiekę nad pacjentem, ponieważ personel może nagiąć zasady, niejawnie łamiąc rygorystyczne przepisy dotyczące czasu pracy. Lekarz obawia się, że w wyniku zakłucia igłą jego anonimowość zostanie naruszona, stanie się „tym gościem”, lekarzem, którego wszyscy znają, i którego będą mieli na oku. Boi się także plotek na swój temat w miejscu pracy:

Rozwahałem, jak daleko wiadomość o mojej igle mogła dotrzeć w naszym wyspiarskim, szpitalnym świecie. Chociaż nie mieliśmy zbyt wiele czasu na spotkania towarzyskie, znajdowaliśmy czas na plotki. Wiedziałam, kto jest w ciąży, kto stara się zajść w ciążę [...]. Mogłem sobie tylko wyobrazić, co by o mnie powiedziano (McCarthy 2015: 140)¹.

Stażysta znajduje się w sytuacji utraty wiarygodności zarówno jako lekarz, jak i osoba, na której inni mogliby polegać. Dręczy go niepewność, czy w swoim miejscu pracy będzie mógł czuć się bezpiecznie i liczyć na współpracowników.

Strach wyrażający się w postaci lęku i niepokoju spowodowanego mimowolną nieostrożnością zostanie omówiony poniżej. Taki przypadek przedstawiony jest we wspomnianym już memuarze *Prawdziwy lekarz zobaczy cię wkrótce* i dotyczy McCarthy'ego, który był wówczas jeszcze stażystą.

¹ Przekład własny za: „I considered how far word of my needle stick might have travelled in our insular hospital world. Although we didn't have much time to socialize, we had time to gossip. I knew who was screwing, who was pregnant, and who was trying to become pregnant [...]. I could only imagine what would be said about me”.

Pomija on krwawienie wewnętrzne pacjenta i nie odnotowuje go w karcie lekarskiej. Inny lekarz, jego przełożony, Scothscott, zarzuca mu to w rozmowie telefonicznej i zwraca uwagę, że z powodu jego przeoczenia notatka McCarthy'ego wprowadza w błąd, co mogło zabić pacjenta. McCarthy czuje się naprawdę niezręcznie:

Chciałem się ukryć. Chciałem zniknąć. Chciałem uciec, ale nie miałem dokąd. Byłem przerażony, gdy pomyślałem o tym, co zrobiłem Carlowi Gladstonowi [...]. Kolana mi się ugięły i przykucnąłem w stronę wyłożonej kafelkami podłogi, z trudem łapiąc powietrze, gdy oczy zaczęły mi się zbierać (McCarthy 2015: 47)².

Objawy fizyczne towarzyszące emocjom mogą być przesadzone lub nie. Mało prawdopodobne, aby przytłoczony tak silnymi uczuciami, mógł dokładnie zarejestrować reakcję swojego ciała. Jego opisy własnych reakcji, obejmujące także przygryzanie dolnej wargi, są stereotypowe, niemniej jednak mają przekazywać silne emocje strachu zmieszanego ze wstydem. Nie tylko obawa o zdrowie pacjenta, ale także świadomość, że przełożony wie o jego błędzie, razem prowadzą do lęku i niepokoju. Następnego ranka jego niepokój powraca. Nie wie, jak stawić czoła nowemu dniu. Jego sumienie jest obciążane ustawicznymi pytaniami. Internista jest zdumiony tym, co przydarzyło się pacjentowi – Carlowi Gladstonowi – po opuszczeniu przez niego oddziału. Lekarz zastanawia się, jak zgłosić te zdarzenia swojemu koledze z pracy – Baio – i czy nie powinien poinformować go o rozmowie telefonicznej i zachowywać się, jakby nic się nie stało. Kolejną inną obawą jest to, czy zespołowi lekarzy grozi pozew, jeśli sprawa zostanie ujawniona. Wizualizuje wobec tego potrzebę mówienia ludziom, że przez kilka dni był lekarzem, a potem przez nieuwagę kogoś zabił. Ogarnia go w związku z tym poczucie winy (McCarthy 2015: 51). Zamiast więc wyjaśniać, lekarz ukrywa swoje uczucia, co go dręczy. Zastanawia się, czy pojawią się obawy i konsekwencje oraz co stanie się z nim i pacjentem. Czuje, że nie znajdzie wielu osób, z którymi mógłby o tym porozmawiać i którzy zrozumieliby tę kwestię. Na szczęście mógł zwrócić się do żony (McCarthy 2015: 70).

Stażysta ukrywa swoje uczucia, bo do czasu rozmowy z żoną jest przekonany, że nie może podzielić się swoją sytuacją z nikim z pracy. Zaczyna czuć się coraz bardziej niepewnie w kwestii swojej przyszłości i otoczenia, na które nie ma wpływu. Lekarz może tylko czekać na rozwój wypadków. Sparaliżowany strachem nie jest w stanie przyjąć żadnej strategii poradenia

² Przekład własny za: „I wanted to hide. I wanted to disappear. I wanted to run away, but there was nowhere to go. I was terrified to think of what I had done to Carl Gladstone [...]. My knees buckled and I crouched toward the tiled floor, gasping for air as my eyes welled up”.

sobie z nim poza czekaniem: rozmyśla więc o swojej sytuacji, ale nie podejmuje żadnych działań. W obliczu niepewności i wątpliwości co do swojej przyszłej sytuacji zawodowej biernie oczekuje na rozwój wypadków. Wsparcie żony okazuje się dla niego przełomem, dzięki któremu czuje, że nie jest sam ze swoim problemem i ma z kim porozmawiać.

W związku z niepokojem i strachem u lekarza pojawia się bezsilność, potrzebuje on pomocy, nie czuje się przygotowany na skrajne emocje, jakie dostarcza medycyna i pragnie znaleźć wskazówki, które poprowadzą go przez meandry szpitalnego życia. Przez wytyczne te lekarz rozumie stabilizator nastroju lub kompas moralny. Chciałby, żeby ktoś udzielił mu porad, w jakim kierunku powinien podążać w swojej karierze (McCarthy 2015: 52). W końcu odnajduje równowagę. Z biegiem czasu, bez konieczności rozliczania się z poprzednim pacjentem, coraz łatwiej jest mu sobie poradzić. Po przeanalizowaniu swojej sytuacji zaczyna być z tego powodu odrętwiały. Lekarz uważa, że powinien przestać się martwić, bo inaczej nigdy nie pogodzi się ze swoją pracą, a żołądek będzie cierpiał z powodu rozstroju (McCarthy 2015: 73). Lekarz rzekomo przewyciężył swoje negatywne emocje dzięki wsparciu żony, dzięki temu może spojrzeć na swoją sytuację z większym optymizmem i zauważyć, że nie wszystko stracone. Pozwala mu to w dużym stopniu wyeliminować obawy o swoją przyszłość w zawodzie medycznym. Czuje się bardziej komfortowo w swojej pracy i jest do niej bardziej przychylnie nastawiony. Jednak w dłuższej perspektywie czasu to niedopatrzenie wciąż go prześladowe. Ilekroć czuje, że zaczyna czuć się prawdziwym lekarzem, przypomina sobie o swoim przeoczeniu i o tym, że potrzebuje nadzoru. Myśli o tym, co by było, gdyby to on był przełożonym (McCarthy 2015: 123). Przeoczenia podczas stażu pozostawiły trwałe ślady w jego psychice i stanie umysłu. Okazuje się jednak, że strach jest pouczający, a po odpowiednim przetworzeniu, wzmacnia go.

Wspomnienia wykazują, że strach obecny jest nie tylko w życiu zawodowym stażysty lub młodych lekarzy, lecz doznają go również doświadczeni medycy w konfrontacji ze swoją pracą, co widoczne jest u Henrego Marsha w *Po pierwsze nie szkodzić*. Strach objawia się jednak u niego zupełnie inaczej. Chirurg wraca bowiem myślami do młodej kobiety, która w wyniku operacji została prawostronnie sparaliżowana. Choć zabieg przebiegł bez powikłań, lekarz uznał, że zachował niewystarczającą ostrożność i musiał być za bardzo pewny siebie. Uważa, że prawdopodobnie próbował usunąć zbyt dużą część guza. Neurochirurg czeka na kolejną operację guza szyszynki w przyszłości. Chciałby, żeby wszystko poszło pomyślnie i dobrze się skończyło, a potem znów poczułby się spokojny. Wie, że z biegiem czasu jego smutek z powodu krzywdy wyrządzonej młodej kobiecie osłabnie. Wspomnienie leżącej na szpitalnym łóżku pacjentki ze sparaliżowaną nogą i ręką ulega rozmyciu. Píše on: „Byłaby dodana do listy moich nieszczęść – kolejny nagrobek na

tym cmentarzu, który jak powiedział kiedyś francuski chirurg Leriche wszyscy chirurdzy noszą ze sobą” [*She would be added to the list of my disasters – another headstone in that cemetery which the French surgeon Leriche once said all surgeons carry with themselves*]” (Marsh 2014: 5). Sam fakt refleksji chirurga może zaskoczyć czytelnika, ponieważ lekarz nie przypisuje niefortunnego skutku operacji przypadkowi lub pechowi, ale zatrzymuje się, żeby pomyśleć i wyciągnąć wnioski. Chce odnaleźć przyczynę nieudanej operacji przede wszystkim z uwagi na siebie, nie dla innych. Nie pozwala, aby strach paraliżował go stopniowo, lecz nieuchronnie, jak to miało miejsce w przypadku stażysty. Przyczyny niepowodzeń upatruje nie w przedmiotach czy okolicznościach zewnętrznych, ale we własnej postawie, która jest rzeczą nieuchwytną. Podejrzewa, że za szkody odpowiedzialny jest brak pokory i zbytńia pewność siebie. Lekarz tęskni za szansą naprawienia tej katastrofy w przyszłości, chociaż jeśli kiedykolwiek się ona pojawi, nie będzie już dotyczyć tego samego pacjenta. Innymi słowy, wyrządzone szkody są nieodwracalne. W rezultacie wyłania się w tym przypadku istotna charakterystyka pracy każdego medyka, a mianowicie konsekwencje błędów, choć czasami nieuniknionych i niewynikających z zaniedbań, to jednak w efekcie są one poważniejsze niż w innych zawodach, ponieważ te rzutują na zdrowie i życie pacjentów. Zdolność chirurga do zaakceptowania tej porażki pozwala mu kontynuować inne obowiązki i nie załamywać się. Jednym ze sposobów radzenia sobie z opisaną w tym przypadku emocją strachu i przygnębienia jest wsłuchanie się w siebie i analizowanie tego, co się wydarzyło.

Zachowanie przesadnej ostrożności prowadzi obu wyżej przywołanych lekarzy do niepowodzenia i staje się powodem ich rozważań. Nadmierna ostrożność w przypadku chirurga z *Po pierwsze nie szkodzić* i nonszalanca internisty z poprzedniego pamiętnika *Prawdziwy lekarz zobaczy cię wkrótce* uruchamiają u obu lekarzy mechanizm autoanalizy, który umożliwia im dotarcie do źródła niepowodzeń. Jednak w obu przypadkach działa to inaczej. U chirurga autoanaliza prowadzi do przekonania, że jego nadmierna ostrożność staje się przyczyną tragicznej sytuacji zdrowotnej pacjenta. U internisty strach na pewien czas wywołuje głęboki kryzys wiary w sens dalszego bycia lekarzem, niepewność co do własnego stanu zdrowia i życia osobistego. Aby uniknąć niepowodzeń w przyszłości, musi zachować ostrożność. Strach staje się dla niego szansą na niepopęlnienie błędów w przyszłości. To ilustracja ewolucyjnej roli negatywnych emocji, które mogą chronić człowieka przed niebezpieczeństwami.

W swoim wspomnieniu chirurg podkreśla, że niepokój jest częścią jego pracy. Dzieje się tak dlatego, że operacje chirurgiczne niosą ze sobą pewną nieprzewidywalność, a każdy guz mózgu jest inny. Prześwietlenie tego organu nigdy nie wykazuje dokładnie, jak będzie się zachowywać guz, zanim

specjalista nie zacznie go usuwać. Doktor pisze, że kiedy zbliża się do guza, musi wiedzieć które naczynie krwionośne można poświęcić, a które nie. Jest to jednak skomplikowane. Jak stwierdza: „Za każdym razem gdy miałem do czynienia z naczyniem krwionośnym, trząsałem się ze strachu, ale jako chirurg już we wczesnym etapie kariery, wiedziałem, że powinienem zaakceptować intensywny niepokój jako normalną część pracy i kontynuować mimo to [*Every time I divided a blood vessel I shook a little with fright, but as a surgeon you know at an early stage of your career to accept intense anxiety as a normal part of the day's work and carry on despite it*]” (Marsh 2014: 8). Kiedyś poinformował rodzinę pacjenta o niemożności przewidzenia na podstawie prześwietlenia skali ryzyka pogorszenia się, ponieważ było to zależne od tego, ile powierzchni guza przylega do powierzchni mózgu (Marsh 2014: 91). W tej chwili sytuacja nie jest jednak jasna, bo „Dopóki chirurg nie podejmie się operacji, nie można powiedzieć, jak łatwe lub trudne będzie oddzielenie guza od guza leżącego u podstaw mózgu [*Until you operate you cannot tell how easy or difficult it will be to separate the tumour away from the underlying brain*]” (Henry Marsh 2014: 91).

Narrator w *Po pierwsze nie szkodzić* zwraca uwagę, że niepokój pojawia się także wtedy, gdy personel medyczny wspina się po szczeblach kariery i wzrasta odpowiedzialność, a wraz z nią rośnie niepokój, że popełni się błąd i spowoduje cierpienie pacjenta. Lekarze odczuwają wtedy zarówno strach, jak i współczucie w wyniku konfrontacji ze swoimi pacjentami. Medycy mogą współczuć, gdy stan ich pacjentów wymaga podjęcia nieprzyjemnych i przerażających zabiegów, do których zalicza się zakładanie kroplówek, a nawet nacinanie ciała. Strach może wynikać z niepewności co do wyniku tych interwencji, zaś współczucie pojawia się, gdy lekarz widzi cierpienie. Personel medyczny może także obawiać się negatywnych reakcji pacjentów i ich rodzin na efekty leczenia oraz obwiniania ich za skutki leczenia. Pamiętnikarz sugeruje oddystansowanie się od pacjenta, bez którego wykonywanie tej pracy byłoby niemożliwe. Gdyby lekarze zinternalizowali strach pacjentów i sami cierpieli, nie byłoby w stanie nikomu pomóc:

Większość studentów medycyny przechodzi przez krótki okres, kiedy zapadają na wszelkiego rodzaju wyimaginowane choroby – ja sama chorowałam na białaczkę przez co najmniej przynajmniej cztery dni – dopóki nie dowiedzą się, w imię samoobrony, że choroby przytrafiają się pacjentom, a nie lekarzom (Marsh 2014: 215)³.

³ Przekład własny za: „Most medical students go through a brief period when they develop all manner of imaginary illnesses – I myself had leukemia for at least four days – until they learn, as a matter of self-preservation, that illnesses happen to patients, not to doctor”.

Wymaglinowane choroby, o których mówi lekarz, wynikają ze zbyt dużego strachu o pacjenta i obawa ta może przenieść się na samego lekarza. Ważna jest potrzeba pozbycia się strachu i poradzenia sobie ze stresem.

Lekarz i pacjent w obliczu strachu

W książce *Po pierwsze nie szkodzić* pojawia się jeszcze inna sytuacja, tym razem dziejąca się w umyśle lekarza. To obawa doświadczonego chirurga przed mocą sprawczą jego opinii, że w danym przypadku pacjenta nie da się uratować i musi umrzeć, w wyniku czego ani on, ani żaden inny lekarz nie podejmuje się operacji, które w jego przekonaniu okażą się skuteczne. Medyk obawia się, że może pacjent ma rację, żywiąc wbrew rozsądkowi nadzieję na cud, a wobec tego może chirurg powinien operować jeszcze raz. Chirurg nazywa tę sytuację „szaleństwem dla dwojga”, w którym zarówno pacjent, jak i lekarz nie mogą uporać się z rzeczywistością (Marsh 2014: 151). Chirurg ponownie staje przed trudnym dylematem, często przecież uchodzi za autorytet w sprawach medycznych, lecz nie ma możliwości, by być nieomylnym. Ten przykład pokazuje, jak lekarz i pacjent mogą dzielić identyczne emocje, chociaż ich sytuacja jest odmienna – jeden z nich leczy, drugi jest leczony. Obie strony nie wiedzą, jakie rozwiązanie lub działanie jest właściwe w powszechnym przypadku, co staje się źródłem strachu i niepewności. Różnica polega na tym, że chirurg naraża na ryzyko tylko swoją reputację zawodową, a pacjent – życie. To ilustruje powagę dylematów, które często muszą być rozwiązywane w relacji lekarz-pacjent.

Podobieństwo emocji odczuwanych przez lekarza i pacjenta ilustruje także inny przykład ze wspomnień pt. *Po pierwsze nie szkodzić*. W tym przypadku pod uwagę bierze się niepokój i strach. Lekarz Henry Marsh wyjawia pacjentowi informacje medyczne dotyczące przyszłej operacji (ryzyko śmierci lub poważnego udaru), co budzi w nim niepokój. Lęk pacjenta i poczucie niepowodzenia lekarza w związku z wcześniej przeprowadzoną operacją łączą się i powodują dalszą obawę chirurga przed operacją (Marsh 2014: 3). Ta sytuacja pokazuje, jak lekarz i pacjent mogą stworzyć zespół, a emocje i uczucia jednego z nich mogą wpływać na drugiego. Ważna jest więc klarowność wyjaśnień lekarza i jego odwaga przyznania się do swojej omyłności i zadeklarowania faktu, że istnieje granica wyznaczająca kres jego kompetencji.

Emocja strachu jest również eksponowana w *Krytycznej opiece*, autorstwa Theresy Brown, z tą różnicą, że przykłady odnoszą się do pacjentów lub ich rodzin, u których pewne sytuacje wywołują strach. W jednej z nich, pielęgniarka na podstawie rozmowy z dziećmi pacjenta obserwuje, jak czasami rodziny pacjentów mogą do tego stopnia obawiać się prawdziwej odpowiedzi personelu medycznego na temat stanu zdrowia pacjenta, że wolą nie zadawać

precyzyjnych pytań, lecz ogólne (Brown 2010: 23). W innym przypadku pielęgniarka wspomina przerażającą reakcję pacjenta na zabiegi medyczne. Jej zdaniem to naturalne, że pacjenci odczuwają strach w obliczu wykonywanych względem nich czynności takich jak przyklejanie rurek do wszystkich możliwych otworów ciała czy liczenie wypróżnień. Takie sytuacje są niezrozumiałe dla ludzi żyjących poza szpitalami i prowadzących normalne życie (Brown 2010: 127). Pielęgniarka komentuje to następująco: „Poziom bezbronności, zależności i strachu, jakich doświadczają pacjenci w szpitalu, pozostaje daleko poza sferą normalnego, codziennego życia i nikt z nas nie chce sobie wyobrazić siebie w takiej sytuacji [*The level of vulnerability, dependence, and fear experienced by patients in the hospital remains far outside the realm of normal, everyday life, and none of us want to imagine ourselves in that position*]” (Brown 2010: 127). Pielęgniarka myśli o swojej roli w konfrontacji ze strachem pacjenta. Chirurg w *Po pierwsze nie szkodzić* opowiada się za zdystansowaniem się lekarza do problemu pacjenta, gdy ten budzi u lekarza strach, pielęgniarka z *Krytycznej opiece* jest przekonana, że rolą pielęgniarki jest angażowanie się w sprawy pacjenta. Wskazuje, że „Lekarze zajmują się innymi rzeczami [...]. Prawdopodobnie nie wydają też pacjentom Biblii. Ale pielęgniarki muszą dotrzeć do sedna sprawy, cokolwiek by to nie było [*Doctors are concerned with other things [...]. Probably they don't do Bibles, either. The nurse's tasks comprise simple or basic things, such as bringing the Bible, which she calls getting to the heart of the matter*]” (Brown 2010: 127). Na tym właśnie polega różnica, jaką dostrzega w pracy pielęgniarki i lekarza oraz w ich reakcjach na strach.

Ukazanie strachu przez samych przedstawicieli zawodów medycznych jest interesującą perspektywą. Sytuacje i przemyślenia zawarte przez autorów we wspomnieniach z pewnością stanowią pożyteczną lekturę dla czytelników związanych ze światem medycznym, jak i tych spoza niego.

Źródła cytowań

- BROWN, THERESA (2010), *Critical Care: A New Nurse Faces Death, Life and Everything In Between*, New York: Harper Collins Publishers.
- ESTAPE, MARIAN (2020), *Jak przyciągać dobre rzeczy*, przekł. Nina Jaśtak, Warszawa: Muza.
- KELLY, THERESA M. (2012), *Empathy: A Quantum Approach – The Psychological Influence of Emotion. A Textbook of the University of Alternative Studies*, [bm]: [b. wyd.].
- MARSH, HENRY (2014), *Do No Harm: Stories of Life, Death and Brain Surgery*, London: CPI Group.
- MCCARTHY MATT (2015), *Doctor Will See You Shortly: A Physician's First Year*, New York: Broadway Books.
- SANDERS, LISA (2009), *Every Patient Tells a Story: Medical Mysteries and the Art of Diagnosis*, New York: Broadway Books.

Stroje i kostiumy ludowe – faux pas czy powód do dumy?

Izabela Andrzejak

Instytut Muzykologii, Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0003-3881-9671

Folk costumes and traditional attire – a faux pas or a reason for pride?

At the beginning of the 20th century, wearing regional costumes on the occasion of various holidays determined by the seasons and the liturgical calendar was a common phenomenon in the Polish countryside. Folk costumes in Poland have become the subject of interest for many researchers in the field of ethnography. Each region in Poland had its own characteristic elements in women's and men's costumes and in summer and winter versions. Various decorations and accessories testified to the wealth of the owners of these costumes. Individual elements also revealed marital status – young ladies usually wore flowers in their hair, while married women covered their heads with scarves. This characteristic clothing separated the peasantry from the bourgeoisie, intelligentsia, and aristocracy.

In the modern world, we no longer observe such a high tendency to wear folk costumes in the Polish countryside, but there are regions where attachment to tradition is still deeply rooted. The highlanders are especially famous for their pride in their origins, expressed by wearing folk costumes, as they marry in Podhale regional costumes. These

Izabela Andrzejak, mgr sztuki i kulturoznawstwa; absolwentka Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina i Uniwersytetu Łódzkiego; od 2016 roku jest tancerką Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. Tadeusza Sygietyńskiego; reprezentuje polską kulturę w kraju i zagranicą; wystąpiła w filmie *Zimna wojna* Pawła Pawlikowskiego jako tancerka zespołu „Mazurek”; pedagog techniki tańca ludowego warsztatów organizowanych w Centrum Folkloru Polskiego „Karolin”; autorka artykułów z zakresu teorii tańca; członkini Polskiego Forum Choreologicznego; stypendystka programu dla młodych humanistów „Joseph Conrad Fellowship” organizowanego przez Instytut de Republica (2021–2022); doktorantka Międzydziedzinowej Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

izabela.andrzejak@gmail.com

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

particular holidays throughout the year, in which the inhabitants of their villages and towns decide to wear folk costumes, are proof of great attachment to the region and a strong sense of their own identity.

Folk costumes are also presented on theater stages – as in the case of amateur and professional folklore groups. The task of these groups is to reconstruct extinct or completely extinct ritual forms and present them in an artistic setting on stage. The presentation of folk costumes on stage in colorful performances by folk groups is one of the elements of this reconstruction. Thanks to folk ensembles, many folk costumes were saved from oblivion.

The subject of my interest is looking at folk costume from the perspective of its use in performances by folk groups. In the 21st century, we observe a certain tendency to become fascinated with regional costumes thanks to the presentations of these groups. Putting on a folk costume and wearing it on stage and in other spaces is a source of pride among artists.

Keywords: folk costume, folk song and dance ensemble, folklore, dance, stage

Strój ludowy jako materialny wkład w dziedzictwo kultury

Dziedzictwo polskiej kultury stanowi barwna, bogata i wielowiekowa tradycja regionalna, która jest świadectwem naszej tożsamości. Dawniej tradycyjny strój ludowy, przynależny warstwie chłopskiej, był wyraźnym, widocznym symbolem, elementem, oddzielającym jedną klasę społeczną od drugiej. Strój ludowy był przede wszystkim ubiorem odświętnym, wyjątkowo strojnym i eleganckim, ale nadal wiejskim. Poszczególne elementy stroju ludowego stanowiły nie tylko o regionie, ale także o zamożności i stanie cywilnym właściciela.

Na wsi strój był wizualnym wyznacznikiem sytuacji materialnej i pozycji społecznej. Po tym, jak się kto nosił, określić można było także stan cywilny danej osoby i jej rolę obrzędową; często dawało się to zaobserwować na podstawie dodatków do stroju. Inaczej niż mężatki nosiły się panny na wydaniu, strój kawalerów różnił się od ubioru mężczyzn żonatych, osoby starsze, zarówno kobiety jak i mężczyźni, wkładały stroje przypisane swojemu wiekowi (Koszut-ska 2016: 76).

Istnieje wiele rozmaitych czynników, wpływających na różnorodność polskich strojów regionalnych, bowiem nie tylko warunki atmosferyczne, geograficzne, formy podejmowanej pracy, czy wreszcie wspomniany wyżej stan cywilny determinowały wygląd zewnętrzny ludu. Tradycja oddzielenia strojem warstwy chłopskiej od klasy uprzywilejowanej związana jest przede wszystkim z systemem feudalnym i wynikającymi z niego następstwami w relacjach społecznych.

Jak podają źródła „mieszkańcy wsi zaczęli zarzucać strój stopniowo od lat 80. XIX wieku” (Tymochowicz 2020: 8), czego główną motywacją była rosnąca chęć emancypacji. Wyjątkowego znaczenia nabrał strój ludowy w okresie zaborów, kiedy to był elementem silnie podkreślającym przynależność

do państwa polskiego, którego, choć brakowało na mapie Europy, nie mogło zabraknąć w kulturze mieszkańców podzielonego kraju nad Wisłą. Istotne jest, że to właśnie w czasie zaborów zachodziły „pierwsze próby powstrzymania zaniku strojów ludowych” (Tymochowicz 2020: 8). Wraz z rozwojem polskiej etnografii zwiększała się świadomość tego, jak ważne są starania o zachowanie polskich strojów ludowych, nawet jeśli obserwowany był powolny zanik powszechnego użytkowania ich na wsi. Strój ludowy zaczął być coraz mniej postrzegany w sensie praktycznym, a coraz bardziej przez pryzmat estetycznej kategorii piękna, jako dzieło sztuki, uznanej przez inteligencję za ludową. Zaczęły krystalizować się jego nowe funkcje – z jednej strony był elementem rękodzieła, z drugiej zaś – symbolem ziemi, z której pochodzili ubierający go mieszkańcy. „Stroje ludowe, obok zabytków budowlanych i rękodzieła, są wyznacznikiem regionalnym, znakiem rozpoznawczym terenu, z którego pochodzą” (Woźniak 2011: 8).

Z czasem strój ludowy stał się jednym z elementów polskiego dziedzictwa narodowego, reprezentującego polską kulturę, a także zaczął odgrywać istotną rolę w „konstrukcjach wizualnej tożsamości narodowej” (Klekot 2021: 315). I tak nie tylko strój ludowy, ale cała sztuka ludowa przepuszczona przez filtr inteligenckiej legitymizacji przeobraziła się w produkt, swego rodzaju marketingowy symbol polskiej kultury dostępny w sieci sklepów Cepelia.

Co ciekawe, współcześnie obserwuje się zmianę funkcji stroju ludowego, choć jest to zjawisko budzące z jednej strony entuzjazm, a z drugiej obawy o zatracenie pewnej tradycji tego elementu polskiej kultury. Elementy strojów z różnych regionów Polski pojawiają się niczym barwne cytaty w różnych tekstach kultury – zarówno tej wysokiej, jak i komercyjnej. Interesująca jest także droga od stroju do kostiumu ludowego, reprezentowanego w głównej mierze przez zespoły folklorystyczne, zarówno amatorskie jak i zawodowe. Celem artykułu jest próba omówienia fenomenu stroju ludowego jako zjawiska artystycznego, będącego nie tylko elementem dorobku kultury chłopskiej, ale także inspiracją dla twórców sztuki scenicznej i widowiskowej.

Kiedy noszono strój ludowy?

Jak podaje Alicja Woźniak „największy rozwój stroju ludowego i jego przeobrażenia przypadają na drugą połowę XIX i początek XX wieku, co wiąże się z uwłaszczeniem chłopów i przejściem z gospodarki samowystarczalnej na towarową, a także z rozwojem przemysłu” (Woźniak 2011: 11). Strój ludowy był bowiem jednym ze sposobów na manifestację przynależności nie tylko klasowej, ale także regionalnej. Był narzędziem pozwalającym utożsamić się z pewną wspólnotą, będąc tym samym środkiem do spełniania potrzeby

przynależności. Czynność wytwarzania strojów ludowych była procesem spajającym grupę na przykład haftujących wiejskich dziewcząt, które nawet w trakcie tworzenia przedmiotów codziennego użytku miały przestrzeń do eksploracji swoich manualnych talentów, kreatywności oraz wrażliwości na tkaniny i barwy. Z dzisiejszej perspektywy takie rękodzieła mają wysoką wartość i są powszechnie obecne w muzeach.

Ubieranie specjalnego stroju było elementem na tyle ważnym i charakterystycznym dla każdego mikroregionu, że bez względu na rodzaj materiałów, haftów czy ozdób – nakładanie stroju stawiało się misterium samym w sobie: „Strój zakładano tylko na okazje uroczyste, odświętne, do kościoła, urzędu, na odpust. Był zawsze traktowany jako odzież paradna, reprezentacyjna, na pokaz, pełnił funkcje symboliczne i wyróżniające, m. in. dając świadectwo potrzebie i poczuciu piękna właściciela” (Gawor 1996: 9).

Determinantem do zakładania odpowiedniej wersji stroju – codziennej, świątecznej, zimowej lub letniej były zarówno specjalne okazje, a w tym uroczystości, jak i pory roku. Dzięki temu jeszcze silniej umocniły się funkcje stroju ludowego, zakładanego na okres żałoby, świąt kościelnych, wesela, zapustów czy dożynek. Jednocześnie był czymś prywatnym, wręcz intymnym, ale traktowanym jako zabezpieczenie na przyszłość i posag. Dłużniewska-Pawlik wymienia następujące funkcje stroju ludowego:

Dawniej strój ludowy pełnił wiele różnych funkcji:

- wyróżniał jednostkę, wskazując na jej dobry gust, zamożność i talent;
- określał wieś lub parafię, pozwalając odróżnić swoich od obcych;
- był wartością materialną, kapitałem (Dłużniewska-Pawlik 2020: 52).

Po II wojnie światowej stroje regionalne były jeszcze w użytku, mimo utraty majątków czy tragicznych historii związanych z przesiedleniem. Jednak rozwój fabryk i możliwości produkcyjnych odzieży spowodował, że wiejskie rękodzieło zaczęło powoli zanikać w formie użytkowej. Jednym ze sposobów ochrony nie tylko strojów ludowych, ale i wiejskich obrzędów, tradycji i obyczajów stały się powstające zespoły folklorystyczne, dla których twórczość ludowa była punktem inspiracji.

Przejście od stroju ludowego do kostiumu w zespołach pieśni i tańca

W dyskursie o stroju ludowym jako o symbolu przynależności państwowej pojawia się pewien dysonans. Polega on na tym, że usilne poszukiwanie narodowości, a nawet swego rodzaju narodowej swojskości odbywa się w „garde-robie” tej warstwy społecznej, która w hierarchii usytuowana była najniżej

i bardzo długo pozbawiona w ogóle praw obywatelskich. Inteligencja widziała w najniższej klasie społecznej symbole, których lud ze względu na swoją niską pozycję, brak wykształcenia i samodzielności nie był w stanie dostrzec. Barbara Bazielić zauważa, że „dopiero w XIX wieku, po zniesieniu pańszczyzny, zyskują oni świadomość narodową” (Bazielić 1996: 15). Tej szczególnej fascynacji ludowością społeczeństwo polskie doświadczyło nad wyraz intensywnie w dwóch momentach historycznych. Pierwsze zaciekawienie kulturą ludową, w tym strojami ludowymi jako elementem szczególnie istotnym dla kultury, sięga XVIII wieku. Zabory i utrata wolności spowodowały wzrost zainteresowań w obrębie „poznania przeszłości i historii narodu polskiego, ale także zwrócenia uwagi na wartość tradycji i roli kultury chłopskiej w społeczeństwie” (Bazielić 2000: 7). Drugą cezurą historyczną, po której nastąpił zwrot ku ruchowi folklorystycznemu jest zakończenie II wojny światowej. Jedną z konsekwencji powojennej reformy kulturowej było powstawanie zespołów folklorystycznych, inspirowanych zespołami radzieckimi, których celem było, poza działalnością propagandową na rzecz władzy, upowszechnianie kultury, ochrona ludowych tradycji i przeniesienie ich w artystycznej formie na scenę.

Tradycyjny strój ludowy, współcześnie kojarzony z ludowymi festynami i zespołami folklorystycznymi, jeszcze niedawno – w okresie międzywojennym – stanowił integralny element życia mieszkańców wsi. [...] Dzisiaj stosunek do ludowego stroju jest pewnego rodzaju sprawdzianem postawy integracyjnej wobec dziedzictwa kulturowego (Woźniak 2011: 9).

Zanim jednak pierwszeństwo w prezentowaniu polskich pieśni, tańców, obrzędów i strojów z różnych regionów objęły zespoły folklorystyczne, stroje ludowe były inspiracją dla twórców librett do przedstawień teatralnych. W okresie zaborów, gdy rozwijał się polski romantyzm, wraz z charakterystycznym dla niego sentymentalnym zwrotem ku ludowości, w sztuce baletowej rozkwitał szlachetny i subtelny styl narodowy. Na scenie zaczęły coraz częściej pojawiać się polskie tańce ludowe przepuszczone przez filtr baletu klasycznego: „Tańce polskie oraz barwne stroje ludowe były na scenie teatralnej tylko elementem dekoracyjnym sielankowej akcji na tle banalnego krajobrazu” (Turska 1983: 165). Wprowadzenie elementów polskich na scenę Teatru Wielkiego w Warszawie, nawet jeśli z dzisiejszej perspektywy było powierzchowne, odbywało się za zgodą cara i odgrywało istotną rolę w rozwoju tożsamości narodowej Polaków.

Na strojach ludowych z okolic Krakowa i regionu podhalańskiego wzorowano się podczas tworzenia kostiumów w wodewilu pióra Wojciecha Bogusławskiego i z muzyką Jana Stefaniego, pt. *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, którego premiera odbyła się 1 marca 1794 roku w Teatrze

Narodowym. Istotą tego widowiska był jego „rdzennie polski, patriotyczny charakter [...] i rozsianą w tekście wielką mnogość ciętych aluzji politycznych, na które szczególnie żywo reagowało polskie społeczeństwo w dobie zaborów” (Kański 2021: 645). Zabieg wzmocnienia pierwszej polskiej opery narodowej regionalnymi kostiumami jeszcze silniej nasycił dzieło polskością, dotykając w plastyczny sposób tożsamości mieszkańców kraju podzielonego już częściowo przez zaborców.

Pierwszy polski balet narodowy, czyli *Wesele w Oycowie* do muzyki Karola Kurpińskiego z librettem Bonawentury Kudlicza, swoją premierę miał 14 marca 1823 roku (encyklopediateatru.pl 2016). Jako jedno z nielicznych dzieł, które zostało dopuszczone przez carską cenzurę, prezentowało elementy polskiej kultury narodowej, nawiązując do regionu krakowskiego tańcem, muzyką i kostiumami. Irena Turska o *Weselu w Oycowie* pisała, że jest to „pierwszy ludowy balet polski” (Turska 1983: 166), który miał w sobie „cechy stylu klasycznego w połączeniu z romantycznie pojętymi pierwiastkami narodowymi” (Turska 1983: 166). Prezentacja artystów sztuki baletowej w kostiumach stylizowanych na stroje ludowe była ważnym symbolem w walce o przetrwanie polskości. W polskim balecie z okresu romantyzmu powstało jeszcze kilka innych tytułów, które swoim librettem nawiązywały do wiejskiego życia, a poprzez wykorzystane elementy polskich tańców i zaprojektowanych kostiumów wzorowanych na wiejskich strojach, kontynuowano zwrot ku ludowości.

Stroje ludowe jako kostiumy były używane także na początku XX wieku „do pierwszych przedstawień teatrów ludowych powstałych z inicjatywy Związku Teatrów i Chórów Włościańskich we Lwowie (w 1907 r.), później przekształconego w Związek Teatrów Ludowych (1919)” (Tymochowicz 2020: 10). Kolejni artyści, którzy sięgali po stroje ludowe na potrzeby rozwijających się zespołów folklorystycznych przyczynili się do oderwania stroju od jego pierwotnego kontekstu kulturowego. Gdy stroje ludowe zaczęły być traktowane jako element scenicznego widowiska, zmieniło się nie tylko ich podstawowe przeznaczenie, ale także i ostateczny wygląd. Przestały być codziennym lub odświętnym strojem chłopów, a stały się przedmiotem teatralnych stylizacji i krawieckich przeróbek. Obok dawnych funkcji, m.in. estetycznej czy obrzędowej, stroje, które stawały się kostiumami zyskały również nowe: „sceniczną, edukacyjną, animacyjno-kulturową, promocyjną, komercyjną oraz ludyczną” (Tymochowicz 2020: 9). Jednak już na poziomie decyzji o tym, czy zespoły folklorystyczne powinny występować w strojach ludowych rodziły się konflikty. Warto w tym miejscu przytoczyć wspomnienia Miry Zimińskiej-Sygietyńskiej, założycielki słynnego Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze”, powołanego do życia w 1948 roku:

Już wtedy rozpoczął się ostry spór. Zwalczały się dwa stanowiska. Jedni twierdzili, że zespół ludowy musi występować w kostiumach ludowych. Drudzy uważali, że stroje te, z reguły wełniane, są zbyt ciężkie, by można w nich tańczyć, że młodzież musi być ubrana w coś lekkiego, powiewnego. Od początku opowiadałam się z Tadeuszem za stanowiskiem pierwszym (Zimińska-Sygietyńska 1990: 98).

W przypadku „Mazowsza”, ale też innych zespołów folklorystycznych zakładanych po II wojnie światowej, stroje ludowe pozyskiwane były bezpośrednio od mieszkańców wsi: „Na pierwszy ogień poszło Opoczno. Wcześniej daliśmy w kościele ogłoszenie, że będziemy skupować starodawne ubiory. Umówiliśmy też ludzi, którzy mieli nam pokazać jak wykonuje się tańce opoczyńskie” (Zimińska-Sygietyńska 1990: 98). Oczywiście, nie wszystkie stroje z każdego regionu udało się odnaleźć i skompletować, zwłaszcza tam, gdzie po zakończeniu II wojny światowej brakowało rdzennej ludności i, co za tym idzie, zaprzestano używania strojów ludowych. Wówczas podejmowano się rekonstrukcji strojów regionalnych, przy czym „początkowo pomagała Cepelia, w ramach której powstawały pracownie krawieckie zajmujące się wykonywaniem kostiumów ludowych pod nadzorem etnografów i kostiumologów” (Tymochowicz 2020: 10). Oryginalny materiał źródłowy – spódnice, koszule, zapaski, buty czy dodatki – nie nadawał się oczywiście do prezentacji artystycznych w ich nowej funkcji scenicznego kostiumu. Zanim zdobyte wiejskie stroje można było prezentować na scenie, należało wykonać ogrom krawieckiej pracy, aby ludowy strój stał się scenicznym kostiumem.

Kiedy strój staje się kostiumem?

Podczas gdy mieszkańcy wsi oddawali lub odsprzedawali stare stroje regionalne trzymane w kufrach założycielom zespołów pieśni i tańca, młodzi adepci sztuki uczyli się tanecznych kroków i wiejskich piosenek. Na wzór pozyskanych strojów regionalnych zaczęto zamawiać w fabrykach odzieżowych kostiumy ludowe: „Niektóre zespoły kompletowały swoje kostiumy, łącząc oryginalne części strojów należące niegdyś do ich przodków [...] z rekonstruowanymi” (Tymochowicz 2020: 10).

Kostiumy sceniczne różnią się od strojów ludowych różnymi elementami, ale przede wszystkim funkcjonalnością – są dostosowywane do potrzeb sceny i występujących w nich artystów. Na wzór kostiumów wybierane są najczęściej odświeżone wersje strojów regionalnych, które ulegają znaczącym przemianom. Ta daleko posunięta stylizacja sprawia, że kostium staje się niejako cytatem wybranych elementów zaczerpniętych z oryginalnych strojów ludowych, ale dzięki temu artyści mogą wykonywać w nich widowiskowe *pas*.

Projektowanie kostiumów scenicznych na wzór strojów ludowych i zamawianie ich w fabrykach odzieżowych to proces, w trakcie którego zaszły największe zmiany na polu stylizacji. Począwszy od doboru materiałów, które w czasach PRL i współcześnie nie zawsze są zgodne z oryginalnymi tkaninami używanymi do produkcji ubioru przez ludność wiejską. Niektóre zespoły folklorystyczne, aby zmniejszyć koszty produkcji kostiumów zastępują oryginalne materiały tańszymi odpowiednikami, co oczywiście wpływa nie tylko na wagę kostiumu czy pracę materiału pod wpływem ruchów tanecznych, ale w ogóle na efekt wizualny całości. Współczesne hafty wykonywane są za pomocą specjalnych maszyn, które poprzez odpowiednio ustawiony algorytm wyszywają z niesamowitą precyzją ludowe wzory na koszulach, chustkach i fartuchach.

Aby uatrakcyjnić kostium ludowy w pracowniach krawieckich przykładą się szczególną wagę do zachowania proporcji artystów. Położenie fartucha w talii, czy zmiana długości sukienki to zabiegi, które mają sprzyjać prezentacji artystów, podkreślać ich fizyczne atuty i ukrywać niedoskonałości. Z opowieści Katarzyny Klepacz, wieloletniej garderobianej zespołu „Mazowsze” wiadomo, że część kostiumów była wykonywana ręcznie w Karolinie, a panie z pracowni krawieckiej dopasowywały kostiumy dla każdej artystki osobno (facebook.com 2023). Oprócz dopasowywania kostiumu, w niektórych zespołach można spotkać się z praktyką cyrklowania spódnic, a więc odmierzania wszystkim tancerkom i chórzystkom tej samej odległości od podłogi do zakończenia spódnicy. Dzięki temu niezależnie od wzrostu wykonawczyń uzyskiwany jest imponujący efekt równych kostiumów.

Wielobarwność kostiumów ludowych to zachwycająca publiczność feeria kolorów, nad których ustawieniem pracują kostiumolodzy, garderobiane i kierownicy artystyczni zespołów. Zdarza się, że barwa materiałów prezentowanych na scenie jest żywsza niż ich regionalnych, wiejskich odpowiedników. Koloryzacja jest zabiegiem ustawiania kostiumów w taki sposób, aby w trakcie wykonywania choreografii paleta barw była jak najciekawsza dla widza. Całość dopełniają fantazyjne dodatki – korale, chustki, wstążki we włosach i kwieciste wianki. Panie często zaplatają sobie długie warkocze i stosują charakterystyczną podkreślającą oczy i usta.

Duma czy pastisz?

Niestety, dosyć powszechna stylizacja kostiumów ludowych spotyka się z krytyką etnografów czy zwolenników sztuki *in crudo*. Zjawisko folkloryzmu, które w przypadku kostiumów ludowych jest bardzo daleko posunięte, staje się powodem do dyskusji na temat tego, czy kostium ludowy nie jest pastiszem.

Budzi wątpliwość czy wymalowane tancerki zespołów folklorystycznych prezentujące się w kostiumach rodem z Cepelii to aby na pewno wytwór kultury odzwierciedlający artystyczną przestrzeń wiejskiego ludu.

Z drugiej strony możliwość prezentowania się w kostiumie ludowym to współcześnie jedna z niewielu szans, zwłaszcza w środowisku miejskim, industrialnym, aby doświadczyć tego rodzaju ubioru, jego tkaniny, ciężaru oraz sposobu zakładania i noszenia go. Poza kilkoma regionami w Polsce, jak łowickie, Małopolska, czy Podhale, gdzie tradycja noszenia stroju ludowego z okazji świąt jest wciąż praktykowana, współczesna młodzież może eksplorować tę przestrzeń jedynie na scenie w szeregach zespołów pieśni i tańca. Koncerty zespołów folklorystycznych na różnego rodzaju festiwalach i przeglądach, zarówno w kraju jak i za granicą, są okazją do tego, aby pokazać na scenie artystyczne prezentacje obrzędów i zwyczajów właśnie w kostiumach ludowych. Jest to bardzo wysublimowana lekcja historii i kultury zarówno dla miłośników zespołów pieśni i tańca, jak i dla samych artystów – dzieci, młodzieży i dorosłych. Dzięki aktywności zespołów ludowych kostiumy regionalne, nawet jeśli stylizowane, są wciąż żywe, inaczej byłyby tylko muzealnymi eksponatami.

Obecnie obserwuje się też zjawisko wykorzystywania kostiumów ludowych lub niektórych ich elementów we współczesnych projektach artystycznych nawiązujących do folkloru i słowiańskich obyczajów. Jednym z przykładów łączenia tradycji z nowoczesnością są projekty Grupy Off Harnam o wdzięcznym tytule *Pofolkuj sobie – folk yourself* (Grupa Off Harnam, 2013) Jest to cykl działań performatywnych, w których główną rolę odgrywają kostiumy ludowe wykorzystane w nietypowych przestrzeniach. Te nowoczesne inspiracje pokazywane na scenach teatralnych oraz w sieci są dowodem na to, że zarówno strój regionalny, jak i kostium ludowy jest z jednej strony ważnym elementem kultury, z drugiej zaś wdzięcznym narzędziem teatralnym, scenicznym i filmowym. Nagradzane filmy takie jak *Zimna wojna* w reżyserii Pawła Pawlikowskiego czy *Chłopi* DK Welchman i Hugh Welchmana to propozycje światowego kina, w których kostiumy ludowe użyte są jako coś więcej niż tylko ubiór aktorów.

Kostiumy ludowe, choć przetworzone, stylizowane i czasem tylko inspirowane strojami regionalnymi z polskiej wsi, są już zakorzenionym elementem współczesnej kultury. Wykorzystywanie ich na scenie, w filmie, na paradach zespołów folklorystycznych, czy w różnorodnych działaniach performatywnych, zarówno na żywo, jak i w przestrzeni wirtualnej to dowody na to, że są one wciąż potrzebne i żywe. Kostiumy ludowe stają się narzędziem edukacji kolejnych pokoleń nie tylko w aspekcie historycznym, ale także estetycznym, używane na scenie przez artystów sztuki tańca i śpiewu uczą wrażliwości na sztukę. I choć coraz częściej pojawiają się również w komercyjnych tekstach kultury to odwołując się do ich wykorzystania w pierwszej operze i w pierwszym

balecie narodowym – są zdecydowanie symbolem kultury wysokiej, a ich zakładanie powinno wywoływać w artystach poczucie tożsamości narodowej i płynącej z tego dumy.

Źródła cytowań:

- BAZIELICH, BARBARA, STANISŁAW GAWOR (1996), 'Wstęp' w: Stanisław Gawor (red.), *Strój ludowy w Polsce*, Warszawa: Fundacja Kultury Wsi, s. 9, 15.
- BAZIELICH, BARBARA (2000), *Odzież i strój ludowy w Polsce*, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- DŁUŻEWSKA-PAWLIK, STANISŁAWA (2020), *Opoczyński strój ludowy wyznacznikiem regionu oberka* w: Klaudia Carlos-Machej (red.), *Tańce polskie: kujawiak, oberek*, Warszawa: Chopin University Press, s. 52.
- ENCYKLOPEDIATEATRU.PL (2016), 'Wesele w Ojcowie', online: <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/73855/wesele-w-ojcowie> [dostęp: 23.09.2023].
- GRUPA OFF HARNAM – 'Pofolkuj sobie – Folk Yourself' summer edition 2013 (2013), online: https://youtu.be/DzwmcsZJ_04?si=QvT3dPM-cdEa2vl1z, [dostęp: 29.09.2023].
- KAŃSKI, JÓZEF (2021), *Przewodnik operowy*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- KLEKOT, EWA (2021), *Kłopoty ze sztuką ludową*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- KOSZUTSKA, JADWIGA (2016), 'Dlaczego strój krakowski stał się strojem narodowym?' w: Klaudia Carlos-Machej (red.), *Tańce polskie: polonez, krakowiak*, Warszawa: Chopin University Press, s. 76.
- FACEBOOK.COM (2023), *Sekrety mazowszańskiej garderoby – rozmowy z panią Katarzyną Klepacz*, online: <https://www.facebook.com/CentrumFolkloruPolskiegoKarolin/videos/237065912192331>, [dostęp: 29.09.2023].
- TURSKA, IRENA (1983), *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- TYMOCHOWICZ, MARIOLA (2020), 'Współczesne funkcje stroju ludowego' w: Anna Weronika Brzezińska, Aleksandra Paprot-Wielopolska, Mariola Tymochowicz (red.), *Atlas polskich strojów ludowych (Re)konstruowane stroje ludowe jako znak manifestowania tożsamości lokalnej*, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, s. 8-10.
- WOŹNIAK, ALICJA (2011), 'Každy strój ludowy jest kroniką swojego regionu' w: *Barwy regionu. Rzecz o strojach ludowych na terenie województwa łódzkiego*, Łódź: Urząd Marszałkowski w Łodzi, s. 8-9, 11.
- ZIMIŃSKA-SYGIETYŃSKA, MIRA (1990), *Druga miłość mego życia*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Nowożytna sztuka manipulacji. Girolamo Savonarola jako lider polityczno-duchowy apokaliptycznej Florencji

Marika Smurawa

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0009-0004-5190-8104

The modern art of manipulation. Girolamo Savonarola as the political and spiritual leader of apocalyptic Florence

Fear is known as one of the greatest motivators for people. A terrified person is ready to do anything to leave this position without thinking about what they are losing with their decisions. At the end of the 15th century, convinced by his beliefs about the world and religion, Girolamo Savonarola appeared twice in Florence. However, it was only for the second time that his sermons became crucial to the city's inhabitants. In a short time, the monk Savonarola became the most important person in the "new Rome". This paper explores how collective panic and apocalyptic mob beliefs led to mass action in 15th-century Florence and how this behaviour relates to contemporary society and its psychology in times of crisis.

Keywords: Girolamo Savonarola, Florence, Collective panic, Apocalypse, manipulation

Marika Smurawa, studentka polonistyczno-historycznych studiów nauczycielskich Wydziału Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; zajmuje się historią nowożytną półwyspu Apenińskiego, intelektualną i kulturalną Renesansu oraz dziejami reformacji w nowożytnej Europie.

Marika.Smurawa@gmail.com

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



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

DOI: 10.5281/zenodo.13199051

Wprowadzenie

XXI wiek można nazwać „wiekiem świadomości” – dostęp do wiadomości nigdy nie był tak łatwy i szybki jak dzisiaj dzięki silnie rozwiniętym mediom. Jest to zarówno zaleta jak i wada współczesnego świata, której skutki odczuwalne są indywidualnie i zbiorowo. Informacja ma wielkie znaczenie i stanowi siłę, dzięki której można kontrolować społeczeństwem oraz może ona wprowadzać w różne zaburzenia psychiczne np. nerwicowe, związane z lękiem. Ostatnie lata – przeżyta pandemia, postępujący kryzys klimatyczny i wojny, w tym ta ukraińsko-rosyjska (jako najbliższa Europejczykom) – sprawiły, że w społeczeństwie podniósł się poziom nerwowości oraz znieczulenia wobec okrucieństw. Słysząc wtedy opinie takie jak: „Kiedyś było inaczej”, „Spokojniejsze czasy”, „Za dużo tego na moje nerwy”¹ – wszystkie te wyrażenia wskazują jak duży napływ informacji (zwłaszcza tych negatywnych) wpływa na zachowania oraz samopoczucie jednostki, która buduje społeczność. Nie jest to jednak problem tylko współczesności, ale także zjawisko występujące przez większą część historii, zwiększyła się tylko częstotliwość i dostępność, co daje iluzję wielkiej zmiany. Największy wpływ na odbiór informacji ma internet, który – jak wskazały badania przywoływane przez Urszulę Janicką – zmienił procesy kognitywne, w tym te odpowiedzialne za zapamiętywanie i przetwarzanie informacji. Autorka pisze: „komentując wyniki tego eksperymentu jego autorzy stwierdzają, że nowoczesna technologia cyfrowa zmienia nie tylko sposób życia i komunikacji, ale również prowadzi do zmian adaptacyjnych w mózgu” (Janicka 2015: 191).

Internet współcześnie jest najważniejszym medium masowego przekazu, ale na przestrzeni wieków takim medium była prasa oraz kultura oralna. Oba te media są ograniczone; przekaz ustny nastawiony jest na subiektywizm doboru oraz przekazu informacji, prasa zaczęła rozwijać się w Europie dopiero

¹ Komentarze te widoczne często są w social mediach oraz słyszymy je od pokoleń starszych niż pokolenia Y i Z.

w XVI wieku, a dostęp do niej miały określone grupy społeczne². Dostęp do informacji był zauważalnie mniejszy i silniej wyselekcjonowany dla grupy odbiorców, ale nadal widoczny jest wpływ informacji na społeczności. Zbiorowa panika, którą można zaobserwować współcześnie w skali globalnej, miała miejsce również w historii w większych i mniejszych wymiarach. Widoczne stają się też schematy używane do kontroli tłumu, tego jak władza manipuluje informacją dla osiągnięcia swoich celów. Specyficznym sposobem kierowania tłumem jest narracja apokaliptyczna, którą wykorzystywał w swoich kazaniach Girolamo Savonarola, choć można zaobserwować ją też współcześnie.

Sytuacja polityczno-ekonomiczna we Florencji

Europa pod koniec XV wieku to w większości silne i ukształtowane państwa takie jak Francja, Anglia czy Polska, lecz sytuacja na Półwyspie Apenińskim była zgoła odmienna – nie było tam jednego państwa, takiego jak dzisiejsze Włochy, które zjednoczyły się dopiero w 1861 roku. Na terenie półwyspu występowało za to wiele królestw, księstw czy republik, które często były ze sobą w konflikcie. Republika Florencka była jedną z najważniejszych i najbogatszych części nie tylko półwyspu, ale też i Europy. Florencja to również centrum narodzin i rozwoju renesansu, będąca miastem przyjaznym dla artystów³. Mimo swojego statusu, sytuacja polityczna Florencji była niestabilna i zależna od różnych ugrupowań politycznych, gildii oraz bogatych rodzin, takich jak np. Medyceusze (De' Medici). Był to bogaty ród kupiecki, który, z krótkimi przerwami, rządził Florencją i Toskanią od 1434 do 1737 roku, ich władza trwała zarówno w czasach republiki, jak i księstwa przez około trzysta lat (Brittanica 2023). Kiedy Savonarola przybywał do Florencji, jej władcą był Wawrzyniec I Wspaniały (1449-1492), trzeci przedstawiciel rodu Medyceuszy rządzący miastem. Swoją przydomek zawdzięczał zarówno silnym rządóm, które przetrwały m.in. konflikty w Toskanii, spisek Pazzich, który doprowadził do śmierci jego brata oraz jego własnej ekskomuniki, jak i byciu wielkim mecenasem sztuki. Wawrzyniec jest uważany w historiografii za jednego z lepszych władców Florencji, choć podczas jego rządów miało miejsce wiele konfliktów i kryzysów, które wpłynęły na nerwowość florentczyków.

² Zależnie jednak od realiów wiekowych dostęp do prasy mógł być utrudniony zarówno ze względów stanowych, klasowych oraz kulturowych. XIX wiek można uznać za złoty wiek dla prasy, ale faktem jest też, że większość społeczeństwa była analfabetami, więc nadal była zależna od czyjegos ustnego przekazu informacji.

³ Mecenate był silnie rozwinięty we Florencji. Zwłaszcza w okresie renesansu widzimy wielu najważniejszych twórców epoki tworzących we Florencji oraz na zlecenie tamtejszych mecenasów sztuki. Najważniejsi wśród nich to Leonardo da Vinci, Filippo Brunelleschi i Michał Anioł.

Lud Florencji był silnie religijny i przekonany o wyjątkowości swojego miasta. Każdy kryzys w mieście postrzegano jako karę boską za grzechy jej obywateli (Weinstein 2015: par. 2). Mentalność ta była ważnym wyznacznikiem motywacji i działań mieszkańców tego miasta. Apokalipsa łączona z sądem ostatecznym, w tym przypadku łączy się z końcem wieku XV, a każde zakończenie stulecia wprowadzało społeczeństwo w nastroje katastroficzne. Alison McQueen stwierdza, że „klimat kryzysu w połączeniu z możliwością drukowania i łatwego rozpowszechniania proroctw sprawił, że proroctwa przepowiednie stały się częścią kultury popularnej” (McQueen 2016: 912), co również nadawało mistycznego charakteru sytuacji. Łącząc fakt o wielu próbach, których Florencja doznała od kiedy władzę przejął Wawrzyniec Wspaniały z apokaliptycznymi nastrojami epoki, możemy zobaczyć niepokój mieszkańców tego miasta. Niestabilność władzy, konflikty wewnętrzne i zewnętrzne, w tym zagrożenie najazdem ze strony Francji stały się głównym zagrożeniem dla mieszkańców oraz ich wspólnym strachem.

Istniało również silne przekonanie o mocy i przeznaczeniu Florencji do stania się „Nowym Rzymem” i „Nowym Kościołem”. Wyjątkowość była ważną częścią tożsamości miasta, a przekonanie to było tylko podbudowywane przez słabą moralną pozycję Kościoła. Szacunek do papieża spadł szczególnie, kiedy w 1492 Rodrigo Borgia został wybrany papieżem jako Aleksander VI. Przekupstwa, nepotyzm i brak przestrzegania celibatu sprawiały, że już długo przed Lutrem widoczna była potrzeba zmian w Kościele. Florentczycy widzieli w sobie wybrańców, którzy naprawią świat chrześcijański i staną się jego centrum jako swego rodzaju „naród wybrany” (Weinstein 1970: 59).

Od mnicha do lidera

Girolamo Savonarola urodził się w 1452 roku w Ferrarze (północno-wschodnie Włochy) jako syn Niccolò i Eleny. Jedną z najważniejszych postaci w jego życiu był dziadek od strony ojca, Michele, będący znanym i szanowanym lekarzem⁴, który zajął się kształceniem i wychowaniem młodego Girolama (Weinstein 2011: 14). Miał on surowe zasady moralne i przekonania religijne, które prawdopodobnie wpłynęły na charakter chłopca. Już w jego wczesnych pracach odnaleźć można cechy przyszłego reformatora, w tym wrażliwość na ludzką niedolę i błędy Kościoła. W 1475 roku porzucił dom rodzinny i studia medyczne na rzecz sztuk wyzwolonych, a ostatecznie w wieku dwudziestu trzech lat dołączył do zakonu

⁴ Była to wysoka wtedy pozycja na dworach. Michele został doktorem na dworze d'Este, gdzie zajmował się również nauczaniem medycyny na miejscowej uczelni oraz pisał podręczniki medyczne i traktaty teologiczne.

dominikanów w Bolonii. Największą pasją Savonaroli było studiowanie Pisma Świętego oraz pism św. Tomasza z Akwinu.

Po czterech latach wrócił do Ferrary, aby nauczać o Biblii, ale w 1482 roku został wysłany do Florencji, aby objąć stanowisko wykładowcy w klasztorze San Marco. W tym miejscu zaczyna się jego historia we Florencji. Mimo tego, że był szanowany za swoje nauki i ascetyzm, jego kazania nie trafiały do publiki. Większość mieszkańców wysłuchiwała ich, ale nie wpływały one na nich w większym stopniu, czego przyczyną był rozwój renesansowych wzorców w tym okresie i rozluźnienie obyczajów. Gdy zmienił charakter swoich kazań na proroczy i apokaliptyczny, wówczas przez swoją większą patetyczność i emocjonalność, stały się one ważne w oczach florentczyków. W trakcie Wielkiego Postu 1485 i 1486 roku wygłosił swoją słynną opinię: „Kościół potrzebuje reformy, zostanie ukarany (wybiczowany) i następnie odnowiony” (Savonarola 1979: 195). W tym momencie Girolamo Savonarola był już szanowaną postacią o silnych przekonaniach, które miały wpływ na jego dalsze decyzje i działania. Mimo częściowego sukcesu w pozyskaniu wiernych oraz rozwoju zawodowego, opuszcza Florencję w 1487 roku, ponieważ jego przełożeni odsyłają go do Bolonii.

W 1489 roku Savonarola powraca do Florencji za prośbą Wawrzyńca, który wierzył w Girolama i za nim przepadał, choć ten tego nie odwzajemniał. Otwarcie krytykował Medyceusza w swoich kazaniach, podważając jego rządy i autorytet, nazywając go nawet tyranem w kazaniu, które wygłosił u niego w domu. Filozofia Savonaroli mówiła: jaki władca taki lud, czyli moralność jednego odbija się w drugim. Po tym zajściu Wawrzyniec był zdezorientowany i zaczął unikać proroka. Beata Gawrońska-Oramus pisze o tym jak Girolamo krytykował politykę Medyceuszy względem biednych oraz „jako zadeklarowany republikanin [...] nie ukrywa swojego, wrogiego nastawienia wobec »tyranii« rządów oligarchii medycejskiej we Florencji” (Gawrońska-Oramus 2013: 108). Savonarola krytykował również autorytet papieża, zarówno Innocentego VIII (1432-1492), jak i Aleksandra VI (1431-1503). Był postacią silnie antyimperialną, co pokazywał w swoich kazaniach uderzających w najważniejsze postacie polityki Półwyspu Apenińskiego. Można uznać, że jego dosłowność i szczerość dodały mu autentyczności u ludu. Dzięki wskazywaniu konkretnych problemów, na które, jak twierdził, znał rozwiązania, zdobył zaufanie ludu, który coraz chętniej pojawiał się na jego kazaniach.

Savonarola starał się złączyć u siebie współczesnych pojęcia obowiązku obywatelskiego i prawości moralnej. Jego kazania informowały Florentczyków o sile i mocy ich działania. Wykorzystał on ich przekonanie na temat własnej wielkości i przełożył to w moralizatorski wykład o tym jak los miasta zależy od nich. Girolamo był też bliski ludowi w sposób fizyczny⁵, co możemy

⁵ Wspominane jest to również w pamiętnikach i pismach jego uczniów i wiernych, takich jak np. Luca Landucci.

zauważyć na drzeworytach okazujących jego kazania. Kaznodzieja jest na nich zwykle otoczony przez tłumy wierzących, którzy chętnie wsłuchują się w jego słowa i pozostają z nim w ścisłej relacji (Ben-Aryeh Debby 2016: 263-264). W roku 1491, zaledwie dwa lata po powrocie do Florencji, wystąpienia Savonaroli gromadziły nawet dziesięć tysięcy słuchaczy w słynnej katedrze Santa Maria del Fiore. Jego kazania miały wyraźnie apokaliptyczny charakter, w których przepowiadał karę, udręki, a dokładniej biczowanie dla Kościoła i jego późniejszą odnowę; podobny los przewidywał też dla samej Florencji. Koniec świata i kara to bardzo silne obrazy, które lud może sobie wyobrazić, widać to również w dzisiejszej narracji niektórych organizacji religijnych, gdzie analogicznie obraz kary za grzechy służy za przestrożę i jednocześnie motywację dla członków wspólnoty do wykonywania dobrych uczynków. Antyrzymskie nastroje wyrażane przez Savonarolę mogły zapewnić mu popularność wśród Florentczyków, którzy rywalizowali z Rzymem, ale przyniosły mu także negatywną uwagę papieża Aleksandra VI. Savonarola zapewnił sobie również popularność przez prorocstwo, w którego umiejętność wierzył. Był silnie przekonany o sile swojej wiary i słów; dzięki tego rodzaju pewności zapewnił sobie grupę, która równie silnie wierzyła w niego. Wspomógł go również fakt, że prawidłowo przepowiedział śmierć Wawrzyńca Medyceusza, który zmarł w 1494 roku. Podobnie przepowiedział także wygnanie syna Wawrzyńca, Piero de Medici. Oba przypadki umocniły przekonanie o jego autentyczności i zapewniły reputację wybrańca, ale miały też wpływ na jego ego, przekonane o swojej wielkości i roli w nowym świecie.

Śmierć Wawrzyńca doprowadziła do chaosu we Florencji, ponieważ nie wiadomo było kto zajmie jego miejsce. Dodatkowym czynnikiem była wiadomość o kampanii włoskiej króla Francji, Karola VIII. Wyprawa ta szła na Neapol, ale przez geograficzne położenie Neapolu dotknęła ona większości Półwyspu Apenińskiego. Savonarola wspierał inwazję Karola VIII wierząc, że jest on boskim narzędziem zmian, które przyniosą reformę Kościoła. Przybycie króla Francji do Florencji wywołało atmosferę zbiorowej paniki, która narosła, gdy Piero de Medici zdecydował o wpuszczeniu armii francuskiej do miasta. Wysłano wtedy posłów do Karola VIII, wśród których był sam Savonarola. Przekonał on wtedy króla Francji, aby nie niszczył miasta oraz nie karał mieszkańców (Ridolfi 2023). Wpłynął też na decyzje o wygnaniu Medyceusza z miasta, która została poparta przez mieszkańców. Dla wielu to wydarzenie usankcjonowało moc prorocstwa Savonaroli⁶ i wiarę w jego boskie przeznaczenie na ziemi. W tym okresie zwiększonej wiarygodności Savonarola opublikował swój najważniejszy traktat, *Kompendium Cudów* (*Compendio di rivelazioni*, 1495). Traktat zawierał

⁶ Uznano to za wypełnienie prorocstw Girolamo dotyczących Medyceusza oraz rozwiązanie związanego problemu z nimi, ponieważ byli oni uznani za zło przez Savonarolę.

prorocze przesłanie ostrzeżenia dla wrogów Florencji. O pisaniu go wspominał w swoim liście do papieża Aleksandra VI z 31 lipca 1495 roku:

Ponieważ być może Wasza Świątobliwość pragnie być teraz lepiej poinformowana o przyszłych sprawach dotyczących zniszczenia Włoch i odnowienia Kościoła, głoszonych przeze mnie publicznie, możesz dowiedzieć się tych rzeczy wyraźnie z małej książeczki [Kompendium Cudów], którą posiadam wydrukowane w określonej ilości, a gdy tylko zostanie ukończone, przekażę kopię ambasadorowi Waszej Świątobliwości, aby wysłał ją do Państwa, od której otrzymacie najpełniej wszystko, co będzie można ode mnie usłyszeć (Savonarola 2006: 263)⁷.

Biografowie Savonaroli przypisują jego sukces nie tylko słowom, które napisał i wypowiedział, ale także żarliwemu stylowi głoszenia, którego używał. Apokaliptyczna retoryka Savonaroli zaszczerpiła strach w sercach jego kongregacji. Z ambony obiecywał brutalną i nieuchronną karę dla grzeszników, jednocześnie apelując, aby wierni i prawi moralnie przetrwali obecny okres udręk, a w nagrodę ujrzą we Florencji odnowiony złoty wiek, inny niż kiedykolwiek wcześniej. Podczas procesji w Niedzielę Palmową, 27 marca 1496 roku, prorok mówił mieszkańcom Florencji o jej szczególnym przeznaczeniu i użył nazwy „Nowe Jeruzalem” (Savonarola 2006: 225). Tego roku podczas procesji śpiewano też pieśń Girolamo Benivieniego, której pierwszy wers brzmiał „Long live Christ, your King, O Florence” (Savonarola 2006: 231). Fabio Frosini opisując relacje Niccolò Machiavellego z Savonarolą zwraca uwagę na to jak jego działania wpłynęły na sztukę polityczną:

Pod tym względem główną cechą lat rewolucyjnych, podczas których Savonarola dominował we Florencji, było masowe uczestnictwo w życiu politycznym, czego przez cały XV wiek niemal całkowicie brakowało. Leży w tym fackie i jego konsekwencjach (takich jak wzrost fanatyzmu, polityczny wyzysk namiętności ludowych, konsolidacja formacji masowych na gruncie ideologicznym itp.) nasze zrozumienie i korzenie dziwnej mieszaniny odrazy i podziwu, z jaką Machiavelli pisze o Savonaroli (Frosini 2015: 221)⁸.

⁷ Przekład własny za: „However, I hope that soon the time may come when I may be able, by reason of this pledge of Your Holiness, to come to Rome with a fuller explanation of this apostolate. Since Your Holiness perhaps wishes to be more informed now about the future matters concerning the destruction of Italy and the renovation of the Church, preached publicly by me, you can learn these things plainly from a little book [the Compendium of Revelations] which I have had printed in a certain quantity, and as soon as it has been completed, I shall hand a copy over to Your Holiness' ambassador to be sent to you, from which you shall receive most fully whatever it would be possible to hear from me”.

⁸ Przekład własny za: „In this regard the main feature of the revolutionary years during Savonarola's predominance in Florence was the massive participation in political life, something that throughout

Idea oczyszczenia była ważna dla kaznodziei, który zasugerował pomysł spalenia zła. W pierwsze tzw. „ognisko próżności” (*falò delle vanità*) włożono wiele planowania i zamierzeń ideologicznych. Przez miesiące poprzedzające rytuał zbierano grzeszne przedmioty, a w dniu samego ogniska wyznawcy Savonaroli przyozdabiali się białymi sukniami, girlandami i czerwonymi krzyżami, chodząc od drzwi do drzwi i zbierając przedmioty do spalania. Na Piazza della Signoria wzniesiono ogromny stos, a zwieńczono go wizerunkiem Szatana. Przedstawiciele różnych dzielnic Florencji symbolicznie zapalili stos, niszcząc przedmioty próżności. Większym celem pierwszego „ogniska próżności” było nie tylko pozbycie się z Florencji lubieżnych przedmiotów, ale także rzucenie wyzwania tradycji karnawału, wyrażając ideę oczyszczenia zamiast zabaw i swobody. Karnawał ma długą tradycję, również przedchrześcijańską, która sprawiała, że jest to nie tylko wydarzenie, ale również doświadczenie, które ma stać w kontraście do zasad społecznych, kulturowych czy stanowych i klasowych⁹.

Savonarola nie sprzeciwiał się samemu karnawałowi, ale raczej miał na celu chrystianizację festiwalu. Stanowiło to część jego większego projektu reform, w ramach którego starał się stłumić niezgodne z chrześcijaństwem działania i zachowania, takie jak sodomia i cudzołóstwo, hazard i publiczne pijaństwo oraz ostentacja w manierach i ubiorze. Stefano Dall’aglio zauważa, że było to widowisko, które podzieliło Florencję – wywołało szacunek i podziw wśród zwolenników Savonaroli, ale odstraszyło go od wielu innych obywateli, którzy uważali, że okrada Florencję z jej kultury i przyjemności (Weinstein 2015: par 4).

To był moment, od którego zaczął się upadek jego autorytetu. Savonarola zyskał popularność krytykując ekscesy Kościoła rzymskokatolickiego i papieża; skojarzył Aleksandra VI z Antychrystem i wielokrotnie publicznie krytykował papieża (Weinstein 2015: par 3). Konflikt ten nie został zignorowany przez Aleksandra VI. Papież nakazał Savonaroli zaprzestanie głoszenia kazań edyktem, którego prorok ostatecznie nie posłuchał (wysłał mu swój traktat w odpowiedzi). W 1497 roku Aleksander VI ekskomunikował Savonarolę i groził mieszkańcom Florencji karą, jeśli nadal będą popierać nauczanie proroka.

Florentczycy znów znaleźli się w sytuacji zagrożenia. Moment ten podzielił mieszkańców miasta. Część wyznawców Savonaroli, była gotowa

the whole fifteenth century had been almost completely missing. It is in this fact and in its consequences (such as the growth of fanaticism, the political exploitation of popular passions, the consolidation of mass formations on an ideological basis, etc). that we might find the roots of the curious mixture of repugnance and admiration with which Machiavelli writes about Savonarola”.

⁹ Niezależnie od przynależności do stanu lub klasy majątkowej w momencie karnawału było się jego częścią. Konwencja ta sprawiała, że żebrak stawał się królem a król żebrakiem, ponieważ nie istniały ograniczenia. Poruszano też wtedy tematy, które uznawano za tabu jak np. seksualną sferę życia człowieka. O zjawisku karnawału pisał m.in. Wojciech Dudzik w swojej pracy *Karnawały w kulturze* (2005).

wciąż za nim podążać, widziała w nim wybrańca boskiego, zaś druga część rozumiała czym grozi konflikt z Rzymem¹⁰. Ta napięta sytuacja osiągnęła punkt kulminacyjny w Niedzielę Palmową 1498 roku, kiedy tłum składający się z około sześciuset osób zebrał się pod klasztorem San Marco, gdzie Savonarola kontynuował swoje nauczanie. Po krótkiej walce Savonarola poddał się tłumowi. Twierdził, że spodziewał się schwytania – choć nie tak szybko – i że było to częścią jego przeznaczenia jako chrześcijańskiego męczennika. Savonarola został zaatakowany przez tłum i osadzony w więzieniu, gdzie był przesłuchiwany i torturowany przez kilka dni. Savonarola przewidział taki koniec i miał nadzieję przetrwać go ze spokojem, wzorem Chrystusa i innych męczenników (Weinstein 2015: par 3). Jednak bał się, że załamie się pod wpływem tortur; powiedział nawet swoim wyznawcom, że nie wyrzeknie się swoich słów, ale gdyby został do tego zmuszony, mieli w to nie wierzyć.

Ostatecznie Savonarola wycofał się i podpisał wyznanie, w którym uznano go za fałszywego proroka, choć jak twierdzi Luigi Lazzerini „Zdanie wypowiedziane przez Savonarolę podczas przesłuchania: »Nie jestem ja prorokiem, ani nie jestem uczniem proroków« nie było wyznaniem, ale błyskotliwym cytatem z księgi Amosa»¹¹ (Lazzerini 2017: 6). Został publicznie stracony 23 maja 1498 roku na tym samym Piazza della Signoria, gdzie wcześniej organizował „ogniska próżności”. Powieszono go i spalono, aby nie było szczątków, które można by przechowywać jako relikwie kultu proroka i męczennika.

W swoim czterdziestosześcioletnim życiu Girolamo dokonał wiele dzięki sztuce retoryki. Savonarola nie walczył o zmianę mieczem, a słowami, którymi celnie trafiał do florentczyków oraz, za sprawą których, uzyskał silną pozycję. W okresie rozwijającego się humanizmu jednymi z najważniejszych form wypowiedzi były mowy i traktaty, wymagane było więc by wykształcony człowiek był dobrym oratorem. Dobrze ilustrującym źródłem tego jak działał Savonarola jest kazanie z 13 stycznia 1494 roku. Zauważalne są tu wszystkie wyżej wymienione cechy języka, którego używał mnich, aby wpływać na tłum. Na samym początku kazania wspomina o naprawie Kościoła, która była dla niego najważniejsza:

Naszą intencją dzisiejszego poranka jest powtórzenie wszystkiego, co powiedzieliśmy i głosiliśmy we Florencji w ciągu ostatnich lat na temat odnowy Kościoła, która nastąpi natychmiast i wkrótce. Przejdziemy przez to powtórzenie, aby

¹⁰ Wcześniejsze walki gibelinów z gwelfami, które podzieliły półwysep na stronnictwo cesarskie i papieskie, mogły mieć wpływ na tę decyzję. Uniknięcie walki z Państwem Kościelnym było rozsądną decyzją, aby nie kontynuować konfliktu, który w tamtym czasie był indywidualnym sporem między papieżem a Savonarolą, a nie wojną Republiki Florenckiej z silnym militarnie Państwem Kościelnym.

¹¹ Przekład własny za: „The sentence pronounced by Savonarola during the interrogatory, „I am not a prophet or a prophet's son”, was not a confession, but a brilliant quote from Amos book”.

ci, którzy nie słyszeli [tych rzeczy] w przeszłości, mogli zrozumieć i wiedzieć, że [ta] odnowa z pewnością musi nastąpić i to wkrótce. I niech ci, którzy już to słyszeli i wierzą, zostaną dzisiaj rano utwierdzeni [w swojej wierze]; niech nawrócą się ci, którzy nie uwierzyli lub nie wierzą; i niech ci, którzy nie uwierzą, choć zawsze są uparci, przynajmniej zostaną zmieszani z powodu powodów, które przedstawimy (Savonarola 2006: 59)¹².

Wspomina też o nawróceniu, misji równie ważnej co naprawa Kościoła, ponieważ do reformy potrzebne jest poparcie wiernych. Można wywnioskować też, że komentarz ten dotyczy samego papieża, który uparcie nie przystaje na krytykę Kościoła i propozycje zmian. W dalszej części kazania retoryka Savonaroli skupia się na teologii i życiu wiecznym. Nawiązuje przy tym do tego, jak życie wieczne w Bogu jest najważniejsze, określając jednocześnie hierarchię potrzeb słuchających go wiernych. Powołuje się on wtedy na przykłady z Biblii, postaci aniołów i liczne anegdoty. W tym samym kazaniu mówi o swoim proroctwie, i potwierdza swoją pewność siebie słowami:

Ale naprawdę powinniście wierzyć, ponieważ widzieliście już potwierdzenie wielu rzeczy, które tu głosiłem, i powiadam wam, że reszta również zostanie sprawdzona i ani jednej joty nie zabraknie; Jestem tego bardziej pewien niż wy, że dwa plus dwa daje cztery, bardziej niż ja, że dotykam drewna tej ambony, bo to światło jest pewniejsze niż zmysł dotyku (Savonarola 2006: 61)¹³.

Zdanie później porównuje siebie do Balaama, kreując się na pokornego grzesznika, który wypełnia wolę boską. Zbliża się w ten sposób do ludu oraz przymila się mu. Następnie mówi o tym jak został wybrany dla Florencji, nazywa ją „pępkiem Włoch”, który, wybrany ze wszystkich miast, jako jedyny zrozumie proroctwo i zadziała zgodnie z bożą wolą. Girolamo odwołuje się w ten sposób do wspomnianego wcześniej charakteru Florentczyków, którzy wierzyli we własną wyjątkowość i predestynację:

¹² Przekład własny za: „Our intention this morning is to repeat all that we have said and preached in Florence over these past years about the renewal of the Church, which will happen all at once and soon. We will go through this repetition so that those who have not heard [these things] in the past may understand and know that [this] renewal must certainly occur and soon. And may those who have heard it before and believe be confirmed this morning [in their belief]; may those who have not believed or do not believe be converted; and may those who will not believe, ever obstinate as they are, at least be left blankly confounded by the reasons we shall adduce”.

¹³ Przekład własny za: „But, truly, you ought to believe, because you have already seen a great many of the things I have preached here verified, and I tell you that the rest will also be verified, and not one iota will be lacking; I am more certain of this than you are that two and two make four, more certain than I am that I touch the wood of this pulpit, because this light is more certain than the sense of touch”.

Ale ty, Florencjo, słyszałaś na własne uszy nie mnie, ale Boga. Inne [miasta] Włoch słyszały jedynie z tego, co powiedzieli inni, więc nie będziesz miała żadnej wymówki, Florencjo, jeśli się nie nawrócisz; uwierz mi, Florencjo, to nie ja, ale Bóg, który to mówię. Jest to zrozumiałe, ponieważ widzieliście, jak ten naród, który zmierzał na złą ścieżkę, powrócił do pokuty; nie myślcie, że taki skutek mógłby wywołać biedny mały zakonnik, gdyby Bóg w nim nie działał. Uwierz więc, Florencjo, i nawróć się; nie myśl, że twoja plaga przeminęła, bo widzę, że miecz się cofa (Savonarola 2006: 62)¹⁴.

Kaznodzieja wykorzystuje tę narrację, aby wzbudzić w tłumie chęć działania, którą chce wykorzystać w swoich dalszych planach, ale boi się, że po spełnieniu ważniejszych dla mieszkańców miasta celów, ci nie będą z nim współpracować dalej. W tekście kazania można zauważyć wątki apokaliptyczne, w tym wymienioną powyżej plagę, którą straszy mieszkańców. Kazanie to zawiera elementy najczęściej wykorzystywane przez Savonarolę.

Wizja ciągłego zagrożenia, z którym Florencja musi walczyć, stała się podstawą dla całej kariery, którą zbudował Hieronim Savonarola. Mieszkańcy miasta, funkcjonujący w nieustannym strachu przed widmem nadchodzącej zagłady, czy to francuskiej czy boskiej, przestają reagować logicznie, więc kiedy zauważają w nim zagrożenie działają według schematu, który sam Savonarola zastosował wobec Medyceuszy czy papieża.

Zakończenie

Zakonnik był jednocześnie męczennikiem, buntownikiem, prorokiem, jak i kaznodzieją. Girolamo Savonarola jest przykładem osoby, która otwarcie piętnowała błędy świata, w którym żyła, ale jego fanatyzm i radykalizm sprowadziły na niego zgubę. Rządy duchowe, jak i polityczne włoskiego zakonnika pokazały, że wzmocniony manipulacją strach przed zewnętrznym zagrożeniem był skutecznym narzędziem do zdobycia posłuchu wśród mieszkańców Florencji. Pierwszy przyjazd Savonaroli do Florencji nie był tak owocny dla niego tak, jak drugi, ale wyciągnął z niego nauki, według których działał i zbliżył mieszkańców miasta do siebie po kilku latach.

¹⁴ Przekład własny za: „But you, Florence, have heard with your ears not me, but God. Other [cities] of Italy have heard only from what others have said, so you will have no excuse, Florence, if you are not converted; believe me, Florence, it is not I, but God, Who says these things. This is understandable because you have seen this nation, which was headed down an evil path, turn back to penitence; do not suppose that such an effect could be brought about by a poor little friar if God had not worked in him. Believe, then, Florence, and be converted; do not think that your scourge has passed away, for I see the sword turning back”.

Trudno stwierdzić, czy Girolamo był bardziej świetnym strategiem i manipulatorem czy też silnie przekonany o swej racji, religijnym człowiekiem, ale prawdopodobnie był zarówno jednym jak i drugim – kimś, kto wykorzystał sytuację i posłuch, ale jednocześnie szczerze wierzył w to co mówił, co również wpłynęło na szacunek jaki otrzymał od Florentczyków. Jego rządy pokazują też, że strach nie jest najlepszą podstawą dla władzy, ponieważ mieszkańcy słuchali jego kazań i działali według jego wskazań, ale posłuchali też papieża, kiedy ten wydał ekskomunikę. Można też uznać, że Florentczycy skorzystali z sytuacji ekskomunikacji, kiedy Savonarola zaczął sprzątać im zbyt wiele niedogodności np. poprzez walkę z tradycją karnawału.

Usuając, chociażby częściowo, kostium historyczny, a biorąc pod uwagę apokaliptyczną retorykę kazań, motyw kary, strach przed wojną i biedą oraz szukanie kozłów ofiarnych, widzimy uniwersalną idealną sytuację do zastosowania manipulacji. Pod koniec XV wieku we Florencji możemy zaobserwować tę wczesnonowoczesną sztukę manipulacji, ale elementy podstawowe są uniwersalne. Girolamo Savonarola jest ciekawą postacią, która zdecydowanie trafiła na odpowiedni moment w czasie, aby zbudować swoją pozycję, a jednocześnie wierzył również w swoją misję i uznawał swoje działania za całkowicie słuszne. Był również wykształconym przedstawicielem renesansu, który wyznawał progresywne i republikańskie poglądy, ale zachowywał swój konserwatyzm. Lud Florencji za to nie różni się od naszego mimo pięćset lat różnicy. Pokazuje on jak wzmocniony manipulacją strach przed zewnętrznym zagrożeniem wpływa na działania całej społeczności oraz jak uniwersalne są to mechanizmy obrony i szukania bezpieczeństwa.

Źródła cytowań:

- BEN-ARYEH, DEBBY NIRIT (2016), 'Images of Preachers in Italian Art and Sermons', w: *Przegląd Tomistyczny*: 22, s. 259-276.
- FROSINI, FABIO (2015), 'Prophecy, Education, and Necessity. Girolamo Savonarola between Politics and Religion', w: Filippo Del Lucchese, Fabio Frosini, Vittorio Morfino (red.), *The Radical Machiavelli. Politics, Philosophy, and Language*, Leiden: Brill Publishers, s. 219-236.
- GAWROŃSKA-ORAMUS, BEATA (2013), 'Ficino i Savonarola. Dwa oblicza florenckiego renesansu', w: *Roczniki Humanistyczne*: 4, s. 103-126.
- JANICKA, URSZULA (2015), 'Wpływ cyfrowych mediów na mózg', w: *Wszechświat*: 116, nr 7-9, s. 190-193.
- LAZZERINI, LUIGI (2017), *Restoring Savonarola's Historical Memory. Remembering the Reformation*, Cambridge, online: https://www.academia.edu/34584303/Restoring_Savonarolas_Historical_Memory_Remembering_the_Reformation_Cambridge_7th_9th_September_2017 [dostęp: 29.12.2023].
- MCQUEEN, ALISON (2016), 'Politics in Apocalyptic Times: Machiavelli's Savonarolan Moment', w: *Journal of Politics*: 3, s. 909-924.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA (2024), 'Medici family', online: <https://www.britannica.com/topic/Medici-family> [dostęp: 30.12.2023].
- RIDOLFI, ROBERTO (2023), 'Girolamo Savonarola', online: <https://www.britannica.com/biography/Girolamo-Savonarola> [dostęp: 30.12.2023].
- SAVONAROLA, GIROLAMO (1979), *Compendium of Revelations*, w: *Apocalyptic Spirituality*, New York: Paulist Press.
- SAVONAROLA, GIROLAMO (2006), *Selected Writings of Girolamo Savonarola: Religion and Politics, 1490-1498*, New Haven: Yale University.
- WEINSTEIN, DONALD (1970), *Savonarola and Florence*, New Jersey: Princeton University Press.
- WEINSTEIN, DONALD (2011), *Savonarola: The Rise and Fall of a Renaissance Prophet*, New Haven: Yale University Press.
- WEINSTEIN, DONALD (2015), 'Savonarola: empire and apocalypse', online: <https://blogs.uoregon.edu/rel414w15drreis/savonarola/> [dostęp: 30.12.2023].

Kioto artystycznie. O tradycjach rzemieślniczych, *kyō-yaki* oraz działaniach współczesnych twórców

Aleksandra Cieśliczka

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0003-1775-600X

Artistic Kyoto. On crafts traditions, kyō-yaki and the contemporary artists' creations

This work aims to outline the artistic environment and the craft community in Kyoto Prefecture, paying particular attention to the creators of ceramic products. The time frame adopted for the purposes of the text covers only a fragment of the entire history of the Japanese craft tradition, focusing largely on the period from the 19th century to the present. At the same time, selected threads and figures are recalled that are related to earlier activities: the beginnings of broadly understood Japanese ceramic design, including unique *raku-yaki*, used for hundreds of years during the famous traditional tea ceremony.

Many of these timeless forms and techniques influenced not only the character, further development and formation of Japanese crafts, but also the image and perception of Japan itself and all of its creativity and culture. The article presents not only examples of handicrafts and everyday objects, but also works balancing between applied arts and fine arts (including the avant-garde forms). The activities of individual artists, workshops and artistic groups are discussed, which allows a cross-sectional

Aleksandra Cieśliczka, mgr; absolwentka historii sztuki Wydziału Filozoficzno-Historycznego Uniwersytetu Łódzkiego, obecnie doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UŁ; autorka rozdziałów w pokonferencyjnych monografiach wieloautorskich oraz artykułów, m.in.: *The boundary between the art and product: on the meaning and form of kōgei in the past and present* (2021) czy *On Emptiness, Creating "Without Thought" and Muji Concept: Kenya Hara and Naoto Fukasawa Designing Everyday Life* (2022); członek Koła Naukowego Historyków Sztuki UŁ; jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół szeroko pojętej sztuki japońskiej, w szczególności rzemiosła oraz designu.

aleksandra.ciesliczka@edu.uni.lodz.pl
a.b.ciesliczka@gmail.com

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



presentation of the artistic community of ceramists developing in Kyoto over the centuries. In relation to specific artists, the idea of Ningen Kokuhō (Living National Treasure) is also presented. Since 1950, this title has been awarded in Japan to masters of crafts and arts. This way, artists who have made an exceptional contribution to the protection and cultivation of intangible cultural heritage are honored. The work also mentions various types of associations, organizations and institutions related to crafts and ceramics, the impact of which on protection, popularization and education is not without significance. All these issues are set and considered in a historical context, taking into account economic, political and cultural factors. The whole case is accompanied by reflections on the attitude of Japanese artists and craftsmen to tradition – does the cultivation of heritage have to mean only faithful reproduction, or can it also involve re-reading and creative inspiration? Do tradition and modernity have to stand in opposition to each other?

Keywords: Japan, design, crafts, Kyoto, ceramics, pottery

O początkach *kyō-yaki* słów kilka

To miasto służy jako magazyn dla wszelkich japońskich rzemiosł i handlu. Niewiele jest domów, gdzie niczego się nie sprzedaje ani nie produkuje. To tutaj przerabiana jest miedź, wybijane są monety, drukuje się książki, wypłata się najpiękniejsze materiały ze złotymi i srebrnymi kwiatami, farbuje się najrzadsze tkaniny, a także wykonuje najlepsze rzeźby [...]. Nie ma zagranicą takiej rzeczy, której tutejsi rzemieślnicy nie daliby rady skopiować. Z tego powodu towary wytwarzane w Miyako są znane w całym kraju i preferowane bardziej niż inne, nawet jeśli są nie najlepszej jakości, tylko dlatego, że są oznaczone jako wykonane w *kyō* (Kaempfer 2018: 398).

Tymi słowami opisywał dzisiejsze Kioto Engelbert Kaempfer (1651-1716), niemiecki podróżnik i lekarz, który jako medyk i chirurg dotarł z holenderską Kompanią Wschodnioindyjską do Japonii, gdzie dwukrotnie miał możliwość odwiedzenia dworu szoguna Tsunayoshiego Tokugawy w Edo. Zasłynął on jako autor jednego z pierwszych tekstów dokumentujących realia i specyfikę Japonii okresu Edo (1603-1868). Określenia *Miyako* czy też *kyō*, które pojawiają się w zapiskach Kaempfera tożsame były ze słowem „miasto” lub „stolica”. Tak właśnie powszechnie nazywano wówczas Kioto, które w latach 794-1868 jako Heian-kyō było oficjalną stolicą Japonii, a właściwie dworu cesarskiego, czyli *dairi*. Jednocześnie warto zaznaczyć, że nie było to jednoznaczne z pełnieniem funkcji faktycznego ośrodka władzy – ten powiązany był z postacią panującego w danym momencie szoguna. Niemniej jednak Kioto od początku swojego istnienia działało jako swego rodzaju centrum sztuki i kultury, i tak też pozostało po dziś dzień (Penkala 1980: 63).

Same początki twórczości rzemieślniczej, ceramicznej przypadają w Japonii na okres Jōmon (datowany na około 14000-300 p.n.e.), natomiast rozwój Kioto jako ośrodka rzemieślniczego rozpoczyna się w zasadzie wraz

z uzyskaniem przez nie statusu stolicy pod koniec ósmego wieku. Przede wszystkim wynika to z rosnącego zapotrzebowania na ceramikę przez cesarskie i religijne instytucje oraz środowiska. Jednak produkowane wówczas przedmioty estetycznie nie różniły się zbyt od wyrobów z innych regionów. Zmieniło się to dopiero w końcówce szesnastego wieku, kiedy powoli zarysował się prawdziwy, charakterystyczny sznyt ceramiki z Miyako. Znaczący wpływ na formę i dekoracje zaczęli mieć wtedy patroni, którzy odpowiednio wyedukowani i posiadający wiedzę dotyczącą różnego rodzaju ceramiki (nie tylko tej japońskiej), potrafili sugerować preferowane wzory (Wilson 1995: 166).

W przypadku tytułowych wyrobów *kyō-yaki*, pierwsza wzmianka wykorzystująca ten konkretny termin pojawiła się w tekście z 1605 roku. Sotan Kamiya (1551-1635), bogaty kupiec z Hakaty, w prowadzonym przez siebie dzienniku w ten sposób nazywa naczynie pochodzące z zastawy w typie ceramiki *raku*, która to od wieków była i nadal jest wykorzystywana podczas tradycyjnej ceremonii herbaty. Obecnie *kyō-yaki* to pojęcie zbiorcze, którego jedyną wspólną cechą dla wszystkich określanych w ten sposób przedmiotów, jest fakt wykonania ich na terenie Kioto. Poza tym jednym warunkiem właściwie nie istnieją sztywne reguły, konkretne wytyczne czy cechy charakterystyczne, które jasno precyzowałyby i wyodrębniały jednolity styl (Miller 1960: 88). Wyroby te często reprezentują różne formy, techniki, materiały – w zależności od czasu, w którym powstały, od swojego twórcy. Wymienne też stosuje się pojęcie *Kiyomizu-yaki*, chociaż z początku odnosiło się ono jedynie do specyficznego rodzaju ceramiki wykonywanej w warsztatach przy drodze Gojōzaka (pierwotnie tereny Awataguchi, Kiyomizu i Otowa), prowadzącej do świątyni Kiyomizu-dera (*kyō-yaki* pierwotnie dotyczyło przede wszystkim wyrobów z dzielnicy Higashiyama, położonej na górskich zboczach). Za dwóch ojców tej ceramiki często uznaje się Ninseia Nonomurę oraz Kenzana Ogatę, choć nie byli oni jedynymi twórcami działającymi w tamtym czasie (Narateacompany.com 2023: par. 3).

Kioto jako ośrodek rzemiosła – twórczość artystów-ceramików

Ninsei Nonomura (a właściwie Seisuke lub Seimon Nonomura – imię Ninsei było jego pseudonimem artystycznym) pochodzący z wioski Nonomura w prowincji Tamba, około 1640 roku osiedlił się w Kioto, gdzie otrzymał pozwolenie na rozpoczęcie praktyki i otworzenie warsztatu garncarskiego nieopodal świątyni Ninna-ji. Wsparcie, patronat i doradztwo zapewniał mu mistrz ceremonii herbaty Sowa Kanamori (1585-1656). Choć Ninsei początkowo wyraźnie inspirował się czy wręcz kopiował innych twórców, w tym chińskich i koreańskich, to z czasem udało mu się wypracować własny

styl – określany niekiedy jako wpisujący się w estetykę *kirei-sabi*. Jego prace charakteryzowały się elegancją, wyjątkowo gładkim toczeniem i pięknymi, kolorowymi szklawionymi dekoracjami na kamiennej ceramice. Stał się on wzorem do naśladowania dla wielu artystów z Kioto, a jego projekty były powielane i cieszyły się dużym powodzeniem wśród panów feudalnych i dworzan, w tym też rezydującego na terenie świątyni księcia-opata (Mikami 1972: 172).

O ile Ninsei wywodził się ze środowiska zajmującego się garncarstwem, to Kenzan Ogata (1663-1743) nie miał z tą dziedziną nic wspólnego. Był trzecim synem zamożnej rodziny Ogata, która to prowadziła sklep z luksusową odzieżą w jednej z dzielnic Kioto, a jego starszym bratem był Korin, słynny malarz. Sam Kenzan miał rozmaite zainteresowania – był kaligrafem, poetą, interesowała go buddyjska filozofia zen. Zainspirowany twórczością Nonomury, zaczął się u niego uczyć, a w 1699 roku założył własną pracownię w wiosce Narutaki (obecnie północno-zachodnia część Kioto). Pomimo fascynacji twórczością swojego nauczyciela, starał się uzyskać indywidualny rys w pracach, bawiąc się konwencjami i kolorami. Ceramika wytwarzana przez jego warsztat była bardzo różnorodna i niezwykle dekoracyjna. W projektach wykorzystywał on również techniki malarskie podpatrzone u swojego brata. Niekiedy zdarzało im się współpracować, a owocem ich kooperacji były ciekawe wyroby łączące w sobie malunki Korina z elementami poetyckiej kaligrafii Kenzana (Cort 2013: par. 1-10).

Wraz z upływem czasu i odejściem Ogaty działalność garncarska u stóp góry Higashiyama częściowo zanikła. Nie oznaczało to jednak całkowitego wygaśnięcia twórczości ceramików z Kioto. Jednym z nich był Eisen Okuda (1753–1811), któremu jako pierwszemu udało się wytworzyć i wprowadzić na rynek lokalne produkty przypominające wyglądem i właściwościami chińską porcelanę, kreując tym samym nowy trend. Jego uczniami byli między innymi Mokubei Aoki, Kisuke Kinkodo i Dohachi Nin'nami. Poprzez swoje działania starali się oni odbudować tradycje rzemieślnicze, jednocześnie znacznie rozwijając i poszerzając zakres rodzajów oraz form produkowanych w Japonii wyrobów ceramicznych i porcelanowych. Wiele z manufaktur zwróciło się wówczas w kierunku naczyń z porcelany oraz nawiązujących do stylistyki chińskiej (Tnm.jp 2018: par. 1).

Mokubei Aoki (1767–1833) wychowywał się w dzielnicy Gion w Kioto, a jego rodzina zarządzała restauracją oraz domem publicznym. On sam był dobrze prosperującym uczonym i antykwariuszem, poświęcającym się studiowaniu klasycznych chińskich tekstów. Dopiero około 1784 roku za sprawą Eisena Okudy zajął się garncarstwem. Specjalizował się w naczyniach do ceremonii herbaty, jak też rozwinął technikę swojego mistrza i opracował prawdziwą japońską porcelanę (Miller 1960: 97).

Fenomen *raku-yaki*

Szybki rozwój dziedziny rzemiosła jaką była ceramika wiązał się z rosnącą popularnością wspomnianej już wcześniej ceremonii herbaty¹. Inaczej również nazywana Drogą Herbaty, czyli *chadō* lub *sadō*, czerpiąca z filozofii zen, wymagała odpowiedniej oprawy, a co za tym idzie – specyficznych utensyliów, które byłyby estetycznie adekwatne – zaś te zwykle zapewniały lokalne warsztaty i twórcy. Z ceremonią parzenia i picia herbaty najbardziej związana jest tzw. ceramika *raku*, której produkcja rozpocząć się miała właśnie w Kioto, za sprawą rodziny Raku, mniej więcej od połowy szesnastego wieku. Najprawdopodobniej jej wyrób zapoczątkował Chōjirō Tanaka (1516-1592). Za inspirację posłużyć miały mu chińskie trójkolorowe naczynia *sancai*, pochodzące z czasów dynastii Ming. I chociaż *raku-yaki* była podobna pod względem technicznym do ceramiki *sancai*, to zdecydowanie różniła się od niej wizualnie (Raku-yaki.or.jp 2023; par. 1-3). Chińskie wyroby szkliwione były na żółto, zielono i brązowo, natomiast te pochodzące z Japonii charakteryzowały się monochromatyczną czarną lub czerwoną gamą barwną. Warto wspomnieć, że sama nazwa *raku* nie była tą pierwotną – początkowo naczynia te nazywano *ima-yaki*, a później *juraku*. Ta druga wersja wiąże się z prawdopodobną genezą finalnego terminu *raku-yaki*. Jurakudai był pałacem wybudowanym na polecenie Hideyoshiego Toyotomiego (1537-1598) – jednej z najbardziej znanych postaci w historii Japonii, przywódcy i zjednoczyciela państwa. Chōjirō, jako jeden z protegowanych władcy, miał pomagać przy budowie siedziby szoguna – wykonywał dachówki ceramiczne w pałacu, a regent w ramach wdzięczności podarować miał mu pieczęć właśnie ze znakiem *raku* – 楽, który tłumaczyć można jako „przyjemność”, „zadowolenie”, a który to znak stał się dodatkiem do rodzowego nazwiska Tanaka (Tagai 1993: 67).

Sen no Rikyū (1522-1591) zapisał się na kartach historii jako najśłynniejszy mistrz ceremonii herbaty. Zrewolucjonizował podejście i ukształtował obraz tego obrzędu, który kontynuowany jest aż do dziś i stanowi jeden z symboli szeroko pojętej japońskiej kultury. Ustanowił on zasady unikalnej etykiety opierającej się na czterech zasadach odwołujących się do buddyzmu zen: *wa*, *kei*, *sei*, *jaku*². Sen no Rikyū nie tylko zreinterpretował ówczesny kanon estetyczny, na nowo, w sposób całościowy kreując otoczenie i atmosferę ceremoniału tak, by jak najbardziej zbliżyć człowieka do natury, ale również

¹ Z japońskiego inaczej *chanoyu*. To japoński obyczaj, który uznawany jest także za rodzaj sztuki. Polega on na uroczystym przyrządzaniu i podawaniu zielonej herbaty. Cały ceremoniał ma podniosły charakter, tradycyjnie odbywa się w odpowiednim pawilonie, z użyciem specjalnych naczyń i wykonuje się podczas niego kolejno poszczególne czynności według ściśle określonych zasad (Education.asianart.org 2023; par. 1-4).

² Oznaczające kolejno: harmonię, szacunek, czystość, spokój.

w sposób praktyczny dążył do zastąpienia chińskich utensyliów, które dotychczas były powszechnie używanymi w uroczystym procesie parzenia herbaty, lokalnymi japońskimi naczyniami (Education.asianart.org 2023: par. 1-7). Ze swoim pomysłem i zleceniem zwrócił się on do Chōjirō. Naczynia wykonane przez głowę rodu Raku idealnie wpisały się w pożądaną przez mistrza *chadō* minimalistyczną estetykę *wabi sabi* – były wykonywane ręcznie, nie na kole garncarskim, a formę cechowała wyjątkowa prostota, surowość, wręcz ascetyczność. Ich kształt naturalnie dopasowywał się do ludzkiej dłoni, a czarka stawiała się niemal przedłużeniem użytkownika. Tradycja *raku-yaki* kontynuowana była przez wiele pokoleń, wzorowało i inspirowało się nią wielu różnych twórców, tym samym czyniąc ją jedną z najbardziej charakterystycznych tendencji spośród ceramiki japońskiej (Tanaka 2021: par. 1-15).

Okres restauracji Meiji a przemiany w środowisku rzemieślniczym

Okres Edo (1603-1868), kiedy to Japonia była pod rządami wojskowego klanu Tokugawa, był czasem stabilnego rozwoju. Panował specyficzny system feudalny opierający się na powiązaniach szogunatu z ziemskimi lordami *daimyō*. Kwitła gospodarka, handel, rzemiosło, urbanistyka. Jednocześnie Japonia zaczęła się zmagać z coraz silniejszymi wpływami z zewnątrz, szczególnie ze strony portugalskiej i hiszpańskiej, niepokoiła również coraz większa liczba Japończyków decydująca się na zmianę religii na katolicyzm pod wpływem europejskich misjonarzy. Aby uchronić swój kraj przed nadmierną ingerencją, w tym też przed rozwojem chrześcijaństwa na wyspach, ówczesny szogun Iemitsu Tokugawa około 1637 roku oficjalnie wprowadził politykę izolacjonizmu, tzw. *sakoku*. W latach 1633-1639 ukazało się wiele aktów prawnych, które zabraniały kontaktów ze światem Zachodnim – Europą i Ameryką Północną. Handel zagraniczny ograniczono do minimum i ściśle kontrolowano. Początkowo sytuacja ta nie miała wyraźnie negatywnego oddziaływania na rozwój Japonii, a Edo okazało się być okresem względnego spokoju i prosperity klasy średniej – w tym także rzemieślników. Z czasem jednak Krajowi Wschodzącego Słońca doskwierać zaczęły wewnętrzne problemy i konflikty. Klęski żywiołowe znacząco wpłynęły na stabilność gospodarki, która opierała się głównie na rolnictwie i uprawie ryżu. Poziom i jakość życia zaczęły się pogarszać, rosły podatki i niezadowolenie coraz bardziej rozwarstwionego społeczeństwa, krytykowano rządy szoguna, często dochodziło do buntów i zamieszek. Ponadto o Japonii przypomniawszy sobie reszta świata i pojawiły się naciski na ponowne otwarcie szlaków handlowych. Wszystkie te nawarstwiające się kwestie powoli doprowadziły do zakończenia *sakoku* i przemian ustrojowych w państwie. Oficjalnie podaje się, że ponad dwustuletnia

izolacja Japonii swój koniec miała wraz z misją komodora Marynarki Wojennej Stanów Zjednoczonych Matthew C. Perry'ego (1794-1858), który w 1853 roku ze swoją flotą wpłynął do Zatoki Edo (współcześnie Zatoki Tokijskiej), realizując rozkaz nawiązania kontaktów handlowych z Japonią. Pierwsza wyprawa zakończyła się niepowodzeniem, jednak Perry powrócił do Zatoki rok później i siłowo doprowadził do podpisania tzw. traktatu z Kanagawy. Na mocy tego dokumentu zawarto porozumienie handlowe, Japończycy otworzyli dwa porty dla Amerykanów, a co za tym idzie – także dla reszty świata (Sigur 2008: 15).

Wraz z nastaniem roku 1868 rozpoczęła się dla Japonii nowa epoka – okres Meiji (1868-1912), który nie bez przyczyny nazywa się również restauracją Meiji. „Era Świątłych Rządów”, jak ją niekiedy określano, miała być czasem dynamicznej modernizacji państwa. Przemiany, które wówczas nastąpiły obejmowały w zasadzie wszystkie aspekty i obszary życia obywatela: spisano konstytucję, wprowadzono reformy polityczne, rolne, systemu sądownictwa i edukacji. Uległa zmianie stosunkowo stabilna sytuacja środowiska artystycznego, w tym też ceramików. Rewolucja ustrojowa okazała się mieć bezpośredni wpływ na rynek rzemieślniczy. Wraz z upadkiem szogunatu w miejsce systemu lenn feudalnych wprowadzone zostały prefektury, podlegające bezpośrednio rządowi. Tym samym artyści i twórcy, którzy do tej pory powiązani byli patronatem z konkretnymi lordami feudalnymi lub samurajami, zostali pozbawieni mecenatu, a zapotrzebowanie na ich wyroby zmalało. Pozostawiono ich samych sobie w obliczu bezprecedensowej sytuacji, do której trzeba się było szybko zaadaptować (Munsterberg 1978: 133).

W pierwszych latach epoki Meiji znaczna część możnych oraz dworskiej szlachty opuściła Kioto i przeniosła się do Tokio, które to oficjalnie stało się faktyczną stolicą kraju. Z początku manufaktury nie musiały jednak bardzo drastycznie zmieniać sposobu produkcji czy oferowanych dóbr. Otworzenie na powrót portów oraz szlaków handlowych z Zachodem umożliwiło zaistnienie nowego rynku zbytu. Z sytuacją tą wiąże się także zjawisko japonizmu, czyli fali fascynacji japońską sztuką i kulturą, która opanowała Europę i Stany Zjednoczone w drugiej połowie dziewiętnastego wieku. Twórcy działający w tamtym czasie w Kioto, tacy jak Seikai Tanzan (1813-1836), Bunzo X Hozan (1820-1889), Sobei VI Kinkozan (1824-1884) czy Yohei IX Taizan (1856-1922) również starali się dostarczać swoje prace za granicę i wiele z nich można nadal znaleźć w zachodnich kolekcjach. W międzyczasie stanowiska ceramiczne, które znajdowały się na terenie świątyni Kiyomizu-dera zostały połączone z warsztatami z obszaru Gojozaka, a produkowane tam wyroby ceramiczne od tej pory oficjalnie dzieliły już wspólną nazwę *Kiyomizu-yaki*. Rozwój garncarstwa rodem z Kioto cały czas miał więc miejsce, a niesłabnącym powodzeniem cieszyły się naczynia do herbaty *sencha*, które popularność zyskały w poprzedniej epoce. W 1893 roku Yohei III Seifu (1851-1914)

oficjalnie został pierwszym ceramikiem o randze Artysty Dworu Cesarskiego. Kolejno tytuł ten otrzymali także Tozan I Ito (1846-1920) oraz Sozan I Suwa (1852-1922). Kozan I Miyagawa (1842-1916) oraz Hazan Itaya (1872-1963) też mogli poszczycić się przynależnością do tej elitarnej grupy. Wszyscy ci ceramicy działali na terenie Kioto, więc sądzić można, że pomimo daleko idących i intensywnych przemian, miasto to nadal utrzymywało swój status jako jeden z najistotniejszych ośrodków japońskiej sztuki ceramicznej (Kyoto-toujikaikan.kyoto 2023: par. 6-7).

Z upływem czasu zainteresowanie świata sztuką i rzemiosłem japońskim powoli malało. Rząd Nipponu planował natomiast zaistnieć na rynkach zachodnich na stałe i dzięki pozyskaniu zagranicznej waluty umocnić krajową gospodarkę oraz pozycję na arenie międzynarodowej. Rozpoczęła się więc transformacja Japonii – z nieco zacofanego społeczeństwa w zmodernizowane, współczesne państwo o wysoko rozwiniętej kulturze, które pochwalić się może unikalnymi wyrobami, w tym także tymi rzemieślniczymi czy artystycznymi. Warto przy tym zwrócić uwagę, że nierzadko przedmioty przeznaczone na eksport różniły się od tych na rynek krajowy – japońscy twórcy starali się dopasowywać do upodobań i wyczucia smaku zagranicznych klientów, modyfikując swoje projekty, by odpowiadały zachodnim standardom postrzegania sztuki wysokiej i użytkowej – a te były zupełnie obce i inne niż te, do których przywykli mieszkańcy Japonii. Nie wszyscy byli jednak zwolennikami tego typu polityki prowadzonej przez rząd i zmian w podejściu do rzemiosła. Wielu artystów sygnalizowało, że problemem staje się wymuszona, tania, masowa produkcja, która być może napędzała gospodarkę, ale jednocześnie odbierała rodzimym wyrobom tak charakterystyczną dla nich wysoką jakość wykonania i indywidualny rys (Impey & Seaman 2005 : 5).

Proces modernizacji spowodował więc wyłonienie się dwóch przeciwnych sobie postaw – po jednej stronie barykady znajdowali się entuzjaści okcydentalizacji, a po drugiej zwolennicy kulturowych, narodowościowych ideałów. Kiedy jedni postulowali pogoń za zachodnią technologią i szybkim rozwojem, inni upatrywali przyszłości Japonii w kultywowaniu rodzimych tradycji oraz lokalnej kultury. Nastroje te przekładały się również na środowisko artystyczne, choć tam podziały i koncepcje dotyczące twórczości były dodatkowo uwarunkowane jednostkowym podejściem do idei sztuki, rzemiosła czy też wypracowanym stylem (Saito 1999: 3).

Mimo często rozbieżnych poglądów, rząd i artyści nawiązywali różnego rodzaju współpracy i dążyli do rozwoju, promowania i popularyzacji japońskiej twórczości. Starano się regularnie brać udział w najważniejszych wystawach światowych, do Europy i Stanów Zjednoczonych wysyłano delegacje i wyprawy, by lepiej poznać zachodnie technologie, tworzone kolejne zarządzenia i ustawy, które miały na celu wsparcie działań japońskich artystów. Rząd organizował konkursy

i wystawy krajowe, tak by zaktywizować środowisko twórcze (Tomohiro & Yoshinobu 2018: 93). Powoływano instytucje, ośrodki naukowe oraz szkoły, gdzie swoją wiedzę następnym pokoleniom przekazywać mogli doświadczeni mistrzowie i specjaliści. Powstawały stowarzyszenia, różnego rodzaju organizacje zrzeszające twórców i wspierające ich artystyczne działania. Ministerstwo Edukacji oraz Agencja Dworu Cesarskiego były żywo zaangażowane w tego typu działania i to za ich sprawą, w 1890 roku zaczęto wprowadzać rozwiązania propagujące wytwórstwo *bijutsu kōgei*, czyli obiektów rzemieślniczych o istotnym znaczeniu, wysokim poziomie artystycznym i wyjątkowej jakości. Pierwotnie system ten przewidywał honorowanie wybranych twórców wspomnianym już wcześniej tytułem Artysty Dworu Cesarskiego, z czym też wiązało się odpowiednie wsparcie i wynagrodzenie za tworzenie eksponatów na międzynarodowe wystawy. W 1919 roku ranga ta ewoluowała najpierw w Członka Cesarskiej Akademii Sztuki, a po II wojnie światowej w Członka Japońskiej Akademii Sztuki. W 1955 roku Ministerstwo Edukacji ostatecznie uchwaliło ideę Istotnego Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego, która to instytucja jest powszechnie nazywana systemem Żywych Skarbów Narodowych (Kikuchi 2006: 85).

Środowisko artystyczne w Kioto także aktywnie działało na polu dydaktycznym, nanukowym oraz popularyzatorskim. Już w 1896 roku Kajo Shofu (1870-1928) oraz Sobei VII Kikozan (1868-1927) powołali do życia Kyoto City Ceramic Research Center, którego jednym z celów było zwiększenie konkurencyjności wyrobów z Kioto na rynku krajowym i zagranicznym. Wybitni twórcy ceramiki, w tym między innymi słynny Kanjirō Kawai (1890-1966), mający odpowiednie wykształcenie i doświadczenie podejmowali się studiów nad najnowszymi technikami wytwórczymi ceramiki, badali właściwości poszczególnych surowców, szkliwień. I to właśnie dzięki tego typu działaniom udało się zachować i kontynuować wiele technik, które w innym wypadku zostałyby zwyczajnie zapomniane. Przy Kyoto City Ceramic Research Center założono również szkołę, w której wykształcenie odebrało wielu zdolnych ceramików, którzy w późniejszym czasie zasłynęli swoimi wyrobami. Podobną funkcję pełniły też takie placówki jak Kyoto College of Industry, Kyoto Municipal Laboratory for Ceramics and Porcelain czy Kyoto Municipal School of Arts and Crafts. Zapoznavanie adeptów zarówno z treściami teoretycznymi, jak i praktyczną stroną rzemiosła umożliwiało dalszą ewolucję technik i stylów (Jitsuko, Ryuichi & Tomoko 1998: 7).

Nowe tendencje i współczesne wzornictwo

Niełatwym, choć z dzisiejszej perspektywy istotnym dla rozwoju japońskiego rzemiosła czasem był okres wojny, a w szczególności II wojny światowej.

Wytwórstwo ceramiczne zostało wtedy całkowicie przeorganizowane, tak by móc wyprodukować znaczne ilości wyrobów na potrzeby przemysłu wojaskowego, tym samym ograniczając dotychczasową działalność o charakterze artystycznym. I choć po zakończeniu działań wojennych dość szybko powrócono do codziennej rzeczywistości oraz tworzenia, to tragiczne wydarzenia i doświadczenia odcisnęły piętno nie tylko na materialnym dorobku kulturowym, ale i na samych artystach. W środowisku nastąpiło jeszcze intensywniejsze zróżnicowanie w podejściu do charakteru wytwarzanych przedmiotów i dzieł. Zwiększyła się również świadomość twórców, którzy coraz poważniej snuli rozważania nad statusem swoich wyrobów – gdzie kończy się zwykłe użytkowe wzornictwo, a gdzie zaczyna sztuka wysoka w europejskim rozumieniu. Wśród artystów zaobserwować można było diametralnie skrajne postawy i tendencje. Jedni głęboko odczuwali utratę części dziedzictwa kultury i sztuki, więc deklarowali potrzebę odnowy i kultywacji tradycyjnych wzorców. Ci, którzy mieli okazję podróżować wcześniej do Europy lub Stanów Zjednoczonych często zafascynowani zachodnimi technikami, starali się włączyć pewne ich elementy do swojej powojennej twórczości. Pojawiały się także jednostki zupełnie niepoddające się jednoznacznej ocenie, eksperymentujące, poszukujące własnej, indywidualnej drogi i stylu (Jahn 2020: 71).

Przykładem rzemieślnika osadzonego w tradycji może być Kanjirō Kawai (1890-1966), który choć urodził się w prefekturze Shimane, to większość życia spędził w Kioto, gdzie mieszkał i tworzył od 1920 roku. Wraz ze swoim przyjacielem, Shōjim Hamadą był również jedną z kluczowych postaci ruchu odrodzenia rzemiosła ludowego funkcjonującego pod nazwą *Mingei*. Jako student, Kanjirō Kawai nauki pobierał w Tokio, a później przez pewien czas sam był wykładowcą w Kyoto Research Institute for Ceramics. Na obszarze Gojōzaka wybudował on własny piec do wypalania ceramiki i otworzył swoją pracownię. Inspirowały go proste utensylia codziennego użytku i natura, jednak tym co zdecydowanie wyróżniało jego twórczość były fantastycznie dekoracyjne efekty, uzyskiwane w drodze eksperymentów z chemicznymi szkliwieniami, najczęściej w odcieniach kobaltowego błękitu, żelaznego brązu i miedzianej czerwieni. Także formy jego naczyń, z początku dość proste, z czasem zyskiwały coraz bardziej nieoczywiste, asymetryczne, kanciaste kształty. Kawai zajmował się też rzeźbą oraz kaligrafią, a część jego dorobku obecnie zobaczyć można w przestrzeniach jego dawnego domu, który dziś pełni rolę muzeum (Hasebe 1984: 19).

Kolejną znaną postacią środowiska ceramicznego w Kioto był Kenkichi Tomimoto (1886-1963), który rozpoczął tam swoją działalność już po II wojnie światowej. W 1950 roku został wykładowcą w tamtejszej akademii sztuki pięknych, gdzie udało mu się wykształcić wielu zdolnych wychowanków, a już pięć lat później nadano mu tytuł Żywego Skarbu Narodowego. Nawiązał

on wtedy współpracę z lokalnymi manufakturami porcelany, by stworzyć niedrogą, ale piękną, dobrze zaprojektowaną i starannie wykonaną zastawę stołową dla zwykłych ludzi. W 1957 roku zaczął kooperację z warsztatem Yasaka Kogei, by wyprodukować serię rękodzielniczych naczyń sygnowanych nazwą Tomisen. To wyjątkowe zaangażowanie Tomimoto w tworzenie przystępnej cenowo zastawy świetnie wpisywało się w powojenne działania mające na celu udowodnienie i odzyskanie międzynarodowej reputacji Japonii jako producenta rzemieślniczych towarów wysokiej jakości. Równocześnie japońscy projektanci starali się także wprowadzać dobre wzornictwo na własny, rodzimy rynek (Karasawa 2004: 18).

Do artystów powojennych należał też Kazuo Yagi (1918-1979). Urodził się w Kioto jako najstarszy syn ceramika Issō Yagiego (1894-73), który to w swoich pracach inspirował się ceramiką chińskiej dynastii Song. Kazuo po ukończeniu wydziału rzeźby w dzisiejszym Kyoto City University of Arts, został studentem w Ceramics Research Institute. W 1948 roku wraz z grupą artystów-ceramików założył awangardową grupę Sōdeisha, która eksperymentowała z możliwościami materii jaką jest glina. Yagi koncentrował się na tworzeniu „obiektów” – była to forma balansująca na granicy naczynia i rzeźby, pozbawiona utylitarnych właściwości. W 1954 roku w Tokio wystawił swoje najbardziej znane dzieło *Mr. Zamsa's Walk*, które podważało dotychczasowe techniki wytwórcze i rolę koła garncarskiego – nie było już ono głównym czynnikiem sprawczym i decydującym o istocie naczynia, a jedynie zwykłym narzędziem w procesie formowania ceramiki. Kazuo przewrotnie był jednak artystą o wielu twarzach – tworzył zarówno artystyczne rzeźby nieprzedstawiające, jak i przedmioty codziennego użytku, darząc je jednakowym uznaniem i nie wartościując (Mirviss.com 2023 a: par. 1-3).

Yūzō Kondō (1902–1985) był kolejnym artystą przełamującym schematy. Urodził się w Kioto, nieopodal świątyni Kiyomizu-dera. Naukę garncarstwa rozpoczął we wczesnym wieku, a kurs w lokalnym ośrodku ukończył w wieku piętnastu lat. Przez jakiś czas pracował jako asystent Kenkichiego Tomimoto, a w 1924 roku założył własną pracownię i rozpoczął indywidualną karierę. Latami udoskonaliał tradycyjną technikę niebiesko-białej ceramiki *sometsuke*, wynosząc ją do rangi sztuki wysokiej, za co w 1977 roku nadano mu tytuł Żywego Skarbu Narodowego. W procesie twórczym zerwał on jednak z konwencjami, tworząc zupełnie nowatorskie, wielkoformatowe, dekoracyjne prace będące uzewnętrznieniem jego unikalnej ekspresji (Yuzo.kondo-kyoto.com 2023: par. 1-3).

Ciekawą postacią jest także Jizen Eiraku, urodzony w 1944 w Kioto. Należy on do siedemnastego pokolenia rodziny rzemieślników, która to od ponad dwustu pięćdziesięciu lat specjalizuje się w ceramice *eiraku-yaki*. Ceramikę tę cechuje wyjątkowa elegancja, dekoracyjność i intensywny kolor.

Produkowana na specjalne zamówienie i wykorzystywana przez mistrzów ceremonii herbaty, była odważniejszą, bardziej wyrafinowaną alternatywą dla surowej w formie *raku-yaki*. Przez dekady Jizen sprawował rolę głowy rodu i zajmował się jedynie tradycyjnymi wyrobami *kyō-yaki*. Po przekazaniu tytułu swojemu synowi mógł zacząć tworzyć prace odzwierciedlające jego indywidualny styl, który swoją estetyką wykracza poza tradycyjne wzornictwo z Kioto. Jego dzieła pokazywane były nie tylko na wystawach krajowych, ale również we Francji i w Niemczech (Mirviss.com 2023b: par. 1-2).

Wszystkie zarysowane powyżej sylwetki są jedynie wybranymi przykładami, które mają przekrojowo zobrazować tendencje i postawy charakteryzujące artystów z Kioto, ich podejście do przeszłości i przyszłości. Jak się okazuje, nie zawsze kultywacja tradycji musi oznaczać szablonowe powielanie jej dawnych wzorów. Może ona stanowić jedynie punkt odniesienia, który zainspiruje do doskonalenia, reformowania, tworzenia przedmiotów na miarę współczesnych czasów.

Kioto ceramicznie wczoraj i dziś

Pomimo tego, że mechaniczna, masowa produkcja wyrobów ceramicznych zdominowała rynek światowy, to znaczna część wyrobów pochodzących z Kioto nadal wytwarzana jest ręcznie, a samo miasto w dalszym ciągu może być uznawane za przykład reprezentacyjnego ośrodka rzemieślniczego na terenie Japonii. Wciąż funkcjonuje tu wiele manufaktur, artystów, pracowni i sklepów, a ludzie doceniają i szanują rękodzielnicze przedmioty i naczynia. Najczęściej nie są to jednak działania prowadzone przez wielkich, słynnych i utytułowanych twórców, a raczej lokalnych rzemieślników i handlarzy, zajmujących niewielkie, kameralne studia.

Jako przykład, na wzmiankę wydaje się tu zasługiwać między innymi Unraku-gama – pracownia, która już od ponad stu dwudziestu pięciu lat funkcjonuje niedaleko świątyni Kiyomizu-dera. To właśnie tutaj w 1963 roku po raz pierwszy zastosowano piec elektryczny do wypalania w wysokiej temperaturze, a wytwarzana ceramika *kyō-yaki* dekorowana jest glazurą *aomatto*, która charakteryzuje się niespotykaną jak na wyroby tego typu wytrzymałością (Unrakugama.com 2023: par. 1-6).

Rodową tradycję kontynuują także właściciele sklepu z ceramiką Toutensei Kawasaki, który od ośmiu pokoleń działa na obszarze Kiyomizu-gojo w Kioto, bardzo blisko świątyni Kiyomizu-dera i oferuje całą gamę rozmaitych wyrobów ceramicznych pochodzących z terenu prefektury i nie tylko. Co więcej, sklep ten mieści się w ponad stuletnim, drewnianym budynku typu *kyomachiya* (Toutensei.com 2023: par. 1).

Dwie zupełnie różne metody starają się łączyć w swojej twórczości założyciele pracowni Soryu-Gama. Ród Wakunami od czterech pokoleń kultywuje tradycję ceramiki *kiyomizu-yaki*. Obecna głowa rodziny – Soryu Wakunami poślubił Otę Madokę, wywodzącą się ze starej, garncarskiej wioski Koishiwara położonej w prefekturze Fukuoka. Razem tworzą oni jedyną w swoim rodzaju ceramikę, w której formach przenikają się właściwości dwóch zgoła odmiennych stylów – *kyō-yaki* oraz *koishiwara-yaki*. Efektem finalnym tej małżeńskiej współpracy są między innymi nietuzinkowe, półprzezroczyste naczynia dekorowane niebieskim szkliwieniem typu *seiji* (Soryu-gama.com 2023; par. 1).

Podobne przykłady można by mnożyć. Działania podejmowane wspólnie nie tylko przez samych rzemieślników, artystów, ale również muzea, kuratorów sztuki, właścicieli galerii i sklepów z ceramiką, instytuty badawcze, nauczycieli i studentów, są wyraźnym dowodem na to, że kwestia tradycyjnego rzemiosła, jego ochrony i kultywacji jest wciąż bardzo aktualnym tematem, który może nie tylko wzbudzić zainteresowanie, ale też sprowokować do głębszej refleksji czy sformułowania nowych interpretacji dotychczasowych form i idei. Współistnienie i kooperacja tradycji z postępem, nowoczesnością, to konfiguracja wręcz podręcznikowa dla współczesnej Japonii. Tendencję tę zauważyć można w wielu dziedzinach życia, nie tylko w działalności artystycznej. Dla japońskich twórców oczywistym wydaje się być akceptacja równoczesnego występowania ciągłości i zmiany, nie są one wobec siebie wykluczające czy kontrastujące, zaś świadomość tej zależności paradoksalnie może być przyczynkiem do utrzymania tradycji jako wiecznie żywej.

Źródła cytowań

- CORT, LOUISE ALLISON (2013), *The Kenzan Style in Japanese Ceramics*, online: <https://www.incollect.com/articles/the-kenzan-style-in-japanese-ceramics>, par. 1-10 [dostęp: 29.12.2023].
- EDUCATION.ASIANART.ORG (2023), *Chanoyu: The Japanese Art of Tea*, online: <https://education.asianart.org/resources/chanoyu-the-japanese-art-of-tea/>, par. 1-7 [dostęp: 29.12.2023].
- HASEBE, MITSUHIKO (1984), 'The Potter, Kanjiro Kawai and His Works', w: *Kawai Kanjiro: Master of Modern Japanese Ceramics*, Mitsuhiro Hasebe (red.), Tokyo: The Nihon Keizai Shimbun, s. 19-26.
- IMPEY, OLIVER, JOYCE SEAMAN (2005), *Japanese decorative arts of the Meiji period. 1868-1912*, Oxford: Ashmolean Museum.
- JAHN, GISELA (2020), 'Modernizing ceramic form and decoration: Kyoto potters and the Teiten', w: Louise Allison Cort, Meghan Jones (red.), *Ceramics and Modernity in Japan*, Abingdon: Routledge, s. 69-89.
- JITSUKO, OGURA, MATSUBARA RYUICHI, KAWANO TOMOKO (1998), *Crafts reforming in Kyoto 1910-1940. A struggle between tradition and renovation*, Kyoto: National Museum of Modern Art.
- KAEMPFER, ENGELBERT (2018), *Japonia: spojrzenie na kulturę Tokugawów*, przekł. Maciej Tybus, Warszawa: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata.
- KARASAWA, MASAHIRO (2004), 'Daily Vessels by Kenkichi Tomimoto', w: *Daily vessels by Kenkichi Tomimoto, the master of ceramic art*, Kenji Kaneko, Masahiro Karasawa, Takuya Kida (red.), Tokyo: The National Museum of Modern Art, s. 17-22.
- KIKUCHI, YUKO (2006), *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Orientalism*, London: Routledge.
- KYOTOTOUJIKAIKAN.KYOTO (2023), *The History of Kyo-yaki*, online: <http://kyototoujikaikan.kyoto/en/about.html>, par. 6-7 [dostęp: 29.12.2023].
- MIKAMI, TSUGIO (1972), *The Art of Japanese Ceramics*, przekł. Ann Herring, New York: John Weatherhill.
- MILLER, ROY ANDREW (1960), *Japanese Ceramics*, Tokyo: Toto Shuppan Company Limited.
- MIRVISS.COM (2023a), *Yagi Kazu*, online: <https://www.mirviss.com/artists/yagi-kazu>, par. 1-3 [dostęp: 30.12.2023].
- MIRVISS.COM (2023b), *Eiraku Jizen*, online: <https://www.mirviss.com/artists/eiraku-jizen>, par. 1-2 [dostęp: 30.12.2023].
- MUNSTERBERG, HUGO (1978), *The Art of Modern Japan: From the Meiji Restoration to the Meiji Centennial 1868-1968*, New York: Hacker Art Books.

- NARATEACOMPANY.COM (2023), *Kyo Ware / Kiyomizu Ware* 京焼・清水焼 *Kyo-yaki Kiyomizu-yaki*, online: <https://narateacompany.com/collections/kyo-ware-kiyomizu-ware-%E4%BA%AC%E7%84%BC-%E6%B8%85%E6%B0%B4%E7%84%BC-kyo-yaki-kiyomizu-yaki>, par. 3, [dostęp: 28.12.2023].
- PENKALA, MARIA (1980), *A Survey of Japanese Ceramics: Guide for the Collector and Dealer*, Schiedam: Interbook International.
- RAKU-YAKI.OR.JP (2023), *Roots of Raku ware*, online: <https://www.raku-yaki.or.jp/e/history/roots.html>, par. 1-3, [dostęp: 29.12.2023].
- SAITO, TAKAMASA (1999), *Contemporary Japanese Decorative Art in Traditional Style*, Tokyo: The Japan Foundation.
- SIGUR, HANNAH (2008), *The Influence of Japanese Art on Design*, Layton: Gibbs Smith.
- SORYU-GAMA.COM (2023), *About Soryu-Gama*, online: <https://soryu-gama.com/en/about>, par. 1, [dostęp: 30.12.2023].
- TAGAI, HIDEO (1993), *Japanese Ceramics*, przekł. John Clark, Osaka: Hoiku-sha.
- TANAKA, SENDŌ (2021), *Sen no Rikyū: Appreciation of Nature Fused with Aesthetic Sense*, online: <https://www.nippon.com/en/japan-topics/b07220/#>, par. 1-15, [dostęp: 29.12.2023].
- TNM.JP (2018), *Kyoto Ware Potters of the Late Edo Period: Okuda Eisen and His Pupils*, online: https://www.tnm.jp/modules/r_exhibition/index.php?controller=item&id=5354&lang=en, par.1, [dostęp: 29.12.2013]
- TOMOHIRO, DAICHO, HIRAI YOSHINOBU (2018), *The 150th anniversary of the Meiji period : making and designing Meiji arts and crafts*, przekł. Christopher Stephens, Kyoto: The National Museum of Modern Art Kyoto.
- TOUTENSEI.COM (2023), *Pottery Shop in Kyoto Japan Toutensei Kawasaki*, online: <https://toutensei.com/english/>, par. 1, [dostęp: 30.12.2023].
- UNRAKUGAMA.COM (2023), *Kyoto Kiyomizu-ware Pottery Unraku-gama*, online: <https://unrakugama.com/en/>, par. 1-6, [dostęp: 30.12.2023].
- WILSON, RICHARD L. (1995), *Inside Japanese Ceramics: Primer of Materials, Techniques, and Traditions*, New York: Weatherhill.
- YUZO.KONDO-KYOTO.COM (2023), *A life of Cobalt Blue – the World of Kondo Yuzo*, online: <https://yuzo.kondo-kyoto.com/en/#slide-yuzointro>, par. 1-3, [dostęp: 30.12.2023].

Neonacjonalizm japoński w przestrzeni publicznej – użycie internetu

Renata Iwicka

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0001-6554-8841

Japanese Neonationalism in Public Space – the Use of the Internet

When Ishihara Shintarō, then the Governor of Tōkyō, said in an interview that the foreigners who practice judo look like beasts, no one was actually surprised. Nationalistic ideas, pervasive ever since the Meiji period (1868-1912) when the oligarchy of former feudal lords created the modern Japan until 1945, once again surfaced at the turn of the century. This time coincided with the quick spread of the internet, which facilitated more and more nationalistic ideas to be widespread and circulating in the society. Now everyone can vent their frustration online, shielded behind the perceived safety of the anonymity, and spewing the hatred and defamation of everything and everyone not Japanese. Apart from the everyday users, the internet is also used as a medium of communication by politicians, who express their ideas and stances through media such as Twitter or personal blogs. The article aims to introduce the means of internet use by the Japanese politicians – how they use it and what they express through it.

Renata Iwicka, dr; absolwentka Wydziału Orientalistyki, specjalność japonistyka i sinologia w dziedzinie literaturoznawstwa; doktor kulturoznawstwa; pobocznym efektem wykształcenia jest działalność translatorska – tłumaczenie literatury japońskiej okresu Taishō, zwłaszcza twórczości Akutagawy Ryūnosuke; interesuje się przede wszystkim szeroko pojętą demonologią, kulturą i historią Azji (zwłaszcza Japonii i Korei), mitologią i popkulturą.

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



Keywords: Internet, Japan, Korea, nationalism, neonationalism, politics, SNS

Zjawisko nacjonalizmu w Japonii XXI wieku nie jest niczym nowym, opiera się bowiem na długotrwałych przekonaniach zarówno natury politycznej jak i religijnej, izolacji geograficznej, sytuacji społecznej i ekonomicznej, poczuciu etnicznej i kulturowej odrębności oraz wyższości nad narodami Azji, a także, uświadamianym bądź nie, poczuciu niższości wobec dawnych mocarstw. Neonacjonalizm współczesny, czyli zjawisko nabierające rozpędu od końca lat osiemdziesiątych XX wieku w Japonii, został niejako aktywowany przez kilka innych dodatkowych czynników politycznych, ekonomicznych i społecznych. Dodatkowym elementem ułatwiającym penetrację tkanki społecznej przez idee nacjonalistyczne jest rozwój internetu, który umożliwia kontakt pomiędzy politykami a społeczeństwem, a także wymianę myśli pomiędzy użytkownikami rozmaitych forów internetowych i SNS (*social networking services*). Z tego też względu, pomimo nawiązań ideologicznych do nacjonalizmu imperialnego sprzed 1945 roku, nacjonalizm japoński XXI wieku jest zdecydowanie nowym fenomenem.

Celem autorki artykułu jest próba naszkicowania sposobu oddziaływania haseł neonacjonalistycznych oraz ich specyfiki w internecie. Spróbuję odpowiedzieć na pytania, w jaki sposób zjawisko to manifestuje się w sferze publicznej i w środkach masowego przekazu, oraz w jaki sposób politycy używają mediów społecznościowych w celu propagowania swoich nacjonalistycznych czy ksenofobicznych przekonań, a także wobec kogo kierowana jest mowa nienawiści (*hate speech*). Z uwagi na ogromny materiał źródłowy, przykłady zostaną przedstawione w sposób wybiórczy. Artykuł składa się z trzech części – w pierwszej zostaną wprowadzone narzędzia badawcze, przede wszystkim definicja nacjonalizmu przyjęta w ciągu dalszych rozważań, a także pozostałych kluczowych pojęć. W części drugiej omówiona zostanie specyfika neonacjonalizmu japońskiego z uwzględnieniem sposobu jego manifestacji w życiu publicznym i politycznym, przede wszystkim poprzez użycie internetu. Część trzecia poświęcona zostanie bliższej charakterystyce dwóch

platform internetowych, które służą jako pole propagowania idei nacjonalistycznych, czyli personalnym blogom działaczy ultra-prawicowych w Japonii oraz stronie *2chan*¹.

Kulturowe i teoretyczne podstawy refleksji nad neonacjonalizmem japońskim

Namysł nad nacjonalizmem europejskim rozpoczął się w wieku XIX i obejmował zagadnienia związane z formowaniem się narodów i nacjonalizmów świata zachodniego (Lawrence 2007). Sentymenty nacjonalistyczne krajów nieeuropejskich nie stanowiły przedmiotu zainteresowania naukowców, a wydarzenia II wojny światowej i nazizm w III Rzeszy zaprzętnęły dociekania badaczy całkowicie, z niewielkimi wyjątkami poczynionymi dla Japonii². W tym ostatnim kraju, w okresie powojennym, nastroje nacjonalistyczne skutecznie tłumił intensywny wzrost gospodarczy i dominacja Japonii na rynkach azjatyckich oraz światowych niemal do końca lat osiemdziesiątych. Kryzys ekonomiczny, tzw. pęknięcie „bańki mydlanej”, oraz rozkład wartości i rodziny sprawiły, że zaczęli dochodzić do głosu ci, którzy w obrazie Japonii sprzed 1945 roku widzieli swój ideał, oraz tacy, którzy winą za sytuację zaczęli obarczać obcych, wszystko jedno kim byli (Koreańczycy, *zainichi*, Chińczycy, liberałowie, kobiety, etc.). Dokładnie o tym wspomina Anthony D. Smith, mówiąc, że właśnie w sytuacjach kryzysowych, sporów terytorialnych, czy zagrożenia zewnętrznego zaczyna manifestować się nacjonalizm (Smith 2010: 27), a obecna sytuacja w Japonii spełnia wszystkie te warunki. Japonia prowadzi spór terytorialny z Koreą Południową o niewielkie wyspy Liaoncourt (po koreańsku nazywają się Dokdo, Japończycy zwą je Takeshima), z Chinami i Tajwanem przedmiotem niezgody są wyspy Diaoyu (po japońsku Senkaku), a z Rosją – o część Wysp Kurylskich. Najwięcej jednak niesnasek występuje w stosunkach z Koreą Południową – wyspy Dokdo należą prawnie do Korei, Japonia natomiast domaga się ich zwrotu powołując się na okupację tego kraju (1910-1945), kiedy to cały półwysep i wyspy dookoła należały do Imperium Japońskiego. Od kilku lat gospodarka japońska przechodzi kryzys (zdarzają się drgnięcia w górę indeksu gospodarczego), dodatkowo w kryzysie znalazło się samo społeczeństwo – przybywa osób starszych i rodzi się coraz mniej dzieci, kraj powoli pogrąża się w marazmie i *hikikomori* (Zielenziger 2006: 13).

¹ Wszystkie tłumaczenia z języka japońskiego, o ile nie podano inaczej, będą pochodzić od Autorki – R.I.

² Mam tu na myśli książkę Ruth Benedict, *Chryzantema i miecz*, napisaną podczas wojny specjalnie w celu zrozumienia mentalności wrogiego kraju. W Polsce wydawana kilkakrotnie, ostatnio jako: Benedict R., 2016 *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, przekł. E. Klekot, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Jako zagrożenie zewnętrzne traktowana jest bez wątpienia Korea Północna, ale również, choć w mniejszym stopniu – Chiny oraz Korea Południowa. Dominacja Japonii w rejonie się skończyła, co z pewnością nie jest akceptowane z łatwością – Chiny nie są tą samą gospodarką co w latach osiemdziesiątych, Korea Południowa wyszła z reżimu wojskowego i uległa demokratyzacji, intensywnie rozwijają się inne kraje regionu. Japonia straciła zatem swoją pozycję lokalnego hegemonu (również w kwestii kultury popularnej) i musi uczestniczyć w wyścigu ekonomicznym, by nie zostać w tyle. Ta nowa rzeczywistość dla niektórych głosów nacjonalistycznych jest świadectwem zmian na gorsze, co sprawia, że skłaniają się ku marzeniom o silnym kraju, który będzie narzucał swoją wolę innym krajom, nie musząc przy tym ulegać presji ekonomicznej i – zwłaszcza – kulturowej.

Neonacjonalizm japoński jest oparty w dużej mierze na postrzeganej homogeniczności etnicznej, stanowiącej swego rodzaju mit kształtujący tożsamość (Narzary 2004: 311-312), której zagrażają obce domieszki destabilizujące i zaburzające funkcjonowanie społeczeństwa. Boyd C. Shafer określa nacjonalizm jako „takie odczucie jednoczące grupę ludzi, którzy posiadają prawdziwe lub wyobrażone wspólne doświadczenie historyczne oraz wspólną aspirację by żyć razem jako odrębna grupa w przyszłości” (Shafer 1955: 10). Wpisuje się to też w definicję narodu jako „wspólnoty wyobrażonej” zaproponowanej przez Benedicta Andersona (Anderson 1997). Nacjonalizm japoński postrzega Japończyków jako wywodzących się od wspólnych, mitycznych przodków o boskiej proveniencji, a dodatkowo, przypomina, że państwo założone przez cesarza Jimmu rozciągało się na ziemi stworzonej przez bogów w akcie cudownej kreacji. Element wspólnego, odrębnego od reszty Azjatów, pochodzenia, a co za tym idzie czystości krwi, jest bardzo mocnym elementem dyskursu nacjonalistycznego. I wreszcie, nacjonalizm może być uznany za „zjawisko kulturowe z konsekwencjami politycznymi” (Garvin 1990: 21), jak chociażby nieustanne napięcia dyplomatyczne związane z odwiedzinami japońskich premierów w świątyni Yasukuni³ oraz wypowiedziami polityków takich jak Ishihara Shintarō, czy Abe Shinzō.

³ Świątynia *shintōistyczna* znajdująca się w Tokio i ufundowana przez rząd w XIX wieku w celu upamiętnienia wszystkich tych, którzy zginęli za ojczyznę – zarówno walczących aktywnie żołnierzy jak i ludności cywilnej. Jednym z pierwszych premierów, który odwiedził przybytek był Nakasone Yasuhiro i jedna z wizyt miała miejsce nieprzypadkowo, bowiem 15 sierpnia 1985 roku, czyli dokładnie czterdzieści lat po ogłoszeniu przez Japonię kapitulacji (Mullins 2010: 90-91) W świątyni Yasukuni upamiętnionych jest również siedmiu straconych w wyniku werdyktu Międzynarodowego Trybunału do Spraw Zbrodni Wojennych na Dalekim Wschodzie zbrodniarzy wojennych, w tym gen. Tōjō Hideki. Są oni przez część ugrupowań prawicowych nazywani „Męczennikami Shōwa” (Shōwa to nazwa epoki: 1926-1989).

Neonacjonalizm japoński w życiu publicznym

Japoński badacz Takeuchi Mito stwierdził wprost, że „Japończycy mają nacjonalistyczne spojrzenie na swój kraj zarówno pod względem psychologicznym jak i socjokulturowym. Jednakże ogół społeczeństwa nie jest świadomy tego, że jego praktyki i przekonania są *de facto* nacjonalistyczne w oczach obcych” (Takeuchi 2006: 4). Jednym z takich objawów mogą być rozmaite tabliczki z wersjami napisu: „tylko dla Japończyków”, które można spotkać w całej Japonii. Oznaczenia takie są zdejmowane po interwencjach obcokrajowców u osób zarządzających danym obiektem (sauny, zajazdy, restauracje, kluby), ale pojawiają się w innych miejscach.



Fig. 1 Tabliczka z zakazem wstępu w Koshigaya (pref. Saitama) autor: Debito Arudou

Powyższe zdjęcie przedstawia tabliczkę przy wejściu do klubu nocnego „Eden” w mieście Koshigaya i jest jednym z wielu zamieszczonym na specjalnej stronie założonej przez Debito Arudou⁴, naturalizowanego Japończyka mieszkającego na Hokkaidō, który walczy z dyskryminacją obcokrajowców. Tekst głosi: „Kategoryczny zakaz wstępu dla wszystkich Chińczyków, osób naturalizowanych, chińskich sierot wojennych i ludzi o mieszanej krwi z chińską. Tylko czystokrwieści japońscy mężczyźni mogą wejść”. Napis jest wykluczający w stopniu niewyobrażalnym dla przeciętnego mieszkańca Zachodu, nie tylko bowiem obcokrajowcy pochodzenia chińskiego

⁴ Wykorzystanie tego zdjęcia jest możliwe dzięki zgodzie uzyskanej drogą mailową (27.05.2018) bezpośrednio od Debito Arudou. Jest on właścicielem wszystkich praw autorskich do fotografii i umożliwił publikację strony, na której można to i inne zdjęcia znaleźć: <http://www.debito.org/ro-guesgallery.html>.

i naturalizowani obywatele zostali wykluczeni z możliwości wejścia do klubu, lecz także japońskie kobiety. Bardzo często usprawiedliwieniem właścicieli jest nieznajomość języka japońskiego wśród gości, nieznajomość innych języków przez obsługę, a także stereotypy o przestępczej naturze i złych manierach obcokrajowców⁵. Michael Billig pisał o „banalnym nacjonalizmie”, który jest niemalże wdrukowany w tkankę społeczną i tak zjednoczony z życiem i polityką ludzi, że przestaje być widoczny (Billig 1995). Taka niechęć do rozmowy z obcokrajowcem, unikanie wszelkich sytuacji kiedy kontakt może mieć miejsce, wymawianie się od obsłużenia nieznajomością języka jest niewątpliwie takim rodzajem nacjonalizmu – ludzie wolą zamknąć się w swojej sferze kulturowej i nie narażać się na wstyd oraz utratę dobrego zdania o sobie. Z tego też względu tabliczki informujące o niewpuszczaniu obcokrajowców podkreślają ekskluzywizm etniczny Japończyków i poczucie wyjątkowości, choćby nawet nie było ono do końca świadome.

Inną z form obecności neonacjonalizmu japońskiego w przestrzeni publicznej są przede wszystkim działania związane z aktywnością grup ultrapravicowych (*uyoku dantai*). Organizują oni marsze, wiece, manifestacje czy przejazdy specjalnymi samochodami propagandowymi (*gaisensha*), na których wypisane są hasła nacjonalistyczne, przywieszone flagi (często jest to flaga typu *kyokujitsuki*, czyli z wychodzącymi czerwonymi promieniami, stanowiąca symbol imperializmu i wojny, posiadająca historyczny i emocjonalny status podobny do nazistowskiej swastyki) czy też głoszących hasła poprzez zamontowane głośniki⁶. Bardzo często przejazdy i manifestacje odbywają się w dniach stanowiących święto narodowe (jak 11 lutego, kiedy obchodzi się rocznicę założenia państwa japońskiego w 660 r. p.n.e. przez cesarza Jimmu, boskiego potomka bogini Amaterasu⁷) lub inną ważną rocznicę, zwłaszcza jeśli upamiętnia ona szeroko pojętą „krzywdę Japonii”. Takim przykładem jest właśnie dzień 15 sierpnia – w 1945 roku Japonia tego dnia ogłosiła kapitulację. Nacjonalizm nawiązuje do wydarzeń z przeszłości i podkreśla założenie o wspólnym pochodzeniu i kulturze (Eriksen 2013). Mogą to być wydarzenia stosunkowo niedawne (jak klęska Japonii w 1945 roku), jak również pochodzące z bardziej oddalonej przeszłości, ocierającej się o warstwę mitologiczną (założenie Japonii w 660 r. p.n.e. nie jest możliwe

⁵ Za: *Downside of Being Foreign: Discrimination's blatant signs, not roots, easy target*, oryginalnie opublikowany na łamach Asahi Shinbun, obecnie artykuł wraz z uwagami jest dostępny jedynie na stronie Debito Arudou: <http://www.debito.org/japantimes032504.html>, (dostęp: 30.05.2023).

⁶ Jako ciekawostkę można podać, że w Japonii można kupić mini model takiego samochodu. Za: <https://www.10.atwiki.jp/atamiwg/pages/20.html>, (dostęp: 29.06.2022).

⁷ Russell Kirkland w bardzo interesujący sposób podważa wielowiekowy mit o „odwieczności” kultu Amaterasu, twierdząc, że jej kult został wymyślony aby uzasadnić objęcie władzy przez jeden ród (Kirkland 1997: 109–152). Wskazuje on na brak wyraźnego kultu bóstwa solarnego na terenie dawnej Japonii, a jednocześnie obecność motywów solarnych i samego kultu w sąsiedniej Korei.

choćby w najmniejszym naukowym stopniu)⁸. Wydarzenia historyczne z przeszłości konsolidują naród, zwłaszcza w obliczu wspólnego wroga, a Japonia jako kraj wyspiarski, po pokonaniu lub wchłonięciu grup etnicznych wrogich centralnej, dominującej grupie Yamato, za naturalnych wrogów obrała sobie sąsiadów oddzielonych wodą – kraje Półwyspu Koreańskiego, Chiny, Rosję, dla niektórych do wrogów również zaliczają się Stany Zjednoczone. Oprócz wrogów zewnętrznych istnieją także wrogowie wewnętrzni, do nich zalicza się przede wszystkim *zainichi*. Dosłownie nazwa ta oznacza „przebywającego w Japonii” i określa ona rezydenta stałego bez obywatelstwa japońskiego i reprezentującego inną grupę etniczną, głównie są to Koreańczycy i Chińczycy (Taka & Amemiya 2013: 67). *Zainichi* są prześladowani werbalnie, a także fizycznie (zdarzają się powybijane szyby w oknach sklepów prowadzonych przez nich w dzielnicach koreańskich), ugrupowania prawicowe organizują demonstracje, przejazdy samochodów, czy wiece w trakcie których padają czasem bardzo mocne hasła: „Zabiję wszystkich Koreańczyków!”⁹, „Jeśli będą się dalej tak zachowywać to my im urządzimy Rzeź Tsuruhashi jak Rzeź Nankinu!”¹⁰, „Wyczyścić Shin Okubo i zmienić teren w komory gazowe! Koreańczycy do komór gazowych!” (LAZAK 2014: 11–29)¹¹, „Urządzmy koreańskim *zainichi* holocaust!” (ARIC 2023). Higuchi Naoto stawia sprawę źródeł niechęci do Koreańczyków bardzo prosto, twierdząc, że „ksenofobiczne nastroje japońskiej prawicy nie są wywoływane przez samych Koreańczyków, ale biorą swój początek z nienawiści do sąsiednich krajów [*The xenophobic sentiments of Japan's far right movements are not generated by Korean migrants themselves, but have originated from a hatred for neighboring countries*]” (Naoto 2014: 172).

Samochód *gaisensha*, jaki widać na zdjęciu powyżej, ozdobiony jest flagami: zarówno współczesną *hinomaru*, jak i imperialną *kyokujitsuki*. Stowarzyszenie z kolei swoją nazwą nawiązuje do panazjatyckiej idei „Strefy Wspólnego Dobrobytu Wielkiej Azji Wschodniej”, czyli bloku państw azjatyckich, wyzwolonych spod kolonializmu Europejczyków i tworzących strefę wspólnych interesów pod przywództwem Japonii jako narodu najbardziej

⁸ Więcej o motywach mitologicznych w japońskim nacjonalizmie współczesnym pisałam w: *Japanese Myths in Modern Nationalism* (Iwicka 2015: 23–34).

⁹ Ten i następny slogan został wypowiedziany przez nastolatkę identyfikującą się z Zaitokukai, czyli Organizacją Sprzeciwu Wobec Specjalnych Przywilejów *Zainichi*. Nagranie było dostępne na YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=GoTBRpcaZS0>. W latach następnych film został usunięty z serwisu YouTube, a wyjaśnienie brzmi: „Ten film został usunięty z powodu naruszenia zasad YouTube dotyczących szerzenia nienawiści. Dowiedz się więcej o zwalczaniu mowy nienawiści w Twoim kraju”.

¹⁰ Tsuruhashi jest dzielnicą koreańską w Osace.

¹¹ Jest to raport ogłoszony podczas 85th Session of the Committee on the Elimination of Racial Discrimination Geneva, 11-29 sierpnia 2014.



Fig. 2. Samochód gaisensha przed bramą prowadzącą do świątyni Yasukuni 15.08.2006, autor zdjęcia: Perke CC BY 2.0.¹²

do tego predestynowanego (idea „czystej rasy japońskiej”). Poprzez użycie haseł takich jak „Azja dla Azjatów”, próbowano przemycić uzasadnienie dla japońskiej kolonizacji (Miyuki 2008: 17).

Skoro już poruszono wątki nawiązań do nazistowskich działań w Europie oraz wieców i samochodów propagandowych, na koniec tych rozważań warto przywołać jedną postać, obecną bardziej w strefie publicznej niż tylko wirtualnej. Yamada Kazunari, neo-nazistowski działacz, założyciel i przywódca NSJAP (Nationalsozialistische Japanische Arbeitspartei), w materiale promocyjnym, zamieszczonym w serwisie YouTube¹³ mówi z pogardą o tych, którzy kryją się za monitorami – w przeciwieństwie do nich, on i jego organizacja nie umawiają się przez internet dzień wcześniej na demonstrację, ale planują wszystko głębiej i bardziej perspektywicznie, ale też jest to powodem, dla którego nie są zbyt liczni.

I faktycznie, Yamada i jego zwolennicy częściej występują na wiecach i manifestacjach niż w internecie – oficjalna strona NSJAP nie była uaktualniana od 2012 roku¹⁴, choć połączony ze stroną blog¹⁵ jest już bardzo

¹² Zdjęcie wykorzystane na prawach licencji CC BY 2.0, wykonane przez użytkownika Perke, który zezwolił na użycie zgodnie z licencją wolnego dostępu. Adres strony zdjęcia: <https://www.flickr.com/photos/perke/215882907/in/photostream/>, [dostęp: 29.05.2018].

¹³ Video można obejrzeć tutaj: https://www.youtube.com/watch?v=k_pP_sc09FY. Posiada angielskie napisy. Pochodzi z kanału VICE Japan.

¹⁴ Online: <http://nsjap.com/jp/>. Posiada wersję anglojęzyczną i niemieckojęzyczną.

¹⁵ Online: <http://nsjap.blog.jp/>

aktualny. Profil na Twitterze (@imperialwizard7) był usuwany kilkanaście razy i obecnie jest zawieszony¹⁶. Flaga, którą posługuje się NSJAP jest stylizowana na swastykę nazistowską, Yamada gloryfikuje Hitlera (czytając komiksową wersję *Mein Kampf*), Mussoliniego oraz doktora Mengele, zaprzecza istnieniu Holokaustu oraz rzezi Nankinu. Komentarze pisane przez japońskich użytkowników w większości odcinały się od idei przedstawionych przez Yamadę, choć pojawiały się też i takie (pisownia oryginalna): „my japończycy nie potrzebujemy chińskich ani koreańskich imigrantów!! Nie musimy się dogadywać nienawidzimy chińczyków i koreańczyków, koreańczycy i chińczycy nienawidzą Japończyków i to wszystko nie musimy się przyjaźnić nie trzeba żadnych rozmów ani porozumień [we japanese do not need chinese and korean immigrants!! we do not need to get along together we hate chinese and korean, korean and chinese hate japanese that`s all we do not need to be friend we do not need any discussion and communication]” (Użytkownik linwoodjapan 2022). Świadczyć to może o polaryzacji społeczeństwa japońskiego – większość deklaruje się jako pacyfści, ale istnieje też część, która choć w mniejszości, próbuje zaistnieć w szerszym kontekście.

Neto uyo – zjawisko internetowego neonacjonalizmu

Samo wyrażenie *neto uyo*¹⁷ składa się z dwóch części: *neto* określającego internet (*intānetto*) oraz nachylenie prawicowe (*uyoku*) i w ostatnich latach jest zjawiskiem coraz częściej obecnym zarówno w świadomości badaczy, jak i samych Japończyków. Jeszcze do niedawna internetowe chatroomy, gdzie użytkownicy mogli uzewnętrznić swoją frustrację, nie stanowiły przedmiotu badań i refleksji nad rozwojem i specyfiką neonacjonalizmu japońskiego. W ostatnich latach jednak, wraz ze wzrostem popularności SNS, komunikatorów, platform blogowych itp., na których swoje opinie wyrażają nie tylko zwykli obywatele, ale także politycy, rośnie świadomość bardzo intensywnej propagandy nacjonalistycznej w internecie (Sakamoto 2011). Internet może być wykorzystywany na rozmaite sposoby mniej i bardziej pozytywne (Janc 2017). Optymistyczne głosy profetyczne zapowiadały koniec nacjonalizmu wraz z rozwojem internetu, który miał zjednoczyć wszystkich ludzi i zhomogenizować kulturę, ale okazało się, że stało się dokładnie odwrotnie (Eriksen 2013: 160). Więcej, niektóre kraje otwarcie używają internetu w celach wyrażenia nacjonalistycznych (Goldsmith i in. 2006).

Jak podaje Furuya Tsunehira, typowy przedstawiciel ruchów prawicowych ma około 40 lat i przeważającą ich większość (75%) stanowią mężczyźni, a ich

¹⁶ Stan na 12.09.2023.

¹⁷ Czasem zapisywane jako *netto uyo*.

liczba może sięgać 2,5 mln ludzi (Tsunehira 2016). Początków cyber-nacjonalizmu upatruje on zarówno w zorganizowanych wspólnie z Koreą Południową Mistrzostwach Świata w Piłce Nożnej w 2002 roku, jak i w zwiększonej obecności koreańskich produkcji w japońskiej telewizji. Zwraca też uwagę na jeden bardzo istotny element sprzyjający rozwojowi tendencji nacjonalistycznych i antykoreańskich nastrojów – mianowicie bardzo niski poziom nauczania historii. Pisze:

W japońskim systemie egzaminów wstępnych, uczniowie nieposiadający nawet podstawowej wiedzy na temat współczesnej japońskiej historii mogą się dostać na (a tym samym ukończyć) renomowany czteroletni uniwersytet. W rezultacie, szanse i zachęty do rozwijania wiedzy historycznej na temat współczesnej Japonii są znikome [...]. Niedostateczne nauczanie historii w szkołach tworzy luki, które ułatwiają zakorzenienie i rozwój antykoreańskich i ultranacjonalistycznych mitów, karmionych następnie frazesami rozprzestrzenionymi w internecie. To właśnie podstawa alternatywnej rzeczywistości, do której internetowi prawiłowcy ostatecznie „przebudzają się” jak Neo w *Matrixie* (Tsunehira 2016)¹⁸.

Z uwagi na wymienione kwestie, najbardziej burzliwymi problemami poruszonymi przez nacjonalistów w mediach społecznościowych są: kwestia wojny, *comfort women*, rzeź Nankinu. Rzecz jasna wszyscy, którzy wypowiadają się na podobne tematy chociażby na *2chan*, posiadają, we własnym mniemaniu, wiedzę dużo bardziej dogłębną niż historycy, a ci, którzy próbują podawać racjonalne dowody historyczne, są atakowani jako zdrajcy, szpiegdy Korei Północnej bądź ukryci *zainichi*.

2chan (Futaba channeru)

Strona *Futaba*¹⁹ (popularnie zwana *2chan*) jest portalem społecznościowym podzielonym na mniejsze, tematyczne sekcje jak np. „samochody”, „koty”, „filmy”, „newsy” czy „politykę”. Jedną z 95 kategorii²⁰ stanowiła też „ekonomia koreańska”, co już od razu może sugerować szczególną fiksję użytkowników

¹⁸ Przekład własny za: „Under Japan's entrance examination system, students lacking even an elementary knowledge of modern Japanese history can gain admission to (and hence graduate from) a reputable four-year university. As a result, there is little opportunity or incentive to foster historical literacy regarding modern Japan [...]. The inadequate teaching of history in the schools leaves gaping holes where anti-Korean and ultranationalist myths can later take root and grow, nourished by the cant that flows in such abundance over the Internet. This is the basis for the alternative reality to which the Internet right-wingers eventually »awaken«, much like Neo in *The Matrix*”.

¹⁹ *Futaba channeru*: <https://antiracism-info.com/>, dostęp: 17.05.2021.

²⁰ Stan na 17.05.2018.

na temat tego konkretnego regionu²¹. Wpisy użytkowników nie są moderowane, nie ma obowiązku rejestracji, podawania chociażby pseudonimu, a jedynym śladem, jaki pozostawiają, jest niepełny adres IP. Kiedy liczba wpisów w jednym wątku osiągnie tysiąc, cała dyskusja trafia do archiwum i rozpoczyna się następny wątek, z reguły pozbawiony nazwy.

Z uwagi na fakt, że wpisy są niemoderowane, dyskusja bardzo szybko może przerodzić się w niepohamowaną wymianę obelg. Często używanymi słowami są *Shinajin* – jest to pejoratywne określenie na mieszkańca Chin (zamiast zwyczajnego słowa *Chūgokujin*); *Shina* było używane w okresie Imperium Japońskiego w celu degradacji i poniżenia. Obecnie oprócz użytkowników *2chan* słowo to jest używane przez polityków i działaczy nacjonalistycznych. Czasem do niektórych słów dodaje się końcówkę – *nida*, która ma symulować końcówkę czasownika koreańskiego (w czym celuje zwłaszcza działacz Sakurai Makoto) i ma to na celu wyśmianie zarówno języka, jak i samych Koreańczyków oraz zgłaszanych przez nich protestów. Co więcej, użytkownicy *2chan* z czasem zapętlają się w wir paranoi coraz bardziej, wystarczy więc drobiazg, by zaczęli podejrzewać, że rozmówcy są tak naprawdę *zainichi*, którzy udają Japończyków, jak w odpowiedzi na powyższym screenie: „no dobra, powiem to, ale twoi rodzice sami są *zainichi*!” Cechą charakterystyczną użytkowników platformy *2chan* jest ich całkowite odseparowanie od świata zewnętrznego – nie organizują marszów, nie spotykają się, nie przenoszą swoich demonstracji w świat rzeczywisty (Sakamoto 2011). Nie jest to zatem w żadnym stopniu cyber-aktywizm, ponieważ ze swoimi hasłami, niechęcią, ksenofobią i nacjonalizmem pozostają w przestrzeni wirtualnej.

Wpisy i postawa polityków

Politycy japońscy używają do komunikacji z szeroko pojętym elektoratem kilku platform: są to zarówno blogi (najczęściej na Livedoor, Amebie, Hatenie czy serwisie Naver) czy też SNS, jak np. Twitter czy Facebook oraz platformy video (NikoNiko, YouTube). Niektórzy, jak Suzuki Nobuyuki, udzielają się także poprzez wszystkie serwisy, m.in. YouTube, Twitter, Facebook, platformy blogowe (Ameba)²². Ishihara Shintarō, prawicowy polityk i długoletni gubernator Tokio jest jednocześnie bardzo aktywnym pisarzem, publikuje książki²³, a od czasu do czasu także wpisy na swojej stronie lub Twitterze i udziela wywiadów. Kolejnym z polityków, którzy wpisują się w trend rewizjonizmu

²¹ W 2023 r. podgrupa „ekonomia koreańska” zniknęła. Stan na 12.09.2023. Jest szansa, że powróci.

²² Oficjalna strona Suzukiego Nobuyukiego: <https://ameblo.jp/ishinsya/>, (dostęp: 18.05.2023).

²³ Oficjalna strona Ishihary Shintarō: <http://www.sensenfukoku.net/>, (dostęp: 29.05.2023).

oraz myśli nacjonalistycznej jest Hashimoto Tōru, którego styl wypowiedzi został przez Kawakamiego Tatsuyę przyrównany do stylu wypowiedzi Adolfa Hitlera (Shreiber 2023; Johnston 2023). I wreszcie ostatnim jest były premier Japonii, Abe Shinzō, który może być traktowany jako modelowy przykład agresywnego polityka o bardzo nacjonalistycznych poglądach.

Ishihara Shintarō zasłynął z tak ogromnej ilości kontrowersyjnych wypowiedzi, że na potrzeby artykułu zostały wybrane tylko nieliczne, ilustrujące jego poglądy zwłaszcza w kwestii rewizjonizmu dotyczącego II wojny światowej oraz obcokrajowców. W 2006 stwierdził z zalem, że tokijska dzielnica Roppongi straciła swój charakter ponieważ „ma teraz niemalże zagraniczny charakter. Afrykańczycy – i nie mam na myśli Afro-Amerykanów – którzy nie mówią po angielsku wyrabiają nikt nie wie co. To prowadzi do nowych przestępstw jak kradzieże samochodów. Powinniśmy wpuszczać tylko ludzi, którzy są inteligentni [*Roppongi is now virtually a foreign neighborhood. Africans — I don't mean African-Americans — who don't speak English are there doing who knows what. This is leading to new forms of crime such as car theft. We should be letting in people who are intelligent*]” (Cybriwsky 2011: 140). Ishihara znajduje się w grupie tych polityków, którzy nie uznają rzezi Nankinu, która miała miejsce w 1937 roku. Stwierdził, że to „ludzie mówią, że Japończycy dokonali holokaustu, ale to nieprawda. To historyjka wymyślona przez Chińczyków by zbrukać obraz Japonii, nic tylko kłamstwo [*People say that the Japanese made a holocaust, but that is not true. It is a story made up by the Chinese. It has tarnished the image of Japan, but it is a lie*]” (Nytimes.com 2023). Jest to opinia powtarzana zarówno przez polityków, jak i działaczy oraz użytkowników mediów społecznościowych deklarujących nachylenie prawicowe. W 2007 r. światło dzienne ujrzał film nacjonalistycznego reżysera, Mizushimy Satoru pt. *Prawda o Nankinie*²⁴, o którym w samych superlatywach wypowiadał się Ishihara. Mizushima, który jest również dyrektorem nacjonalistycznego kanału telewizji Sakura, zbrodniarzy wojennych straconych zgodnie z werdyktem Trybunału nazywa „siedmioma męczennikami”: „przypominają Jezusa Chrystusa, który został przybity do krzyża za grzechy świata. Oni umarli niosąc na stryczek wszystkie dobre i złe części Japonii [*They resemble Jesus Christ who was nailed to the cross in order to bear the sins of the world. They died bearing all of old Japan's good and bad parts and headed for the gallows*]” (Stuff.co.nz, 2009), a wydarzenia związane z Nankinem są, według niego, tak naprawdę chińską propagandą. Dokładnie w tym samym tonie wypowiada się zarówno Ishihara, jak i inni nacjonalistyczni politycy. Jednak wiarygodność Ishihary najlepiej podsumowuje jego wypowiedź, w której wskazał, że prezydent Obama nakazał Chińczykom go zabić i upozorować wypadek (Ryall 2017).

²⁴ Oficjalna strona filmu: <http://www.ch-sakura.jp/nankin.html>.

Hashimoto Tōru wypowiadał się przede wszystkim w kwestii *comfort women*, uważając, że nie ma żadnych dowodów, że były do wszystkiego zmuszane i porywane. Nie neguje, że takie kobiety istniały, dodaje jednak, że były konieczne, aby żołnierze mogli się zrelaksować i odpocząć (Tabuchi 2013). Jednocześnie też poparł premiera Abe, który wypowiedział się na temat definicji akademickiej czy też braku tejże, zarówno napaści wojennej, jak i zbrodniarza wojennego. Sam premier Abe Shinzō, członek wpływowej *Nippon Kaigi* (Japońska Konferencja) wielokrotnie dawał wyraz swoim rewizjonistycznym poglądom dotyczącym II Wojny Światowej oraz głoszonej potrzebie zmiany konstytucji, zwłaszcza Artykułu 9, w którym Japonia deklaruje się jako kraj wyrzekający się wojny. Podobnie jak Hashimoto, Abe również nie uznaje przymusu stosowanego wobec kobiet, twierdząc, że „do żadnych porwań niewolnic seksualnych nie dochodziło, a kobiety były prostytutkami” (Webarchive 2023) w odpowiedzi na raport przedstawiony przez The Women’s International War Crimes Tribunal on Japan’s Military Sexual Slavery (Lévy 2014) oraz (Chinkin 2001).

Suzuki Nobuyuki swoim głównym hasłem wyborczym uczynił niechęć do Koreańczyków (a w mniejszym stopniu też Chińczyków) oraz *zainichi*. Jest on bardzo aktywny w ramach wpisów na swoim blogu czy Twitterze, a także rozmaitych agitacji i wystąpień publicznych, które są nagrywane, a materiał później umieszczany w serwisie YouTube. Jest członkiem partii Shinpū, której nazwa jawnie nawiązuje do imperialnych tradycji Japonii. *Shinpū* oznacza „nowy wiatr” (新風) i brzmi homofonicznie do nazwy zapisanej innym pierwszym znakiem (神風) – znakiem na bóstwo, a które też można przeczytać jako *kamikaze*. Nawiązanie jest zatem oczywiste – tak jak „boski wiatr” jakoby uratował Japonię przed inwazją Mongołów w XIII wieku, tak podczas II wojny światowej miał uratować kraj przed Aliantami. Piloci *kamikaze* stanowią zatem ideał poświęcenia dla cesarza i tym samym najczystszy wymiar „japońskości”. Powyższy plakat zawiera kilka interesujących haseł. Jako pierwszy, na samej górze jest slogan: „Chronić Japonię przed Chińczykami i Koreańczykami!”, co oczywiście wpisuje się doskonale w ksenofobiczną i nacjonalistyczną narrację Suzukiego. Kolejnym hasłem, bardzo istotnym, jest niewielki napis nad nazwiskiem, który mówi, że „zakazano mu wstępu do Korei”. Zakaz taki faktycznie Suzukiego obowiązuje po tym jak do pomnika poświęconego pamięci tzw. *comfort women* (de facto niewolnic seksualnych²⁵) przywiązał palik z napisem „Takeshima to terytorium japońskie” (Hani.co.kr 2012 & Khan.co.kr 2013).

²⁵ Jest to problem zbyt obszerny jak na niniejszą pracę. *Comfort women* były przeważnie Koreankami, Chinkami i w pewnym stopniu mieszkankami terytoriów podbitych przez Japonię w trakcie II wojny światowej. Były wykorzystywane jako wojskowe prostytutki i pozbawione jakichkolwiek praw. Więcej o problemie *comfort women* Masakazu & Kyoko 2018 oraz Ishizawa-Grbić 2000.

Równą niechęcią do Koreańczyków i *zainichi* charakteryzują się wpisy Sakurai Makoto, który wprawdzie nie należy do czołówki polityków, jest jednak założycielem wspomnianej wcześniej organizacji Zaitokukai. W 2008 r., niedługo po powołaniu Zaitokukai do życia, napisał: „Korea jest takim nietypowym krajem, że im więcej o nim wiesz, tym bardziej go nienawidzisz [韓国という国は、知れば知るほど嫌いになる希有の国]” (WebArchive.org 2008: par. 7).

Skrótowy z konieczności przegląd wypowiedzi polityków japońskich może być oczywiście niewystarczający. Artykuł ma jednak charakter prope-deutyczny, z tego też względu tematyka dotycząca konkretnych polityków i wątków poruszanych przez nich w swoich wypowiedziach wymaga oddzielnego, pogłębionego studium. Z zamieszczonych wypowiedzi można jednak wydobyć kilka prawideł rządzących dyskursem nacjonalistycznym w mediach internetowych i wypowiedziach publicznych, jak chociażby wspólna wszystkim nacjonalistom niechęć do obcokrajowców (zwłaszcza Koreańczyków i Chińczyków), *zainichi*, wierność imperialnej przeszłości i idei cesarza, rewizjonizm.

Podsumowanie

Cybernacjonalizm czy też neonacjonalizm japoński jest zjawiskiem zbyt złożonym, aby móc w krótkim artykule przedstawić pełną jego specyfikę. Został zatem przedstawiony jedynie sposób propagowania idei nacjonalistycznych w internecie oraz w przestrzeni publicznej, czyli media używane w tym celu, a także główne tematy, które są poruszane przez polityków i działaczy prawicowych. Naszkicowane obrazy, zarówno samochodów propagandowych jak i platform internetowych (zwłaszcza *2chan*), miały na celu zestawienie dwóch form ekspresji: czynnej w formie aktywnego działania (protest, wiec) oraz biernej, polegającej tylko i wyłącznie na wpisach internetowych. Przytoczone w przykładach sylwetki polityków, którzy jawnie głoszą hasła nacjonalistyczne miały uświadomić głębię penetracji tkanki społecznej i politycznej przez nacjonalizm. Temat nie jest w żadnym razie wyczerpany, więcej – jest to dopiero jeden aspekt zjawiska pokazujący ogrom pracy jaka stoi przed badaczami.

Źródła cytowań

- ANDERSON, BENEDICT, RIOCHARD O'GORMAN (1997), *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przekł. Stefan Amsterdamski, Kraków: Znak.
- BENEDICT, RUTH (2016), *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, przekł. Ewa Klekot, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BILLIG, MICHAEL (1995), *Banal Nationalism*, Londyn: Sage.
- CHINKIN, CHRISTINE MARY (2001), 'Women's International Tribunal on Japanese Military Sexual Slavery', w: *The American Journal of International Law*: 95 (2), s. 335-341.
- CYBRIWSKY, ROMAN ADRIAN (2011), *Roppongi Crossing: The Demise of a Tokyo Nightclub District and the Reshaping of a Global City*, Athens: University of Georgia Press.
- ERIKSEN, THOMAS HYLLAND (2013), *Etniczność i nacjonalizm. Ujęcie antropologiczne*, przekł. Barbara Gutowska-Nowak, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- GARVIN, TOM (1990), 'The Return of History: Collective Myths and Modern Nationalisms', w: *The Irish Review*: 9, s. 16-30.
- GOLDSMITH, JACK, WU TIM (2006), *Who controls the Internet? Illusions of a borderless world*, Oxford: Oxford University Press.
- IWICKA, RENATA (2015), 'Japanese Myths in Modern Nationalism', w: *The Polish Journal of the Arts and Culture*: 15 (3), s. 23-34.
- JANC, KRZYSZTOF (2017), *Geografia internetu*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- KIRKLAND, RUSSELL (1997), 'The Sun and the Throne: The Origins of the Royal Descent Myth in Ancient Japan', w: *Numen*: 44 (2), s. 109-152.
- LAWRENCE, PAUL (2007), *Nacjonalizm. Historia i teoria*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- LAZAK (LAWYERS ASSOCIATION OF ZAINICHI KOREANS) (2014), 'Discrimination Against Koreans in Japan: Japan's Violation of the International Convention on the Elimination of All Forms of Racial Discrimination', online: <https://lazak.jp/> [dostęp: 23.09.2023].
- LÉVY, CHRISTINE (2014), 'The Women's International War Crimes Tribunal, Tokyo 2000: a feminist response to revisionism?', w: *CLIO*: 39, s. 129-150.
- MASAKAZU, SHIRANA, KYOKO ANDO (2018), '»The Comfort Women were Prostitutes«: Repercussions of remarks by the Japanese Consul General in Atlanta', przekł. H.H. Kyung, *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*: 16 (4), online: <https://apjpf.org/2018/04/shirana-ando> [dostęp: 23.09.2023].

- MULLINSM, MARK (2010), 'How Yasukuni Shrine Survived the Occupation: A Critical Examination of Popular Claims', w: *Monumenta Nipponica*: 65 (1), s. 89-136.
- NAKAO, MIYUKI (2008), 'The Concept of the Greater East Asia Co-Prosperity Sphere and the National Interests (大東亜共栄圏構想の成り立ちと国益)', w: *The Bulletin of the Graduate School of Social and Cultural Studies, Nihon University*: 28 (9), s. 17-28.
- NAOTO, HIGUCHI (2014), 'Japan's Far Right in East Asian Geopolitics: The Anatomy of New Xenophobic Movements', w: *Social sciences research*: 28, s. 163-183.
- NARZARY, DHARITRI CHAKRAVARTTY (2004), 'The myths of Japanese »homogeneity«', w: *China Report*: 40 (3), s. 311-319.
- OH INGYU, ISHIZAWA-GRBIĆ DOUGLAS (2000), 'Forgiving the Culprits: Japanese Historical Revisionism in a Post-Cold War Context', w: *The International Journal of Peace Studies*: 5 (2), s. 89-96.
- RYALL JULIAN (2023), 'Japan's Shintaro Ishihara claims CIA plot to kill him in traffic accident and make it look like Chinese did it', online: <http://www.scmp.com/news/asia/east-asia/article/2093937/japans-shintaro-ishihara-claims-cia-plot-kill-him-traffic>, [dostęp: 12.09.2023].
- SAKAMOTO, RUMI (2011), '»Koreans, Go Home!« Internet Nationalism in Contemporary Japan as a Digitally Mediated Subculture', *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*: 9 (10), online: <https://apjff.org/2011/9/10/rumi-sakamoto/3497/article> [dostęp: 23.09.2023].
- SHAFFER, BOYD CARLISLE (1955), *Nationalism: Myth and Reality*, Nowy Jork: Harcourt, Brace and World, Inc.
- SMITH, ANTHONY DAVID STEPHEN (2010), *Nationalism. Theory, Ideology, History*, Cambridge: Malden Polity Press.
- TAKA, FUMIAKI, YURI AMEMIYA (2013), 'A basic investigation of old-fashioned and modern racisms against Zainichi Koreans', w: *Research in Social Psychology*: 28 (2), s. 67-76.
- TAKEUCHI, MITO (2006), *The reinforcement of cultural nationalism in Japan. An investigation of Japaneseness and „the notebook for the Heart”*, Kamloops: The Japan Studies Association of Canada.
- TSUNEHIRA, FURUYA (2016) 'The Roots and Realities of Japan's Cyber-Nationalism', online: <https://www.nippon.com/en/currents/d00208/> [dostęp: 31.05.2023].
- ZIELENZIGER, MICHAEL (2006), *Shutting Out the Sun: How Japan Created Its Own Lost Generation*, Nowy Jork: Vintage Books.

Gniew a samoregulacja w kontekście filozofii stoickiej i narracji Viktora Frankla

Ewelina Kinalska

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-9708-0793

Anger and self-regulation in the context of Stoic philosophy and Viktor Frankl's narrative

Emotions are an integral part of the human experience and have been a subject of fascination for psychologists, philosophers and human behaviour researchers for centuries. One emotion of particular interest is anger. This emotion can occur in different forms and intensities and affect both individuals and societies as a whole.

However, in order to understand anger in its full context, it is necessary to look at it through the lens of Stoic philosophy and the narrative of Viktor Frankl. This research publication attempts to grasp the relationship between anger and self-regulation against the background of two interesting perspectives, which are precisely the Stoic philosophy and the narrative led by Viktor Frankl.

This publication will introduce the concepts of anger and malice and explain the difference between the two. The topic of anger as an emotion unwanted and unaccepted by the society of the time, the causes of anger and the effects of suppressing it will then be raised, followed by attention to the positive aspect of anger, whereby people are given the strength to fight and make courageous decisions. The foundations and assumptions of Stoic philosophy from a psychological

Ewelina Anna Kinalska, mgr germanistyki, obecnie doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego; autorka książek *Die Verwandlung und andere Erzählungen. Przemiana i inne opowiadania* (2019) oraz *Niemiecki. Rozmówki do pracy* (2020); autorka licznych ogólnopolskich konkursów językowych dla uczniów szkół podstawowych, gimnazjalnych i średnich; instruktor na platformie szkoleniowej Udemy; członkini Polskiego Towarzystwa Neofilologicznego; w pracy naukowej zajmuje się aspektami psycholingwistycznymi.

e.kinalska@uw.edu.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



perspective will then be presented. In the context of developing mental resilience, the anchoring effect, known today in psychology as negative visualisation, will be presented. As one of the techniques of self-regulation, the interpretive frame effect will also be discussed, among which the frame of competing commitments, the frame of incompetence, the narrative frame, the comic frame, the frame of play, and the frame of stoic rehearsal can be distinguished.

In the last section, the assumptions of Stoic philosophy from a psychological perspective will be confronted with the narrative conducted by Viktor Frankl, the founder of logotherapy, Austrian psychiatrist of Jewish origin, prisoner of German concentration camps and author of one of the most widely read books entitled *Man in Search of Meaning*.

Keywords: anger, stoic philosophy, Viktor Frankl, logotherapy, psychological resilience

Wprowadzenie

Emocje są nieodłączną częścią ludzkiego doświadczenia i od wieków stanowią przedmiot fascynacji psychologów, filozofów oraz badaczy zajmujących się zachowaniem ludzkim. Jedną z emocji wywołujących szczególne zainteresowanie jest gniew. Może ona występować w różnych formach i z różną intensywnością oraz wpływać zarówno na jednostki, jak i na całe społeczeństwa. Aby jednak zrozumieć gniew w pełnym kontekście, niezbędne jest spojrzenie na niego przez pryzmat filozofii stoickiej i narracji Viktora Frankla.

Wywodząca się z antycznego Rzymu filozofia stoicka propaguje idee kontroli nad własnymi emocjami, szukania sensu w życiu, a także rozwijania wewnętrznej wolności. Viktor Frankl natomiast był wywodzącym się z Austrii neurologiem i psychoterapeutą, który przetrwał gehennę obozów koncentracyjnych podczas II wojny światowej. Prowadzona przez niego narracja, zwłaszcza w książce *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, stanowi źródło głębokiej inspiracji dla psychologii egzystencjalnej oraz rozwoju osobistego.

Niniejszy artykuł stanowi próbę uchwycenia relacji między gniewem a samoregulacją na tle dwóch interesujących perspektyw. Analizując założenia filozofii stoickiej oraz narracji Viktora Frankla, podjęte zostaną próby odpowiedzi na pytania dotyczące natury gniewu, jego oddziaływania na jednostkę, a także możliwości samoregulacji emocji. Analiza ta polega na eksploracji, w jaki sposób filozofia stoicka i doświadczenia Viktora Frankla mogą okazać się przydatne w zrozumieniu i zarządzaniu gniewem współcześnie, wpływając pozytywnie na jakość życia i zdrowie psychiczne.

Gniew a złość

Emocje odgrywają niezwykle ważną rolę w życiu człowieka. Wpływają one na myśli, zachowania oraz interakcje społeczne. Jedną z nich jest gniew, którego oddziaływanie na zdrowie emocjonalne i psychikę stanowi przedmiot intensywnych badań. Aby jednak zrozumieć jego wpływ na jednostkę oraz społeczeństwo, niezbędne jest wzięcie pod uwagę złości jako emocji powiązanej. Rozważania dotyczące gniewu a samoregulacji w kontekście filozofii stoickiej i narracji Viktora Frankla rozpoczęte zostaną od wyjaśnienia pojęcia gniewu oraz złości. To pierwsze bywa często synonimicznie używane z pojęciem złości. Pomiędzy tymi dwiema emocjami istnieje jednak różnica. Złość to emocja, która cechuje się dużą intensywnością i trwa od kilku sekund to kilku minut. Gniew jest natomiast emocją o mniejszej intensywności, jednak o znacznie dłuższym czasie trwania (Haracz 2023). W przeciwieństwie do gniewu, złość jest częściej internalizowana, co może skutkować problemami ze zdrowiem psychicznym. Warte podkreślenia jest to, iż obie emocje są naturalne oraz spełniają istotne funkcje w życiu człowieka. Mogą one sygnalizować jakiś problem i zachęcać do podejmowania aktywności w celu rozwiązania go. Niemniej jednak nadmierna trwałość lub intensywność tych emocji prowadzić może do zaburzeń zdrowia psychicznego oraz fizycznego, dlatego tak ważna jest umiejętność zarządzania emocjami.

Gniew jako emocja niechciana i nieakceptowana przez współczesne społeczeństwo

Złość oraz gniew są emocjami, które nie są aprobowane przez ówczesne społeczeństwo. Gniew można określić jako pewien stan emocjonalny składający się z urazy, niechęci, niekiedy również potrzeby odwetu. Gniew pełni funkcję informacyjną – zawiadamia, że granice danej jednostki zostały przekroczone, lub że jej potrzeby nie zostały spełnione. Przyczyną złości, a potem gniewu, są różnego rodzaju frustracje wynikające z rozbieżności pomiędzy zamierzeniami a rezultatem, który nie był pożądanym (Golec 2019: 111).

W kulturze europejskiej złość i gniew poddane są ocenie moralnej. Osobę doświadczającą gniewu lub złości określa się jako złą, co jest zupełnie nieadekwatne, ponieważ odczuwanie negatywnych emocji, w tym gniewu, jest czymś naturalnym i bardzo często nie samo zaznawanie gniewu stanowi problem, lecz sposoby obchodzenia się z nim, radzenia sobie z gniewem. Ponadto samo określenie w języku polskim – „być złym na kogoś” – pociąga za sobą pejoratywne konotacje i może stygmatyzować osobę złościącą się jako osobę złą.

Często dzieci przeżywające złość lub gniew wychowywane są w rodzinach, gdzie te emocje nie są akceptowane, tym samym nabierając przekonania, że wspomniane odczucia są czymś złym, co często prowadzi do poczucia winy również i w dorosłym życiu. Druga sprawa to fakt, że dzieci, którym nie pozwalano na doświadczanie gniewu (rodzice albo ignorowali dziecko, kazali mu iść do innego pokoju, zamykali w łazience, albo też reagowali przemocą), nie nauczyły się sposobów radzenia sobie ze złością, co w dorosłym życiu może skutkować stanami depresyjnymi czy też objawami somatycznymi takimi jak przykładowo ból głowy bądź ból brzucha (Golec 2019: 112-113).

Dlaczego gniew może być pozytywny?

Gniew jest uczuciem niezbędnym, ponieważ spełnia funkcję informacyjną (podobnie jak ból). Wyjaśnić należy, że gniew może być uzasadniony oraz nieuzasadniony, nieadekwatny. W teorii Lazarusa gniew jest uzasadniony, gdy stanowi on reakcję na rzeczywiste lub postrzegane zagrożenie (Lazarus 1991: 614). W obliczu niesprawiedliwego potraktowania przez kogoś gniew stanowi naturalną reakcję, reakcję ochronną, będącą formą sprzeciwu. Doświadczanie i wyrażanie gniewu staje się problematyczne, gdy nie jest on uzasadnioną reakcją na dane wydarzenie czy okoliczności.

Gniew staje się destrukcyjny dopiero wtedy, gdy jest wyrażany w taki sposób, czyli wówczas, kiedy krzywdzi się inne osoby lub samego siebie. Przyczyną tego może być niedojrzałość emocjonalna albo konstrukcja psychiczna człowieka, która charakteryzuje się tym, że oczekuje on od świata samych negatywnych rzeczy i w przypadku problemu przechodzi do ataku. Również osoby, których granice zbyt często były przekraczane, są narażone na rozregulowanie i nieadekwatne wyrażanie gniewu (Golec 2019: 117).

Gniew niesie ze sobą bardzo duży potencjał energetyczny i twórczy, w związku z tym należy najpierw sobie na niego pozwolić, aby móc go później wykorzystać w konstruktywny sposób. Uczucie frustracji, w tym tak zwane „święte oburzenie” – czyli niezgoda na rzeczywistość zastaną pełną niesprawiedliwości i krzywdy (przykład Nelsona Mandeli czy Mahatmy Gandhiego), jest podwaliną wszelkich rewolucji i protestów. W wymiarze jednostkowym rozgoryczenie stanowi potencjał energetyczny, który umożliwia wykonanie zdecydowanego i odważnego kroku, jakim być może np. podjęcie nowej pracy, decyzja o przekwalifikowaniu się, zmianie miejsca zamieszkania. Innym efektem ubocznym rozżalenia jest wzrost koncentracji. Zdarza się, że złość może pomóc w ukierunkowaniu uwagi na rozwiązanie danego problemu lub też wykonaniu zadania wymagającego większej

koncentracji i skupienia. Ostatecznie istotą radzenia sobie z frustracją jest umiejętność identyfikacji oraz podjęcia decyzji – kiedy oraz jak należy zareagować, a kiedy należy działania zaniechać (Golec 2019: 117).

Fundamenty i założenia filozofii stoickiej z perspektywy psychologicznej

Filozofowie stoicy, w tym Seneka, apelują o to, aby unikać oburzenia, ponieważ jest ono energią, która niszczy zarówno osoby doświadczające gniewu, jak i ich otoczenie, często skutkując wojnami i śmiercią. W eseju *O gniewie* Seneka utrzymuje, iż rodzaj ludzki doświadczył największej krzywdy nie ze strony żadnej zarazy, lecz właśnie wściekłości (Irvine 2019: 45). Marek Aureliusz napomina natomiast, żeby nie pozwolić się ponieść wzburzeniu (Aurelisz 2016: 84). Podstawowym założeniem filozofii stoickiej jest unikanie za wszelką cenę wpadania w gniew. Dzięki temu nie trzeba będzie go przepracować ani tłumić (co nie jest wskazane, ponieważ tłumione emocje mogą wybuchnąć po latach ze zdwojoną siłą), ani też wyrażać (ponieważ może to być manifestowanie gniewu w destrukcyjny sposób). Chociaż założenie to wydaje się trudne do wdrożenia – istnieje pojęcie odporności psychicznej, która może być sukcesywnie rozwijana. Według innego filozofa stoickiego, Epikteta, ludzie nie zawsze mają wpływ na to, co ich spotyka, ale zawsze mogą zdecydować, jak zareagują. To stanowi również główne założenie logoterapii, czyli metody stworzonej przez Viktora Frankla oraz jego narracji. Kiedy możliwości działania są ograniczone, wówczas złoszczenie się nie ma sensu, a najrozsądniejszym rozwiązaniem jest wybór najlepszej z dostępnych opcji. Również Ryan Holiday w książce *Przeszkoda czy wyzwanie? Stoicka sztuka przekuwania problemów w sukcesy* twierdzi, że to do człowieka należy decyzja, jak wykorzysta sytuację, która mu się przydarza (Holiday 2015: 31).

Jeśli chodzi o odporność psychiczną, na jednym końcu skali są ludzie, którzy w obliczu życiowych trudności nie tracą spokoju i tym samym sprawiają wrażenie silnych i heroicznych, na drugim końcu skali są natomiast osoby, które doświadczając problemów, wpadają w gniew. Założeniem zarówno stoików, jak i Viktora Frankla jest to, iż odporność psychiczna nie jest czymś wrodzonym, takim jak na przykład kolor włosów, lecz że może ona być sukcesywnie rozwijana. Osoby wpadające w gniew wchodzą często w rolę ofiary, ściągając z siebie w ten sposób odpowiedzialność. Poczucie bycia ofiarą często jednak nasila odczuwanie nieszczęścia, gdyż wiąże się z doświadczaniem bezradności. Osoba odporna psychicznie będzie szukać sposobów ominięcia przeszkód, które niesłusznie postawili przed nią inni, zamiast wchodzić w rolę ofiary.

Rozwijanie odporności psychicznej – stoicka strategia prób

Stoicka strategia prób¹ opiera się na przekonaniu, iż wszelkie przeciwności losu stanowią dla człowieka wyzwania i są próbą pomysłowości oraz odporności psychicznej (Irvine 2019: 18). Aby dana próba mogła zostać pomyślnie ukończona, należy znaleźć rozwiązanie problemu, nie wpadając przy tym w gniew. W ten sposób nie szuka się winnych, co zmniejsza emocjonalny koszt problemu oraz potęguje szansę na to, że w racjonalny sposób poradzi się sobie z wyzwaniem. Dodatkową korzyścią, niejako efektem ubocznym stoickiej strategii prób, jest wystąpienie emocji pozytywnych takich jak duma, satysfakcja, poczucie sprawczości. U podstaw stoickiej strategii prób leżą zjawiska psychologiczne nazwane efektem zakotwiczenia oraz efektem ram interpretacyjnych (Irvine 2019: 90-91).

Efekt zakotwiczenia – negatywna wizualizacja

Aby wyjaśnić, na czym polega efekt zakotwiczenia przytoczony zostanie eksperyment psychologiczny przeprowadzony w 1974 r. przez psychologów Amosa Tverskiego oraz Daniela Kahnemana. W eksperymencie wykorzystane zostało koło fortuny, na którym przedstawione były cyfry od zera do stu. Przy uczestnikach badania kręcono nim (wynik był jednak zmanipulowany, o czym uczestnicy nie wiedzieli – koło zatrzymywało się tylko na cyfrach dziesięć oraz sześćdziesiąt pięć). Po wprawieniu w ruch koła uczestnikom zadawano pytanie, czy odsetek państw afrykańskich należących do Organizacji Narodów Zjednoczonych jest wyższy czy niższy od wylosowanej cyfry oraz ile on wynosi. Co ciekawe, osoby, przy których wylosowano cyfrę dziesięć, wskazywały odsetek państw jako dwadzieścia pięć procent, natomiast uczestnicy eksperymentu, przy których wylosowano cyfrę sześćdziesiąt pięć, twierdzili, że odsetek państw afrykańskich należących do Organizacji Narodów Zjednoczonych wynosi czterdzieści pięć procent. Chociaż kręcenie kołem fortuny nie ma żadnego związku z odsetkiem państw afrykańskich należących do Organizacji Narodów Zjednoczonych, wyniki badania pokazały, że umieszczenie w umyśle kotwicy wpływa na ludzką percepcję. Efekt zakotwiczenia czy też negatywnej wizualizacji polega na wyobrażeniu sobie, pod jakimi względami życie mogłoby układać się gorzej. Jeżeli człowiek wyobrazi sobie, o ile gorsze życie mógłby wieść, wtedy będzie potrafił doceniać obecną rzeczywistość (Irvine 2019: 93-95).

¹ Pojęcie stosowane przez amerykańskiego profesora filozofii, Williama Irvine'a.

Ramy interpretacyjne

Efekt ram interpretacyjnych to kolejny mechanizm psychologiczny wykorzystywany przez starożytnych stoików, którym obecnie posługują się psychologowie i psychoterapeuci. Chociaż ludzka świadomość ma tendencję do interpretowania zdarzeń w sposób, który wywołuje negatywne emocje, może jednak ona zostać osłabiona poprzez próby reinterpretacji. Epiktet twierdził, że jednostka ludzka sama decyduje o tym, czy dozna uczucia krzywdy, ponieważ to nie rzeczy same w sobie, a raczej mniemania o nich stanowią źródło niepokoju (Irvine 2019: 103-104). Ramy interpretacyjne sprawiają, że człowiek nie traci spokoju w obliczu problemów i komplikacji życiowych. Podobnego zdania był Marek Aureliusz, który podkreślał, że sądy i mniemania osoby, które budzą w niej strach, można zmieniać (Irvine 2019: 104). Napotykać w życiu na różne problemy, ma się do wyboru wiele możliwości ich interpretacji. Bardzo popularną ramą interpretacyjną jest rama obwiniania – w obliczu niedogodności zwykle szuka się winnych, osób odpowiedzialnych za cierpienie. Taka rama interpretacyjna wywołuje w człowieku poczucie niesprawiedliwości i co za tym idzie – gniewu. Jednak świadomością można niejako oddziaływać na podświadomość (Irvine 2019: 105). Kolejną ramą jest rama konkurencyjnych zobowiązań. Gdy człowiek spodziewa się dostać od kogoś coś, co zostało mu obiecane, a nie otrzyma tego, zwykle wpada w złość i czuje się oszukany. Można jednak przyjąć, że gdyby dostał to, czego oczekiwał, osoba podejmująca decyzję musiałaby nie sprostać innym swoim zobowiązaniom, których może być dużo, a więc gniewanie się z tego powodu nie byłoby rozsądne. Inną ramą jest rama niekompetencji. Jeżeli przyjmie się, że ktoś zaszkodził nie celowo i złośliwie, ale przez przypadek, w wyniku swojej niekompetencji, zamiast wpadać w gniew, można odczuwać współczucie wobec osoby, którą uzna się za niekompetentną (Irvine 2019: 106). W aspekcie ramy narracyjnej komplikacje życiowe mogą stać się mniej bolesne, jeśli będzie myślało się o nich w kategoriach przyszłych opowieści. Spowodowane jest to tym, że uwaga skupia się wówczas nie na doznanej krzywdzie, lecz na działaniach, które muszą zostać podjęte, aby doprowadzić historię do satysfakcjonującego końca. Jeżeli sprawy przybiorą natomiast nieoczekiwany obrót, możliwe jest doznanie poczucia wdzięczności, gdyż dzięki temu opowieść wzbogacona zostanie o nieoczekiwany zwrot akcji. Rzymscy stoicy stosując ramę narracyjną, niekoniecznie opowiadali powstałą potem historię innym ludziom. Metoda ta stosowana była po to, aby nie reagować na negatywne uczucia wynikające z napotkania komplikacji życiowych, natomiast nie po to, aby zaimponować komukolwiek pomysłowością czy hartem ducha (Irvine 2019: 107-108). W odniesieniu do ramy komicznej Seneka polecał, aby do spraw trudnych podchodzić z poczuciem humoru (Irvine 2019: 110).

Umiejętność zachowania poczucia humoru w obliczu życiowych problemów stanowi ważne narzędzie stoika, ponieważ nie dopuszcza złej emocji, jaką jest gniew, a w sytuacji, gdy jest się obrażanym, poczuciem humoru można ośmieszyć przeciwnika. Stosując ramę komiczną, można się zatem uchronić przed cierpieniem emocjonalnym. Kolejną ramą jest rama gry. Aby wyjaśnić jej znaczenie, przytoczona zostanie metafora rozgrywki rugby. Jeżeli zostanie się powalonym na ziemię – można poczuć się skrzywdzonym i odczuwać złość, jeśli natomiast uświadomi się sobie, że uczestniczy się w meczu rugby i reguły gry dopuszczają tego rodzaju zachowania – nie jest możliwe, żeby mieć poczucie krzywdy. W odniesieniu do meczu rugby powalenie na ziemię może być traktowane jako pewnego rodzaju komplikacja, ale nie należy się nią przejmować, jeżeli chce się grać dobrze (Irvine 2019: 113-114). Podsumowując, traktując problemy oraz przeciwności losu jako element rozgrywki, obniżyć można skutki emocjonalne. Ostatnią ramą, która zostanie omówiona, jest rama stoickich prób. Ona również zawiera element gry – tym razem z samym sobą. Przyjmując ramę stoickich prób, zakłada się, że przeciwności losu stanowią swoistą próbę spokoju i pomysłowości. Jeżeli problemy postrzegane będą nie jako niezasłużone udręki, lecz jako wyzwania, wówczas możliwe będzie skupienie się na optymalnym ich rozwiązaniu, w konsekwencji czego wyzwolone zostaną pozytywne emocje takie jak duma z samego siebie, uczucie satysfakcji i sprawczości (Irvine 2019: 116-117).

Złość i gniew w kontekście narracji prowadzonej przez Viktora Frankla

W tej części wywodu aspekt złości i gniewu zaprezentowany zostanie w kontekście narracji prowadzonej przez Viktora Emila Frankla – austriackiego psychiatrę żydowskiego pochodzenia, więźnia niemieckich obozów koncentracyjnych oraz autora jednej z najbardziej poczytnych książek pt. *Człowiek w poszukiwaniu sensu*. Doktor Frankl spędził prawie trzy lata w niemieckich obozach koncentracyjnych, m.in. w Dachau i Auschwitz, w których szanse na przeżycie wynosiły jeden do dwudziestu ośmiu. W komorach gazowych śmierć ponieśli jego rodzice, brat oraz żona. Doświadczając nieustannego głodu, zima, strachu, przemocy oraz upokorzenia, naturalną reakcją człowieka było poczucie gniewu z powodu ogromu niesprawiedliwości. Głównym jednak założeniem Viktora Frankla jest stwierdzenie, iż człowiekowi można odebrać wszystko z wyjątkiem woli wyboru. Traktował ją jako przestrzeń między zastanymi okolicznościami a reakcją człowieka na nie. Piekło obozu koncentracyjnego można zatem przeżyć, uciekając się do religii, czarnego humoru, wspomnień o najbliższych, piękna natury i zwyczajnej ciekawości

swojego dalszego losu. Wymienione aspekty nie stanowią jeszcze o woli przerwania, jeżeli nie pomagają człowiekowi w odkryciu sensu w cierpieniu, które wydaje się być go pozbawione. Frankl twierdzi, że jeśli życie jako takie ma sens, posiada je również cierpienie. Sednem sprawy jest odkrycie, na czym ów sens polega. Dla każdego człowieka może to być coś innego. Jeżeli człowiekowi uda się odkryć sens swojej egzystencji oraz jeżeli weźmie odpowiedzialność za własne życie, tzn. zacznie sam tworzyć sens, wówczas będzie mógł rozwijać się niezależnie od wszelkich upokorzeń (Allport 2008: 9-14).

Viktor Frankl był twórcą logoterapii, tzw. trzeciej wiedeńskiej szkoły psychoterapii (pierwszą była psychoanaliza Freuda, drugą psychologia indywidualna Adlera). Frankl polemizował z Freudem i Adlerem, twierdząc, że głównym dążeniem człowieka nie jest ani przyjemność, co postulował Freud, ani też moc, co zakładał Adler. Według austriackiego psychiatry główną tendencją człowieka jest poszukiwanie sensu. Pojęcie logoterapii wywodzi się od greckiego słowa *logos* oznaczającego „sens”, „wyjaśnienie” oraz *therapeo* znaczącego: „troszczę się”, „dbam”, „leczę” (Szczukiewicz 2018: 196-197). W koncepcji Viktora Frankla rozróżnić można trzy aspekty ludzkiego życia. Są to płaszczyzna biologiczna, psychiczna i duchowa. Wszystkie trzy przenikają się wzajemnie, jednak nie można żadnej z nich wyeliminować. W ujęciu biologicznym człowiek jest w znacznym stopniu uzależniony od okoliczności, w których żyje. Ponadto dąży nieustannie do homeostazy, czyli utrzymania równowagi. W ujęciu psychicznym homeostaza jest również obecna, jednak determinizm jest znacznie mniejszy. Wymiar duchowy cechuje się natomiast brakiem istnienia zasady homeostazy oraz determinizmu. Zgodnie z powyższym człowiek posiada potencjał do zajmowania swobodnego stanowiska w obliczu uwarunkowań i okoliczności (Szczukiewicz 2018: 198).

Jednym z założeń logoterapii jest refleksja nad sensem. Odnieść to można również do rozważań na temat gniewu. Zamiast tłumić negatywne uczucia, warto jest zastanowić się, jakim celom mogą one służyć. Analiza złości pozwala odkryć, co stanowi jej źródło, oraz jakie kroki mogą zostać podjęte w celu rozwiązania problemu. Logoterapia postuluje również wzięcie odpowiedzialności za swoje reakcje. To, jak jednostka reaguje na sytuacje wyzwalające w niej złość, jest według Frankla przez nią kontrolowane. Czymś zupełnie naturalnym i ludzkim jest doświadczanie emocji, jakimi są złość i gniew. Kolejnym krokiem jest jednak podjęcie decyzji, w jaki sposób człowiek zachowa się w obliczu życiowych komplikacji. Preferowane są zachowania konstruktywne, które prowadzą do osiągnięcia celów oraz wspierają rozwój osobisty. Ważnym pojęciem rozwijanym przez Viktora Frankla jest praktykowanie wewnętrznej wolności. Pod pojęciem tym rozumiana jest umiejętność dokonywania wyborów oraz kontrolowania własnych emocji. W nawiązaniu do złości i gniewu, człowiek może się nauczyć, w jaki sposób możliwe jest reagowanie na te

emocje bardziej świadomie oraz w sposób wolny od impulsów. Dzięki temu uniknąć można destrukcyjnych reakcji i zachowań. W zarządzaniu trudnymi emocjami, do których należą złość oraz gniew, pomaga akceptacja cierpienia. Frankl twierdzi, że cierpienie stanowi część doświadczenia życiowego, tak więc jeśli całe życie ma sens, posiada je również cierpienie (Frankl 2019: 172). Akceptacja cierpienia może być pomocna w radzeniu sobie z gniewem i złością. Nabiera to szczególnego znaczenia zwłaszcza w sytuacjach, których zmienić nie można, a które stanowią źródło bólu. Złość bywa często reakcją na cierpienie, w związku z czym jego akceptacja może niwelować złość. Koncepcja logoterapii skupia się również na rozwijaniu pozytywnych wartości oraz nadawaniu życiu sensu i znaczenia. Wspomnieć tu jednak należy, iż według twórcy logoterapii nie istnieje ogólnie pojęty sens. Ważne jest to, co w danej chwili ma znaczenie dla konkretnego człowieka. Nie jest zatem zasadne formułowanie pytania o sens życia w ogólny sposób (Frankl 2019: 163-164). Skupianie się na tym, co wartościowe, pomóc może w zarządzaniu negatywnymi uczuciami oraz kierowaniu energii na konstruktywne działania umożliwiające jednostce ludzkiej wzrost i doskonalenie się.

Podsumowanie

Podsumowując, założenia filozofii stoickiej oraz narracja Viktora Frankla pozostają ze sobą w zbieżności, a także podkreślają uniwersalność idei przewijającej się przez wieki oraz kultury. Starożytni stoicy tacy jak Epiktet, Seneka czy Marek Aureliusz postulowali powściągliwość w okazywaniu złych emocji. Doktor Frankl w obliczu swojego własnego doświadczenia kilkuletniego obcowania z masową zagładą wysunął hipotezę, iż człowiekowi można odebrać wszystko z wyjątkiem wolności wyboru swojej postawy w świetle danych okoliczności, co sprowadzić można do dystansowania się od tego, czego zmienić się nie da. Tak więc zarówno filozofia stoicka, jak i myśl Viktora Frankla kładą punkt ciężkości na kontrolę nad emocjami. Stoicyści dążyli do zachowania spokoju w obliczu życiowych komplikacji, Frankl postulował świadomy wybór reakcji na te komplikacje. Tak Frankl, jak i starożytni stoicy skupiali się na poszukiwaniu sensu. Dla tych ostatnich sensem było życie zgodne z wartościami, podczas gdy Frankl skupiał się bardziej na poszukiwaniu sensu w cierpieniu. Kolejną wspólną cechą logoterapii i stoicyzmu było wzięcie osobistej odpowiedzialności za swoje reakcje. Założenia filozofii stoickiej oraz prace Viktora Frankla stanowią nie tylko teorię, lecz są swoistą praktyką życiową mającą zastosowanie niezależnie od kontekstu kulturowego czy historycznego. Warte podkreślenia jest to, iż nauka Frankla oraz filozofia stoicyzmu dostarczają konkretnych narzędzi służących do zarządzania

emocjami, zwłaszcza tymi trudnymi, do których zaliczają się złość i gniew. Zastosowanie tych narzędzi pokazuje, że człowiek ma wpływ na swoje myśli oraz reakcje. Przesłanie to nabiera wyjątkowego znaczenia w dzisiejszym świecie, gdzie napięcia emocjonalne, stres i poczucie niepewności występują bardzo powszechnie. Mimo iż naukę prowadzoną przez Frankla i filozofię stoicką różni kontekst i szczegóły podejścia, obie te narracje pokazują, że istota ludzka posiada potencjał do przemieniania trudności w szanse do rozwoju, a emocje, w tym gniew i złość, zarządzane być mogą bardziej świadomie i konstruktywnie.

Źródła cytowań

- ALLPORT, GORDON, 'Przedmowa', w: Viktor E. Frankl, *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, przekł. Aleksandra Wolnicka, Warszawa: Czarna Owca.
- FRANKL, VIKTOR (2019), *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, Warszawa: Czarna Owca.
- GOLEC, DANUTA (2019), 'Jak wydłużyć swój lont', w: Agnieszka Jucewicz, *Czując*, Warszawa: Wydawnictwo Agora.
- HARACZ, DAWID (2023), 'Złość, gniew, agresja – jak sobie z nimi radzić?', *Blog o psychologii i rozwoju osobistym*, online: <https://tiny.pl/cjpxk>, [dostęp: 21.03.2023].
- HOLIDAY, RYAN (2015) *Przeszkoda czy wyzwanie? Stoicka sztuka przekuwania problemów w sukcesy*, przekł. Joanna Sugiero, Gliwice: Helion.
- IRVINE, WILLIAM (2019) *Wyzwanie stoika. Jak dzięki filozofii odnaleźć w sobie siłę, spokój i odporność psychiczną*, przekł. Olga Siara, Kraków: Insignis.
- LAZARUS, RICHARD (1991), 'Emotion and Adaptation', w: L. A. Pervin (ed.). *Handbook of Personality: Theory and Research*, New York: Guilford.
- MAREK AURELIUSZ (2016), *Rozmyślania*, przekł. Marian Reiter., Gliwice: HELION.
- SZCZUKIEWICZ, PIOTR, ANNA SZCZUKIEWICZ (2018), *Logoterapia Viktora Emila Frankla w psychoterapii i poradnictwie psychologicznym*, Lublin: Uniwersytet Marii Skłodowskiej-Curie.

Zdehumanizowany obiekt czy niegodziwiec? – rozważania nad relacją człowieczeństwa i potępienia moralnego

Maciej Ignatowski

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0009-0004-7448-0809

Dehumanized object or villain? – analysis of the relationship between humanity and moral condemnation

The article discusses the ambiguity of relationship between dehumanization and moral condemnation, which often seem to accompany each other nowadays. It begins by presenting main theoretical concepts of dehumanization in the field of social psychology. Starting with the classic works from the second half of the 20th century, which largely initiated understanding of this phenomenon as a mechanism leading to intergroup aggression, consecutively more contemporary and empirically directed research perspectives are analyzed. In particular, works of Leyens (2001) and Haslam (2006) seem to be important, as they are still very influential research paradigms and points of reference for the discussion on the phenomenon of dehumanization.

The second part of the article presents selected critical arguments that have been put forward against the previously presented theories. According to the authors referred to in the text, dehumanization was often incorrectly postulated as a mechanism explaining occurrence of certain forms of intergroup violence,

Maciej Ignatowski, absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie uzyskał licencjat z kognitywistyki i ukończył studia magisterskie z psychologii; napisał pracę magisterską na temat zdehumanizacji w kontekście relacji polsko-rosyjskich; jego zainteresowania skupiają się na obszarze psychologii społecznej, a w szczególności gwałtownie współcześnie postępujących procesach polaryzacji społecznej; w tym kontekście próbuje w zakresie swojej działalności badawczej umiejscowić takie zagadnienia, jak zdehumanizacja, przemoc oparta na przesłankach moralnych czy depolityzacja przeciwników politycznych.

maciej.ignatowski@alumni.uj.edu.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



which, in their opinion, however, can be better understood by referring to other theoretical concepts. These researchers also emphasize the incompleteness and paradoxical nature of manifestations of dehumanization – in their opinion, “dehumanizing” language and behavior should be rather thought of as motivated by awareness of humanity the victims. For example, dehumanizing language may be understood not as an expression of a literal belief in the animal nature of an enemy, but as a form of humiliation or expression of one's dominance. The essence of such a form of sadism would therefore be the awareness of the users of this language that its objects are in fact human beings. From perspective of the subject matter of this article, the facts of “incompleteness” and ambivalence of the phenomenon of dehumanization seem to be of key importance.

The second part of the work discusses basic characteristic of the so-called moral emotions. In particular, two moral emotions were analyzed: moral anger and moral disgust, which, especially the latter, may turn out to be useful at proposing solution to the dilemmas presented in the first half of the work. As the research cited in the paper shows, moral disgust may be characterized as an exceptionally “irrational” emotion, i.e. one that occurs independently of convictions of guilt of its object or its immoral intentions.

With reference to the presented characteristics of the emotion of moral disgust and the ambivalence of the phenomenon of dehumanization, the last part of the work presents potential solutions to the dilemma between dehumanization and moral condemnation.

Keywords: dehumanization, humanity, intergroup conflict, moral emotions, moral violence

Wprowadzenie

Paul Bloom powątpiewając nieco w metodologię badań nad dehumanizacją zasugerował, iż porównania do małpy, których obiektem była Hilary Clinton są nie tyle przejawem zjawiska odczłowieczania, ile po prostu tego, iż uważana jest ona za „bardzo złego człowieka” (Bloom 2018). Czy jednak jedno wyklucza się z drugim? Czy tylko istoty ludzkie można uplasować w kategorii moralności, podczas gdy zjawiska pogodowe, rośliny, roboty i zwierzęta jawią się w naszych oczach raczej jako szkodliwe bądź niebezpieczne niżeli niemoralne? Czy człowiek stanowi warunek konieczny zaistnienia zła (Tischner 1990: 155)?

Pytanie to, choć w pewnym sensie filozoficzne, należy odnieść przede wszystkim do powszechnie przyjmowanych poglądów i funkcjonowania ludzkich aparatów psychicznych. To analiza potocznych ludzkich przekonań może pomóc rozwiązać liczne dylematy teoretyczne dotyczące współczesnych problemów społecznych. Wydaje się jednak, iż rozważając związki moralności i człowieczeństwa odpowiedź wydaje sama się narzucać.

Z jednej strony podziały społeczne przenika wymiar moralny – jesteśmy w coraz większym stopniu przekonani co do niemoralności wyborców przeciwnych partii politycznych i obcych nam ideologicznie ugrupowań. „Skorumpowany”, „knujący”, „nikczemny” – te epitety w coraz większym stopniu zdają się być kierowane nie tylko wobec znajdujących się na czele obu stron elit, ale też w kierunku przeciętnych obywateli. Brak im nie tylko mądrości – ale też dobrej woli (Levitsky & Ziblatt 2019: 149). Z drugiej jednak strony badania (Kteily & Landry 2022) wskazują na drastyczne rozpowszechnienie się języka dehumanizacji: przeciwnicy przyrównywani są do świń u koryta, szczurów bądź zarazy. Metaforyka właściwa masowemu zbrodniom i ludobójstwom rozprzestrzenia się w newralgicznym obszarze polityki. Być może zatem wbrew intuicji, iż zło właściwe jest tylko człowiekowi, w świecie rzeczywistym dehumanizacja bezproblemowo współistnieje z potępieniem moralnym.

Rozwikłanie sporu pomiędzy dehumanizacją¹ a przypisywaną niegodziwością – a więc bycie w oczach oponentów zarówno zwierzęciem, jak i podłym nikczemnikiem – można by uznać za wyważanie otwartych drzwi. Nie od dziś wszak wiadomo, iż jako gatunek jesteśmy na tyle „plastyczni” poznawczo, iż trudno określić nasze zdolności poznawcze jako racjonalne czy nawet spójne. Może być tak, iż widząc nielubianą przez nas osobę w telewizji odbieramy ją jako niewiarygodnie podłego człowieka – innym razem zaś, gdy bierzemy do ręki kamień, by wymierzyć nim w pogardzanych przez nas demonstrantów, mamy ich raczej za pozbawione zdolności odczuwania bądź roznoszące brud zwierzęta. Choć byłaby to odpowiedź w dużym stopniu prawdopodobna, niniejszy artykuł stanowić będzie próbę odnalezienia wśród tych sprzeczności pewnych potencjalnych regularności.

W poszukiwaniu potencjalnych związków pomiędzy dehumanizacją a moralnością lub jej brakiem warto odnieść się do współcześnie prowadzonej i wciąż żywej dyskusji na temat statusu i adekwatności pojęcia dehumanizacji. W pierwszej części najpierw zostaną przedstawione najważniejsze koncepcje dehumanizacji, a następnie argumenty wysuwane w ramach tej debaty. Druga część pracy dotyczyć będzie tzw. emocji moralnych, w szczególności gniewu i wstrętu, kluczowych zarazem dla zrozumienia współczesnej polaryzacji społecznej, jak i w kontekście debaty nad znaczeniem dehumanizacji. Wydaje się, iż rozważania te mogą przyczynić się do częściowego przynajmniej rozwiązania dylematu pomiędzy dehumanizacją a moralnością.

Oblicza dehumanizacji²

Pierwsze koncepcje pochodzące od dwudziestowiecznych autorów takich jak Albert Bandura (1996), Susan Opatow (1990), Daniel Bar-Tal (1989) i Ervin Staub (1989) kładły nacisk na związek dehumanizacji z aktami okrucieństwa. Namysł nad zachodzącymi na świecie zbrodniami na masową skalę, w tym zwłaszcza doświadczeniami z czasów drugiej wojny światowej, prowadził wielu badaczy do wysunięcia hipotezy, iż tak nieludzkie czyny wymagały od – uważających się przecież za dobrych ludzi – sprawców, wyłączenia z kategorii istot ludzkich ich ofiar. W jaki inny bowiem sposób byłoby bowiem w stanie utrzymać przekonanie co do słuszności swoich czynów – tak rażąco sprzeczne

¹ Należy zaznaczyć, iż omawiana w tym artykule dehumanizacja odpowiada w znacznej mierze koncepcjom „atrybucyjnym” związanym z przypisywaniem cech, emocji bądź intencji (Haslam 2006; Leyens 2001; Waytz, Gray, Epley & Wegner 2010). Odmienne koncepcje, np. Smith (2020), nie zostały, z racji braku miejsca, przedyskutowane.

² Ten oraz dwa następne podrozdziały niniejszej pracy składają się w części z fragmentów napisanej przez autora niepublikowanej dotąd pracy magisterskiej.

z podstawowymi wartościami moralnymi? W tym kontekście Bandura (1999) wymieniał dehumanizację jako jeden z mechanizmów umożliwiających tzw. „dezaktywację moralną” (ang. *moral disengagement*), a więc wyłączenie zinternalizowanych standardów moralnych, które w przeciwnym razie przytłoczyłyby sprawcę wywołanymi wyrzutami sumienia bądź też od samej zbrodni odwiodły. Dehumanizacja, obok m.in. rozproszenia odpowiedzialności czy też eufemistycznego przeformułowania, miała umożliwiać czynienie zła innym ludziom przy jednoczesnym zachowaniu – jako elementów chwiejnej konstrukcji – równocześnie dwóch innych przekonań: „jestem dobrym człowiekiem” i „dobry człowiek nie zabija innych ludzi”.

Opatow (1990) ukuła termin „wykluczenie moralne” (ang. *moral exclusion*), który oznaczał proces wyłączenia danej grupy osób ze wspólnoty istot, wobec których obowiązywałyby normy moralne. Badała w szczególności, w jaki sposób normy dotyczące sprawiedliwości mogą być uznawane za nieaplikowalne w kontekście danych grup społecznych.

Natomiast na początku XXI wieku, pracujący w zespole pod przewodnictwem Leyensa (2001) badacze reprezentujący tak zwane „nowe spojrzenie” (Haslam 2014), położyli nacisk na inną „odmianę” dehumanizacji. Zaproponowany przez nich konstrukt infrahumanizacji sugeruje stopniowalność tego, na ile możemy postrzegać drugą osobę jako człowieka. Nie musi to być zjawisko zero-jedynkowe, może za to występować znacznie powszechniej niż do tej pory podejrzewano.

Efekt infrahumanizacji, w znacznie mniejszym stopniu powiązany ze zbrodnią, a w większym przejawiający się w życiu codziennym, został wykazany w serii badań oceniających skłonności do przypisywania grupie własnej w większym stopniu niż grupie obcej emocji unikalnie ludzkich. Odpowiadają one w rozumieniu Leyensa tzw. „emocjom wtórnym”, które są właściwe przede wszystkim gatunkowi ludzkiemu i które różnicują go względem pozostałych zwierząt. Efekt ten wykazano opierając się między innymi na teście IAT, co mogło sugerować nieświadomy i automatyczny charakter infrahumanizacji.

Liczni badacze na różne sposoby rozwijali i wzbogacali koncepcje dehumanizacji. Haslam (2006) w swoich klasycznych badaniach odróżnił dehumanizację mechaniczną od zwierzęcej (przyrównując inne osoby bądź to do maszyn, bądź też do zwierząt) i udowodnił, iż zachodzą one niezależnie od siebie. Ta wpływowa koncepcja okazała się inspirująca dla licznych badaczy; niektórzy uznali ją za rozwinięcie koncepcji Leyensa, postrzegając tę ostatnią jako podzbiór konceptualizacji Haslama (2014).

Inne wymiary, za pomocą których próbowano ująć zjawisko dehumanizacji, to sprawczość i odczuwanie (Waytz i in. 2010). Podejście to postrzega dehumanizację nie tyle jako odrębny fenomen, co jako przynależną do bardziej podstawowego procesu przypisywania umysłu opisywanego przez Graya

(2007). Model ten bywa zestawiany z modelem Haslama w taki sposób, że wymiar odczuwania odpowiada dzielonej ze zwierzętami „ludzkiej naturze”, a sprawczość wykazuje podobieństwa do grupy cech unikalnie ludzkich (Haslam 2014).

Do obfitej literatury dotyczącej zagadnienia dehumanizacji należy również wliczyć koncepcję Harris i Fiske (2006), które, pozostawiając na dalszym planie problem ścisłej definicji pojęcia, skupiły się na badaniu przetwarzania bodźców przez ludzkie sieci neuronalne. W ich rozumieniu dehumanizacja zachodzi, gdy podczas kontaktu z daną osobą sieć neuronalna odpowiadająca za społeczne poznanie nie aktywuje się w typowy dla niej sposób (brak aktywacji przyśrodkowej kory przedczołowej mPFC). Może to oznaczać brak postrzegania drugiego jako obdarzonego „umysłem”, a także wiązać się z brakiem skłonności do angażowania się w relacje międzyludzkie. Badaczki te opierając się na stworzonym przez Susan Fiske (2002) „stereotype content model” i wyróżnionych w nim wymiarach ciepła i kompetencji wykazały brak wystąpienia aktywacji kory mPFC przy percepcji osób plasujących się nisko na obu tych wymiarach (np. osoby bezdomne). Wykryta została natomiast aktywność związana z reakcją wstrętu w wyspie i ciełe migdałowatym (Harris & Fiske 2006).

Spśród przedstawionych tu w formie skrótowej koncepcji na temat dehumanizacji, z perspektywy niniejszego tekstu warto podkreślić dwie jej postulowane właściwości. Po pierwsze, może ona służyć jako czynnik prowadzący do agresywnego zachowania lub usprawiedliwiający je; po drugie zaś, człowieczeństwo definiowane bywa na różnych, odmiennych wymiarach, a co za tym idzie, dehumanizacja okazuje się być zjawiskiem potencjalnie wielowymiarowym. Ambiwalencja i złożoność mechanizmu odczłowieczania bywała jednak nieraz traktowana jako jej wewnętrzna niespójność i „paradoksalność”, co też zostanie przedstawione w kolejnej części pracy.

Problemy i wielowymiarowość dehumanizacji

Na poparcie hipotezy podkreślającej destruktywne oddziaływanie dehumanizacji często przywoływane bywały relacje z najbardziej wstrząsających masowych zbrodni dokonanych przez człowieka. Kelman (1973) na bazie tych świadectw formułuje hipotezę w jej mocnej wersji, stwierdzając, że zahamowania przed mordowaniem bliźnich są na ogół tak silne, że ofiary muszą zostać pozbawione swojego statusu ludzkiego, żeby umożliwić uporządkowane i systematyczne ludobójstwo. Język nazistów przyrównujący Żydów i Cyganów do robactwa, zarazków czy też szczurów lub też niesławne audycje radiowe w Rwandzie zdają się stanowić przekonujące potwierdzenie tej tezy. Jednakże,

taka interpretacja nastrocza przynajmniej w pewnym stopniu wątpliwości, a sama charakterystyka tych wypowiedzi jest, zdaniem niektórych badaczy, paradoksalna (Ruiter 2021: 73-80).

Wydaje się, że wyliczenie zwrotów przyrównujących członków danej grupy do zwierząt nie uprawnia do postulowania istnienia psychicznego mechanizmu dehumanizacji. Interpretacja taka byłaby, zdaniem krytyków, nieuprawniona. Wątpliwości te zasadzają się na obserwacji, iż sprawcy przemocy posługujący się nawet i najbardziej dehumanizującym językiem wydają się zachowywać w stosunku do swoich ofiar w sposób, którego trudno byłoby się doszukać w tym, jak traktujemy zwierzęta bądź maszyny. Choć powszechne są na świecie praktyki wywołujące cierpienie wśród zwierząt na niespotykaną nawet wśród ludzi skalę, np. hodowla przemysłowa, to są one motywowane przede wszystkim względami instrumentalnymi. W sytuacji Holocaustu natomiast, jak argumentują tacy autorzy jak Johannes Lang (2010), Adrienne de Ruiter (2021) czy Paul Bloom (2017), nie sposób zrozumieć celu przemocy, jeśli nie przyjmiemy, iż była ona z pełną premedytacją skierowana przeciwko drugiemu człowiekowi. Jakkolwiek interpretować postępowanie hitlerowców zmuszających swoje ofiary do różnych praktyk, począwszy od sprzątanania na klęczkach ulic, a kończąc na wymuszonych stosunkach seksualnych, nie sposób nie odnieść wrażenia, że to nie zwierzęta były tej przemocy obiektem. Zdaniem Blooma (2017), zbrodniarze byli dalecy od odmawiania swoim ofiarom subiektywnego świata psychicznego, emocji, uczuć, myśli, pragnień i potrzeb – to właśnie mając je na uwadze formułowali najbardziej wyszukane formy przemocy.

Lang (2010) podkreśla, że błędem jest zakładanie, że tak wstrząsająca, a zarazem z zimną krwią i w sposób masowy przeprowadzona zbrodnia jak Holocaust, musiała być poprzedzona dehumanizacją ofiar. Ograniczając się do analizowania sytuacji w kontekście ofiary, omijamy prawdopodobne jego zdaniem wyjaśnienia kładące nacisk na identyfikację z grupą własną i jej normami. Za tym, co wydaje się być dehumanizacją może stać np. demonstrowanie swojej władzy nad drugim człowiekiem – której najwyższym punktem jest panowanie nad jego subiektywnością (Lang 2010: 235-241). W tym właśnie należałoby, zdaniem Blooma (2017), szukać wyjaśnienia poniżającego zachowania, do którego przymuszani byli przez nazistów na oczach sztychlika wiedeńskiego tłumu szanowani prawnicy i lekarze. Trudno tu dostrzec, jak konkluduje, nieczułość na subiektywny świat złożonych ludzkich emocji, które mieli wtedy odczuwać Żydzi – właśnie subiektywne doznania, chęć upokorzenia, popychały, jego zdaniem, do czynów członków austriackiego SA.

De Ruiter (2021) podkreśla, iż świat subiektywnych odczuć ofiar nie musi być – i na ogół wcale nie był – negowany podczas podobnych wydarzeń; jej zdaniem jednak, nie zachował charakterystycznej dla niego moralnej wartości. Subiektywny świat przeżyć nie stanowił więc argumentu, by nie krzywdzić;

mógł być obojętny dla celów oprawców, mógł też – co gorsza – stanowić cel ich destruktywnej działalności. Uproszczeniem byłoby zatem uważać, iż zasady moralne stoją w sprzeczności z przemocą – jak zauważają Fiske i Rai (2015), mogą być one wręcz źródłem tak zwanej przemocy moralnej.

Postrzeganie humanistyczne drugiego człowieka nie musi pociągać za sobą widzenia w nim bliźniego (Manne 2016: 399). Inny może być rywalem, wrogiem, tyranem, zdrajcą, a nawet zwyczajnie nieposłusznym w sytuacji, gdy posłuszeństwo i pokora są od niego oczekiwane. Jak zauważa Steizinger (2018: 153-154), Żydzi byli określani jako bystrzy kłamcy, chciwi egoiści i bezwstydni oszuści; trudno byłoby przypisać ten opis jakimkolwiek zwierzęciu lub tym bardziej obiektowi mechanicznemu. Miana te nie mają większego sensu, gdy nie są odnoszone do członków naszego gatunku. Tylko istota ludzka jest w stanie knuć przeciwko nam, patrzeć z pogardą, radować się z naszego nieszczęścia, poniżać i manipulować. Człowieczeństwo może okazać się mieczem obusiecznym zwłaszcza w sytuacji ograniczonych zasobów (lub wiary w taki stan rzeczy), ścierania się przeciwstawnych ideałów i wartości, podważania porządku społecznego do którego jesteśmy przywiązani (Manne 2016: 406-407).

Kluczowy błąd, zdaniem Manne, polega na notorycznym abstrahowaniu od kontekstu i instytucji społecznych oraz potencjalnie opresyjnych hierarchicznych relacji i rywalizacji międzygrupowej. Agresja wobec grup społecznych zagrażających naszemu statusowi (zwłaszcza jeśli są one historycznie niżej usytuowanymi) nie musi wymagać specjalnego psychologicznego wytłumaczenia.

Ponadto, zdaniem Manne (2016), trudno byłoby w sposób koherentny wyjaśnić poprzez hipotezę dehumanizacyjną występujące powszechnie wraz z konfliktami zbrojnymi zjawisko masowych gwałtów dokonywanych przez zwycięską stronę. Biorąc pod uwagę, iż międzygatunkowe stosunki seksualne wydają się być międzykulturowym tematem tabu, bardziej prawdopodobnym jest wyjaśnienie doszukujące się znaczenia tych zbrodni na obszarze interpersonalnym – okrucieństw, które są do pomyślenia wyłącznie wobec istoty ludzkiej (Manne 2016: 412-415). Manne podkreśla ich dominacyjny, powiązany z zemstą bądź karą, aspekt; jak natomiast twierdzi Lang (2010), stanowią one wyraz dominacji i mocy.

Również znaczna część przemocy mizoginistycznej opiera się, zdaniem filozofki, nie tyle na uprzedmiotowieniu kobiety, lecz – przeciwnie (i jakże cynicznie) – na dostrzeżeniu jej człowieczeństwa. To właśnie ono, a nie jego brak, stanowi dla wielu mizoginów problem. Mężczyźni ci (choć czasem również i kobiety) są, jej zdaniem, nauczeni przez patriarchalną kulturę oczekiwać od kobiet uwagi, przychylności, zainteresowania, seksu i miłości (Manne 2016), a w razie ich nieotrzymania – wymierzyć karę.

Dehumanizacja w kontekście tzw. przemocy moralnej

„Przemoc moralna”³ (Fiske & Rai 2015) stanowi częściowo alternatywę, a jednocześnie uzupełnienie hipotezy dehumanizacji. Opiera się ona na obserwacji, iż relacyjne modele (Fiske 2004: 3-4) i ich kulturowe implementacje stanowią wzorce dla tworzenia i utrzymywania relacji w danym społeczeństwie. Przemoc może stanowić w niektórych sytuacjach „właściwy” wzorzec postępowania, którego oczekuje się od członków społeczności np. od nauczyciela, aby utrzymywał dyscyplinę w klasie poprzez stosowanie kar cielesnych lub żołnierza, by zabijał wrogów broniąc ojczyzny i okazując przy tym posłuszeństwo przełożonemu. Tak rozumiana przemoc moralna, zdaniem Raia i Fiske (2015) nie stanowi zjawiska marginalnego – zdaniem tych badaczy większa część dziejącej się na świecie przemocy związana jest raczej z aspektami moralnymi niżeli instrumentalnymi. Ponadto, jak wynika z ich perspektywy, stanowi ona fenomen swoiście międzyludzki.

Choć w pewnym sensie koncepcja ta może stanowić uzupełnienie modelu dezaktywacji moralnej Bandury (np. pewne względy moralne mogą motywować do przemocy, a inne przed nią hamować), w oczach autorów sednem tak rozumianej przemocy jest dostrzeżenie w innym człowieczeństwa. Przykładem tego, jak badacze rozumieją moralną przemoc, jest na przykład kontekst wymierzania kary na zasadzie sprawiedliwości retributywnej. Nie ma sensu, jak zauważają, karać zwierząt bądź tym bardziej obiektów nieożywionych bez zdolności do odczuwania emocji moralnych takich jak wstyd bądź wina, które nie są w stanie poczuć się upokorzone bądź zrozumieć znaczenia spotykającej ich kary. Moralnie motywowany sprawca pragnie, ich zdaniem, by ofiara czuła ból, strach przed śmiercią i hańbę właśnie dlatego, iż wcześniej była ona zdolna do zamierzenia, zaplanowania i dokonania swoich czynów.

Tak więc, jeśli wziąć pod rozwagę argumenty Raia i Fiskego (2015), potwierdzone do pewnego stopnia w badaniach empirycznych (Rai i in. 2017), przemoc moralna rozumiana np. jako wymierzanie sprawiedliwości i karanie za złe uczynki, wymaga człowieka⁴.

Przedstawiona w niniejszym podrozdziale krytyka teorii dehumanizacji może sugerować, iż występowała ona rzadziej i odgrywała mniejszą rolę niż zwykło się uważać. Z drugiej strony, może świadczyć nie tyle przeciwko

³ Warto zaznaczyć, iż autorzy ci definiują przemoc jako składającą się z działania, którego zamierzonym przez sprawcę celem jest wyrządzenie bólu i krzywdy zarówno fizycznej, jak i psychicznej, ze śmiercią włącznie. Oczywiście „moralność” tej przemocy rozumiana jest na sposób deskryptywny.

⁴ Niektórzy badacze (np. Kouchaki, Dobson, Waytz & Kteily 2018) sugerują, iż moralność może być postrzegana jako jeden z wymiarów człowieczeństwa. Jednakże, jak wskazuje Bloom (2022), mogłoby to prowadzić do nadmiernego rozciągnięcia obszaru znaczeniowego tego zjawiska czyniąc je w zasadzie wszystkim i niczym. W pewnym sensie pokazuje to swoisty zamęt, jaki w dużej mierze z powodu omawianej krytyki panuje wokół pojęcia „dehumanizacji”.

teoretycznemu znaczeniu odczłowieczania, ile obrazować jego wielowymiarowość i złożoność. Nie odrzucając jednoznacznie jej udziału w przedstawionych przypadkach przemocy międzygrupowej, należy zaznaczyć, iż – podobnie jak w kontekście współcześnie zaznaczającej się polaryzacji społecznej, tak też i w przywoływanych historycznych przykładach – dehumanizacja zwykła towarzyszyć językowi potępienia moralnego. W następnej części tekstu wstępnie omówiona zostanie problematyka tzw. emocji moralnych, co też umożliwi wyciągnięcie pewnych wniosków w podsumowaniu.

Wstręt i gniew jako emocje „moralne”

Zgodnie z poglądami badaczy zajmujących się psychologią emocji (Ekman 1998), wykształciły się one w związku ze ich znaczeniem adaptacyjnym; od czasów Darwina ujmuje się je na sposób funkcjonalny (Frijda 1998: 102). W takim rozumieniu wyewoluowały one, gdyż były pomocne w rozwiązywaniu istotnych dla człowieka i powtarzalnych sytuacji, których rozwiązanie było kluczowe dla przetrwania i przekazania genów. Emocje wywoływane są zatem przez określony zestaw bodźców oraz prowadzą do określonych reakcji. Odnoszą się do powtarzających się sytuacji związanych na przykład z relacją miłosną, niewiernością seksualną, starciem z przeciwnikiem bądź ucieczką przed drapieżnikiem – czyli zdarzeniami, które powtarzały się wielokrotnie i były kluczowe z perspektywy organizmu (Tooby & Cosmides 1990: 407).

Proces wzbudzania emocji, zdaniem Ekmana (1998), opierający się w dużej mierze na automatycznym mechanizmie oceniania napotykaných bodźców nie ogranicza się jednak do warstwy elementów wrodzonych. Różnorodność indywidualna lub międzykulturowa może świadczyć o wadze takich czynników jak wychowanie rodzinne oraz krąg kulturowy, a więc o określonej roli procesów społecznego uczenia się.

Jednakże, jak pokazują badania, spadek po przodkach pozostaje istotnym elementem oprzyrządowania poznawczego sprawiając np. iż zdecydowanie łatwiej jest nabawić się fobii wobec pajaków niżeli wobec gniazdek elektrycznych (Marks & Nesse 1994: 255). Świadczy to między innymi o swoistym opóźnieniu przystosowawczym, które sprawia, iż funkcjonujemy w olbrzymim, przepełnionym różnorodnymi technologiami, kulturami, rasami i problemami etycznymi świecie posługując się „nawigacją” wytworzoną przez tysiąclecia funkcjonowania w społeczeństwach łowiecko-zbierackich (Florek & Piotrowski 2018: 104). Psychologowie ewolucyjni wskazują, na przykład, jakie konsekwencje dla moralnego zachowania może mieć umieszczenie przedstawiciela homo sapiens, którego znaczna część systemu moralnego opiera się na bezpośrednim kontakcie ze współplemieniem, w środowisku, gdzie np.

wyborców przeciwnych partii politycznych dzieli telewizja i sieć przewodów, a żołnierza od jego celu przynajmniej dziesiątki kilometrów.

Gniew, zgodnie z badaniami przeprowadzonymi przez Ekmana (1999: 49) należy do grona emocji podstawowych, prowadzi do aktywnego i często wrogiego zachowania. Związany jest na przykład z przyspieszonym biciem serca oraz podwyższonym ciśnieniem krwi.

Jak wskazuje metaanaliza badań (Giner-Sorolla & Russell 2013: 329), gniew może być wzbudzany poprzez szereg czynników, np. blokadę celów do których dąży jednostka, dyskomfort fizyczny bądź niesprawiedliwość. Służy on w dużej mierze celom indywidualnym jednostki, jednakże gniew rozumiany jako emocja moralna stanowi reakcję na wykroczenia moralne. Jego wzbudzenie zależy szczególnie od przypisanej intencjonalności niewłaściwego postępowania (Giner-Sorolla & Russell 2013: 344), co też czyni go w pewnym sensie emocją „poznawczą”. Wbrew być może obiegu opinii, a w szczególności w kontraście do omówionego w następnym podrozdziale wstrętu, cechuje go złożoność reakcji i elastyczność.

Gniew, w tym też gniew moralny, to emocja w dużej mierze zależna od kontekstu sytuacyjnego (Giner-Sorolla & Russell 2013: 343-344). Wiąże się z tym na przykład fakt, iż – w przeciwieństwie do wstrętu – trudno wywołać ją statycznymi obrazami. Zależny jest, jak już zostało powiedziane, od oceny sytuacji i motywacji sprawcy. Ponadto, jest on wrażliwy – nawet jeżeli tylko w ramach rozumowania *post-factum* – na aspekty utylitarystyczne. Pewne konsekwencje, np. ochrona swojej rodziny przed napastnikiem są w stanie złagodzić lub usunąć reakcję gniewu na wyrządzaną komuś krzywdę lub niesprawiedliwość oraz ocenę moralną tego postępowania. Jest też elastyczny – maleje gdy zadośćuczynienie zostało dokonane, a sprawiedliwość wymierzona (Giner-Sorolla & Russell 2011: 360).

Warto zaznaczyć, iż reakcja gniewu moralnego nie ogranicza się tylko i wyłącznie do agresji. Może zostać modulowana w zależności od czynników sytuacyjnych, np. wzbudzać chęć do przedyskutowania spornego zagadnienia bądź też, w razie ryzyka konfrontacji z silniejszym przeciwnikiem, do bardziej kontrolowanego i mniej ofensywnego zachowania (Giner-Sorolla & Russell 2011). Ludzie często intencjonalnie wzbudzają w sobie emocję gniewu przed sytuacją wiążącą się z konfrontacją (Tamir, Mitchell & Gross 2008). Ewolucyjna rola tej emocji wiązała się z koniecznością zachowania elastycznego wyboru i dopasowania się do sytuacji w zależności od charakterystyki przetwarzanych bodźców.

Wstręt wydaje się być emocją związaną pod względem behawioralnym przede wszystkim z wycofaniem się i separacją od bodźca. Pod względem fizjologicznym charakteryzuje się zwolnionym biciem serca (Ekman 1999: 48). Zgodnie z badaniami Ekmana (1999) stanowi on emocję podstawową

charakteryzującą się m.in. właściwym sobie wyrazem twarzy. Kwestia zakresu bodźców wzbudzających wstręt pozostaje kontrowersyjna (Giner-Sorolla & Russell 2013); można jednak stwierdzić, iż w szczególności za jego aktywację odpowiadają bodźce związane z czynnikami patogennymi (np. wymiociny, otwarte rany), a także bodźce przedstawiające nienormatywne dla danej kultury praktyki seksualne oraz naruszające normy cielesne.

Także w przypadku tej emocji, jej na przestrzeni wielu lat uformowany charakter nie w pełni przystaje do współczesnego środowiska. Badacze analizujący podziały społeczne w kontekście problemów adaptacyjnych i mechanizmów z nimi związanych wskazują na przykład, iż wyczulenie systemu detekcji patogenów wpływa na postawy wobec imigrantów, homoseksualistów i bezdomnych (Aaroe, Petersen & Arceneaux 2017). Wydaje się nawet, iż różnica w kolorze skóry może być błędnie uznawana przez nasz układ poznawczy za oznakę potencjalnego zainfekowania. Zgodnie z tą hipotezą ksenofobia jest efektem ubocznym wytworzenia się adaptacji funkcjonujących w jednolitym rasowo – z racji dużych dystansów i nieznacznego tempa poruszania się – środowisku (Petersen 2021: 27).

Wydaje się, iż wstręt podstawowy w toku ewolucji zaczął być wiązany z coraz to nowymi kategoriami obiektów (Russell & Giner-Sorolla 2013). Z perspektywy niniejszego tekstu ważne jest podobieństwo reakcji na podstawowe bodźce patogenne (np. zgnilizna) oraz nietypowe aspekty cielesności, w tym też nienormatywne zachowania seksualne. Zbieżności wstrętu podstawowego oraz cielesnego zdają się być osadzone w aktywności mózgu – nienormatywne formy seksualności wydają się pobudzać podobne rejony mózgu co czynniki chorobotwórcze (Russell & Giner-Sorolla 2013). Również reakcje fizjologiczne zdają się być w dużym stopniu zbieżne pomiędzy reakcjami na wyłamywanie się z normatywnych form aktywności seksualnej oraz czysto biologicznymi obiektami. Szczególnie jednak ważna z punktu widzenia powiązań z dehumanizacją jest charakterystyka wstrętu, w dużej mierze odmienna od przedstawionej w poprzednim paragrafie specyfice emocji gniewu (Russell & Giner-Sorolla 2013: 343-344).

Wstręt to emocja kategoriyczna i irracjonalna, odczuwana w dużej mierze niezależnie od okoliczności oraz czynników kontekstualnych (Russell & Giner-Sorolla, 2013: 342-347). Jest z natury nakierowana na obiekt – w przeciwieństwie do gniewu może zostać wzbudzona i utrzymywana niezależnie od takich aspektów sytuacji jak intencjonalność sprawcy, potencjalne szkodliwe konsekwencje lub też naprawienie uczynionych szkód. Wiąże się to, zdaniem badaczy z adaptacyjną charakterystyką tej emocji (Russell & Giner-Sorolla 2013: 339). Gdy napotykamy wzbudzający zagrożenie obiekt, kluczowa jest błyskawiczna reakcja unikowa – mniej istotne natomiast wydają się być kwestie kontekstualne.

Jak pokazują badania, oznaczenie obiektu jako wstrętnego utrzymuje się w czasie niezależnie od racjonalnie adekwatnych argumentów przypominając raczej działanie magii sympatycznej (Rozin, Millman & Nemeroff 1986: 709). Badani, pytani o wyjaśnienie swojej reakcji posługują się na ogół wręcz tautologiami. Co więcej, myślenie w kategoriach wykroczeń łamiących normy dotyczące cielesności wiąże się przede wszystkim z kategoriami deontologicznymi (Robinson, Xu & Plaks 2019: 9).

Wstręt zatem jest emocją nakierowaną na obiekt; bardziej też odnosi się do tego jaka jest dana osoba, niż to, co robi, jeśli już została określona jako obrzydliwa. Skojarzeniowy i w dużej mierze wyuczony kulturowo (np. obserwując reakcję członków swojej grupy na dane osoby bądź obiekty) wstręt wiąże się z faktem, iż emocja ta opiera się przede wszystkim na funkcjonowaniu systemu skojarzeniowego (Russell & Giner-Sorolla 2013: 342).

W nawiązaniu do prac Gawronskiego i Bodenhausena (2006) oraz Stracka i Deutscha (2004) można powiedzieć, iż w przeciwieństwie do specyfiki refleksyjnego systemu (wrażliwego na przykład na negację bądź wartość logiczną danego twierdzenia) sposób przetwarzania obiektów uznawanych za obrzydliwe opiera się przede wszystkim na prostym skojarzeniu. Jedną z niezwyklej konsekwencji tego faktu może być na przykład to, iż, jak podają Russell i Giner-Sorolla (2013: 342), oceniając sprawcę wzbudzającego wstręt przestępstwa, możemy zacząć czuć obrzydzenie także wobec jego ofiary.

Inną konsekwencją przedstawionego charakteru emocji wstrętu jest trudność i mozolność procesu niwelowania raz wytworzonych skojarzeń. Dzieje się to na ogół poprzez habituację i wyuczenie się nowych skojarzeń (Rozin 2008: 765-770). Co więcej, oduczanie może zachodzić niezależnie dla osobnych aspektów np. osobno dla homoseksualizmu i masturbacji (Russell & Giner-Sorolla 2013: 346).

Dehumanizacja a moralność

Związek moralności z odczłowieczaniem nie pozostał bez uwagi badaczy zajmujących się tym zjawiskiem. Grey, Young i Waytz (2012: 103-104), wskazują na to, że wykształcone zdolności poznawcze, pewna doza samokontroli i intencjonalności sprawcy wydają się być warunkiem koniecznym przypisania mu odpowiedzialności za czyny; zdolność do odczuwania zaś wiązałaby się z byciem włączonym do obszaru moralnego istot zasługujących na moralne względy.

Wyniki te potwierdzono w badaniach Haslam z zespołem (2012), które wskazały na analogie między wymiarami odczuwania i sprawczości (Waytz i in. 2010) i wymiarami człowieczeństwa w rozumieniu Haslama (2006).

Przypisanie winy oraz chęć do ukarania były związane z unikalnie ludzkimi cechami według tego modelu; dodatkowo, motywację do ochrony danej osoby wyrażali badani umieszczając ją wysoko na wymiarze cech związanych np. z odczuwaniem i ciepłem wewnętrznym.

Wydaje się zatem, iż badacze zjawiska odczłowieczania wykazali związki człowieczeństwa z przypisywanym statusem moralnym⁵. Sprawczość, w tym intencjonalność, jawi się jako warunek konieczny obarczenia kogoś winą i dążenia do jego ukarania. Z drugiej jednak strony, jak przedstawiają to badania Bastiana, Densona i Haslama (2013), dehumanizacja może korelować z odczuwanymi emocjami moralnymi, a jednocześnie stanowić mediator pomiędzy postrzeganą szkodą a surowością wymierzonej kary.

Moralne emocje a dehumanizacja

Niektóre badania wskazują na związki dehumanizacji z emocjami wstrętu i gniewu (Bastian, Denson & Haslam 2013; Russell & Giner-Sorolla 2019; Harris & Fiske 2006; Rousseau 2023). Czy stoją one w sprzeczności z koncepcją przemocy moralnej (Fiske & Rai 2015, Rai i in. 2017) sugerującą, iż karany za wykroczenia moralne pozostaje w oczach karzącego człowiekiem? Wydaje się, iż w pewnym sensie odpowiedź na to pytanie pozostaje nieznana – przede wszystkim z powodu braku klarowności metodologicznej badań nad dehumanizacją (por. argumentację Enock i in. 2021a, 2021b).

Niejednoznaczność badań stawia badaczy w problematycznej sytuacji. Z jednej strony fakty, przywołane przypadki historyczne bądź współczesna sytuacja społeczna zdają się świadczyć za współwystępowaniem dehumanizacji i języka potępienia moralnego (w tym też wyrażanych emocji gniewu moralnego i wstrętu moralnego). Z drugiej jednak strony, biorąc pod uwagę zarzuty wobec metod pomiaru dehumanizacji trudno jednoznacznie przychylić się do wniosku, iż elementy te rzeczywiście mogą ze sobą współwystępować i tym samym uznać, iż potępienie moralne nie wymaga „ludzkiego” celu. Dlatego, na bazie przedstawionych charakterystyk dehumanizacji oraz emocji moralnych, warto dokonać zarysowania potencjalnych sposobów rozwiązania tych dylematów.

Jednym z głównych wątków przewijających się w poprzednim paragrafie dotyczącym człowieczeństwa sprawców jest przypisywana im intencjonalność

⁵ Należy jednak wskazać na pewną niejednoznaczność wynikającą z badań empirycznych. Na przykład Bastian, Denson i Haslam (2013) wykazali, iż moralne oburzenie (wstręt, gniew, pogarda) i dehumanizacja sprawcy stanowią mediatory relacji pomiędzy postrzeganą wyrządzoną krzywdą a surowością wymierzonej kary. Szczególnie intrygujący jest fakt, iż te moralne emocje i odczłowieczanie zdawały się ze sobą korelować. Należy jednak zaznaczyć, iż dehumanizacja była w tych badaniach mierzona i poddawana analizie jako jeden konstrukt, ponadto trudno jednoznacznie określić, kiedy i z jakim zamierzeniem sprawcy byli dehumanizowani.

(Grey, Young & Waytz 2012; Haslam i in. 2012). Jak zostało pokazane, wstręt moralny i gniew moralny różnią się m.in. związkami właśnie z intencjonalnością i winą sprawców. Wstręt jako emocja oparta na skojarzeniach i nakierowana na obiekt pozostaje w znacznej mierze niezwiązana z intencjami sprawcy. Może pozwolić to na utworzenie swoistego pomostu pomiędzy dehumanizacją a dostrzeganym złem moralnym.

Cielesność oraz seksualność wydają się wiązać w pewien sposób z brakiem człowieczeństwa i zwierzęcością. Kontrola własnych impulsów świadczy o byciu człowiekiem, podczas gdy popadanie w rozbuchane namiętności w nieprzychylnych oczach może być określane jako „zezwierzęcenie”. Leszek Sosnowski, w broniącej konserwatywnej obyczajowości książce pisze, „iż zezwierzęcony, niemoralny przedstawiciel ruchu LGBTQ+ czuje przede wszystkim smutek po daniu ujścia popędom – a liberalizm seksualny prowadzi do upadku (właściwej ludziom) kultury wyższej” (Sosnowski 2014: 130-132). Można zatem powiedzieć, iż wstręt moralny pozwala powiązać moralność ze zwierzęciem, zarówno w sposób intuicyjny (niepohamowane zwierzę), jak i niedotykający problemu intencjonalności (jako, że wstręt jest nieczuły na ten aspekt człowieczeństwa). Warto podkreślić, iż raz utworzona etykieta skojarzeniowa może się okazać niezwykle oporna na wszelkie formy racjonalnej modyfikacji – szczególnie, gdy z powodu specyfiki polaryzacji działania takie nie mają, w znacznej mierze, racji bytu. Wstręt tworzy granicę wobec obrzydliwego obiektu; dystans społeczny zaś może stanowić jeden z najskuteczniejszych mechanizmów wyłączenia moralnego (Bauman 2006).

Druga, powszechna w dyskursie publicznym emocja – gniew moralny – wydaje się jednak w znacznie większej mierze wymagać przekonania co do złych intencji i zdolności poznawczych sprawcy. Czy zatem jesteśmy w stanie przypisać innym intencje w takim stopniu, aby postrzegać ich jako winnych, a jednocześnie dehumanizować?

Potencjalną odpowiedzią na te pytania może być postulowana przez niektórych badaczy (Kteily & Landry 2022: 230-235) wielowymiarowość dehumanizacji. Być może błędem byłoby ograniczać się do myślenia zero-jedynkowego w sytuacji, w której oponent może być pozbawiony całej gamy właściwych człowiekowi cech – od racjonalności i wyrafinowania zaczynając, a na osobowości, zdolności odczuwania i głębi psychologicznej kończąc.

Za jeden ze szczególnie niepokojących aspektów funkcjonowania współczesnego świata można uznać możliwości, jakie, w kontekście „kreowania” obcego, niosą ze sobą współczesne media. Konstruowanie obrazu wroga może być oparte na złożonej i wielowymiarowej charakterystyce dehumanizacji, która – rzadko będąc całkowitą – nie obdziera jej obiektu z pełni człowieczeństwa. Choć z jednej strony taka „niecałkowitość” odczłowieczania mogłaby wzbudzać być może optymizm, nasuwa się jednak również bardziej

pesymistyczna wizja. „Szycie na miarę” wizerunku wroga sprawia bowiem, iż dehumanizacja nie musi oznaczać obdarzenia jej obiektu charakterystyką w pełni i jednolicie zwierzęcą. Obcy może nie mieć w sobie nic z ciepła i prostej szlachetności zwierzęcia – może natomiast przenosić niebezpieczne choroby i grozić nieprzewidywalną agresją. Niewykluczone, iż te cechy mogą iść w parze z unikalnie ludzką radością z czyjegoś nieszczęścia bądź wrogą, wysublimowaną intencjonalnością.

Przedstawiona charakterystyka emocji wstrętu moralnego czyni z niego dobrego kandydata do stworzenia pomostu pomiędzy moralnym potępieniem i dehumanizacją. Jednakże, nawet gniew moralny – wobec wielowymiarowości zjawiska odczłowieczania, a także niechlubnej „plastyczności” naszego aparatu poznawczego – może się dobrze z dehumanizacją „dopełniać”. Jest to szczególnie możliwe w kontekście jego zdolności do mnożenia się w razie dostrzeganych rzekomych wrogich intencji i niegodziwości (Russell & Giner-Sorolla 2013: 343-344). Choć zatem wyniki badań empirycznych pozostawiają wiele niejasności, można z pewną dozą prawdopodobieństwa stwierdzić, iż współczesny świat – pełen ostrych podziałów i polaryzujących sporów – to dogodne miejsce dla rozwoju dehumanizacji.

Źródła cytowań:

- AAAROE, LENE, MICHAEL PETERSEN, KEVIN ARCENEUX (2017), 'The Behavioral Immune System Shapes Political Intuitions: Why and How Individual Differences in Disgust Sensitivity Underlie Opposition to Immigration', w: *American Political Science Review*: 111 (2), s. 277-294.
- APPLEBAUM, ANNE (2020), *Zmierzch demokracji. Zwodniczy powab autorytaryzmu*, Warszawa: Agora.
- BANDURA, ALBERT, CLAUDIO BARBARANELLI, GIAN CAPRARA, CONCETTA PASTORELLI (1996), 'Mechanisms of moral disengagement in the exercise of moral agency', w: *Journal of Personality and Social Psychology*: 71 (2), s. 364-374.
- BAR-TAL, DANIEL (1989), 'Delegitimization: The Extreme Case of Stereotyping and Prejudice', w: Daniel Bar-Tal, Carl Graumann, Arie Kruglanski, Wolfgang Stroebe (red.), *Stereotyping and Prejudice. Springer Series in Social Psychology*, New York: Springer, s. 169-182.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2006), *Nowoczesność i Zagłada*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BAUMEISTER, ROY, ARLENE STILLWELL, TODD HEATHERTON (1994), 'Guilt: An interpersonal approach', w: *Psychological Bulletin*: 115 (2), s. 243-267.
- BLOOM, PAUL (2017), 'The root of all cruelty?', online: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/11/27/the-root-of-all-cruelty> [dostęp: 04.09.2023].
- BLOOM, PAUL (2018), 'Dehumanization and its discontents', online: https://www.youtube.com/watch?v=44TlRt7nKQo&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.bu.edu%2F&source_ve_path=MjM4N-TE&feature=emb_title, [dostęp: 04.09.2023].
- BLOOM, PAUL (2022), 'If everything is dehumanization, then nothing is', w: *Trends in cognitive sciences*: 26 (7), s. 539.
- BROCK, BASTIAN, THOMAS DENSON, NICK HASLAM, (2013), 'The Roles of Dehumanization and Moral Outrage in Retributive Justice', w: *PLoS ONE*, 8 (4), s. 1-10.
- DITTO, PETER, DAVID PIZARRO, DAVID TANNENBAUM (2009), 'Motivated moral reasoning', w: Daniel Bartels, Christopher Bauman, Linda Skitka, Douglas Medin (red.), *Moral judgment and decision making*, Cambridge: Elsevier Academic Press, s. 307-338.
- EKMAN, PAUL (1998), 'Wszystkie emocje są podstawowe', w: Paul Ekman, Richard Davidson (red.), *Natura emocji*, przekł. Bogdan Wojciszke, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

- EKMAN, PAUL (1999), 'Basic emotions', w: Tim Dalgleish, Michael Power (red.), *Handbook of cognition and emotion*, New Jersey: John Wiley & Sons Ltd, s. 45–60.
- ENOCK, FLORENCE, JONATHAN FLAVELL, STEVEN TIPPER, HARIET OVER (2021b), 'No convincing evidence outgroups are denied uniquely human characteristics: Distinguishing intergroup preference from trait-based dehumanization', w: *Cognition*: 212.
- ENOCK, FLORENCE, HARIET OVER (2022), 'Reduced helping intentions are better explained by the attribution of antisocial emotions than by infrahumanization', w: *Scientific reports*: 12 (1).
- ENOCK, FLORENCE, STEVEN TIPPER, HARIET OVER (2021a), 'Intergroup preference, not dehumanization explains social biases in emotion attribution', w: *Cognition*: 216.
- FISKE, ALAN (2004), 'Relational Models Theory 2.0', w: Nick Haslam (red.), *Relational models theory: A contemporary overview*, New York: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, s. 3–25.
- FISKE, ALAN, TAGE RAI (2015), *Virtuous violence: Hurting and killing to create, sustain, end, and honor social relationship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FISKE, SUSAN, AMY CUDDY, PETER GLICK, JUN XU (2002), 'A model of (often mixed) stereotype content: Competence and warmth respectively follow from perceived status and competition', w: *Journal of Personality and Social Psychology*: 82 (6), s. 878–902.
- FLOREK, STEFAN, PRZEMYSŁAW PIOTROWSKI (2018), 'Kulturowe narzędzia zła moralnego – ujęcie kognitywno-ewolucyjne', w: *Kultura i wartość*: 25, s. 101–118.
- FRIJDA, NICO (1998), 'Emocje są funkcjonalne – na ogół', w: Paul Ekman, Richard Davidson (red.), *Natura emocji*, przekł. Bogdan Wojciszke, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- GAWRONSKI, BERTRAM, GALEN BODENHAUSEN (2006), 'Associative and propositional processes in evaluation: An integrative review of implicit and explicit attitude change', w: *Psychological Bulletin*: 132 (5), s. 692–731.
- GRAY, KURT, LIANE YOUNG, ADAM WAYTZ (2012), 'Mind Perception Is the Essence of Morality', w: *Psychological inquiry*: 23 (2), s. 101–124.
- HAIDT, JONATHAN (2001), 'The emotional dog and its rational tail: A social intuitionist approach to moral judgment', w: *Psychological Review*: 108 (4), s. 814–834.
- HARRIS, LASANA, SUSAN FISKE (2006), 'Dehumanizing the Lowest of the Low: Neuroimaging Responses to Extreme Out-Groups', w: *Psychological Science*: 17 (10), s. 847–853.

- HASLAM, NICK (2006), 'Dehumanization: An integrative review', w: *Personality and Social Psychology Review*: 10 (3), s. 252–264.
- HASLAM, NICK, BASTIAN BROCK, SIMON LAHAM, STEPHEN LOUGHNAN (2012), 'Humanness, dehumanization, and moral psychology', w: Mario Mikulincer, Philip Shaver (red.), *The social psychology of morality: Exploring the causes of good and evil*, Washington, American Psychological Association, s. 203–218.
- HASLAM, NICK, STEPHEN LOUGHNAN (2014), 'Dehumanization and infra-humanization', w: *Annual Review of Psychology*: 65, s. 399–423.
- HENRICH, JOSEPH, STEVEN HEINE, ARA NORENZAYAN (2010), 'The weirdest people in the world?', w: *Behavioral and Brain Sciences*: 33 (2–3), s. 61–83. <https://www.newyorker.com/magazine/2017/11/27/the-root-of-all-cruelty>, [dostęp: 04.09.2023].
- KELMAN, HERBERT (1976), 'Violence without moral restraint: Reflections on the dehumanization of victims and victimizers', w: *Journal of Social Issues*: 29 (4), s. 25–61.
- KOUCHAKI, MARYAM, KYLE DOBSON, ADAM WAYTZ, NOUR KTEILY (2018), 'The Link Between Self-Dehumanization and Immoral Behavior', w: *Psychological Science*: 29 (8), s. 1234–1246.
- KREBS, DENNIS (2008), 'Morality: An Evolutionary Account', *Perspectives on Psychological Science*, 3 (3), s. 149–172.
- KTEILY, NOUR, ALEXANDER LANDRY (2022), 'Dehumanization: trends, insights, and challenges', w: *Trends in cognitive sciences*: 26 (3), s. 222–240.
- LANG, JOHANNES (2010), 'Questioning dehumanization: Intersubjective dimensions of violence in the Nazi concentration and death camps', w: *Holocaust and Genocide Studies*: 24.
- Levitsky, Steven, Daniel Ziblatt (2019), *How democracies die*, London: Penguin books.
- LEYENS, JACQUES-PHILIPPE, ARMANDO RODRIGUEZ-PEREZ, RAMON RODRIGUEZ-TORRES, RUTH GAUNT, MARIA-PAOLA PALADINO, JEROEN VAES, STEPHANIE DEMOULIN, (2001), 'Psychological essentialism and the differential attribution of uniquely human emotions to ingroups and outgroups', w: *European Journal of Social Psychology*: 31 (4), s. 395–411.
- MANNE, KATE (2016), 'Humanism. A critique', w: *Social Theory and Practice*: 42 (2), s. 389–415.
- MANNE, KATE (2017), *Down girl: the logic of misogyny*, Oxford: Oxford University Press.
- MARKS, ISAAC, RANDOLPH NESSE (1994), 'Fear and fitness: An evolutionary analysis of anxiety disorders', w: *Ethology and Sociobiology*: 15 (5–6), s. 247–261.

- OPOTOW, SUSAN (1990), 'Moral exclusion and injustice: An introduction', w: *Journal of Social Issues*, 46 (1), s. 1–20.
- OVER, HARIET (2020), 'Seven Challenges for the Dehumanization Hypothesis', *Perspectives on Psychological Science*, 16 (1), s. 3–13.
- PETERSEN, MICHAEL (2021), 'The Evolutionary Approach to Political Psychology', online: <https://doi.org/10.31234/osf.io/372cr> [dostęp: 04.09.2023].
- PIAZZA, JARED, JUSTIN LANDY (2020), 'Folk beliefs about the relationships anger and disgust have with moral disapproval', w: *Cognition & emotion*: 34 (2), s. 229–241.
- RAI, TAGE, VALDESOLO PIERCARLO, JESSE GRAHAM (2017), 'Dehumanization increases instrumental violence, but not moral violence', w: *Psychological and cognitive sciences*: 114 (32), s. 8511–8516.
- ROBINSON, JEFFREY, XIAOWEN XU, JASON PLAKS (2019), 'Disgust and Deontology: Trait Sensitivity to Contamination Promotes a Preference for Order, Hierarchy, and Rule-Based Moral Judgment', w: *Social Psychological and Personality Science*: 10 (1), s. 3–14.
- ROUSSEAU, DAVID, BRANDON GORMAN, LISA BARANIK (2023), 'Crossing the Line: Disgust, Dehumanization, and Human Rights Violations', w: *Socius*: 9, s. 1–16.
- ROZIN, PAUL, JONATHAN HAID, CLARK McCAULEY (2008), 'Disgust', w: Michael Lewis, Jeanette Haviland-Jones, Lisa Barrett (red.), *Handbook of emotions*, Nowy Jork: The Guilford Press, s. 757–776.
- ROZIN, PAUL, LINDA MILLMAN, CAROL NEMEROFF (1986), 'Operation of the laws of sympathetic magic in disgust and other domains', w: *Journal of Personality and Social Psychology*: 50 (4), s. 703–712.
- RUITER, ADRIENNE DE (2021), 'To be or not to be human: Resolving the paradox of dehumanisation', w: *European Journal of Political Theory*: 22 (1), s. 73–95.
- RUSSELL, PASCALE, ROGER GINER-SOROLLA (2011), 'Moral anger, but not moral disgust, responds to intentionality', w: *Emotion*: 11 (2), s. 233–240.
- RUSSELL, PASCALE, ROGER GINER-SOROLLA (2013), 'Bodily moral disgust: What it is, how it is different from anger, and why it is an unreasoned emotion', w: *Psychological Bulletin*: 139 (2), s. 328–351.
- RUSSELL, PASCALE, ROGER GINER-SOROLLA (2019), 'Not just anger-fear and anger also relate to intergroup dehumanization' w: *Collabra: Psychology*: 5 (1), s. 1–21.
- ŚCIGAJ, PAWEŁ (2022), 'Dehumanizacja i depolityzacja', w: *Politeja*: 2 (77), s. 87–118.
- SHWEDER, RICHARD, NANSY MUCH, MANAMOHAN MAHAPATRA, LAWRENCE PARK (1997), 'The "big three" of morality (autonomy, community, divinity) and the "big three" explanations of suffering', w:

- Allan Brandt, Paul Rozin (red.), *Morality and health*, London: Taylor & Frances/Routledge, s. 116-169.
- SMITH, DAVID LIVINGSTONE (2011), *Najbardziej niebezpieczne ze zwierząt*, przekł. Anna Eichler, Warszawa: Wydawnictwo CiS.
- SMITH, DAVID LIVINGSTONE (2020), *On inhumanity: dehumanization and how to resist it*, Oxford: Oxford University Press.
- SMITH, DAVID LIVINGSTONE (2021), 'Challenge 8: A Response to Over (2021)', w: *Perspectives on Psychological Science*: 16 (1), s. 22–23.
- SNYDER, TIMOTHY (2019), *The road to unfreedom*, Nowy Jork: Tim Duggan Books.
- s. 225–246.
- SOSNOWSKI, LESZEK (2014), 'Od idei równości płci do ideologii gender', w: Leszek Sosnowski (red.), *Dyktatura gender*, Kraków: Biały Kruk.
- STAUB, ERVIN (1989), *The roots of evil: The origins of genocide and other group violence*, Cambridge: Cambridge University Press.
- STEIZINGER, JOHANNES (2018), 'The significance of dehumanization', w: *Politics, Religion and Ideology*: 19 (2), s. 139–157.
- STRACK, FRITZ, ROLAND DEUTSCH, (2004), 'Reflective and impulsive determinants of social behavior', w: *Personality and social psychology review: an official journal of the Society for Personality and Social Psychology, Inc*: 8 (3), s. 220–247.
- TAMIR, MAYA, CHRISTOPHER MITCHELL, JAMES GROSS (2008), 'Hedonic and instrumental motives in anger regulation', w: *Psychological Science*: 19 (4), s. 324–328.
- TISCHNER, JÓZEF (1990), *Filozofia dramatu*, Paryż: Editions du Dialogue.
- TOOBY, JOHN, LEDA COSMIDES (1990), 'The past explains the present: Emotional adaptations and the structure of ancestral environments', w: *Ethology & Sociobiology*: 11 (4–5), s. 375–424.
- WAYTZ, ADAM, KURT GRAY, NICHOLAS EPLEY, DANIEL WEGNER (2010), 'Causes and consequences of mind perception', w: *Trends in Cognitive Sciences*: 14 (8), s. 383–388.

Sprawiedliwość społeczna wobec osób skazanych w ujęciu teorii Johna Rawlsa

Emilia Sokołowska

Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Głogowie

ORCID: 0009-0000-1268-2588

Social justice for convicted persons in terms of John Rawls' Theory

John Rawls' theory of justice became the starting point for considering the fair participation of convicted persons in social and political life. The possibility of realization of the theory of justice by convicted persons who have come into conflict with the general idea of justice, and consequently with the law, is presented. Should the distribution of wealth depend on deserved benefits that are beyond our control or punishments that are fully deserved? The article is limited to presenting selected assumptions of John Rawls' theory of justice, which are directly related to the application of social justice issues in rehabilitation interactions. Based on the theory of social justice, it is necessary to propose concepts and principles in accordance with beliefs, social traditions, social norms, regarding cooperation with convicted persons and, above all, their active participation in the life of society. The article includes selected theoretical assumptions in connection with the situation of convicted persons, such as: the right to participate in setting the rules of justice for the whole society behind the veil of ignorance, subjectivity and equality in relation to other citizens, the

Emilia Sokołowska, doktor nauk społecznych; magister prawa; adiunkt w Instytucie Humanistycznym Państwowej Akademii Nauk Stosowanych w Głogowie; od 2012 roku związana z Dolnośląską Szkołą Wyższą we Wrocławiu, gdzie pracowała jako adiunkt w Zakładzie Resocjalizacji Instytutu Pedagogiki Specjalnej; autorka artykułów związanych z pracą osób odbywających karę pozbawienia wolności: *Praca charytatywna skazanych na karę pozbawienia wolności* (2015), *Praca charytatywna mężczyzn odbywających karę pozbawienia wolności na terenie Dolnego Śląska – raport z badań* (2017), *Gotowość społeczeństwa do udziału w procesie oddziaływań resocjalizacyjnych wobec osób skazanych – rozważania teoretyczne* (2023); zajmuje się oddziaływaniami resocjalizacyjnymi i penitencjarnymi wobec osób odbywających karę pozbawienia wolności oraz udziałem w nich społeczeństwa.

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

risk of using one's own interests in setting the rules and not accepting the interests of others, motivation and free will in building the common good, the distribution of goods in the social structure of the state, setting boundaries for convicted persons and their responsibility and moral equality. At the root of crime are complex psychological and social problems, which are solved by the state in the form of increased punishment. The theory of social justice in the practice of its application, could involve the active participation of convicts in the life of the local community through the creation of rules, rules of conduct and relationships, influence on policy. The result would be increasing convicts' awareness and knowledge of: social structures, politics, legal norms, moral norms, interpersonal relations and communication. The presentation of the theory of justice in combination with the situation of convicted persons whose actions are judged „unjust” by the broader justice system and society are highly interesting. The juxtaposition of the concept of justice and injustice, provides an opportunity to revise the principles of the former and take a new look at it.

Keywords: social justice, principles of justice, convicted persons, rehabilitation interactions, imprisonment

Wprowadzenie

Życie człowieka w społeczeństwie w różnym stopniu było i jest uzależnione od polityki i władzy. Nie każda jednostka ma wpływ na uwarunkowania polityczne oraz możliwość wprowadzania zmian w obserwowanej rzeczywistości z poszanowaniem sprawiedliwości społecznej. Sprawiedliwość uzależniona od władzy zawsze powinna być rozpatrywana w ujęciu życia społecznego, w oparciu o jego kulturę i historię. Rozwój społeczeństw na przełomie wieków, ich różnorodność, wielorakość problemów, stworzyły potrzebę poszukiwania nowych teorii filozoficznych, szczególnie tych, które umożliwią organizację sprawiedliwego społeczeństwa dla wszystkich jego obywateli.

Teoria sprawiedliwości Johna Rawlsa dotyczy podstawowych kwestii ustroju społecznego, politycznego i struktury ekonomicznej, ogólnej teorii społeczeństwa i państwa. Celem tych założeń powinno być stworzenie uczciwych zasad społecznych, które będą akceptowane przez wszystkich obywateli. Potrzebne są zasady moralne, które uznają różnorodność w dobrym społeczeństwie takie jak zasady sprawiedliwości społecznej, zapewniające obywatelom uczciwe traktowanie, które każdy rozsądny człowiek mógłby przyjąć bez względu na poglądy. Teoria sprawiedliwości otwiera możliwość tworzenia rzeczywistości politycznej w celu realizacji własnych interesów z uwzględnieniem dobra innych, nie poddając się władzy. Sprawiedliwość dotyczy przede wszystkim społecznej egzystencji człowieka, dlatego stanowi dla niego kluczową ideę. Zapotrzebowanie na koncepcje sprawiedliwości będzie zawsze aktualne, ponieważ regulują one system prawny i życie w społeczeństwie, pełniąc wobec nich rolę służebną. Przede wszystkim sprawiedliwość niezbędna jest nam do poczucia bezpieczeństwa. Społeczeństwo zorganizowane w oparciu o zasady sprawiedliwości wyznacza własne instytucje i organizacje, które mają na celu ochronę wartości społecznych, przestrzeganie norm społecznych

oraz kontrolę ich przestrzegania, ocenę zachowań oraz egzekwowanie prawa – system prawny i system wymiaru sprawiedliwości.

Teoria sprawiedliwości Johna Rawlsa stała się punktem wyjścia do rozważań na temat sprawiedliwego uczestnictwa osób skazanych w życiu społecznym i politycznym. Przedstawiono możliwość realizacji teorii sprawiedliwości przez osoby skazane, które weszły w konflikt z ogólną ideą sprawiedliwości, a w konsekwencji z prawem. Czy dystrybucja dóbr powinna być uzależniona od przynależnych korzyści, na które nie mamy wpływu, czy od kar, na które w pełni zasłużyliśmy? W artykule przedstawiono wybrane założenia teorii sprawiedliwości Johna Rawlsa, które są bezpośrednio związane z zastosowaniem kwestii sprawiedliwości społecznej w oddziaływaniach resocjalizacyjnych i są to rozważania teoretyczno-hipotetyczne.

W oparciu o teorię sprawiedliwości społecznej trzeba zaproponować koncepcje i zasady zgodnie z przekonaniem, tradycją społeczną, normami społecznymi dotyczące współpracy z osobami skazanymi, a przede wszystkim ich aktywnego uczestnictwa w życiu społeczeństwa. Powiązano wybrane założenia teoretyczne z sytuacją osób skazanych, takie jak: ich prawo uczestnictwa w ustalaniu zasad sprawiedliwości dla całego społeczeństwa za „zasłoną niewiedzy”, podmiotowość i równość w stosunku do innych obywateli, ryzyko wykorzystywania własnych interesów przy ustalaniu zasad, brak akceptacji dla interesów innych osób, motywacja i wolna wola w budowaniu dobra wspólnego, dystrybucja dóbr w strukturze społecznej państwa, ustalanie granic dla osób skazanych oraz ich odpowiedzialność i równość moralna.

U podstaw przestępstwa leżą złożone problemy psychologiczne i społeczne, które rozwiązywane są ze strony państwa w postaci zaostreżenia kar. Teoria sprawiedliwości społecznej w praktyce jej stosowania mogłaby polegać na aktywnym uczestnictwie skazanych w życiu lokalnej społeczności poprzez tworzenie zasad, reguł postępowania i relacji, a w konsekwencji wpływu na politykę karania i politykę penitencjarną. Skutkiem byłaby zwiększająca się świadomość skazanych i wiedza na temat: struktur społecznych, polityki, norm prawnych, moralnych, relacji międzyludzkich i komunikacji. Przedstawienie teorii sprawiedliwości w połączeniu z sytuacją osób skazanych, których działania oceniane są przez szeroko rozumiany wymiar sprawiedliwości i społeczeństwo jako niesprawiedliwe, są wysoce interesujące.

Pojęcie sprawiedliwości

„Sprawiedliwość” jest pojęciem uniwersalnym, obejmującym różne dziedziny nauki, przede wszystkim etykę, prawo, nauki społeczne i teologię.

W refleksji etycznej jest podstawową cnotą dotyczącą wyborów ludzkich w oparciu o wolę lub normatywny punkt odniesienia dla rozumu wskazującego woli prawidłowy wybór. W prawie stanowi kryterium dla norm prawnych i zbioru uprawnień przysługujących jednostkom, grupom. W refleksji społecznej stanowi treść pożądanego ładu wspólnotowego, uwzględniając potrzeby i preferencje jednostki, grupy. Natomiast w refleksji teologicznej jest przymiotem Boga, ujmowanego przez prymat woli, jako tego który ustanawia naturę, gatunki oraz wszelki ład (Dziubka, Szlachta & Nijakowski 2008: 250).

Natomiast idea sprawiedliwości jest jedną z najbardziej popularnych na świecie we wszystkich szerokościach geograficznych i epokach historycznych. Termin „sprawiedliwość” pochodzi od słowa „prawo” i jest z nim silnie powiązane w wielu kulturach: polskiej, niemieckiej *Gerechtigkeit* – *Recht* czy łacińskiej *Iustitia-Ius* (Kociołek-Pęksa & Stępień 2013: 375). Sprawiedliwość jest pochodną prawa i jest uzależniona od jego istnienia. Natomiast prawo powstaje na podstawie norm społecznych, takich jak normy zwyczajowe, moralne, czy religijne. Dlatego w literaturze przedmiotu często wyodrębnia się sprawiedliwość jako zasadę moralną, wskazującą określony sposób postępowania. Z punktu widzenia socjologii prawa nic nie jest sprawiedliwe samo w sobie, tylko w odniesieniu do prawa, które wyznacza kryteria tego, co sprawiedliwe, czyli zgodne z prawem. Wyjątek stanowi prawo naturalne, które jest odkrywane, a nie tworzone przez człowieka i również wyznacza zakres sprawiedliwości.

Istotę sprawiedliwości odnaleźć można w myśli starożytnej, w świadectwach starożytnego Wschodu, tradycji starotestamentowej, u starożytnych Greków – Platona, Arystotelesa oraz u Rzymian – Ulpiana (Dziubka, Szlachta & Nijakowski 2008: 250-253). Dzieła Arystotelesa stanowią podstawę dla późniejszych rozważań filozofii zachodniej na temat sprawiedliwości. Arystoteles utożsamia sprawiedliwość z równowagą między popełnieniem niesprawiedliwości a jej doznaniem. Sprawiedliwość jako cnota w szerokim znaczeniu polega na umiarze i na postępowaniu zgodnie z innymi cnotami, ponieważ jest metacnotą. Natomiast w węższym zakresie związana jest z porządkiem opartym na rządach prawa, gdzie polityka związana jest z moralnością, a etyka z polityką. Człowiek może zrealizować się tylko poprzez czynne uczestnictwo we wspólnocie, w życiu społecznym i politycznym.

Następnie zagadnienie sprawiedliwości możemy śledzić w średniowiecznej refleksji chrześcijańskiej, której przedstawicielami byli św. Augustyn oraz św. Tomasz z Akwinu. Utożsamiali oni sprawiedliwość z miłością określającą stosunek człowieka do Boga i innych ludzi (Dziubka, Szlachta & Nijakowski 2008).

W nowożytnych koncepcjach sprawiedliwość wskazywana jest przez rozum człowieka ustanawiający pokój zewnętrzny między jednostkami – Hugo

Grotius, a jednostka nie zna sprawiedliwości do czasu ustanowienia państwa i prawa – Thomas Hobes. Następnie David Hume wskazywał, że treść sprawiedliwości kształtuje się w długim okresie czasu, a według Immanuela Kanta jest ona wyłącznie etyczną postawą obywatelską, a nie – jak dotychczas uważano – cnotą. W XIX wieku obywatelskie państwo prawa Georga Hegla znów oparte zostało na siłach niezależnych od człowieka – z rozumnością poznającego siebie ducha, podobnie jak projekt Karola Marksa (Dziubka, Szlachta & Nijakowski 2008). Nowożytna myśl filozoficzna próbowała uniezależnić sprawiedliwość od moralności. Koncentrowała się na wykorzystaniu ludzkich wad w celu uzyskania praw, które byłyby dobre dla wszystkich, czyli nadrzędność sprawiedliwości nad prawami wspólnoty. Następujący od czasów nowożytnych rozdział życia publicznego od prywatnego stwarza jednostce możliwość własnej kreacji życia. Współczesna myśl liberalna, zakorzeniona w doktrynie umowy społecznej Thomasa Hobbesa, Johna Locke’a, Jana Jakuba Rousseau, Immanuela Kanta, rozumie sprawiedliwość jako pewien konstrukt społeczny (Kociołek-Pęksa & Stępień 2013: 377).

U schyłku XX wieku John Bordley Rawls, amerykański filozof, profesor Uniwersytetu Harvarda, stworzył teorię sprawiedliwości o charakterze neutralnym i politycznym, inną niż te oparte na tradycji utylitarnej. W swojej teorii przedstawił zasady sprawiedliwości jako wynik pewnej procedury konstrukcji, opartej nie na umowie społecznej, tylko na eksperymencie myślowym, w którym strony same wybierają zasady sprawiedliwości za zasłoną niewiedzy. Teoria służyła analizie współczesnych instytucji demokratycznych społeczeństw w oparciu o zasadę podstawowych wolności oraz warunków dopuszczalności nierównego podziału wartości społecznych i jego sprawiedliwego charakteru.

Obecnie prawo jako zbiór norm regulujących zachowania ludzi w społecznościach, opiera się na przyjętej w tej społeczności koncepcji sprawiedliwości. W myśl współczesnej filozofii politycznej, w celu ustalenia praw i obowiązków w danej społeczności potrzeba najpierw dokonać podziału – określić, co się komu należy, czyli, co jest sprawiedliwe, a co nie (Kociołek-Pęksa & Stępień 2013: 379). Współcześnie w doktrynie prawniczej sprawiedliwość rozpatrywana jest w dwóch kategoriach: jako cecha czyjegoś postępowania w stosunku do innych osób oraz cecha aktów stosowania prawa (Kalina-Prasznik 2000: 972-973). Pierwsza kategoria polega na jednakowym traktowaniu wszystkich osób pochodzących z tej samej kategorii. W tradycji wyróżnić można sprawiedliwość wyrównawczą – komutatywną, polegającą na równości wymienianych dóbr lub odszkodowaniu za wyrządzoną krzywdę oraz sprawiedliwość rozdzielczą – dystrybutywną, odpowiadającą za podział dóbr między członków społeczności w sposób jednakowy w stosunku do ludzi tej samej kategorii. Celem sprawiedliwości jest odrzucenie traktowania ludzi w myśl określonej formuły. Encyklopedia prawa podaje następujące jej przykłady takie

jak: „każdemu to samo”, „każdemu według jego zasług, dzieł, pozycji, potrzeb” czy „każdemu zgodnie z prawem” (Kalina-Prasznic 2000: 972-973). Druga kategoria sprawiedliwości rozpatrywana jest jako cecha polegająca na wydawaniu jednakowych decyzji w podobnych sytuacjach, zgodnych z przepisami prawa lub zgodności aktów stosowania prawa z regułami uznawanymi przez oceniającego za zasady sprawiedliwości (Kalina-Prasznic 2000).

Współcześnie wyróżnia się dwa rodzaje sprawiedliwości: redystrybucyjną – wyrównawczą i dystrybucyjną – rozdzielczą. Pierwsza oznacza przyznawanie dóbr i świadczeń według zasady równym za równe. Ma charakter kompensacyjny, kładzie nacisk na niezbywalne potrzeby i prawa, a nie na zasługi, niwelując w ten sposób kontrasty społeczne. Ma również za zadanie wyrównywanie rachunków, naprawianie szkód, przywracanie praw, majątków. Jej zastosowanie jest związane z prawem i wymiarem sprawiedliwości. Drugi rodzaj sprawiedliwości społecznej dotyczy podziału dóbr, świadczeń w zależności od oceny wkładu pracy jednostek oraz grup, jej znaczenia i niezbędności, według zasady – jednemu mniej, drugiemu więcej (Mikusińska 2008). W artykule zaproponowano połączenie znaczenia sprawiedliwości wyrównawczej i dystrybucyjnej w stosunku do osób odbywających karę pozbawienia wolności.

W opinii Jenny Teichman sprawiedliwość musi być oparta na aksjomacie, że każdy ma te same podstawowe czy naturalne prawa, w innym przypadku sprawiedliwość będzie faworyzować bogatych, silnych ludzi oraz wspierać interesy rządzących (Teichman 2002: 49-50). Każdy – musi oznaczać każdą istotę ludzką, a nie każdą osobę w rozumieniu filozofii. Decyzje prawne podejmowane arbitralnie nie miałyby nic wspólnego ze sprawiedliwością. Sprawiedliwość jest wówczas sprawiedliwością, kiedy dba tak samo o słabsze, jak i silne istoty ludzkie.

Sprawiedliwość uznawana jest jako jedna z wartości tworzących fundament dobrego społeczeństwa (Bogunia-Borowska 2015: 32-33). W opinii Małgorzaty Boguni-Borowskiej wspólnota stwarza swoim członkom poczucie sprawiedliwości polegające na sprawiedliwym podziale dóbr oraz gwarancji równego rozwoju. Każda wspólnota powinna dysponować przejrzystymi procedurami, sposobami osiągania celów, zasadami sprawiedliwości, akceptowanymi przez jej członków i budzącymi ich zaufanie. Sprawiedliwość jako wartość i zasada społeczna musi opierać się na jasno określonych standardach. Natomiast brak poczucia sprawiedliwości prowadzi do braku zaufania, cynizmu, koncentracji na interesach prywatnych, nieliczeniu się z sytuacją i potrzebami innych członków. W konsekwencji nastąpić może degradacja wspólnoty i jej zanik (Bogunia-Borowska 2015). Aktywne uczestniczenie w życiu społecznym oraz szansa na kreowanie przyszłości jednostki muszą być skorelowane z zaufaniem do siebie, do innych i do władzy. Żyjemy

w świecie, w którym dochodzi do zróżnicowania i specjalizacji ról, funkcji, zawodów, interesów, stylów życia, upodobań w oparciu o wzajemne zależności polityczne, gospodarcze, kulturowe (Sztompka 2007: 45-46). Wybrane lub przydzielone nam role społeczne wymagają współpracy z innymi w oparciu o budowanie zaufania, niezbędnego składnika funkcjonowania w każdej społeczności. Konsekwencją zaufania jest zawsze ryzyko, czyli niepożądany stan w przyszłości, rozumiane jako zagrożenie, sytuacja niepewności co do działań innych, nieznanych nam osób, a w konsekwencji osiągniętych zamierzonych celów. W opinii Piotra Sztompki jesteśmy społeczeństwem ryzyka. Zaufanie do państwa i do jego instytucji określamy zaufaniem publicznym, które jest podstawowym warunkiem porządku politycznego. Determinowane jest przede wszystkim jasnością i niesprzecznością reguł, norm, zasad obowiązujących nas i innych w społeczeństwie. Wzajemne zaufanie członków społeczności jest tym większe, jeżeli wspólne reguły i wartości są akceptowane przez wszystkich. Gwarantują one uczciwe, sprawiedliwe postępowanie wobec wszystkich, zmniejszając poziom niepewności i ryzyka. Każdy potrzebuje jasnej, stabilnej sytuacji życiowej, szczególnie osoby wchodzące w konflikt z prawem.

Sprawiedliwość zawsze kojarzyć się będzie z takim postępowaniem, w którym świadczy się innym dobro lub uzasadnione zło, traktując wszystkich, którzy przejawiają jednakowe właściwości w ten sam sposób, nie kierując się czynnikami indywidualnymi. Prawo jest sprawiedliwe, kiedy karze traktować wszystkich jednakowo, bez względu na wyniki ich pracy czy hierarchię potrzeb (Wronkowska & Ziemiński 2001: 95). W opinii społecznej sprawiedliwość budzi pozytywne odczucia wtedy, kiedy większość osób opowiada się za nią. Problem tkwi w jej interpretacji, czyli sposobie uznawania danego postępowania za sprawiedliwe, w związku z czym niemożliwe jest określenie jednego pojęcia sprawiedliwości. Sprawiedliwość zawsze wywołuje duże emocje, ponieważ dotyczy indywidualnej sytuacji życiowej jednostki, a także jej obszaru międzyludzkiej działalności, czyli sytuacji grupy, zespołu, wspólnoty, narodu. Związek między sprawiedliwością a emocjami jest tak duży i istotny, bowiem dotyczy naszego działania, na które możemy mieć wpływ. Emocje to świadomość pewnego stanu gotowości do działania, motywacji, polegającej na gotowości do zmiany lub utrzymania relacji z otoczeniem (Zaleski 1998: 26). Z jednej strony sprawiedliwość możemy interpretować jako własne subiektywne uczucie, pasję, a z drugiej jako zasady społeczne. Pojęcie sprawiedliwości zawsze odnosimy do sytuacji rodzinnej, materialnej, społecznej, ponieważ jest pojęciem zrelatywizowanym. Obok subiektywnego poczucia sprawiedliwości John Rawls proponuje koncepcję sprawiedliwości wobec wszystkich obywateli, państwa, wspólnoty międzynarodowej. W niniejszym artykule przedstawiono sprawiedliwość jako właściwość działań ludzkich, która generuje określone zjawiska społeczne. W teoriach retrybutywnych

i utylitarnych karanie jest sferą sprawiedliwości odrębną od rozdziału dóbr. Również w teorii sprawiedliwości społecznej Johna Rawlsa nie ma zbieżności dystrybucji i moralnej cnoty, podczas gdy istnieje zbieżność kary i moralnej winy (Sadurski 1988: 232).

Sprawiedliwość społeczna

W przewodniku encyklopedycznym socjologii, sprawiedliwość społeczna opisywana jest jako faktyczny stan rzeczy lub postulat. Pierwsze kryterium dotyczy oceny stosunków społecznych, czyli relacji między wielkimi grupami społecznymi, między jednostką a społeczeństwem i państwem oraz jednostkami, członkami określonej zbiorowości. Sprawiedliwość społeczna interpretowana jest m.in. jako ustrój polityczny i porządek prawny, który nakłada na obywateli, grupy społeczne, instytucje, jednakowe wymagania oraz dotyczy stosunków społecznych, czyli sposobów traktowania określonych jednostek i grup ze względu na ich przynależność do danej klasy, narodu, wspólnoty, ich równouprawnienia. Natomiast sprawiedliwość społeczna jako idea dotyczy przeniesienia etycznej i prawnej zasady sprawiedliwości w sferę stosunków społeczno-gospodarczych z ukierunkowaniem na podział dóbr oraz dostępu do nich (Mikusińska 2008: 206). Sposób pojmowania tego pojęcia uzależniony jest od kultury, narodowości, epoki, interesów grup społecznych, wspólnot lokalnych i wyznaniowych oraz układu sił politycznych. Związany z zasadą sprawiedliwości interes powszechny i zasada solidarności ludzkiej mają na celu wyeliminowanie wyzysku, krzywdy, przemocy, dyskryminacji, niezasłużonego uprzywilejowania, nadużyć władzy, a przede wszystkim zapewnienie równych szans wszystkim członkom społeczności oraz czytelne określenie ich praw i obowiązków, łącznie z zasadami oceniania przez społeczeństwo i państwo (Mikusińska 2008: 206-207). W opinii Brunona Hołysta sprawiedliwość jest jednak kategorią psychologiczną, a jej odbiór jest subiektywny i zależy od takich warunków jak: osobisty stosunek, pozycja społeczna, osobiste doświadczenia jednostki, tendencja do dominacji lub submisji, zbytnia potrzeba autonomii (Peyrefitte 1987: 6).

Inną definicję sprawiedliwości społecznej przedstawia Wiesław Lang, w opinii którego dotyczy ona trzech spraw: społeczno-ekonomicznej struktury społeczeństwa, zasady podziału podstawowych dóbr w społeczeństwie oraz zasad partycypowania jednostek i grup we władzy (Lang & Wróblewski 1984: 9).

W literaturze przedmiotu występuje również pojęcie sprawiedliwości społecznej jako pojęcie prawne. Zygmunt Ziemiński przedstawia je jako deklarowanie przez członków społeczeństwa, a przynajmniej przez jego elity kształtujące kulturę prawną kraju, uznania dla określonych zasad

sprawiedliwości społecznej w odniesieniu do ogólnej wizji ładu społecznego. Sprawiedliwość społeczna w polskim systemie prawnym odnosi się do sprawiedliwości zinstytucjonalizowanej poprzez odwołanie się do jej zasad przy aprobacie pewnego całościowego ładu społecznego. Dotyczy ona przede wszystkim ułożenia spraw socjalnych, świadczeń dla potrzebujących, zapewnienia warunków w miarę równego startu odpowiedniego do uzdolnień i pracowitości. Jej główne znaczenie odnosi się do sprawiedliwości rozdzielczej, a nie wyrównawczej (Ziemiński 1996: 23).

„Sprawiedliwość” jako pojęcie prawne występuje przede wszystkim w źródłach prawa Polski, w różnych aktach prawnych, w ustawie zasadniczej, innych ustawach oraz orzecznictwie w postaci reguł współżycia społecznego czy praw człowieka. *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej* nie przedstawia wprost definicji sprawiedliwości społecznej. Natomiast w art. 2 wprowadza deklarację, iż „Rzeczypospolita Polska jest demokratycznym państwem prawnym urzeczywistniającym zasady sprawiedliwości społecznej” (*Konstytucja RP* z dnia 2 kwietnia 1997 r.), których można szukać w kolejnych przepisach konstytucyjnych. Należą do nich m.in. zasada suwerenności narodu, zasada demokratycznego państwa prawa, zasada podziału władzy, zasada samorządności czy zasada godności człowieka, które wpływają na elastyczność stosowania prawa. Odwołanie się przepisów prawnych do sprawiedliwości społecznej jest czynnikiem nieodzownym dla elastycznego stosowania prawa w Polsce.

Do takich zasad nadrzędnych odwołuje się John Rawls w teorii sprawiedliwości. W doktrynach liberalnych nacisk kładzie się na indywidualną sprawiedliwość, opartą na moralności i prawie. W literaturze spotkać się można ze stwierdzeniem, że sprawiedliwość może być tylko społeczna, oparta jedynie na relacjach, dlatego nie może mieć zastosowania wobec jednostek izolowanych (Sztompka 2015: 236). Przeczy tej tezie teoria sprawiedliwości społecznej Johna Rawlsa, która predysponuje wszystkich członków społeczności do tworzenia idei sprawiedliwości poprzez ustalenie jej zasad. Sprawiedliwość społeczna w jego teorii to zasady regulujące konfliktowe interesy związane z dystrybucją dóbr w społeczeństwie w warunkach względnej ograniczoności dóbr (Lang & Wróblewski 1984: 49). Taki rodzaj sprawiedliwości społecznej w ujęciu teorii Johna Rawlsa będzie myślą przewodnią dalszych rozważań.

Główne założenia teorii sprawiedliwości społecznej Johna Rawlsa

Teoria sprawiedliwości społecznej Johna Rawlsa została opublikowana w 1971 roku i wywołała liczne kontrowersje na temat sprawiedliwości wewnętrznej państwa. Dotyczy ona podstawowych kwestii ustroju społecznego, politycznego i struktury ekonomicznej, ogólnej teorii społeczeństwa i państwa oraz

ogólnej teorii moralności (Lang & Wróblewski 1984: 48). Celem tych teorii powinno być stworzenie uczciwych zasad społecznych, które będą akceptowane przez wszystkich obywateli. Materialne zasady sprawiedliwości społecznej stanowią reguły partycypowania jednostek w zorganizowanym społeczeństwie, nie dotyczą natomiast wzajemnych stosunków między nimi. Potrzebne są zasady moralne, które uznają różnorodność w dobrym społeczeństwie, takie jak zasady sprawiedliwości społecznej, które zapewniają obywatelom uczciwe traktowanie, i które każdy rozsądny człowiek mógłby przyjąć bez względu na poglądy. Zasady sprawiedliwości jako wzajemnej uczciwości zarówno na poziomie krajowym, jak i globalnym określają, jakie instytucje i zasady mogą oraz powinny być narzucane w warunkach różnorodności. John Rawls uważał, że nietolerancja była powszechnie akceptowana jako warunek porządku i społecznej stabilizacji. Potrzeba sprawiedliwości występuje wówczas, gdy jednostki nie są w stanie pogodzić się, dojść do porozumienia, są obojętne względem siebie, skonfliktowane lub odizolowane. Źródłem takiego stanu mogą być różnice interesów, celów, wartości, przekonań czy sposobu życia. Antidotum na wszelkiego rodzaju antagonizmy jest sprawiedliwość społeczna. Jej fundamentem jest tzw. podstawowa struktura społeczeństwa – przedmiot sprawiedliwości, czyli system składający się z podstawowych instytucji politycznych, gospodarczych i społecznych. Struktura ta jest elementarnym składnikiem zainteresowania i analiz, ponieważ wywiera ogromny wpływ na wszystkie aspekty życia poprzez m.in. podział dóbr wspólnych, określenie praw i obowiązków, ale także kształtowanie tożsamości oraz postrzeganie siebie i innych. Istotny wpływ na szanse życiowe jednostki będą miały warunki społeczne, a także kwestie polityczne i ekonomiczne, w których jednostka rodzi się i funkcjonuje. Sprawiedliwe instytucje społeczne oparte są na wolności oraz udostępniają środki, dając możliwość osiągnięcia przez jednostkę wyznaczonych celów, nie oferując gwarancji ich powodzenia (Mandle 2009: 38).

W teorii sprawiedliwości następuje podział obowiązków między obywatelami a społeczeństwem.

Społeczeństwo – obywatele jako ciało zbiorowe – przyjmuje odpowiedzialność za utrzymywanie równych podstawowych wolności i autentycznej równości szans oraz za zapewnienie sprawiedliwego udziału w dobrach przynależnych wszystkim w obrębie tej struktury; natomiast obywatele jako jednostki i stowarzyszenia przyjmują odpowiedzialność za rewidowanie i dostosowywanie swoich celów i aspiracji do uniwersalnych środków, których mogą się spodziewać, zważywszy ich obecne i przewidywalne położenie (Rawls 1996: 264).

Struktura społeczna ma również ogromny wpływ na członków społeczeństwa. Żyją oni wspólnie w jednym społeczeństwie i dzielą wzajemnie tę samą

podstawową strukturę, która jest im narzucona przez państwo z pominięciem głosów przeciwnych. W opinii Jona Mandle'a dla uzasadnienia narzucenia ładu społecznego potrzebny jest argument akceptowany przez wszystkich obywateli, niezależnie od trwających między nimi sporów, tzn. polityczna koncepcja sprawiedliwości (Mandle 2009: 35). Koncepcja sprawiedliwości Johna Rawlsa dotyczy izolowanego społeczeństwa i ma charakter idealizacyjny.

Sytuacja, w której pojawia się możliwość i konieczność uzgodnienia zasad sprawiedliwości, które będą kierowały ludzkim postępowaniem w danym społeczeństwie, nie musi być związana z moralnością, tylko jest naturalna lub zawiera minimalne przesłanki moralne. W ujęciu Anny Kociołek-Pęksy wyróżnić można dwa typy teorii sprawiedliwości: naturalistyczne – oparte na wzajemnej korzyści i antynaturalistyczne – sprawiedliwość oparta na dodatkowych założeniach etycznych, takich jak bezstronność (Kociołek-Pęksa 2013: 375). Natomiast Brian Barry wyróżnia wśród teorii sprawiedliwości inne jej dwa rodzaje: sprawiedliwość jako wzajemną korzyść oraz sprawiedliwość jako bezstronność (Barry 1989: 4-9). Sprawiedliwość jako bezstronność dotyczy wzajemnej korzyści podmiotów, ich motywacji moralnej, czyli zdolności posiadania poczucia sprawiedliwości – rozumności oraz zdolności posiadania koncepcji dobra – racjonalności.

W koncepcji teorii Johna Rawlsa rozsądne podmioty znają roszczenia innych i są w stanie zaakceptować zasady – reguły współpracy, pod jednym warunkiem: takiej samej postawy ze strony innych osób. Racjonalność tych podmiotów przejawiać się będzie zdolnością do samoograniczenia się przy jednoczesnej realizacji własnych interesów. Takie rozumienie sprawiedliwości umożliwia jednostce współpracę przy zachowaniu jej racjonalistyczno-egzystycznej i racjonalistyczno-moralnej natury ludzkiej. Aby przekonać innych do własnych racji, trzeba wziąć pod uwagę inne punkty widzenia poprzez niezaangażowanie – brak sądów moralnych. Zasady sprawiedliwości można publicznie zaakceptować, ponieważ osoby podobnie zmotywowane, nie mogą je rozsądnie odrzucić. Autor uwzględniał ustalane przez jednostki lub odkrywane, miary sprawiedliwości dotyczące wszelkiego prawa i instytucji politycznych. Jego zasady wiążą każdą jednostkę moralnie i politycznie. Wymagają poszanowania takich samych praw i wolności przy niepogarszaniu sytuacji najmniej usytuowanych. Miały być one ustanawiane w sytuacji pierwotnej przez uczciwe, racjonalne jednostki za „zasłoną niewiedzy”, czyli bez uwzględniania ról, jakie pełnić będą w przyszłym społeczeństwie (Dziubka, Szlachta & Nijakowski 2008: 253). Stałe zasady sprawiedliwości oparte na równości szans i dystrybucji dóbr miały na celu usunięcie wszelkich nierówności społecznych lub zaspokojenie równych potrzeb, które umożliwią rozwój jednostek.

Zasady te stosuje się do podstawowej struktury społeczeństwa. Ich funkcją jest określenie praw i obowiązków, a w konsekwencji podział korzyści

społecznych, również tych ekonomicznych. Zgodnie z tą teorią strukturę społeczną można podzielić na dwie części, do których stosuje się te dwie zasady. Społeczny system zbudowany jest z tych dwóch zasad. Pierwsza określa i gwarantuje równe wolności obywatelskie, druga zaś dotyczy społecznych i ekonomicznych nierówności. Do podstawowych wolności obywatelskich należą: wolność polityczna – prawo do głosowania, piastowania urzędów publicznych, swoboda wypowiedzi, stowarzyszania się, wolność sumienia, swoboda myśli, wolność osobista, prawo do posiadania majątku, ochrona przed arbitralnym aresztowaniem i uwięzieniem. Wszystkie te wolności muszą być równe, ponieważ każdy obywatel ma te same podstawowe prawa. Druga zasada dotyczy dystrybucji dochodu i bogactw oraz struktury organizacji władzy, hierarchii służbowej. Dystrybucja ta nie musi być wcale równa, ma jedynie służyć korzyści każdego obywatela. Stanowiska władzy i urzędy muszą być dostępne dla wszystkich. Obsadzanie stanowisk jest otwarte z zastrzeżeniem, „żeby społeczne i ekonomiczne nierówności były z korzyścią dla każdego” (Dziubka, Szlachta & Nijakowski 2008: 254). W teorii tej występuje hierarchia zasad sprawiedliwości. Pierwsza ma zawsze prymat przed drugą. Oznacza to, że brak lub odstępstwa od instytucji równej wolności, nie mogą być rekompensowane zwiększeniem korzyści społecznych i ekonomicznych. Wszelka dystrybucja dóbr społecznych: dochodu, bogactwa, hierarchii władzy, musi być kompatybilna z równymi wolnościami obywatelskimi i możliwościami jednostki. niesprawiedliwość w tej teorii to po prostu nierówność, niekorzystna dla wszystkich. Wolność, możliwość, dochód, bogactwo, szacunek dla samego siebie, to społeczne wartości, które muszą być równo rozdzielone, chyba, że nierówna dystrybucja ich jest z korzyścią dla każdego. Rezygnując z fundamentalnych wartości, ludzie otrzymaliby odpowiednią rekompensatę w postaci zysków społecznych i ekonomicznych. Nierówności są dopuszczalne pod warunkiem, żeby sytuacja każdego uległa poprawie. Ludzie chętnie pozbyliby się pewnych praw i wolności na rzecz ekonomicznych zysków. Jednak porządek linearny w tej teorii zabezpiecza podstawowe wolności.

Zastosowanie teorii w praktyce resocjalizacyjnej wobec osób skazanych

W niniejszym artykule przedstawiono wybrane i najbardziej istotne założenia teorii sprawiedliwości Johna Rawlsa z punktu widzenia oddziaływań resocjalizacyjnych, które dotyczą sytuacji osób skazanych w naszym społeczeństwie.

(1.) Czy osoby skazane mają prawo uczestniczyć w ustalaniu zasad sprawiedliwości dla całego społeczeństwa? Czy powinny być tego prawa pozbawione? Czy powinny być wykluczone?

Wykluczenie społeczne dotyczy uczestnictwa w życiu społecznym, dostępu do dóbr, realizacji praw społecznych, partycypacji i dystrybucji w życiu społecznym. Pojęcie to zdefiniować można jako ograniczony dostęp do pełnego uczestnictwa w życiu społecznym przez czynniki socjalne, ekonomiczne oraz niedostateczny społeczny kapitał wyjściowy (Pilch & Sosnowski 2013: 333). Czy w teorii sprawiedliwości możliwa jest dystrybucja dóbr, szczególnie dla najmniej uprzywilejowanych członków społeczności – skazanych? Społeczeństwo oczekuje zaostreżenia kar, rekompensaty za popełnione przestępstwo, domaga się sprawiedliwości i zadośćuczynienia. W opinii społecznej skazani nie mają prawa uczestniczyć w ustalaniu zasad sprawiedliwości, ponieważ sami wielokrotnie nie przestrzegali norm społecznych i prawnych, ustanowionych przez społeczeństwo.

(2.) Czy skazani w oparciu o teorię sprawiedliwości są równymi podmiotami jak inni obywatele?

Równi od urodzenia, a później w wyniku własnych doświadczeń, przede wszystkim zaś decyzji życiowych, spychani są na margines społeczny w wyniku konfliktu z prawem i ze społeczeństwem. Skazani nie są równi w swych tożsamościach, przynależnościach, uczestnictwie we wspólnotach, grupach, środowiskach, doświadczeniach, dostępie materialnym czy prestiżu. Przymusowa izolacja i zewnętrzna stygmatyzacja, połączona z niewielkim udziałem społeczeństwa w oddziaływaniach resocjalizacyjnych, pogłębia te nierówności. Priorytetem jest zapewnienie każdemu podobnych warunków wyjściowych, równego startu w drodze do zdobywania kariery, statusu, pracy, prestiżu, zgodnie ze sprawiedliwością wyrównawczą, szczególnie dla osób niespełniających kryteriów społecznych czy wyrównywanie szans ze względu na niekorzystną sytuację wyjściową.

(3.) Czy i jak duże istnieje ryzyko wykorzystywania własnych interesów przy ustalaniu zasad sprawiedliwości oraz braku akceptacji dla interesów innych osób?

Skazani będą chcieli w wyniku deprywacji potrzeb, własnych negatywnych doświadczeń życiowych, a przede wszystkim stygmatyzacji ze strony społeczeństwa, zaspokoić w najwyższym stopniu własne interesy przy ustalaniu zasad sprawiedliwości. Wieloletnia deprywacja własnych potrzeb przed osadzeniem oraz odbywanie kar długoterminowych, wzmagają potrzebę ich zaspokojenia. Interesy innych członków społeczności w wyniku chęci zemsty, odwetu, mogą być pomijane.

(4.) Czy osoby skazane będą kierowały się taką samą silną motywacją do budowania dobra wspólnego, jak inni obywatele?

Skazani nie posiadają poczucia wspólnotowości w wyniku negatywnych doświadczeń ze strony środowiska rodzinnego, rówieśniczego, przestępczego, podkultury więziennej. Brak wsparcia społecznego oraz kontroli społecznej są

istotnymi czynnikami wpływającymi na ich przestępczość. Wejście na drogę przestępczości automatycznie wyklucza jednostkę z życia wspólnotowego i podziału dóbr. Brak więzi z osobami bliskimi, jak i z pozostałymi członkami społeczności w wyniku izolacji osłabia motywację tych osób do budowania dobra wspólnego.

(5.) Teoria sprawiedliwości społecznej dotyczy również dystrybucji dóbr w strukturze społecznej państwa.

Skazani są pewną grupą społeczną, która w wyniku organizacji procesu wykonywania kary pozbawienia wolności i polityki penitencjarnej, otrzymuje pewien minimalny pakiet dóbr w strukturze społecznej dotyczący m.in. warunków pobytu w zakładzie karnym, pracy, nauki, pomocy postpenitencjarnej. Ilość i jakość tych dóbr nie zaspokaja nawet podstawowych potrzeb więźniów, wpływając na dalszy ich proces resocjalizacji oraz readaptację społeczną. W opinii społecznej osoby skazane są grupą, która klasyfikuje się na końcu w hierarchii dystrybucji dóbr społecznych. Czy pomoc osobom skazanym leży w gestii państwa, jest obowiązkiem moralnym, etycznym, czy powinna wynikać z ustalonych zasad sprawiedliwości? W opinii Bernarda Weinera, który przeprowadził badania dotyczące udzielania pomocy osobom stygmatyzowanym, jesteśmy skłonni udzielać jej tylko w sytuacjach niezawinionych przez te osoby. Inaczej mówiąc, jeśli sam jesteś sobie winny, to nie zasługujesz na pomoc (Weiner 2012: 46).

(6.) Czy skazani powinni otrzymywać dobra w części równej pozostałym obywatelom?

Czy podmioty najmniej uprzywilejowane – skazani, mają prawo w ogóle otrzymywać jakiegokolwiek dobra, tym bardziej w części równej? Czy podmioty lepiej usytuowane mają obowiązek dzielić się dobrami z osobami, które same wykluczyły się ze społecznego dobra. W opinii społecznej podział dóbr będzie silnie korelował z poczuciem sprawiedliwości retrybucyjnej. Osoby skazane nie zasłużyły wcale lub w niewielkiej części na podział różnego rodzaju dóbr ze wspólnej puli społecznej. Dystrybucja dóbr w teorii sprawiedliwości, szczególnie dla najmniej uprzywilejowanych członków społeczności, polega na podziale zróżnicowanym, ale sprawiedliwym, proporcjonalnie do zasług i nie byłaby możliwa, tak jak w innych koncepcjach sprawiedliwości. Ocena moralna postępowania ludzi nie ma nic wspólnego ze sprawiedliwością rozdzielczą. Moralność uznaje zasługę za istotną podstawę sprawiedliwości dystrybucyjnej. W opinii psychologa motywacji Bernarda Weinera sprawiedliwość dystrybucyjna polega na tym, że to, co otrzymujemy od innych, jest tylko częściowo zdeterminowane przez wyniki naszych działań (Weiner 2012: 27). Inną kwestią jest dostępność dóbr, która by zaspokoiła wszystkich w równych częściach – jest albo za dużo ludzi, albo za mało dóbr do dystrybucji. Trzeba jeszcze wziąć pod uwagę indywidualne potrzeby, które mogą przewyższać

równy limit podziału. Kiedy podział jest sprawiedliwy, czyli równy? Gdy jest proporcjonalny do udziału oraz zasług w takich dziedzinach jak: praca, zaangażowanie w życie społeczne, przestrzeganie prawa, wykształcenie? Kolejną kwestią są kryteria przyznawania zasług przez społeczeństwo, polegające na tym – w jakim stopniu nasza praca i aktywność przyczynia się do rozwoju społeczności, jaką wnosimy do niej wartość dodaną.

(7.) Ustalenie granic dla osób skazanych.

Izolacja jest sprzeczna ze sprawiedliwością, która sama powinna wyznaczać granice.

(8.) Każdy człowiek jest zobowiązany wobec każdego tak samo w oparciu o bezstronność, uniwersalność, równość moralną.

Takie same prawa człowieka na świecie i takie same prawa obowiązujące w państwie. Równość wartości moralnej każdego człowieka. Godność własna, związana z życiem zgodnym z zasadami i własnym sumieniem oraz nadana, związana z pozycją społeczną. Jak być równym w społeczeństwie, jeżeli determinują nasze emocje i moralna optyka względem skazanych i pozostałych członków społeczności, takie jak: podziw, gniew, zazdrość, zawiść, żal, oburzenie, pogarda, wstręt, litość, wina? Osoby skazane często nie odróżniają dobra od zła lub wybierają je świadomie w celu zemsty bądź zaspokojenia własnych potrzeb. Wybory życiowe tej grupy społecznej, dokonywane z własnej woli, nie sprzyjają równości moralnej pomiędzy członkami społeczeństwa.

(9.) Jeżeli społeczeństwo czerpie korzyści, dobra społeczne, to jest odpowiedzialne moralnie za złą sytuację najmniej uprzywilejowanych.

Społeczeństwo ponosi odpowiedzialność moralną za złą sytuację osób skazanych w wyniku ich społecznej stygmatyzacji polegającej na uczuciach odrazy w wyniku określonego zachowania czy wyglądu, pogardy, nienawiści, chęci zemsty. Istotna będzie tutaj zmiana struktury społecznej, która czyni osoby skazane mniej uprzywilejowanymi społecznie szczególnie w dystrybucji dóbr wspólnych. Społeczeństwo powinno rekompensować tę sytuację najmniej uprzywilejowanym na zasadzie odpowiedzialności moralnej, rozumianej jako udział społeczny w oddziaływaniach resocjalizacyjnych, penitencjarnych, a nie tylko w dystrybucji dóbr ekonomicznych.

(10.) W eksperymencie Johna Rawlsa skazani za „zasłoną niewiedzy” zapominają o swoim pochodzeniu, płci, wykształceniu, a przede wszystkim statusie społecznym, dlatego mogą rozsądnie wybrać te zasady sprawiedliwości, które byłyby najlepsze dla wszystkich, czyli całej grupy społecznej w sposób rozsądny.

Żyjemy w dwóch światach – wewnętrznym i zewnętrznym. „Zasłona niewiedzy” umożliwia skazanym uzewnętrznienie świata wewnętrznego, przede wszystkim poprzez realizację potrzeb, celów, zapomnienie o stereotypach, stygmatyzacji, niesłusznych skazaniach, pomyłkach sądowych czy

trudnych doświadczeniach życiowych jako uwarunkowaniach przestępczości. „Zasłona niewiedzy” oparta na bezstronności i racjonalności, wyklucza jakiegokolwiek koalicje, np. przeciwko osobom marginalizowanym lub udział grup przestępczych oraz kłopoty z komunikacją, tzw. szumy komunikacyjne, np. manipulacje. Skazani mogliby maksymalnie zaspokoić własne potrzeby, nie interesując się sytuacją pozostałych członków społeczności, ocenić własne predyspozycje, zapominając o negatywnych doświadczeniach życiowych związanych z wpływem środowiska, deficytami wychowawczymi, stygmatyzacją czy recydywą. Praca nad sobą oraz niewiedza dotycząca własnej przeszłości mogą zabezpieczyć przed przyszłymi konfliktami społecznymi i konfliktami z prawem. Czy skazani będą potrafili racjonalnie orzekać o wspólnych zasadach bez wiedzy szczegółowej i przeszłości? Brak świadomości przy użyciu „zasłony niewiedzy” jest najbardziej sprawiedliwym rozwiązaniem. Skazani posiadaliby jedynie ogólną teoretyczną wiedzę o społeczeństwie, podstawach psychologii, a także o dobrach pierwotnych: inteligencji, zdrowiu, talentach oraz społecznych: prawach i wolnościach, możliwościach, dochodach, bogactwie, szacunku dla własnej osoby. „Zasłona niewiedzy” uniemożliwia racjonalny i optymalny wybór zasad sprawiedliwości dla całego społeczeństwa.

(11.) Pierwsza zasada sprawiedliwości – przyjęcie podstawowych praw człowieka. Równe prawo do systemu równych podstawowych wolności dla wszystkich, który da się pogodzić z systemem wolności dla innych.

Izolować czy nie? Określenie podstawowych zasad organizacji społeczeństwa oraz reguł partycypowania w tej organizacji przez hipotetycznych decydentów – wszystkich, również skazanych. Ich aktywny udział jest bardzo istotny. Wolność może mieć różną wartość dla każdej z grup społecznych w obrębie jednego społeczeństwa. Wartość wolności determinowana jest sytuacją ekonomiczną i socjalną. Każdy czyn przestępczy jest próbą rozszerzenia przez jednostkę swojej wolności, co odbywa się zawsze kosztem innych ludzi. Większa dawka wolności równoważona jest w dystrybucji społecznej poprzez stosowanie kar. Bez ustalenia ciężaru przestępstw i kar oraz kryteriów karania nie możemy praktycznie zastosować koncepcji sprawiedliwości. Jednostka nie musi traktować odbywania kary pozbawienia wolności jako dolegliwości. Dlatego każda teoria musi być połączona z hierarchią wartości adresatów, aby nastąpiła równowaga, szczególnie w dystrybucji dóbr i kar.

(12.) Druga zasada sprawiedliwości – dystrybucji dóbr zgodnie z zasadą dyferencji, czyli poprawy sytuacji osoby najmniej uprzywilejowanej.

Czy osobami najmniej uprzywilejowanymi w naszym społeczeństwie są osoby skazane oraz w jakich sferach – emocjonalnej, materialnej, psychologicznej, instytucjonalnej? Przymusowa dystrybucja dóbr na korzyść najgorzej usytuowanych członków społeczeństwa związana jest silnie z teorią Johna Rawlsa – uspołeczniania talentów jednostki ludzkiej. W jej myśl naturalne

zdolności i ułomności każdej osoby stanowią część wspólnego funduszu społecznego, w którym wszyscy powinni mieć swój równy udział. Zasada ta nakłada na każdego obowiązek dzielenia się z innymi, gorzej usytuowanymi członkami społeczności, wszystkimi swoimi talentami, korzyściami, możliwościami. Naturalny przydział talentów jest przymusowy, odgórny i nie mamy na niego wpływu, dlatego nie może on wpływać na podział otrzymanych dóbr. Jest on równy, chyba że nierówny podział jest korzystny dla osób znajdujących się w najgorszej sytuacji. I tak jest ze skazanymi, którzy niewiele posiadają, a w opinii społecznej na nic nie zasługują. Jeżeli skazani otrzymują niewiele od społeczeństwa w zakresie wsparcia społecznego, pomocy społecznej, pomocy postpenitencjarnej w trakcie odbywania kary pozbawienia wolności i po jej zakończeniu, to oczekiwania społeczne w stosunku do tych najmniej uprzywilejowanych powinny być na tym samym równym poziomie.

(13.) Zasada tolerancji jako podstawowy wymóg liberalizmu – czy stanowi zagrożenie przestępczością i zachowaniami niepożądanymi?

Nietolerancja to zachowanie lub opinia skierowana przeciwko ludziom, wartościom, zjawiskom, które nam nie odpowiadają. Postrzegamy je jako nieuprawnione, zagrażające nam w celu zmiany, mimo że ich istnienie jest uprawnione w świetle prawa, obyczaju, moralności. Właściwością współczesnych państw o charakterze demokratycznym jest zanikanie nietolerancji dla kogokolwiek i czegokolwiek (Pilch & Sosnowski 2013: 244-251). Tolerancja wobec wszelkich zachowań ludzkich będzie prowadzić do zaniku kontroli społecznej, która jest najbardziej efektywnym uwarunkowaniem zabezpieczających przed zachowaniami dewiacyjnymi, przestępczymi. John Rawls słusznie uważał, że nietolerancja jest powszechnie akceptowana jako warunek porządku i społecznej stabilizacji.

(14.) Wolna wola osób skazanych w eksperymencie.

Osoby skazane posiadają wolną wolę uczestnictwa w oddziaływaniach resocjalizacyjnych, która jest podstawowym elementem pozytywnego procesu resocjalizacji i powinna być kompatybilna z wolną wolą uczestnictwa w eksperymencie Johna Rawlsa. Wyjątek stanowi obligatoryjne odbywanie kary pozbawienia wolności w systemie programowanego oddziaływania. Czy społeczeństwo może pozwolić na rezygnację w eksperymencie i pozostawienie skazanych w sytuacji mało uprzywilejowanej? System prawny oparty jest na założeniu, że ludzie są odpowiedzialni za wiele swoich działań, wybierając je świadomie z własnej woli.

(15.) Liberalizm pomija problem osób pozbawionych przynależności, nie potrafi rozwiązać konfliktów między więziami przynależności.

Liberalizm pomija wykluczenie, marginalizację osób skazanych i nie rozwiązuje konfliktów między grupami społecznymi, a tym bardziej łączącymi je więziami. Skazani potrzebują przynależności do społeczeństwa w celu

pozytywnej readaptacji i reintegracji społecznej. Natomiast więzi społeczne są jednym z najsilniejszych zabezpieczeń przed przestępczością i dewiacją, a w konsekwencji sytuacją najmniej uprzywilejowanych w teorii. Wiara w równość i wolność jednostki jest sprzeczna z rzeczywistą sytuacją osób skazanych, biorąc pod uwagę ich przeszłość związaną z wieloma deficytami oraz przyszłość opartą na stygmatyzacji społecznej.

(16.) Kompromis między własnymi celami a dobrem i celami innych przy ustalaniu zasad sprawiedliwości.

Rezygnacja z najistotniejszych celów, aby realizować inne, mniej cenne niż te, z których się rezygnuje, biorąc pod uwagę zdanie innych. Istotą zachowań motywacyjnych jednostek jest dążenie do zmaksymalizowania przyjemności i zminimalizowania bólu, czyli realizacja celów hedonistycznych. Zachowanie takie wynika z przewidywania i nie jest zależne od emocji (Weiner 2012: 63). Jednostki przekraczające granice prawa oraz norm społecznych w pierwszej kolejności dokonują świadomej realizacji własnych celów. Zaspokajanie w ich rozumieniu – własnego dobra, jest przede wszystkim skutkiem deficytów potrzeb, deficytów wychowawczych oraz wewnętrznej stygmatyzacji. Kompromis między tymi celami jest możliwy przy proporcjonalnym – wsparciu społecznym osób skazanych oraz udziale społecznym w oddziaływaniach resocjalizacyjnych.

(17.) Władza należy do obywateli, to oni decydują co sprawiedliwe, a co nie.

Tradycyjna władza funkcjonuje poprzez uznanie jej autorytetu lub na przymusie społecznym, mogącym prowadzić do przemocy. Przewodnik encyklopedyczny socjologii podaje definicję władzy, jako zmuszanie jednej strony przez drugą do określonego postępowania przy użyciu środków kontrolnych (Mikusińska 2008: 238). W teorii Johna Rawlsa to społeczeństwo ma władzę i decyduje o tym, co sprawiedliwe. Skazani potrzebują władzy i kontroli społecznej w celu wytyczania granic ich niepożądanych zachowań. Z drugiej strony sprawowanie przez nich władzy i możliwość podejmowania decyzji, są sprzeczne z ich poczuciem sprawiedliwości. Taka hipotetyczna sytuacja sprzyjałaby załatwianiu spraw o charakterze kryminalnym i stanowiłaby ogromne ryzyko nieprzestrzegania prawa i destabilizacji społecznej w różnych dziedzinach życia.

(18.) Teoria krytykowana przez komunitarystów – każdy uzależniony jest od wspólnoty, w której żyje i przyjmuje jej koncepcję sprawiedliwości.

Koncepcja sprawiedliwości o zasięgu krajowym zgodna z obowiązującym ustawodawstwem powinna być kompatybilna z koncepcją sprawiedliwości wspólnot lokalnych, w których żyją, i do których powracają skazani. Nie są oni w stanie funkcjonować w społeczeństwie bez wsparcia lokalnych wspólnot. Gotowość tych społeczności do akcesu w oddziaływaniach resocjalizacyjnych jest fundamentem pozytywnego procesu ich resocjalizacji.

(19.) Czy możliwe jest ustanowienie stałych zasad sprawiedliwości?

Przy zmiennej sytuacji społecznej, gospodarczej, politycznej kraju, a w konsekwencji ciągle zmieniającemu się ustawodawstwu, niemożliwe jest stworzenie stałych zasad sprawiedliwości. Społeczeństwo ulega procesowi ciągłego rozwoju, który wymusza zmiany w strukturze politycznej, ekonomicznej, społecznej i prawnej. Skazani funkcjonując w zmiennym społeczeństwie, dostosowują swoje niepożądane zachowania do oczekiwań społecznych. Biorąc pod uwagę wartość kontroli społecznej, ustalenie stałych zasad sprawiedliwości dla wszystkich obywateli jest niemożliwe.

(20.) Rezygnując z fundamentalnych wartości, ludzie otrzymaliby odpowiednią rekompensatę w postaci zysków społecznych, ekonomicznych.

Rezygnacja osadzonych z wolności jako jednej z fundamentalnych wartości jest zgodna z celami i funkcjami kary. Natomiast rekompensata w postaci zysków społecznych i ekonomicznych za przymusową izolację jest z nimi sprzeczna i niweluje pozytywne skutki procesu resocjalizacji. Jedyną rekompensatą za utraconą wolność w wyniku przymusowej izolacji, może stać się praca socjalna oraz wsparcie społeczne na rzecz osób osadzonych jeszcze w trakcie odbywania kary i po jej zakończeniu, w postaci zabezpieczenia mieszkania, pracy, podtrzymywania więzi z bliskimi osobami, aby ułatwić readaptację społeczną tych osób. Jedyną rekompensatą ekonomiczną, a także społeczną powinno być i jest odszkodowanie oraz zadośćuczynienie za niesłuszne skazanie, tymczasowe aresztowanie, zatrzymanie.

(21.) Konkluzja – jakie są uwarunkowania sytuacji najmniej uprzywilejowanych, osób skazanych? Czy dotyczą niesprawiedliwej struktury społecznej opartej na wykluczaniu, marginalizacji, braku wsparcia społecznego oraz niesprawiedliwym podziale dóbr, prowadzących do ubóstwa materialnego, społecznego? Czy tkwią w czynnikach osobowościowych związanych z wolną wolą i brakiem chęci kompromisu między dobrem własnym, a pozostałych członków społeczności?

W sytuacji wyjściowej i tak jesteśmy nierówni pod każdym względem, a stosowane wobec nas na każdym etapie życia równe zasady – kryteria, mogą pogłębiać te nierówności. W oparciu o sprawiedliwość wyrównawczą osoby wymagające wsparcia społecznego będą zadowolone ze stosowania tych kryteriów – w odróżnieniu od jednostek radzących sobie samodzielnie, które mogą czuć się niedocenione. Brak świadomości przy użyciu „zasłony niewiedzy” jest najbardziej sprawiedliwym rozwiązaniem. Przyznanie się do winy, skrucha – to roszczenie sobie prawa do udziału w społeczeństwie poprzez pokazanie szacunku wobec zasad, które się złamało oraz potwierdzenie swojej nowej pozycji moralnej jest niepotrzebne. „Zasłona niewiedzy” umożliwia racjonalny i optymalny wybór zasad sprawiedliwości, nic nie wiedząc na temat społeczeństwa oraz nie znając wartości i konsekwencji wybieranych

zasad. Racjonalność stron polega na tym, że podejmują one efektywne środki do osiągnięcia zamierzonych celów przy założeniu jednoci oczekiwań oraz obiektywnej interpretacji prawdopodobieństwa zdarzeń wywołanych własnymi działaniami. Strony znają swoje podstawowe potrzeby i dążą do ich maksymalnego zaspokojenia, nie interesując się sytuacją innych osób. Nikt nikomu nie może zazdrościć, pomóc ani zaszkodzić. Brak zainteresowania losem innych jednostek oraz nastawienie na własną perspektywę życiową, związane jest z ograniczoną postawą altruizmu. Taka sytuacja byłaby bardzo korzystna dla osób skazanych, które w pierwszej kolejności regulowałyby własną sytuację życiową, zapobiegając konfliktom społecznym i nieprzestrzeganiu prawa w przyszłości.

Dystrybucja jest rekompensatą za nierówności, które nie są zasłużone, na które nie mamy wpływu. W przypadku popełniania przestępstw tak nie jest, jeżeli popełniane są z wolną wolą i pełną świadomością. Dystrybucja dóbr w teorii sprawiedliwości Johna Rawlsa, szczególnie dla najmniej uprzywilejowanych członków społeczności, polega na podziale zróżnicowanym, ale sprawiedliwym, proporcjonalnie do zasług. Na zasługi składać się będą wrodzone talenty, predyspozycje osobowościowe, nabywanie kwalifikacji i kompetencji, doświadczenie, ale przede wszystkim ciężka i długotrwała praca. Wysiłek wniesiony w rozwój społeczny, jego użyteczność, wartość, owocuje jego gratyfikacją w formie zasługi przyznawanej przez społeczeństwo. Podział kapitału ma zastosowanie wobec skazanych na przykładzie wymiany dóbr, usług, dzięki dostępności do kontaktów międzyludzkich, lokalnych, np. poprzez wykonywanie prac społecznych, charytatywnych na rzecz lokalnej społeczności.

Jakakolwiek dystrybucja dóbr rodzić może zawiść, która należy do emocji – zjawisk społecznych. Występuje ona wtedy, kiedy ktoś ma coś, czego my nie mamy, a chcemy to posiadać – dobra materialne, sławę, powodzenie, urodę, wykształcenie. Przypisujemy drugiej osobie brak zasług do posiadania konkretnego dobra albo fakt, że uzyskała je w sposób niezgodny z prawem czy zasadami moralnymi. Im większe poczucie niesprawiedliwości w naszej ocenie, tym większa zawiść (Zaleski 1998: 63). W opinii społecznej osoby skazane nie zasłużyły wcale lub w niewielkiej części na podział różnego rodzaju dóbr ze wspólnej puli społecznej. W skrajnych przypadkach zawiść może przerodzić się w zemstę, która jest aktem wyrządzenia krzywdy za uczucia własnej szkody w celu przyniesienia ulgi (Zaleski 1998: 128). Zemsta jako reakcja na krzywdę, może dotyczyć również osób odbywających karę pozbawienia wolności, które doznały jej ze strony rodziny, znajomych, grup przestępczych, podczas przebywania w zakładzie karnym. Poczucie cierpienia towarzyszy tym osobom długo przed odbywaniem kary pozbawienia wolności. Spowodowane jest często niewłaściwą dystrybucją dóbr wspólnych – społecznych takich jak

prawidłowa sytuacja rodzinna, relacje międzyludzkie, sytuacja materialna adekwatna do egzystencji. Brak tych dóbr lub ich niesprawiedliwy podział może skutkować chęcią zemsty na pozostałych członkach społeczności. Dlatego tak ważna jest możliwość ustalenia przez samych skazanych zasad sprawiedliwości dotyczących dystrybucji tych dóbr. Zemsta daje krótkotrwałe poczucie sprawstwa, własnej skuteczności, możliwość decyzyjności, władzy w poczuciu własnej sprawiedliwości. Podobna sytuacja jest u osób pokrzywdzonych przestępstwem, które nie mogąc liczyć na szeroko pojęty „wymiar sprawiedliwości” i same wymierzają sprawiedliwość, rozumianą bardzo subiektywnie. Zemsta pozwala na utrzymanie równowagi w społeczeństwie, w którym nie ma usankcjonowanych zasad sprawiedliwości. Dystrybucja według zasług nie byłaby możliwa, tak jak w innych koncepcjach sprawiedliwości. Każdemu według zasług – nie, raczej każdemu według potrzeb, bo tak się należy. Rozdział dóbr jest sprawiedliwy, ponieważ odpowiada pewnym strukturalnym cechom, niezależnym od zasług poszczególnych jednostek. Wniosek jest taki, że ocena moralna postępowania ludzi nie ma nic wspólnego ze sprawiedliwością rozdzielczą.

Podsumowanie

Podejście liberalne bazowało na sprawiedliwości społecznej, której celem jest zapewnienie wszystkim obywatelom uczciwego traktowania. Sprawiedliwość jako idea może regulować relacje między jednostkami, szczególnie tymi, które czują się i są izolowane lub nie mają motywacji czy mandatu społecznego do aktywnego uczestnictwa w życiu społecznym. Brak więzi, porozumienia, konflikty między członkami społeczności a osobami skazanymi wymuszają stworzenie pewnych reguł sprawiedliwości. Potrzebne są zasady moralne, które uznają różnorodność w sposobach życia człowieka, ukierunkowanych na rozwój i działanie. Każda społeczność charakteryzuje się dużym zróżnicowaniem, szczególnie biorąc pod uwagę jednostki wykluczone społecznie. Powinny one uczestniczyć w wyborze wspólnie akceptowanych zasad sprawiedliwości, których udział zabezpieczałby przed ponownym przekraczaniem prawa i odrzuceniem społecznym. Wspólna akceptacja zasad sprawiedliwości przez wszystkich członków społeczności, zapobiegałaby stygmatyzacji, poczuciu niesprawiedliwości, izolacji społecznej osób skazanych. Podstawowa struktura społeczna wpływa na wszystkie aspekty życia, a przede wszystkim na warunki ekonomiczne i społeczne, w których jednostka żyje, i które mogą wzmacniać czynniki kryminogenne. Warunki te będą decydować o tym, jak osoby skazane będą siebie i innych postrzegać, jaki sposób życia wybiorą i jakie szanse staną przed nimi. Każdemu obywatelowi przysługuje ta sama struktura społeczna,

wyrównująca szanse oraz zabezpieczająca przed nierównością i konfliktami z prawem. Narzucenie zasad sprawiedliwości i struktury społecznej wszystkim członkom społeczności, niweluje różnice społeczne, skutkujące brakiem tolerancji i konfliktami. Liberalna koncepcja sprawiedliwości toleruje różne style życia, religie i zasady etyczne. Sprawiedliwe instytucje dają możliwości i środki do realizacji celów, wyznaczonych przez jednostki, które same decydują o swoim losie. Zasada równości – równych praw – dotyczy także równości wobec prawa wszystkich obywateli oraz jego przestrzegania.

W opinii Andrzeja Bałandynowicza istnienie ścisłego związku między przestępczością a problemami społecznymi na poziomie krajowym, lokalnym, zmusza do wypracowania kompleksowych rozwiązań dotyczących przestępczości, patologii społecznej, marginalizacji i wykluczenia społecznego. „Rozwiązania te, tak ja prawo muszą być oparte na moralności i zasadzie solidarności społecznej, która oferuje dla życia publicznego ład bazujący na uczciwości, pomocniczości, użyteczności, autonomii i godności człowieka” (Bałandynowicz 2008: 221). Człowiek uspołeczniony to jednostka zdolna do: rozumienia, ponoszenia odpowiedzialności za siebie i za innych, poprawy, naprawienia szkody, aktywnego uczestnictwa w życiu społecznym na wszystkich jego płaszczyznach. Kształtowanie moralne, poprzez bezpośredni udział w życiu społecznym, politycznym zwiększa odpowiedzialność za własne postępowanie poprzez sprawowanie kontroli nad sobą i wpływa na kontrolę zewnętrzną – społeczną, na zasadzie kredytu zaufania. Współzależność skazanych od społeczności, buduje wspólnotę opartą na przedstawionych wcześniej wartościach.

Próba dopasowania teorii sprawiedliwości Johna Rawlsa dla społeczeństwa złożonego z osób odbywających karę pozbawienia wolności jest wyzwaniem. W opinii Wojciecha Sadurskiego zadaniem każdej teorii sprawiedliwości jest odkrywanie na nowo „społecznych znaczeń pojęć moralnych, zasad funkcjonujących w danym społeczeństwie i mających wpływ na społeczny podział dóbr i kar” (Sadurski 1988: 19). Sprawiedliwość rozdzielczą traktować można jako proces przyznawania korzyści, dóbr, nagród w celu przywracania równowagi nagród i obciążeń. Analogicznie sprawiedliwość karania jest procesem, który odnosi się do nakładania kar, a nie przyznawania nagród. Popętnienie czynu zabronionego stanowi akt nadawania sobie przez jednostkę nadmiernych korzyści, w wyniku których zachwiana zostaje równowaga obciążeń i korzyści. Przywrócenie tej równowagi polegać będzie na nałożeniu na osobę dodatkowych ciężarów w postaci kar. Celem takiej koncepcji sprawiedliwości będzie dystrybucja określonych uprawnień w społeczeństwie, wolności naruszeń autonomii jednostki, czego przykładem jest prawo karne (Sadurski 1988: 235-237). Nie trzeba przywracać tej równowagi, ponieważ można stworzyć hipotetyczne warunki równości dla każdego – zgodnie z teorią sprawiedliwości Johna Rawlsa. Każde przestępstwo skierowane jest nie tylko przeciwko

jednostce, ale również przeciwko całemu społeczeństwu, czego konsekwencją jest wymierzanie kar przez państwo w imieniu społeczeństwa. Czy dystrybucja dóbr powinna być uzależniona od zasłużonych korzyści, na które nie mamy wpływu, czy kar na które w pełni zasłużyliśmy?

Źródła cytowań

- BAŁANDYNOWICZ, ANDRZEJ (2008), 'Prawo bez autorytetu i pozbawione sumienia a wykluczenie społeczne jednostek', w: Beata Pastwa-Wojciechowska (red.), *Człowiek w obliczu prawa*, Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls, s. 221.
- BARRY, BRIAN (1989), *A Treatise on Social Justice. Teories of Justice*, Vol. 1, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- BOGUNI-BOROWSKA, MAŁGORZATA (2015), *Fundamenty dobrego społeczeństwa. Wartości*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- DZIUBKA, KAZIMIERZ, BOGDAN SZLACHTA, NIJAKOWSKI LECH M. (2008), *Idee i ideologie we współczesnym świecie. Wielkie tematy*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- KALINA-PRASZNIC, URSZULA (RED.) (2000), *Encyklopedia prawa*, Warszawa: Wydawnictwo C. H. Beck, s. 972-973.
- KOCIOŁEK-PĘKSA, ANNA, MATEUSZ STĘPIEŃ (RED.), (2013), *Leksykon socjologii prawa*, Warszawa: Wydawnictwo C. H. Beck.
- KONSTYTUCJA RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ z dnia 2 kwietnia 1997 r. Dz.U. z 1997 r. nr 78, poz. 483.
- LANG, WIESŁAW, JERZY WRÓBLEWSKI (1984), *Sprawiedliwość społeczna i nieposłuszeństwo obywatelskie w doktrynie politycznej USA*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- MANDLE, JON (2009), *Globalna sprawiedliwość*, przekł. Małgorzata Dera, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- MIKUSIŃSKA, ALDONA, *Socjologia. Przewodnik encyklopedyczny* (2008), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 206-238.
- PEYREFITTE, ALAIN (1987), *Wymiar sprawiedliwości. Między ideałem a rzeczywistością*, przekł. Jadwiga Maria Padlewska, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- PILCH, TADEUSZ, TOMASZ SOSNOWSKI (2013), *Zagrożenia człowieka i idei sprawiedliwości społecznej*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak.
- RAWLS, JOHN (2013), *Teoria sprawiedliwości*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- SADURSKI, WOJCIECH (1988), *Teoria sprawiedliwości. Podstawowe zagadnienia*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- SZTOMPKA, PIOTR (2007), *Zaufanie. Fundament społeczeństwa*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- TEICHMAN, JENNY (2002), *Etyka społeczna. Podręcznik dla studentów*, przekł. Anna Gąsior – Niemiec, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- WEINER, BERNARD (2012), *Emocje moralne, sprawiedliwość i motywacje spo-*

łeczne. *Psychologiczna teoria atrybucji*, przekł. Zofia Mijkowska, Sopot: Wydawnictwo Smak Słowa.

WRONKOWSKA, SŁAWOMIRA, ZYGMUNT ZIEMBIŃSKI (2001), *Zarys teorii prawa*, Poznań: Wydawnictwo Ars boni et aequi.

ZALESKI, ZBIGNIEW (1998), *Od zawiści do zemsty. Społeczna psychologia kłopotliwych emocji*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak.

ZIEMBIŃSKI, ZYGMUNT (1996), *Sprawiedliwość społeczna jako pojęcie prawne*, Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe.

Nie tylko strach, ale też fascynacja – recenzja tomu zbiorowego *Gady w literaturze, kulturze, języku i mediach*

Kinga Kaczyńska

Uniwersytet w Siedlcach

Reviewed book

**red. Ewa Borkowska, Andrzej Borkowski,
Maria Długofęcka-Pietrzak, Barbara Stelingowska**

Gady w literaturze, kulturze, języku i mediach

Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie, 2023.

ISBN: 9788366597822, ss. 326.

Kinga Kaczyńska *Uniwersytet w Siedlcach*



*Facta Ficta. Journal
of Theory, Narrative & Media*



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

DOI: 10.5281/zenodo.13199813

Książka *Gady w literaturze, kulturze, języku i mediach* to monografia wieloautorska będąca tomem VI serii, opracowana przez Ewę Borkowską, Andrzeja Borkowskiego, Marię Długołęcką-Pietrzak oraz Barbarę Stelingowską. Publikacja została wydana w Siedlcach w 2023 roku staraniem Instytutu Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego – Stowarzyszenie z Siedlec. Monografia wydana została w ramach projektu naukowego „Mała humanistyka”, w której poszerzane są badania z obszaru „animal studies”. Jest zbiorem różnorodnych artykułów obejmujących tematykę gadów w literaturze, kulturze, języku i mediach.

Gady w literaturze, kulturze, języku i mediach to interesujące studium obejmujące różnorodne obszary, w których węże, żółwie, krokodyle i inne gadzie stworzenia odgrywają istotną rolę. Publikacja dostarcza czytelnikom nie tylko dogłębnej analizy znaczenia gadów w różnorodnych sferach takich jak literatura polska i zagraniczna, muzyka, utwory mądrościowe, ale również pozwala spojrzeć na to, jak wspomniane istoty wpływają na ludzką kulturę, język i percepcję. Gady pojawiają się tu w wieloaspektowych kontekstach, np. w ujęciu mitologicznym, teatralnym, bajkowym, toponimicznym czy też folklorystycznym. Dzięki temu czytelnicy zyskują okazję do spojrzenia na gady z różnych perspektyw, mogą zrozumieć ich znaczenie w szerszym dyskursie.

Autorzy artykułów składających się na tom prowadzą czytelnika przez bogaty materiał źródłowy – od mitów i demonologię ludową, scenografię polską, kulturę popularną, aż po frazeologię. Zręcznie łączą analizę literacką z obserwacjami antropologicznymi i filozoficznymi, ukazując złożoność ludzkiej relacji z gadami. Poprzez liczne przykłady literackie, bajkowe i mitologiczne, monografia prezentuje, jak gady są używane w postaci metafor, symbolizując zdradę, zło, podstęp czy niebezpieczeństwo. Jednocześnie zbiór uwidacznia, iż w różnych kulturach gady mogą być postrzegane odmiennie, zarówno jako obiekty fascynacji, jak i wstrętu. Jednym z najbardziej efektownych aspektów

książki jest sposób, w jaki poddaje ona analizie wpływ gadów na kulturę popularną oraz język – nie tylko polski.

Tom składa się z trzech głównych kategorii: wielokulturowe oblicza gadów, gady w języku oraz gady i literatura. Pierwszy artykuł autorstwa Julii Czaplí pt. *Krokodyle symbolem Afryki? Przedstawienia krokodyli w grafice antwerpskiej ostatniej ćwierci XVI wieku...* opisuje personifikacje kontynentów w postaci kobiet w otoczeniu zwierząt, na tle szesnastowiecznej ikonografii krokodyla. Artykuł przedstawia zwierzę jako fantastycznego potwora będącego symbolem Afryki. Kolejny tekst, Magdaleny Kędzierskiej – *Bestiariusz teatralny. Wizerunki gadów w scenografii polskiej XX i XXI wieku*, uwidacznia szeroki obraz gadzich stworzeń, które istnieją w scenografii polskiej. Ukazane jest także funkcjonowanie tych zwierząt w teatrze dramatycznym oraz w teatrze lalkowym. W pracy Katarzyny Szmigiero pt. *Wężowe włosy Meduzy. Adaptacje i interpretacje mitu* mowa jest o Meduzie. Celem jest unaocznienie czytelnikom schematu rozwoju przedstawień Meduzy w kontekście kultury ze szczególnym uwzględnieniem jej wyglądu – węzowych włosów i niezwykłych mocy. Autorka określa Meduzę jako symbol czarnego feminizmu. Miłosz Bukwałt w artykule *Nienasycone, żarłoczne, pożądliwe. O dobrotliwych i złośliwych gadach aerycznych, wodnych i tellurycznych w serbskiej demonologii ludowej* prezentuje wizerunki gadów powietrznych, wodnych, ziemskich i podziemnych w serbskiej tradycji ludowej. Autor skupił się na charakterystyce istot demonicznych (ich pochodzeniu, wyglądzie, relacjach z ludźmi) oraz na działaniach obronnych wspólnoty przed niszczącymi zachowaniami istot nadprzyrodzonych. W tekście *Antonio Gaudí i jego smocze fascynacje* Agata Mickiewicz ukazuje różnorakie inspiracje gadami w twórczości hiszpańskiego architekta, Antonia Gaudiego. Artysta w projektach nawiązywał do natury oraz ukazywał Barcelonę, z którą był silnie związany, jako miasto smoków. Artykuł Barbary Stelingowskiej *Sceny z życia żółwi. Żółw w kulturze, literaturze, języku oraz... w kuchni* prezentuje rolę żółwia w starożytnych wierzeniach i literaturze. Autorka zwróciła szczególną uwagę na znaczenie gada w języku, kulturze tradycyjnej i we współczesnej popkulturze. Interesującą kwestią jest przedstawienie żółwia również w aspekcie gastronomicznym. Tekst Adrianego Pogody-Kołodziejaka pt. *Postać smoka Fafnira – od mitu do kultury popularnej* opisuje sylwetkę smoka, a także jego symbolikę. W artykule zobrazowana jest postać smoka Fafnira w kulturze dawnej, we współczesnej rozrywce i w filmie *Die Niebelungen*. Dariusz Jacek Olszewski-Strzyżowski w tekście *Jak to smoki, gady, diabły, czarownice i inne dziwy atrakcyjność destynacji turystycznych budować mogą* koncentruje się natomiast na pokazaniu wszelkich możliwości wykorzystania lokalnej kultury poprzez destynację turystyczną. Z kolei artykuł Lubomíra Hampla, zatytułowany *Czeska i polska frazeologia z leksemami bazowymi „had/zmije, wąż/žmija*, daje wgląd we frazeologię związaną

z terminologią gadów występującą w języku polskim oraz czeskim. Analiza uwidacznia różnice i podobieństwa w zakresie leksyki zogniskowanej wokół frazeologii i idiomatyki, które dotyczą świata gadzich istot, szczególnie węża.

Tymczasem Małgorzata Posturzyńska-Bosko w artykule *Językowy obraz węża we francuskiej frazeologii* poddaje analizie wyrażenia frazeologiczne w języku francuskim, w których znajduje się słowo „wąż”. Natomiast tekst Moniki Olędzkiej *Gady i smoki w nazwach polskich miejscowości, obiektów kultury i w nazwach terenowych* prezentuje toponimy w przestrzeni miejskiej i wiejskiej dotyczące nazw gadów czy smoków. Andrzej Borkowski w artykule *Wąż, żółw i krokodyl. Gady w bajce polskiej* ukazał obecność tradycji ezopowej na przestrzeni wieków. Autor uwzględnił ważne cechy gadów oraz ich złożone znaczenie. Z kolei w tekście Agnieszki Banaś pt. *Od węża do smoka. Gady w „Nowych Atenach”* Benedykta Chmielowskiego szczegółowo omówione zostają wizerunki gadów w encyklopedii Benedykta Chmielowskiego „*Nowe Ateny*”. Skupiono się tu na charakterystyce tych najbardziej interesujących gadzich istot. Następny artykuł, autorstwa Marii Długołęckiej-Pietrzak pt. *Transfiksionalność, dialog, transpozycja, retelling. Smok Wawelski w literaturze dla dzieci i młodzieży* prezentuje „wawelskie smoki” przedstawione w różnorodnych utworach. Autorka przeanalizowała występowanie Smoka Wawelskiego w literaturze dla tych młodszych i nieco starszych odbiorców. Renata Leśniakiewicz-Drzymała w artykule *Smok jako wróg i potwór w literaturze staroislandzkiej oraz twórczości J.R.R. Tolkien* omówiła smoki w fantastycznych utworach Tolkiena oraz ukazała je jako istoty nieprzyjacielskie i wojownicze – także w literaturze staroislandzkiej. W pracy Mariny Sałykowej-Volkovich *Восточнославянские сказки и легенды про дракона* opisane zostały obrazy smoków we współczesnej kulturze oraz w kulturze słowiańskiej, w baśniach i legendach wschodniosłowiańskich. Artykuł Julii Magdziak *Największym wrogiem jest nasz własny umysł. Postać Węża w powieści Sary Perry „Wąż z Essex”* przedstawia wizerunek węża w fabule tytułowego utworu oraz legendę o tym zwierzęciu. Autorka porusza także wątek gada w kontekście psychologicznym. Natomiast Karolina Byszewska w rozdziale *Przeklęty wśród wszelkiego stworzenia – wąż w wybranych przykładach współczesnej muzyki rockowej i metalowej...* zinterpretowała początki symbolu węża w utworach z gatunku muzyki współczesnej, metalowej i rockowej. Wszystkie z wyżej przytoczonych artykułów są niezwykle interesujące, wskazując na pogłębioną analizę problematyki świata gadów.

Interesującym rozwiązaniem graficznym jest opatrzenie każdej ze stron monografii wizualnymi elementami w postaci węża. Niewielkie, misternie wykonane węże dodają jej intrygującego wyglądu. Te małe stworzenia są prawdziwymi dziełami sztuki: ich detale są wyraźne i precyzyjnie wykonane, co sprawia, że wydają się być żywe, jakby czekały na odpowiedni moment, by

„wskoczyć do akcji”. Zdobienia te, choć małe, emanują siłą i magicznością, co sprawia, że nie sposób oderwać od nich wzroku. Mimo, że to tylko drobne elementy dekoracyjne – odgrywają istotną rolę estetyczną.

Struktura tomu została starannie zaplanowana, zaczynając od wprowadzenia czytelnika w temat, a następnie prowadząc go przez kolejne artykuły, które skupiają się na różnych aspektach roli gadów w kulturze, literaturze, języku i mediach. Zbiór ma 328 stron, w końcowej części znajduje się bibliografia zbiorcza, indeks osób oraz gadów, natomiast w początkowej – krótki wstęp. Rozdziały są logicznie zbudowane, poczynając od teoretycznych wprowadzeń, a następnie przechodząc do analizy konkretnych przykładów z literatury czy języka. Dodatkowym atutem książki są liczne grafiki, które wzbogacają tekst i pomagają czytelnikowi lepiej zrozumieć analizowaną problematykę. Ilustracje te również pełnią funkcję edukacyjną, pozwalając na zapoznanie się z obrazami gadów w różnych kontekstach kulturowych i literackich, co umożliwi lepsze zrozumienie interpretowanych zjawisk. Warto również zaznaczyć, że autorzy artykułów zawartych w książce nie ograniczają się jedynie do analizy literatury polskiej. Przywołują przykłady z różnych części świata, co sprawia, że lektura uzupełniona zostaje o różnorodne perspektywy, co zwiększa wartość poznawczą.

Podsumowując, tom *Gady w literaturze, kulturze, języku i mediach* to pozycja obowiązkowa dla wszystkich zainteresowanych tematyką gadów i ich roli w ludzkiej kulturze. Staranne opracowanie językowe, klarowna struktura oraz bogactwo ilustracji sprawiają, że monografia jest zarówno pouczająca, jak i bardzo inspirująca. To niezwykle wartościowy zbiór, który podkreśla różnorodność i złożoność relacji między ludźmi a gadami. Jest to nie tylko doskonałe źródło informacji dla entuzjastów literatury, kultury i języka, ale również dla wszystkich zainteresowanych sposobem, w jaki społeczeństwa kształtują się poprzez interakcje z naturą i jej symbolami. Publikacja udowadnia, że gadzie istoty nie tylko przyciągają swoim tajemniczym wizerunkiem, lecz są również kluczem do zrozumienia ludzkiej psychiki i kultury. Wyżej omawiany tom warto polecić ponadto wszystkim miłośnikom literatury, którzy otwarci są na zgłębienie złożonego tematu obecności tych stworzeń. Książka ta stanowi bowiem fascynującą eksplorację roli gadów w różnych aspektach ludzkiego życia oraz ważne źródło wiedzy i inspiracji.



All articles in „Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media“ are licenced under Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) which means that the users are free to share (copy and redistribute the material in any medium or format) or adapt (remix, transform, and build upon the material) for any purpose, even commercially, providing an appropriate credit is given, with a link to the license, and indication of whether any changes were made. The users may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses he or she or their use. For full legal code of CC BY 4.0 please proceed to Creative Commons page.

„Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media“ stores all articles in open access CEON Repository of Centre for Open Science and, additionally, assigns DOIs (Digital Object Identifiers) for each of the published papers through Zenodo OpenAIRE project that contradicts the current agenda for so-called „gold open access“ and paid DOI services by opening the identifiers network for all interested parties: publishers, readers, and independent researchers alike.

„Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media“ does not impose any „publishing fees“ on Contributors. Submitting a manuscript is free of any charge from the beginning to the end of the whole editorial and reviewing process. We believe charging authors for publishing their work, as well as demanding any charges for a digital preservation of the latter, is unacceptable within the Open Access community.



Cena: 0,00 zł  OPEN ACCESS

ISBN 978-83-967365-3-6

ISBN 978-83-967365-3-6



9 788396 736536

Wersja elektroniczna jest referencyjna