

*Polska Sztuka Ludowa*

# KONTEKSTY

ETNOLOGIA ♦ ETNOGRAFIA ♦ ANTROPOLOGIA KULTURY  
LITERATUROZNAWSTWO ♦ FILOZOFIA ♦ HISTORIA ♦ JĘZYKOZNAWSTWO  
SZTUKA ♦ NAUKI O SZTUCE ♦ SZTUKA WIZUALNA I PERFORMATYWNA

Antropologia  
zmysłów

## Schulz Fest

DZIEWIĄTY  
MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL  
BRUNONA SCHULZA  
W DROHOBYCZU  
2020

**WSZYSTKIE WOJNY ŚWIATA**

wokół książki  
Tomasza Szerszenia



Widok z wystawy: Anselm Kiefer, *Pour Celan*, Grand Palais, Paryż, 16.12.2021–11.01.2022. Fot. Ewa Biejat-Roux.

**Pierwsza strona okładki:** Widok z wystawy: Anselm Kiefer, *Pour Celan*, Grand Palais, Paryż, 16.12.2021–11.01.2022. Fot. Ewa Biejat-Roux.

**Czwarta strona okładki:** Ewa Biejat-Roux na wystawie Anselma Kiefiera *Pour Celan*, Grand Palais, Paryż, 16.12.2021–11.01.2022.



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

**Redakcja „Kontekstów”:**

**Redagują:** Zbigniew Benedyktowicz (redaktor naczelny), Aleksander Jackowski, Danuta Benedyktowicz (sekretarz redakcji), Justyna Chmielewska, Dariusz Czaja, Wojciech Michera, Paweł Próchniak, Tomasz Szerszeń, Kuba Szpilka

**Tłumaczenia (Summaries):** Aleksandra Rodzińska-Chojnowska

**Rada naukowa i recenzenci:**

prof. dr hab. Jerzy Bartmiński (Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin),  
prof. dr hab. Wiesław Juszcak (Instytut Sztuki PAN), Antoni Krol (Pracownia etnograficzna, Nowy Sącz),  
prof. dr hab. Ludwik Stomma (Ecole Pratique des Hautes Etudes, Sorbona, Paryż),  
dr Anton Serdeczny (Visiting Fellow, European University Institute Florence),  
prof. dr hab. Roch Sulima (Uniwersytet Warszawski), Zofia Bisiak (Fundacja Akademia Łucznicza).

**Projekt okładki i opracowanie graficzne numeru:** Andrzej Łubniewski

**Projekt makiety:** Wojciech Markiewicz

**Skład i łamanie:** Łukasz Pruszek

**Adres redakcji:** Instytut Sztuki PAN, ul. Długa 26/28, 00-950 Warszawa,  
skr. poczt. 994, tel. (+48 22) 50 48 243 tel. (+48 22) 50 48 296; e-mail: konteksty@ispan.pl; www.konteksty.pl  
**Wydawcy:** Instytut Sztuki PAN, Stowarzyszenie LIBER PRO ARTE

Kwartalnik „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” w formie papierowej jest wersją pierwotną (referencyjną). „Konteksty” dostępne są w wersji elektronicznej pod adresem: [www.cceol.com/search/journal-detail?id=1139](http://www.cceol.com/search/journal-detail?id=1139)

**zaiks**  
sprzyjamy wyobraźni



Druk i oprawa: Argraf sp. z o.o.  
03-301 Warszawa, ul. Jagiellońska 80, tel. 0 22 811 51 11  
[www.argraf.pl](http://www.argraf.pl)

*Polska Sztuka Ludowa*

# KONTEKSTY

◆ ETNOLOGIA ◆ ETNOGRAFIA ◆ ANTROPOLOGIA KULTURY  
LITERATUROZNAWSTWO ◆ FILOZOFIA ◆ HISTORIA ◆ JĘZYKOZNAWSTWO  
SZTUKA ◆ NAUKI O SZTUCE ◆ SZTUKA WIZUALNA I PERFORMATYWNA

2021 rok LXXV nr 4 (335). Indeks 369403. ISSN 1230-6142. Cena 20 zł. VAT 8%  
INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK, STOWARZYSZENIE LIBER PRO ARTE

## S P I S T R E Ś C I

### SchulzFest 2020 – Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu

- WIERA MENIOK *Kilka krótkich opowieści o dziewiątym – „pandemicznym”  
– Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu* ..... 3  
*Program IX Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza  
w Drohobyczu (15–21 listopada 2020)* ..... 17
- WIERA MENIOK *Nie samym światłem żyje Schulz według Żadana* ..... 20
- SERHIJ ŻADAN *Schulz: widzenia i echa, przeł. Wiera Meniok,  
przejrzał Jacek Podsiadło* ..... 22
- GRZEGORZ JÓZEF CZUK *Kaufman o Schulzu. Bliskość i paralelność* ..... 26
- GRZEGORZ JÓZEF CZUK *Schulz i Kadan. Awangarda, rewolucja,  
pogrom i Sąd Ostateczny* ..... 32
- NIKITA KADAN *Autokomentarz do cyklu Okaleczony mit,  
przeł. Wiera Meniok* ..... 38
- DARIUSZ WOJAKOWSKI *Zmysły zakłete w słowo – jak Schulz pomaga w myśleniu  
metodologicznym* ..... 39
- JACEK KURCZEWSKI *Metafizyka i metasocjologia miasta* ..... 46
- ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ *O Kosmosie i o Planecie Schulz, która okazała się galaktyką* ..... 48
- ALONA TYCZYNIŃNA *Literacka specyfika narracji w stylistyce rysunkowej  
Brunona Schulza, przeł. Wiera Meniok* ..... 53
- ALLA TATARENKO *Schulzowskie miejsca Tajemnicy w twórczości serbskich pisarzy,  
przeł. Wiera Meniok* ..... 61

### Antropologia zmysłów

- CONSTANCE CLASSEN *Podstawy antropologii zmysłów,  
przeł. Kasper Pfeifer i Maciej Topolski* ..... 67
- WALTER J. ONG *Zmienne sensorium, przeł. Maciej Topolski* ..... 75
- FRANÇOIS LAPLANTINE *Żyjąc razem, czując razem.  
W stronę polityki zmysłowej wrażliwości,  
przeł. Michalina Kmiecik i Iwona Boruszkowska* ..... 78
- MACIEJ TOPOLSKI *Intercepcja* ..... 85

AGATA STRONCIWILK	<i>Wspólnota smaku.</i> <i>O społecznym wymiarze doznań smakowych</i> ..... 97
DAVID HOWES, MACIEJ TOPOLSKI	<i>Gdzie nie ma języka. Zapis rozmowy</i> ..... 106
URSZULA PIECZEK, MARTA SIEMBAB	<i>Zapach to część tożsamości. Zapis rozmowy</i> ..... 109
KATARZYNA PRZYŁUSKA-URBANOWICZ	<i>Coming out: o tym, co ze mnie wychodzi. Na marginesach</i> <i>wystawy Potęga sekretów Karola Radziszewskiego</i> ..... 113

### Film etnograficzny i antropologia

KATARZYNA KANIOWSKA	*** ..... 118
GRAŻYNA KUBICA	<i>Na czym polega „etnograficzność” filmu?</i> <i>Czyli o pewnym projekcie filmowej historii mówionej</i> ..... 119
SEBASTIAN LATOCHA	<i>Dokument bez ludzi.</i> <i>Filmowa bajka zwierzęca o wilku stepowym</i> ..... 130
SŁAWOMIR SIKORA	<i>Film antropologiczny dziś: kwestia narracji i podmiotowości</i> <i>(na marginesie pewnego filmu)</i> ..... 134
EWA NOWINA-SROCYŃSKA	<i>Dokument kreacyjny. Przeciw bierności poznawczej</i> <i>i minimalizmowi formy</i> ..... 142

### Ku fotografii

MATEUSZ SKRZECZKOWSKI	<i>Ludzka-nie-ludzka sprawiedliwość. Poza realnym i idealnym</i> ..... 150
PATRYCJA CEMBRZYŃSKA	<i>Z powodu wyrazów. (Poezja przydrożna Władysława Hasióra,</i> <i>Słownik polsko-polski Wojciecha Wilczyka)</i> ..... 158
JUSTYNA CHMIELEWSKA	<i>Oko wrażliwe na język. Wokół Słownika polsko-polskiego</i> <i>Wojciecha Wilczyka</i> ..... 169

### Wszystkie wojny świata – wokół książki Tomasza Szerszenia

MONIKA ŻÓŁKOŚ, TOMASZ SZERSZEŃ	<i>Afektywność wojny, afektywność pisania.</i> <i>O Wszystkich wojnach świata Tomasza Szerszenia</i> ..... 177
KATARZYNA BOJARSKA, ELIZA KAĆKA, ROBERT ZYDEL, TOMASZ SZERSZEŃ	<i>Przeciwno ostrości widzenia.</i> <i>O Wszystkich wojnach świata Tomasza Szerszenia</i> ..... 184
MAGDALENA BARBARUK, PIOTR JAKUB FERENSKI, TOMASZ SZERSZEŃ	<i>Czuła sejsmografia historii.</i> <i>O Wszystkich wojnach świata Tomasza Szerszenia</i> ..... 192
ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ, KUBA SZPILKA, TOMASZ SZERSZEŃ	<i>„Ta wojna trwa permanentnie, ona się nigdy nie kończy”...</i> <i>O Wszystkich wojnach świata Tomasza Szerszenia</i> ..... 197

\*\*\*

DANUTA BENEDYKTOWICZ	<i>„Utrwalam się w przekonaniu,</i> <i>że człowiek zawsze jest w drodze...”</i> ..... 204
MARTA LEŚNIAKOWSKA	<i>Architekt jako factor – fikcja jako (cyber)antropologia</i> <i>współczesności</i> ..... 207
IWONA ŚWIĘCH	<i>Różyc. Andrzej Różycki (1942, Baranowicze – 2021, Łódź)</i> ..... 210

<b>Noty o autorach</b> .....	212
<b>Summaries</b> .....	217
<b>Contents</b> .....	223

## Nie na Księżycu, tylko w Drohobyczu...

Półtora roku temu w pewnym tekście okolicznościowym<sup>1</sup> opisałam przygodę, która zdarzyła mi się w drohobyckiej aptece po dwóch miesiącach kwarantanny koronawirusowej. Wydawało mi się wówczas, że kwarantanna niedługo musi się skończyć, wtedy właśnie przełożyliśmy czerwcowy termin IX Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza na dni listopadowe, które miały połączyć nasz coroczny projekt Druga Jesień, dedykowany Schulzowi w rocznicę jego śmierci, z wydarzeniami festiwalowymi, tworząc organiczną całość. Wiosną 2020 roku nikt jeszcze nie przypuszczał, że czas listopadowy zostanie wpisany w realność pandemiczną tak samo mocno, jak to było w scenerii wiosennej. Patrząc teraz na tamtą przygodę już zupełnie inaczej:

w jednej drohobyckiej aptece przeczytałam na niedużym monitorze interaktywnym, zamontowanym przy kasie, pytanie dotyczące kwarantanny oraz warianty odpowiedzi – rodzaj zachęcenia do aktywności statystyczno-monitoringowej, ale też wyraźna sugestia, by zastanowić się nad powagą (lub niepowagą) sytuacji, która nagle się zdarzyła, a na którą nie byliśmy przygotowani. Pytanie było proste: „Jak długo jesteś gotowa / gotowy przebywać na kwarantannie?”. Było pięć wariantów odpowiedzi: „W ogóle nie jestem gotowa / gotowy”, „Nie dłużej niż miesiąc”, „Nie dłużej niż dwa miesiące”, „Tyle, ile będzie trzeba”, „Dajcie sobie w końcu z tym spokój!”. Pomyślałam wtedy, że ostatnia odpowiedź to rodzaj żartu, ironii – dla rozluźnienia napięcia i paniki, której znaczna część ludzi podległa: ludzi codziennie śledzących statystyki rozpowszechnienia wirusa, przerażonych ilością zgonów z jego (wirusa) powodu w swoim kraju i swojej miejscowości, lękających się choroby, lękających się śmierci. Za chwilę jednak uświadomiłam sobie, że tę ostatnią odpowiedź sporo ludzi wybierze wcale nie na zasadzie humoru lub też rozdrażnienia – zwłaszcza teraz, po sześćdziesięciu dniach spędzonych w warunkach kwarantanny, lecz z tego powodu, że tak właśnie myśli: nie uważa kwarantanny oraz zamrożenia i deformacji normalnego trybu życia za coś, co rzeczywiście jest spowodowane poważnym zagrożeniem chorobą, tylko za globalną strategię doprowadzenia świata – wyłącznie świata ludzi, bo zwierzęta i rośliny nie czują się zagrożone przez wirusa, tylko przez ludzi – do klęski żywiolowej i poważnego kryzysu, nie tylko ekonomicznego i politycznego. Innymi słowy, dania sobie w końcu spokoju z kwarantanną mogą wymagać nie tylko ludzie nieodpowiedzialni, którzy lekceważą powagę sytuacji związanej z zagrożeniem wirusowym, ale także ludzie, którzy bardzo poważnie traktują sytuację kwarantanny i jej konsekwencji – już prognozowanych i nienadających się jeszcze do prognozowania.

Nie kliknęłam wtedy [...] na żadną z wyświetlonych na monitorze odpowiedzi, choć w pierwszym odruchu wybrałabym wersję: „Tyle, ile będzie trzeba”<sup>2</sup>.

WIERA MENIOK

## Kilka krótkich opowieści o dziewiątym – „pandemicznym” – Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu

Tak, lecz określenie „tyle, ile będzie trzeba” wiosną 2020 roku wcale nie sugerowało, że realność pandemiczna wciągnie nas na tak długo. Byłam przekonana, że w listopadzie będziemy mogli organizować SchulzFest bez żadnych przeszkód. Okazało się jednak zupełnie inaczej. Już w czerwcu czy lipcu prawie straciłam nadzieję, że cokolwiek uda się nam z Grzegorzem Józefczukiem zrobić w listopadzie, ale na szczęście Grzegorz miał inne podejście do tej wydawałoby się beznadziejnej sytuacji i w pewnym momencie powiedział, że festiwal odbędzie się mimo wszystko, nawet gdyby miał odbyć się na Księżycu... A na końcu lipca znalazł sposób, by przyjechać z Lublina do Drohobycza, ponieważ w tym samym czasie na rekone-



Plakat IX Festiwalu 2020, rysunek: Stanisław Ożóg,  
opracowanie: Kinga Mazur.

sans przyjechał z Kijowa Nikita Kadan – jeden z najważniejszych współczesnych artystów ukraińskich, po prostu gigant, jak mówi o nim tenże Grzegorz Józefczuk, polski organizator i dyrektor artystyczny festiwalu; to do niego należała inicjatywa dużej schulzowskiej wystawy Kadana w ramach SchulzFestu, której dotyczy jego esej publikowany w niniejszym numerze „Kontekstów”.

Lipcowa intensywność spacerów i spotkań, dyskusji i ustaleń Grzegorza z Nikitą, w których brałam udział, przekonała mnie, że SchulzFest odbędzie się mimo wszelkich ograniczeń i obostrzeń pandemicznych. Odbędzie się nie na Księżycu, tylko w Drohobyczu – „mieście jedynym na świecie”<sup>3</sup>, Schulzowskim miejscu cielesnym i metaforycznym, miejscu obecnym i niewirtualnym, do którego nie dotrze się online, nie dotknie się go za pośrednictwem najdoskonalszych nawet platform i łączy internetowych.

Daty IX Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu były ustalone: 15–21 listopada 2020 roku. Postanowiliśmy żadnych wydarzeń nie przenosić na tzw. łącza, tylko – jak zawsze dotąd, od 2004 roku poczynając – połączyć w „wybranej krainie”<sup>4</sup> tych, którzy zechcą i będą mogli przyjechać. Zdawaliśmy sobie sprawę z tego, że ten pandemiczny SchulzFest będzie kameralny, lecz spełni swoją misję bycia we właściwym miejscu, a nie gdziekolwiek poza nim.

Program i inne druki festiwalowe zawierały niezbędne w czasach pandemicznych hasło: „Przestrzegamy zasad związanych z pandemią koronawirusa COVID-19, dbamy o swoje zdrowie, zdrowie znajomych i nieznajomych”.

### ***Festiwalowy prolog we Lwowie a pytanie Żadana***

Kilka dni przed SchulzFestem, zgodnie z tradycją, we Lwowie odbywa się swoisty jego prolog – wystawy, prezentacje, spotkania i inne wydarzenia połączone z konferencją prasową. Naszymi wieloletnimi partnerami takiego lwowskiego prologu jest galeria Dzyga na ulicy Ormiańskiej – pierwszy we Lwowie, po odzyskaniu przez Ukrainę niepodległości, ośrodek sztuki niezależnej, oraz Lwowska Narodowa Galeria Sztuki. Tym razem prolog lwowski odbył się w dniu święta polskiej niepodległości.

Obostrzenia pandemiczne zrobiły swoje, więc na konferencji prasowej w Dzydze spotkało się zaledwie piętnaście osób: poza organizatorami znakomity artysta Włodko Kaufman prowadzący w tym ośrodku galerię sztuki i stały uczestnik SchulzFestu, znany lwowski historyk, dziennikarz i tłumacz Andrij Pawłyszyn, artystka sztuk wizualnych Aleksandra Artamonowa z Kaliningradu, pisarka i dziennikarka Radia Swoboda Jelena Fanajłowa z Moskwy, historyczka sztuki ze Lwowa Natalia Filewycz, a także dyrektor Alliance Française we Lwowie Nicolas Facino – Alliance Française był bowiem partnerem IX edycji SchulzFestu i kolejnym po Dzydze miejscem jego lwowskiego prologu.

11 listopada 2020 roku w Alliance Française odbył się pokaz dokumentacji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (2004–2020), organizowany przez Grzegorza Józefczuka, oraz otwarcie wystawy kolaży *Zwierzęta i ludzie* Ołeksandra Maksymowa<sup>5</sup> – drohobyckiego multiartysty, jak sam siebie określa, który wywodzi się ze Studenckiego Teatru Alter w Drohobyczu, założonego w 2003 roku przez Igora Menioka (1973–2005) przy wsparciu polskiego reżysera Andrzeja Marii Marczewskiego (1947–2020). Było to miłe kameralne spotkanie w towarzystwie dyrektora Nicolasa Facino i prezydenta Alliance Française we Lwowie Wasyla Kmecia. Przestrzegaliśmy, oczywiście, zasad związanych z pandemią koronawirusa.

Po spotkaniu w przytulnym ośrodku francuskim zsiadaliśmy do naszego samochodu, by wrócić do Drohobycza i od następnego dnia dalej bronić SchulzFestu w obliczu dynamicznie zmieniającej się sytuacji pandemicznej. Do otwarcia festiwalu zostały trzy dni.

Byliśmy już na miejscu, przy pomniku siedzącego na koniu króla trzynastowiecznej Rusi Danyła Halickiego, kiedy otrzymałam lakoniczne pytanie od Serhija Żadana: „Cześć, Wiero. Czy widziałaś decyzję rządu? Czy robicie SchulzFest?”<sup>6</sup>. Żadan z reguły wysyła bardzo lakoniczne maile.

Nie wiedziałam, że kiedy miło rozmawialiśmy z dyrektorem i prezydentem Alliance Française, ukraiński rząd opublikował rozporządzenie w sprawie weekendowego lockdownu (ciekawe, czy to pojęcie zatrzyma się na dłużej w naszej antropologii codzienności i czy za jakieś 15–20 lat ktoś będzie wiedział, co ono znaczy?). Zdrętwiałam, ponieważ otwarcie festiwalu miało się odbyć 15 listopada, w niedzielę; w tym bardzo oczekiwany przez nas wykład inauguracyjny Serhija Żadana oraz dwa najważniejsze wydarzenia artystyczne – wystawa Nikity Kadana i performans Włodka Kaufmana. Wydarzenia dnia inauguracyjnego były zaplanowane między innymi w Teatrze Muzyczno-Dramatycznym imienia Jurija Drohobycza, Willi Bianki (Pałac Sztuki) i Willi Jarosza (budynek uniwersytetu), czyli w miejscach, gdzie według lockdownowych przepisów żadne wydarzenia nie mogły się odbyć, oraz na dziedzińcu ratusza, czyli w otwartej przestrzeni publicznej, również objętej ostrymi ograniczeniami pandemicznymi. Zanośliśmy na klęskę, ale nie zamierzaliśmy z niczego rezygnować.

Pytanie Żadana nie mogło pozostać bez odpowiedzi ani na chwilę, więc wsiadając do samochodu przy pomniku Danyła Halickiego, odpowiedziałam również lakonicznie, na ile to było możliwe: „Tak, robimy. Wracam ze Lwowa, więcej szczegółów późnym wieczorem”<sup>7</sup>. Poeta wyraził swoją zgodę krótkim: „OK”. Bardzo późnym wieczorem, czyli w nocy, napisałam mu, że sytuacja jest bardzo trudna, niemniej jednak nic nie odwołujemy i w ostateczności przeniesiemy jego wykład inauguracyjny oraz koncert z grupą muzyczną Linia Mannerheima, zamykający festiwalowy dzień inauguracyjny, z niedzieli

na poniedziałek. Prosiłam o zrozumienie i przyjazd do nas zgodnie z planem. Podtrzymał swoją zgodę, co było niesłychanie istotne, ponieważ usprawiedliwiało optymistyczne myślenie w warunkach całkowitej niepewności i narastającego surrealizmu.

Następnego dnia szukaliśmy rozwiązań. Bez przerwy odbierałam niepokojące telefony. Staraliśmy się z Grzegorzem uspokoić zestresowanego dyrektora teatru Mykołę Hnatenkę – w niedzielę na scenie teatru miały się odbyć najważniejsze wydarzenia inauguracyjne. Pan dyrektor od wielu lat wspiera festiwal – i my też staramy się wspierać teatr drohobycki. Oczywiście była konieczność spotkania z merem Drohobycza Tarasem Kuczma, który po raz kolejny objął festiwal patronatem i zapewnił pomoc w trudnych warunkach kwarantannowych. Nie było to proste zadanie: zastać mera na miejscu w wirze pandemicznym połączonym ze zbliżającą się drugą turą wyborów samorządowych. Tamtego dnia, 12 listopada 2020, nie udało nam się z nim porozmawiać.

Kto to wymyślił, że dzień numer 13, tym bardziej jeśli przypada w piątek, jest pechowym dniem? 13 listopada, w piątek, przed ósmą rano byliśmy z Grzegorzem w budynku merostwa, w ratuszu. Czekaliśmy na pana Tarasa Kuczma, który zazwyczaj o tej porze przychodzi do pracy. Wbrew naszym obawom efektem spotkania była życzliwa dla festiwalu prognoza: po chwili namysłu mer powiedział, że wszystkie wydarzenia niedzielnej inauguracji odbędą się bez zmian i że koniecznie przyjdzie do teatru na otwarcie. Należało jednak poczekać na decyzję specjalnej komisji przy radzie miejskiej Drohobycza, która miała zapaść jeszcze tego samego dnia. Decyzja okazała się przyjazna dla SchulzFestu: rządowy zakaz wydarzeń w publicznych obiektach kultury został zinterpretowany przez miasto Drohobycz w formie nierygorystycznej, podobnie jak było to w przypadku Lwowa. Mer Taras Kuczma stanął mocno po stronie festiwalu, co niebawem dobitnie potwierdził swoim wystąpieniem podczas inauguracji oraz poprzedzając ją krótką rozmową z Serhijem Żadanem, którego poznał dawno temu w Kijowie na Majdanie, podczas pomarańczowej rewolucji.

W ten szczęśliwy piątek trzynastego z ogromną ulgą napisałam Żadanowi – znowu lakonicznie, choć nie przepadam za lapidarnym stylem: „Program niedzielny realizujemy bez zmian. Do zobaczenia!”. W ciągu dwudziestu minut otrzymałam odpowiedź: „Dobrze. Jutro wyruszam do was”<sup>8</sup>.

Ogarnęła mnie jakaś dziwna radość, że prawie w ostatniej chwili potrafiłam udzielić właściwej odpowiedzi na pytanie zadane przez Serhija w dniu lwowskiego prologu. Trudno było uwierzyć w to, że lockdown weekendowy nie pokonał SchulzFestu.

### **Giganci współczesnej ukraińskiej literatury i sztuki**

Serhij Żadan i Jurij Andruchowycz, Nikita Kadan i Włodko Kaufman to giganci współczesnej ukraińskiej li-

teratury i sztuki. To dzięki nim „pandemiczny” SchulzFest w Drohobyczu stał się jednym z najważniejszych i być może jedynym na Ukrainie wydarzeniem o takiej skali, które odbyło się fizycznie podczas ostrej pandemii koronawirusa.

\*\*\*

Jak wynika z powyższej krótkiej opowieści, jednym z najistotniejszych wydarzeń IX SchulzFestu – nie tylko dla ukraińskiej recepcji Brunona Schulza, której budowanie należy do priorytetowych zadań festiwalu – był wykład inauguracyjny, specjalnie przygotowany przez najważniejszego ukraińskiego poetę Serhija Żadana, który od 2014 roku jest stałym uczestnikiem tego wydarzenia. Wykład Żadana pt. *Schulz: widzenia i echa* (choć autor nie przepada za gatunkowym przyszpilaniem tego tekstu jako wykładu) został wygłoszony 15 listopada 2020 roku podczas inauguracji IX Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, na scenie Lwowskiego Akademickiego Obwodowego Teatru Muzyczno-Dramatycznego imienia Jurija Drohobycza w Drohobyczu (taka jest pełna nazwa tej placówki)<sup>9</sup>.

Kiedy Serhij Żadan czytał swój tekst, słuchacze na widowni dosłownie zamarli, po czym Krzysztof Sawicki – były konsul generalny RP we Lwowie, który w tak zwanych latach zerowych wspierał nasze pierwsze z Igorem Meniokiem działania na rzecz Schulza – powiedział, że u profesora Władysława Panasa (1947–2005), wybitnego badacza dzieła Schulza, ten wykład na pewno dostałby najwyższą ocenę.

Serhij Żadan przekazał tekst wykładu dla SchulzFestu, dzięki czemu jest on opublikowany w niniejszym numerze „Kontekstów” w moim tłumaczeniu, przejrzanym przez Jacka Podsiadłę. Publikacji towarzyszy nota od tłumaczki *Nie samym światłem żyje Schulz według Żadana*.

Wcześniejszym efektem zainteresowań Żadana postacią i dziełem Brunona Schulza, które pojawiły się u poety dzięki uczestnictwu w SchulzFeście, był tom jego wierszy *Drohobycz* w polskim tłumaczeniu Jacka Podsiadły (2018)<sup>10</sup>.

26 sierpnia 2021 roku wiersz *Player*<sup>11</sup>, pochodzący z tomu *Drohobycz*, został opublikowany w „New York Timesie”<sup>12</sup>. To pierwszy wiersz ukraińskiego poety i w ogóle pierwszy ukraiński poeta, który pojawił się na łamach tego słynnego magazynu. Na język angielski wiersz przetłumaczyły Virlana Tkacz i Wanda Phipps, należy on do tomu Serhija Żadana *What We Live For, What We Die For*, który w 2019 roku ukazał się w amerykańskim wydawnictwie Yale University Press, a w 2020 roku otrzymał nagrodę Amerykańskiego Stowarzyszenia Języków Nowożytnych<sup>13</sup>. W tłumaczeniu Jacka Podsiadły wiersz zaczyna się tak:

Sasza, cichy pijak, ezoteryk, poeta.

Całe lato przesiedział w mieście.

Kiedy zaczął się ostrzał – zdziwił się,

zaczął oglądać wiadomości, potem przestał.

Chodzi po mieście z zawsze włączonym playerem,

słucha różnych dinozaurów,  
natyka się na spalone samochody,  
na rozerwane ciała [...] <sup>14</sup>

Wydarzeniem zamykającym inauguracyjny dzień Festiwalu był koncert Żadana z grupą Linia Mannerheima<sup>15</sup>, której członkami są znakomici muzycy Eugeniusz Turczynow z Charkowa i Oleg Kadanow z Iwano-Frankiwska. Był to czwarty już autorski koncert Żadana w ramach SchulzFestu. Podczas wcześniejszych edycji realizował swoje projekty poetycko-muzyczne wspólnie z punkrockową formacją Sobaki z Charkowa – grali na scenie w otwartej przestrzeni miasta. Tym razem, także ze względu na pandemiczne, wystąpił z bardziej kameralnym zespołem na scenie teatralnej.

Energia i wartość literacka koncertu były niezwykle, mimo że na widowni w teatrze widzów było tylko tyle, ile mogło się zmieścić ze względu na przepisy kwarantannowe. Po zakończeniu koncertu, kiedy widzowie już wychodzili, Serhij Żadan nieoczekiwanie wrócił na scenę, zapraszając wszystkich do wysłuchania jego nowego wówczas wiersza *Перекажеш іншим своїми словами...* (*Opowiesz innym swoimi słowami...*), który otwiera najnowszy tom poety *Psalm awiacji*<sup>16</sup>. Czytał z ogromną ekspresją i wzruszeniem. Mam ten tom od niedawna. Ciągłe wracam do tego wiersza i za każdym razem mimowolnie czytam go w tym rytmie i z tą intonacją, z jaką przeczytał go wtedy autor – w Drohobyczu, na scenie teatru, późnym wieczorem 15 listopada 2020 roku:

+ + +

Opowiesz innym swoimi słowami.  
Szatan powiedział nam: Pan jest z wami.  
Pan z wami, nie zrobię z was kpiny.  
Tak przecież kochacie, niby wiążecie liny.  
Zakochujecie się tak, niby zdzieracie skórę.  
Pan z wami, ja z wami już w nic nie wierzę.  
Idźcie więc z bogiem, gdzież ja się podzieję.  
Co wiedzieć możecie wy o beznadziei?

Bóg patrzy bezradnie na swe podobieństwo,  
na wszechświat stworzony przez mężczyzn,  
na płomień kobiecy zdziwienia.

Bóg patrzy na nas jak na powtórzenia.  
Przewidywalni jesteśmy w swej autentyczności.  
Ileż miłości – myśli – kto by pomyślał: ile miłości.  
To nasza jest miłość, o panie, my w niej wędrujemy.  
Spróbujesz odebrać – zobaczysz, na co się nadajemy.

Spróbujesz przymusić – nic z tego zaiste.  
To ty nauczyłeś nas przeczyć wszystkiemu, co oczywiste.  
To ty nauczyłeś nas zmagać się, wisząc na krzyżu do-  
linnym.  
To nam tyś niczemu niewinien, to my ci niczemu nie-  
winni.  
To w naszych głosach odbijają się twe wątpliwości.  
To ty nauczyłeś tu wszystkich miłości.

Spróbujesz odebrać – obrzucimy cię kamieniami.  
To miłość zawsze rządzi bożymi stworzeniami.

Sprawia to właśnie, że się stajemy zwierzęcy.  
Nie zostawiłeś nam przecież nic więcej.  
Tylko nieba o świcie zimowym wiraże zwinne.  
Tyś nam niczemu niewinien, tyś nam niczemu niewi-  
nien.  
Tyś niewinien, że wszystko jest tak dziwnie rozdrożne.  
Idź sobie z bogiem, bóg z tobą, mój boże.  
Nie zrozumiesz nas nigdy z tą trąbą twoją.  
Przecież zawsze powtarzaliśmy tylko za tobą.

Niech ta surma dnia ostatniego, która nas woła,  
będzie pieśnią tych, komu życie brzmi tajemniczo wciąż  
zgoła,  
będzie wątkiem tych, kto broni tej diablej czułości,  
tych, kto nigdy nie uległ większości,  
nie poddawał się prawom, nie zastępnął wśród dojrzałości,  
nie wystraszył się czarnych przestworzy zwyrodniałości.  
Niech to będzie ich śpiew, ichnie chorały,  
o tym, jak oni żyli,  
jak umierali<sup>17</sup>.  
[Przekład mój, W.M. – wersja robocza]

Po przeczytaniu tego wiersza Żadana podziękował za to, że SchulzFest odbywa się w Drohobyczu mimo wszystkich trudności i ograniczeń, co jest bardzo ważne również dla niego<sup>18</sup>.

\*\*\*

Jurij Andruchowycz nie bez powodu zaliczany jest do klasyków współczesnej literatury ukraińskiej, będąc jej najlepszą wizytówką w wielu krajach, również w Polsce. Poczynając od 2008 roku, SchulzFest zawsze odbywa się z jego udziałem. „Pandemiczna” edycja nie stanowiła wyjątku, choć zagrożenie było mocne, ponieważ pisarz chorował na koronawirusa – z zapartym tchem czekaliśmy na wynik ponownego testu, który okazał się negatywny zaledwie kilka dni przed festiwalem. Przyjazd Andruchowycza na SchulzFest 2020 wydawał się prawdziwym cudem, ponadto forma udziału pisarza w festiwalu tym razem również była niezwykła.

W marcu 2020 roku Jurij Andruchowycz obchodził swój jubileusz. Ze względu na kwarantannę, która wtedy właśnie się zaczęła, nikt na Ukrainie nie zrobił dla niego jubileuszowego benefisu. Tylko w Drohobyczu podczas IX SchulzFestu odbył się unikatowy – jedyny na Ukrainie i poza jej granicami – wieczór autorski pisarza z okazji jego 60-lecia; był znakomitą zwieńczeniem festiwalowego cyklu spotkań literackich<sup>19</sup>.

Jubileuszowy wieczór Andruchowycza został połączony z prapremierą nowej powieści *Radio Noc*<sup>20</sup> – najbardziej sensacyjnej i najbardziej lirycznej spośród jego powieści, jak zasugerował redaktor i krytyk literacki, pisarz i tłumacz Ołeksandr Bojczenko, który prowadził drohobycki benefis. Teatr imienia Jurija Drohobycza przygotował dla



jubilata niespodzianki recytatorskie i muzyczno-taneczne. Jurij Andruchowycz już nieraz miał zresztą na tej scenie spotkania autorskie podczas SchulzFestu, jest bowiem jego stałym uczestnikiem. Kiedyś powiedział, że Drohobyczowi (czytaj: Festiwalowi Schulza) się nie odmawia.

Jubileuszowe spotkanie autorskie z Andruchowyczem zamykało czwarty dzień wydarzeń SchulzFestu 2020, chociaż nie do końca, ponieważ był jeszcze kameralny ciąg dalszy – tak zwana tajna kolacja w niedużym pokoju gościnno-restauracyjnym w teatrze (tajne kolacje odbywały się na zakończenie każdego dnia festiwalowego; były to imprezy wyreżyserowane przez Grzegorza Józefczuka, przy nieocenionej pomocy teatru, rzecz jasna zamknięte, między innymi ze względu na obostrzenia pandemiczne w postaci pozamykanych restauracji w mieście...). Na tajną kolację po benefisie Andruchowycza zaproszeni zostali reżyser teatru Ołeksandr Korol oraz aktor Jurij Fedczuk, który czytał na scenie wiersze jubilata. Główny bohater spotkania w pewnym momencie zwrócił się do Jurija Fedczuka, mówiąc, że go podziwia, ponieważ tyłu wierszy musiał się nauczyć na pamięć, na co aktor odpowiedział, że zna te wiersze niemalże od zawsze, że książki Andruchowycza są najcenniejsze w jego domowej bibliotece. Poeta musiał być tym wzruszony – wstał i przeczytał swój wiersz poświęcony aktorom, zdaje się nigdy nieopublikowany.

\*\*\*

Performans Włodka Kaufmana – wybitnego lwowskiego artysty, stałego i wiernego uczestnika SchulzFestu – nosił tytuł *Brunowaga* i został zrealizowany w dniu inauguracji festiwalu w patio drohobyckiego ratusza<sup>21</sup>. Projekt miał wymiar interdyscyplinarny: odwoływał się do literackich tekstów Schulza i polegał na budowaniu przez artystę własnego cyklu nowel nawiązujących do fizycznego obiektu wagi – skojarzeń metaforycznych i właściwości fizycznych tego obiektu. Było to swoiste docieranie – poprzez równoważenie fizycznych wag – do równowagi metafizycznej, której Schulz potrafił mieć pod dostatkiem w swym rodzinnym Drohobyczu, a jednak często brakowało mu wyciszonego, zrównoważonego wahadła oscylującego pomiędzy życiem a twórczością. Pisał o tym w liście do Andrzeja Pleśniewicza (4 marca 1936 roku):

Przecenia Pan korzyści mojej drohobyckiej sytuacji. Czego mi i tu brak nawet – to ciszy, własnej, muzycznej ciszy, uspokojonego wahadła, podległego własnej grawitacji, o czystej linii toru, nie zmaczonej żadną obcą influencją. Ta cisza substancjalna, pozytywna – pełna – jest już sama niemal twórczością. Te sprawy, które, jak mniemam, chcą się przeze mnie wypowiedzieć – dzieją się powyżej pewnej granicy ciszy, formują się w ośrodku doprowadzonym do doskonałej równowagi<sup>22</sup>.

Gdy w popołudniową porę inauguracyjnego dnia festiwalowego, w dość licznym jak na czasy ostrej pandemii gronie, oglądałam performans Włodka Kaufmana, czy też

na swój sposób w nim uczestniczyłam, odniosłam nieodparte wrażenie, iż działania artysty to nieustający – jawny, lecz wciąż ukryty – wyraz niejednoznacznej, niemieszczącej się na „czystej linii toru” (wypowiedzi, myśli, gestu, czynu, metafory...) próby uzyskania „doskonałej równowagi”, dokonywanej przez artystę jako czyn szczególny – własny oraz spokrewniony ze światem Schulza.

O projekcie *Brunowaga* oraz o wątkach schulzowskich w twórczości Włodka Kaufmana i projektach przygotowanych przez niego specjalnie dla poszczególnych edycji SchulzFestu w niniejszym numerze „Kontekstów” pisze Grzegorz Józefczuk.

\*\*\*

Wystawa *Okaleczony mit* Nikity Kadana, jednego z najważniejszych współczesnych ukraińskich artystów, specjalnie przygotowana dla IX SchulzFestu, była kluczowym wydarzeniem artystycznym festiwalu<sup>23</sup>. W autointerpretacji koncepcji wystawy Nikita Kadan podkreśla jej mocny związek z dziełem literackim i *Xięgą bałwochwalczą* Schulza oraz z jego dramatycznym życiorysem. Artysta w zaskakujący, a nawet szokujący sposób połączył na swoich obrazach postacie z grafik Schulza i ze zdjęć lwowskiego pogromu 1941 roku. Przesłanie takiego połączenia autor wyjaśnia w sposób niezwykle poetycki i głęboko dramatyczny:

Jeśli ofiary zmartwychwstaną, jeśli zamordowani będą wskrzeszeni, jeśli zgwałceni i zabici dadzą świadectwo, wtedy być może akt sądu i zemsty zostanie spełniony według grafik Schulza. Kobiety, odarte z odzieży podczas pogromu, pełne godności przejdą ulicami miast, a zbrodniarze będą wić się w konwulsjach u ich stóp. Czarne światło pogromu pada na strony *Xięgi bałwochwalczej*...<sup>24</sup>.

Wystawa składała się z dwóch części, eksponowanych w miejscach nawiązujących do dzieła i losów Schulza – w Willi Bianki i Willi Jarosza. Otwarcie odbyło się w dniu inauguracyjnym IX SchulzFestu i zgromadziło wielu specjalnych gości, krytyków sztuki oraz artystów z różnych miast Ukrainy. W określonych godzinach kolejnych dni festiwalowych Nikita Kadan zapraszał gości i uczestników na oprowadzanie autorskie.

O tej wystawie i jej twórcy opowiada Grzegorz Józefczuk w swym eseju w niniejszym numerze „Kontekstów”.

### ***Spacer wernisażowy i festiwalowa uczta artystyczna***

Stało się już tradycją, że jednego z festiwalowych dni dyrektor artystyczny SchulzFestu zaprasza wszystkich na spacer wernisażowy. Tym razem spacer odbył się 16 listopada w kilku miejscach, a rozpoczął się w Muzeum Pokoju Brunona Schulza (pokój nauczycielski w budynku dawnego gimnazjum imienia Króla Władysława Jagiełły), gdzie Grzegorz Józefczuk przedstawił różne niespodzianki schul-



1. Serhij Żadan podczas koncertu, 15 XI 2020.
2. Spotkanie w Alliance Française we Lwowie, 11 XI 2020. Od lewej: prezydent Alliance Française Wasyl Kmeć, Wiera Meniok, dyrektor Alliance Française Nicolas Facino, Ewa Rajska, Ołeksandr Maksymow, Grzegorz Józefczuk.
3. Jubileuszowy wieczór autorski Jurija Andruchowycza, prowadzi Ołeksandr Bojczenko, 18 XI 2020.
4. Spotkanie autorskie z Tarasem Prochaśką, prowadzi Ewa Rajska, Miejska Biblioteka im. Wiaczesława Czornowoła, 20 XI 2020.
5. Konferencja prasowa o IX SchulzFeście w Galerii Dzyga, Lwów, 11 XI 2020.

Fot. Igor Feciak, archiwum SchulzFestu.



1. Koncert Serhija Żadana z grupą muzyczną Linia Mannerheima, 15 XI 2020.

Od lewej: Eugeniusz Turczynow, Serhij Żadan, Oleg Kadanow.

2. Spotkanie autorskie z Benjaminem Balintem, prowadzi Jurko Prochaśko, scena kameralna Teatru Muzyczno-Dramatycznego im. Jurija Drohobycza, 18 XI 2020.

3. Otwarcie wystawy fotografii *Romowie* Ewy Rajskiej, zapowiada Grzegorz Józefczuk, Galeria DiA, 16 XI 2020.

4. Serhij Żadan wygłasza wykład inauguracyjny, 15 XI 2020.

5. Otwarcie IX Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, scena Teatru Muzyczno-Dramatycznego im. Jurija Drohobycza, 15 XI 2020. Od lewej: dyrektor teatru Mykoła Hnatenko, dyrektor SchulzFestu Wiera Meniok, rektor Uniwersytetu w Drohobyczu Nadija Skotna, dyrektor artystyczny SchulzFestu Grzegorz Józefczuk.

zowskie, a przede wszystkim wystawę Romana Holuki (1882–1952), kolegi Schulza, który razem z nim pracował jako nauczyciel geografii, historii i rysunku w drohobyczkim gimnazjum. Cenne i rzadkie fotografie oraz rysunki Romana Holuki udostępniła jego wnuczka, pani Ewa Petryczko.

Centralnym wydarzeniem spaceru była wystawa *Akwarelowy Drohobycz*, zainicjowana przez lubelskiego malarza Bartłomieja Michałowskiego, stałego uczestnika SchulzFestu, od początku wiernego jego idei. Miasto objawiło się w rozmaitych wątkach i barwach na obrazach akwarelowych polskich artystów: Anny Liwii Strutyńskiej, Tatiany Majewskiej, Eweliny Maliborskiej, Magdaleny Brauze, Michała Jasiewicza, Minha Dama, Artura Gołębiowskiego, Jarosława Drażka, Bartłomieja Michałowskiego, Kazimierza Kraczenia, Jacka Kwiatkowskiego, Artura Przybysza i Dariusza Płechy. Komisarzami wystawy byli Bartłomiej Michałowski i Dariusz Płecha z Lublina.

Wernisaż odbył się w znakomitej przestrzeni wystawienniczej, która od niedawna pojawiła się w Drohobyczu – w Galerii Sztuki Szkoły Plastycznej, dzięki życzliwości jej dyrektora Igora Szymki. Druga odsłona pt. *Drohobycz w akwareli* miała miejsce w Lublinie, w Galerii Okna MBP – wernisaż odbył się 17 czerwca 2021 roku<sup>25</sup>.

W Galerii Sztuki Szkoły Plastycznej równoległe z wernisażem *Akwarelowego Drohobycza* odbyły się autorska wystawa *Hultaje* lwowskiej artystki Zoriany Bazylewycz oraz prezentacja komiksu Jarka Filewycza *Kolonista. Być człowiekiem*, który zdobył nagrodę Lwowskiego Forum Wydawców 2020.

Następnie uczestnicy spaceru wernisażowego udali się do piwnic Galerii Sztuki, by obejrzeć nieco prowokacyjną wystawę pt. *Namiętność* Igora Feciaka, wieloletniego fotokronikarza SchulzFestu, znakomitego fotografa i wybitnego drohobyczanina, dobrze znanego uczestnikom festiwalu z różnych krajów, którzy od wielu lat przyjeżdżają do miasta Schulza.

Dalej trasa spaceru wernisażowego zaprowadziła do galerii DiA, którą na pięknej uliczce Honczarskiej, w pobliżu Rynku, otworzył Dmytro Stečko, wywodzący się ze Studenckiego Teatru Alter w Drohobyczu, obecnie mieszkający w Kijowie. Tam odbyło się otwarcie wystawy fotografii *Romowie* Ewy Rajskiej (Drohobycz)<sup>26</sup>, rysunków Anny Bystrowej (Wrocław–Drohobycz) inspirowanych prozą Schulza oraz rysunków drohobyczkich drzwi Daryny Czalbajewej (Drohobycz). Wernisaż w galerii DiA był jednocześnie inauguracją tego przytulnego miejsca spotkań artystycznych oraz wyrazem wsparcia przez SchulzFest twórczych inicjatyw lokalnych; do tego wątku wróć w jeszcze jednej krótkiej opowieści o „pandemicznym” SchulzFeście.

Drugiego dnia festiwalu w ciekawym miejscu realizacji różnorodnych projektów i inicjatyw twórczych – Przestrzeni Młodzieżowej – odbyły się popołudniowo-wieczorne wydarzenia: wystawa *Na kanwie Schulza i Gombrowicza*

Jelony Żgir (Lwów); wideoperformans Aleksandry Artamonowej i grupy artystycznej Gentle Women (Kalininograd), polegający na wyświetlaniu projekcji na tylnej ścianie budynku, w którym podczas nazistowskiej okupacji mieścił się Judenrat, wpisany w dramatyczne losy życia i śmierci Brunona Schulza<sup>27</sup>; pokaz wideospektaklu *August* Teatru Maladype (Budapeszt) w reżyserii Zoltána Balázsa, w ramach projektu *Visegrad Panopticum by Bruno Schulz*.

Projekt ten próbował pokazać najciekawsze inicjatywy i realizacje schulzowskie na Węgrzech (jak wspomniany wyżej spektakl, będący pierwszą węgierską teatralną adaptacją Schulza) i w Czechach (gdzie odbywa się festiwal Brno czyta Brunona, również przywołany w Drohobyczu podczas SchulzFestu) w konfrontacji z ukraińskim i polskim dorobkiem recepcji autora *Sklepow cynamonowych*.

Na ucztę artystyczną SchulzFestu 2020 złożyły się także: znakomity monodram *Od przodu do tyłu* Mateusza Nowaka (Lublin), dynamiczny spektakl *Sen nocy letniej* według Szekspira w wykonaniu Narodowego Akademickiego Teatru Młodego (Kijów) oraz koncert eksperymentalnej muzyki Aleksandra Hołubiewa (Drohobycz) z jego zespołem Aleks & Friends<sup>28</sup>.

### **Bruno Schulz: arka wyobraźni i festiwalowa ucztą literacka**

Cykliczna konferencja schulzologiczna jest stałym i centralnym elementem SchulzFestu od początku jego istnienia. W ramach dotychczas zrealizowanych interdyscyplinarnych sympozjów schulzologicznych wzięło udział 123 naukowców różnych dyscyplin z 21 krajów świata. Materiały z konferencji ukazują się w osobnych tomach pokonferencyjnych oraz w czasopiśmie naukowych o międzynarodowej renomie, między innymi w „Kontekstach” (nr 1–2/2019, *Planeta Schulz*).

W konferencji zatytułowanej *Bruno Schulz: arka wyobraźni*<sup>29</sup>, która odbyła się w dniach 17–18 listopada 2020 roku, udział wzięło 11 naukowców z Ukrainy i Polski – z 14 zadeklarowanych w programie (niektórzy uczestnicy byli zmuszeni odwołać swój przyjazd z powodu obostrzeń wprowadzonych tuż przed festiwalem<sup>30</sup>): Jurko Prochaško (Lwów), Dariusz Wojakowski (Kraków), Lesia Chomycz (Drohobycz), Aleksandra Naróg (Kraków), Wiera Meniok (Drohobycz), Grzegorz Józefczuk (Lublin), Andrij Pawłyszyn (Lwów); ponadto cztery wystąpienia zostały wcześniej przygotowane przez prelegentów w formie nagrania wideo i przekazane organizatorom, po czym były wyświetlane podczas konferencji – były to wystąpienia Adama Lipszyca (Warszawa), Zbigniewa Benedyktowicza (Warszawa), Jacka Kurczewskiego (Warszawa) i Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany (Poznań).

Interdyscyplinarny wymiar konferencji został spełniony poprzez połączenie i przenikanie się różnorodnych metodologii artykułowania kwestii schulzologicznych oraz sposobów ich interpretacji i opisu: socjologii i antropologii literatury (wystąpienia Jacka Kurczewskiego,

Zbigniewa Benedyktowicza i Dariusza Wojakowskiego); interpretacji historycznej, źródłoznawstwa, kulturoznawstwa (wystąpienia Grzegorza Józefczuka, Andrija Pawłyżyna i Lesi Chomycz); historii sztuki i psychoanalizy (wystąpienie Jurko Prochaški); filozofii i ontologii literatury (wystąpienie Adama Lipszyca); interpretacji literackiej i badań kultury (Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Aleksandra Naróg, Wiera Meniok).

Konferencja, mimo kameralnego charakteru, rejestrowała dynamicznie zmieniające się narracje interpretacyjne i różnorodne metodologie badawcze, jakimi posługują się zarówno renomowani badacze dzieła i biografii Schulza, jak i młodzi interpretatorzy tekstów, kontekstów, okolic i przyczynów schulzologicznych.

Na ucztę literacką SchulzFestu 2020 złożył się tradycyjny cykl spotkań literackich, który w warunkach pandemicznych mógł odbyć się głównie dzięki ukraińskim pisarzom i poetom, za co jesteśmy im niezmiernie wdzięczni. Kiedy ponownie zapraszałam Ołeksandra Bojczenkę na listopadowy termin festiwalu, dostałam esencjonalną i niezwykle ważną dla kontynuacji i rozwoju idei SchulzFestu odpowiedź: „Ależ oczywiście, SchulzFest już na zawsze jest w moich priorytetach”<sup>31</sup>. Bardzo dziękuję Saszкови za tę odpowiedź, ponieważ jest ona niesłychanie istotnym znakiem wspierania Festiwalu Schulza w Drohobyczu przez czołowych ukraińskich pisarzy.

W cyklu „pandemicznych” festiwalowych spotkań autorskich w Miejskiej Bibliotece imienia Wiaczesława Czornowoła (dawny Dom Starców Żydowskich z częścią synagogałną, w której odbywają się nasze spotkania literackie) uczestnicy i goście festiwalu spotkali się z:

poetką z Kijowa Natalią Belczenko, w której dorobku jest niemało wierszy związanych z Schulzem i Drohobyczem;

Jackiem Podsiadłą, z którym spotkanie odbyło się „zaocznie” – uczestnicy wysłuchali autorskiego czytania wierszy i wzruszającej opowieści poety związanej z genezą jego tekstu *Ślup ze słów*<sup>32</sup>, w postaci przygotowanego wcześniej nagrania;

Ołeksandrem Bojczenką i Oksaną Penderecką, którzy podzielili się wspólnym doświadczeniem tłumaczeń książek opowiadających o dramatycznych wydarzeniach Holokaustu<sup>33</sup>;

Tarasem Prochašką, jednym z najważniejszych współczesnych pisarzy ukraińskich, który zawsze chętnie przyjmuje zaproszenia na SchulzFest<sup>34</sup>;

Jurijem Wynnycukiem, znanym lwowskim pisarzem, który w innych okolicznościach festiwalowych dopełnił swoje wystąpienie literackie wyśmienitym projektem kulinarnym, o czym więcej w kolejnej krótkiej opowieści o „pandemicznym” SchulzFecie.

Szczególne spotkanie autorskie odbyło się na scenie kameralnej drohobyckiego teatru z Benjaminem Balintem. Po raz pierwszy (w tak trudnym czasie pandemicznym!) przyjechał on z Jerozolimy do Drohobycza<sup>35</sup>, by w tym miejscu rozmawiać o wątkach schulzowskich, któ-

rymi jest bardzo zainteresowany, także w kontekście jego głośnej książki *Ostatni proces Kafki*<sup>36</sup>. Spotkanie z Benjaminem Balintem prowadził Jurko Prochaško, o którym wiemy, że jest najlepszym na Ukrainie germanistą, a tym razem mogliśmy się przekonać, że jego znajomość języka angielskiego również jest świetna.

## Druga Jesień i wędrówka śladami Schulza

Wpisana w SchulzFest Druga Jesień, jak jest to corocznie od 2001 roku, polegała przede wszystkim na wspólnej modlitwie w intencji Brunona Schulza, w domniemanym miejscu jego śmierci, gdzie w 2006 roku została wmontowana pamiątkowa tablica.

Przed odmówieniem modlitw za zmarłych w czterech tradycjach wyznaniowych (mojżeszowej, katolickiej, grekokatolickiej i prawosławnej) został odczytany fragment z opowiadania *Druga jesień* – w oryginale przez Krzysztofa Sawickiego oraz przez Jurija Andruchowycza w jego własnym tłumaczeniu ukraińskim<sup>37</sup>. Andruchowycz po raz pierwszy czytał Schulza w szczególnych okolicznościach drugojesiennych. Oto ten fragment:

– Czy potraficie zrozumieć [...] rozpacz tego skazanego piękna, jego dni i noce. Ciągłe na nowo porywa się ono do złudnych licytacji, inscenizuje udane wyprzedaże, hałaśliwe i tłumne aukcje, pasjonuje się dzikim hazardem, gra na baissę, rozrzuca gestem utracjusza, marnotrawi swe bogactwo, ażeby, trzeźwiejąc, spostrzec, że wszystko to jest daremne, że nie wyprowadza poza zamknięty krąg skazanej na siebie doskonałości i nie może ulżyć bolesnemu nadmiarowi. Nic dziwnego, że ta niecierpliwość, ta bezradność piękna musiała się w końcu zwierziedlić w nasze niebo, rozgorzeć luną nad naszym horyzontem, wyrodzić się w te kuglarstwa atmosferyczne, w te arrangementy obłoczne, ogromne i fantastyczne, które nazywam naszą drugą, naszą pseudojesienią. Ta druga jesień naszej prowincji nie jest niczym innym, jak chorą fatamorganą, wypromieniowaną w wyolbrzymionej projekcji na nasze niebo przez umierające, zamknięte piękno naszych muzeów. Jesień ta jest wielkim, wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą. Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna. Za każdą kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się z szelestem, ukaże się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru. I wszystkie perspektywy są malowane i wszystkie panoramy z tektury i tylko zapach jest prawdziwy, zapach wędnących kulis, zapach wielkiej garderoby, pełen szminki i kadzidła. A o zmierzchu ten wielki nieporządek i gmatwanina kulis, ten zamęt porzuconych kostiumów, wśród których brodzi się bez końca, jak wśród szeleszczących zwiędłych liści. I jest wielkie bezhołowie, i każdy ciągnie za sznury kurtyn, i niebo, wielkie jesienne niebo wisi w strzępach prospektów i pełne jest skrzywienia bloków. I ta pośpieszna gorączka, ten zdyszany i późny karnawał, ta

panika nadranych sal balowych i wieża Babel masek, które nie mogą trafić do swych szat prawdziwych<sup>38</sup>.

W rzeczywistości pandemicznej barokowo-surrealistyczny świat zmiernych z opowiadania *Druga jesień* nabrał szczególnie przejrzystego brzmienia, niejako faktycznie „zwierciadlił się” w również przejrzyste późnojesienne niebo Drohobycza.

Do tradycji przeszła już nocna wędrówka uliczkami Drohobycza, podczas której uczestnicy SchulzFestu i mieszkańcy miasta w miejscach związanych z życiem i dziełem Schulza w świetle pochodni odczytują fragmenty jego prozy.

Przygotowania do spotkania ekumenicznego i nocnego spaceru tym razem były szczególnie trudne. Napisałam podanie do policji o pozwolenie na wydarzenia w miejskiej przestrzeni publicznej w warunkach ostrej kwarantanny, czekałam na odpowiedź z ogromnym niepokojem. Równolegle prowadziłam długie dyskusje z pracownikiem uniwersyteckim, który pomagał w kontaktach z policją i któremu należało wytłumaczyć specyfikę Festiwalu i Drugiej Jesieni oraz znaczenie spotkania ekumenicznego i nocnej wędrówki z pochodniami jako niezbędnych części tych projektów – był to dla niego zupełnie nieznaną temat. Wcześniej, od samych początków SchulzFestu, w sprawach administracyjno-formalnych zawsze niezawodnie pomagał nam pracownik uniwersytetu Igor Krawczuk, z którym się zaprzyjaźniliśmy... Pan Igor zmarł na koronawirusa 14 września 2020 roku, odwiedzamy jego grób.

Mimo wszystkich trudności nocny spacer się odbył, w co zresztą aż do momentu jego rozpoczęcia na rogu Rynku w dniu 19 listopada o godzinie 19 nie mogłam uwierzyć. Uspokoiliam się, kiedy zobaczyłam policjantów, którzy spokojnie stali obok naszego licznego grona, pilnując, by nie naruszano zasad pandemicznych. Uspokojenie to nie trwało jednak długo, ponieważ na nieszczęście zaczął wiać silny wiatr, który rozdmuchiwał ogień z zapalanych pochodni. Latawce ognia spadały na przystrzyżony trawnik i niedawno położony bruk (mamy przecież w Drohobyczu pięknie wyremontowany plac rynkowy!), ktoś je w pośpiechu gasił, a ja ze ściśniętym sercem myślałam, że te latawce sprawią, iż policjanci przestaną być mili i wkroczą w naszą akcję. Na szczęście nic się nie stało: funkcjonariusze nadal stali spokojnie, a wiatr niedługo trochę się uciszył.

Wędrówka z pochodniami podczas IX SchulzFestu była zatytułowana słowami z *Republiki marzeń*: „Miasto to i kraina zamknęły się w samowystarczalny mikrokosmos...”<sup>39</sup>. Finalizowała ona coroczny projekt *Druga Jesień*.

Na dwunastu stacjach spaceru fragmenty z prozy Brunona Schulza czytali: Jurij Andruchowycz, Krzysztof Sawicki, Natalia Belcenko, Mateusz Nowak, Ołeksandr Bojczenko, Natalia Filewycz, Bartłomiej Michałowski, Ewa Rajska, Nikita Kadan, Aleksandra Naróg, Andrij Pawłyszyn oraz Jurij Wynnyczuk. Ostatnia stacja zakoń-

czyła *Drugą Jesień* w miejscu śmierci Brunona Schulza, gdzie zaczęliśmy tegoż dnia od spotkania ekumenicznego<sup>40</sup>.

### **Karp po żydowsku od Wynnyczuka i twórcze inicjatywy lokalne**

Wspominałam wcześniej o tajnych kolacjach festiwalowych. Jedną z nich odbyła się po zakończeniu *Drugiej Jesieni* i miała charakter wyjątkowy, choć straciła na swej kuszącej sekretności. Po wędrówce z pochodniami spotkaliśmy się we foyer teatru, gdzie wybitny ukraiński pisarz Jurij Wynnyczuk zaprosił nas na karpia po żydowsku, którego własnoręcznie przyrządził, ponieważ znakomicie zna się na sztuce kulinarnej<sup>41</sup>, także pod kątem literackim.

Scenariusz oprawy kulinarnej tego spotkania był dokładnie przemyślany znacznie wcześniej, przed przyjazdem Wynnyczuka na festiwal. Pisarz musiał zdradzić przepis placka cebulowego pani Oksanie prowadzącej barek teatralny, ponieważ placek ten musiał towarzyszyć głównemu daniu, czyli karpiovi po żydowsku, i upiec ten placek należało wcześniej, więc gospodyni kuchni teatralnej musiała sprostać temu zadaniu. Karpie również zostały wcześniej zakupione. I wszystko się znakomicie udało. Znalazła się nawet gitara dla Ołeksandra Bojczenki i wszyscy zgromadzeni z powodu karpia od Wynnyczuka mieli dodatkową, zupełnie ekskluzywną okazję: Jurij Andruchowycz zaśpiewał kilka ludowych pieśni ukraińskich – poniekąd znanych, lecz prawie zapomnianych. Trudno nie zgodzić się z tym, że było to wyjątkowe połączenie literatury ze sztuką kulinarną, z dodatkiem odrobiny muzyki, które wydarzyć się mogło tylko na SchulzFeście w Drohobyczu.

\*\*\*

Wśród twórczych inicjatyw lokalnych, o których poniekąd już wspominałam, warto powiedzieć o trzech najważniejszych.

W ramach IX SchulzFestu po raz pierwszy zostało zrealizowane działanie naukowo-promocyjne na rzecz lokalnych inicjatyw badawczych i renowacyjnych związanych z ważnymi obiektami historycznymi znajdującymi się w przestrzeni miasta. Działanie to zostało zainicjowane przez Grzegorza Józefczuka i odbyło się w formie cyklu wykładów popularnonaukowych pod wspólnym tytułem *Drohobycz odkrywany*. W ramach tego cyklu zostały publicznie zaprezentowane trzy wykłady naukowców i popularyzatorów zajmujących się badaniem, odnawianiem i promowaniem zabytkowych obiektów architektoniczno-historycznych Drohobycza – Willi Jarosza, należącej niegdyś do burmistrza Drohobycza i właściciela Truskawca Rajmunda Jarosza; Willi Gartenberga, w której przed wojną mieściło się starostwo; dawnych drohobyckich żup solnych, których resztki zachowały się do dzisiaj. O tych obiektach, przebiegu ich renowacji lub planowanej odbudowie traktowały wykłady połączone z multimedialnymi prezentacjami: Maria Szumska (Lwów), *Historie Willi Jarosza*; Leonid Tymoszenko (Drohobycz), *Historie*

Willi Gartenberga; Igor Czawa (Drohobycz), *Historie żup solnych*.

Sporo chętnych zebrał w galerii DiA słam poetycki młodych poetek i poetów z Drohobycza i innych miast Ukrainy. Swoje wiersze czytało i rywalizowało o główną nagrodę jedenaścioro młodych utalentowanych ludzi. Liderką slamu była drohobycka poetka i działaczka społeczna Romana Honczaruk. Główną nagrodę zdobyła dziennikarka z Kijowa Kateryna Hładka, która z własnej inicjatywy przyjechała na festiwal i do końca w nim uczestniczyła<sup>42</sup>.

Na zakończenie IX SchulzFestu, 21 listopada 2020 roku, odbyła się podróż literacko-krajoznawcza. Pierwszy przystanek mieliśmy w Lesie Bronickim, gdzie pochowano dziesiątki tysięcy żydowskich ofiar zbrodni nazistowskich z Drohobycza i okolic. Oprowadzał i kadisz odmawiał Józef Karpin, przewodniczący Drohobyckiej Gminy Religijnej Wyznania Mojżeszowego<sup>43</sup>.

Następnie wyprawa literacko-krajoznawcza zaprowadziła nas do miejsca narodzin i dzieciństwa wybitnego ukraińskiego poety Iwana Franki – wsi Nahujowice, położonej w pobliżu Drohobycza. Uczestnikom i gościom IX SchulzFestu towarzyszył drohobycki artysta Lewko Mykytycz, pochodzący z tej miejscowości – jego oprowadzanie było więc bardzo autentyczne i atrakcyjne.

Po powrocie z wyprawy niewielkie grono uczestników SchulzFestu spotkało się w galerii DiA, by w kręgu przyjaciół porozmawiać i zamknąć tę wyjątkową edycję festiwalu.

Pozostaje nam pielęgnować nadzieję, że przytoczona na początku tego eseju przygoda w aptece nie będzie mogła powtórzyć się za rok, kiedy to – w jubileuszowy rok Brunona Schulza – odbędzie się kolejny, również jubileuszowy, X Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. Zapraszamy do Drohobycza w dniach 5–12 czerwca 2022.

### **„Pandemiczny” SchulzFest składa podziękowania**

Mimo wszystkich trudności związanych z pandemią koronawirusa COVID-19 zostało spełnione priorytetowe przesłanie SchulzFestu, który od początku swego istnienia odbywa się w Drohobyczu – miejscu narodzin, życia, dzieła i śmierci Brunona Schulza.

Organizatorzy IX SchulzFestu: po stronie ukraińskiej – Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu / Fundacja „Muzeum i Festiwal Brunona Schulza” w Drohobyczu; po stronie polskiej – Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza w Lublinie.

Patronat honorowy: Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP, Konsul Generalna RP we Lwowie, Prezydent Miasta Lublin, Mer Miasta Drohobycz.

Współorganizatorzy: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP, Międzynarodowy Fundusz Wyszehradzki, Konsulat Generalny RP we Lwowie, Uniwersytet

Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu, Muzeum Drohobyczyna.

Partnerzy: Prezydent miasta Lublin, Mer miasta Drohobycz, ZAiKS i Ośrodek „Brama Grodzka Teatr NN”, Galeria Sztuki Szkoły Plastycznej w Drohobyczu, Miejska Biblioteka im. Władysława Czarnowieła w Drohobyczu, Centrum Turystyczno-Informacyjne (Drohobycz), Galeria DiA (Drohobycz), NGO Alter (Drohobycz), NGO Przestrzeń Młodzieżowa (Drohobycz), Alliance Française (Lwów), Galeria Dzyga (Lwów), Drohobycka Gmina Religijna Wyznania Mojżeszowego.

Podstawowe dofinansowanie IX SchulzFestu pochodzi ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z Funduszu Promocji Kultury, na zasadzie udziału polskiego organizatora w ministerialnym konkursie grantowym. Festiwal otrzymał dofinansowanie także od następujących instytucji: Międzynarodowy Fundusz Wyszehradzki (udział polskiego organizatora w konkursie grantowym Funduszu), Konsulat Generalny RP we Lwowie, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, ZAiKS, Prezydent miasta Lublin.

Szczególnie podziękowania składam w tym miejscu: Pawłowi Próchniakowi, który z powodów zdrowotnych nie mógł uczestniczyć w IX SchulzFescie, niemniej był obecny w środku idei festiwalu oraz bardzo przyczynił się do jego wsparcia przez Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie; Joannie Zętar z Ośrodka „Brama Grodzka Teatr NN” za promowanie Festiwalu oraz koordynację i pomoc w zakresie realizacji jego dofinansowania przez ZAiKS; Zbigniewowi Benedyktowiczowi za wspieranie SchulzFestu poprzez promowanie go w „Kontekstach” i nie tylko; Marii Demcio z Konsulatu Generalnego RP we Lwowie za dobre słowo i pomoc w rozwiązaniu problemów organizacyjnych; Dmytrowi Stećko za pomoc w organizacji wystawy Nikity Kadana; wszystkim tym, którzy wierzyli, że IX SchulzFest odbędzie się mimo wszystko, słowem i czynem wspierając jego ideę.

### **Przypisy**

- <sup>1</sup> Wiera Meniok, *Siedem symulacji na temat pandemiczny*, [www.forum-ekonomiczne.pl/wiera-meniok-siedem-symulacji-na-temat-pandemiczny](http://www.forum-ekonomiczne.pl/wiera-meniok-siedem-symulacji-na-temat-pandemiczny) (dostęp: 10.08.2021).
- <sup>2</sup> Tamże.
- <sup>3</sup> Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 325.
- <sup>4</sup> Tamże.
- <sup>5</sup> Podczas IX SchulzFestu Ołeksandr Maksymow także przedstawił dwa performansy: 1) działania artystyczne *Znak miejsca* polegające na wmurowaniu trzech obiektów pixel artowych na tylnych ścianach fasady budynku dawnego gimnazjum Jagielly – były to swoiste ukryte / jawne znaki

- ciała kobiety, będące nawiązaniem do istotności postaci kobiety w dziele Schulza oraz do hipotezy, w swoim czasie zaproponowanej przez Władysława Panasa, iż Mesjasz mógł być u Schulza kobietą; 2) performans *Oddech* realizowany w Przestrzeni Młodzieżowej – ekspresja ciała sygnalizująca o pandemii koronawirusowej, jej zagrożeniach i konsekwencjach dla konkretnego człowieka, pozostawionego samemu sobie w izolacji kwarantannowej bądź w chorobie.
- 6 Z prywatnej korespondencji autorki z Serhijem Żadanem.  
7 Tamże.  
8 Tamże.  
9 Zob. transmisję otwarcia IX SchulzFestu oraz wykładu inauguracyjnego Serhija Żadana: [www.facebook.com/vartogalnews/videos/377050446835711/](http://www.facebook.com/vartogalnews/videos/377050446835711/) (dostęp: 10.08.2021).  
10 Zob. publikacje na ten temat w „Kontekstach” nr 1–2, 2019 (podwójny numer *Planeta Schulz*).  
11 Serhij Żadan, *Drohobycz*, przełożył Jacek Podsiadło, ilustracje Olga Czyłhryk, PIW, Warszawa 2018, s. 88.  
12 Zob. <https://chytomo.com/virsh-serhiia-zhadana-opublikowały-u-new-york-times/>; [www.nytimes.com/2021/08/26/magazine/poem-headphones.html](http://www.nytimes.com/2021/08/26/magazine/poem-headphones.html) (dostęp: 12.09.2021).  
13 Zob. <https://pen.org.ua/amerykanska-asotsiatsiyano-vochasnyh-mov-nagorodyla-perekladachok-zbirky-poeziji-zhadana/> (dostęp: 12.09.2021).  
14 Serhij Żadan, *Drohobycz*, dz. cyt., s. 88.  
15 Tu można posłuchać cyklu poetycko-muzycznego Serhija Żadana wykonanego z grupą Linia Mannerheima, włącznie z kluczowym utworem *Де твоя Лінія* (*Gdzie jest twoja Linia*) oraz najbardziej lirycznym *Вона танцює* (*Ona tańczy*): <https://soundcloud.com/mannerheimline> (dostęp: 10.08.2021).  
16 *Сергію Жадан, Псалом авіації, Чернівці*: Meridian Czernowitz 2021.  
17 Tamże, s. 8–9 (ukraiński oryginał tekstu wiersza).  
18 Zob. fragmenty koncertu Serhija Żadana wraz z finalnym czytaniem wiersza: [www.youtube.com/watch?v=cYdbCUOSiuY](http://www.youtube.com/watch?v=cYdbCUOSiuY) (dostęp: 10.08.2021).  
19 Zob. transmisję jubileuszowego wieczoru Jurija Andruchowycza 18 listopada 2020 roku na scenie Teatru Muzyczno-Dramatycznego im. Jurija Drohobycza: [www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/841394763359042/](http://www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/841394763359042/); [www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/2784409285219674/](http://www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/2784409285219674/) (dostęp: 10.08.2021).  
20 Юрій Андрухович, *Радіо Ніч, Чернівці*: Meridian Czernowitz 2020. Premierowe czytanie autorskie tej powieści odbyło się w nocy z 12 na 13 grudnia 2020 roku w ramach programu *Nocna warta* w Radiu Ukraińskim i Radiu Kultura, kiedy to autor przeistoczył się w głównego bohatera swej powieści – prowadzącego własny program radiowy: [www.youtube.com/watch?v=qXp2jwFgWo4](http://www.youtube.com/watch?v=qXp2jwFgWo4) (dostęp: 10.08.2021).  
21 Zob. transmisję projektu Włodka Kaufmana: [www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/654298995240555/](http://www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/654298995240555/) (dostęp: 10.08.2021).  
22 Bruno Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 68.  
23 Zob. reportaż Grzegorza Józefczuka o wystawie *Okaleczony mit Nikity Kadana*: [www.youtube.com/watch?v=-GJl1RakJl0](http://www.youtube.com/watch?v=-GJl1RakJl0) (dostęp: 10.08.2021).  
24 Tekst będący autointerpretacją wystawy *Okaleczony mit Nikita Kadan* udostępnił organizatorom festiwalu wraz ze zgodą na publikację jego tłumaczenia w niniejszym numerze „Kontekstów”, dzięki czemu czytelnicy mogą zapoznać się z całością autokomentarza artysty do tego cyklu. Przel. Wiera Meniok.
- 25 O lubelskiej wystawie *Drohobycz w akwareli* zob. [www.brunoschulzfestival.org/index.php?tp= news&id=198](http://www.brunoschulzfestival.org/index.php?tp= news&id=198) (dostęp: 10.08.2021).  
26 Zob. transmisję wystawy fotografii Ewy Rajskiej: [www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/423144608679299/](http://www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/423144608679299/) (dostęp: 10.08.2021).  
27 Zob. transmisję performansu Aleksandry Artamonowej: [www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/806059620181148/](http://www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/806059620181148/) (dostęp: 10.08.2021).  
28 Zob. transmisję koncertu Aleks & Friends: [www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/436508607748101/](http://www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/436508607748101/) (dostęp: 10.08.2021).  
29 Zob. opis konferencji i tzw. pasma naukowo-literackiego SchulzFestu 2020 na stronie Ośrodka „Brama Grodzka Teatr NN”: <http://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/konferencja-schulzologiczna-bruno-schulz-arka-wyobrazni/> (dostęp: 10.08.2021).  
30 W aneksie do tego eseju podają program SchulzFestu 2020, który odbył się w rzeczywistości, nieco różniący się od programu opublikowanego w folderze festiwalowym, ponieważ kilku uczestników odwołało swój przyjazd, kiedy folder był już wydrukowany.  
31 Z prywatnej korespondencji autorki z Ołeksandrem Bojczenką: list z 4 czerwca 2020. Pisarz wyraził zgodę na publikację tej wypowiedzi.  
32 Wystąpienie Jacka Podsiadły podczas SchulzFestu 2020 było prapremierą wspólnego projektu poety z Jackiem Klejffem; zob. późniejszą publikację projektu *Slup ze słów*: [www.youtube.com/watch?v=u8HvE-aSST4](http://www.youtube.com/watch?v=u8HvE-aSST4) (dostęp: 10.08.2021).  
33 Zob. transmisję spotkania z Ołeksandrem Bojczenką i Oksaną Penderecką: [www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/408915473614259/](http://www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/408915473614259/) (dostęp: 10.08.2021).  
34 Zob. transmisję spotkania z Tarasem Prochašką: [www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/189170246116959/](http://www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/189170246116959/) (dostęp: 10.08.2021).  
35 Zob. reportaż Katarzyny Gładkiej o IX SchulzFeście na portalu „Zbrucz”, m.in. o udziale w festiwalu Benjamina Balinta: <https://zbruc.eu/node/102073> (dostęp: 10.08.2021).  
36 Benjamin Balint, *Ostatni proces Kafki*, Agora, Warszawa 2019.  
37 Zob. transmisję spotkania ekumenicznego podczas Drugiej Jesieni: [www.facebook.com/vartogalnews/videos/1072870719816910/](http://www.facebook.com/vartogalnews/videos/1072870719816910/) (dostęp: 10.08.2021).  
38 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 229–230.  
39 Tamże, s. 325.  
40 Zob. transmisję fragmentów spaceru z pochodniami: [www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/970250100132248/](http://www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/970250100132248/); [www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/298755507962686/](http://www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/298755507962686/) (dostęp: 10.08.2021).  
41 Np. książka Jurija Wynnyczuka o kuchni galicyjskiej: *Юрій Винничук, Галицька кухня, Львів: Видавництво Старого Лева* 2014.  
42 Zob. transmisję slamu poetyckiego: [www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/715571249085579/](http://www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/715571249085579/); [www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/438686203791260/](http://www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/438686203791260/) (dostęp: 10.08.2021).  
43 Zob. transmisję spotkania ekumenicznego w Lesie Bronickim: [www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/161965485625025/](http://www.facebook.com/brunoschulzfestival/videos/161965485625025/) (dostęp: 10.08.2021).



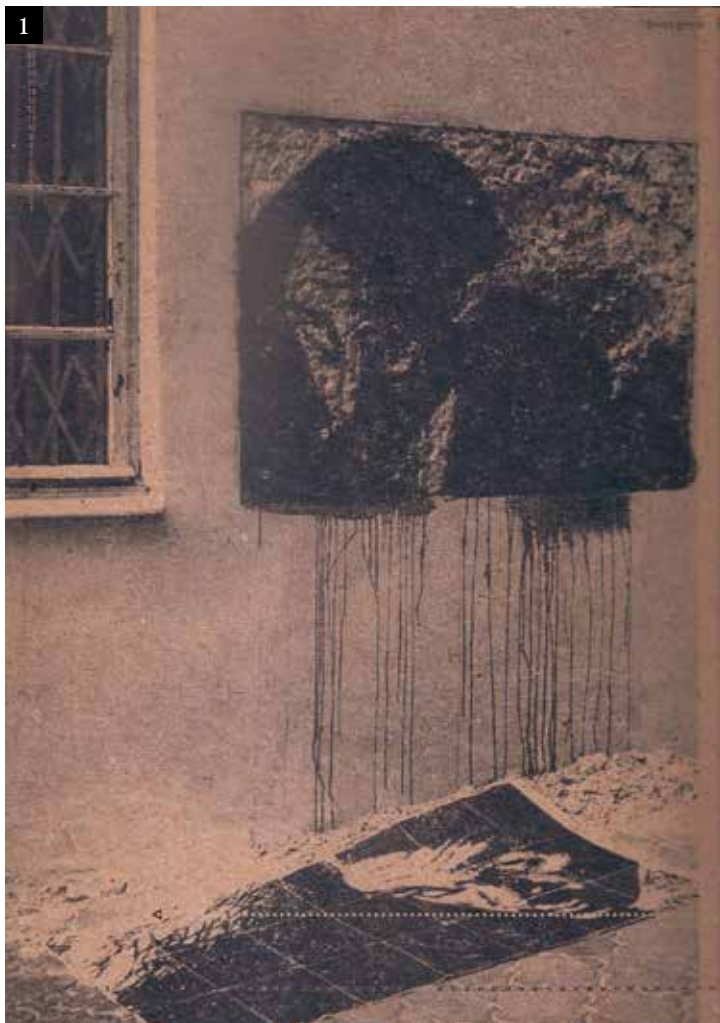


1. Spektakl *Sen letniej nocy* wg Szekspira Teatru Młodego z Kijowa, 18 XI 2020.

2. Monodram *Od przodu do tyłu* Mateusza Nowaka, 17 XI 2020.

3. Otwarcie wystawy fotografii *Namiętność* Igora Feciaka, piwnice Galerii Sztuki Szkoły Plastycznej w Drohobyczu, 16 XI 2020.

4. W siedzibie Iwana Franki, oprowadza Lewko Mykytycz, 21 XI 2020.



1, 2. Akcja artystyczna *I ty*, Bruno Włodka Kaufmana przy Galerii Dzyga we Lwowie, 12 lipca 2001 roku; dokumentacja z książki artystycznej *Włodko Kaufman, Gra w grę*, Lwów 2002.

3. Performans Włodka Kaufmana w Muzeum Pokoju Brunona Schulza, Drohobycz, 27 maja 2014, VI Festiwal.

Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

4. Akcja artystyczna Włodka Kaufmana zrealizowana podczas odsłonięcia tablicy pamiątkowej w miejscu śmierci Brunona Schulza, 19 listopada 2006, III Festiwal. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

## Prolog: Lwów

### 11 listopada / środa

12:00 – Galeria Dzyga: Konferencja prasowa

Lwów, ul. Ormiańska 35

14:00 – Alliance Française: Wystawa kolaży „Zwierzęta i ludzie” Ołeksandra MAKSYMOWA (Drohobycz). Dokumentacja Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (2004–2020)

Lwów, ul. Ohijenki 18 A

### 15 listopada / niedziela

11:00 – Otwarcie Festiwalu: przywitania, przemówienia

Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu, pl. Teatralny 1

11:45 – Serhij ŻADAN (Charków): Schulz: *widzenia i echa*. Wykład inauguracyjny

Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu, pl. Teatralny 1

13:00 – Koktajl powitalny w Teatrze

16:00 – Włodko KAUFMAN (Lwów): *Brunowaga*.

Performans

*Patio ratusza, Muzeum wag*

17:00 – Ołeksandr MAKSYMOW (Drohobycz): *Znak miejsca. Pixel-art*

*W przestrzni miasta*

17:45 – Nikita KADAN (Kijów): *Okaleczony mit*. Wystawa, cz. 1. Kurator Jessica Zychowicz

*Willa Bianki – Pałac Sztuki, ul. Szewczenki 38*

19:00 – Nikita KADAN (Kijów): *Okaleczony mit*. Wystawa, cz. 2. Kurator Jessica Zychowicz

*Willa Jarosza, ul. Szewczenki 23*

20:30 – LINIA MANNERHEIMA (Charków): Serhij Żadan, Eugeniusz Turczynow, Oleg Kadanow. Koncert

Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu, pl. Teatralny 1

### 16 listopada / poniedziałek

SPACER WERNISAŻOWY

Oprowadza kurator części artystycznej festiwalu Grzegorz Józefczuk

11:00 – Muzeum Pokój Brunona Schulza. Niespodzianki Schulzowskie. Wystawa Romana HOLUKI (1882–1952)

*Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, ul. Iwana Franki 24, pok. 33*

12:00 – Galeria Sztuki Szkoły Plastycznej. Wystawa *Akwarelowy Drohobycz*: Anna Liwia Strutyńska, Tatiana Majewska, Ewelina Maliborska, Magdalena Brauze, Michał Jasiewicz, Minh Dam, Artur Gołębiowski, Jarosław Drązek, Bartłomiej Michałowski, Kazimierz Kraczoń, Jacek Kwiatkowski, Artur Przybysz, Dariusz Płecha. – Komisarze pleneru/wystawy Drohobycz/Lublin: Bartłomiej MICHAŁOWSKI (Lublin) i Dariusz PŁECHA (Lublin)

# Program IX Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu

(15–21 listopada 2020)

Komiks *Kolonista. Być człowiekiem* Jarka FILEWYCZA (Lwów)

Wystawa *Hultaje* Zoriany BAZYLEWYCZ (Lwów)

*Centrum Kulturalno-Oświatowe im. Iwana Franki, ul. Iwana Franki 14*

13:15 – *Piwnice Galerii*. Wystawa performans *Namiętność* fotografii Igora FECIAKA (Drohobycz)

*Centrum Kulturalno-Oświatowe im. Iwana Franki, ul. Iwana Franki 14*

14:00 – Galeria DiA. Wystawa fotografii *Romowie* Ewy RAJSKIEJ (Drohobycz). Rysunki Anny BYSTROWEJ (Wrocław). Rysunki drzwi Daryny CZALBAJEWEJ (Drohobycz) *ul. Honczarska 5*

16:30 – *Przestrzeń Młodzieżowa*. Wystawa *Na kanwie Schulza i Gombrowicza* Jeleny ŻGIR (Lwów), oprowadza Jelena Fanajłowa *ul. Jarosława Osmomysła 10*

17:00 – *Przestrzeń Młodzieżowa*. Wideoperformans Aleksandry ARTAMONOWEJ i grupy artystycznej Gentle Women (Kaliningrad)

*ul. Jarosława Osmomysła 10*



Motyw-logo IX Festiwalu 2020, opracowanie: Kinga Mazur wg rysunku Stanisława Ożoga.



Autorski plakat Włodka Kaufmana, performans *Brunowaga*, Drohobycz 2020, opracowanie: Kinga Mazur.

**19:00** – Teatr MALADYPE (Budapeszt): spektakl *August* wg Brunona Schulza, reżyseria Zoltán Balázs. Pokaz video. Projekt „Visegrad Panopticum by Bruno Schulz”. Wprowadzenie Grzegorz Józefczuk

Przestrzeń Młodzieżowa, ul. Jarosława Osmomyśla 10

#### 17 listopada / wtorek

**10:00–13:00** – Konferencja naukowa *Bruno Schulz: arka wyobraźni*, cz. 1. Prowadzą: Wiera Meniok, Dariusz Wojakowski

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, ul. Iwana Franki 24, pok. 32

Jurko PROCHAŚKO (Lwów): *Bruno Schulz w typologii grafików galicyjskich Międzywojnia*

Adam LIPSZYC (Warszawa): *Undula, samotność i arabski na krypcie* (video wystąpienie)

Andrij PAWŁYSZYN (Lwów): *Runa Reitman, twórczyni ziemskiej Republiki Marzeń*

Grzegorz JÓZEF CZUK (Lublin): *Koń, pies i Rynek. Drohobycz w prozie Stanisława Antoniego Muellera i Brunona Schulza*

Łesia CHOMYCZ (Drohobycz): „*Undula*”: (jeszcze raz) o odkryciach w twórczym życiu Brunona Schulza

**13:15** – Drohobycz odkrywany – Maria SZUMSKA (Lwów): *Historie Willi Jarosza*

Willa Jarosza, ul. Szewczenki 23

**16:30** – Spotkanie z Natalią BELCZENKO (Kijów), prowadzi Wiera Meniok

Miejska biblioteka im. Władysława Czomowola, ul. Szewczenki 27

**17:30** – Spotkanie z Jackiem PODSIADŁO (Opole) / wystąpienie w postaci nagrania video

Miejska biblioteka im. Władysława Czomowola, ul. Szewczenki 27

**19:00** – ALEKS & Friends (Drohobycz): Koncert

Willa Jarosza, Teatr Alter, ul. Szewczenki 23

**20:30** – Mateusz NOWAK (Lublin): Monodram *Od przodu do tyłu*, scenariusz: Stanisław Miedziewski i Mateusz Nowak, reżyseria: Stanisław Miedziewski, kostium: Magdalena Franczak

Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu, pl. Teatralny 1

#### 18 listopada / środa

**10:00–13:00** – Konferencja naukowa *Bruno Schulz: arka wyobraźni*, cz. 2. Prowadzą: Grzegorz Józefczuk, Leonid Tymoszenko

Wydział Historii Uniwersytetu w Drohobyczu, aula, ul. Iwana Franki 36

Jacek KURCZEWSKI (Warszawa): *Metafizyka i metasocjologia miasta* (video wystąpienie)

Dariusz WOJAKOWSKI (Kraków): *Zmysły zakłete w słowo – jak Schulz pomaga w myśleniu metodologicznym*

Katarzyna KUCZYŃSKA-KOSCHANY (Poznań): *Idąc Rakiem – Schulz, Szela* (video wystąpienie)

Zbigniew BENEDYKTOWICZ (Warszawa): *Planeta Schulz – inspiracje, wyzwania* (video wystąpienie)

Aleksandra NARÓG (Kraków): *O chorowaniu w prozie Schulza*

Wiera MENIOK (Drohobycz): *Oniryzm secesyjny u Brunona Schulza i w „Traumnovelle” Arthura Schnitzlera*

**13:15** – Drohobycz odkrywany – Leonid TYMOSZENKO (Drohobycz): *Historie Willi Gartenberga*

Wydział Historii Uniwersytetu w Drohobyczu, ul. Iwana Franki 36

**16:00** – Spotkanie z Benjaminem BALINTEM (Jeruzolima): *Wokół książki „Ostatni proces Kafki” i wątków schulzowskich*, prowadzi Jurko Prochaśko

Scena Kameralna: Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu, pl. Teatralny 1

**18:00** – Narodowy Akademicki TEATR MŁODY (Kijów): Spektakl *Sen letniej nocy* wg Szekspira, reżyseria Andrij Biłous

Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu, pl. Teatralny 1

**19:30** – Wieczór Jubileuszowy Jurija ANDRUCHO-WYCZA, prowadzi Ołeksandr Bojczenko, z udziałem Teatru Muzyczno-Dramatycznego im. Jurija Drohobycza

Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu, pl. Teatralny 1

#### 19 listopada / czwartek

##### Druga Jesień

**11:00** – Spotkanie Ekumeniczne w miejscu śmierci Brunona Schulza

**12:00** – *Spopieleni przez Holokaust: „Kwiaty ciemności” Aharona Appelfelda i „Oskarżam Auschwitz” Mikołaja Grynerberga. Spotkanie z Oksaną PENDERECKĄ i Ołeksandrem BOJCZENKO (Czerniowce)*

*Miejska biblioteka im. Władysława Czornowola, ul. Szezczenki 27*

**13:30** – Spotkanie z Jurijem WYNNYCZUKIEM (Lwów)

*Miejska biblioteka im. Władysława Czornowola, ul. Szezczenki 27*

**16:30** – „Visegrad Panopticum by Bruno Schulz”: Workshop. Projekt studyjny

*Przestrzeń Młodzieżowa, ul. Jarosława Osmomyśla 10*

**17:30** – Drohobycz odkrywany – Igor CZAWA (Drohobycz): *Historie żup solnych*

*Przestrzeń Młodzieżowa, ul. Jarosława Osmomyśla 10*

**18:00** – Performans *Oddech* Ołeksandra MAKSYMOWA (Drohobycz)

*Przestrzeń Młodzieżowa, ul. Jarosława Osmomyśla 10*

**19:00** – *Miasto to i kraina zamknęły się w samowystarczalny mikrokosmos...: SPACER z pochodniami miejscami życia i twórczości Brunona Schulza*

*Początek ruchu: róg Rynku – miejsce po rodzinnym domu Schulza*

### **20 listopada / piątek**

**12:00** – Spotkanie z Tarasem PROCHAŠKO (Iwano-Frankiowski)

*Miejska biblioteka im. Władysława Czornowola, ul. Szezczenki 27*

**17:30** – Lublin odkrywany – Pokaz filmu *Magiczne miasto* Nataszy Kurczuk-Ziółkowskiej. W 15. rocznicę śmierci Władysława Panasa

*Przestrzeń Młodzieżowa, ul. Jarosława Osmomyśla 10*

**19:00** – O perspektywach projektu drohobyckiego. Spotkanie z Jeleną FANAJŁOWĄ (Radio Swoboda, Moskwa) i Aleksandrą ARTAMONOWĄ (Goethe-Institut, Kaliningrad). Prowadzi Andrij PAWŁYSZYN (Lwów).

*Przestrzeń Młodzieżowa, ul. Jarosława Osmomyśla 10*

**21:00** – Slam poetycki w Galerii DiA, lider: Romana HONCZARUK (Drohobycz) ul. Honczarska 5

### **21 listopada / sobota**

**10:00** – WYJAZD STUDYJNY dla uczestników SchulzFestu:

Las Bronicki, oprowadza Józef KARPIN

Nahujowice, siedziba Iwana Franki, oprowadza Lewko MYKYTYCZ

Zamknięcie IX SchulzFestu w gronie przyjaciół

**UWAGA** Organizatorzy zastrzegają możliwość zmian w programie

Przestrzegamy zasad związanych z pandemią koronawirusa Covid-19, dbamy o swoje zdrowie, zdrowie znajomych i nieznajomych.

\*\*\*

### **Organizatorzy:**

Ukraina

Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu / Fundacja „Muzeum i Festiwal Brunona Schulza” w Drohobyczu

Polska

Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza w Lublinie

### **Współorganizatorzy:**

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP

Międzynarodowy Fundusz Wyszehradzki

Konsulat Generalny RP we Lwowie

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu

Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza w Drohobyczu

Muzeum Drohobyczyna, Drohobycz

### **Partnerzy:**

Prezydent miasta Lublin

Mer miasta Drohobycz

ZAiKS / Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”

Galeria Sztuki Szkoły Plastycznej, Drohobycz

Miejska Biblioteka im. Władysława Czornowola, Drohobycz

Centrum Turystyczno-Informacyjne, Drohobycz

Galeria DiA, Drohobycz

NGO Alter, Drohobycz

NGO Przestrzeń Młodzieżowa, Drohobycz

Alliance Française, Lwów

Galeria Dzyga, Lwów

Drohobycka Gmina Religijna Wyznania Mojżeszowego

### **Patronat honorowy:**

Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP

Konsul Generalna RP we Lwowie

Prezydent Miasta Lublin

Mer Miasta Drohobycz

### **Patronat medialny:**

Gazeta „Kurier Galicyjski”, Lwów

Gazeta internetowa „Majdan”, Drohobycz

„Twoje Radio”, Drohobycz

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

## Nie samym światłem żyje Schulz według Żadana

### Schulz potrzebuje cienia

Wykład zatytułowany *Schulz: widzenia i echa* Serhij Żadan wygłosił podczas inauguracji IX Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, na scenie miejscowego teatru, 15 listopada 2020 roku. Wygłosił go „na żywo” – jak się mówi w czasach pandemicznych dla podkreślenia wyjątkowości mówienia przez kogoś obecnego w wybrany i właściwym miejscu, w odróżnieniu od mówienia „zdalnego”, czyli poza miejscem, a raczej w miejscu żądanym. Poeta stał na środku przyciemnionej sceny – bardziej w cieniu niż w świetle. Mówił, że w swoich tekstach Schulz potrzebuje szczególnego oświetlenia, albo raczej potrzebuje cienia, ponieważ tylko z cienia może się narodzić światło, światłość, blask jego świata, innego niż świat dookoła.



Plakat dla wydarzeń Festiwalu 2020 wspieranych przez Fundusz Wyszehradzki, opracowanie: Kinga Mazur wg rysunku Stanisława Ożoga.

Najważniejsze postacie, przedmioty i wydarzenia w tym świecie stają się wyraźnie widoczne właśnie w scenarii cienia – w porach nieprzezroczystych i przymglonych, jak szary świt czy zapadający zmrok, albo w otoczeniu całkowitej nocy. Także, niczym z cienia, wyłaniają się one z pamięci, z przypominania narratora. Pokojów w mieszkaniu rodzinnym jest dokładnie tyle, ile narrator może sobie przypomnieć. By dokładniej przyjrzeć się ojcu i jego demiurgicznym właściwościom, należy popatrzeć nie na samego ojca, lecz na jego cień, który da się przekształcić i przemienić, wprowadzając dodatkowe oświetlenie – lampę, świecę lub iluminację wyobraźni. Bez cienia u Schulza nie jest możliwe spełnienie najśłodszej pokusy – pokusy tworzenia świata takim, jakim chce się go widzieć. Najjaśniejszemu Schulzowi widzi cień – nie światło – świata.

### Z cienia wyłoni się światło

Żadan sugeruje, że dla Schulza ważniejsze niż same przedmioty są cienie tych przedmiotów – z cienia Schulz sam wyłania światło, na własny sposób oświetla tworzony przez siebie świat – świat nie tyle napisany, ile nakreślony graficznie, grający cieniem i światłem, urywaną kreską i ciągłą linią, rozmytym tłem i poniekąd tylko wyraźnym konturem. Z tej gry wyłania się światło – własne światło Schulza, różniące się od nieistotnego dlań światła dziennego. Tylko cienie potrafią wprowadzić w ruch i fantazyjne przeobrażenia ten przedziwny świat regionów wielkiej herezji – z ojcem-hereszarchą w centrum i miastem nieustających świtów i zmierzchów dookoła.

W tym świecie cieni narrator sam ustawia światło. Ustawia je jednak w taki sposób, by wciąż najwięcej było cieni. Efekt zachowania i pielęgnowania cieni jest taki, że postacie i przedmioty wraz z ich pojawieniem się i znikaniem, czy też kolory i zapachy z ich nadmiarem i przepływaniem wyłaniają się tylko wtedy i tylko w taki sposób, jak Schulz tego zechce. Światło wyłoni się także w biblijnym wymiarze zatracenia, ale wyłoni się jedynie z jego woli – tylko z cienia i tylko na chwilę. A cień zostanie na zawsze.

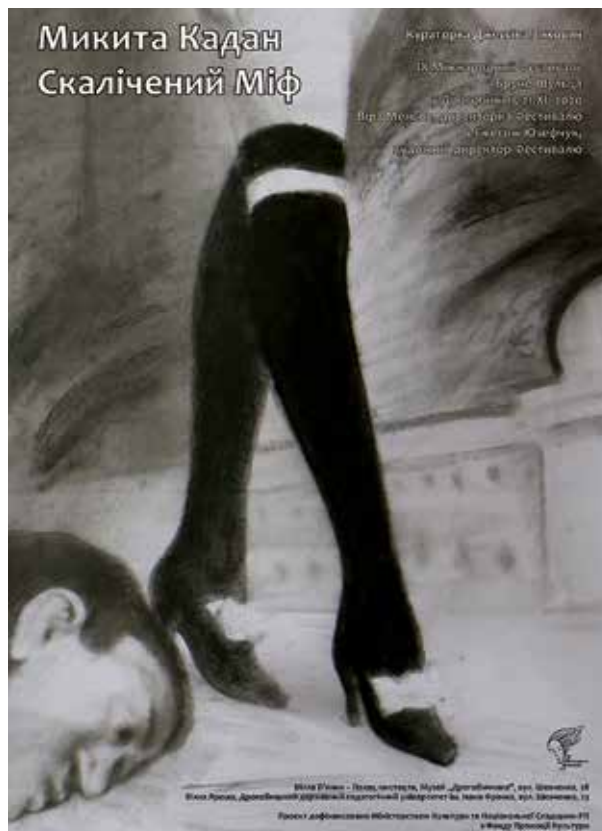
### Nie samym światłem

„Nie samym chlebem żyje człowiek...” – znamy to przysłowie w wersji przekazanej przez św. Mateusza lub jako mądrość ludową. Żadan utrzymuje, że Schulz żyje nie samym światłem. Żyje cieniem. Przede wszystkim cieniem. W *Mityzacji rzeczywistości* pisarz z Drohobycza stwierdził, że „rzeczywistość jest cieniem słowa”. Według Żadana rzeczywistość przedstawiona przez Schulza nie jest – przywołując św. Mateusza – „każdym słowem, które pochodzi z ust Bożych”, czyli słowem wcześniej powiedzianym, wcześniej stworzonym, istniejącym bezwarunkowo. Rzeczywistość Schulza jest cieniem takiego słowa. U niego liczy się przede wszystkim cień – pierwotny i ostateczny. Światłem obdarza on tylko tych, o których zamierza mówić i mówi – i jest to światło wyłaniające się z cienia i w cień powracające. Z cienia Schulz wyprowadza światło czynów sakralnych i proroczych, których jest interpre-

tatorem. Jego postawa etyczna także kryje się w cieniu i z niego się wyłania. Reszta – pozostająca w świetle dziennym i w słowach wypowiedzianych przez kogoś innego – nie ma w jego świecie większego znaczenia.

### Schulz jest cieniem

Od odnalezienia cienia Schulza – wciąż tu obecnego – zaczął Żadana kilka lat temu oswajać swój Drohobycz. Stwierdził wtedy, że to miasto już na zawsze będzie dla niego takim, jakim je opowiedział Schulz w *Sklepkach cypranowych*. I cień Schulza, spotkany po przybyciu do miasta, też zostanie z nim już na zawsze. O cieniu Schulza u Żadana pisałam już na tych łamach („Konteksty” 2019, nr 1–2). W publikowanym po raz pierwszy w tym numerze „Kontekstów” wykładzie Żadana cień został pokazany jako wszechobecny w tekstach Schulza, oświetlany w miejscach szczególnych, nade wszystko przez ojca i przez jego demiurgiczne szaleństwa, podczas gdy ojciec fizyczny, widziany w zwyczajnym świetle dziennym, wydaje się na tych stronach zbędny. Do opisywania ojca – demiurga, herezjarchy i heretyka – Schulz najbardziej potrzebuje cienia; zmierzchu, ciemności, nocy. Dopiero później pojawia się stworzone przez pisarza światło, którym podświetla ojca w sposób szczególny, tak jak podświetla się ikony. Niemniej jednak to cień sprawia, że demiurgiczny plan ojca jest z góry skazany na klęskę, że zbudowana przez Schulza nowa Arka Noego nigdy nie stanie się zbawieniem dla tych, których ulokował na jej pokładzie. Po ojcu pozostawia cienie apokryfów jego śmierci. Po sobie również pozostawia apokryf, pozostawia cień, którym się staje, kiedy przypomnienie o nim zamienia się w zmyślanie. Pozostawia poczucie utraty tego pięknego świata oświetlonych cieni.



Plakat wystawy *Okaleczony mit* Nikity Kadana, Drohobycz 2020; projekt: Grzegorz Józefczuk wg rysunku Nikity Kadana, opracowanie: Kinga Mazur.

Według Żadana owa utrata nie powoduje jednak rozpaczy. Świata Schulzowskich widzeń i ech nie chce się oplakiwać, lecz chce się w niego wierzyć. W świecie cieni Schulza docieramy do źródeł światła, przez niego nam pozostawionych, choć on wciąż żyje nie samym światłem...



Bruno Schulz, *Refraktor astronomiczny*, ok. 1936, tusz, ML, za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 73.

## Schulz: widzenia i echa

### 1.

Zacznijmy od nocy. Noc potrzebuje oświetlenia. Schulz także go potrzebuje. Czasami wydaje się, że w *Sklepkach cynamonowych*, w pierwszych opowiadaniach, gdzie znajdziemy ogólny opis domu, miasta i rodziny, tam, gdzie nad przestrzenią i nad uwagą panuje postać ojca, która za każdym razem kurczy się i przeistacza, tam Schulz woli pisać o zmierzchu, o nocy, o wyjątkowo powolnych i beznadziejnie szarych godzinach zimowego świtu. Zmrok potrzebuje oświetlenia. Skupia się więc Schulz na grze cieni, na objawach ciemności, w której znikają przedmioty i bohaterowie opowieści, na rozmaitych źródłach światła, na ich zmianie, na ich bezradności. Wydaje się, że zmrok jest mu potrzebny, aby wprowadzić do opowieści kolejną lampę, kolejną świecę, kolejny blask. Jako grafikowi dobrze mu się pracuje z cieniami, z zachwianiami oświetlenia, przez zagęszczenie jasnego lub ciemnego odcienia oddaje nastroje, uniesienia i upadki. Ojciec – rozmyty, przymglony demiurg będący w stanie malenia, zniknięcia – czuje się naturalnie w otoczeniu sztucznego oświetlenia. „Widzę go w świetle kopcącej lampy – pisze Schulz – przykucniętego wśród poduszek, pod wielkim rzeźbionym nadgłowieм łóżka, z ogromnym cieniem od głowy na ścianie...”. Centralna w tym opisie jest niewątpliwie ogromna głowa, która niedwuznacznie sugeruje, że ojciec Schulza może nie tylko kurczyć się („Mój ojciec powoli zanikał, wiał w oczach”) – z łatwością może się też powiększać, jeśli tego akurat potrzebuje narrator. W pamięci narratora może on dryfować i zmieniać się, ponieważ w gruncie rzeczy nie chodzi tu o dosłowność – chodzi o przekonywanie.

Jak on w ogóle buduje dekoracje tego świata? Wydaje się, że opisując mieszkania, domy, podwórka i ulice, Schulz celowo robi to w taki sposób, aby nikt niczego nie rozpoznał. Według tych opisów miasta trudno jest oprowadzać wycieczki, ponieważ narrator ostrzega przed zmiennością tras i względnością wewnętrznego planowania. Mieszkania w *Sklepkach cynamonowych* bywają bardziej żywe i ruchliwe niż postacie tej książki. Albo inaczej: właśnie one są najbardziej ruchliwymi postaciami tej książki. „Mieszkaliśmy w rynku – pisze – w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trud-

no od siebie odróżnić”. Jest to dość dziwny opis własnego domu – zaciemniony i maksymalnie bezosobowy, ale w taki właśnie sposób Schulz buduje swój świat. „Mieszkanie to nie posiadało określonej liczby pokoi, gdyż nie pamiętano, ile z nich wynajęte było obcym lokatorom”. Bardzo istotny szczegół – nie posiadało określonej liczby, ponieważ nikt jej nie pamiętał. Pamięć jest tutaj obdarzona niewyczerpanymi możliwościami – możliwościami kształtowania świata, lecz równocześnie możliwościami jego maksymalnej deformacji. Świat jest taki, jakim pamięta go narrator. W mieszkaniu są tylko te pokoje, które narrator może sobie przypomnieć. Wyparte z pamięci przedmioty, budynki i postacie tracą przejrzystość i opisowość, a więc i mówić o nich nie ma sensu. Apologią tej wędrownej zabudowy jest monolog ojca, w którym on wyjaśnia, w jaki sposób został ukształtowany ten chimeryczny świat: „Wiedzą panie... że w starych mieszkaniach bywają pokoje, o których się zapomina. Nie odwiedzane miesiącami, wędną w opuszczeniu między starymi murami i zdarza się, że zasklepiają się w sobie, zarastają cegłą i, raz na zawsze stracone dla naszej pamięci, powoli tracą też swą egzystencję”.

Otóż wszystko działa tu tylko w taki sposób – wszystko, co stracone dla naszej pamięci, jest pozbawione prawa do istnienia. Tym bardziej odpowiedzialnym staje się proces przypominania – kiedy, odtwarzając detale i drobiazgi, w gruncie rzeczy dołączasz do wielkiego potoku tworzenia, do magnetycznego procesu formowania świata, do prywatnej kosmogonii rozgrywającej się wśród ciemnych domów na placu rynkowym.

Lecz on, ów proces, jest jednocześnie źródłem niebawalnych pokus – wnieść do tworzenia świata swoje własne szaleństwo, czyli własną technikę autorską, własną stylistykę, własną intonację. Historie ojca – w tej biblijnej tonacji, z tym nadmiarem patosu i poetyzacji – tak czy inaczej w którymś momencie nabierają brzmienia ewangelickiego, a Schulz, mimo wszelkich rodzinnych perypetii, tak czy inaczej jawi się przede wszystkim jako apostoł, który próbuje pozostawić świadectwo, który chroni i po swojemu rozkłada akcenty, a więc – nieuniknienie i nieodzownie – jawi się jako tłumacz, pośrednik, jako ktoś, kto opowiada ponownie, a więc zniekształca. Pokusa pokazania rzeczy takimi, jakimi wolałbyś je widzieć, pokusa wytłumaczenia cudzego kazania poprzez jego odtworzenie własnymi słowami, pokusa pokazania świata takim, jak on tobie się śni, jak odbija się echem w twoich wspomnieniach – jest to być może najsłodsza pokusa, taka, która pozostanie wyłącznie na twoim sumieniu. I oczywiście na sumieniu ufnego czytelnika.

### 2.

Błaznowanie, obalanie demiurgów, radosne ekscytujące wyprawy na marginesy, ku „regionom wielkiej herezji”, gdzie kluczowe jest samo słowo „herezja”: ojcowska, jakaś ptasia, migracja od demiurga do herezjarchy znakomicie oddaje atmosferę powszechnie panującą w sklepach



cynamonowych – poczucie utraty, upadku, konanie pięknych dekoracji, rozpad kolorów, grafika rozpaczy i słodkiego wspomnienia, zadziwiające aberracje, niewierność pamięci, która pracuje wyłącznie dla siebie, prowadząc za sobą autora, produkując poczwary i zapalając coraz nowe ognie, w których światło miasto nabiera prawdziwie biblijnej wielkości i zatracenia.

Warto pamiętać o jeszcze jednej rzeczy: martwe natury, portrety i pejzaże tej książki zostały nakreślone przez grafika. W odróżnieniu od utartego (i dość wątpliwego) określenia „proza poety” tak czy inaczej mamy tutaj do czynienia z prozą grafika, zatem kreska, wyrte, wyraźnie zarysowane linie oraz rozmyte tło ciągle przypominają o tym, że Schulz nie tyle opisuje, ile wymalowuje swoją opowieść. Na przykład co to za opis miasta? „Już wówczas miasto nasze popadało coraz bardziej w chroniczną szarość zmierzchu, porastało na krawędziach liszajem cienia, puszystą pleśnią i mchem koloru żelaza”. Zadziwiająco przedstawiony krajobraz, który w żaden sposób nie pozwala zobaczyć tego, co autor nam pokazuje, a jednak tak mocno i jawnie daje to odczuć. Krawędzie mchu koloru żelaza mówią o Drohobyczu Schulza o wiele więcej niż czarno-biała kronika fotograficzna. Albo, powiedzmy, co to za opis ojca? „W twarzy mego ojca, rozwichrzonej grozą spraw, które wywołał z ciemności, utworzył się wir zmarszczek, lej rosnący w głąb, na którego dnie gorzało groźne oko prorocze”. Czy też w innym miejscu: „Twarz mego ojca, gdy to mówił, rozeszła się zamyśloną lineaturą zmarszczek, stała się podobna do sęków i słojów starej deski, z której zheblowano wszystkie wspomnienia”. Taka graficzność wymaga, rzecz jasna, dodatkowego oświetlenia. Być może dlatego właśnie opisane przez niego wydarzenia często zdarzają się jeśli nie późnym wieczorem, to wczesnym zimowym porankiem, kiedy przedmioty same nie potrafią przejawić się w zmroku, więc potrzebują dodatkowych świateł i lamp. Daje to Schulzowi, jako grafikowi, niewyczerpane możliwości gry z przeblaskami i zaćmieniami, oddania przez urywane konwulsyjne linie wszystkich wibracji stanów i nastrojów, całej chimeryczności i płątaniny korytarzy, zupełnej nielogiczności i fantazyjności tego świata. I może się czasem wydawać, iż cienie są dla niego ważniejsze niż przedmioty, wobec których te cienie są wtórne.

Co więcej, zmiana oświetlenia pozwala Schulzowi zmieniać naturę przedmiotów, ich istotę i strukturę. W nieustannej transformacji znajduje się tutaj nie tylko taki obiekt, ruchomy i niestabilny ze swej natury, jak niebo, lecz także samo powietrze: „Powietrze nad tym rumowiskiem, zdziczałe od żaru, ciężte błyskawicami lśniących much końskich, rozwścieczonych słońcem, trzeszczało jak od nie widzianych grzechotek, podniecając do szału”. Zwróćmy uwagę, że narrator w tym przypadku reaguje na samo powietrze – powietrze lata, powietrze, które on próbuje opowiedzieć, ubrać w słowa, wytłumaczyć. Albo taki opis krajobrazu za oknem: „Obległa nas znowu ze wszech stron żalobna szarość miasta, zakwitając w oknach ciem-

nym liszajem świtów, pasożytniczym grzybem zmierzchów, rozrastającym się w puszyste futro długich nocy zimowych”. Łatwo można odnieść wrażenie, że on po prostu w dalszym ciągu opisuje niekończące się pokoje i korytarze ichniego mieszkania – pokoje, których nikt nie jest w stanie dokładnie policzyć, więc wszyscy nadal są zdziwieni – zarówno ich liczbą, jak i stanem.

Wreszcie takiego rodzaju przeniesienie właściwości ubrań z domowej szafy na otaczający krajobraz daje mu możliwość opisać tegoż ojca w kategoriach zjawisk przyrody. Jak odnotowuje sam Schulz: „Zauważyliśmy wówczas wszyscy, że ojciec zaczął z dnia na dzień maleć, jak orzech, który zsyca się wewnątrz łupiny”. Ojciec jako orzech znakomicie charakteryzuje sposób Schulzowego przypominania i opisywania, kiedy wszystkie postacie, przedmioty, żywioty i zjawiska są w nieustannym ruchu, napędzanym wyłącznie przez autorskie aberracje.

Trudno nazwać to opisami z dzieciństwa, wspomnieniami, refleksjami. Odtwarzanie całego świata, formowanie rzeczywistości przeistacza się w kosmogonię, a ta kosmogonia – kosmogonia pamięci – jest zbudowana nie tyle na odtworzeniu, ile na wykrzywieniu. Narrator ustawia światło, bardzo zależy mu na tym, aby było jak najwięcej cieni, aby przedmioty wykrzywiały się i przepływały jeden w drugi, aby obraz stawał się zamglony, aby na tle tego zamglenia i zmrokowości obrysy i twarze naraz stawały się klarowne i wyraźne, aby ta wyrazistość przyciągała do siebie całą uwagę, aby nadmiar kolorów uzasadniał wątpliwość faktów, a nadmiar zapachów – czynił zbędnymi detale historyczne. Światło jest ustawione, oko artysty zwrócone ku niemu, czas zaczynać opowieść.

### 3.

Wreszcie – nie samym światłem. Światło wychwytuje tych, o których Schulz postanawia mówić. Wiadomo, że taka opowieść – oparta na zmieniającym się oświetleniu i dryfującej pamięci – wchłania także postacie, które zaludniają te pokoje i poddasza, pracują w tych sklepach cynamonowych, przemierzają zatopiony w słońcu Rynek. Czasem ci przechodnie wręcz rozpuszczają się w promieniach słonecznych, doznając całkowitej depersonifikacji: „I wszyscy brodzący w tym dniu złotym mieli ów grymas skwaru, jak gdyby słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tę samą maskę – złotą maskę bractwa słonecznego; i wszyscy, którzy szli dziś ulicami, spotykali się, mijali, starcy i młodzi, dzieci i kobiety, pozdrawiali się w przejściu tą maską...”. Za maskami (czy raczej za maską, wciąż tą samą) nie sposób rozpoznać twarzy. Zresztą nie ważą one zbyt dużo – o wiele więcej ważą w tym przypadku ekstazy, orgiastyczność scenerii, słoneczność jako stan, jako intonacja.

Poza tym taki brak własnych rysów, brak imion i charakterów wcale nie jest konieczny. Pomimo skłonności Schulza do uogólnień oraz tej łatwości, z jaką on depersonifikuje całe ciżby i tłumy, obecność poszczególnych postaci, nazwanych i obdarzonych imionami, jest dla nie-

go niezwykle ważna. Co więcej – cały ten świat sklepów i korytarzy oparty jest na ściślejszej, choć nieco zagmatwanej hierarchiczności, która definiuje cechy bohaterów, przypisuje bodaj jakąś logikę i umotywowanie ich po części chaotycznym i irracjonalnym ruchom i gestom. Wpisane w te sztywne, niezwykle ważne dla autora hierarchie, postacie nabierają szczególnej, niejako biblijnej wagi, każdy ich ruch nabiera dodatkowego znaczenia, każdy objaw ich szaleństwa, szału czy ekstazy można traktować w kontekście starotestamentalnej nieuchronności i wzajemnych powiązań. Dlatego Schulz mówi o nich w kategoriach jeśli nie teologii, to mitologii, gdyż wartościowanie tego czy innego uczynku lub wypowiedzi jest uwarunkowane przede wszystkim nie stosunkami rodzinnymi, lecz postawami sakralnymi. Faktycznie – komu przyjdzie do głowy zarzucić twórcy, demiurgowi nieprzyzwoite zachowanie przy stole? Już samo jego pojawienie się przy tym stole nie wpisuje się w zwykły system relacji rodzinnych, wykracza poza granice kroniki rodzinnej, nabiera sakralnego i symbolicznego znaczenia. Choć wcale nie wszyscy obecni przy tym stole są w stanie zrozumieć tę sakralność. Swoją drogą samemu demiurgowi przysparza to licznych kłopotów o charakterze zupełnie niesakralnym. Niemniej jednak dla narratora taka symboliczność wydaje się oczywista – dostrzega on echa biblijnych prorocत्व i upadków w rzeczach najprostszych i pozornie całkiem przyziemnych. Te widzenia i echa w dużej mierze tworzą etyczną podstawę tego świata. Działania proroków niełatwo jest potępiać. Można je jednak różnie pojmować. Tym też właściwie zajmuje się narrator.

#### 4.

Przede wszystkim – ojciec. Zostaje on wymieniony już w pierwszym zdaniu tej książki. Wymieniony jednak w taki sposób, że jego dalsza obecność w dekoracjach tego świata przestaje być konieczna. „W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich”. Tak zaczynają się *Sklepy cynamonowe*. Gdzie tutaj, zresztą, mowa o ojcu? O ojcu zostało tu powiedziane tylko tyle, że jego nie ma, on nie jest obecny. Dni letnie zobrazowane są bardziej wyraziście i spektakularnie. Wydawać się może, że o to właściwie chodzi – o to, że ojciec po prostu nie jest obecny w tej opowieści o kolorach, zapachach, temperaturze, zieleni, że jest on tu po prostu zbyteczny, niedorzeczny. Tymczasem wszystko dopiero się zaczyna, dopiero się wszystko zaczyna.

To ojciec właśnie – domowy demiurg-transformer, strącony z poddasza, pokonany i skrępowany – oświetla te strony swoim szaleństwem i swymi olśnieniami, swoim tworzeniem i swymi upadkami. Uwaga narratora od czasu do czasu skupia się na postaci ojca, na jego twarzy, na jego ruchach, które przerażają i oczarowują jednocześnie. Warto zauważyć, że opisom ojca towarzyszy zazwyczaj pora zmierzchu lub całkowitej nocy. Odnosi się wrażenie, że do tych opisów Schulz potrzebuje ciemności, potrzebu-

je nocy, potrzebuje cieni. Wtedy koniecznie pojawia się światło – czy to świeca w czyichś dłoniach, czy to lampy, które nagle się zapalają, czy w ogóle światła dla nikogo niezrozumiałe. Wydaje się, że Schulz podświetla swojego ojca. Tak jak podświetla się ikony.

Ojciec – to demiurg, którego próby, żeby ponownie poukładać realność, wytłumaczyć ją, dać jej podstawy, skazane są na porażkę. Jest to przypadek, kiedy nowa arka Noego, załadowana ptakami, manekinami i chimerami, beznadziejnie idzie na dno, od początku skazana na katastrofę, od początku bezbronna i bezsilna. Historia z ptakami, dwukrotnie kończąca się całkowitym fiaskiem ojca, dość jasno i wyczerpująco pokazuje daremność pragnienia, by nadać temu kapryśnemu, zdeformowanemu światu wspomnień i fantazji jakąkolwiek logikę i harmonię, tchnąć w niego życie, wypełnić go wewnętrzną motywacją.

Ważna jest także rozbieżność w świadectwach zgonu ojca. Co stało się z tym strąconym z górnych pięter (czyli strąconym z niebios) demiurgiem, który popadł w herezję, na próżno usiłując na nowo stworzyć materię, na nowo wymyślić ten świat, poprzesuwać akcenty, zmienić oświetlenie? Sam Schulz trzyma się wykładni apokryficznej, podając zupełnie różne wersje śmierci ojca. Nie ulega wątpliwości, że każda z tych wersji wyróżnia się przede wszystkim własnym nieprawdopodobieństwem i irrealnością. W tym przypadku ostateczna przemiana ojca w karakona lub kondora niewiele różni się od wersji matki, którą ona oznajmia małemu bohaterowi: „Nie dręcz mnie, drogi – mówiłam ci już przecież, że ojciec podróżuje, jako komiwojażer, po kraju... czasem w nocy przyjeżdża do domu, ażeby przed świtem jeszcze dalej odjechać”.

W końcu nie ma większego znaczenia, w kogo zamienił się ojciec – w kondora czy w komiwojażera – apokryficzność opowieści, heretycka fundamentalność książki Schulza każdy z tych wariantów czyni całkiem możliwym do przyjęcia. O wiele ważniejsze wydaje się to, co on pozostawia po sobie. A pozostawia wątpliwości i zamęt, potrzebę rewizji własnego dziedzictwa, pamięci o nim, kiedy przypomnienie niezauważalnie dla samego narratora zamienia się w wymyślanie.

Wizerunek ojca – który śmiało jak błazen stawia rzeczy do góry nogami, tłumacząc zasady kosmogonii, oraz odważnie jak prorok zmierza w stronę schyłku i całkowitego zniknięcia – ten wizerunek właśnie, ta postać, namalowana chaotycznymi i ostrymi kreskami, swoim duchem pobudza do życia rzeczy i przedmioty, a nawet całe pokoje, dając im podstawy do dalszego istnienia, czyniąc owo istnienie sensownym i usprawiedliwionym.

Kres czynów ojca i jego śmierć były dla Schulza oczywistym przejściem, zmianą czasów, zakończeniem magicznej epoki tworzenia i traktowania. Misterium, które nie mogło nie zakończyć się katastrofą, naraz odeszło w przeszłość i Schulz z niesłychanym wzruszeniem oplakuje utracone kolory i blaski: „Pozbawiony wszelkiego poparcia, bez uznania z naszej strony bronił ten

mąż przedziwny straconej sprawy poezji. Był on cudownym młynem, w którego leje sypały się otręby pustych godzin, ażeby w jego trybach zakwitnąć wszystkimi kolorami i zapachami korzeni Wschodu. Ale przywykli do świetnego kuglarstwa tego metafizycznego prestidigitatora, byliśmy skłonni zapoznawać wartość jego suwerennej magii, która nas ratowała od letargu pustych dni i nocy”.

Ostatecznie świat *Sklepów cynamonowych* wypełnia się odbłaskiem światła zapalonych przez ojca oraz echem wygłoszonych przez niego monologów. Odejście herezjarchy na swój sposób wywołuje nostalgię – ogromne źródło niczym niemotywowanej miłości i czułości. A dnie i noce, pozbawione jego obecności, naturalnie wydają się narratorowi opustoszałe. To ważny i znaczący moment – źródłem światła i poezji w tym dziwnym alogicznym świecie staje się ten, który przeczy Jehowie, herezjarcha, który zaprzecza prawdziwemu stanowi rzeczy i wszystkich bliźnich próbuje nawrócić na nową wiedzę, na całkiem inne pierwiastki radości i szczęścia. Nieważne, że tą nową wiedzą okazuje się wątpliwa teoria o materii i manekinach, nieważne, że źródłem szczęścia ogłasza on nowe ptasie królestwo, którego mieszkańcy docierają tam niczym pasażerowie nowej Arki. Albo Titanica.

Odejście ojca znamionuje kres poezji, zniknięcie kolorów, koniec dziejów. Dalej przychodzi czas na wspomnienia i refleksje. Natomiast dla Schulza ten świat – świat, w którym była obecna niesamowita, graficzna, sprzeczna

i egzotyczna postać ojca – wydaje się światem utraconej radości, zgaszonego światła, ponieważ to o tym świecie chce się opowiadać, to ten świat zasługuje na apokryfy i wielkie herezje. Świat opuszczony przez ojca pozbawiony jest najważniejszego – bohatera, który potrafi rzucić wyzwanie bogom, potrafi ponieść porażkę w tej konfrontacji, od początku skazanej na klęskę, lecz także potrafi wynieść z pola bitwy nie tylko swój upadek, ale i wiedzę o nim, zdolność do jego opiewania, zdolność do zwątpienia – mieć wątpliwości co do słuszności takiego przebiegu wydarzeń, mieć wątpliwości co do planu bożego w ogóle. Świat, wykreowany poza kanonem, świat herezji, świat wątpliwości, który wytwarza nie tyle opór i brak wiary, ile wdzięczność i niezmierny podziw – taki właśnie świat jest w *Sklepiach cynamonowych*. Ten świat urzeka i oczarowuje – urzeka nierealnością i złudnością, oczarowuje nieosiągalnością, tak oczywistą, że nie powoduje to traumy. Za takimi światami nie chce się płakać – chce się w nie wierzyć.

Pozostaje nam więc ta fantastyczna i niezwykła radość – radość dołączenia do źródeł światła, otuchy i smutku, bliskości tych dziwnych znaków i świadectw, które pozostawił po sobie narrator, gotowości do ujrzenia zupełnie nieznanego nam światów, gdy otworzymy drzwi pod znanym adresem przy Rynku. Te światy pełne są echa i widzeń geniuszu Schulza.

Z języka ukraińskiego przełożyła **Wiera Meniok**  
Tłumaczenie przejrzał **Jacek Podsiadło**



Performans Włodka Kaufmana *Brunowaga*, IX Festiwal, 15 listopada 2020, Drohobycz, ratusz miejski. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

## Kaufman o Schulzu. Bliskość i paralelność

Lwowski artysta Włodko Kaufman zadeklarował powinowactwo z Brunonem Schulzem po raz pierwszy dwadzieścia lat temu. Doszło do tego w tle okoliczności szczególnych – wysłannicy Yad Vashem właśnie wywieźli z Drohobycza do Izraela niewielkie, odkryte niespodziewanie, malowidła ścienne Schulza. Były one jedynym zachowanym – co wydaje się nieprawdopodobne, a jest prawdziwe – fizycznym śladem twórczości artysty w jego rodzinnym mieście, gdzie urodził się, tworzył i właściwie spędził całe życie. Instytucja z Jerozolimy wpisała się tym samym na listę tych, którzy okradli zarówno artystę, jak i Drohobycz. Po Schulzu nie ocalało w Drohobyczu już niemal nic fizycznego, żaden jego rysunek ani żadna kartka papieru zapisana jego pismem. Kaufman jako jedyny na świecie zaprotestował wtedy artystyczną akcją: skuł fragment elewacji ściany domu w centrum Lwowa, przy galerii Dzyga, namalował tam wizerunek Schulza i ukrył go na wieki, przykrywając nowym tynkiem.

Wierność Kaufmana Schulzowi imponuje i skłania do wielu refleksji, z czego Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu cieszy się od lat. Swój najnowszy performans *Brunowaga* Kaufman zrealizował podczas pandemicznego IX Festiwalu w Drohobyczu w listopadzie 2020 roku, zapowiadając go jak zwykle – oszczędnie i niewylewnie; nietrudno domyślić się, że za anonsem kryły się osobiste doświadczenia stanu pandemii (a więc izolacji), jej wpływu na zachowania i przemyślenia egzystencjalne, prywatne i intymne oraz na relacje międzyludzkie, na aktywność twórczą i życiową artysty. Doświadczenie pandemii splecione z ukłonem dla Brunona Schulza? Zapowiedź brzmiała tak:

To jest projekt o wadze, o ważeniu i o ważności, o tym, co ma dla nas wagę. O tym, czego wcześniej nie zauważaliśmy, a teraz zaczęliśmy na to zwracać uwagę. Na ile może być ważnym albo nie to, co my zawsze widzimy, o czym zawsze myślimy, co nas otacza, a dopiero teraz niespodziewanie zdaliśmy sobie z tego sprawę<sup>1</sup>.

Które to już działania artystyczne Włodka Kaufmana dedykowane Brunonowi Schulzowi? Zanim spróbuję zaledwie zasygnalizować, co Kaufman zrobił dla Schulza przez

te dwadzieścia lat, muszę poczynić oczywistą uwagę, że nie o rachunki tu chodzi (choć są imponujące); chodzi o ciągłość tego intrygującego wewnętrznego napięcia, z którego rodzą się tajemnicze porozumienia twórcze, a potem intencje i postanowienia, o konsekwencję w poszukiwaniu różnorodnych form i treści artystycznych kreujących i podtrzymujących, mówiąc ogólnie i poniekąd potocznie: dialog Kaufmana z Schulzem. Słowo „dialog” nie jest jednak najlepsze, wygląda na mylące, zbyt intuicyjnie przywodzi na myśl coś z zasady poddającego się opisowi dyskursywnemu i semantycznemu oraz powiązania, w jakich akcent wskazuje na to, co łączy osoby, czyniąc dialog jakimś ich realnym, konstytutywnym związkiem. Tymczasem lwowski artysta kieruje nas w inne rejony, bo nazywa relację z drohobyżaninem twórczością paralelną.

Włodko Kaufman urodził się w 1957 roku w Karagandzie (Kazachstan). Studiował malarstwo i architekturę we Lwowie, gdzie dziś mieszka i pracuje. Początkowo pozostawał w kręgu malarstwa i klasycznych technik rysunkowo-graficznych, lecz od przełomu lat 80. i 90. XX wieku jego zainteresowania artystyczne, najpierw bliskie fantazjom surrealizmu, zaczęły skupiać się wokół działań happeningowych i performansu, instalacji, wideoartu, obiektów i innych form sztuki współczesnej. Osiągnął pozycję klasyka ukraińskiej sztuki współczesnej; jest mistrzem-nauczycielem, promotorem sztuki performansu i opiekunem młodych artystów, organizuje festiwale i warsztaty twórcze. Kieruje galerią Dzyga we Lwowie, która należy do pionierskich, wiodących prywatnych instytucji sztuki w Ukrainie i nie tylko.

Okres kształtowania się postawy artystycznej Kaufmana przypadał na czas niezwykle gorący intelektualnie, kiedy lwowska bohema (działając początkowo w „podziemiu”) przeżywała złoty okres aktywności, kreowania osobowości, fermentu idei i polemik historyczno-społecznych, otwierając się na świat kultury Zachodu, a zarazem głęboko dyskutując o własnej, czyli ukraińskiej odrębności i tożsamości. O tamtych czasach można by napisać książkę, z pewnością bardzo ciekawą również dla polskiego czytelnika. Czytelnik ten (a sądzę, że ukraiński podobnie) byłby zaskoczony, odkrywając w ukraińskich dyskusjach tamtych lat intrygujące analogie (jak i przeciwieństwa) do wcześniejszych polskich sporów o rodowody i powinności intelektualistów, w tym wobec dramatów przeszłości czy debat na temat polskości kultury i sztuki oraz o współczesności sztuki w Polsce. Zdziwiłby się też, konstatując, jak wiele wybitnych postaci elit kulturalnych, literackich i artystycznych, również naukowych, społecznych i politycznych dzisiejszej Ukrainy wywodzi się z fermentu, działań i temperamentu tamtych lwowskich wydarzeń oraz dyskusji. Wiele z tych osób niczym swoiste centra krystalizacji skupiało wokół siebie grupy twórców i aktywistów, z czasem przekształcając swą działalność, początkowo „podziemną”, w ważne, wyjątkowe i oryginalne instytucje życia kulturalnego wolnej Ukrainy.

Do tego grona należy i Włodko Kaufman. I taką instytucją stało się między innymi założone w 1993 roku

Stowarzyszenie Artystyczne Dzyga (Мистецьке об'єднання «Дзига») we Lwowie przy ulicy Ormiańskiej 35, kierowane przez Markijana Iwaszczyszyna (1967–2019), człowieka instytucję, lidera studenckich ruchów niepodległościowych i ukraińskiej opozycji. Dzyga to niezwykle konsorcjum artystów, działaczy społecznych i kulturalnych oraz ludzi biznesu. Kawiarnia Dzygi od lat nieprzypadkowo nosi nazwę nawiązującą do tytułu zbioru opowiadań Brunona Schulza – „Pod Klepsydrą”. Tak oto Bruno Schulz cały czas był i jest obecny we Lwowie.

Jak barwnie wspomina Taras Wozniak, ważny i aktywny uczestnik tamtych wydarzeń, społecznik, wydawca i tłumacz Schulza, a dziś dyrektor Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woznickiego, wybrańcy, którzy na przełomie lat 70. i 80. XX wieku mogli przeczytać *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, tworzyli we Lwowie coś na kształt sekty wtajemniczonych w sprawę „wielkiej herezji”. Dzięki opowiadaniom Schulza ukraińska bohema zanurzała się w dawną Halycyznę (Galicję) – nie sowiecką, a tę „ze wszystkimi jej nacjonalnymi i religijnymi składnikami, ze wszystkimi zapomnianymi nazwami i wydarzeniami. A to miało także odniesienie do narodowego odrodzenia”<sup>2</sup>.

Przywołam jeszcze ciekawy fragment tych wspomnień Wozniaka z publikacji z 2012 roku, żeby zdać sprawę z przemian w Ukrainie oraz ze strategii części lwowskich intelektualistów w sprawie rozumienia i akceptacji dziedzictwa kulturowego dawnej wschodniej Galicji. Jedno z pytań, z jakim wedle tej strategii musieli się zmierzyć, było – jak podkreśla Wozniak – oczywiście: skoro jednym z najbardziej znanych pisarzy tej części Ukrainy jest Bruno Schulz, pisarz polsko-żydowski, to jaki z nim związek mają Ukraina i Ukraińcy?

Halickim intelektualnym środowiskom przyszło na to pytanie odpowiedzieć. I nie tylko odpowiedzieć, ale też przemyśleć wiele stereotypów. Stopniowo formułowało się szerokie rozumienie ukraińskości, włączające konteksty rosyjsko- i polskojęzyczne. Wracając do siebie samej, Halycyzna nie mogła odrzucić swoich historycznych składowych. Musieliśmy się odnieść do jej polskości, austriackości i żydowskości. *Musielśmy oswoić i zrozumieć kulturalny dorobek, jaki stworzyła przez stulecia. Nie mogliśmy pozostawać daltonistami, niewidzącymi kościołów w centrach naszych miast, a w innych okolicach kirkutów. Rozpoczął się wielki proces oswojenia kulturowego kontekstu kraju. I, wydaje się, przeszliśmy od logiki „albo-albo” (albo polski, albo ukraiński) do logiki „i-i” (i żydowski, i ukraiński). Takie podejście niczego nikomu nie zabiera. Przeciwnie – ono tylko wzbogaca. Dlatego problem odpowiedzi, jakież związki Ukraińcy mogą mieć z Schulzem, przynajmniej dla tych, którzy go chociaż czytali – znika sam z siebie. Schulz narreszcie stał się „ukraińską sprawą”. A nie tylko między Polakami lub Żydami<sup>3</sup>.*

W twórczości Włodka Kaufmana imperatyw sprawiający, że artysta przynależy do ponadnarodowego świata sztuki, a zarazem identyfikuje się jako ukraiński, rozpoznając źródła narodowego zakorzenienia i uczestnicząc w procesie kształtowania się kultury nowo powstałego państwa ukraińskiego, przeplata się i przenika z fascynacją Schulzem – pisarzem (nie rysownikiem i grafikiem). Kaufman ironizuje z takich wyznaczników ukraińskości w sztuce, jak malowanie wąsatych kozaków i postaci w wyszywankach, ukazywanie piękna kraju w folklorystycznych pejzażach, jak również z ultranowoczesnych, postmodernistycznych działań artystycznych w stylu zachodnim. Uważa, że są to błędne wybory, i przekonuje, że trzeba starać się zrozumieć otoczenie, w którym się żyje, szukać korzeni kultury miejsca, z którego się wyrasta; ponieważ w Ukrainie były one niszczone i zniekształcane<sup>4</sup>, ich odbudowa i zrozumienie jest skomplikowanym procesem; ma w nim udział również niewerbalizowalna intuicja. A Schulz? Odpowiedzi możemy się domyśleć: Schulz jest stąd, jest artystą z tego miejsca.

Kaufman nigdy nie cytuje Schulza. Ani w wypowiedziach, ani w artystycznych działaniach nie przytacza fraz z jego opowiadań, nie komentuje jego biografii i recepcji. Nigdy nie używa kategorii lub identyfikacji narodowych, religijnych czy filozoficzno-ideowych. Ponadto zawsze wypowiada się dość oszczędnie. Dba o to, by nazwy performansów nie były zbyt dosłowne, dlatego niekiedy ociąża się z ich formułowaniem. Jeżeli coś podkreśla, to konstatację, że ilustrowanie opowiadań Schulza jest mu z gruntu obce, więcej – uważa je za niemożliwe. Tłumaczy też, że nie jest systematycznym i dogłębnym czytelnikiem tych opowiadań ani tym bardziej ich analitykiem. Schulza czyta czasami, przez moment – kilka zdań lub stron wystarczy, by nasycić się obrazami ze słów; fragment jego prozy potrafi trwać i przeinaczać się w przeżyciu czytającego w coraz to nowe asocjacje, interpretacje i inspiracje. Czasami Kaufman śmieje się, że nie pamięta, kiedy czytał Schulza i... czy w ogóle się to stało. Mimo to Schulz jest obecny w jego świadomości, czy może raczej w podświadomości. Ciągłe jest, jakoś jest.

W jednym z wywiadów Kaufman opowiedział nieco więcej i bardziej intymnie o swoim związku z Schulzem:

Sytuację mojego stosunku do literatury postrzegam nie jako próbę znalezienia w niej potencjału ilustracyjnego, traktowanego jako coś współlistniejącego, co wpływa. Schulz na mnie wpłynął, lecz w ogóle nie uważam, że można go ilustrować. Miałem problem, kiedy Schulz wychodził w przekładzie Andrija Szkrabiuka [w 1995 roku – przyp. G.J.], bo była propozycja od wydawnictwa, abym wykonał ilustracje do tych opowiadań. Nastąpiła klęska, nie mogłem tego zrobić. Później zrozumiałem, że w ogóle nie mogę ilustrować Schulza. Bo kim on dla mnie jest? Nie jest jednym z wielu pisarzy, jakich analizowałem – w tych przypadkach miałem jasność, jak ich zilustrować. On jest dla mnie bliskim człowiekiem. Moje

myślenie o świecie przeplata się ściśle z jego myśleniem. Znajduję wiele paraleli.

Często występuję na SchulzFeście w Drohobyczu, ale nie robię ilustracji do opowiadań Schulza. Pragnę robić coś paralelnego. Wydaje mi się, że rozumiem go jako artysta. [...] Schulz wpływa na mnie jak katalizator. Wystarczy, że przeczytam jedną stroniczkę<sup>5</sup>.

Kiedy przed IX Festiwałem 2020 razem z Wierą Meńnik rozmawialiśmy z artystą w galerii Dzyga o tej bliskości z Schulzem i genezie schulzowskich fascynacji, usłyszeliśmy:

Teraz jest internet, wystarczy zajrzeć do Wikipedii, aby zobaczyć obrazy innych, dalekich krajów. Wchodzisz i jesteś, widzisz, jakbyś tam był! A kiedyś były tylko znaczki pocztowe. Marki pocztowe były re-translatorami czegoś nieznanego. U Schulza marki przeplatają się z dziwnymi ptakami i dziwnymi miejscami, z tatą wariatem, z obsranymi przez ptaki strychemi, ze sklepikami, w których czujesz się jak w teatrze. Jest w tej atmosferze coś z mojego dzieciństwa<sup>6</sup>.

Dodał też: „Zanurzam się w kosmos Schulza. Każdy znaczek pocztowy to kosmos. Chciałbym zobaczyć kosmos odwrotnej strony takiego znaczka”. Nieco wcześniej zaś wyznał: „U Schulza jest wiele nostalgii za tym, czego nie da się zrozumieć. I to jest mi bardzo bliskie”<sup>7</sup>.

Wspomniana na początku akcja artystyczna sprzed ponad dwudziestu lat odbyła się 12 lipca 2001 roku, w rocznicę urodzin Schulza. Ślady performansu *I ty, Bruno* pozostają trwałym składnikiem tego wyjątkowego miejsca we Lwowie. Portret Schulza, ukryty wówczas pod tynkiem po lewej stronie wejścia do Dzygi, wciąż bezpiecznie tam trwa.

Miejsce ukrycia łatwo rozpoznać, wyznaczają je bowiem otwory w ścianie układające się w charakterystyczny wzór znaczka pocztowego, choć ten znak i kod jest czytelny tylko dla niektórych przechodniów (niczym w przygodach Indiany Jonesa). Dziś chyba już mało kto z wchodzących co dnia do galerii czy kawiarni przy Ormiańskiej wie, co (i kto!) „kryje się” pod tynkiem i jak czytać ten „kod”. Dla samego Kaufmana nienaruszalność tego miejsca jest tak fundamentalna, że dopiero niedawno pozwolił na wykorzystanie fragmentu ściany przez kogoś jeszcze: na „znaczek schulzowski” przy wejściu do Dzygi nakłada się teraz rysunek autorstwa Błęka le Rat, pioniera francuskiego i światowego street artu, artysty podziwianego między innymi przez Banksy’ego.

Działanie Kaufmana było gwałtowne, buntownicze, totalne, jedyne w swoim rodzaju. Złożony scenariusz tego, co się tam stało dwadzieścia lat temu, jak widać w zachowanych zapisach wideo, artysta rozpiął na role dla wielu osób (były to postacie ważne dla lwowskiej kultury) oraz sekwencję wielu czynności: czytano fragmenty z Schulza, skuwano elewację, zacieki farby i nowa zaprawa for-

mowały zaskakujące smugi i piramidy, a masę tynkarską przygotowywano w ogromnej balii z portretem Franciszka Józefa...<sup>8</sup> *Teatrum* przy Ormiańskiej we Lwowie dowodzi, że w świadomości artysty narastało przeczcucie istnienia przedziwnej gnozy: antropologii miejsca – mowy murów, ścian, piwnic i strychów, niemych świadków ludzkich losów i nie tylko. To domena palimpsestowych światów. Opowieści tych fizycznych miejsc mogą zostać odczytane bardziej lub mniej wyraziście i źródłowo jedynie poprzez ludzką pamięć albo jej powidoki czy domniemania, lub przekształcać się w nierozpoznawalne milczenie w postaci pyłu pod naszymi stopami.

„Była to spontaniczna, impulsywna reakcja i mój pierwszy projekt świadomie kierowany do Schulza. Wy-skrobałem tynk równo, do samej cegły. W dole stały skrzynie, tam wszystko spadało. Wycięta cywilizacja, wycięta ze ściany, przybierająca inną formę” – mówił nam w 2020 roku artysta, przywołując tamten czas. Kto otworzył okazały album – *art book* dokumentujący twórczy dorobek Kaufmana właśnie do 2002 roku, a więc do okresu pełnego ujawnienia się inspiracji schulzowskich – dostrzeże obecne tam wszędzie ilustracje wklejone jak znaczki oraz dominujący motyw typograficzny, linię z drobnych kropek i kóelek, jak perforacje znaczka, jak otwory w murze przy wejściu do Dzygi...

Włódko Kaufman zwrócił zatem uwagę na *Wiosnę* i ta mikropowieść Brunona Schulza zagrała w nim różnorodnymi melodiami i echami. To właśnie tam marka pocztowa (album ze znaczkami, markownik Rudolfa) zostaje wyniesiona na ołtarz wyobraźni, a zarazem rozpoznana jako znak-łącznik między tym, co metafizyczne i ziemskie. Papierowy obiekt, mały zadrukowany świstek (z klejem na rewersie), który ma w sobie coś nie z tego świata, spoza tu i teraz, aczkolwiek właśnie tu i teraz powstał z przyczyn dość banalnych, praktycznych i biznesowych, i zostaje dostrzeżony jako przedmiot prowokacyjnie rezonujący, wzywający do transgresji. Symbolizuje boską omnipotencję oraz ludzko-przyrodniczą wolę odradzenia się i przekraczania granic, albo – bardziej skromnie – po prostu ciekawość świata. To z kolei objawia się i kulminuje po swemu w zjawisku wiosny, niebywałego generatora bytów i wyobraźni, wiosny, która „rośnie” na ukrytej, mitycznej glebie „wylęgarni historii”, „fajczarni fabuł i bajek”, „zamurowanych gołębników”, aczkolwiek... wiadomo, czym się skończy. O *Wiosnie* i o wiosnie, można by mówić i pisać bez końca i na różne sposoby.

Jakże nie ulec euforii Schulza, skoro jego bohater zaczarowany znaczkami oznajmia zachwycony: „zajaśniało przede mną kolorami światów, wiatrem nieobjętych przestrzeni, panoramą wirujących horyzontów”<sup>9</sup> – „więc tyle dałeś sposobów istnienia, o Boże, więc taki Twój świat jest nieprzeliczony!”<sup>10</sup>. A potem na przykład:

Ta wiosna deklinowała się przez wszystkie Kolumbie, Kostaryki i Wenezuele, bo czymże jest w istocie Meksyk i Ekwador i Sierra Leone, jeśli nie jakimś wymyślonym

specyfikiem, jakimś zaostreniem smaku świata [...]. Główna rzecz, ażeby nie zapomnieć [...], że żaden Meksyk nie jest ostateczny [...], że za każdym Meksykiem otwiera się nowy Meksyk, jeszcze jaskrawszy – nadkolory i nadaromaty...<sup>11</sup>.

Moim zamiarem nie jest próbować tutaj dokładnie korelować artystyczne przedsięwzięcia Kaufmana z literackimi opowieściami autora *Sklepów cynamonowych*. Ważne, że Schulz tak bardzo i tak wdzięcznie omotał Kaufmana – pocztowy znaczek stał się znakiem, tematem, motywem i zagadką twórczości lwowskiego artysty. Już w 2002 roku Kaufman zrealizował obiekt i wideo *Wielkie gniazdo Brunona*: w pewnej karpackiej wsi zbudował wokół drzewa „utkane” z wielkich drewnianych żerdzi ośmiometrowe „gniazdo” wypełnione „jajami” – kamieniami z rzeki i lasu, które zresztą sam zebrał, po czym nakleił na nie znaczki pocztowe. Wideo<sup>12</sup> pokazuje pulsowanie: wielkie gniazdo zmienia się w nieskończoną ilość mniejszych, każde ma swój znaczek, aby ponownie stać się jednością – gniazdem ze znaczkiem z wizerunkiem Schulza.

Kamienie, niczym skamieniałe ptasie jaja, z których nic się nie wykluje, z naklejonymi markami pocztowymi, atrakcyjnie metaforyzują siłę wyobraźni i trwałość niespełnienia, niemożność dotarcia do wszystkich wymagowanych krain w podróżach ciała lub duszy – i to też jest dramatyczna strona kuszącej omnipotencji wiosny. Nie można być we wszystkich krajach, tak samo jak nie można poznać wszystkich kobiet, których urokami chciałoby się delektować.

Tak jednoznaczna, multiplikowana figura fizyczna oraz jej opowieść, a więc gniazdo wokół drzewa oraz to, co w nim (szczególnie kamienie) – wszystko to bardzo ukraińskie i bardzo freudowskie – w działaniach artysty jednak stopniowo traciło znaczenie archetypiczne na rzecz popularnych realizacji w wersji „eko” (siedziska wokół drzewa). Niemniej jednak znaczki pozostały, aby prowadzić artystę do tego, co ukryte nie w naturze, lecz również w kulturze, nie jedynie w drzewach i lasach, ale w miastach, w domach i we własnej głowie. Sądzę, że w 2002 roku w niewielkim karpackim chutorze przy Przełęczu Wyszkowskiej (931 metrów n.p.m.), kiedy artysta zbierał kamienie do *Gniazda Brunona*, kielkowało już coś innego – to, co miało być potem. Zaczęła się bowiem wówczas ustalać – tak przypuszczam – konceptualna konstrukcja jego artystycznych narracji (i zasada wybierania środków realizacji), z czasem dojrzewająca, a potem wyrazista, rozpoznawalna, charakterystyczna, mimo że każdorazowo nieprzewidywalna w swej emanacji i emancypacji poprzez performans.

19 listopada 2006 roku artysta na nasze zaproszenie po raz pierwszy zmanifestował swą obecność w Drohobyczu – i bezwarunkowe wsparcie. Wtedy, podczas III Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza, przygotował performans z okazji odsłonięcia w rocznicę śmierci Schulza tablicy pamiątkowej wmurowanej w chodnik tam, gdzie pisarz został zamordowany. Kaufman przykrył mo-

sięną płytę kilkucentymetrową warstwą znaczków, inne rozdmuchał z klaserów wprost w publiczność<sup>13</sup>. Od lat ta listopadowa, rocznicowa uroczystość nazwana Drugą Jesienią gromadzi na moment w geście ekumenicznym, jak nigdzie w tym rejonie Europy, kapłanów różnych konfesji i ludzi pragnących oddać pamięć wielkiemu pisarzowi. Wtedy, piętnaście lat temu, kilka znaczków rozdmuchiwanych przez artystę wpadło we włosy Wiery Meniok. Są dziś w Muzeum Pokoju Brunona Schulza.

Włodko Kaufman przyjeżdża od tego czasu na każdy festiwal do Drohobycza, jest naszym wiernym przyjacielem. Zabraknie słów, by opisać, jak od tego czasu Kaufman rozmawia z nami, z Drohobyczem i paralelnie z Schulzem, jak „wykłada na stół” swoich artystycznych przedsięwzięć marki-znaczki, klasery i koperty, gniazda i gałęzie, zegary oraz małe i duże instrumenty muzyczne, trąbki i pianina, walizeczki oraz lampeczki, ryby, wagi, szpargały i gazety, zabawki, kury, muchy i kolejki elektryczne, sfery niebiańskie, ground zero, w jakie się zanurza, czy to w świetle słońca, lampy audytoryjnej czy w deszczu z piorunami, jak pisze alfabetem sztuki teksty paralelne do opowiadań i biografii Schulza.

27 maja 2008 roku, podczas IV Festiwalu w Drohobyczu, artysta wszedł do wieży ratusza i na jej szczycie otworzył pudło mechanizmu wciąż czynnego starego zegara. Poczynania te obserwowano na ratuszowym patio dzięki kamerom przekazującym obraz na ustawiony tam ekran. Obraz realnego miejsca w wieży powoli zmieniał się w fantastyczną wizję jak ze snu: przed Kaufmanem, za którym w tle poruszały się zegarowe tryby, zaczęły się pojawiać coraz to inne przedmioty, na które – z zamkniętymi oczyma – musiał reagować, próbując je rozpoznać; były to stare książki i gazety, waga, ptasie gniazda i instrumenty muzyczne, kury i dziecięca kolejka... Rezultatem tego przedsięwzięcia jest *Teatr w zegarze*, jedna z najważniejszych realizacji wideo-art w dorobku tego artysty (zakupiona między innymi do kolekcji Lubelskiej Zachęty Sztuk Pięknych). Wtedy też odbył się pokaz *Retrospekcje schulzowskie – 2001*, podczas którego Kaufman podkreślił, że Schulz ma na niego wielki wpływ, który nie bierze się jednak z systematycznej lektury prozy drohobyckiego pisarza. Fascynacja ta wynika ze wspólnoty i bliskości, jaką artysta czuje z Schulzem w zmaganiu się z problemem czasu, rzeczywistości i jej reprezentacji, ze zrozumieniem, na czym polega potencjalność i niemożliwość, z odniesieniem się do roli artysty w świecie i relacji między nim a społeczeństwem. Podczas nagrywania wideo w wieży zegar, wybijający i godziny i kwadransy, nagle zatrzymał się i równie nieoczekiwanie ruszył po kilku minutach. Miasto spóźniało się o pięć minut, konstatawał potem z uśmiechem artysta. Geneza performansu pozostała jednak przejmująca: „Najpierw chciałem rozrzucić znaczki z wieży ratusza. Był wielki wiatr. Nagle zrozumiałem, że ten zegar fiksował czas, kiedy Schulz żył i kiedy zginął”<sup>14</sup>.

Na IV Festiwal w Drohobyczu Kaufman przygotował performans *Czas ryby* wykonany 29 maja 2010 roku

przy Willi Jarosza. Niewielki zbiornik z rybami zasypywał ziemią, wyjmując zwierzęta za pomocą starych zegarów ściennych – i je w nich zamykał. Przejmujący obraz żywych ryb wyginających się w zegarach spowodował innego artystę, Barucha Brenera z Izraela, do spontanicznej ingerencji, uwolnienia ryb i ponownego przeniesienia ich do wodnego bajora. W tymże 2010 roku Kaufman ponownie przyjechał do Drohobycza 19 listopada w ramach Drugiej Jesieni na odsłonięcie nowej płyty pamiątkowej w miejscu śmierci Schulza (pierwszą, tę wmurowaną w 2006 roku, zniszczono). Tym razem przykrył tablicę pustymi białymi kopertami. Dwa lata później, na V Festiwalu, 9 września 2012 roku lwowski artysta wybrał na miejsce działania (performans *Paralelność Schulz*) dziwny obiekt, zapomnianą betonową nieckę starego basenu przeciwpożarowego zlokalizowanego w parku naprzeciw budynku dawnego gimnazjum (teraz rektorat drohobyckiego uniwersytetu), gdzie Schulz najpierw był uczniem, a potem nauczycielem. Ustawił wewnątrz pod ścianami dziesiątki krzeseł szkolnych i na każdym z nich siadał, zastygając przez moment twarzą do betonowego muru w geście medytacji, jak przed ścianą pamięci. Z niewielkiej walizeczki wyjął i rozłożył na dnie wielki rysunek ryby... W 2014 roku podczas kolejnego festiwalu artysta wrócił do motywu znaczka – 27 maja w Muzeum Pokoju Brunona Schulza (dawnie gimnazjum) wystawił w stylowych zabytkowych szafach klasery eksponowane tak, jak wyjątkowe zbiory dziedzictwa kulturowego. Podczas VII Festiwalu 7 czerwca 2016 roku performans (bez nazwy) odbył się w synagodze. Kaufman zaprosił do współuczestnictwa drohobyckiego multiartystę i aktywistę Oleksandra Maksymowa. W świątyni, obecnie wyremontowanej, a wtedy jeszcze zrujnowanej, ich działania wyrażały być może sytuację ludzi „odrębnych”, którzy jednak muszą znaleźć możliwość wspólnego uwolnienia się z zastanego miejsca: ze sterty cegieł budowali sobie drogę, mimo że jednocześnie dźwigali na plecach ogromne deski, przygięci do ziemi... W 2018 roku Kaufman wrócił do dawnego basenu przeciwpożarowego – było to dobre i bezpieczne miejsce do realizacji wielkiego przestrzennego obiektu złożonego z trzech stojących i wiszących starych pianin; łączyły je stalowe liny. Wtedy, 2 czerwca 2018 roku, artysta zszedł tam i na tych hiperstrunach nad pianinami rozpoczął budowę wielkiego gniazda, jak niegdyś w górskiej wsi. Synoptyczne okoliczności doprawiły performans *Requiem*<sup>15</sup> szczyptą nieziemskich ingrediencji: wprawdzie tuż po południu padał lekki deszcz, lecz chwilom, kiedy artysta stukał w klawisze pianina, towarzyszyły dźwięki grzmotów i błyski piorunów. Niezwykłe obiekty *Requiem* w uniwersyteckim parku w ciągu kilkunastu dni zniszczono i rozkradziono.

Taki prosty opis performansów niewiele mówi o ich bogatej strukturze zdarzeniowej i znaczeniowej, o intencjach artysty (tych widocznych i domniemanych), o jego grze z samym sobą (jak sam mówi: gra w gry), w której jest zarówno przedmiotem, jak i podmiotem, wykonawcą i kreatorem. Niewątpliwie Kaufman bardzo starannie

przygotowuje swoje działania, z rozumą wybiera lokalacje, a potem, już w czasie performansu wyraźnie definiuje przestrzennie i wyznacza artystycznie obszary swego działania jako terytorium specjalne – i je bada. Prowadzi z wybranymi miejscami rozmowy gęste od sensów i kontekstów; są to dialogi bynajmniej nie oczywiste, a jednocześnie bardzo widowiskowe.

Miejsca performansów Kaufmana nie są dowolne – są to przestrzenie miejskie, kulturowo ważne i widoczne, nasycone jakimiś zastanymi, domniemanymi historiami, opowieściami jasnymi lub mglistymi, znanymi lub zapomnianymi; te miejsca proszą lub prowokują. Podobnie jest z akcesoriami, jakich używa artysta – są to przedmioty o wyraźnym kontekście wyróżnienia; te znaczki, krzesła, zegary, trąbki i wagi to obiekty nie byle jakie, bo o bogatej aurze kulturowo-historycznych konotacji, rezonujące zarazem prywatnymi skojarzeniami.

Nie ma tu zatem przypadkowości miejsca i nie ma przypadkowości przedmiotów. Sensy, jakie stoją za tymi wyborami, nakładają się i kumulują. Artysta nie zakłóca tych interakcji i nie dąży do ich opanowania przez personalną dominację, nie jest autoteliczny, nie traumatyzuje siebie, nie gra swoim ciałem ani jego kondycją, nie napina się i nie peroruje, nie tka z improwizowanych gawęd semantycznej materii dla ozdoby swojego teatru, bo nie jest gawędziarzem. Jego osoba przypomina odpowiedzialnego i zarazem bardzo widowiskowego akuszerza lub tłumacza mowy miejsc, obiektów, przedmiotów oraz kontekstów, w jakich nam się one dzięki niemu prezentują. Dominujące w dzisiejszym dyskursie sztuki narracje o cielesności czy seksualności, o marginalizacji, emancypacji i buncie zdają się niewiele go ciekawić. Performanse Włodka Kaufmana cechuje klasyczny, obiektywistyczny rys w namyśle nad światem i miejscem artysty, wyrazisty intelektualizm w dociekaniach nad egzystencją i czasem, nawet pewien rodzaj chłodu w oglądzie spraw zastanych. Jego performans patrzą na świat, a nie na Kaufmana, aczkolwiek oczywiście również na świat poprzez Kaufmana. Artysta, chociaż zawsze znajduje się w centrum, nie jest pierwszym planem tego, co oglądamy i staramy się zrozumieć. Albo, by przywołać postać z opowiadania Schulza, jest prestidigitatorem.

Co kryje się tu albo tam pod tynkiem elewacji jakiegoś domu, pod chodnikiem, w piwnicy albo w betonie starego wodnego zbiornika? Czym jest druga strona znaczka pocztowego i czyją historię odmierza zegar w wieży ratusza oraz co w gnieździe robią kamienie, a w zegarze – ryby? Dlaczego to wszystko ma nas poruszać lub nie? Performans sprzed dwudziestu lat już zapowiedział odpowiedź na te pytania. Artystyczne realizacje Kaufmana, intelektualne, analityczne i chłodne, z innego punktu widzenia są egzystencjalne, indywidualne i gorące wrażliwością. Otwarcie–zamknięcie, potencia–niemożliwość, zagarnianie–uwalnianie, biologia–teologia, marzenie–upadek, kreacja–dekonstrukcja, wiosna–jesień, ziemia–niebo. Gdzie jest miejsce dla konkretnego człowieka, dla jego



sily i kruchości? Czasami tylko w kapsułach pamięci, jak ta pod tynkiem przy ulicy Ormiańskiej we Lwowie.

Zbiory Anatolija Zadereckiego, drohobyckiego kolekcjonera i poszukiwacza staroci, zaskoczyły i poruszyły lwowskiego artystę, kiedy zobaczył część jego wielkiej kolekcji wag. Kolekcja znajdowała się w podziemiach budynku ratusza, którego zegar już wcześniej pojawił się w mojej relacji (przy okazji warto zauważyć, że oś wertykalna wyraźnie współtworzy jakiś rys części działań Kaufmana). Idea nowego performansu nabrała tym samym przedmiotowego wcielenia, co ilustruje tytuł: *Brunowaga*. Byliśmy tego świadkami, w procesie przygotowań i w czasie realizacji performansu w ramach pandemicznego IX Festiwalu w dniu 15 listopada 2020 roku w Drohobyczu<sup>16</sup> (w korytarzu patio magistratu na Rynku). Sytuacja wyglądała tak zaskakująco, że nawet romskie dzieci, zazwyczaj skupione na innych sprawach, z zaciekawieniem patrzyły na to, co się tam działo. Włodek najpierw uruchomił kilkanaście metronomów, urządzeń dających rytm muzykom, a teraz odmierzających po prostu sekwencje czasu, niczym zegary życia i śmierci. Ich dźwiękowy pejzaż prowokował asocjacje, powtarzalne, ale niezynchronizowane zegarowe stukanie mechanicznych urządzeń zachęcało do rozmaitych interpretacji. Bo czy na przykład nie przywoływało zmysłowej aury parku przy dawnym gimnazjum, gdzie Schulz był nauczycielem – a mianowicie trwający od lat dźwiękowy harmider setek czarnych ptaków i ich przeloty nad miastem? Czy nie było metaforą pojawiania się i odchodzenia uczniów tego gimnazjum? Przy dźwięku metronomów Kaufman zaczął ustawiać na wielometrowej równoważni metalowe wagi szalkowe, znane nam z dawnych sklepów, produkowane w niezliczonych wersjach, często ozdabiane artystycznymi detalami i ornamentami. Cierpliwie ustawiał wagi raz z jednej, raz z drugiej strony równoważni, dodawał wagi do wag, delikatnie przesunął je tak, aby osiągnąć równowagę wag. Czas płynął, odmierzany nieubłaganą kakofonią metronomów. A potem wielki wagowy demiurg nagle spokojnie uklonił się i zniknął.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Wypowiedź Włodka Kaufmana na IX Festiwalu w 2020 roku w Drohobyczu; zobacz: [www.youtube.com/watch?v=MVM-zO2ZGXp0](http://www.youtube.com/watch?v=MVM-zO2ZGXp0) [dostęp 5.08.2021].
- <sup>2</sup> Тарас Возняк. Бруно Шульц. Повернення, „І”, Львів, січень 2012, zobacz: [www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/Schulc/Bruno\\_Schulc\\_povernennya.htm](http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/Schulc/Bruno_Schulc_povernennya.htm) [dostęp 05.08.2021], przekład na potrzeby artykułu – G.J.
- <sup>3</sup> Tamże, przekład G.J.
- <sup>4</sup> Grzegorz Józefczuk, *Wystawa „Ukraiński Zríz – Ukraiński Przekrój”*, „Gazeta Wyborcza Lublin”, 23.07.2010, zobacz: <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,35637,8173287,wystawa-ukrainski-zriz-ukrainski-przekroj.html> [dostęp 05.08.2021].
- <sup>5</sup> AMOR LIBRORUM: *Влодко Кауфман, Розмовляла Богдана Неборак*, zbruc.eu, 10.01.2014; <https://zbruc.eu/node/17502>, przekład G.J. [dostęp 5.08.2021].



Bruno Schulz, *Jakub pisze list I*, ok. 1935, oł., za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 105.

- <sup>6</sup> Zapis w zasobach Muzeum Pokoju Brunona Schulza w Drohobyczu.
- <sup>7</sup> *Що спільного між Бруно Шульцом і Влодком Кауфманом? Розмовляла Наталка Сняданко*, zobacz: <http://postup.brama.com/usual.php?what=3861> [dostęp 5.08.2021].
- <sup>8</sup> Zapis performansu jest dostępny na: [www.youtube.com/watch?v=IcoV9DXNffM&t=9s](http://www.youtube.com/watch?v=IcoV9DXNffM&t=9s) [dostęp 5.08.2021].
- <sup>9</sup> Bruno Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, Biblioteka Narodowa, Wrocław 1989, opracowanie: Jerzy Jarzębski, s. 145, 144.
- <sup>10</sup> Tamże, s. 144.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 166.
- <sup>12</sup> Zapis performansu z czerwca 2002 roku pt. *Wielkie gniazdo Brunona*: [www.youtube.com/watch?v=dCJbMB8bMdc](http://www.youtube.com/watch?v=dCJbMB8bMdc) [dostęp 5.08.2021].
- <sup>13</sup> Obiekty (znaczk) w zbiorach Muzeum Pokoju Brunona Schulza oraz dokumentacja fotograficzna.
- <sup>14</sup> Zapis wystąpienia Włodka Kaufmana *Retrospekcje schulzowskie – 2001* w dniu 5.06.2008 w Drohobyczu; w zbiorach Muzeum Pokój Brunona Schulza w Drohobyczu.
- <sup>15</sup> Zapis performansu pt. *Muzyka i miejsce*, 2.06.2018, zobacz: [www.youtube.com/watch?v=g8cKCj7oEek](http://www.youtube.com/watch?v=g8cKCj7oEek) [dostęp 5.08.2021].
- <sup>16</sup> Zapis performansu pt. *Brunowaga*: [www.youtube.com/watch?v=RCHve0FGaCk&t=58s](http://www.youtube.com/watch?v=RCHve0FGaCk&t=58s) [dostęp 5.08.2021].

## Schulz i Kadan. Awangarda, rewolucja, pogrom i Sąd Ostateczny

Piękna Undula z kart *Xięgi bałwochwalczej* Brunona Schulza, stąpająca wyniośle i frywolnie wśród pełzających po ziemi u jej stóp męskich karłów – i obdarza z ubrania przerażona Żydówka, wyszydzana, gwałcona i bita przez tłum mężczyzn podczas lwowskiego pogromu w 1941 roku, strzęp kobiety. Czy takie zestawienie jest dopuszczalne? I co miałyby nam przekazać? Wystawa Nikity Kadana *Okaleczony mit* była wielkim wydarzeniem IX Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu i jednocześnie wielkim wyzwaniem nie jedynie dla admiratorów twórczości autora *Sklepow cynamonowych*, bo to nam wszystkim postawiono pytanie o zaangażowanie sztuki w dbałość o godność i wolność człowieka, w ujawnianie lub wspieranie manipulacji pamięcią i tożsamością, przeszłością i teraźniejszością, o jej udział w lekceważeniu lub gloryfikacji zła, o polityczny komponent sztuki. Są to słowa bardzo ogólne, a problemy górnołatne do znudzenia, wyświechtane i sztampowe, a jednak wcale nie tak łatwo znaleźć metaforę tego, o co tu chodzi, aby nie popaść w banał. Słowa podstawowe, mimo że nagminne, nudzące i zbanalizowane, mogą jednak zachowywać swój pierwotny sens, przysłonięty popintelektualnym zgiełkiem współczesności. Bez wątplenia Nikita Kadan należy do bardzo wąskiego grona najważniejszych, a zarazem najbardziej popularnych, najbardziej konsekwentnych i kontrowersyjnych ukraińskich artystów młodszego pokolenia.

Otwarta 15 listopada 2020 roku wystawa kijowskiego artysty miała w Drohobyczu dwie lokacje. W Pałacu Sztuki Muzeum „Drohobyczyna” (od imienia bohaterki opowiadania Schulza budynek bywa nazywany Willą Bianki) przy ul. Tarasa Szewczenki 38 artysta umieścił 11 bardzo dużych prac, rysunków wykonanych węglem na białym kartonie (wymiary od 120×150 do 200×150 cm). Sześć z nich nawiązywało do fotografii z pogromów Żydów w 1941 roku we Lwowie, pięć – do prac Brunona Schulza z cyklu *Xięga bałwochwalcza*. Są to ogromne rysunkowe kopie, aczkolwiek nie do końca. Cechuje je syntetyczna, ekspresyjna kreska węglowego pisaka, proste lawowanie i klarowne kadrowanie, uproszczona, niemal publicystyczna, ale i estetyzująca forma, a dodatkowo i nieoczekiwanie – przede wszystkim skala. Bo już sama skala rysunków

w porównaniu z schulzowskimi *cliché-verre* generuje nowy status prac Kadana. Największy z jego rysunków o formacie 200×150 cm odtwarza *Święto wiosny* Schulza, czyli grafikę w oryginale o wymiarze 11,6×17 cm, zatem od schulzowskiego pierwowzoru jest ponad 150 razy większy. Pod względem powierzchni na jednym rysunku Kadana zmieściłyby się (ukryły) chyba wszystkie schulzowskie *cliché-verre* ze wszystkich znanych wersji teki graficznej *Xięga bałwochwalcza*. Nie uważam tych rachunków tylko za rachunki, lecz za potencjalny wstęp do opowieści (może kiedyś do niej dojdzie) o tym, jak transformacje obrazu zmieniają jego percepcję i interpretację, o fizycznych, psychicznych, politycznych oraz kulturowych (w tym fantastycznych) konotacjach obrazu i wizualności. Zapewne nie inaczej, przynajmniej w kwestii skali, jest z rysunkami Kadana odtwarzającymi niewielkich rozmiarów znane fotografie z pogromu (oryginały w Wiener Library i w United States Holocaust Memorial Museum). Gra skalą wprowadza w zasady gry percepcją zbiorową, małe rysunki jest czytelny dla tych, którzy po pierwsze – w ogóle zwrócą na niego uwagę, a po drugie – potrafią się skupić i rozszyfrować jego subtelne treści, zaś rysunku ogromnego nie można nie zauważyć i nie trzeba skupiać się nad detalami, by poczuć jego treść i jej totalitaryzującą wymowność.

Druga część ekspozycji *Okaleczony mit* (i tam podczas wieczornego wernisażu 15 listopada przemieszczał się bardzo liczny festiwalowy tłum), znajdowała się w budynku Wydziału Biologii Uniwersytetu w Drohobyczu przy ulicy Szewczenki 23, nazywanym od niedawna Willą Jarosza (okazała rezydencja prezydenta miasta z lat międzywojennych). Tamże artysta umieścił dziewięć prac (wymiar *passé-partout* 70×50 cm) wykonanych w technice kolażu. Są to przyciemnione, mroczne reprodukcje schulzowskich *cliché-verre* z *Xięgi bałwochwalczej* z doklejonym w centrum każdej z nich małym (jak z dowodu osobistego) zdjęciem twarzy osoby z fotografii lwowskich – twarzy ofiary pogromu lub jej kata, bądź światła wydarzeń albo niemieckiego żołnierza dokumentujących te straszne chwile (oraz twarz Schulza). To jakby przeciwieństwo i dopełnienie, fizyczne i wizualne sprasowanie obrazów z dwóch cykli wystawionych w Willi Bianki. Odrębną gatunkowo część wystawy w Willi Jarosza stanowił obiekt rzeźbiarski umieszczony na środku sali: metalowa konstrukcja składająca się z okrągłej podstawy, wyrastającego z niej pionowego wieszaka z pejcem (masochistyczny atrybut z *sex-shopu*) oraz fragmentu starej betonowej ozdoby fasady jednego z drohobyckich pałaców, która odpadła przed laty od secesyjnego balkonu i teraz została u podstawy tej konstrukcji wyeksponowana. Dokuczliwy był, po części pozaartystyczny, lecz zapewne zamierzony efekt kontrastu miejsca. Willa Jarosza nie może doczekać się pełni szacunku współczesnych: dobrze odrestaurowane pomieszczenia ze wspólnymi witrażami sąsiadują z takimi, jak sala wybrana przez Kadana, gdzie niebawem piękny stary piec kaflowy otaczają ściany, z którym dawno odpadł tynk, z sufitu

zabytkowe sztukaterie, parkiet „wyparował”, podobnie jak „prąd”.

Opowiadania Brunona Schulza poznał Nikita Kadan w młodości, trafił na nie przypadkowo w domowej bibliotece (w jednym z wydań pisma „Inostrannaja Literatura” z 1996 roku). Wrażenie było silne, Schulz zagnieździł się w jego pamięci. W 2007 roku Kadan ukończył Narodową Akademię Sztuk Pięknych i Architektury w Kijowie; był bardzo aktywny społecznie i poszukujący artystycznie, bo już w okresie rewolucji pomarańczowej w 2004 roku współtworzył awangardową grupę REP 2004. Stał się znany: w 2009 roku w pierwszej edycji konkursu Pinchuk Art Center Prize (najbardziej prestiżowej i najwyższej finansowo nagrody w Ukrainie dla artystów wizualnych do 35. roku życia, fundowanej przez najważniejszy i najpopularniejszy prywatny ośrodek sztuki współczesnej założony w Kijowie przez ukraińskiego miliardera) był nominowany, a w drugiej edycji w 2011 roku zdobył nagrodę główną. Miał wówczas 28 lat, jurorów z wielu krajów przekonał takim art-objektem: biały, modernistyczny, strzelisty monument-piedestał zajmujący całą salę, na którym nie ma bohatera, bo nie ma już dla niego miejsca<sup>1</sup>. Pięć lat później został laureatem Nagrody im. Kazimierza Malewicza przyznawanej przez Instytut Polski w Kijowie. Przygotowywał wtedy też ekspozycję na 56. Biennale Sztuki w Wenecji. Nie mam możliwości wymienienia tutaj kolejnych wystaw i wielu niezwykłych działań artystycznych, ani muzeów i kolekcji, jakie w swoich zbiorach prace Kadana posiadają.

To nie jest artysta kontemplacji (choć jego sztuka jest estetycznie oraz wrażeniowo i mentalnie, uwodząca), lecz niepokoju, bycia tu i teraz, czujący mroźny, zabójczy powiew historii. Wiele prac opowiada o dekonstrukcji egzystencjalno-społecznej tożsamości ludzi w okresie postsowieckich przemian (z uniwersalnym przesłaniem), wiele prac poświęconych jest kontekstom ukraińskich majdanów, także Donbasowi, gdzie toczy się wojna. Ta „gorąca” tematyka nakłada się na fascynującą Kadana awangardą artystyczną, kiedy artyści radykalnie wpisali się w proces rewolucji, kreacji nowego, szczęśliwego społeczeństwa, narodu i państwa, jednakże doświadczenie arkadii zostało przez realia polityczne, nacjonalistyczno-totalitarne, szybko przeniecone w brutalne unicestwienie.

W 2021 roku dyrektor artystyczny Pinchuk Art Center Björn Geldhof (zresztą odwiedził SchulzFest 2020) przygotował wielką, przekrojową ekspozycję Kadana *Kamień uderza w kamień* (Stone Hits Stone), którą artysta definiował poprzez trzy filary tematyczne: rewolucja – awangarda (artystyczna) – pogrom<sup>2</sup>. Jak sądzę, Kadan w ten sposób bardzo dobitnie wyraził empatyczne przesłanie o wspólnocie łączącej artystów i „zwykłych” ludzi – jest to makabryczne doświadczenie zła o nacjonalistycznym rodowodzie.

Bruno Schulz był w jego pamięci, lecz dopiero niedawno, jak opowiadał organizatorom SchulzFestu 2020,

zwrócił uwagę na prace graficzno-rysunkowe drohobyckiego twórcy – i dlatego wystąpił z propozycją ekspozycji w Drohobyczu. Zanim doszło do wystawy, Kadan odbył w mieście Schulza ważną wizytę studyjną<sup>3</sup>. To charakterystyczne dla jego metody twórczej: poznanie codzienności miejsca i jego toposów, kontekstów i niuansów, historii lokalnych i osobistych, więcej – głęboka praca z archiwami; oraz coś jeszcze – wykorzystanie lokalnych artefaktów, a więc cytatów „z miejsca” (wydaje się nawet, że cytaty, jak i autocytaty, rozumiane rzecz jasna w sensie szerszym i artystycznym, konstytuują jego strategię twórczą). Dyskutowaliśmy wtedy o lokacjach, Kadan chciał być w obiekcie schulzowsko autentycznym i jak najbliższym samego Schulza, stąd wybór Willi Bianki, gdzie ekspozowane są pozostałości po tzw. malowidłach ściennych Schulza, skradzionych przez Yad Vashem w 2001 roku, jak i Willi Jarosza – Schulz znał ten pałac, bywał tam; w tym miejscu wisiały też jego obrazy i rysunki, po których dziś nie ma śladu.

Dopiero później zrozumiałem znaczenie, jakie Kadan przypisuje empatii i intymności w byciu z innym artystą i miejscem jego twórczości. Po wernisażu w rozmowie<sup>4</sup> dla lokalnego drohobyckiego radia podkreślił, że nadzwyczaj ważna, wprost kluczowa była dla niego właśnie obecność jego wielkich rysunków w tejże przestrzeni Willi Bianki – w bezpośrednim sąsiedztwie z jedyne zachowanymi w Drohobyczu pracami Schulza. Nie mniejsze znaczenie miała dlań opisana wyżej przestrzeń Willi Jarosza – artysta dziękował władzom Uniwersytetu w Drohobyczu za śmiałość i otwartość, że pozwoliły pokazać, oddać mu do dyspozycji miejsce zrujnowane, symbolizujące „stan schulzowskiego Drohobycza”, przestrzeń palimpsestu. Przepraszał za nazywanie rzeczy takimi, jakimi są, wzywając do wsparcia dla ochrony dziedzictwa kultury, bo kto ignoruje taki stan rzeczy, kontynuuje proces rujnowania. Na marginesie dodam, że w czasie tej radiowej rozmowy Kadan, niczym rasowy schulzolog i literaturoznawca, wyjaśniał precyzyjnie i esencjonalnie, że proza Schulza nie jest opisem realnego Drohobycza, bo naoczne podobieństwo nigdy nie było założone w Schulzowskim projekcie literackim i że Drohobycz symbolizuje raczej coś, dzięki czemu dochodzi się do mitycznej osnowy miasta...

Podczas wernisażu wystawy *Okaleczony mit* w Willi Bianki mówiłem, że wielkiej odwagi oraz odpowiedzialności osobistej i artystycznej potrzeba, aby ingerować w fotografie takie, jak te z pogromu we Lwowie 1941 roku – i używać ich, przekształcać je do własnych celów. W galerii sztuki mogą zatracać swój status i wartość, stawać się po prostu przedmiotem estetycznym i artystyczną ofertą komercyjną. A są to ulotne, często jedyne świadectwa tego, co gdzieś się stało, że ktoś, po kim nie pozostało nic, gdzieś żył i został zamordowany, niezwykle dla zrozumienia spraw fundamentalnych – rozedrgania kondycji ludzkości, jej współczesnych dramatów, pamięci o niedawnej przeszłości, szczególnie w naszej części Europy, i jej kulturowej identyfikacji. To są artefakty nietykalne. I zapyta-

łem podobnie, czy można ingerować w obrazy, jakie stworzył ktoś inny, w tym wypadku Bruno Schulz, polski pisarz i artysta doświadczony takim, a nie innym losem ofiary Holocaustu, ingerować w świadectwa jego wolności, wyobraźni i kaprysu twórczego, w coś, co było jego obroną – jak się okazało – przed fizyczną, morderczą agresją złych ludzi. Dotykamy problemów granicznych.

Pytania te są poniekąd mało oryginalne i sensowne, skoro sztuka ma margines, w jakim definiuje się ona od wielu dziesięcioleci poprzez przekraczanie (artystyczne) czegokolwiek, dekonstrukcje jakichkolwiek „świętości”, czyli ustanowienie wszystkiego jako przedmiotu działania artystycznego. Co wydaje się ważniejsze, świadectwa deprecjacji wspólnotowości, deptania godności ludzkiej, agresji i zbrodni, takie jak chociażby fotografie, są stałym przedmiotem manipulacji społeczno-politycznej, przede wszystkim o nacjonalnym i nacjonalistycznym rodowodzie – ale i artystycznej (nie mówiąc o naukowej). Nie tylko kaci – ofiary też nie mają spokoju. Ponadto istnieje wcale nie marginalne zjawisko artystycznego kiczu martyrologicznego, ukazującego cierpienia ofiar i zarazem „delikatnie” wzywającego do zemsty na oprawcach. Z rozmaitych prób pogodzenia narracji historycznych naszej części Europy wynika, że wszędzie są ofiary i kaci, lecz każdy ma zabitych, a katów nie ma nikt (lub w rolach epizodycznych). Trauma jest powszechna i uniwersalna, a reset nie wchodzi w grę. A jednak świat toczy się dalej, często tak, jak gdyby nigdy nic się nie stało. Z tym mierzy się Nikita Kadan – chce dać świadectwo nie tak dawnym dramatom i współczesnym piknikom wzruszeń (narodowych).

Drohobycka wystawa *Okaleczony mit* kontynuuje wcześniejsze poszukiwania artysty, ale wprowadza zaskakujący nowy wątek, o którym wspomnę na końcu. Od 2016 roku na wystawach Nikity Kadana zaczęły pojawiać się prace, zazwyczaj rysunki, powstałe na podstawie archiwalnych fotografii przedstawiających ofiary zbrodni NKWD, a przede wszystkim ofiary masakr na Wołyniu oraz żydowskich pogromów we Lwowie. Prace to tworzą cykle *Kronika* i *Pogrom*. Rysunki z cyklu *Kronika* są niewielkie, to 15×15 cm. Postacie wyglądają jak wycięte, lewitują na jasnym kartonie, kontekst czasu i miejsca oraz pytanie, czy to ofiara, czy kat? – zostały zawieszane, chociaż przeczucie tego kontekstu nie znika i jest niepokojące. Autor wyjaśnia<sup>5</sup>, że oglądając fotografie, trzeba mieć świadomość własnego niezrozumienia tego, co się ogląda i własnej podatności na manipulacje oraz skłonność do patrzenia przez ideologiczno-nacjonalistyczne kalki i mity, które fałszują pamięć indywidualną i zbiorową, zmieniając ją w zideologizowane surogaty pamięci. Te prace stanowiły trzon otwartej w sierpniu 2016 w galerii Arsenał w Białymstoku wystawy *Kości się przemieszały* (kuratorka: Agnieszka Szewczyk). W katalogu tej wystawy czytamy: „Przemieszane kości należą i do morderców, i do ich ofiar z obu stron barykady i wciąż niemożliwe jest ich rozdzielenie – tak jak nie jest możliwe posiadanie odrębnej «narodowej» pamięci historycznej, która nie była-

by konstruktem podszytym ideologią. Obrazy ofiar wciąż są obiektem rozmaitych propagandowych manipulacji, w których prawda leży zawsze po «naszej» stronie, nawet zanim zostanie faktycznie odkryta”<sup>6</sup>.

We wrześniu 2017 roku w Centrum Historii Miejskiej Europy Środkowo-Wschodniej we Lwowie pokazano wystawę (*nie*)oznaczeni złożoną z prac z cyklu *Kroniki, Pogrom* oraz *Krajobraz narodowy*. Kadan wprowadził obrazy wielkiego formatu. Nota wystawowa wyjaśnia: „W dziedzictwie po wieku XX otrzymaliśmy tysiące nieoznakowanych grobów i miliony ciał zamordowanych. Ich imiona często są nieznane. [...] Za pośrednictwem refleksji artystycznej nad fotografiami ofiar najbardziej okrutnych masowych przestępstw XX wieku Nikita zwraca się do tematu przemocy, do ofiar i oprawców, do tych, kto obserwuje i kogo obserwują”<sup>7</sup>.

Pracuję ze współczesnymi narracjami historycznymi narastającymi między Polakami i Ukraińcami. Na wystawie prezentowałem fotografie z lat 40. z okolic Wołynia, czerpałem ze źródeł po dwóch stronach granicy. W Polsce to zdjęcia ofiar UPA, na Ukrainie – ofiar Armii Krajowej. Wydaje mi się fascynujące, jak obraz tworzy tożsamość, ile w obrazie można stworzyć kłamstwa, wystarczy czasem to samo zdjęcie z innym podpisem. Ważne jest też, że zestawilem te obrazy, wszystkie razem tworzą pewnego rodzaju pejzaż. To jest panteon ofiar, bo tworzymy takie panteony, a polityka się tym karmi. [...] Rozumiem swoją praktykę jako system złożonych metod, tematów. [...] Widzę swoją twórczość jako coś w rodzaju maszyny, w której jest miejsce na historyczne narracje, architekturę, kwestie ciała społecznego i osobistego – to wszystko się łączy i ząbija. [...] W zasadzie każda sztuka jest o tożsamości. Ja czuję, że często mierzę się z symbolami kolektywnej tożsamości<sup>8</sup>.

Artysta znakomicie rozróżnia poziomy swych działań, sposoby ich interpretacji, wie, że się one mieszają; to, czy chodzi mu bardziej o wypowiedź ontyczną, stwierdzenie i definiowanie faktów, czy też raczej porusza się w meta-przestrzeni, analizując narracje i strategie opowiadania o rzeczywistości, nie zaś nią samą. Jest radykalny, lewicowy, aktywny i reagujący na zdarzenia bieżące, a równocześnie subtelny i skomplikowany, ponadto zakochany w estetyzacji (i estetyzacji ekspozycji) nawet najbardziej radykalnych treści sztuki. Znakomicie konceptualizuje swoje poczynania i potrafi atrakcyjnie o nich opowiadać. Osobowość pod każdym względem niezwykła i wybitna. Tutaj zdaję sprawę za ledwie z ułamka jego dokonań.

Wróćmy do wystawy *Okaleczony mit*. Kuratorka Jeszica Zychowycz, autorka konceptualno-filozoficznego podglebia ekspozycji, w swoim głębokim szkicu zwraca uwagę<sup>9</sup> na kilka istotnych nurtów analitycznych. Pisze, że oglądając fotografie pogromu, wchodzimy mimowolnie w rolę katów, w narracje zadane przez te fotografie, podszyte nacjonalizmem, a być może bardziej pragnieniem

prymitywnego karnawału i seksualnością. Przywołuje pojęcie „masochizmu”, poprzez które definiowano grafiki Brunona Schulza nie tylko w jego czasach. W kontekście pogromu odczytuje te grafiki jako rodzaj przecucia nadchodzącego dramatu – lecz również wskazuje na inne ich, zaskakujące, znaczenie. Godna wnikliwego zastanowienia jest konkluzja:

Umieścić na tej samej płaszczyźnie boginie i lisice z *Xięgi balwochwalczej* z fotografiami z pogromu lwowskiego, które od tego czasu stały się ikoniczne aż do bólu, to prawie tak, jakby spowodować, że kobiety z tych fotografii, mimo publicznego znieważania, odzyskały część dawnego ja. Ale tylko przez ciemną szybę. Różnica między dwoma historycznymi źródłami obrazów na tej wystawie powoduje przeciwieństwo jednego zestawu wobec drugiego: upokorzenie versus bunt. Odwrotna proporcja rozdziela spojrzenie<sup>10</sup>.

Mówiąc najprościej, rysunki, które zazwyczaj znawcy twórczości Schulza definiują jako przykład jego masochizmu, męskiego pragnienia dominacji kobiecej i umartwiania się tym stanem spraw, znalazły zgoła inną interpretację, w innych rejestrach dramaturgii losów ludzkich i zbiorowych. Sztuka wizualna i performatywna nie musi respektować porządku czasowego, podobnie jak refleksja literacka. W tej, i tylko w tej perspektywie sensotwórczej *Xięga balwochwalcza* Schulza okazuje się zemstą, która poprzedza zbrodnię. Trzeba przywołać słowa artysty z opublikowanego obok w tym numerze „Kontekstów” tekstu autora wystawy:

Jeśli ofiary zmartwychwstaną, jeśli zamordowani będą wskrzeszeni, jeśli zgwałceni i zabici dadzą świadectwo, wtedy być może akt sądu i zemsty zostanie spełniony według grafik Schulza. Kobiety, odarte z odzieży podczas pogromu, pełne godności przejdą ulicami miast, a zbrodniarze będą wic się w konwulsjach u ich stóp. Czarne światło pogromu pada na strony *Xięgi balwochwalczej*, wypełniając je patosem odpłaty. Nie, zemsta nie poprzedziła zbrodni – ona została wpisana w nowe spojrzenie, skierowane przez czas przyszły na sztukę przeszłości.

Kiedy sprawiedliwość się spełni? Na Sądzie Ostatecznym – odpowiada Kadan, a co to znaczy, dodam, niech każdy zinterpretuje po swojemu. „Jako przekonany marksista i materialista wierzę w nieśmiertelność duszy i Sąd Ostateczny i być może będzie to zorganizowane jakby według szkiców Schulza. To znaczy Żydówki z tych fotografii będą dumnie szły ulicami Lwowa, a złoczyńcy będą żałośnie skomleć u ich stóp”<sup>11</sup>. Eschatologia bez religii!

Trudno oprzeć się konkluzji, że nowymi sensami obdarzają literacką i artystyczną twórczość Brunona Schulza nie tyle schulzologodzy, w tym literaturoznawcy, co artyści

różnych dyscyplin sztuki. Wystawa *Okaleczony mit* mocno wspiera tę konstatację.

Nie mogę zapomnieć jednego wyznania Kadana, kiedy rozmawialiśmy z nim już po festiwalowym wernisażu i wspominał on pracę nad rysunkami Schulza. Rysował węglem na wielkich kartonach rozłożonych na podłodze. Nagle wstał i spojrzął w lustro. „Wyglądałem jak górnik” – powiedział i uśmiechnął się.

## Przypisy

- 1 Wypowiedź Nikity Kadana po otrzymaniu nagrody, zobacz: [www.youtube.com/watch?v=LBR8O4Vlyxo](https://www.youtube.com/watch?v=LBR8O4Vlyxo) [dostęp 10.10.2021]
- 2 E-book wystawy, autorskie oprowadzanie, zobacz: <https://www.youtube.com/watch?v=5FJng7uEGd8> [dostęp 10.10.2021]. Krótka opowieść o wystawie w Pinchuk Art Center wg dyrektora Bjorna Geldhofa: <https://www.youtube.com/watch?v=S9WWLfwixL8> [dostęp 10.10.2021].
- 3 Zobacz wideozaproszenie Nikity Kadana nagrane w Drohobyczcu: <https://www.youtube.com/watch?v=ViC-MQYxDQB4> [dostęp 10.10.2021].
- 4 Rozmowę w drohobyckiej rozgłośni Twoje Radio z Nikitą Kadanem prowadzi Andrij Jurkiewicz. Zobacz: [https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=858216084913341](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=858216084913341) [dostęp 10.10.2021]
- 5 Zobacz: <http://nikitakadan.com/the-chronicle/xronikathe-chronicle/> [dostęp 12.10.2021].
- 6 Z programu wystawy, zob.: [https://galeria-arsenal.pl/images/upload/inne\\_tresci/zofia-bluszcz\\_tematy-i-miejsca-gotowe-do-przemilczenia-tu-i-teraz\\_2016.08.12-1.pdf](https://galeria-arsenal.pl/images/upload/inne_tresci/zofia-bluszcz_tematy-i-miejsca-gotowe-do-przemilczenia-tu-i-teraz_2016.08.12-1.pdf) [dostęp 12.10.2021].
- 7 <https://magazynszum.pl/nieoznaczeni-nikity-kadana-w-centrum-historii-miejskiej-europy-srodkowo-wschodniej-we-lwowie-plen/> [dostęp 12.10.2021].
- 8 Wypowiedź z 2018 roku. *Za wszystkim stoi człowiek*, Nikita Kadan w rozmowie z Alkiem Hudzikim; <https://u-jazdowski.pl/program/rezydencje/rozmowy/nikita-kadan> [dostęp 12.10.2021].
- 9 Tekst w archiwum festiwalu, umieszczony na ekspozycji.
- 10 Tamże.
- 11 Radio Swoboda; wersja audio: <https://www.svoboda.org/a/31007939.html> [dostęp 12.10.2021]; wersja tekstowa: <https://www.svoboda.org/a/31000611.html> [dostęp 12.10.2021].



1



2



3



4



5

Nikita Kadan, prace z cyklu *Pogrom* (il. 3, 4, 5) i z cyklu *...bez tytułu (Księga Bałwochwalcza)* (il. 1, 2); rysunki węgłem na papierze; z wystawy *Okaleczony mit*, IX Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu 2020, Willa Bianki (Muzeum Drohobyczyna). Reprodukcje: Igor Feciak / SchulzFest.



Fot. 1, 3, 4: Wystawa *Okaleczony mit* Nikity Kadana, IX Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu 2020, Willa Bianki – Muzeum Drohobyczyna, Willa Jarosza – Uniwersytet drohobycki (fot. 3). Fot. Grzegorz Józefczuk, Igor Feciak / SchulzFest. Fot. 2: Nikita Kadan podczas wernisażu wystawy *Okaleczony mit*, IX Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu 2020, 15 listopada 2020, Willa Bianki (Muzeum Drohobyczyna). Fot. Igor Feciak / SchulzFest.

## Autokomentarz do cyklu *Okaleczony mit*

**K**iedy miałem szesnaście lat, otworzyłem *Sklepy cy-namonowe*, które pod koniec lat 80. ukazały się w czasopiśmie „Inostrannaja Litieratura” w rosyjskim tłumaczeniu Asara Eppela. Od tego czasu Schulz zawsze mi towarzyszy.

Stosy „Inostranki” stały na półkach u moich krewnych, wzorowych radzieckich nauczycieli akademickich – nie interesowały ich zbytnio te publikacje z czasów Pierestrojki, w których niczym potok (jakby rozpadła się zapora) jeden po drugim pojawiały się tłumaczenia kluczowych tekstów zachodniego i wschodnioeuropejskiego modernizmu. Efekt Schulza był taki, że zostaje on ze mną do teraz i ciągle zmusza, by powracać do jego tekstów.

Grafika *Xięgi Bałwochwalczej* pojawiła się w zasięgu mojego wzroku znacznie później. Zdaje się wtedy, gdy zacząłem samookreślać się jako „współczesny artysta”. A jeszcze później sięgnąłem po zdjęcia z lwowskiego pogromu 1941 roku. Swoją drogą, na podstawie tych prac oraz obserwacji nieoczekiwanych wizualnych podobieństw między fotografiami z pogromu a grafikami z *Xięgi Bałwochwalczej*, które pojawiły się w moich rozmowach z Jessicą Zychowicz, Jessica napisała o „optyce masochistycznej”, która łączy moje prace z dziełami Schulza. Od tego czasu obecna wystawa zapuściła swe korzenie w grunt i zaczęła rozrastać się, wchłaniając nowe obrazy, znajdując nowe podobieństwa i rymy.

Odarte z odzieży kobiety w samych tylko czarnych pończochach pojawiają się na ulicach miasta. Mężczyźni w upo-

korzeniu czołgają się na bruku. Przestrzeń jest wypełniona irrealnym oświetleniem, przypominającym sceniczne.

Zestawienie fantazmatycznych scen masochistyczno-fetyszystycznych gier z dokumentalnymi zdjęciami masowej przemocy na pierwszy rzut oka wydaje się szyderstwem. Spróbujmy jednak spojrzeć na dzieła Schulza w wymiarze *p r z e c z u w a n i a*. W świetle losów autora i dalszego budowania jego osobistego mitu, w kontekście utrwalonej, zapisanej historii *p r z e c z u w a n i e* zostanie rozpoznane i ponownie odczytane w wymiarze *p r o r o c t w a*.

Fotografie z pogromu stają się niejako inwersją *Xięgi Bałwochwalczej*, czy też jej złośliwą parodią. Zamiast dobrowolnej erotycznej gry opartej na umowie między stronami, którą w każdej chwili można zatrzymać (*safe word* w praktykach BDSM), istnieje tu „gra bez możliwości zakończenia”, w której sprawcy pogromu zachowują się jak karnawałowy tłum, a ofiary nie mogą opuścić tego karnawału. Zamiast rozgrywania się na scenie aktów bólu i upokorzenia wyzwalających uczestników tej gry od składnika represyjnego, przymusowego, niedobrowolnego – toczy się sceniczna organizacja prawdziwej przemocy. Zewnętrzne podobieństwo pojawia się nie tylko jako złożona właściwość czegoś, co odmienne, ale także jako pewien halucynacyjny efekt spowodowany zderzeniem przeciwieństw.

Jeśli ofiary zmartwychwstaną, jeśli zamordowani będą wskrzeszeni, jeśli zgwałceni i zabici dadzą świadectwo, wtedy być może akt sądu i zemsty zostanie spełniony według grafik Schulza. Kobiety, odarte z odzieży podczas pogromu, pełne godności przejdą ulicami miast, a zbrodniarze będą wić się w konwulsjach u ich stóp. Czarne światło pogromu pada na strony *Xięgi Bałwochwalczej*, wypełniając je patosem odpłaty. Nie, zemsta nie poprzedziła zbrodni – ona została wpisana w nowe spojrzenie, skierowane przez czas przyszły na sztukę przeszłości. W podobny sposób zarówno Caravaggio, Artemisia Gentileschi, jak i Goya budzą nasze spojrzenie i sami budzą się naszym spojrzeniem – budzą się między innymi do życia wewnątrz nowych polityk, które były nie do pomyślenia w czasach, kiedy żyli ci twórcy.

Mój cykl *Okaleczony mit* poświęcony jest kwestii etyki spojrzenia, zdolnego kardynalnie zmienić znaczenie obrazów, na które to spojrzenie zostanie skierowane.

Przełożyła **Wiera Meniok**



Wystawa *Okaleczony mit* Nikity Kadana, IX Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu 2020, Willa Bianki – Muzeum Drohobyczyna. Fot. Igor Feciak / SchulzFest.



Relacje rozdzielone w tytule pauzą są tekstem i kontekstem artykułu. Kategorie zmysłów i słowa są tak samo Schulzowskie, jak i metodologiczne. Metodologia zatem jest kluczowym kontekstem relacji między doświadczeniem zmysłowym a tekstem (słowem), niemniej kategoria wsparcia (pomocy) łączy z tym kontekstem twórczość Schulza (która została w tytule sprostowana do nazwiska autora). Rozważania metodologiczne same w sobie domagają się jakiejś procedury postępowania (metodologii) nawet po postmodernizmie. Przyjęty tu sposób wykorzystania twórczości Schulza wspiera się na Heideggerowskiej koncepcji *alethei* jako nieskrytości, momentu innego ujęcia bytu<sup>1</sup>, przy pełnej świadomości nieklasycyzacji tego podejścia. Ponieważ rozważana jest tu relacja pomiędzy metodologią a literacką twórczością, „proces aletheiczny” wymaga wspólnego ich zaangażowania, by osiągnąć momenty ujawnienia się w takim połączeniu nowej wiedzy czy też nowego zrozumienia założeń metodologicznych i tekstu Schulzowskiego (jako kontekstów głównego problemu).

Postmodernizm jest kolejnym kontekstem, który pozwala na owo połączenie twórczości Schulza z metodologią. Postmodernistyczna krytyka myślenia metodologicznego w socjologii jakościowej<sup>2</sup> stanowi bowiem punkt wyjścia dla włączenia narracji Schulzowskich w dyscyplinę postępowania badawczych.

Magiczna kategoria (zakłęcie) określająca relację na poziomie zmysłów i tekstu odwołuje się do podstawowego antropologicznego rozpoznania słowa jako elementu obiektywnej rzeczywistości. W kulturze Zachodu ta natura słowa ujawnia się w *Genesis* 2.19–2.20. W klasycznej antropologii zwraca na nią uwagę Bronisław Malinowski w analizach magii ogrodowej Trobriandczyków. Słowo jest elementem sprawczym i konstytuującym rzeczywistość społeczną<sup>3</sup>, co właściwie stało się dziś konstruktywistycznym truizmem<sup>4</sup>. Owo przywołanie magiczności jest oczywiście kontrapunktem dla magicznego realizmu przypisywanego Schulzowi<sup>5</sup>. W podstawowej pre-scjentystycznej ontologii nie ma nic realniejszego od magii – magii słowa. To, że Schulz mógł też tak myśleć, przypisują mu dziś współcześni badacze<sup>6</sup>.

Jednak przemyślana metodologia ucieka od takich niebezpiecznych, ontologicznych pułapek i skupia się często – także w swoich krytycznych analizach – na problematyzacji relacji pomiędzy słowem (tekstem) a doświadczeniem zmysłowym<sup>7</sup>. W pełnym optymizmie poznawczego (z dzisiejszej perspektywy) krytykach z lat 80. XX wieku pojawia się postawa, którą można określić jako perspektywę sfrustrowanych etnografów. Mam tu na myśli główne dla tego czasu prace Clifforda Geertza<sup>8</sup> i Jamesa Clifforda<sup>9</sup>, którzy zwrócili uwagę na siłę twórczą tekstu antropologicznego, jego literackość. Frustracja przypisana tej postawie wiązała się ze spostrzeżeniem, że opowieść literacka może przedstawiać aspekty rzeczywistości, które badamy jako antropologowie, nie gorzej niż narracje naukowe. Zatem nie wystarczy znać kulturę, ale trzeba jeszcze umieć ją opisać. Jakość

## Zmysły zakłęte w słowo – jak Schulz pomaga w myśleniu metodologicznym

opisu może zaś łatwo kamuflować fasadowość badania, jego emocjonalną nieadekwatność do doświadczenia badanej rzeczywistości, terenu. Warto tu zauważyć, że Clifford Geertz takie spostrzeżenia formułuje w krytycznym opisie badań Malinowskiego<sup>10</sup>. Jakość opisu zaś to domena pisarzy i jest to moment wyjściowy, w którym na horyzoncie metodologicznym pojawia się pisarz i może pojawić się Schulz. Jednak w kolejnych latach, na fali postmodernizmu wskazana tu frustracja zwróciła się przeciw tekstom antropologicznym, którym – na tej podstawie – zaczęto odmawiać zdolności reprezentowania rzeczywistości, co Norman Denzin nazywa kryzysem przedstawieniowym.

### Przewrotne konsekwencje kryzysu słowa i dowartościowania zmysłów

Optymizm poznawczy Geertza i Clifforda budował się na szacunku do siły (sic!) literatury, na założeniu jej zdolności do wy-słowienia rzeczywistości. Postmodernizm – na przykład w wersji zespołu praktyk nazywanych żywym dyskursem<sup>11</sup> – to ćwiczenia w kierunku oderwania praktyki metodologicznej od słowa, wyjścia poza słowo. Żywy dyskurs pojawił się jako praktyka w czarnym feminizmie, ale też można do tej perspektywy metodologicznej zaliczyć poglądy Minh ha Trinh<sup>12</sup> (por. Denzin 1997, 72–75). Dla mnie istotnym punktem odniesienia jest metodologia Unni Wikan. Żywy dyskurs wychodzi od bezpośredniego doświadczenia, jako momentu, któremu podporządkowane jest postępowanie badawcze. Oznacza to, że w pewnym trójkącie epistemologicznym w badaniach społecznych, który stanowią rzeczywistość – doświadczenie – opis relacja między rzeczywistością i doświadczeniem staje się centralnym zagadnieniem. Wikan proponuje do jej opisanie kategorię rezonansu. Rozumiany jako moment w doświadczeniu badawczym „rezonans wydaje się być zbliżony do postawy, którą moglibyśmy nazwać sympatią, empatią lub zrozumieniem”. Znaczenie tego terminu polega jednak na tym, że w odróżnieniu od innych z nim zestawionych „tylko on umożliwia uznanie – czyli jest czymś więcej niż zrozumieniem”<sup>13</sup>.

Starania, by wychodzić poza słowo, pojawiają się też w relacji między doświadczeniem i opisem, a więc w zapi-

się doświadczenia. Minh ha Trinh zauważa na przykład, że milczenie jest składową przekazu słownego (pauzy, zatrzymania), a cisza pozwala na komunikowanie oporu<sup>14</sup>. Ponieważ badaczka ta zapisuje doświadczenie za pomocą filmów, ma więcej narzędzi, aby wychodzić poza słowo. Wikan chcąc otworzyć tekst na emocje, używa szerokiego rozumienia rezonansu, który jest zjawiskiem pojawiającym się również w relacji doświadczenie–opis. Słowo, w tym słowo pisane, może wyzwolić rezonans, a ów rezonans jest przeniesieniem relacji między rzeczywistością a jej doświadczeniem:

Rezonans wymaga czegoś od obu stron komunikacji, zarówno czytelnika, jak i autora: wysiłku emocjonalno-poznawczego; chęci zaangażowania się w inny świat, życie lub ideę<sup>15</sup>.

Zadaniem tekstu jest zatem oddziaływanie równocześnie na emocje i myśli czytelnika. Koncepcja ta nie tylko chce zbliżyć tekst (czy jego doświadczenie) do doświadczenia rzeczywistości, ale też w zasadzie tekst do słowa mówionego. W tym kontekście Minh ha Trinh pisze o wielogłosowości, ale przecież jest to dawny Bachtinowski<sup>16</sup> termin, który może być także interpretowany w ten sposób, że oto w formalnie ograniczonym tekście zamknięte są głosy żywych społecznych relacji. W czasie powstania tego pomysłu (przed II wojną światową) i w jego istocie blisko jesteśny do przywołanych już poglądów Malinowskiego dotyczących funkcji słowa. Choć w zestawieniu z rozważaniami metodologicznymi końca XX wieku Malinowski opisuje inne czasy i inne praktyki (mowa *versus* tekst; magia *versus* nauka), można pokusić się o przeciągnięcie nici izomorficznej pomiędzy praktykami metodologicznymi a pragmatyczną funkcją języka w magii ogrodów koralowych. Malinowski pisze, że „aby zrozumieć znaczenie, musimy badać raczej dynamikę słów, a nie ich czysto intelektualną funkcję”<sup>17</sup>. W owej dynamice słów skupia się na społecznym, a nie emocjonalnym kontekście mówienia. Słowa „robią, działają, wytwarzają i osiągają”<sup>18</sup> w tym sensie, że wywołują one zmianę w zachowaniu człowieka, uwarunkowaniem ludzkiego działania<sup>19</sup>. Malinowski nieco pomija fakt, że w tej sprawczości słowa pośredniczą emocje. Z kolei w żywym dyskursie milczy się o twórczym, sprawczym charakterze słowa, który akcentował Malinowski. Słowo nie tylko wzbudza emocje, ale pobudza zmysły, „schwytując» rzeczy, które znajdują się poza zasięgiem mówiącego”<sup>20</sup>. Być może jest to wiedza niepotrzebująca żadnej metodologii, dana każdemu czytelnikowi – i chodzi tu o każdy tekst, a nie tylko o twórczość Schulza. To doświadczenie metodologiczne, ten moment ujawniania nieskrytego pokazuje jedynie ścieżkę do momentu, który pojawił się w XXI wieku w Polsce.

### **Współczesne socjologiczne powroty do analizy zmysłów**

Z inicjatywy Wojciecha Dolińskiego w drugiej dekadzie XX wieku mniej postmoderniści i bardziej zanurzeni w tekstach niż w żywym doświadczeniu terenowym

socjologowie także wytrwale zbliżali się do tego momentu, kiedy rzeczywistość przemienia się w opis, mając podobne pole eksperymentów metodologiczno-poznawczych, jednak bez wstępnego potępienia samego tekstu i słowa<sup>21</sup>. Te poszukiwania metodologicznie finalnie wykraczały poza tekst, orientując się też na dane wizualne oraz działania w terenie (performanse), które można traktować jako inne spojrzenie na żywy dyskurs<sup>22</sup>. Doliński wprost powołując się na Gasseta i Bergsona, wskazuje na język (pojęcie, tekst) jako składnik konstytutywny rzeczywistości<sup>23</sup>, czy zdolności jej postrzegania<sup>24</sup>. W kontekście tej relacji pomiędzy tekstem a doświadczeniem ujawnia się trudność „w przełożeniu poszczególnych źródeł doświadczenia [...] na odpowiadające im wyrażenia językowe”<sup>25</sup>. Jest to powrót do kryzysu przedstawieniowego, ale poszczególne analizy w przywołanych tomach wskazują, że kryzys ten nie odnosi się do finalnego tekstu antropologicznego, ale pojawia się wcześniej i dotyka poziomu danych. Oznacza to, że w dominującym potocznym zapoznaniu świata właśnie słowo jest niedoskonałym nośnikiem zmysłowego doświadczenia, gdyż pozwala na „przechowywanie nietekstowych, zmysłowych śladów pamięci”<sup>26</sup>. W formie słowa mówionego, a zwłaszcza jego kontekstowego zapisu audio, spektrum tych śladów pamięci jest znaczące (jak wiersze bez tekstu Marka Pieniążka<sup>27</sup>). Jednak nawet w zapisach tekstowych, pamiętnikarskich można odnaleźć pamięć zmysłów. Analiza olfaktoryczna Mariusza Pandury<sup>28</sup> dokonana na źródłach historycznych, pamiętnikarskich pokazuje, że:

Skupienie się na zapachu pozwala nam zauważyć, że coś jest „nieznośne” nie w sensie odczucia intelektualnego, ale fizjologicznego [...] czyli powoduje bardzo konkretne cielesne doświadczenie<sup>29</sup>.

Projekt *Teksty – obrazy – performanse* podsuwa zatem wniosek, że ubieranie rzeczywistości w słowo samo w sobie jest techniką, metodą. Jest to metodologia zapisu, a konsekwencją postmodernizmu oraz zorientowanych fenomenologicznie i humanistycznie współczesnych poszukiwań jest wprowadzenie metodologicznej mikroperspektywy do opisu postępowania badawczego. W różnorodności sposobów zbierania danych, w złożonej procedurze transformowania wiedzy (gdyż wnioski końcowe z pracy naukowej niekoniecznie są odcięte od procesu badawczego) owa mikroperspektywa koncentruje się na styku rzeczywistość–doświadczenie–zapis<sup>30</sup>. Fenomenologiczne inspiracje Dolińskiego być może są paralelne do zapisu literackiego Schulza, gdyż Jacek Kurczewski trafnie dostrzega zdolność pisarza do refleksji nad fenomenologicznym *Umweltem*<sup>31</sup>. W sferze domu i jego najbliższego otoczenia Schulz stosuje opisy socjologiczne – albo też, jak zauważyli to sfrustrowani etnografowie, za pomocą tekstu literackiego potrafi opisać rzeczywistość społeczną nie gorzej od badaczy. Tutaj jednak interesuje mnie kompetencja metodologiczna Schulza. W naszkicowanej tu mikroperspektywie owa kompetencja jest przede wszyst-

kim świadomością słowa w jego treści i formie. Jest tym samym, co stanowi o jakości twórczości literackiej. To jest moment, w którym twórczość Schulza może być bez ważeń wprowadzona do metodologii socjologii jakościowej.

### Sklepy cynamonowe jako kontekst myślenia metodologicznego o zapisie (wysłowieniu) zmysłów – poszukiwania

Czytając analizy socjologiczne Pandury na temat zapachów powojennego Wrocławia<sup>32</sup> w zapiskach przybywających tam nowych mieszkańców, można opisać takie świadectwa za pomocą metafory słowa-żywicy, gdyż – jak wspierając się Bergsonem, pisze Doliński – „aktualna interpretacja to chwilowe unieruchomienie”<sup>33</sup>. Koncepcja *alethei* Heideggera przypina do tego kategorii, których używał Malinowski, pisząc o magii, gdyż: „Uchwycić znaczy tu: zatrzymać”<sup>34</sup>. Słowo jest żywicą, która, gdy wyleje się na jakąś rzeczywistość (pozwoli na interpretację), to stając się bursztynem, przechwytuje ów kawałek rzeczywistości (ale też doświadczenie zmysłowe) – tak jak pisał o tym Malinowski. Ta metafora słowa-żywicy wywodzi się z projektu socjologicznego i analizy doświadczeń z Wrocławia. Nowi wrocławianie opisywali zapachy bardzo nieudolnie, schematycznie i stąd pytanie: jak radzi sobie z zapachami wprawiony w słowie pisarz? Ten zmysł stał się kluczem do czytania *Sklepów cynamonowych*<sup>35</sup> w perspektywie metodologii zapisu. Zapachów w *Sklepkach* jest wiele, ale istotą ich odczytania nie jest opis, a zapis, czyli to, w jakim stopniu przywołanie zapachów rezonuje, wzbudza współodczuwanie, chwytając nietekstowy ślad pamięci. Ów zapis jest wyraźnie zróżnicowany, gdyż część zapisów zapachu jest rezonujących, część zaś – podobnie jak w opowieściach z Wrocławia – schematycznych. Z zapachów rezonujących wyodrębnić należy zapach jedzenia w *Sierpniu*:

Adela wracała w świetliste poranki, jak Pomona z ognia dnia rozżagwionego, wysypując z koszyka barwną urodę słońca – lśniące, pełne wody pod przejrzystą skórka czeresnie, tajemnicze, czarne wiśnie, których woń przekraczała to, co ziszczało się w smaku; morele, w których miąższu złotym był rdzeń długich popołudni; a obok tej czystej poezji owoców wyladowywała nabrzmiałe siłą i pożywnością płaty mięsa z klawiaturą żeber cielęcych, wodorosty jarzyn, niby zabite głowonogi i meduzy – surowy materiał obiadu o smaku jeszcze nie uformowanym i jałowym, wegetatywne i telluryczne ingrediencje obiadu o zapachu dzikim i polnym<sup>36</sup>.

W *Manekinach* zapach pieprzu buduje nastrój kolacji:

Subiekci spożywali go z namaszczeniem, z powagą kalendarzowej ceremonii. Zapach pieprzu rozchodził się po pokoju. A gdy wytarli bułką ostatek galarety ze swych talerzy, rozważając w myśli heraldykę następnych dni tygodnia, i na półmisku zostawały tylko głowy z wygotowanymi oczyma – czuliśmy wszyscy, że dzień został

wspólnymi siłami pokonany i że reszta nie wchodziła już w rachubę<sup>37</sup>.

W obu przypadkach same zapachy są dosłowne, zaś ich empatyczność buduje się na komponowaniu ich z opisem wizualności jedzenia: dzikość zapachu rozpoznawana jest przez płaty mięsa, żebra, wodorosty jarzyn. Zapach pieprzu wzmocniany jest przez obraz praktyki jedzenia kolacji. Słowa nieodwołujące się do zapachu silnie wspierają rezonujący charakter zapisu, zgodnie zresztą z zasadą stosowaną w żywym dyskursie, że „słowa są raczej sposobami wytwarzania efektów niż posiadają czy przenoszą jakieś wewnętrzne znaczenia”<sup>38</sup>.

Zapachy jedzenia zapisywane są zupełnie inaczej niż pozostałe zapachy rezonujące, kiedy Schulz stosuje kategorie abstrakcyjne i relacyjne. Takich zapisów jest najwięcej, a najpełniejszym z nich wydaje się opis sieni domu ciotki Agaty:

W półciemnej sieni ze starymi oleodrukami, pożartymi przez pleśń i osłepłymi od starości, odnajdowaliśmy znany nam zapach. W tej zaufanej starej woni mieściło się w dziwnie prostej syntezie życie tych ludzi, alembik rasy, gatunek krwi i sekret ich losu, zawarty niedostrzegalnie w codziennym mijaniu ich własnego, odrębnego czasu<sup>39</sup>.

Tak zapisywany zapach jest właściwością ludzi (Emil pachnie zapachem dalekich krajów) i jest przez ludzi odczuwany (przez Agatę, ojca Jakuba), pojawia się w miejscach prywatnych (dom, sieni). Jest to zapis abstrakcyjny, jeżeli patrzymy na terminy, które nie sugerują żadnego konkretnego powonienia. Jest to też zapis relacyjny, bo zakłada nie tylko bierność zapachu ludzkiego, ale też zdolność odczuwania go przez ludzi. Wydaje się, że przez tę właśnie relacyjność utrzymuje Schulz zdolność rezonowania zapisu, choć jest to wciąż praktyka identyczna ze stosowaną później przez postmodernistyczną etnografię, która zmierza do „wytworzenia efektu”.

W obu przypadkach rezonowania zapachy są raczej intymne: dotyczą praktyki jedzenia i mocno zindywidualizowanych cech osób. Kontrastuje to z tymi zapachami, które zapisywane są schematycznie, pojawiają się one bowiem całkiem poza światem ludzi, lub też w przestrzeni publicznej. Przy tym szczególnie interesujące wydają się zapachy przyjemne. W takich przypadkach schematyzm Schulza nie jest przy tym dokładnym odtworzeniem analizowanego przez Pandurę schematyzmu wspomnień:

Powietrze stało się lekkie do oddychania i świetlane jak gaza srebrna. Pachniało fiołkami. Spod wełnianego jak białe karakuły śniegu wychylały się anemony drzące, z iskrą światła księżycowego w delikatnym kielichu. Las cały zdawał się iluminować tysiącami światłami, gwiazdami, które rześcicie ronili grudniowy firmament. Powietrze dyszało jakąś tajną wiosną, niewypowiedzianą czystością śniegu i fiołków<sup>40</sup>.

Na tym przykładzie widać, że Schulz, podobnie jak w opisie jedzenia, używa zapachu nieco instrumentalnie, by podkreślić doświadczenia wzrokowe (tak, jak „klawiatura żeber cielejących” podkreślała zapach). Choć fiołki są trzykrotnie schematycznie połączone z wiosną<sup>41</sup>, to także tu możemy odnaleźć pewien rezonans, ale odnoszący się do wrażeń wzrokowych właśnie. Jest to znów umiejętnie budowanie kontekstów i efektów, a więc podstawowy warsztat pisarza, nie zawsze dany etnografowi, czy osobie piszącej pamiętniki.

Jednak powyższe ustalenia dotyczące zapachu są niealeteiczne, czyli takie, które nie pozwalają na ujawnienie czegoś do tej pory nieznanego. Analiza w tym stylu – mimo że nawiązuje do praktyk etnograficznych – nie pokazuje innych właściwości zapisu niż te, które zostały już w przywołanych metodologiach założone. Mogą być dobre do przyczynkarskiej systematyzacji prozy Schulza lub podtrzymywania przekonań o sile literatury w przekazywaniu treści o kulturze. Jest to porażka analizy, która jest ucieczką przed wzrokiem, ale pozostaniem przy jego regułach. Te zaś, jak opisywał to McLuhan<sup>42</sup>, polegają na analitycznym rozbiciu zmysłów, rozpoznawania świata za pomocą autonomicznych danych wizualnych, zapachowych czy smakowych uporządkowanych w linearnym obrotach czasu i fragmentarycznym świecie pisma.

### ***Nemrod – odkrycie wielozmysłowego poznania***

Dla wszystkich wątków o zmysłach (także smaku, dotyku, słuchu) obecnych w zbiorze *Sklepów cynamonowych* konieczny jest zupełnie inny moment analizy, który nie może być wyłoniony z reguł linearnego, przyczynowo-skutkowego postępowania z treścią, ale właśnie z racji nieskuteczności tych reguł staje się wymagany. Musi być to ujęcie holistyczne, które wyłowi ze zbioru opowiadań moment ujawniający nową perspektywę dla doświadczenia zapachu i innych zmysłów. Tym momentem (w tekście) jest *Nemrod*, dokładnie zbudowana w opowiadaniu perspektywa szczeniaka.

Choć doznania zmysłowe Nemroda opisywane są (bo jest to jednak tekst) raczej z osobna (zapachy odrębne od smaków, a te raczej obok wzroku i dotyku), to całe owo krótkie opowiadanie kreśli podmiot doświadczający jako zdecydowanie wielozmysłowy. Tak jak w intymnym rezonansie zapachu ludzi, wielozmysłowa staje się relacja z pieskiem:

Jakież bezmiar doświadczeń, eksperymentów, odkryć otwierał się teraz! Sekret życia, jego najistotniejsza tajemnica sprowadzona do tej prostszej, poręczniejszej i zabawkowej formy odsłaniała się tu nienasyconej ciekawości. Było to nad wyraz interesujące, mieć na własność taką odrobinę życia, taką cząsteczkę wieczystej tajemnicy, w postaci tak zabawnej i nowej, budzącej nieskończoną ciekawość i respekt sekretny swą obcością, niespodzianą transpozycją tego samego wątku życia, który i w nas był, na formę od naszej odmienną, zwierzęcą<sup>43</sup>.

Jest w tym fragmencie oczywiście fascynacja witalizmem, animalizmem, ale można znów – patrząc holistycznie na to opowiadanie – zauważyć, że właśnie życie i witalizm zasada się na połączeniu zmysłów, a nie ich rozdzielaniu. Nemrod kontaktuje się z otoczeniem, angażując wszystkie swoje zmysły. Czyli jest to taki moment, w którym można wyobrazić sobie pewną koncepcję doświadczenia wielozmysłowego jako podstawowej manifestacji życia. Z tej perspektywy można zauważyć, że za zabiegami literackimi opisywanymi wcześniej kryje się nie tyle i nie tylko chęć transformacji każdego ze zmysłów w słowo (zapis), ale też stosowanie przez Schulza słowa do budowania wielozmysłowych połączeń. Cytowane już konstrukcje rezonujące (jak jedzenie w *Sierpniu*), łączące dźwięk, kolor, zapach, smak i dotyk, nie muszą być odczytywane jedynie jako wyrafinowana estetyka słowa. Chociaż właśnie przez połączenie zmysłów odczuwamy, współodczuwamy i przeżywamy jego literaturę, to zabiegi te odsłaniają wartość wielozmysłowości jako pewnej wytycznej metodologicznej, która pozwala na zbliżenie w triadzie rzeczywistość–doświadczenie–zapis.

To odkrycie bynajmniej nie stawia Schulza jako świadomego postmodernisty. Znów momentem wyjścia dla refleksji na ten temat jest *Nemrod*, w którym ujawnia się w sposób skondensowany stosunek Schulza do tego, co myśli on o owej wielozmysłowości:

I jeszcze jedno. Nemrod zaczyna rozumieć, że to, co mu się tu podsuwa, mimo pozorów nowości jest w gruncie rzeczy czymś, co już było – było wiele razy – nieskończenie wiele razy. Jego ciało poznaje sytuacje, wrażenia i przedmioty. W gruncie rzeczy to wszystko nie dziwi go zbyt. W obliczu każdej nowej sytuacji daje nura w swoją pamięć, w głęboką pamięć ciała, i szuka omakiem, gorączkowo – i bywa, że znajduje w sobie odpowiednią reakcję już gotową: mądrość pokoleń, złożoną w jego plazmie, w jego nerwach. Znajduje jakieś czyny, decyzje, o których sam nie wiedział, że już w nim dojrzały, że czekały na to, by wyskoczyć<sup>44</sup>.

Zatem zmysły są źródłem nie tylko doświadczenia, ale specyficznego, cielesnego poznania. Jednak przypisanie go szczeniakowi w pewnym sensie wskazuje na aracionalność tego poznania. Rozumienie i pamięć to są tutaj zupełnie inne kategorie niż te, którymi posługuje się klasyczna metodologia. Oczywiście jednocześnie są one „poza słowem”, a więc mogą być identyfikowane z żywym dyskursem i poszukiwaniami wskazanymi na początku tekstu.

### ***Schulzowskie doświadczenie drugiego sortu i jego znaczenie dla współczesnej metodologii***

W świecie *Sklepów cynamonowych* takie doświadczenie wielozmysłowe, cielesne przypisane jest też kobietom. Taki jest – manipulujący wielozmysłowością – opis dziewczyn do zycia w *Manekinach*, które „Ach! jak mało wymagały one

od rzeczywistości. Miały wszystko w sobie, miały nadmiar wszystkiego w sobie”<sup>45</sup>. Podobnie jak Nemrod, dziewczyny, będąc doświadczającymi podmiotami, stają się zasadniczo przedmiotem zewnętrznej obserwacji (przez Ojca) w klasycznym stylu dominującego, obiektywizującego oglądu<sup>46</sup>.

Schulz stosuje ten ogląd do dystansowania się zarówno wobec obserwowanego podmiotu (kobiet, zwierząt), jak i opisanej formy poznania. Będąc pisarzem, a nie badaczem, może częściowo znosić ów dystans przez fascynację, która kojarzy się z ideą korzystania z emocji w przekazie, obecną w dzisiejszych postmodernistycznych podejściach. Owa dystansująca fascynacja oznacza wzięcie w nawias całego tego modelu doświadczenia / poznania jako mniej ważnego, czy nawet egzotycznego, co mieści się w całej historii egzotykcji Obcego, wytkniętej naszej kulturze właśnie w momencie opisanego kryzysu przedstawieniowego<sup>47</sup>. Wydaje się, że w dzisiejszej perspektywie poznawczej opisane tu praktyki zapisu stosowane przez Schulza pozwalają jednak na odkrycie nowych walorów metodologii postmodernistycznej, feministycznej.

Schulz, rekonstruując bowiem ten sposób doświadczenia i – co tu szczególnie istotne – proponując określony jego zapis, stosuje bardzo prostą zasadę. Zasadą tą jest opisywanie rzeczywistości (życia!) przez uwzględnianie w zapisie doświadczeń wytwarzanych przez wszystkie zmysły, które są traktowane jako zmysły równoczesne i współpracujące. Zdając sobie sprawę, że proste recepty wcale nie są łatwe w realizacji, należy podkreślić, że w poszukiwaniach dotyczących triady rzeczywistość–doświadczenie–zapis ten pomysł może otworzyć nowe horyzonty dla praktyk badawczych. Chodzi oto, żeby uchwycić i ujawnić przez wielość, co jest wyzwaniem zarówno nauki, jak i sztuki<sup>48</sup>.

### Przypisy

- 1 Por. Martin Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. Lucyna Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 37–40.
- 2 Por. Norman Denzin, *Interpretive Ethnography. Ethnographic Practices for the 21st Century*, Thousand Oaks–London–New Delhi 1997.
- 3 Bronisław Malinowski, *Ogrody koralowe i ich magia. Język magii i ogrodnictwa, Dzieła*, t. 5, Warszawa 1987, s. 100 i nast.
- 4 Por. Peter Berger i Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, New York 1966.
- 5 Jan Woleński, *Bruno Schulz i realizm magiczny*, [w:] *O Drohobyczu, trójmieście i zagłębiu. Polsko-ukraińskie studia z socjologii historycznej*, red. Jacek Kurczewski, Dariusz Wojakowski, Leonid Tymoszenko, Rzeszów 2016.
- 6 Dariusz Czaja, *Mito-logika Schulza. Rekonesans*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, r. LXXIII, nr 1–2, s. 101.
- 7 Por: *The Anthropology of Experience*, red. Victor Turner i Edward M. Bruner, Urbana–Chicago 1986; *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, red. James Clifford i George E. Marcus, Berkeley 1986.
- 8 Clifford Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. Dorota Wolska, Kraków 2005 [oryg. 1983].
- 9 James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Dżurak i in., Warszawa 2000.

- 10 Clifford Geertz, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. Ewa Dżurak, Sławomir Sikora, Warszawa 2000.
- 11 Unni Wikan, *Beyond Words: The power of resonance*, [w:] *Beyond Boundaries, Understanding, Translation and Anthropological Discourse*, red. G. Pallson, Oxford 1993; Norman Denzin, *Interpretative...*, dz. cyt.
- 12 Por. tamże, s. 72–75.
- 13 Unni Wikan, *Beyond...*, dz. cyt., s. 174.
- 14 Por. Norman Denzin, *Interpretative...*, dz. cyt., s. 77.
- 15 Unni Wikan, *Beyond...*, dz. cyt., s. 190.
- 16 Michail Bachtin, *Słowo w powieści*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Warszawa 1982.
- 17 Bronisław Malinowski, *Ogrody koralowe...*, dz. cyt., s. 100.
- 18 Tamże.
- 19 Tamże, s. 109.
- 20 Tamże.
- 21 Por. *Rzeczywistość i zapis. Problemy badania tekstów w naukach społecznych i humanistycznych*, red. Wojciech Doliński, Jerzy Żurko, Katarzyna Grzeszkiewicz-Radulska, Sylwia Męćfał, Łódź 2016; *Teksty – obrazy – performanse. Zapisy doświadczeń i doświadczanie zapisu*, red. Wojciech Doliński, Dariusz Wojakowski, Kraków 2020.
- 22 Por. Marek Pieniążek, *Na granicy pisma: o technologiach poetyckiego wydarzenia*, [w:] *Teksty – obrazy – performanse...*, dz. cyt.
- 23 Wojciech Doliński, *Od „naoczego świadka” do „komentatora” – podróże / wędrówki badacza po obszarach doświadczenia*, [w:] *Teksty – obrazy – performanse...*, dz. cyt., s. 21.
- 24 Tamże, s. 23.
- 25 Tamże, s. 22.
- 26 Marek Pieniążek, *Na granicy...*, dz. cyt.
- 27 Dariusz Wojakowski, *Wprowadzenie. Ku pogłębionej wrażliwości metodologicznej*, [w:] *Teksty – obrazy – performanse...*, dz. cyt., s. 9.
- 28 Mariusz Pandura, *Wczuwanie się w miasto. Przypadek Wrocławia*, [w:] *Teksty – obrazy – performanse...*, dz. cyt.
- 29 Dariusz Wojakowski, *Wprowadzenie...*, dz. cyt., s. 9.
- 30 Wojciech Doliński i Jerzy Żurko, *Wybrane problemy statusu poznawczego tekstów pisanych – wprowadzenie*, [w:] *Rzeczywistość i zapis*, dz. cyt., s. 15 i nast.
- 31 Jacek Kurczewski, *Socjologia Schulza – szkic zagadnienia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2019, r. LXXIII, nr 1–2, s. 108.
- 32 Mariusz Pandura, *Wczuwanie...*, dz. cyt.
- 33 Wojciech Doliński, *Od „naoczego świadka”...*, dz. cyt., s. 23.
- 34 Martin Heidegger, *O źródle...*, dz. cyt., s. 25.
- 35 Wszystkie cytaty w niniejszym tekście podawane są za: Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Gdańsk 2000. Skrótory tworzone s. od pierwszych liter opowieści (Sierpień – S).
- 36 S, s. 3.
- 37 M, s. 17.
- 38 Unni Wikan, *Beyond...*, dz. cyt., s. 192.
- 39 S, s. 6.
- 40 S.C., s. 40.
- 41 S.C., s. 36, 40, 41.
- 42 Marshall McLuhan, *Wybór pism*, przeł. Ewa Różalska, Jacek Stokłosa, Poznań 2001.
- 43 N, s. 28.
- 44 N, s. 29.
- 45 M, s. 18.
- 46 Por. Norman Denzin, *Interpretative...* dz. cyt., s. 16–17.
- 47 Por. *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*, red. George E. Marcus i Michael M. Fischer, Chicago–London 1986.
- 48 Por. Martin Heidegger, *O źródle...*, dz. cyt., s. 25.



Działania performatywne Włodka Kaufmana. Foto Igor Feciak / SchulzFest.

Fot. 1: Performans (19 listopada 2006) podczas odsłonięcia tablicy pamiątkowej w miejscu śmierci Brunona Schulza, II Festiwal.

Fot. 2: Performans podczas IV Festiwalu 2010, Willa Jarosza.

Fot. 3: Performans *Requiem* podczas VIII Festiwalu w 2018 roku.

Fot. 4: Performans *Brunowaga* – IX Festiwal 2020, Ratusz w Drohobyczu.



Działania performatywne Włodka Kaufmana. Foto Igor Feciak / SchulzFest.

Fot. 1, 2: Performans w synagodze w Drohobyczu, razem z Ołeksandrem Maksymowem, VII Festiwal 2016.

Fot. 3: Performans (19 listopada 2006) podczas odsłonięcia tablicy pamiątkowej w miejscu śmierci Brunona Schulza, II Festiwal.

Fot. 4: Performans w Muzeum Pokoju Brunona Schulza, dawne gimnazjum – rektorat Uniwersytetu w Drohobyczu, VI Festiwal 2014.

## Metafizyka i metasocjologia miasta

**G**uten Tag. Добрый день. Dzień dobry. Przykro mi, że nie mogę być osobiście. Powiedzieć, że duchowo, to troszkę brzmi dwuznacznie. Tym bardziej, że jestem fizycznie, ale elektronicznie. To pewnie komplikuje trochę sprawę właśnie od strony metafizycznej. W każdym razie pandemia uniemożliwiła mi przybycie na zlot schulzowski, co jest dla mnie przykrością wielką. Mogę tylko ogólnie naszkicować, jaki sobie zamiar stawiałem w referacie niedoszłym, niestety, do skutku. Wymagałoby to więcej czasu i rzeczywiście możliwości interakcji bezpośrednio z publicznością naszą, z Państwem.

Ja tutaj muszę dokonać pewnej samokrytyki metodologicznej wręcz. Wiera, która przywiązała mnie do Drohobycza, w którym znalazłem się poniekąd kiedyś przypadkiem, choć w roli badawczej, wyznaczając kolejne zadania i stwarzając możliwości, prowadzi mnie, można powiedzieć starannie, na pewnej takiej, powiedziałbym po schulzowsku, smyczy, która, mam nadzieję, zbliża się do wyznaczonego przez nią kierunku. Zacząłem te swoje drohobycko-schulzowskie prace badawcze od socjologii w najbardziej prymitywnym wydaniu, robiąc badania opinii świadomości historycznej obecnych mieszkańców Drohobycza. Rzecz sama w sobie ważna, choć daleka od istoty zadania, do której za chwilę przejdę. Krok dalszy właściwie wykonałem po pewnych ekskursach bocznych w kierunkach może



Bruno Schulz, *Mężczyzna i dwie baby*, 1924, tusz, sepia, MNWr, za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 424.

właśnie zakamarków ulicy Krokodylej. To była ostatnia konferencja, na której mogłem się zająć socjologią Schulza, traktując, dokonując właściwie takiej w gruncie rzeczy obrzydliwej dla kogoś, kto rzeczywiście jak ja kocha Schulza od późnego dzieciństwa, od pierwszego momentu, kiedy się z jego tekstami i grafiką zetknąłem. Mianowicie takiej translacji twórczości, erupcji twórczej Schulza, jego ducha na język. I to właśnie, można powiedzieć, świadomie takiej bardzo scjentystycznej jednak socjologii końca XIX wieku czy początku XX wieku, która też była rzeczywiście socjologią, jaka wtedy towarzyszyła mniej lub bardziej bezpośrednio Schulzowi w jego życiu i w jego intelektualnej refleksji. To sprowadzało się też do wyszukiwania sposobów, jakie zupełnie pozanaukowe konstrukcje Schulza można przełożyć na język właśnie takiej pozytywistycznej socjologii. Zadanie skądinąd ciekawe dla mnie było, ale tym niemniej właściwie pozostawiło we mnie głębokie niezadowolenie. Miałem poczucie, że jakoś sprzeniewierzam się temu, o co chodzi głównie w tej twórczości pełnej idei, duchowi, można powiedzieć, tego przedsięwzięcia. I ten tytuł miał właśnie zdawać sprawę z zamysłu, który ciągle pozostaje roboczym planem, mianowicie odtworzenia tą drogą, odwoływania się i czytania Schulza do metafizyki miasta.

Dzisiejsza socjologia czy antropologia na szczęście nie mają jednego paradygmatu, są ich różne możliwości zawarte. Więc istniała możliwość, żeby przekroczyć – nie porzucić, tylko przekroczyć właśnie, transcendować granice między tym co czysto faktyczne, a tym co duchowe, a zarazem poddaje się właśnie analizie i może być traktowane też jako wyobrażenie zbiorowe, i jako fakt. Wyobrażenia zbiorowe na temat miasta oczywiście są też faktem i to faktem zasadniczym. Jeszcze na początku XX stulecia socjolog Florian Znaniecki zaproponował ideę współczynnika humanistycznego, przez który trzeba fakty podzielać, obojętnie czy będzie to pleć, kiedy ją we współczynniku humanistycznym ujmujemy jako gender, czy miasto. No a właśnie, miasto, to znaczy, że czym jest to miasto, wzięte ze współczynnikami humanistycznym? Takie klasycznie scjentystycznie opracowane miasto Znanieckiego w świadomości jego obywateli nie zdaje sprawy jednak z tego, czym są miasta, ujęte w tej jedności fizyczno-psychicznej, o którą tutaj chodzi.

Każde miasto, które kiedykolwiek żyło, było otoczone. Te, które żyją nadal, mam tu na myśli szczątki miasta Angkor, rozsypane gdzieś w dżungli kambodżańskiej. To miasto na pewno już jest miastem umarłym, choć ciągle jeszcze wizję tego Angkor na podstawie szczątków można sobie wytwarzać. Są miasta, które ginęły i odradzały się na nowo. Odradzały się na nowo dzięki właśnie istnieniu w tej sferze duchowej. W tej sferze przekonań, wierzeń, wyobrażeń ich mieszkańców. Ci mieszkańcy się zmieniali, umierali, byli rozpędzeni, ginęli, a tym niemniej te ich przeżycia pozostają trwale z nimi, związane z miastem; jak nietrwale potrafią być budynki czy infrastruktura taka czysto materialna. Miasto tak widziane jest właściwie całością złożoną z rzeczy i z istot żywych. Te istoty żywe to zresztą nie tylko ludzie, to jest plectwo, które związane



jest z miastem, to jest powiedzmy w sferze niebieskiej miasta, ale także i te straszne stwory, które zaludniają sferę podziemną. My musimy zdać sobie sprawę z wszystkich aspektów tej skomplikowanej całości, którą dzięki naszej wierze w miasto, w jego istnienie podtrzymujemy.

Dam dwa przykłady z Schulza. Jeden to przykład z *Nocy lipcowej*, w której pisze Schulz o tajemnym fluidzie mroku żywej, czujnej i ruchliwej materii ciemności, nieustannie kształtującej coś z chaosu i każdy kształt natychmiast zarzucającej. Budulec czarny, piętrzące się dookoła sennego wędrowca pieczary, sklepienia, wnęki i nyże. Powietrze nocy, nagle bezpowietrzne głuże, wśród których się przepycha bohater. Pochyla głowę pod łuki i sklepienia nisko nawisłe. Są zacisza bez tchu, zatoki ciemności, urywki rozmów zostawione przez nocnych wędrowców, fragmenty napisów na plakatach, zagubione takty śmiechów. „Czasem zamyka mnie noc, jakby w ciasnym pokoju bez wyjścia”<sup>1</sup>.

To jest oczywiście przekazanie tej metafizyki miasta, której rozmowa, kiedyś odbyta, pozostaje ciągle, mimo że już dawno przestała istnieć docześnie, ciągle jest częścią tego świata, który stanowi miasto. Można też wstąpić głębiej, jak w innym fragmencie:

Ale nie tu koniec jeszcze, zstępujemy głębiej. Tylko bez strachu. Proszę mi podać rękę, krok jeszcze i jesteśmy u korzeni i natychmiast staje się gałęzisto, mrocznie i korzennie jak w głębokim lesie. [...] Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. Tu są te nieskończone inferna, te beznadziejne obszary ossjaniczne, te oplakane nibelungi. Tu są te wielkie wylęgarnie historii, [...] mechanizm wiosny<sup>2</sup>.

Więc od nieba do piekła. Do piekła może nie atakującego, ale właśnie ciemnego, rozciąga się ten świat miasta – powtarzam – tworzący pewną skomplikowaną współgrę, wzajemne przenikanie się elementów duchowych i elementów czysto cielesnych.

Poeta Serhij Żadan pisząc o Drohobyczu, pisze o cieniach. Pięknie pisze, że są jeszcze cienie:

Cienie tych, którzy tu żyli przez setki lat, którzy na tych ulicach zakochiwali się, bogacili, tracili wiarę, starzeili się, umierali. A jeszcze cienie tych, co umierali nie swoją śmiercią. Ich cienie są szczególnie niepokojące i niespokojne. To jak z miejskimi ptakami na wiosnę – niby wszystko na swoim miejscu, ale jakieś zmarznięte po zimie, złodowaciałe. Więc są zaniepokojone. I cienie zmarłych podobnie – kręcą się wokół miejsc, gdzie zginęli, niepokoją się<sup>3</sup>.

A więc pamięć i wyobrażenia są równie materialną, w tym sensie dotykającą wręcz, bo dającą się opowiedzieć częścią, składnikiem metafizycznym tego miasta, który stanowi całość.

I teraz ostatni wątek. Złoty schulzowski, w których bierzemy udział mniej więcej systematycznie, to jest przy-



Bruno Schulz, *Kobieta i dwóch mężczyzn w geometryzowanej panoramie miasta*, przed 1930, ol., ML, za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 396.

kład czegoś, co z punktu widzenia współczesnej autorefleksji antroposocjologicznej możemy określić przecież nie inaczej tylko jako produkcję metafizyki. Niczym innym one nie są. Literatura, poezja Żadana czy eseje literaturoznawców, filozofów, skromne przyczynki socjologów, działania i występy teatralne. To wszystko w gruncie rzeczy stanowi kolejne ożywianie, podtrzymywanie i dokładanie się do metafizyki miasta, które istnieje i żyje w rozmaitych swoich wydaniach – w wersji żydowskiej, w wersji polskiej, przechowywanej gdzieś na Kresach Polski, w wersji ukraińskiej czy w wersji ormiańskiej. To są różne tony tego samego pryzmatu, którym jest określone tu miasto. Inaczej niż Żadan, sądzę, że każde miasto ma właśnie swoją metafizykę, którą nie tylko można odkrywać, ale przede wszystkim można starać się rozbudowywać, podtrzymywać, wzbogacać po to, żebyśmy nie mieli wokół siebie pustyni czy puszcy Angkoru, wyludnionych zupełnie z pamięci, z tych cieni. Bo jak się idzie tym Angkorem, to się tych cieni nie czuje. Ale właśnie pełnej cieni jak na porządną zbiorową twórczość, metafizyczną produkcję przystało. Lechajim!

Transkrypcję wystąpienia przygotowała  
**Walentyna Folc**

#### Przypisy

- <sup>1</sup> Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 215.
- <sup>2</sup> Tamże, s. 159–160.
- <sup>3</sup> Serhij Żadan, *Drohobycz*, przeł. Jacek Podsiadło, PIW, Warszawa 2018, s. 9.

## O Kosmosie i o Planecie Schulz, która okazała się galaktyką

Moje wystąpienie miało być poświęcone prezentacji kwartalnika „Konteksty” (nr 1–2 / 2019) pod tytułem *Planeta Schulz*, jednak pandemia trochę popsuka nam szyki. Chciałbym na początek uzupełnić tytuł tego wystąpienia, który, jak podaje program IX SchulzFestu (2020), brzmi: *Planeta Schulz – inspiracje, wyzwania*, i dodać jeszcze dwa słowa: przypisy i uzupełnienia. Jeśli pamiętają państwo naszą rozmowę wstępną do tego numeru z udziałem Wiery Meniok, Pawła Próchniaka i Grzegorza Józefczuka, wspominałem tam o „Kontekstach” i tytułach takich jak *Kontynent Miłosz*, o używaniu tej kosmicznej, światowego wymiaru metafory do postaci i twórczości Brunona Schulza, któremu poświęcony jest ten festiwal i numer naszego kwartalnika. Zwracałem uwagę właśnie na ten kosmiczny wymiar, na pojęcia „kosmosu Schulza”, „świata Schulza”, jak w eseju Marka Zagajewskiego *Schulz i świat*, potem modyfikowanego przez Małgorzatę Kitowską: *Drohobycz, czyli świat* albo *Drohobycz i świat*. Że nie – jak u Zagajewskiego – *Świat i Drohobycz*, tylko *Drohobycz i świat*; ona zaś idzie dalej i zamienia to na: *Drohobycz, czyli świat*. Wydawało się, że tytuł *Planeta Schulz* to był nasz wspólny pomysł, i umknęło mojej uwadze, że jest to podświadome zapożyczenie – i stąd ten pierwszy przypis.

Nawiązaniem do tej tradycji widzenia wielkości Schulza, jego twórczości i miasta, w którym żył, jest jeden z tekstów, w którym padło sformułowanie „Planeta Schulz” – ale to odkryłem znacznie później. Chciałbym zwrócić uwagę na ten właśnie tekst Ostapa Sływyńskiego *Odtwarzanie genialnej epoki* we wspomnianym numerze „Kontekstów” – i właśnie to pojęcie „Planeta Schulz”, które stało się naszym tytułem, u niego pojawiło się wcześniej.

To poniekąd wiąże się też z inną historią, kiedy prezentowaliśmy „Konteksty” w Lublinie, w ośrodku Brama Grodzka – Teatr NN na spotkaniu 28 stycznia 2020 roku, które poprowadził ojciec Tomasz Dostatni, z udziałem Wiery Meniok, Pawła Próchniaka, Grzegorza Józefczuka i moim. Ojciec Tomasz Dostatni zwrócił się do nas z prośbą, żeby każdy z uczestników dyskusji wybrał i wskazał jakiś jeden tekst do polecenia dla publiczności. Było to bardzo trudne. Ten numer zawdzięczamy bardzo wielu autorom, a od tego zadania nie można było uciec, odpo-

wiadając, że w zasadzie polecam wszystkie teksty. Zastosowałem wprawdzie pewną ucieczkę, bo odesłałem czytelników do tekstów autora, który nigdy nie brał udziału w spotkaniach drohobyckich – do rzeźbiarza Krzysztofa M. Bednarskiego, którego dzieło znalazło się na okładce numeru; to instalacja *Ja, Bruno Schulz i dom mojego ojca*. Jego tekst traktuje o inspiracjach schulzowskich i o całej historii tej walizki. Żałuję, że nie udało nam się sprowadzić tych instalacji na bieżący festiwal, choć były takie plany. To była taka moja ucieczka. A wracając teraz do zapowiedzianego przypisu i tekstu, w którym pojawia się „Planeta Schulz”, chciałbym przytoczyć dłuższy fragment. Pojawienie się tego pojęcia zawdzięczamy tak naprawdę właśnie Ostapowi Sływyńskiemu. Pisze on tak:

Należę do pokolenia, dla którego Festiwal Schulza w Drohobyczu istniał od zawsze.

Pamiętam duże cienie od kanciastych postaci na ścianie drohobyckiego kościoła, ciszę i szepty, które zdradzały, że w ciemności dookoła jest mnóstwo ludzi. My, grupa hałaśliwych studentów i absolwentów lwowskich uczelni, spóźniliśmy się, weszliśmy tu bezceremonialnie i nas nie odrącono. Czuliśmy wdzięczność. To był spektakl, ale zbyt przypominał dziwaczny rytuał, którego znaczenia nie rozumieliśmy, nie mieliśmy pojęcia, jakie duchy się tutaj wywołuje – potężnych czy byle jakich, mądrych czy głupich. Zmęczeni prozaiczną codziennością pierwszej dekady XXI wieku, znudzeni wypłowiałymi portretami klasyków na uniwersyteckich ścianach, chłonęliśmy wszystko, co zawierało w sobie jakąś tajemnicę. Ufaliśmy tylko nieznanemu. Samo nazwisko, cały czas tutaj powtarzane, było dla nas jak zamknięty kwiat egzotycznej rośliny, która nie wiedzieć czemu wyrosła tu, pod zwyczajnym drewnianym płotem: Bruno Schulz. Tak, brzmiało ono jak obietnica wtajemniczenia. Po prostu ktoś nam powiedział: jedźcie do Drohobycza, tam jest Schulz. To wystarczyło. Był rok 2004.

Dwa lata później przyjechałem do Drohobycza z wydrukowanym referatem, miałem go przeczytać podczas festiwalu. Stałem pośrodku pustego rynku, po którym uganiały się za sobą psy, i nie wiedziałem, dokąd pójść. Polegałem na wspomnieniach sprzed dwóch lat, ale tym razem wszystko wyglądało inaczej. Magiczna nawigacja nie działała. Zapytałem chłopaków pijących piwo w ogródku jedynej w rynku pizzerii, czy aby nie wiedzą, gdzie odbywa się Festiwal Schulza, ale tylko wzruszyli ramionami. Planeta Schulz obracała się na jakiejś innej orbicie.

Teraz już wiem, że tak było zawsze. Obecność Schulza w Drohobyczu to zjawisko paradoksalne, łamiące wszystkie prawa fizyki. Ponieważ Schulz całą swą fizyczną istotą, prawem swego urodzenia i śmierci mieści się w tym mieście, ale jednocześnie cały jest na zewnątrz. To nie częściowe ząbienie się człowieka i miejsca, jak zdarza się często – to całkowite pokrywanie się, ale w dwóch różnych wymiarach. Jak patrzyli na siebie Schulz i mia-

sto? Przypuszczam, że tak, jak patrzę na siebie zwierzęta dwóch zupełnie różnych gatunków, gdy przypadkiem kąpią się w tej samej rzece. Czy możemy być pewni, że z punktu widzenia kolibra hipopotam nie jest planetą?<sup>1</sup>

Ta właśnie dwoistość, to bycie i jednocześnie wyrastanie, świętowanie Schulza jest wyzwaniem dla kolejnych spotkań i kolejnych przystanków przy refleksowaniu, czym jest twórczość, czym jest pisarstwo, czym jest świat i czym jest ta odległa planeta, jaką stanowią Bruno Schulz i jego twórczość. Przytoczę jeszcze jeden fragment, bo wydaje mi się, że ten tekst wart jest przypomnienia. I tak można traktować też cały ten numer: możemy sięgać do tych tekstów, powracać do nich, błąkać się jak po labiryncie, i zawsze odnajdzie się takie rewelacje jak ten esej – i stąd konieczność dodania przypisu, że „planeta Schulz” pochodzi od Ostapa Sływińskiego.

Chciałbym rozwinąć jeszcze tę myśl o wykraczaniu, przekraczaniu, związku z miastem, a jednak byciu zarazem inną planetą. W rozmowie otwierającej numer Paweł Próchniak stwierdza, że w zasadzie, widząc ogrom pracy interpretacyjnej i tekstów zgromadzonych podczas kolejnych edycji festiwalu, moglibyśmy nazwać ten zeszyt właśnie Galaktyką, więcej niż Planetą Schulz. Może to byłby właściwy tytuł. Ale przyjrzyjmy się jeszcze strukturze tej planety. Ostap Sływiński pisze dalej:

Schulz wybrał pozostanie tutaj, na tej poturbowanej, nieustannie odzieranej ze wszystkiego prowincji, i był to wybór niefortunny, ale dla niego oczywisty. Był to właściwie wybór bez wyboru, *conditio sine qua non* jego pisarstwa. W przeciwnym razie w obiektyw jego wizyjnej maszyny pchałoby się zbyt dużo konkretów, łatwo rozpoznawalnej i głośno brzmiącej topografii; kulturowa szczelność wielkiej metropolii pozbawiałaby go akustyki. Był on bowiem pisarzem nie zagraconego muzeum czy przepelnionej biblioteki, ale pustych komnat, w których każde mówione słowo odzywa się stokrotnym echem. Co miałby począć z takim Wiedniem, Paryżem czy nawet Warszawą? Jak miałby uczynić jeszcze bardziej uniwersalnym miejsce, które samo aż wylażyło ze skóry, by być uniwersalnym?

Schulz potrzebował tego „miasta surowca”, nigdy niedokończonej budowli, przez którą prześwieca szkielet. Drohobycz był dla niego czymś w rodzaju miniaturowego szkolnego modelu silnika parowego z okienkami do podglądania. Albo, jak napisał Jurij Andruchowycz, „bezbarwną larwą”, którą „dziwacznym gestem demiurga zamieniał w rzadkiego fantazyjnego motyla”<sup>2</sup>. Miał tu wszystko: pałacyki przemysłowców ze służącymi, porcelaną i balami, szemrane ulice handlu i rozmaitych geszefców, dzielnice biedy i najprymitywniejszej egzystencji. Miał także ogrody i świątynie. Nie miał może „metatektu” – kultury, która by to wszystko przepracowywała – i dobrze. Był na tym piętrze niemal całkowicie sam i korzystał z tej oszalamiającej wolności.

Drohobycz to żadne oparcie, żaden pewnik. Osuwa się pod stopami jak grząska gleba. Tak jest wszędzie w Galicji, na tej ziemi przeklętej i cudownej. Łatwo tu przepaść, gdy zaczyna się kolejna historyczna powódź, gdy nadchodzą fale obcych władz, gdy zmieniają się szyldy na ulicach, portrety na szkolnych ścianach i czcionki w książkach. Tylu już zginęło i popadło w zapomnienie tych, którzy wierzyli w ocalającą moc miejsca, wybierali bycie „u siebie” zamiast szukania ratunku gdzie indziej, wśród obojętnych obcych. Niestety, „swoi” znikali lub odwracali się, miejsce zmieniało się nie do poznania. Pękało, nie nadawało się już do przechowywania pamięci. Schulz pozostał i zginął, ale nie przepadł.

Ratunkiem dla Schulza stał się wybór języka, z którym było zupełnie odwrotnie niż z wyborem miejsca do życia. Był on nie aż tak oczywisty i nieodwracalny, ale za to bardzo udany. W domu wprawdzie mówiło się po polsku, ale matka Henrietta czytała synowi wiersze po niemiecku, więc dlaczego nie mógłby pójść drogą Galicjan Józefa Rotha albo Hermanna Blumenthala? Dlaczego zresztą nie mógłby ostatecznie wybrać jidysz, jak to uczyniły jego lwowskie przyjaciółki Debora Vogel i Rachela Auerbach? Ale gdyby tak zdecydował, gdyby wybrał jidysz – ten język bez państwa, którym gardzili zarówno sąsiedzi innych narodowości, jak i mnóstwo Żydów, adeptów syjonizmu lub zwolenników asymilacji – jego szanse, by wydostać się z galicyjskiego trzęsawiska, byłyby minimalne. Ale nie chciał być pisarzem żydowskim, tak samo jak pisarzem „drohobyckim”. Dusiłby się w obu tych szufladach.

Wiemy skądinąd, że „szuflada polska”, choć znacznie bardziej przestrzenna, też nie była szczytem jego marzeń. Jak zauważa Stefan Chwiniński, marzył on, by wyjść „poza granice polskiego języka”<sup>3</sup>, myślał o karierze literackiej w krajach niemieckojęzycznych (w tym celu – w złowrogim już 1937 roku! – napisał nawet nowelę po niemiecku). Ale w konsekwencji to właśnie język polski stał się dla niego deską, która utrzymała na powierzchni pamięci jego imię i dzieło, gdy nadeszły szczególnie złe czasy. Właściwie już za życia – mimo dramatycznego niezrozumienia jego pisarstwa wśród szerszych kręgów publiczności – wszedł on do polskiego kanonu, gdy otrzymał Złoty Wawrzyn Polskiej Akademii Literatury<sup>4</sup>.

Chęć wydostania się Schulza poza Drohobycz i poza język polski owocowała też tym, że dla polskiego czytelnika język Schulza jest niezwykły. Tu nie chodzi tylko o wyjście do języków europejskich, światowych, w których zresztą Schulz funkcjonuje dzięki tłumaczeniom. Myślę, że dla polskiego czytelnika jest to właśnie szansa odkrywania polskiego języka, o jakim przeciętnemu Polakowi się nie śniło. Cytuję dalej ten krótki tekst:

Dziewięć lat temu dziennikarka czasopisma „Ukrajniński Tydzień” narzekała<sup>5</sup>, że liczba mieszkańców Drohobycza zaangażowanych w sprawę badania i upamiętniania

spuścizny Brunona Schulza to zaledwie trzy dziesiątki osób, a festiwalowi brakuje strategii promocyjnej. Może i tak. Wiem również, że od tamtego czasu sytuacja nie zmieniła się radykalnie. Ale Festiwal Schulza to jedno z nielicznych wydarzeń, któremu gotów jestem darować pewną „niedemokratyczność”, oderwanie od codziennego życia miasta, niezwykłą kameralność i atmosferę tajemnego zakonu wybrańców – szczególnie odczuwalną wtedy, gdy uczestnicy i goście festiwalu idą z pochodniami śladami życia i twórczości Schulza wśród niezmiennie – z roku na rok – zdziwionych spojrzeń przechodniów. Raz na dwa lata niech odmieniają się przestrzeń i czas, niech zamieniają się one w „fantazyjnego motyla”. Poruszajmy się tym innym, ukrytym Drohobyczem Schulza z nigdy nieistniejącą gotycką katedrą, wzdłuż całkiem po schulzowsku tandetnych sklepów (na czele ze sklepem męskiej odzieży Dzentelmen, w witrynie którego wystawia się wyłącznie dresy) i wiedźmy, że tylko nam dane będzie wejść na ich mityczne zaplecza z pachnącymi egzotycznie pokojami, gdzie dzieją się rzeczy słodkie i zakazane [...]. Każdy kolejny festiwal niech będzie czymś w rodzaju rytualnego odtwarzania „genialnej epoki”, jak obchody święta Sukkot odtwarzają ucieczkę ludu izraelskiego z Egiptu.

Teraz ja, jak ten już zapomniany ktoś z mojej wczesnej młodości, czasami mówię: jedź do Drohobycza, tam jest Schulz. To wystarczy<sup>6</sup>.

Tegoroczna, pandemiczna edycja festiwalu jest specyficzna i wielu osobom trudno było przyjechać do Drohobycza. Ale to wyznanie i to wyzwanie, jakie stawia przed nami Ostap Sływyński, jest stale aktualne – żeby właśnie wybierać się do Drohobycza i żeby być w drodze na spotkanie z Planetą Schulz.

Są oczywiście i inne teksty, na które chciałbym zwrócić uwagę czytelników. Jest tekst Józefa Olejniczaka *Dziedzictwo Schulza* – zostały tam sformułowane niemalże wskazówki dotyczące inspiracji i wyzwań, jakie stawia przed nami Planeta Schulz. Jest tu też wyznanie i wyzwanie, jakie autor upatruje w spuściznie, dziedzictwie, jakie zostawia Schulz, i jak inspiruje współczesną literaturę. Józef Olejniczak pisze:

Wszystko składa się na specyficzną Schulzowską teorię poznania, a dokładniej – na Schulzowski sceptycyzm w stosunku do poznawczych możliwości człowieka. I jednocześnie wiara w literaturę, w poezję, w sztukę<sup>7</sup>: „Proces usensowiania świata jest ściśle związany ze słowem. Mowa jest metafizycznym organem człowieka. Jednakowoż słowo z biegiem czasu sztywnieje, ustala się, przestaje być przewodnikiem nowych sensów. Poeta przywraca słowom przewodnictwo przez nowe spięcia, które z kumulacji powstają. Symbole matematyki są rozszerzeniem słowa na nowe zakresy. Także obraz jest pochodną słowa pierwotnego, słowa, które jeszcze nie było znakiem, ale mitem, historią, sensem”<sup>8</sup>.

I dalej:

Właśnie ta wiara w literaturę, poezję, w sztukę, a więc w wyobraźnię, kreatywną potencję człowieka, wbrew tendencjom w kulturze i historii dominującym – to właśnie traktuję jako najważniejszy składnik dziedzictwa Schulza. Obydwa elementy owej „wiary”, a więc diagnoza dotycząca stanu kultury współczesnej, katastroficzna na swój sposób, jak i potrzeba, konieczność zawierzenia się, pełnego oddania się poezji, literaturze, sztuce – są w moim przekonaniu także wyzwaniem mojej współczesności. Tu widzę przyczynę narastającej obecności tekstu Schulza w kulturze i literaturze współczesnej. A dokładniej – jedną z przyczyn<sup>9</sup>.

Olejniczak pokazuje, że sytuacja Schulza jest niezwykle dramatyczna. Przypomina i przywołuje Gombrowicza z jego *Kosmosem*, z jego próbą wprowadzenia ładu i porządku, i zwraca uwagę, że chociaż ta próba kończy się ucieczką, to jednak Gombrowicz nie ma problemów z językiem. Natomiast Schulz cały czas pokazuje nam tę trudność, ten chaos, jaki niesie ze sobą język. Jak pisze Olejniczak:

Witold z *Kosmosu* nie ma żadnych problemów z językiem, z nazywaniem postrzeganych w rzeczywistości przypadkowych symetrii i podobieństw. Ba! Jego język jest powściągliwy, zrygoryzowany, z rzadka tylko „wymyka się” za sprawą wyłaniających się z języka przypadkowych (?) rytmów i rymów, jak na przykład w scenie rozpoczynającej powieść. Schulz inaczej: jego podmiot staje wobec dwóch nieujarzmionych żywiołów – wobec materialności świata, wobec świata przedmiotów, często kalek, nieprzydatnych, bezużytecznych, doznających metamorfoz, a więc nieomal zawsze skrywających „jakaś” tajemnicę i „jakaś” historię, oraz wobec niepoddającej się ujarzmieniu potencji (semantycznej, leksykalnej, stylistycznej...) języka. Pomiędzy tymi dwoma żywiołami / chaosami chybotliwy, niepewny własnej tożsamości i statusu podmiot Schulzowych opowieści – naiwne dziecko i mędrzec w jednym, nie przypominając już jego stanów pośrednich. Przykładem na tragiczną w gruncie rzeczy poznawczą sytuację podmiotu Schulza jest sposób, w jaki w *Wiosnie* ujawnia reguły własnej narracji<sup>10</sup>.

I tu autor przywołuje fragment z *Wiosny*:

Tak nieobjęty jest horoskop wiosny! Kto może jej wziąć za złe, że uczy się ona go czytać na raz na sto sposobów, kombinować na oślep, sylabizować we wszystkich kierunkach, szczęśliwa, gdy jej się uda coś odcyfrować wśród mylącego zgadywania ptaków. Czyta ona ten tekst w przód i na wstak, gubiąc sens i podejmując go na nowo, we wszystkich wersjach, w tysiącnych alternatywach, trelach i świergotach. Bo tekst wiosny znaczony jest stały w domyślnikach, w niedomówieniach, w elipsach, wykropkowanych bez liter w pustym błęki-

cie, i w wolne luki między sylabami ptaki wstawiają kapryśne swe domysły i swe odgadnienia. Dlatego będzie ta historia, wzorem tego tekstu, ciągnęła się na wielu rozgałęzionych torach i cała przetykana będzie wiosennymi myślami, westchnieniami i wielokropkami<sup>11</sup>.

Józef Olejniczak odczytuje to właśnie jako tragiczną sytuację narratora. Ja położyłbym akcent raczej na to wyzwanie, jakie stawia przed pisarzem *Wiosny* i jakie on podejmuje z całą świadomością trudności, ale jednak z wiarą i wyzwaniem do tego, że trzeba się uczyć, jak czytać ten tekst, jak sprostać tej *Wiośnie*. I w tym sensie jest zachętą i wyzwaniem, by życzyć Państwu i sobie, żeby w tych powrotach do Schulza, w tych czytaniach na wspak, w tych ustawicznych zmaganiach podjąć to wyzwanie. Oczywiście dzisiaj chciałoby się powiedzieć, żebyśmy mogli życzyć sobie wzajemnie spotkania na wiosnę w Drohobyczu, na kolejnej edycji Festiwalu Schulzowskiego, że to wyzwanie do przekraczania granic dzięki fantazji i wyobraźni. Oto właśnie ta podwójność, na którą od początku zwrócono tutaj uwagę: Planeta Schulz jest tak mocno osadzona w Drohobyczu, a zarazem tak bardzo wyrasta poza Drohobycz.

I jeszcze jeden tekst, który mnie zainspirował, jeden z tych, na które chciałbym zwrócić uwagę, bo one wszystkie w jakiś sposób wskazują na ruch wyobraźni. Właśnie, jeżeli przypomnimy pojęcie „Arki Wyobraźni”, inspiracji, wyzwania, to tekst Tarasa Prochaški w tym zbiorze kontekstowym mówi właśnie o sile, jaką daje wyobraźnia, w jaki sposób jest ona wyzwaniem, żeby z taką wyobraźnią i fantazją podchodzić również do tej twórczości, do interpretowania jej, do niebania się takiego zgoła fantastycznego podejścia. Znowu przytoczę dłuższy fragment, bo chciałbym to zamknąć właśnie tym tekstem – i tu też będzie jedno uzupełnienie, ponieważ w tekście, który w przekładzie Wiery Meniok zamieściliśmy w „Kontekstach”, zgubił się jeden przypis. Ten przypis to będzie zatem drugi przypis.

To jest tekst pod trzema gwiazdkami, bez tytułu. Taras Prochaško pisze w nim:

Mój pradziadek kilka lat mieszkał w Drohobyczu. Dość dawno przed narodzeniem Schulza. O swoich odczuciach tego miasta napisał jednak prawie jednocześnie z Schulzem, w połowie lat 30. Pradziadek był synem ukraińskich chłopów z Truskawca, całe życie wiedział, że jego narodowi potrzebne są książki, które mogłyby czegoś nauczyć i byłyby użyteczne. Pradziadek był światowcem [tu właśnie ten stracony przypis, ale wróć do niego później – Z.B.], jak mówią Bojkowie, więc nieprzypadkowo jego książka zatytułowana jest *Z Truskawca do świata drapaczy chmur*. Drohobycz był tylko jednym etapem na jego wielkiej drodze. Lecz etapem trudnym – jak by nie mówić, pierwszy krok, pierwsze miasto, pierwsze szkoły. Wychodząc z własnego rozumienia, czego brakuje galicyjskim Ukraińcom, opisał ówczesny Drohobycz bardzo rzetelnie i przejrzysto.

W jego opisie figuruje cała galeria postaci drohobyckich wszystkich trzech najważniejszych narodowości oraz pokazane są stosunki między nimi. Wiem, że książka pradziadka, pomimo dziwnych i drażliwych dla środowiska ukraińskiego przemyśleń, w latach 30. była w Drohobyczu bardziej do przyjęcia niż tomik opowiadań tutejszego nauczyciela rysunku. Potem obaj zostali skreśleni z listy dozwolonych lektur. Potem obaj w różnym czasie wrócili. Ale podstawowe rzeczy pozostały bez zmian. Ani jeden, ani drugi nie należą do autorów popularnych, chociaż – jeszcze raz – pradziadek ma większe szanse być do przyjęcia. Najistotniejsze jednak, co pozwala wszystko wyjaśnić – to prawdziwy Drohobycz. Okazuje się, że teraz wiarygodność tego, o czym pisali jeden i drugi, nie ma już żadnego znaczenia. Dokładnie opisany Drohobycz pradziadka przestał istnieć tak samo dobitnie jak fantastyczny Drohobycz Schulza. I okazało się, że Schulz w takim razie był bardziej wiarygodny. Chociażby dlatego, że w jego fantastycznym mieście nic się nie zmieniło. Fantazja daje możliwość [wyobraźnia, o której jest tu mowa, Arka Wyobraźni – Z.B.] fantazjować dalej. I czas, i czasy nie mają wpływu na zdolność oczekiwania, odkrywania i widzenia nieistniejących ulic, placów, dzielnic właśnie tam, gdzie one miałyby być.

O tym jak Schulz żył, mówić o wiele łatwiej niż o tym, co on pisał. Wprawdzie jego prywatne życie w XX wieku całkowicie należy do tych milionów żyć, które nie miały żadnego znaczenia. Znaczenie chciałoby się odnajdywać teraz, gdy dystans w czasie pozwala na mniej więcej mądre jego odnajdywanie w najdrobniejszych szczegółach. Jeśli wiem coś o Schulzu, to tylko tyle, że nie miał telefonu. To wystarczy, żeby dodać coś swojego do jego domniemanego [wyobrażonego – Z.B.] portretu. O nieposiadaniu telefonu dowiedziałem się przeszło dwanaście lat temu dzięki Andrzejowi Stasiukowi. Bez niego nie przyszłoby mi to do głowy – oto jak dużo znaczy głowa myśląca w określonym kierunku [a więc ten ruch wyobraźni, to wyzwanie – Z.B.]. W moim domu w Delatynie, który według wszystkich przyjętych wskaźników mógłby być dla schulzowskiego realizmu takim samym materiałem co Drohobycz, znaleźliśmy dokładną książkę telefoniczną Wschodniej Galicji. Stasiuk od razu znalazł najważniejsze – Schulz nie miał telefonu.

Niewykluczone, że go miał, być może ten numer po prostu nie trafił do książki telefonicznej. Czasem nawet kusi spróbować – wbrew temu, że jest to prawie niemożliwe – wyobrazić sobie współżycie Schulza z telefonem: jak on słyszy sygnał, jak leci do aparatu, jak rozmawiając chodzi, tyle na ile pozwala kabel, jak czeka aż ktoś zadzwoni i tak dalej. Telefon okazałby się bardzo pomocny, aby lepiej sobie wyobrazić plastykę plastyka Brunona Schulza. I taka niepewność jest tą największą wartością, którą wytworzył sobie Schulz. Z całą pewnością zasłużył sobie na to, by mówić o nim z taką miarą wolnej wyobraźni i fantazji, z jaką on brał się za całkiem konkretne rzeczy. Weźmy chociażby ten letni zakątek w ogrodzie, który

był zupełnie inny niż ten, który był mi znany, ale nic z przeczytanego nie zdołało tak doskonale odtworzyć we mnie właśnie mojego ogrodu jak to, co opisał Schulz. A więc nie tylko można, ale trzeba fantazjować<sup>12</sup>.

To są wyzwania i inspiracje, jakie dały zaledwie trzy teksty, które tutaj przywołałem ze względu na konieczność zrobienia tych przypisów. Jeden do „Planety Schulz” Ostapa Sływyńskiego, a drugi do pojęcia „światowan”, przy którym połączyliśmy oryginalny przypis. I ten przypis od tłumaczki Wiery Meniok chciałem tu teraz przypomnieć i zacytować: „Światowan to człowiek o wielkim doświadczeniu, mądrości i własnej filozofii życia, wędrowiec, który zwiedza świat i wciąż znajduje się w drodze do samego siebie, w pewnym sensie światowiec”. A więc ta dwoistość: Planeta Schulz – Schulz w Drohobyczu jest jakby zupełnie inną planetą, czego doświadczył i co opisał Ostap Sływyński. I jednocześnie to wykraczanie, jak wędrowka pradziadka Prochaśki, to wykraczanie poza Drohobycz, to przekraczanie właśnie Drohobycza.

Na koniec przytoczę jeszcze jeden tekst z tym światowaniem – takie uzupełnienie do przypisu. Jeden wpis, może nawet chronologicznie wcześniejszy, na temat słowa „światowanie”. Jakże bliska jest intuicja językowa z różnych źródeł, starająca się uchwycić to samo doświadczenie, o którym mówi bojkowskie czy ukraińskie słowo „światowan”. Mam tu na myśli króciutki tekst o światowaniu autorstwa poety i architekta Macieja Cisły, idącego tropem Martina Heideggera:

Nie świat, lecz światowanie, strumienie zdarzeń, zwalnających niekiedy, „zamarzających” do postaci przedmiotów: oto czym wydaje mi się rzeczywistość. Słowo „światowanie” wymyślił Martin Heidegger: „*die Welt weltet*”, „świat światuje”. Wszelkie akty są bardziej realne niż fakty, bycie niż byty, rośnięcie niż rośliny (wiedział o tym już także Heraklit)<sup>13</sup>.

Tu od razu przychodzi na myśl studium Stanleya Billa *Chwasty Schulza* zapisane w Planecie Schulz<sup>14</sup>.

I wracając znów do wypowiedzi przywołanego przed chwilą poety i architekta, który tak o tym światowaniu dalej pisze:

Moje własne „ja” to również jedynie energia i strumień. I zapewne o tyle przetrwam, tu na ziemi lub gdziekolwiek, o ile pozostanę taką energią i nie przywiążę się zbyt do przelotnego kształtu, również do kształtów innych istot, które warto kochać jedynie wtedy, gdy jest w nich przemożny ruch, rośnięcie, gotowość do samoprzekroczenia. Do światowania<sup>15</sup>.

Życzę więc Państwu powrotów do tych tekstów zgromadzonych w „Kontekstach”. Nie mieliśmy szczęścia obszernie ich zaprezentować. W marcu 2020 roku miała być promocja w Warszawie – a zdążyła się odbyć jedynie ta

styczniowa w Lublinie. Później na festiwalu w czerwcu też miałem być z Państwem, mówić o tym numerze i o inspiracjach, i wyzwaniach, jakie stawiało przygotowanie go (to była też ogromna praca i Wiery, i Pawła Próchniaka, i Grzegorza Józefczuka). I to rzeczywiście jest niezwykle doświadczenie – przekraczanie takiej redakcyjnej rutyny. Chciałem skorzystać z okazji i podziękować wszystkim autorom za współtworzenie tego numeru oraz zapewnić, że będziemy kontynuować tę naszą usługę wydawniczą i z przyjemnością opublikujemy teksty z tegorocznego festiwalu.

I cóż – obyśmy mogli się spotkać jeszcze raz, i kolejny raz w Drohobyczu. Na koniec mógłbym sformułować takie wyzwanie: trzeba być wolnym, mieć wyobraźnię, fantazjować, żeby stworzyć coś takiego jak Festiwal Schulza i go kontynuować, pielęgnować. I życzę tego, nawiązując do długiej tradycji i wyrażając tę wiarę w wyobraźnię, w fantazjowanie. Bo życzenie zawsze jest jakąś projekcją, pragnieniem. Mogę zatem życzyć tylko, żebyśmy spotkali się w przyszłym roku w Drohobyczu. Oczywiście nawiązuję tu do głębokiej tradycji hebrajskiej: „Leszana haba’a bi-Jeruszalaim” („Na przyszły rok w Jerozolimie”), tak jak sobie życzyli i życzą do dziś Żydzi. Składam więc to życzenie, żebyśmy spotkali się w przyszłym roku w Drohobyczu.

Transkrypcję wystąpienia przygotowała

**Walentyna Folc**

#### Przypisy

- Ostap Sływyński, *Odtwarzanie genialnej epoki*, „Konteksty” 2019, nr 1–2 (324–325), s. 211.
- Юрій Андрухович, *Лексикон інтимних міст*, Чернівці 2011, s. 136–137.
- Stefan Chwin, *Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim (o „wymazywaniu” żydowskości w „Sanatorium pod Klepsydrą” i „Sklepiach cynatomowych)*”, „Schulz/Forum” 2014, nr 4, s. 12.
- Ostap Sływyński, *Odtwarzanie...*, dz. cyt., s. 211.
- Ірина Колодійчик, *Український Бруно. Чи потрібен Дрогобичу Шульц?*, „Український тиждень” 2010, nr 23, s. 35.
- Ostap Sływyński, *Odtwarzanie...*, dz. cyt., s. 212.
- Józef Olejniczak, *Dziedzictwo Schulza*, „Konteksty” 2019, nr 1–2 (324–325), s. 89.
- Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 367–368.
- Józef Olejniczak, *Dziedzictwo...*, dz. cyt., s. 90.
- Tamże.
- Bruno Schulz, *Opowiadania...*, dz. cyt., s. 134–135.
- Taras Prochaśko, \*\*\*, „Konteksty” 2019, nr 1–2 (324–325), s. 381.
- <https://natemat.pl/blogi/maciejcislo/90071,swiatowanie> (dostęp 30.10.2021). Por. także Maciej Cisło, \*\*\*, [Po co Piszę? Wypowiedź w ankiecie, [w:] „Kwartalnik ARTystyczny. Kujawy i Pomorze”, nr 3 1999, s.98.
- Stanley Bill, *Chwasty Schulza* [w:] „Konteksty” 2019, nr 1–2 (324–325), s. 142–146.
- <https://natemat.pl/blogi/maciejcislo/90071,swiatowanie> (dostęp 30.10.2021).

## Literacka specyfika narracji w stylistyce rysunkowej Brunona Schulza

Termin narratologia, wprowadzony do obiegu naukowego przez Tzvetana Todorova w 1969 roku (*Gramatyka Dekameronu*), nabiera nowych parametrów w postklasycznej płaszczyźnie metodologicznej. Pod wpływem tzw. zwrotu narratologicznego (Martin Kreiswirth, 1999), posługując się kategoriami czasu, sposobu i stanu jako kategoriami dyskursywnymi, obecnie mówi się o modusach transparentnych. Na przykład, w słynnym dziele Wolfa Schmidta *Narratologia* (1986) stwierdza się, że „narratywnym staje się wszystko, co w jakikolwiek sposób przedstawia historię”<sup>1</sup>, więc instancji narracyjnych można doszukiwać się także w sztuce, filmie, balecie, obrazie malarskim, ponieważ „przedstawione w nich ma strukturę tymczasową i zakłada zmienność sytuacji”<sup>2</sup>. W związku z tym zasadne wydaje się badanie poetyki narracji wizualnej w tekstach rysunkowych konotujących z literackimi. W tym kontekście warto przypomnieć polemiczną mowę Leonarda da Vinci *Spór malarza z poetą, muzykiem i rzeźbiarzem*, w której, starając się „uszlachetnić” pracę rysowników i ich stanowisko w społeczeństwie, autor podkreśla, że artysta posługuje się wiedzą optyczną i perspektywą matematyczną. Preferując w ten sposób obrazy wizualne (oko – okno duszy), które traktuje jako bardziej zakotwiczone w czasie, gwarancją prawdziwej twórczości renesansowy myśliciel uważa zdolność do „przeplatania postrzegania z wyobraźnią, a więc zacierania granic między rzeczywistością a wymysłem”<sup>3</sup>. Najbardziej interesujące wydaje się jednak dekodowanie konfiguracji narracyjnych w tekstach artystów operujących zarówno słowem, jak i obrazem wizualnym.

Specyfika wzajemnych oddziaływań literackiej i plastycznej narracji jest niezwykle ważnym interdyscyplinarnym problemem badawczym, do którego zwrócimy się tu na przykładzie dzieła Brunona Schulza. Jerzy Ficowski podkreślał: „Publikowana ilustracja Schulzowska miała w zamierzeniu twórcy być dopełnieniem tekstu, równoległą do pisanego słowa twórczością towarzyszącą”<sup>4</sup>, lecz nigdy nie „formą służebną wobec tekstu”<sup>5</sup>. Taki sposób myślenia całkowicie zgadza się z koncepcją narratysty Gerarda Genette’a, polegającej na tym, że funkcja obrazu w żadnym wypadku „nie sprowadza się do ilustrowania tekstu, obraz jest niezbędny dla zrozumienia tekstu”<sup>6</sup>. „Parytet” tekstu i obrazu jest szczególnie istotny dla twórczości Schulza, ponieważ jego narracja wizualna często poprzedzała narrację literacką.

Zastanawiając się nad „genealogią duchową” pisarstwa Schulza, Olga Czerwińska podkreśla jej wszechobecność – „od rysunków i niezrównanej prozy do korespondencji”<sup>7</sup>. Natomiast Roman Mnich, powołując się na Deborę Vogel, podkreśla, że „fundamentalnymi elementami grafiki B. Schulza jest groteska i karykatura. Takie właśnie podejście do przedstawiania rzeczywistości pozwoliło mu wyrazić ambiwalentne, tragikomiczne sensy życia”<sup>8</sup>. Pomimo tego, że w przeciwieństwie do rysunków „genialne opisy martwej natury samego B. Schulza zostały stworzone w całej paletce barw”<sup>9</sup>, style literackiego i rysunkowego dorobków

tego artysty różnią się jedynie sposobem wykonania, a nie orientacją teleologiczną. W ostateczności, metaimaginatywny potencjał metody artystycznej Brunona Schulza przyczynia się do jej unikalnego, synkretycznego charakteru, czyniąc postać autora wielkim zjawiskiem lub nawet *planetą* poruszającą się zgodnie z własną grawitacją.

W zebranej i opracowanej przez Jerzego Ficowskiego *Księżde obrazów*, wydanej w 2012 roku, stwierdza się, że rysunek Brunona Schulza „znalazł się w sytuacji niekorzystnej, na pozycji skazującej go na oddanie prymatu



Bruno Schulz, *Kataryniarz II*, ok. 1936, druk w *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937), wg rys. tuszem, o.z. Za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 19.

prozie”<sup>10</sup>. Z około czterystu ocalałych prac plastycznych artysty rysunki ołówkiem i tuszem, wykonane przy pomocy kalki rysunkowej, przeznaczone były do druku głównie jako ilustracje do książki *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937). Dlatego analiza najbardziej istotnych wcieleń narracji Schulza na przykładzie tego zbioru, którego częścią zasadniczą zawsze jest jakieś zdarzenie, metodologicznie i logicznie wynika z jego tekstów. Na przykład w *Księdze* czytamy:

Jakieś zdarzenie, może być co do swej proveniencji i swoich własnych środków małe i ubogie, a jednak, zbliżone do oka, może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i promienną perspektywę...<sup>11</sup>

W ten sposób artysta wyznacza dalszą narracyjną ścieżkę pisania o samym sobie.

Ponieważ autentyczna przyroda narratywnej tożsamości kształtowania się Jaźni, zdaniem Paula Ricoeura, „objawia się wyłącznie w dialektyce jaźni i tożsamości”<sup>12</sup>, należy zauważyć, że w *Sanatorium pod Klepsydrą*, zaczynając już od pierwszego słowa Ja, Schulz wyraźnie deklaruje ekspresyjną strategię narracyjną – w myśl platońskiej idei pochodzącej z dialogu *Menon* o konstruowaniu osobowości poprzez przypominanie, które według Aleksieja Łosiewa „zawiera syntezę wiedzy i doksy”<sup>13</sup> i towarzyszy mu „dociekanie przyczyn”<sup>14</sup>. Znamienne jest to, że posługując się autonarracyjnym sposobem opowiadania, Bruno Schulz opisuje szczególny stan, gdy „rozgałęziamy się w głębi anamnezą, wzdrygając się od podziemnych dreszczów, które nas przebiegają...”<sup>15</sup>. Zaktualizowana przez pisarza literacka narracja wspomnienia łączy się z oniryczną, mi-

metryczna – z dietetyczną, faktualna – z fikcjonalną i może być rozpatrywana jak konstruowanie narratywnej tożsamości. Jednocześnie rysunkowa narracja Schulza w zbiorze *Sanatorium pod Klepsydrą* jest dynamicznie wsparta spojrzeniem z określonej perspektywy, wyrażonej poprzez symetrię, asymetrię i dysymetrię form.

Podkreślmy, że takie podwójne kodowanie narracji da się zaobserwować przede wszystkim na poziomie stylu, gdyż „po napisaniu dzieła autor traci cechy biograficzne i, przybierając cechy stylistyczne, przeistacza się w autora-styl”<sup>16</sup>, którego strategia narracyjna staje się „podstawą sposobu wykładni artystycznej”<sup>17</sup>. W badaniu Wiry Romanyszyn znajdujemy przekonujące argumenty na temat zmitologizowanej przyrody schulzowskiej rzeczywistości, która została „zreprodukowana, sprowokowana pamięcią dzieciństwa i przekształcona w myśleniu dorosłego narratora”<sup>18</sup>. Z kolei Roman Mnich słusznie zauważa, że w opowiadaniach z cyklu *Sanatorium pod Klepsydrą* postawa bohatera-narratora jest inna niż w *Sklepiach cynamonowych*:

Nie jest to już mały nieśmiały chłopczyk, tylko nastolatek – młodzieniec, który dojrzewa, poznaje świat, jest ironiczny wobec ludzi i zdarzeń, często też wobec samego siebie, sceptycznie ocenia otaczający go świat i ostatecznie starzeje się [...]. W ten sposób mamy do czynienia z mitologiczną cyklicznością zdarzeń pokazaną na poziomie fabuły<sup>19</sup>.

Wydaje się oczywiste, że narrator-bohater Schulza jest diegetyczny, czyli opowiadający o sobie samym jak o postaci w diegezie, występującej równocześnie w roli pod-



Bruno Schulz, *Bianka z ojcem w powozie I*, ok. 1936, ol., ML. Za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 37.



miotu narracji i przedmiotu narracyjnej historii<sup>20</sup>. Józef jest wszechwiedzącym narratorem i posiada wszystkie niezbędne narracyjne kompetencje postaci literackiej. Prawo do narracji otrzymuje nawet Anna Csillag<sup>21</sup>, bohaterka ekfrastycznego tekstu reklamowego.

Wyjaśniając specyfikę świata literackiej narracji, Gerard Genette podkreśla, że narrator nie może występować w swojej opowieści jako przeciętny statysta – występuje on jako postać centralna lub jako widz<sup>22</sup>. Daje to podstawę do mówienia o autodiegetycznej narracji Schulza, której często towarzyszy fikcyjnie dialogowany monolog narracyjny, wizualnie obserwowany z tzw. jasnego punktu widzenia, jak na przykład w *Genialnej epoce*. Najczęściej wrażliwe spojrzenie widza skupia się na spojrzeniu Józefa i za nim podąża, jeśli jest on obecny na obrazie. Oczywiście kategoria narracji w sztukach wizualnych może wydawać się uboczna, niemniej obraz wyłaniający się z narracji jest „genetycznie zapośredniczony przez obecność narratora-wizjonera”<sup>23</sup>. Ponieważ Józef-wizjoner jest obecny figuratywnie, rysunkowa narracja Schulza zazwyczaj jest prowadzona od pierwszej osoby. Autobiograficzny *Ja-narrator* najczęściej występuje w literaturze, według Wolfa Schmidta charakteryzuje go „skłonność do pewnej stylizacji swojego *Ja* poprzedniego”<sup>24</sup>. Może to tłumaczyć autonarracyjną reprezentację oraz obecność podobnych do siebie rysunków zawierających drobne zmiany w przedstawianych przedmiotach, między innymi w wyglądzie Józefa, który, budując swoją tożsamość narratywną, ciągle zmienia nie tylko własne poglądy, ale także wiek i cechy charakteru postaci, niejako „korygując” przesłanie dla odbiorcy. Porównajmy dwie prace o tym samym tytule, *Józef z ojcem Jakubem*, pochodzące z lat 1933 i 1936<sup>25</sup>:

Zarysowany szkielet narracyjny dopełniają liczne figury narracyjne, odstępstwa od typowego sposobu opowiadania. Są to między innymi retoryczne zwroty narratora, w których skondensowane są motywy kolejnych opowiadań z *Sanatorium pod Klepsydrą*: „O, to przetarcie się bielma, o, ta inwazja blasku, o błoga wiosno, o ojciec...”<sup>26</sup>, pytanie takie jak „Gdzie podziałeś Księgę?”<sup>27</sup> oraz zwrot aktualizujący narrację: „Ty”.

Personalizowana opowieść, w której wydarzenia widziane są oczami jej uczestnika i pokazane z perspektywy spostrzegawczej postaci, jest uzupełniona przez narrację auktorialną (od trzeciej osoby). Ponadto narracyjny świat Schulza zawiera niezbyt rozpowszechnioną instancję narracyjną MY:

Zbliżamy się teraz w naszym opowiadaniu szybkimi krokami do tej wspaniałej i katastroficznej epoki, która w biografii naszej nosi nazwę epoki genialnej. [...] czujemy już teraz to ściśnięcie serca, ten błogi niepokój, świętą treść, jaka poprzedza rzeczy ostateczne. Wkrótce zabraknie nam w tyglach kolorów, a w duszy blasku, aby położyć najwyższe akcenty, nakreślić najświetlstsze i już transcendentalne kontury w tym malowidle<sup>28</sup>.

Taka postawa narracyjna modeluje sytuację jedności fikcyjnego podmiotu z otaczającym go światem.

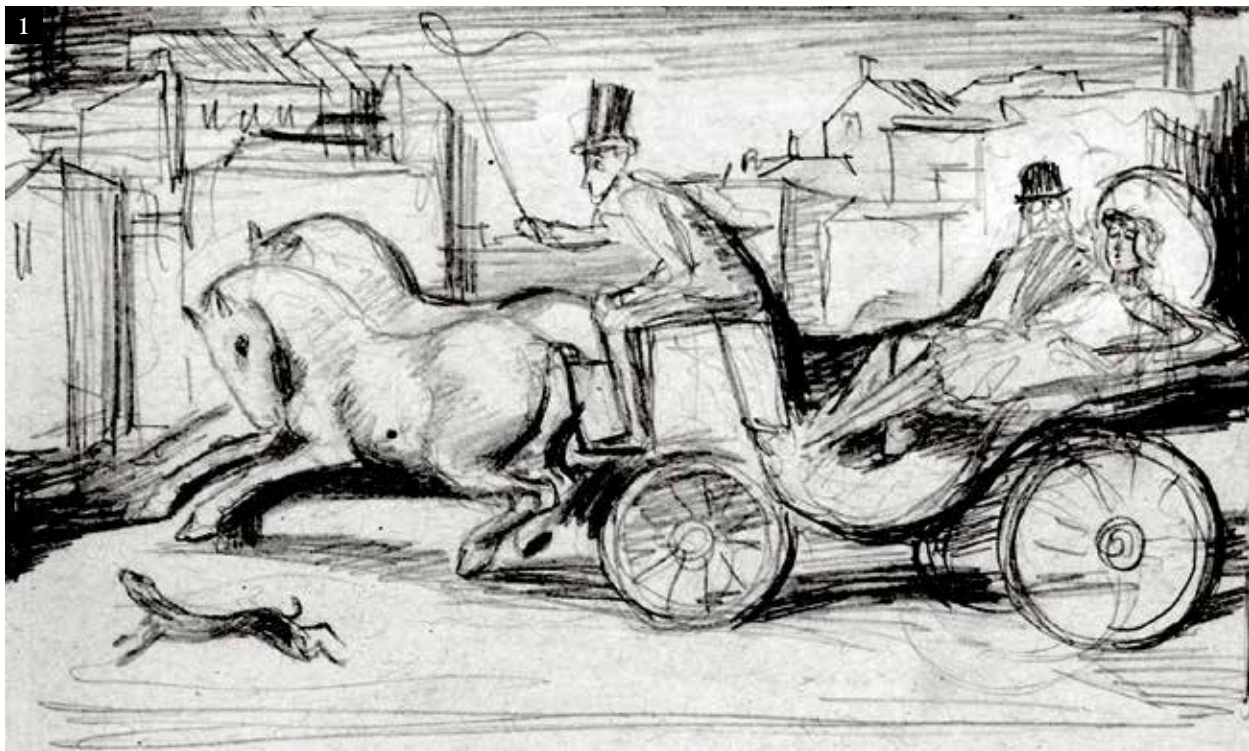
Na dwóch rysunkach Schulza zatytułowanych *Czytanie Księgi I, Czytanie Księgi II* (1933)<sup>29</sup>, spokrewnionych z jego opowiadaniem *Księga*, dostrzegamy proces czytania, w którym dodatkową linią narracyjną, tonacją łagodnego sugerowania jest opowieść narratora-ojca: „Księga jest mitem, w który wierzymy w młodości, ale z biegiem lat przestaje się ją traktować poważnie”<sup>30</sup>. Uwagę tę oraz zmianę wiodącej postawy narracyjnej („pełen pogardy i zacieklej, ponurej dumy”<sup>31</sup>) narrator całkowicie zaprzecza swoją kolejną tezę: „Księga jest postulatem, jest zadaniem”<sup>32</sup>.

Jeśli osobliwością wizualnego obrazowania rzeczywistości jest zasada, że „w wizualnej narracji obraz odpowiada nie jednemu wyrazowi, lecz całej wypowiedzi”<sup>33</sup>, to istotną staje się kwestia projekcji intermedialnej polegającej na „ukazywaniu trójwymiarowej przestrzeni na dwupoziomowej powierzchni obrazu”<sup>34</sup>. Schulz jako artysta nie tylko odtwarza księgę wraz z innymi przedstawionymi przedmiotami, ale też w stylistyce bliskiej chosismowi skupia się na jej nieproporcjonalnie powiększonym formacie: „książek ubywa, a Autentyk rośnie”<sup>35</sup>, „rozwija się on [Szpargał] podczas czytania, [...] ma granice ze wszech stron **otwarte** dla wszystkich fluktuacji i **przepływów**”<sup>36</sup>. Biorąc pod uwagę metalogiczny ładunek schulzowskiego tekstu, Olga Czerwińska podkreśla, że Bruno Schulz stara się „wykorzystać wszystkie metafory, którymi historycy sztuki posługują się w opisach obrazów”<sup>37</sup>. W związku z tym jego świat przedmiotowy często staje się antropomorfizowany – na wzór biblijnej Arki Noego czy drzewa genealogicznego, natomiast w stylistyce rysunkowej Schulza formy ludzkie są dysmetryczne, „doświadczają [...] cielesnej degradacji”<sup>38</sup>, stają się „stworem skarłowaciałym i pokracznym”<sup>39</sup>.

Ważną rolę dietetyczną w tekście Schulza odgrywa postać ojca, obok którego dość często dominuje narracyjna forma MY, a wspomnienia nie wydają się fragmentaryczne, lecz pokazane w rozwoju. Na przykład, na poniższych rysunkach z 1938 roku – *Ojciec, Józef i fotograf III, Ojciec, Józef i fotograf IV*<sup>40</sup> – widzimy passusy z opowiadania *Wiosna*, kiedy to Józef jest na spacerze ze swym ojcem Jakubem:

[...] ojciec zabierał mnie ze sobą na kolację do małej restauracji ogrodowej [...] Szliśmy w mokrym świetle latarni [...] przez wielki sklepiony plac rynku, samotni, przywaleni ogromem labiryntów powietrznych, zagubieni i zdezorientowani w pustych przestrzeniach atmosfery<sup>41</sup>.

Główne akcenty zostały położone na oddaniu ruchu postaci, fokus uwagi zbliża się bądź znów się oddala, a sam Józef również niejako dorasta w trakcie lektury czytelnika, gdyż odbiorca dokonuje czegoś w rodzaju przepowiedni w sprawie dalszego rozwoju fabuły, reali-



1. Bruno Schulz, *Bianka z ojcem w powozie IV*, 1936, ol., ML. Za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 39.
2. Bruno Schulz, *Kataryniarz IV*, ok. 1935, szkic ol., ML. Za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 21.
3. Bruno Schulz, *Czytanie Księgi II*, ok. 1933, tusz, wł. pryw. Za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 15.
4. Bruno Schulz, *Józef z ojcem Jakubem I*, ok. 1933, ol., wł. pryw. Za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 23.



1. Bruno Schulz, *Przyjazd Józefa do sanatorium I*, przed 1930, ol., wł. pryw. Za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 60.
2. Bruno Schulz, *Czytanie Księgi I*, ok. 1933, ol., ML. Za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 14.
3. Bruno Schulz, *Józef z ojcem Jakubem II*, ok. 1936, druk w *Sanatorium pod Klepsydrą*, wyd. 1937, wg rys. tuszem, o.z. Za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 25.

zując – według terminologii Umberto Eco – spaceru in-ferencjalne.

Opisany w *Wiosnie* epizod z fotografem, który przysiadł się do nich z piwem, został bardzo szczegółowo od-tworzony na grafikach *Ojciec, Józef i fotograf I* oraz *Ojciec, Józef i fotograf II*<sup>42</sup> z lat 1934 i 1936:

Pan fotograf [...] przysiadł się wreszcie do nas, przeno-sząc swój kufel piwa ze stołu na stół. Uśmiechał się wie-loznacznie, walczył z własnymi myślami, przytykał palca-mi, gubiąc wciąż na nowo nieuchwytną pointę sytuacji. Czuliśmy od początku jej paradoksalność<sup>43</sup>.

Ten fragment opowieści jest również przedstawiony w dynamice: na obu rysunkach zmienia się perspektywa obserwacji, pojawiają się nowe detale wnętrza, zmieniają się nawet kapelusze przedstawionych postaci. Puenta sy-tuacji kawiarnianej z panem fotografem nadal zachowuje formę narracyjną MY:

Tak **szliśmy** pod przybierającą grawitacją księżycy. Oj-ciec i pan fotograf **wzięli** mnie między siebie, gdyż pa-dałem z nóg z wielkiej senności. **Nasze** kroki chrzęściły w mokrym piasku<sup>44</sup>.

Analogicznie jest w rysunkach Schulza ilustrujących opowiadanie *Sanatorium pod Klepsydrą* (*Przyjazd Józefa do sanatorium I* oraz *Przyjazd Józefa do sanatorium II*<sup>45</sup> z 1930 roku): węzeł warunków, jakie tworzą czynniki ze-wnętrzne i wewnętrzne wpływające na percepcję i przekaz zdarzeń – punkt widzenia w znaczeniu narratologicznym – aktywnie porusza się wewnątrz chronotopu i utrwała się w perspektywie, formując w wyobraźni odbiorców pewne wątki, które, jak wiadomo, uważane są za izotopie nar-racyjne zależące od współtwórczej inicjatywy odbiorcy<sup>46</sup>:

Z walizą w ręku poszedłem białym wąskim gościńcem, uchodzącym niebawem w ciemny gąszcz parku. Z pewną ciekawością przyglądałem się pejzażowi<sup>47</sup>.

Warto podkreślić ukazaną na rysunkach-ilustracjach dy-namikę spojrzenia, którą da się odsłonić odbiorcy w perspek-tywie prostej linii – widz dostaje wskazówki, w którą stronę (na co) kierowane jest spojrzenie postaci przedstawionej, jak na poniższym rysunku *Ojciec przy śniadaniu* (1930)<sup>48</sup> oraz w tekście opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*:

Na zwykłym drewnianym łóżku pod małym okienkiem leżał mój **ojciec** w obfitej pościeli i spał. [...] Gdy się obudziłem, był zmrok w pokoju. **Ojciec** siedział już ubrany przy stole i pił herbatę, maczając w niej sucharki z lukrem. [...] Ucieszyłem się serdecznie, żeś przyjechał, **Józefie**<sup>49</sup>.

Podobną realizację narracji znajdziemy w rysunkach *Bianka z ojcem w powozie I, II, IV, V* (1936–1938)<sup>50</sup> oraz

w pozostałych wersjach rysunkowych tego wątku fabular-nego z *Wiosny*, których w *Księdze obrazów* mamy dwana-ście i które – w swej całości – budują wspólną trajektorię ruchu, ponieważ „temporalność można wyrazić nie tylko sumą epizodów, ale także w formie obrazowania akcji”<sup>51</sup>.

W tekście literackim narrator ze szczególną uwagą i powagą opowiada o Biance, będąc bardzo blisko tej po-staci, natomiast na rysunkach jest odwrotnie – on oddala od niej swój wzrok. Czytamy w *Wiosnie*:

Stałem dziś u zbiegu ulicy Fontann i Skarabeusza, gdy nadjechała lśniąca, otwarta landara z pudłem szerokim i płytkim, jak koncha. [...] ujrzałem Biankę na wpół le-żącą w tiulowej sukience. Łagodny jej profil ocieniony był kryzą kapelusza [...] Tonęła niemal cała w szlarach białego fularu, siedząc obok pana w czarnym tużur-ku...<sup>52</sup>.

Zdaniem Umberto Eco właśnie „toposy narracji mogą wyznaczać percepcję tekstu na wyższych poziomach, a współpraca czytelnika polega na tym, że wykracza on poza kadr i ‘ukazuje wzrost’ tych właściwości semantycz-nych, które są niezbędne w każdym konkretnym przy-padku”<sup>53</sup>. Dlatego dynamikę narracji w umyśle odbiorcy aktualizują również szczegóły – przechodnie, różne fasony kapelusza, przebiegający obok pies, siła ruchu koni. Ob-razy te są jakby osadzone w narracji pamięci i wyobraźni, natomiast perspektywa zmienia się w miarę przybliżenia lub oddalenia bryczki w stosunku do obserwatora.

Na szczególną uwagę w różnych formach narracyj-nych Schulza zasługuje kod muzyczny, ukazany między innymi w historii o kataryniarzach<sup>54</sup>, którzy:

wyplątali się niepostrzeżenie z tłumu, stawiali katar-ynkę na krzyżulcach na zbiegu ulic, pod żółtą smugą nieba [...] i zaczęli swą melodię, nie od początku, lecz w miejscu, gdzie wczoraj przerwali, i grali: „Daisy, Daisy, ty mi odpowiedź daj...” [...] ta melodia, zaled-wie rozpoczęta, wskakiwała zaraz w wolną lukę, w swoje miejsce w tej godzinie i w tym krajobrazie, jak gdyby od zawsze należała do tego dnia zamyślnego i zgubionego w sobie samym, a w takt jej biegly myśli i szare troski śpieszących<sup>55</sup>.

Przytoczone tu rysunek *Kataryniarz II* (1936) i szkic rysunku *Kataryniarz IV* (1935)<sup>56</sup> przekazują odbiorcy sug-estywną siłę muzyki, a nawet osobliwości rytmu: „fokus narracji” jest kierowany na spojrzenia postaci przedsta-wionych na obrazie i całkowicie skupionych na grze ka-taryniarzy – akcja przebiega na granicy wewnętrznej foka-lizacji (wrażenia i myśli) tekstu literackiego, wówczas gdy narrator zdaje się przenikać umysły bohaterów, przybiera-jąc postawę narratora wszechwiedzącego.

Istotnym zabiegiem stylistycznym Brunona Schulza jest zwrócenie się narratora do narratora (adresata nar-racji), umownie określanego jako czytelnik fikcyjny, po-



1. Bruno Schulz, *Ojciec, Józef i fotograf III*, 1938, ol., wł. pryw. Za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 29.
2. Bruno Schulz, *Bianka z ojcem w powozie V*, 1938, ol. (z dedykacją dla Zenona Waśniewskiego z 18 I 1938), wł. pryw. Za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 39.
3. Bruno Schulz, *Przyjazd Józefa do sanatorium II*, ok. 1930 (?), ol., wł. pryw. Za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 63.

przez apel rozumiany w narratologii jako „sposób oznaczenia obecności czytelnika”<sup>57</sup> i traktowany jako wyartykułowane wezwanie do adresata by zajął określone stanowisko wobec narratora, jego opowieści, opowiedzianego świata i poszczególnych postaci. Tak, bohater-narrator Schulza chce, aby pojawiła się narracja czytelnika, próbuje zbudować z nim produktywny dialog. Dlatego wokół narracji pamięci i snu tworzy się wyraźny łańcuch receptywny, adresowany odbiorcy:

Czytelnik zresztą, czytelnik prawdziwy, na jakiego liczy ta powieść, zrozumie i tak, gdy mu spojrzę głęboko w oczy i na dnie samym załsnie tym blaskiem. W tym krótkim a mocnym spojrzeniu, w przelotnym ściśnięciu ręki pochwyty on, przejmie, odpozna – i przymknie oczy z zachwytu nad tą recepcją głęboką<sup>58</sup>.

Stopień ekspresji narratora wprost zależy od „przejawienia się narratora: im bardziej narrator jest przejawiony, tym silniej potrafi przyczynić się do powstania określonej wizji adresata”<sup>59</sup>, ponieważ to narracja mu podpowiada, jaki „świat odniesień należy wybrać”<sup>60</sup>. Bruno Schulz nieustannie zmienia narracyjne spojrzenie swoich bohaterów, a odbiorca nie może w tym przypadku przyjąć roli obojętnego obserwatora, więc podejmuje się interakcji z literackimi i plastycznymi tekstami, które stylistycznie współistnieją ze sobą w kategoriach punktu widzenia (postrzegania, spojrzenia) i narracji metapikturalnej, gdzie spotykają się słowo i obraz, tworząc specyficzną tożsamość narracyjną.

Z języka ukraińskiego przełożyła **Wiera Meniok**

\* Wszystkie użyte w numerze ilustracje dzięki uprzejmości wydawnictwa słowo/obraz terytoria.

#### Przypisy

- 1 Wольф Шмид, *Нарратология*, Москва 2003, s. 14.
- 2 Tam samo.
- 3 Уолтер Айзексон, *Леонардо да Винчи*, Москва 2018, s. 253.
- 4 Bruno Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował, komentarzami opatrzył Jerzy Ficowski, Gdańsk 2012, s. 492.
- 5 Tamże, s. 498.
- 6 Жерар Женетт, *Фигуры*, в 2-х томах, том 1–2, Москва 1998, s. 373.
- 7 Ольга Червінська, *Аргументи форми*, Чернівці 2015, s. 250.
- 8 Роман Мних, *Дрогобичанин Бруно Шульц*, Дрогобич–Седльце 2006, s. 57.
- 9 Ольга Червінська, *Аргументи...*, s. 256.
- 10 Bruno Schulz, *Księga obrazów...*, s. 491.
- 11 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował Jerzy Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 119.
- 12 Поль Рикёр, *Я-сам как другой*, Москва 2008, s. 172.
- 13 Алексей Лосев, *Менон (учение о припоминании)*, w: *Черки античного символизма и мифологии*, w: <http://psylib.org.ua/books/lose000/txt050.htm> (dostęp: 01.03.2021).
- 14 Тамże
- 15 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 158.
- 16 Соломія Бук, *Форми нарації в романі Издрика „Подвійний Леон”*, „Слово і час”, 2006, nr 2, s. 63.
- 17 Наталия Злыднева, *Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения*, Москва 2013, s. 28.
- 18 Віра Романишин, *Сновидіння як спосіб нарації та осягнення позасловесної дійсності у творчості Бруно Шульца*, w: *Актуальні проблеми філології та американські студії, Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції 21–23 квітня 2010 р.*, Т. I., Київ 2010, s. 99.
- 19 Роман Мних, *Дрогобичанин...*, s. 80.
- 20 Жерар Женетт, *Фигуры...*, s. 81.
- 21 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 109–110.
- 22 Жерар Женетт, *Фигуры...*, s. 254.
- 23 Ольга Нестерова, *Проблема изобразительного повествования в средневековом искусстве с точки зрения теории нарратива*, <https://www.actual-art.org/k2011/tezisy/120-teor-i-kult/426-izobr-povestv-srednev-isk.html> (dostęp: 01.03.2021).
- 24 Вольф Шмид, *Нарратология...*, s. 94.
- 25 Wszystkie wykorzystane w artykule odbitki rysunków i grafik Schulza pochodzą z *Księgi obrazów*: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował, komentarzami opatrzył Jerzy Ficowski, Gdańsk 2012, s. 23, 25.
- 26 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 106.
- 27 Tamże, s. 108.
- 28 Tamże, s. 118.
- 29 Bruno Schulz, *Księga obrazów...*, s. 14, 15.
- 30 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 108.
- 31 Tamże
- 32 Tamże
- 33 Умберто Эко, *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*, Санкт-Петербург 2004, s. 201.
- 34 Оге Ханзен-Леве, *Интермедийность в русской культуре: от символизма к авангарду*, Москва 2016, s. 200.
- 35 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 116.
- 36 Tamże, s. 118.
- 37 Ольга Червінська, *Аргументи...*, s. 256.
- 38 Bruno Schulz, *Księga obrazów...*, s. 495.
- 39 Tamże
- 40 Tamże, s. 29, 31.
- 41 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 135.
- 42 Bruno Schulz, *Księga obrazów...*, s. 27, 28.
- 43 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 137.
- 44 Tamże, s. 139.
- 45 Bruno Schulz, *Księga obrazów...*, s. 61, 63.
- 46 Умберто Эко, *Отсутствующая структура...*, s. 54.
- 47 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 250.
- 48 Bruno Schulz, *Księga obrazów...*, s. 70.
- 49 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 254–256.
- 50 Bruno Schulz, *Księga obrazów...*, s. 37, 39.
- 51 Наталия Злыднева, *Визуальный нарратив...*, s. 19.
- 52 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 174.
- 53 Умберто Эко, *Роль читателя. Исследования по семиотике текста*, Санкт-Петербург 2007, s. 52.
- 54 Bruno Schulz, *Księga obrazów...*, s. 16–22.
- 55 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 112–113.
- 56 Bruno Schulz, *Księga obrazów...*, s. 19, 21.
- 57 Вольф Шмид, *Нарратология...*, s. 101.
- 58 Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 105.
- 59 Вольф Шмид, *Нарратология...*, s. 100.
- 60 Умберто Эко, *Отсутствующая структура...*, s. 421.

## Schulzowskie miejsca Tajemnicy w twórczości serbskich pisarzy

Bruno Schulz wszedł do serbskiej literatury na początku lat 60. XX wieku. Wówczas ukazały się pierwsze tłumaczenia jego dzieł, które od razu znalazły wiernych czytelników i miłośników w Jugosławii. Wpływ twórczości wybitnego polskiego pisarza okazał się tak doniosły, że z czasem w Serbii i Chorwacji pojawiły się grona schulzologów – badaczy twórczości Schulza oraz schulzoidów – spadkobierców jego poetyki<sup>1</sup>. Ich kształtowanie jako pisarzy zbiegło się z początkami postmodernizmu w literaturze Jugosławii – nurtu literackiego o wyraźnej niemimetycznej orientacji, skłonnego do centryzmu literackiego i (inter)tekstualności oraz zakładającego istnienie trzech rzeczywistości – rzeczywistości świata materialnego, rzeczywistości onirycznej oraz rzeczywistości dzieła literackiego. W prozie Schulza serbscy i chorwaccy literaci odnaleźli bliskie sobie przeciwstawienie realności materialnej i marzenia, które może spełnić się w świecie onirycznym lub w dziele literackim. Zauważyli w jego tekstach zanikanie granic między tymi trzema rzeczywistościami, co daje możliwość odczucia pełni wszechświata twórczości. Takie właśnie nierozzerwalne połączenie realiów świata materialnego, logiki snu oraz nieograniczonej mimetyzmem fantastyki dzieła literackiego tworzy niezwykle świat Brunona Schulza, jego wyjątkową czasoprzestrzeń<sup>2</sup>, jego miejsca tajemnicy.

Młodych pisarzy szukających nowych dróg w literaturze, która ich zdaniem cierpiała na nadmiar realizmu, uwodziła sugestywna zagadkowość dzieł polskiego pisarza. Świat Schulza, znajdujący się na pograniczu jawy i snu, czasami jest przedstawiony w sposób tak naturalistyczny, że wykracza poza granice doświadczalnego i staje się fantastyczny. Doskonałe połączenie zwyczajnego, codziennego i tajemniczego, graniczącego z magicznym, imponowało serbskim postmodernistom, którzy odkryli w Schulzu swojego poetyckiego poprzednika, poetyckiego ojca.

Najdobitniej te powinowactwa odsłoniły się w twórczości klasyka serbskiej literatury XX wieku Danila Kiša, który w schulzowskim stylu opowiedział historię swego dzieciństwa, biorąc literacki świat Schulza za swój własny, a biografię jego narratora – za wersję własnej autobiografii<sup>3</sup>. Powieść Kiša *Ogród, popiół* (1965) ukazuje potencjał zamienności świata realnego i literackiego: zamiast prawdziwych wspomnień autora czytelnik spotyka się ze wspomnieniami niejako przesianymi przez literacki tekst Schulza. Liczne podobieństwa między prozą Schulza a liryczną powieścią Kiša były przedmiotem specjalnych badań literaturoznawców<sup>4</sup> – sędzę, iż wynikają one z faktu, że w opowiadaniach polskiego klasyka przyszły serbski klasyk niczym w narracyjnym lustrze dostrzegał własne życie. Dzieciństwo jako czas tajemnicy znajdujemy w opowiadaniach Schulza, w których rzeczywistość płynnie przechodzi w sen lub fantazję. W powieści Kiša *Ogród, popiół* uwagę przykuwają enigmatyczna postać ojca chłopca Andiego, Edwarda Sama, który bardzo przypomina schulzowskiego Ojca, tajemnicze pojawienie się poetyckiej inspiracji na pograniczu jawy i snu, czy też wątek

Księgi. U obu autorów Księga jest przedmiotem sakralnym, ośrodkiem tajemnicy istnienia. W gruncie rzeczy nie jest to przedmiot, tylko idea, która nie może mieć ostatecznej formy i jest kluczem do dalszego tworzenia świata. Spacerów po zarośniętym ogrodzie przypominają u Kiša schulzowskie ogrody, w których natura obfituje w swoją nieokiełzaną moc i które są miejscem tajemnicy.

Trylogia Danila Kiša *Cyrk rodzinny*, którą otwiera powieść *Ogród, popiół*, kończy się powieścią *Klepsydra* (*Peščanik*, 1972), której nazwa nawiązuje do kolejnego motywu, wspólnego z dziełem autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. W tym dziele postać Ojca, Edwarda Sama, objawia się najpełniej w świetle różnych dyskursów. Pojawiający się na początku powieści rysunek „wazon – dwa profile” ilustruje zasadę opowieści, w której autor i główny bohater są ukrytymi postaciami spoglądającymi sobie w twarz. Łatwo zauważyć, że ten wazon przypomina klepsydrę.

Klepsydra u Schulza również jest związana z postacią ojca. W opowiadaniu *Nawiedzenie* jest to pewien tajemniczy przedmiot, z którym łączył się ojciec, co dostarczało mu czy to cierpienia, czy to „występnej rozkoszy”<sup>5</sup>. W *Sanatorium pod Klepsydrą* jest to symbol szczególnego upływu czasu, który w tym opowiadaniu porusza się w dwóch kierunkach, niczym pociąg, którym narrator przyjeżdża, a następnie opuszcza sanatorium. Wieloznaczność wyrazu „klepsydra” w języku polskim implikuje asocjatywny związek z tematem przemijania. Serbskie słowo *peščanik* również jest niejednoznaczne: jest synonimem słowa „klepsidra” używanego na oznaczenie zegara piaskowego, ale inne jego znaczenie to kamień piaskowiec (w wyjaśnieniu autointerpretacyjnym Kiš podkreślał zamiar wykorzystania w powieści wszystkich znaczeń tytułu). Klepsydra może być nie tylko zegarem piaskowym, ale także wodnym, i to drugie znaczenie jest ważne w kontekście opisywania czasu i jego upływu.

Kiš uważał Schulza za jednego ze swoich poetyckich ojców. Dzięki pośrednictwu dzieł autora *Klepsydry* zawierających w sobie „gen schulzowski”, poetyka autora *Sklepowów cynamonowych* weszła do DNA serbskich postmodernistów. Chociaż wspólność motywów, symboli, technik, które dostrzegamy w dziełach Schulza i serbskich spadko-

bierców jego poetyki, ma znacznie szersze podłoże – artystyczne i filozoficzne. Aby zilustrować tę tezę, wybrałam powieść wybitnego współczesnego prozaika serbskiego Gorana Petrovicia *Sklepek Lekką Ręką* (*Sitničarnica „Kod srećne ruke”*, 2000).

Tytuł dzieła Petrovicia przypomni czytelnikowi tytuł pierwszego zbioru opowiadań Schulza *Sklepy cynamonowe*. Pierwsze skojarzenie okaże się słuszne: podobnie jak sklepy o kolorze cynamonu z opowiadania Schulza, sklepik z powieści Petrovicia jest dla bohatera miejscem tajemnicy. Zarazem jest to miejsce, w którym została skoncentrowana jedna z kluczowych zagadek poetyki utworu. Kolejnym schulzowskim miejscem tajemnicy w powieści Petrovicia jest księga jako świat równoległy, a także przestrzenie oniryczne, które trudno odróżnić od przestrzeni rzeczywistych.

Akcja powieści *Sklepek Lekką Ręką* rozgrywa się w Belgradzie lat 90., choć inny wątek rozwija się w pierwszych dekadach XX wieku. Te dwie linie funkcjonują na zasadzie „czasu w czasie”: wydana w 1936 roku książka Anastasa Branicy *Moje dziedzictwo* wyznaczyła życie jej autora oraz życie jego czytelników z końca XX wieku. *Moje dziedzictwo* – książka, w której nie było fabuły, tylko szczegółowe opisy willi i pięknej przyrody wokół niej – została stworzona jako świat równoległy dla jej autora, utalentowanego czytelnika Anastasa Branicy i jego ukochanej Natalii Uvil. Jednocześnie ta książka staje się najcenniejszym wspomnieniem dla innej kobiety – Natalii Dymitrijewic, oraz miejscem, w którym osiedlają się różni uciekinierzy od rzeczywistości – od gospodyni domu Anastasa po rodzinę uchodźców z objętej wojną domową Bośni. Historia książki Branicy odzwierciedla historię Serbii XX wieku, a jednocześnie jest czarującą opowieścią o miłości, którą pomaga zachować naszym współczesnym – Adamowi Lozanicowi i Elenie.

*Moje dziedzictwo* to książka autentyczna, Autentyk. To indywidualny projekt świata, w którym jego twórca chciał się zadomowić ze swoją ukochaną. Świat tekstualny, zbudowany według praw harmonii zarówno architektonicznej, jak i muzycznej, zawiera wspomnienia ludzi o artefaktach, opisy krajobrazów i wnętrz. Księga u Petrovicia to więcej niż przedmiot – to tekstoświat w materialnej postaci książki, który wykracza daleko poza jej granice. Taka też jest Księga u Schulza, która żyje i rośnie, rozwija się podczas czytania. W rękach prawdziwego czytelnika staje się magiczna. Czytelnik, prawdziwy czytelnik – ten, do którego Schulz zwraca się w swoich opowiadaniach, staje się głównym bohaterem powieści Gorana Petrovicia. W powieści jest właściwie dwóch głównych bohaterów – każdy żyje w swoim czasie historycznym, a jednocześnie jest mieszkańcem świata Księgi. W tym świecie, niby w małym wszechświecie, jest miejsce zarówno dla muzyki, jak i sztuk plastycznych, które uzupełniają sztukę słowa.

Poszukując sklepów cynamonowych, bohater Schulza trafia do gimnazjum, gdzie wieczorem odbywają się lekcje rysunku. Natalii Uvil, w której zakochuje się Ana-

stas, uwielbia rysować. Ona jest cudzoziemką, Francuzką, która przez zbieg okoliczności trafiła do Belgradu i którą, dzięki talentowi do „pełnego czytania”, spotyka w księżce Anastas. U Schulza taką uroczą, piękną cudzoziemką jest Bianka – uosobienie marzeń młodego chłopca z prowincjonalnego miasteczka. Widzimy ją z książką, którą czyta, a w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe*, na pograniczu rzeczywistości i wyobraźni, pojawia się postać córki dyrektora gimnazjum, która mogła „podnieść nagle [...] oczy znad książki – czarne, sybillińskie, spokojne oczy, których spojrzenia nikt [...] wytrzymać nie umiał”<sup>6</sup>. Wdzięk tych czytelniczek jest dla bohatera bezdyskusyjny. U Petrovicia talent do czytania ma córka byłego właściciela sklepu papierniczego, Natalia Dimitrijewic, która ma „zielone, spokojne oczy”. Honorowe miejsce w jej mieszkaniu zajmuje biblioteka, która przypomina Elenie przepiękny ogród.

Najbardziej pożądanym sklepem cynamonowym jest u Schulza księgarnia. Miłość Branicy do Natalii nie mogłaby rozkwitnąć i narodzić księgi-świata, gdyby nie pośrednicząca rola biblioteki: listy do umiłowanej kochanki zostawiał w książkach. Natomiast w życiu Adama Lozanica, który w latach 90. redagował *Moje dziedzictwo*, miejscem tajemnicy stał się sklepik Lekką Ręką, sklepik widmo. Tutaj kupił zeszyt, do którego przepisał najważniejsze dlań fragmenty książki Branicy, co otworzyło mu drogę do miłości i wolności. W powieści Petrovicia, podobnie jak u Schulza, Księga rośnie dzięki tym, którzy ją czytają. Obaj pisarze, którzy wybrali Księgę jako miejsce tajemnicy, proponują czytelnikom wzbogacenie jej o własną lekturę, wypełnienie jej osobistymi doświadczeniami, poszerzenie granic jej świata swoimi myślami. Albowiem prawdziwi czytelnicy, jak przekonuje Schulz, tajnie trzymają się za ręce pod stołem<sup>7</sup>.

W tę wyjątkową zimową noc bohater Schulza nie może znaleźć sklepików o kolorze cynamonu – one w tajemniczy sposób znikają. U Petrovicia sklepiki pojawiają się także w tajemniczy sposób. Natalia Dimitrijewic kupuje szczególnie ważne artykuły z czasów młodości w sklepiku Kalmica Lekką Ręką i w sklepiku Botorica, choć te sklepy od wielu już lat nie istnieją na ulicach Belgradu. Jej towarzyszką Elena jest zdziwiona, że mimo to starsza pani nie tylko chodzi do tych sklepów, ale także przynosi z nich produkty dawnych marek. W nieistniejącym domu towarowym Mitica Natalia Dimitrijewic pije swój ulubiony sok malinowy z wodą, u Schulza natomiast bania z sokiem malinowym w witrynie apteki „symbolizowała chłód balsamów, którym każde cierpienie mogło się [...] ukoić”<sup>8</sup>. W przełomowym momencie swojego życia do sklepiku Lekką Ręką trafia Adam Lozanic: sklepik zdaje się wyraść między znanymi mu budynkami. Chodzi o cud swistego międzyczasowego pomostu: żyjąc wspomnieniami, Natalia Dimitrijewic łatwo trafia w przeszłość. Zanurzony w historię Anastasa Branicy i jego Księgi, Adam Lozanic stał się częścią świata minionej epoki.

Z takimi podróżami w czasie czytelnik często spotyka się w twórczości Milorada Pavicia, kolejnego mistrza mło-



dego pokolenia serbskich postmodernistów. Znakomitym tego przykładem jest powieść-klepsydra *Wewnętrzna strona wiatru, czyli powieść bohatera i Leandera*, której głównych bohaterów dzieli nie przestrzeń, jak było to w starożytnej greckiej legendzie, ale czas. Ta zamiana jest bardzo charakterystyczna dla Pavicia, ale nie tylko dla niego. Na tym opiera się cała tradycja borgesowska w literaturze XX wieku, różnorodnie reprezentowana w serbskiej i chorwackiej literaturze postmodernistycznej (przedstawiciele „młodej prozy chorwackiej” nazywani byli też „borgesowcami”). Wśród pisarzy, którzy uważali Jorge Luisa Borgesa za jednego ze swoich mistrzów, był Daniło Kiš. Tradycję borgesowską kontynuował także Milorad Pavić. Owa wspólność linii poetyckiej prowadzącej do Borgesa jest ważna dla zrozumienia korzeni światopoglądu artystycznego Gorana Petrovicia, wyznawcy Daniłki Kiša i Milorada Pavicia. Gdybyśmy spróbowali szukać źródeł światopoglądu samego Jorge Louisa Borgesa, badanie takie nieuchronnie zaprowadziłoby nas do teorii czasu seryjnego angielskiego filozofa Johna Williama Dunne’a (John William Dunne, 1875–1949). O jego wpływie na argentyńskiego pisarza świadczy specyficzna konstrukcja czasowa dzieł Borgesa, autora eseju *Czas i J.W. Dunne (Nowe dochodzenia, 1952)*. Nazywa on Dunne’a „genialną ofiarą tej błędnej tradycji intelektualnej, której głosicielem był Bergson: postrzeganie czasu jako czwartego wymiaru przestrzeni. Oświadcza, że przyszłość już istnieje, więc musimy się w nią przenieść [...]. Wszystkie cztery książki Dunne’a<sup>9</sup> nieustannie powtarzają o ‘nieskończonych wymiarach czasu’<sup>10</sup>, mimo że są to wymiary przestrzenne”<sup>11</sup>. Według Dunne’a czas jest wielowymiarowy. W specjalnych „odmienionych” stanach świadomości „jeden z czasowych wymiarów człowieka staje się przestrzenny – właśnie dzięki niemu można przenieść się w przeszłość i przyszłość”<sup>12</sup> – mówi filozof Wadim Rudniew, autor przedmowy do rosyjskiego tłumaczenia *Eksperymentu z czasem*, podkreślając: „Dunne czuł coś zasadniczo prawdziwego w temporalno-mentalnej strukturze epoki, coś, co nazywamy «myśleniem seryjnym»”<sup>13</sup>. Schulz był jego rówieśnikiem, tak samo wrażliwym na ducha epoki. Wadim Rudniew konkluduje:

Seryjny wszechświat Dunne’a to coś w rodzaju systemu luster, które odbijają się w sobie. Wszechświat, według Dunne’a, jest hierarchią, w której każdy poziom jest tekstem w odniesieniu do poziomu wyższego rzędu i rzeczywistością w odniesieniu do poziomu niższego rzędu<sup>14</sup>.

Wszechświat, który składa się z t e k s t u i r z e c z y w i s t o ś c i, jest strukturą, którą czytelnik od razu dostrzeże w powieści Gorana Petrovicia, gdzie związki między nimi nabierają charakteru tematycznego. W opowiadaniach Schulza taka struktura jest mniej oczywista, niemniej jednak dygresje autopoetyckie, odwoływanie się do obrazu księgi w kontekście realiów życia („księga wakacji”, „wielka księga roku” i aż do obrazu Księgi-Autentyku) umożliwiają mówienie o immanentnej obecności tej struktury.

Przemiana czasu w przestrzeń, w której porusza się obserwator w *Eksperymencie z czasem* Dunne’a, jest jedną z tych metamorfoz, które są bliskie w duchu prozie Schulza. Dlatego w badaniu przestrzeni tajemnicy w twórczości Schulza pojawia się problem tajemniczego czasu. Jednym z fundamentów chimeryczności i ekstragawancji prozy Schulza jest tajemnica czasu, która staje się tajemnicą przestrzeni.

Upływ czasu w najbardziej zagadkowych opowiadaniach *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* uwydatnia tajemniczość miejsca aż do jego fantastyczności. Przed przyjściem do teatru bohaterów opowiadania *Sklepy cynamonowe* czas narracji płynie w swoim zwykłym trybie, po czym czytelnik wspólnie z narratorem trafia nie tylko w zagadkową przestrzeń, ale także w równoległy czas, przypominające przestrzeń i czas snu. Pojawiają się nowe ulice, mnożą się niebiańskie sklepienia, zmienia się czas:

Była to jedna z tych jasnych nocy, w których firmament gwiazdny jest tak rozległy i rozgałęziony, jakby rozpadł się, rozłamał i podzielił na labirynt odrębnych niebios, wystarczających do obdzielenia całego miesiąca nocy zimowych...<sup>15</sup>

Przeistacza się w czas. Pojawia się dodatkowo odnoga czasu, na której rodzice nie zauważają dłużej, sądząc po liczbie wydarzeń, nieobecności narratora, który, opowiadając o poszukiwaniu sklepów cynamonowych, jakie zaprowadziły go do gimnazjum, równocześnie przypomina sobie (na wzór „tekstu w tekście”) lekcję rysunku. Jest to przykład czasu seryjnego, na który składa się czas jawy i czas snu. Dzięki eksperymentom z czasem Schulz intensyfikuje tajemnicę miejsca. Możemy więc mówić nie tylko o swoistej tekstoprzeźrzeni Schulza, ale także o jego tekstoczasie.

Tajemnica przestrzeni u Schulza i Petrovicia często jest równocześnie tajemnicą czasu pozbawionego zwyczajnej linearności. W autopoetyckim wstępie do *Genialnej epoki* Schulz wyjaśnia, jak on rozwiązuje problem „ze zdarzeniami, które nie mają swego własnego miejsca w czasie”<sup>16</sup>:

Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym? Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy się wiezie taką kontrabandę jak my, takie nadliczbowe zdarzenie nie do zaszerogowania – nie można być zanadto wybrednym. Spróbujmy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje. Tylko bez obawy. Stanie się to niepostrzeżenie, czytelnik nie dozna żadnego wstrząsu. Kto wie – może, gdy o tym mówimy, już nieczysta manipulacja jest poza nami i jedziemy już ślepych torów<sup>17</sup>.

Niewątpliwie wydarzenia w opowiadaniach Schulza poruszają się po równoległych torach czasu. Rosną tu

zbyteczne „falszywe” miesiące, pojawiają się dni apokryfy, dni palimpsesty, a czasem, jak w *Sklepkach cynamonowych*, przeplatają się czas jawy i czas snu. Schulz zwraca się do czytelnika, który miałby słyszeć o teoriach czasu zakładających istnienie czasów równoległych. Początek XX wieku przyniósł wiele rewolucyjnych odkryć w nauce, które zmieniły wyobrażenia o przestrzeni i czasie. Naturą oraz relacjami czasu i przestrzeni interesowali się fizycy, matematycy i filozofowie. W oparciu o te badania, w połączeniu z psychoanalizą i własnymi eksperymentami, powstał „intelektualny bestseller” lat 20. XX wieku<sup>18</sup> – *Eksperyment z czasem* (1927) Johna Williama Dunne’a, angielskiego filozofa i inżyniera lotnictwa.

W swoim dziele *Eksperyment z czasem* Dunne zastanawia się nad istotą proroczych snów, dochodząc do wniosku o istnieniu czasów równoległych. W przytoczonym wcześniej fragmencie z *Genialnej epoki* Schulza znajdujemy opis takiej równoległości. Kolej została wybrana nieprzypadkowo, jest ona także symboliczną oprawą *Sanatorium pod Klepsydrą*. Z pasażera, który na początku podróży widzi kolejarza w wytartym mundurze, narrator ostatecznie zamieni się w niego. Teraz on – konduktor zapraszający na przejażdżkę bocznym torem czasu, a jednocześnie podróżnik:

Czy może się zdarzyć, aby już wszystkie miejsca w czasie były wyprzedane? Zatraskani, biegniemy wzdłuż tego całego pociągu zdarzeń, przygotowując się już do jazdy<sup>19</sup>.

Do eksperymentów z czasem Dunne również wybiera kolej. Jest to trzecie pole eksperymentu, którego używa. Pierwsze pole to sen, kiedy uczestnicy eksperymentu spisują swoje sny i myśli po przebudzeniu, a drugie – książki<sup>20</sup>. Wszystkie te eksperymenty i zastosowanie współczesnych mu badań w fizyce i matematyce prowadzi J.W. Dunne’a do wniosku o seryjności czasu, przeciwstawnej do jego linearności. Taki właśnie czas znajdujemy w dziełach Brunona Schulza i Gorana Petrovicia. Bohaterowie *Sklepiku Lekką Ręką* żyją podczas czytania w innym, „tekstowym” świecie, choć fizycznie należą do swojej epoki:

Tutejszy czas to czas ściśnięty, czasem tutejsze pięć minut może trwać całą godzinę albo odwrotnie, nasze systemy pomiarowe tam nie działają, więc spokojnie można zapomnieć o zegarze lub od razu go zdjąć<sup>21</sup>.

„Czytanie to czas w czasie” – mówi jeden z bohaterów powieści Petrovicia. „Czas przypominający chińskie pudełko” – odnotowuje Dunne, wizualizując czas w bardzo podobny sposób. Sny też mają podobną („dunne’owską”) właściwość: sen, z którego przebudzenie przychodzi w innym śnie<sup>22</sup>.

Seryjna koncepcja czasu J.W. Dunne’a opiera się zarówno na jego interpretacji teorii względności i poglądów Freuda, jak i na własnych badaniach proroczych snów i innych przejawów równoległości czasu. W tych ekspe-

rymentach, oprócz snów, ważną rolę odgrywa czytanie. Czytając książki losowo wybrane w bibliotece, Dunne odkrywa prorocze zbiegi. Po serii opowieści o spełnieniu marzeń sennych Dunne odnotowuje przypadki, kiedy lektura jednej książki „prorokowała” przeczytanie fragmentu innej – następuje zastąpienie realności snu realnością dzieła literackiego. Książki okazują się prorocze jak sny: przeczytane w książce pojawia się w prawdziwym życiu. Zamiast spisywania snów autor zapisuje skojarzenia, jakie wywołuje tytuł dzieła lub imię głównego bohatera, a te skojarzenia pojawiają się z kolei w jakiejś innej, przypadkowo wybranej do lektury książce. Miejszem eksperymentów z czasem staje się biblioteka.

Koncepcja seryjnego czasu Dunne’a polega na pojmowaniu jednoczesności przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, a simultaniczność jest jedną ze specyficznych cech narracji Brunona Schulza. Literaturoznawca i filozof Michał Epstein, cytując wielkiego fizyka Alberta Einsteina, konkluduje:

Ludzie tacy jak my, którzy wierzą w fizykę, wiedzą o różnicach między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością – to tylko trwała iluzja. [...] Rzeczywiście, nigdzie w równaniach teorii względności i mechaniki kwantowej czynnik czasu nie istnieje<sup>23</sup>.

Swoją drogą współczesna nauka operuje pojęciem czasoprzestrzeni. Hipotetyczna topologiczna cecha czasoprzestrzeni, która w każdym momencie może stać się „tunelem” w przestrzeni, nazywana jest kretowiskiem (nora kreta) lub tunelem wydrążonym przez korniki (*wormhole*). Ogólna teoria względności nie kwestionuje, ale też nie potwierdza ich istnienia. Istnieją „wewnątrzświatowe” (*intra-universe*) oraz „międzyświatowe” (*inter-universe*) przenikalne (kretowisko Morrisa-Thorne’a) i nieprzenikalne kretowiska (przestrzeń Schwarzschilda). Przenikalne wewnątrzświatowe kretowisko daje hipotetyczną możliwość podróży w czasie, jeśli na przykład jedno z jego wejść porusza się względem drugiego lub znajduje się w silnym polu grawitacyjnym, w którym upływ czasu jest zwolniony<sup>24</sup>.

Forma kretowiska przypomina klepsydrę lub lejek. Sanatorium pod Klepsydrą jest u Schulza miejscem przejścia w czasie. W powieści Petrovicia tematem przewodnim jest lejek i nora kreta. Pomieszczenie, gdzie Adam spotyka tajemniczego klienta, który przynosi mu książkę Branicy, to pokój znajdujący się „na samym końcu wąskiego jak lejek korytarza”. Można przypuszczać, że gość przyszedł tutaj nie tylko dlatego, że wiedział o uzdolnieniach redakcyjnych studenta, ale także ze względu na miejsce, w którym ten pracował – miejsce przejścia. W powieści Anasta Branicy jest wiele kretowisk.

Specyfikę relacji między czasem a przestrzenią zilustrował Michał Epstein:

Jurij Łotman opisał swój światopogląd w czasie choroby w taki sposób: „czas został zastąpiony przestrzenią.

W życiu praktycznym doskonale rozumiałem, czym jest czas, ale jednocześnie żyłem w świecie, w którym ja i wszyscy ludzie, z którymi kiedykolwiek zetknąłem się w moim życiu [...], istnieli równocześnie poza czasem, jakby byli podświetlani w różnych częściach tej samej przestrzeni” (*List do B. Jegorowa, 3 września 1989*). Takie nakładanie się na siebie różnych warstw czasu oraz ich współwystępowanie jest charakterystyczne i dla poezji lirycznej, i dla sztuk plastycznych, i dla filozofii, która poszukuje prototypów, archetypów, eidosów rzeczy. Dla fizyki relatywistycznej Einsteina, dla lingwistyki synchronicznej Saussure’a, dla fenomenologii Husserla wszystkie te momenty są jednakowo prawdziwe<sup>25</sup>.

Nakładanie się różnych warstw czasu jest charakterystyczne także dla prozy Schulza, która często graniczy z poezją. Już w pierwszym opowiadaniu *Sklepów cynamonowych* spotykamy się z tym, że coś dzieje się „za marginesem czasu, na rubieżach nieskończonego dnia”<sup>26</sup>.

Taki czas „za marginesem czasu”, zbliżony do mitologicznego, zamienia realną przestrzeń ulic i domów Drohobycza, rodzinnego miasta pisarza, w tajemniczą przestrzeń. Jest ona równocześnie rozpoznawalna i zmieniona, skorelowana z rzeczywistością istniejącą naprawdę, jak sen czy jawa. Tak też postrzegamy nowoczesny Belgrad u Gorana Petrovicia. W *Sklepiku* wspomina on o belgradzkich ulicach, hotelach i bibliotekach, ale obecność realnych toponimów nie zapewnia odpowiedników mimetycznych. Ulica Stryjska jest rozpoznawana jak ulica Krokodyli u Schulza, ale w *Sklepiach cynamonowych* jest ona raczej symbolem pewnego duchowego stanu społeczeństwa i jego postrzegania przez narratora. Ulica Palmotycia w powieści Petrovicia to odtworzenie ducha tajemniczości i arystokracji, który pozostał w architekturze jej starych domów. Bohater wymienia numery mijanych domów, ale czytelnikowi trudno będzie odnaleźć w rzeczywistości dom, w którym mieszkała Natalia Dimitrijevic, pomimo jego szczegółowych opisów w powieści. Odnosi się wrażenie, że podczas czytania ten dom wyraża sta pomiędzy domami istniejącymi w rzeczywistości.

W powieści Petrovicia są opisy ulic Belgradu, po których spacerują lub jeżdżą jej bohaterowie, lecz mimo całej ich realności i rozpoznawalności Belgrad, podobnie jak Drohobycz u Schulza, pozostawia wrażenie tajemniczego miasta poza czasem, a wrażeniu temu towarzyszą sklepy pojawiające się na ulicach „z innego toru czasu”. Poza-czasowość obrazu powstaje dzięki zastosowaniu symultanimizmu – połączenia w jednym obrazie zjawisk i obiektów należących do różnych warstw czasowych, które w rzeczywistości nie występują obok siebie.

W powieści *Sklepiak Lekką Ręką*, jak i w dziełach Schulza jest wiele szczegółowych opisów przyrody. Ich osobliwość polega na tym, że odnoszą się one do „rzeczywistości literackiej”. Taką jest natura zaczerpnięta z książek: z *Mojego dziedzictwa* Anastasa Branicy, z historii architektury hellenistycznej, gdzie spotykają się Natalie i przyszły autor

księgi-świata. Literacki charakter przyrody w powieści Petrovicia podkreśla organiczny związek roślin z książkami: ogrodowa biblioteka Natalii Dimitrijevic, „światowe drzewo” – ekslibris najdroższych książek Branicy, różany krzew, którego opis Adamowi Lozanicowi każą usunąć z powieści.

Toposem, który niczym fantom pojawia się zarówno u Schulza, jak i Petrovicia, jest morze. Ani Drohobycz, ani Belgrad nie są miastami morskimi, niemniej morze jest obecne w atmosferze utworów. Stopień obecności jest różny: u Schulza jest to na przykład pokój jakby zanurzony w głębinach morza, u Petrovicia znajdziemy dokładny opis knajpy Nasze Morze przypominającej duże akwarium bez wody oraz morze, które materializuje się poprzez lekturę młodego Anastasa – jego słona woda spada z książki na fotel, w którym siedzi bohater.

Księga u Petrovicia jest rodzajem przestrzeni, rzeczywistością równoległą, do której, dzięki zanurzeniu się w lekturze, przenoszą się bohaterowie. Do czasu rzeczywistego i czasu onirycznego dodaje się jeszcze jeden – czas czytania. To kolejny schulzowski tor czasu, na który może skrócić pociąg zdarzeń – kolejny równoleżnik do teorii Dunne’a.

Księga – magiczny wehikuł czasu, księga – miejsce tajemnicy u Schulza i Petrovicia, jest ściśle związana z listami<sup>27</sup>. Nie ma potrzeby przypominać, że *Sklepy cynamonowe* powstały dzięki korespondencji autora z Deborą Vogel. Bohater powieści *Sklepiak Lekką Ręką* Anastas Branica najpierw pisał listy do ukochanej, po czym wyrosły one w księgę-świat zatytułowaną *Moje dziedzictwo* – swego rodzaju testament autora. W oryginale powieści został użyty wyraz *zadużbina*, który oznacza dom lub inny obiekt zbudowany dla potomności, ku pamięci dobroczyńcy. Znakiem takiego dziedzictwa jest w powieści willa z ogrodem, którą Branica stworzył ze słów. Bruno Schulz ze słów stworzył miasto, w którym zamieszkują jego bohaterowie, także sanatorium, w którym czas płynie według innych praw. Jego spuścizną jest poetyka, którą przejęli i rozbudowali pisarze następnych pokoleń.

W dziełach Brunona Schulza i Gorana Petrovicia można odnaleźć wiele wspólnych motywów, obrazów, scen. Przykłady takich pokrewieństw napotykamy także w dorobku Brunona Schulza i Danila Kiša. Łączą ich miejsca tajemnicy – zagadkowy sklep, ogród, Księga oraz czas, który zamienia się w przestrzeń, jak dowodził kiedyś J.W. Dunne w *Eksperymencie z czasem*. Nie zawsze da się znaleźć dowody na to, że do stworzenia swojego świata artystycznego pisarze wykorzystali teorię tego angielskiego filozofa. Liczne echa w opowiadaniach Schulza i twórczości serbskich postmodernistów, jakie napotykamy, analizując specyfikę miejsc tajemnicy u tych pisarzy, również nie zawsze da się wytłumaczyć jako bezpośrednie zapożyczenie, świadome naśladowanie czy celową aluzyjność. Być może te odbicia w lustrach tekstu najlepiej dałoby się wyjaśnić za pomocą idei równoległości Johna Williama Dunne’a. Takie, wydawałoby się, przypadkowe paralele



Bruno Schulz, *Józef z doktorem Gotardem III*, ok. 1935, ol., ML, za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 76.

chciałoby się interpretować jako przepowiednie artystyczne dla tych, którzy wierzą w magię literatury.

Z języka ukraińskiego przełożyła **Wiera Meniok**

#### Przypisy

- <sup>1</sup> Wśród adeptów Schulza w pierwszej kolejności należy wymienić sławistkę z Belgradu Branislavę Stojanović i sławistę z Zagrzebia Dalibora Blažinę, należą do nich także chorwaccy poeci Delimir Rešicki, Ivan Šamija, Damir Šodan oraz serbscy poeci Zoran Đerić, Dragan Bošković i serbscy prozaicy Mirko Đemić, Jovica Aćin i inni. Niektórzy z wymienionych tu schulzoidów są także schulzologami (Bošković, Šodan, Đerić) – informację na temat ich badań można znaleźć na tym portalu: <http://www.brunoschulz.org>, natomiast z przykładami ich twórczości można zapoznać się w profilowanym numerze „Bruno Schulz” serbskiego czasopisma literackiego „Градац”, przygotowanego przez Branislavę Stojanović („Градац”, 2003, nr 148–149).
- <sup>2</sup> Przestrzeń i czas w twórczości Schulza niejednokrotnie przykuwały uwagę badaczy: Jerzy Jarzębski, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984; Jerzy i Teresa Jarzębscy, *Uwagi o semantyce czasu i przestrzeni w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, Katowice 1976; Krzysztof Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995; Krzysztof Stala, *Przestrzeń metafizyki, przestrzeń języka. Schulzowskie „materiałki” sensu*, „Pamiętnik Literacki”, z. 1, 1983; Marek Tomaszewski, *Mityzacja rzeczywistości u Brunona Schulza*, [w:] *Od chaosu do kosmosu. Szkice o literaturze polskiej i francuskiej XX wieku*, Warszawa 1998 i inne.
- <sup>3</sup> Schulz uważał *Sklepy cynamonowe* za tekst autobiograficzny nie tylko dlatego, że został on napisany od pierwszej osoby i że można w nim odnaleźć wydarzenia i doświadczenia z jego własnego dzieciństwa: „Są one autobiografią albo

- raczej genealogią duchową, genealogią kat’ exochen, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu” (Bruno Schulz do Stanisława Ignacego Witkiewicza, [w:] Bruno Schulz, *Księga listów*, Gdańsk 2002, s. 103).
- <sup>4</sup> Na przykład: *Жерг Шуцле, Башта, непао као коментар на „Продавнице циметове боје” и „Санаторијум под Клеписидром”*, „Градац”, nr 148–149, 2003, s. 141–147; Alla Tatarenko, *Pisanie Ojca. „Gen schulzowski” w prozie Danila Kiša*, przeł. Marek Wilczyński, „Schulz/Forum” nr 8, Gdańsk 2016, s. 64–76 i inne.
  - <sup>5</sup> Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, s. 15.
  - <sup>6</sup> Tamże, s. 66.
  - <sup>7</sup> Patrz opowiadanie *Księga*, tamże, s. 105.
  - <sup>8</sup> Tamże, s. 6.
  - <sup>9</sup> J.W. Dunne jest autorem książek *Eksperyment z czasem* (*An Experiment with Time*, 1927), *Seryjny wszechświat* (*The Serial Universe*, 1934), *Nowa nieśmiertelność* (*The New Immortality*, 1938) oraz *Nic nie umiera* (*Nothing Dies*, 1940).
  - <sup>10</sup> Borges nazywa to wyrażenie „całym odkryciem” i przypomina, że Dunne w rozdziale XXI *Eksperymentu z czasem* mówi, że czas może być prostopadły do innego czasu. Patrz: Jorge Luis Borges, *Czas i J.W. Dunne*, tłumaczenie rosyjskie Iwana Pietrowskiego, <http://www.bibliomsk.ru/library/global.phtml?mode=10&dirname=borges&filename=jlb14005.phtml> (dostęp: 1.02.2021).
  - <sup>11</sup> Tamże.
  - <sup>12</sup> Вадим Руднев, *Джон Уильям Данн в культуре XX века*, <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/5339/5340> (dostęp: 1.02.2021).
  - <sup>13</sup> Tamże.
  - <sup>14</sup> Tamże.
  - <sup>15</sup> Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 59.
  - <sup>16</sup> Tamże, s. 120.
  - <sup>17</sup> Tamże, s. 121.
  - <sup>18</sup> Tylko w latach 20. XX wieku książka doczekała się sześciu wydań.
  - <sup>19</sup> Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 120.
  - <sup>20</sup> Borges przypomina: „Jeszcze Schopenhauer pisał, że życie i sny to są strony tej samej książki. Czytać je jedna po drugiej oznacza żyć; wertować je oznacza śnić” (Jorge Luis Borges, *Czas i J.W. Dunne...*).
  - <sup>21</sup> Горан Петрович, *Крамничка „З легкої руки”*, пер. Алла Татаренко, Київ 2017, s. 43.
  - <sup>22</sup> Borges odnotowuje: „W ciągu półwieku przed Dunne’em «absurdalne założenie innego czasu, w którym płynie – szybciej lub wolniej – pierwszy czas» zostało odkryte i odrzucone przez Schopenhauera w jego *Welt als Wille und Vorstellung*. Mówi się o tym ta s. 829 drugiego tomu tej książki w historyczno-krytycznym wydaniu Otto Weissa” (Jorge Luis Borges, *Czas i J.W. Dunne...*).
  - <sup>23</sup> Михаил Эпштейн, *Любящий становится теоретиком себя*, <http://textura.club/lyubyashchij-stanovitsya-teoretikom-sebya/?fbclid=IwAR3iY7RWVWJ5B8sMOBOMhrxTRq-HLrl6-UfwYbLBgHLDp8BiWqvuVntE9zNs> (dostęp: 1.02.2021).
  - <sup>24</sup> Patrz na ten temat dokładniej: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Кротовина\\_\(фізика\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Кротовина_(фізика)) (dostęp: 1.02.2021).
  - <sup>25</sup> Михаил Эпштейн, *Любящий становится...*
  - <sup>26</sup> Bruno Schulz, *Opowiadania...*, s. 6.
  - <sup>27</sup> W serbskiej poezji ludowej list (serb. *pismo*) często jest nazywany *sitna knjiga*, co dosłownie tłumaczy się jako „mała książka”.

## Przesłanki

Podstawową przesłanką stojącą za ideą „antropologii zmysłów” jest to, że zmysłowa percepcja jest aktem zarówno kulturowym, jak i fizycznym. Co oznacza, że patrzenie, słuchanie, dotykanie, smakowanie i wąchanie są nie tylko sposobami pojmowania zjawisk fizycznych, ale również kanałami, za pośrednictwem których przekazywane są znaczenia kulturowe. Odnosimy się tutaj do takich form komunikacji zmysłowej, jak mowa i pismo, muzyka i sztuki wizualne, a także do całej gamy wartości i idei, które mogą być przekazywane przez wrażenia zapachowe, smakowe i taktylne.

Jeśli uznamy, że kultura warunkuje percepcję, to sposoby percypowania świata przez ludzi będą różne, w zależności od kultury. Stwierdzenie to okazuje się prawdziwe nawet w odniesieniu do samej liczby zmysłów. W historii Zachodu odnajdujemy – poza przyjętym podziałem na pięć zmysłów – zestawienia czterech, sześciu czy siedmiu zmysłów, opisywane w różnych okresach przez różne osoby. Na przykład smak i dotyk są uznawane czasem za jeden zmysł, innym razem dotyk rozdzielany jest na kilka zmysłów<sup>1</sup>. Podobne różnice w liczbie zmysłów można odnaleźć w kulturach nieeuropejskich. Ian Ritchie pisze, że lud Hausa z Nigerii rozpoznaje dwa główne zmysły: wizualny i niewizualny<sup>2</sup>. Tak zasadnicze różnice w podziale *sensorium* rozpoznane w odmiennych kulturach wskazują na stopień, w jaki kultura formuje percepcję.

Percepcja może być wypełniona znaczeniem kulturowym na wiele sposobów. Zmysły łączone są w różnorodne ciągi skojarzeń, jak również hierarchizowane według przyznawanej im wartości. Poszczególne wrażenia – czerwony kolor, wstrętny zapach, słodki smak – posiadają symboliczną wartość w różnych kontekstach. Zmysłowe metafory mogą być używane do przekazywania znaczenia poprzez działające na wyobraźnię zmysłowe odniesienia (np. gdy mówimy o „śmierdzącym interesie”). Nie wszystkie kultury korzystają ze swojego *sensorium* w tym samym stopniu. Dla przykładu, mistyczna kultura chrześcijańska charakteryzuje się surową dyscypliną ciała połączoną z bogatą zmysłowością duszy, zgodnie z którą Bóg określany jest i doświadczany mistycznie poprzez bogatą zmysłową symbolikę. Zadaniem badacza jest odkrycie różnic i powiązań między znaczeniem zmysłowym a praktyką właściwymi dla danej kultury. Chcąc dokonać takich odkryć, musi on nie tylko zwracać uwagę na praktyczne działania, z którymi zmysły są powiązane – dla każdego społeczeństwa praktyczne jest korzystanie ze wszystkich zmysłów – ale i na to, w jaki sposób różne zmysłowe dziedziny wyposażone zostały w społeczną wartość.

Kiedy poddamy badaniu to, w jaki sposób w różnych kulturach znaczenia wiążą się z różnymi zmysłami i wrażeniami, ujawni się przed nami wiele sugestywnych symboli zmysłowych. Wzrok może być łączony z rozsądkiem lub czarami, smak może być używany jako metafora określająca gust estetyczny lub doświadczenie seksualne, zapach może odsyłać do świętości lub grzechu, do władzy poli-

## Podstawy antropologii zmysłów

tycznej lub wykluczenia społecznego. Zmysłowe znaczenia i wartości tworzą w połączeniu w o r z e c z m y s ł o w y [*sensory model*], za którym opowiada się społeczeństwo i dzięki któremu członkowie społeczeństwa uzmysławiają<sup>3</sup> sobie świat lub przekładają zmysłowe wrażenia i koncepty na konkretny światopogląd. Wyzwaniem dla takiego modelu będzie prawdopodobnie to, że w społeczeństwie mogą istnieć osoby i grupy osób różniące się pod względem konkretnych wartości zmysłowych, a mimo to ten wzorzec stanowi podstawowy percepcyjny paradygmat, za którym można podążać lub któremu można się sprzeciwiać.

### Przeszkody pojęciowe

W celu ugruntowania alternatywnego sposobu badania kultury antropologia zmysłów musi poradzić sobie z trzema szeroko rozpowszechnionymi przekonaniem. Pierwsze z nich mówi, że zmysły są „oknami na świat” lub – inaczej – że zmysły są naturalnie transparentne, a więc przedkulturowe. Uwzględniając liczne prace, jakie w ostatnich latach poświęcono różnorodnym sposobom społecznego konstruowania ludzkiego ciała, zaskakujące jest to, że zmysły wciąż uznaje się za wyłącznie biologiczne, co rzekomo miałyby wynikać z natury. W rzeczywistości, są one normatywizowane przez społeczeństwo, tak



Johann Georg Pintz, szkic do kartusza przedstawiającego zmysł smaku, akwaforta, XVIII wiek.

Źródło: The Met Collection (Open Access).

jak i pozostałe aspekty życia cielesnego, poczynając od jedzenia, a kończąc na starzeniu się. Społeczne kody determinują to, co tworzy – w każdej chwili i w odniesieniu do każdego – dozwolone zachowanie zmysłowe, jak również wskazują, jakie znaczenia posiadają różne zmysłowe doświadczenia. Wpatrywanie się w kogoś może, zależnie od okoliczności i danej kultury, być wyrazem nieuprzejmości, pochlebstwa lub dominacji. Spuszczenie oczu może natomiast wskazywać na skromność, strach, zamyślenie lub dekoncentrację.

Percepcja nie jest jednym z wymiarów cielesnego doświadczenia, lecz jego podstawą. Doświadczamy naszych ciał – i świata – p o p r z e z zmysły. Tym sposobem kulturowa konstrukcja percepcji warunkuje doświadczanie i rozumienie naszych ciał oraz świata na najbardziej podstawowym poziomie. Wzorzec sensoryczny obowiązujący w społeczeństwie ukazuje społeczne aspiracje, problemy, związki, podziały i hierarchie. Dlatego porównanie zmysłów do okien zasada się w większym stopniu na roli, jaką odgrywają zmysły, o b r a m o w u j ą c zmysłowe doświadczenie zgodnie ze społecznie określonymi normami, aniżeli na wyobrażonej zdolności do osadzania danych fizycznych na transparentnym wzorcu.

Drugie przekonanie, które stanowi przeszkodę dla rozwoju antropologii zmysłów, mówi, że pod względem kulturowym wzrok jest zmysłem najistotniejszym. To przekonanie odzwierciedla skłonność zachodniej kultury do faworyzowania widzenia. Wzrok uznawany jest zatem za zmysł najważniejszy i najbliższy rozumowi. Już u antycznych filozofów możemy odnaleźć tę skłonność do faworyzowania wzroku. Dla przykładu, Arystoteles uważał go za najbardziej rozwinięty ze zmysłów. Choć był on zazwyczaj uznawany za pierwszy i najważniejszy, pozostawał on „pierwszym wśród równych”<sup>4</sup>.

Wzrok oddalił się pod względem znaczenia kulturowego od pozostałych zmysłów dopiero w XVIII i XIX wieku, gdy zaczął być kojarzony z rozwijającym się obszarem nauki. Docieklive i przenikliwe spojrzenie naukowca stało się w tamtym czasie metaforą używaną na określenie procesu pozyskiwania wiedzy<sup>5</sup>. Teorie ewolucji postulowane przez tak znane postaci jak Charles Darwin, a później Sigmund Freud, uznając wzrok za zmysł cywilizacji, przyczyniły się do wzrostu jego wartości. Niskie, zwierzęce zmysły węchu, dotyku i smaku, prawdopodobnie przez kontrast, traciły swoją wartość, wraz z wejściem „człowieka” na drabinę ewolucji. Na przełomie XIX i XX wieku rola wzroku w społeczeństwie zachodnim znów się zwiększyła w związku z rozwojem wysoce wpływowych technologii wizualnych, takich jak fotografia i kino<sup>6</sup>.

W efekcie ta szczególna rola, jaką przypisuje się na Zachodzie widzeniu, sprawia, że opis i interpretacja kultury wizualnej danego społeczeństwa (tak jak to widać na przykładzie przedmiotów kultury materialnej czy typów ubioru) jest często jedyną „zmysłową” wartością, której poszukują w swoich badaniach antropolodzy. Jednakże antropologia zmysłów przekonuje, że musimy próbować

zrozumieć wartości nadawane różnym zmysłom w kontekście badanej kultury, a nie w kontekście wzorca zmysłowego uznawanego za wiodący przez kulturę, z której pochodzi antropolog. To oznacza, że należy zwrócić uwagę na znaczenia zakodowane we wszystkich zmysłach. Poświęcenie im uwagi może przyczynić się do odkrycia bogatej, przeoczonej przez dawnych badaczy symboliki zmysłowej, a także odsłonić hierarchie wartości sensorycznych, które różnią się od zdominowanego przez doświadczenie wizualne porządku krajów Zachodu.

Skupienie się na wizualnych (lub audiowizualnych) elementach kultury i lekceważenie innych zjawisk zmysłowych może ponadto przyczynić się do przzerwiania połączeń w systemie sensorycznym jakiegoś społeczeństwa. Dotyczy to przede wszystkim przedmiotów kultury materialnej, które są często wydzielane z dynamicznego kontekstu tworzonych przez wielozmysłowe użycia i znaczenia, a następnie przemieniane w statyczne, przeznaczone spojrzeniu obiekty we wnętrzach szklanych gablot muzealnych lub w książkach z fotografiami. Dla przykładu, malowidła piaskowe tworzone przez Nawaho nie są dla tego plemienia zwykłymi przedstawieniami wizualnymi. Malowidła piaskowe, które tworzone są jako część ceremonii leczniczych, mają być odbijane na ciele uczestników, a nie po prostu oglądane. Z przyjętej na Zachodzie perspektywy czerpanie piasku z takich malowideł i nakładanie go na ciała uczestników przyczynia się do „zniszczenia” malowidła.

Z perspektywy plemienia Nawaho ten akt „dopełnia” obraz, ponieważ przekazuje do ciała pacjenta – za sprawą medium, jakim jest dotyk – uzdrawiającą moc zawartą w wizualnej reprezentacji. Pozostawienie malowidła piaskowego w stanie nienaruszonym, według tradycji, oznacza obrazę religii, jaką wyznaje plemię Nawaho (ten rodzaj wizualnej arogancji karany jest podobno oślepieniem). Za interesowanie zachodnich kolekcjonerów sztuki i badaczy wizualnymi kompozycjami malowideł plemienia Nawaho prowadzi jednakże do kolejnych, stale podejmowanych prób „naprawiania” tej efemerycznej formy sztuki na wzór malarstwa zachodniego. Takie próby uwzględniają fotografowanie tych malowideł, przytwierdzanie ich do płócien i przechowywanie w hermetycznych, szklanych skrzyniach. Ich taktylny wymiar zostaje zatem stłumiony, nie otrzymuje należytej uwagi w akademickich analizach tych prac<sup>7</sup>.

Nastawienie na wizualność podzielane przez wielu współczesnych badaczy akademickich ujawnia się w sferze, w której „pisanie”, „czytanie” oraz „teksty” zostały przyjęte jako model dla kultury i analizy kulturowej. W antropologii takie literackie podejście do etnografii znalazło potwierdzenie w słowach Clifforda Geertza, który w latach 70. pisał: „Kultura każdego ludu jest zbiorem tekstów [...], a antropolog wyteża wzrok, starając się czytać te teksty przez ramię tych, którzy są ich prawowitymi właścicielami”<sup>8</sup>. Antropologowie, stosując się do tych wytycznych w badaniu różnych kultur, nie tylko aplikują zachodnie ideologie tekstualne do niezachodnich, nieopar-

tych na tekście, społeczeństw, ale przyczyniają się również do wyparcia dynamicznych, wielozmysłowych wymiarów kultury oraz do ich przekształcenia w kulturę statycznego, wizualnego dokumentu, który następnie może być czytany za pomocą narzędzi dostarczanych przez krytykę tekstu.

Paradoksalnie, trzecia przeszkoda, która utrudnia rozwój antropologii zmysłów, kryje się w pracach tych badaczy, którzy w studiach nad kulturą mierzyli się z hegemonią wzroku. Zaproponowali oni zastąpienie lub uzupełnienie wizualnych modeli interpretacji modelami opartymi na mowie i słyszeniu. Zwłaszcza Marshall McLuhan i Walter Ong argumentowali, że model sensoryczny społeczeństwa jest określany przez używane w tym społeczeństwie technologie komunikacji<sup>9</sup>. Według tej teorii, literackie społeczeństwa, a zwłaszcza społeczeństwa druku, akcentują rolę wzroku właściwą dla wizualnego wymiaru pisma, natomiast społeczeństwa nieliterackie – znaczenie dźwiękowej natury mowy. W tym sensie pojęcie „harmonii świata” jest bardziej odpowiednie niż „światopogląd”<sup>10</sup>.

Choć takie propozycje pomagają przygotować grunt dla antropologii zmysłów, oferując w studiach nad kulturą alternatywne paradygmaty sensoryczne, to jednak z perspektywy tej antropologii posiadają one jedną istotną wadę, mianowicie – nie zaznaczają w sposób odpowiedni różnic między modelami sensorycznymi istniejących w różnych kulturach. W odniesieniu do teorii McLuhana, która łączy modele percepcji z mediami komunikacyjnymi, zmysłowe połączenia w obrębie kultury są na tyle złożone, że nie podlegają stereotypowym podziałom na kulturę słuchową lub wizualną, w zależności od dominującego modelu komunikacji. Dla przykładu, kultury oralne Indian Hopi z Arizony podkreślają znaczenie wrażeń związanych z wibracją, natomiast Indian Desano z Kolumbii – symboliczną wartość koloru<sup>11</sup>.

Co więcej, oralno-literacki model kultury zakłada, że różne zmysły posiadają podobną wartość społeczną, jak również wywierają podobny wpływ na społeczności ulokowane w różnych kulturach. Tym samym społeczeństwa, które uprzywilejowują wzrok (przede wszystkim te zachodnie) będą społeczeństwami analitycznymi, skupionymi na strukturze i wizerunku, ponieważ taka jest natura wzroku. Społeczeństwa uznające zaś prymat słuchu będą społeczeństwami syntetycznymi, skupionymi na integracji i na tym, co wewnętrzne, ponieważ taka jest natura słuchu. Widzenie, które w społeczeństwach zachodnich uważane jest za racjonalne i analityczne, gdzie indziej może być kojarzone z irracjonalnością lub dynamiczną zmianą kolorów. W świetle tak znaczących kulturowych różnic między znaczeniami zmysłowymi antropologia zmysłów utrzymuje, że uniwersalistyczne modele zmysłowe, bez względu na to, czy będą one wizualne czy słuchowe, oparte na tekście czy mowie, muszą w badaniach odwoływać się do kulturowej specyficzności konkretnych porządków zmysłowych.

Jednym z głównych zadań antropologii zmysłów jest wykroczenie poza porządek audiowizualny i dowartościowanie

wanie węchu, smaku i dotyku jako obiektów poważnych rozważań. Niechęć antropologów do badania i uznawania kulturowej wartości węchu, smaku i dotyku pod koniec XX wieku nie wynika wyłącznie z marginalizacji tych zmysłów we współczesnych społeczeństwach Zachodu, ale również z rasistowskich skłonności działających wcześniej antropologów, którzy łączyli „niskie” zmysły z „niskimi” rasami. Jako że wzrok i – w mniejszym stopniu – słuch były uznawane za dominujące u „cywilizowanych” mieszkańców Zachodu, tak węch, smak i dotyk traktowano jako zmysły właściwe dla „prymitywnych” mieszkańców krajów nieeuropejskich.

Wielu dawnych badaczy interesowało się obrazowaniem „zwierzęcego” znaczenia zapachu, smaku i dotyku w kulturach niezachodnich. Tendencja ta zyskała na sile w XIX wieku. W swoich studiach poświęconych estetyce Fryderyk Schiller twierdził na przykład, że „Dopóki człowiek trwa w stanie dzikości, dopóty rozkoszuje się tylko zmysłem dotyku”, bardziej niż zmysłami „wysokimi”, takimi jak wzrok czy słuch<sup>12</sup>. Wypowiadając się na ten temat bardziej zdecydowanie, Edward Long, dziewiętnastowieczny „autorytet” w dziedzinie niewolnictwa afrykańskiego, uznał z kolei, że właściwy Afrykanom „dar węchu jest bezsprzecznie zwierzęcy, nie mniej zresztą niż ich pożycie płciowe; w aktach tych są oni lubieżni i bezwstydni jak małpy”<sup>13</sup>. Na początku XIX wieku przyrodnik Lorenz Oken postulował nawet stworzenie hierarchii zmysłów dla poszczególnych ludzkich ras. Na jej szczycie stać miał okulocentryczny [eye-man] Europejczyk, a za nim – Azjata skoncentrowany na doznaniach węchowych [nose-man], Australijczyk skupiony na zmysle smaku [tongue-man] oraz Afrykanin percypujący świat przez dotyk [skin-man]<sup>14</sup>.

Ukształtowany przez taką „sensistowską”<sup>15</sup> wiedzę antropolog Charles Myer, badając znaczenie, jakie węch ma dla mieszkańców wysp w Cieśninie Torresa, wydawał się szczerze zaskoczony, gdy odkrył, że „ludzie z Cieśniny Torresa mają bardzo podobne do nas upodobania i awersje wobec rozmaitych zapachów”<sup>16</sup>. Niemniej jednak Myer sugerował, że siła, z jaką poszczególne zapachy ujawniały się pośród badanego przezeń ludu, była „kolejnym dowodem na zdominowanie przez zmysły życia duchowego ludów prymitywnych”<sup>17</sup>.

Współcześni antropologowie, świadomie bądź nie, starają się rekompensować sensoryczny rasizm swoich poprzedników, bagatelizując lub ignorując rolę, jaką „niskie” zmysły odgrywają w kulturach niezachodnich. W ich miejsce uwypuklają znaczenie audiowizualności bądź innych zdesensualizowanych systemów pojęciowych. Antropologii zmysłów nie przyświeca jednak założenie, że zmysły takie jak zapach, smak i dotyk dominują lub zostały zmarginalizowane w jakiejś kulturze, lecz chęć zbadania sposobów, w jakie znaczenia są przechwytywane i przekazywane przez każdy z tych zmysłów. Lud Serer-Ndut z Senegalu, wolny od właściwego Zachodowi uprzedzenia wobec zapachu, smaku i dotyku jako zmysłów „zwierzę-

cych”, dysponował niegdyś skomplikowaną terminologią związaną z węchem, natomiast meksykańscy Tzeltalowie opisywali świat za pośrednictwem pojęć termicznych<sup>18</sup>. Dziś nie jest to już dowód na „dzikość” tych ludów, ale raczej świadectwo wyszukanej, kulturowej interpretacji pewnej domeny zmysłowej. W rzeczywistości zaniedbywanie badań nad zmysłami „bliskości” jest częstą praktyką odwróconej dyskryminacji, którą można scharakteryzować jako lekceważenie znaczenia wiodącego w danym społeczeństwie korpusu symbolicznego. Jednakże nawet społeczeństwa ograniczające znaczenie tych zmysłów mogą wykorzystywać je do przekazywania wartości społecznych.

Antropologia zmysłów zwraca uwagę na rolę zapachów, smaków i zmysłów taktylnych – tak jak ma to miejsce w przypadku roli widoków i dźwięków – nie ze względu na miejsce, które zajmują one w procesie ewolucji, ani na to, że w przewodniku turystycznym mogą one występować w charakterze ciekawostki na temat danej społeczności, ale traktuje je jako tropy, za pośrednictwem których społeczeństwa formują i ucieleśniają świat znaczeń.

### Podwaliny badań

Swój obecny stopień rozwoju antropologia zmysłów zawdzięcza wysiłkom wielu ludzi. Szczegółowy stan badań, referujący osiągnięcia wszystkich, którzy współtworzyli tę dziedzinę (jej źródła można by szukać w antycznej fascynacji życiem zmysłowym różnych ludów<sup>19</sup>), oraz wskazanie na uczonych, których wkład w rozwój antropologii zmysłów należy zaakcentować, wykracza jednak poza cel niniejszego studium. W związku z tym w następnych akapitach postaram się zwięźle opowiedzieć o współtwórcach antropologii sensorycznej oraz badaczach, których wkład w kształtowanie tego nowego pola badawczego okazał się szczególnie istotny.

Jak już wspomniałam, pierwsze zręby pod teorię antropologii zmysłów położyli teoretyk komunikacji Marshall McLuhan<sup>20</sup> oraz jego uczeń Walter J. Ong<sup>21</sup>. W *The Presence of the World* Ong stwierdził, że „poszczególne kultury różnią się od siebie ze względu na sposoby korzystania ze zmysłów oraz ramę konceptualną, do której zwykły je wpisywać”<sup>22</sup>. „Biorąc pod uwagę naszą wiedzę na temat *sensorium* właściwego danej kulturze – konkludował – można by prawdopodobnie zdefiniować całą tę kulturę we wszystkich jej aspektach”<sup>23</sup>. Choć Onga, podobnie zresztą jak McLuhana, zajmowało przede wszystkim eksponowanie różnic między oralnością i literackością (albo wizualnością) społeczeństw, to jednak takie konstatacje jak powyższa ośmieliły innych badaczy (np. Edmunda Carpentera<sup>24</sup>) do podjęcia pogłębionych badań nad problematyką *sensorium* kulturowego.

Ważnym prekursorem antropologii zmysłów był również Claude Lévi-Strauss. Wprowadził on do nauki pojęcie „wiedzy konkretnego”, czyli rodzaju wiedzy, zgodnie z którą „dzika myśl”, opierając się na właściwościach sensualnych oraz odbieranych przez zmysły różnicach,

jakie zachodzą między poszczególnymi obiektami, wytwarza pewne uporządkowane uniwersum<sup>25</sup>. Zainspirowany synestetycznymi ideałami XIX-wiecznych symbolistów, Lévi-Strauss był ponadto pionierem refleksji na temat kodów sensorycznych, które można odnaleźć w mitach. *Fugue of the Five Senses*, jego kluczowy, choć zwięzły tekst poświęcony temu zagadnieniu, znajduje się w pierwszym tomie *Les Mythologiques*<sup>26</sup>. Lévi-Strauss śledzi w nim różnice sensoryczne zachodzące w modalności, jaką jest na przykład słyszenie, które mogą być transponowane na zmysły przynależne do innej modalności, jak smak, w efekcie wiążąc się z różnymi opozycjami pojęciowymi – życie / śmierć albo natura / kultura – i próbami ich pogodzenia w myśli mitycznej. Lévi-Strauss nie przeszedł jednak od analizy kodów sensorycznych mitów do analizy zjawisk kultury w rozumieniu holistycznym, a jego zainteresowania badawcze skupiały się raczej na rejestrowaniu pewnych operacji rozumowych niż analizowaniu roli zmysłów w życiu społecznym.

Anthony Seeger<sup>27</sup>, działając pod wpływem McLuhana i Lévi-Straussa, zbadał sposób, w jaki tubylny lud Suyá zamieszkujący brazylijski płaskowyż Mato Grosso klasyfikuje ludzi, zwierzęta i rośliny zgodnie z ich cechami zmysłowymi. W odniesieniu do ludzi, twierdzi Seeger, Suyá uznają męski zapach za przyjemnie mdły, podczas gdy kobiecy i dziecięcy za silny i nieprzyjemny. Rozróżnienie to wiąże się z ulokowaniem mężczyzny w uprzywilejowanej domenie kultury oraz wpisaniem kobiet i dzieci w podejrzaną sferę natury. Seeger uwypuklił ponadto społeczne znaczenie mówienia i słyszenia, które lud Suyá przedstawia widzeniu interpretowanemu jako praktyka antyspołeczna kojarzona z czarnoksięstwem. Jaskrawym przejawem dowartościowania auralności przez plemiona Suyá są, na przykład, dyski noszone w ustach i uszach przez mężczyzn – zdaniem Seegera służą one przypomnianiu społeczności o właściwej hierarchii zmysłów<sup>28</sup>.

Wpływ Lévi-Straussa oraz McLuhana daje się zauważyć także w pracach etnomuzykologa Stevena Fielda<sup>29</sup>, zajmującego się znaczeniem dźwięku w myśli klasyfikującej oraz sztuce performatywnej plemion Kalui z Papui-Nowej Gwinei. Tak jak Seeger w przypadku Suyá, Field uznał, że to słuch raczej niż wzrok jest dla Kalui zmysłem o najwyższym znaczeniu kulturowym, wpływającym szczególnie na kształtowanie przez nich ekspresji estetycznej, relacji społecznych oraz wyrażania emocji [*orchestration of the emotions*]. Mimo to obaj badacze (podobnie zresztą jak McLuhan i Ong) zdawali się nie dostrzegać, że amplifikacja auralności badanych przez nich ludów wynikała przede wszystkim z ich niepiśmienności. W każdym z tych przypadków uzasadnienie pierwszeństwa auralności daje się odnaleźć wyłącznie w kulturze danego społeczeństwa, a nie w uogólnionym paradygmacie kultur literackich i oralnych<sup>30</sup>.

Fraza „kulturowa antropologia zmysłów” została ukuta przez historyka Roya Portera w jego przedmowie do *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination* autorstwa Alaina Corbina<sup>31</sup>. Jako odrębne pole badaw-



cze ten rodzaj antropologii narodził się jednak dopiero pod koniec lat 80. wraz z opublikowaniem w 1989 roku książki Paula Stollera *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Nawiązując do prac swoich poprzedników, takich jak Lévi-Strauss, Ong i Field, Stoller argumentował, że „antropologowie powinni otworzyć swoje zmysły na światy, które są dla nich obce”<sup>32</sup>, nawołując w ten sposób do wypracowania „smakowitych” etnografii, które nie stroniłyby od drobiazgowych, literackich opisów „zapachów, smaków oraz tekstur ziemi, ludzi i jedzenia”<sup>33</sup>. Aby antropologowie mogli osiągnąć ten cel, Stoller polecał im przeorientowanie swoich zmysłów, odrzucenie swoistej dla Zachodu okulocentryczności na rzecz pejzaży sensorycznych innych kultur<sup>34</sup>. W swoich pracach poświęconych Songhajom, Stoller odkrył znaczenie takich aspektów ich kultury, jak perfumy, przyprawy i muzyka<sup>35</sup>. Mówiąc o perfumach, Stoller obrazowo opisał zresztą ceremonię, w której songhajskie kobiety składały w ofierze bogom zapachy<sup>36</sup>. Właśnie dzięki temu zniuansowanemu opisowi czytelnik poznaje smak życia sensorycznego Songhajczyków.

Podobne deskryptywne bądź sugestywne podejście do antropologii zmysłów odnajdujemy także w pracach C. Nadii Seremetakis poświęconych Grecji<sup>37</sup>. Seremetakis korzystała w swoich badaniach z multisensorycznego imaginarium – smaku, dotyku brzoskwiń oraz zapachu i faktury sukienki swojej babci – by wywołać wspomnienia życia sensorycznego prowincjonalnej Grecji, jaką zapamiętała ze swojego dzieciństwa:

Babcia siedziała na drewnianym zydelku [...]. Jej twarz była ciemna, włosy związane w ciasny kok, a ręce szorstkie i pokryte plamami. Na kolanach miała śpiące dziecko. To czas na opowiadanie bajek. Spanie na jej kolanach było spaniem pośród niezliczonych zapachów, tekstur, osadów pracy, jaką wykonywała na polu, w kuchni i przy zwierzętach<sup>38</sup>.

Seremetakis twierdzi, że celem, który przyświecał jej w podjęciu badań nad antropologią zmysłów, było odzyskanie „często ukrytych, zmysłowo-percepcyjnych dyspozycji” tradycyjnych społeczeństw, a tym samym odzyskanie pamięci o kulturze osadzonej we wspomnieniach i przedmiotach kultury materialnej<sup>39</sup>.

Podczas gdy Stoller, Seremetakis i wielu innych badaczy współtworzyło sugestywną antropologię zmysłów w Stanach Zjednoczonych, kanadyjscy badacze zastanawiali się, w jaki sposób definiowana w ten sposób antropologia może przyczynić się do odkrycia kodów symbolicznych, za pomocą których społeczeństwa porządkują i spajają swój świat. Spośród członków tej grupy, zgromadzonej przede wszystkim na Uniwersytecie Concordia w Montrealu, należy wymienić Davida Howesa<sup>40</sup>, Anthony’ego Synotta<sup>41</sup>, Iana Richtiego<sup>42</sup> oraz autorkę niniejszego studium<sup>43</sup>. Nasz punkt widzenia, we wstępie do wydanej w 1991 roku książki *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, w następujący sposób opisał David Howes:

Antropologia zmysłów dotyczy przede wszystkim tego, w jaki sposób kształtowanie się doświadczenia zmysłowego zmienia się w zależności od kultury, zgodnie ze znaczeniem i wydźwiękiem każdego ze zmysłów. Zajmuje się ona śledzeniem wpływu tych różnic na normy organizujące społeczeństwo, koncepcje własnego ja i kosmosu, wyrażanie emocji oraz na pozostałe domeny ekspresji kulturowej [...]. Wyłącznie przez rozwijanie rygorystycznej świadomości wizualnych i tekstualnych uprzedzeń zachodniej *episteme* możemy żywić nadzieję, że zrozumieemy, jak przeżywa się życie w innych kulturach<sup>44</sup>.

Korzystając z tej strategii badawczej, Howes przebadał i porównał modele sensoryczne wspólnot Doby i Kroma zamieszkujących Papuę-Nową Gwineę<sup>45</sup> oraz odkrył wspólne dla tych kultur rytuały i symbole opracowujące zmysł powonienia<sup>46</sup>. Natomiast w swojej ostatniej pracy Howes analizował znaczenie społeczne rozmaitych praktyk sensorycznych mieszkańców Malezji, spośród których warto wymienić choćby pokrywanie ciała olejem w celu nadania mu niezwykłego połysku, używanie zapachów wytwarzanych z mięty i imbiru w miłosnej magii, gwałtowny, drżący taniec czy auralną energię imion. Jego pisma charakteryzują się odrzuceniem analizowania każdego z ludzkich zmysłów w izolacji oraz akcentowaniem faktu, że życie zmysłowe człowieka jest wysoce uzależnione od jego kontekstu kulturowego.

Ja sama w moich badaniach, zajmując się sensoriami różnych kultur oraz historią modeli odczuwania w kulturze Zachodu, podążałam ścieżką wytyczoną przez Davida Howesa. W *Inca Cosmology and the Human Body*<sup>47</sup> odkryłam strategię, z której korzystali Inkowie, by za pośrednictwem symboliki sensorycznej uporządkować społeczeństwo i kosmos oraz poznać, w jaki sposób porządek ten został zakłócony i zrekonfigurowany podczas konkwisty. W *Worlds of Sense*<sup>48</sup> starałam się z kolei ukazać horyzont zmysłowego podejścia do badań kulturowych poprzez ich aplikację do szerokiego zakresu zagadnień, rozciągającego się od przesunięć w wartościowaniu poszczególnych zmysłów, jakie miały miejsce w różnych okresach historii Zachodu, po zróżnicowane priorytety zmysłowe obecne w sensoriach społeczeństw niezachodnich. Ostatnio zajmowałam się natomiast historycznymi wcieleniami ideologii płci, które badałam przez pryzmat takich kodów sensorycznych, jak męskie spojrzenie i kobiecy dotyk<sup>49</sup>.

Oprócz wymienionych badaczy pewna liczba antropologów niesytuujących się ściśle w obrębie antropologii zmysłów również wniosła cenny wkład w obecny kształt tej dziedziny. Trzema takimi badaczami są na przykład Allen Feldman, Robert Desjarlais oraz Michael Taussig. W swoich studiach nad polityką przemocy w Irlandii Północnej, Jugosławii i w Stanach Zjednoczonych Feldman<sup>50</sup> pokazał, jak zmysły mogą być wykorzystane jako media służące terroryzmowi politycznemu i „znieczeniu kulturowemu” oraz w jaki sposób techniki i technologie sen-

soryczne służą zniekształcaniu i wywoływaniu przemocy politycznej. Z kolei w *Body and Emotion* Desjarlais<sup>51</sup> przebadł sensoryczną estetykę bólu i uzdrawiania tybetańskiego ludu Yolmo Sherpa, przedstawiając „ucieleśnioną” analizę emocjonalnego i fizycznego cierpienia oraz leki stosowane przezeń w leczeniu rytualnym. Warta uwagi jest także książka *Mimesis and Alterity* Michaela Taussiga, w której skupia się on na „rozumieniu *mimesis* jako zdolności zarówno do odtwarzania, jak i do poznawania zmysłowego, zmysłowego Różnicowania” w historii Europy oraz kolonialnej i postkolonialnej kultury Ameryki Łacińskiej<sup>52</sup>. Badania podjęte przez tych trzech różnych badaczy ilustrują rozpiętość pola, do którego można zaplikować język metodologiczny antropologii zmysłów.

### Kierunki

Antropologia zmysłów zaciąga dług metodologiczny u wielu dziedzin nauk społecznych i humanistycznych. W ramach wytyczonych przez socjologię Anthony Synnott, zresztą jako jeden z wielu, zajmował się analizą kodów sensorycznych współczesnego Zachodu, symbolicznym znaczeniem perfum oraz taktylnymi meandrami wychowywania dzieci<sup>53</sup>. Yi-Fu Tuan wraz z Paulem Rodawayem<sup>54</sup> opracowali z kolei geografie sensualną. Historycy, spośród których należałoby wymienić Alaina Corbina i Roya Portera, zgłębili zaś procesy zmian, jakim na różnych etapach rozwoju zachodniej kultury podlegały hierarchie sensoryczne<sup>55</sup>. Badania te pomogły uzupełnić i uformować antropologię zmysłów, wpisując ją tym samym w zakres multidyscyplinarnego ruchu intelektualnego, który za cel stawia sobie analizę zmysłowego życia społeczeństw.

Historia zmysłów przypomina również antropologom, że modele sensoryczne są niestaticzne i ulegają ciągłym zmianom. W kulturze zachodniej, jak wspomniałam, w okresie od średniowiecza do współczesności, można zaobserwować stopniowy wzrost znaczenia wzroku oraz towarzyszącą mu dewaluację zmysłów niewizualnych<sup>56</sup>. W tym czasie tradycyjne koncepty sensoryczne, jak zapach świętości [*odour of sanctity*], odeszły w zapomnienie, ustępując miejsca nowym paradygmatom, takim jak prawda fotograficzna. Niemniej jednak antropologowie nie powinni wyciągać z tych zmian pochopnych wniosków, stwierdzając, że skoro węch był we wcześniejszych okresach zachodniej kultury istotniejszy niż dzisiaj, to nieeuropejskie kultury, w których zmysł powonienia wciąż uchodzi za kluczowy, reprezentują niższy stopień rozwoju w skali sensorycznej i ewolucji społecznej. Aby przyjąć to założenie, należy odwołać się do dawnej antropologii, uznającej porzucanie prymatu zapachu na rzecz wzroku za zjawisko towarzyszące przejściu człowieka ze stanu dzikiego do cywilizacji. Zachodnia historia zmysłów nie może być traktowana jako kryterium, wedle którego mierzy się rozwój sensoryczny innych kultur. Każde społeczeństwo bowiem wytycza pod tym względem własne trajektorie zmian i rozwoju.

Szeroki zakres, w jakim do badań kulturowych można wykorzystywać narzędzia analizy sensorycznej, wskazuje,

że antropologia zmysłów nie powinna być traktowana wyłącznie jako „nauka pomocnicza” tradycyjnej antropologii. Przeciwnie – tworzy ona owocną perspektywę umożliwiającą pogłębiony namysł nad wieloma problemami podejmowanymi przez tradycyjną antropologię. Tak jak trudno uznać antropologię zmysłów za ahistoryczną, tak też nie da się jej uprawiać w oderwaniu od polityczności. W istocie badanie symboliki towarzyszącej zmysłom w zdecydowany sposób odsłania hierarchie i stereotypy, dzięki którym pewne klasy określa się jako moralne, mogące dysponować władzą polityczną, a inne jako wyłączone z życia politycznego i godne potępienia. Użycie koloru skóry jako narzędzia dyskryminacji znane jest w wielu społeczeństwach, jednakże tylko w kulturze Zachodu kody olfaktoryczne, jak miało to miejsce w przypadku ludzi „zapachowych” przeciwstawianych „bezzapachowej” elicie, służyły marginalizowaniu takich grup jak Żydzi albo czarnoskórzy. Pośród etiopskiego ludu Daasanach podobne kody były używane do rozróżnienia „lepszych” pasterzy bydła od „gorszych” rybaków<sup>57</sup>.

Kody sensoryczne są również wykorzystywane w różnych kulturach do wyrażania i egzekwowania podziałów i hierarchii płci. Jak już wspomniałam, Anthony Seeger opisał, w jaki sposób plemiona Suyá charakteryzują kobiety jako „silnie pachnące” w relacji do mężczyzn wydzielających „mdły” zapach. Dodatkowo, kobiety są kojarzone przez Suyá z niszczącym dotykiem, podczas gdy mężczyźni mają charakteryzować się „wyższymi” zdolnościami słyszenia<sup>58</sup>. W tradycyjnej kulturze zachodniej kobiety wpisuje się z kolei w „niższe”, „cielesne” królestwa dotyku, smaku, zapachu – królestwa sypialni, opieki i kuchni. Mężczyzn z kolei zwykło się włączać w świat „wyższych”, intelektualnych dziedzin widzenia i słyszenia, innymi słowy w *sensorium* nauki, wiedzy i rządzenia<sup>59</sup>.

Problemy polityki i płci są przesycone hierarchiami sensorycznymi, podobnie zresztą jak inne ważne dla kultury kwestie, począwszy od przekonań i praktyk religijnych po produkcję i wymianę dóbr. W odniesieniu do tej ostatniej mowa na przykład o ostrożności, z jaką niektóre ludy Nowej Gwinei traktują zmysł „węchu”, który może być podrażniony przez uprawiane przez nie w ogrodach pochrzyny, rytualnej wymianie mrówek o różnych smakach (reprezentujących różne ugrupowania) przez Indian Tukano z Kolumbii oraz wysiłku zachodnich handlarzy starających się nadawać sprzedawanym przez nich produktom pożądany wygląd, właściwości dotykowe i smakowe w celu nawiązania (zmanipulowania) do imaginariów sensorycznego konsumenta<sup>60</sup>.

Zasięg i kompleksowość symboliki zmysłów w każdej badanej kulturze zmusza antropologów do rozważenia decyzji, czy zagłębić się w ogólny, zmysłowy model społeczeństwa, czy skupić się na jednej, konkretnej formie symboliki zmysłowej. W *Goethe's Touch* Sander Gillman argumentuje, że w przypadku historii zmysłów studia koncentrujące się na odosobnionych przypadkach formacji sensorycznej są zadowalające w większym stopniu niż badania zmierzające do możliwie szerokiej analizy kulturowego porządku

zmysłów<sup>61</sup>. Jestem gotowa polemizować z tą tezą. Twierdzą wszakże, że oba podejścia są konieczne. Aby właściwie określić, „w jaki sposób jednostkowe warianty [sensoryczne] kształtują uogólnioną reakcję kultury”<sup>62</sup>, trzeba mieć wyobrażenie o tym, czym jest ów uogólniony porządek kulturowy. Umożliwia to odejście, przynajmniej w pewnym stopniu, od jednostkowego doświadczenia i zbadanie roli zbiorowych struktur społecznych w normatywizowaniu różnie definiowanych hierarchii sensorycznych.

Antropolodzy, którzy podejmują się opracowania ogólnego modelu sensorycznego oraz kształtujących go tendencji społecznych, powinni poprzeć swoją pracę wyrazistymi przykładami działania tego modelu w badanych przypadkach. Takie podejście umożliwi wyprowadzenie z zebranego materiału ogólnego kształtu znaczeń i relacji zmysłowych. Przykłady odchyłań od tego wzoru należy umieścić w kontekście głównego modelu sensorycznego. W przeciwnym razie groziłoby nam przedstawienie obrazu pełnego różnic sensorycznych, zgodnie z którym każda jednostka lub grupa społeczna tworzy swój własny świat zmysłowy i społeczny bez odniesienia do jakiegokolwiek wspólnej lub dominującej hierarchii.

Antropologowie zajmujący się bardziej szczegółowymi przypadkami uwarunkowanej społecznie zmysłowości pogłębiają zaprezentowaną powyżej perspektywę badawczą. Uprawnia ich to do skupienia się na wyjątku z ogólnego modelu sensorycznego lub na przykładach sprzeciwu wobec tego modelu. By zilustrować to założenie, antropolog może zbadać rolę, jaką muzyka odgrywa w dowartościowaniu słuchu wśród ludu Suyá, albo skupić się na środkach, którymi ta społeczność wyklucza kobiety z muzycznych rytuałów, oraz przeanalizować ich reakcje na swoją marginalną pozycję w sensorycznej i społecznej hierarchii.

Dlatego w antropologii, tak jak w przypadku wielu innych dyscyplin, analizy ogólnych zmysłowych tendencji społecznych powinny być, jak sądzę, uzupełnione dogłębnymi badaniami poszczególnych przejawów symboliki zmysłowej. Aby jednak rozumiany w ten sposób projekt antropologiczny mógł zrealizować swój potencjał, powinna przede wszystkim wzrosnąć liczba badaczy chcących interpretować kulturę przez pryzmat zmysłów. Sądząc po rosnących wpływach antropologii sensorycznej, z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, że moment ten wkrótce nastąpi. Dziś jednak, dzięki wysiłkom pewnej grupy badaczy oddanych antropologii zmysłów, stoimy przed projektem strategii badawczej, która obiecuje wnieść istotny wkład w rozumienie wytwarzania i transmitowania wartości kulturowych przez różne społeczeństwa w różnych epokach historycznych.

Przełożyli **Kasper Pfeifer** i **Maciej Topolski**

\* Przekład za: Constance Classen, *Foundations for an anthropology of the senses*, „International Social Science Journal” 1997, nr 49 (153), s. 401–412.

\* Redakcja dołożyła wszelkich starań, by uzyskać zgodę dysponenta praw (Wiley) na publikację tłumaczenia artykułu Constance Classen, jednak mimo ponawianych próśb do dnia złożenia tekstu do druku nie udało się uzyskać odpowiedzi.

## Przypisy

- 1 C. Classen, *Worlds of Sense: Exploring the Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*, Routledge, New York–London 1993, s. 2–3.
- 2 I. Ritchie, *Fusion of the Faculties. A Study of the Language of the Senses in Hausaland*, [w:] *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, red. D. Howes, University of Toronto Press, Toronto 1991, s. 195.
- 3 W oryginale autorka używa wyrażenia *make sense*, wykorzystując podwójne znaczenie słowa *sense* (zmysł, sens). W języku polskim czasownik „uzmysłowić” oznacza zarówno odbierać wrażenia zmysłowe, jak i zrozumieć coś, nadać czemuś sens [przyp. tłum.].
- 4 C. Classen, *Worlds of Sense...*, dz. cyt., s. 3–4; A. Synnott, *Puzzling over the Senses from Plato to Marx*, [w:] *The Varieties of Sensory Experience...*, dz. cyt.
- 5 M. Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, wydawnictwo KR, Warszawa 1999; D. Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Presses universitaires de France, Paris 1990.
- 6 M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993; C. Classen, D. Howes, A. Synnott, *Aroma. The Cultural History of Smell*, Routledge, New York–London 1994, s. 88–92.
- 7 S. Gill, *Native American Religions. An Introduction*, Wadsworth, Belmont 1982; N. Parezo, *Navajo Sandpainting. From Religious to Commercial Art*, University of Arizona Press, Tucson 1983.
- 8 C. Geertz, *Głęboka gra: uwagi o walkach kogucich na Bali*, [w:] tegoż, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 500.
- 9 M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, Toronto 1962 (por. M. McLuhan, *Wybór pism*, przeł. K. Jakubowicz, wstęp K.T. Toepflitz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975); W. J. Ong, *The Presence of the Word*, Yale of University Press, New Haven 1967.
- 10 W.J. Ong, *World as View and World as Event*, „American Anthropologist” 1969, nr 71, s. 634–647.
- 11 C. Classen, *Worlds of Sense...*, dz. cyt., s. 11, 131–134.
- 12 F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, [w:] tegoż, *Pisma teoretyczne. „Listy o estetycznym wychowaniu człowieka” i inne rozprawy*, przeł. i przedmowa J. Prokopiuk, wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, s. 144.
- 13 J.M. Pieterse, *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, Yale University Press, New Haven 1992.
- 14 S.J. Gould, *The Flamingo’s Smile: Reflections in Natural History*, W.W. Norton, New York 1985.
- 15 Neologizm Classen powstał dzięki połączeniu słów *senses* i *racism* [przyp. tłum.].
- 16 C. Myers, ‘Smell’, [w:] *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to the Torres Straits. Vol. 2: Physiology and Psychology*, red. A. Haddon, Cambridge University Press, Cambridge 1903.
- 17 Tamże, s. 184.
- 18 G. Gossen, *Chamulas in the World of the Sun*, Harvard University Press, Cambridge 1974.
- 19 C. Classen, *Worlds of Sense...*, s. 3.
- 20 M. McLuhan, *Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, Toronto 1962; tegoż, *Understanding Media*, New American Library, New York 1964.

- <sup>21</sup> W.J. Ong, *World as View and World as Event*..., [w:] tegoż, *Orality and Literacy*, Methuen, New York 1982.
- <sup>22</sup> Tenże, *The Presence of the World*..., s. 3.
- <sup>23</sup> Tamże, s. 6.
- <sup>24</sup> E. Carpenter, *Oh, What a Blow that Phantom Gave Me!*, Bantam Books, Toronto 1972; tegoż, *Eskimo Realities*, Rinehart and Winston, New York 1973.
- <sup>25</sup> Oryginalnie *la pensée sauvage*, co Andrzej Zajęczkowski, polski tłumacz dzieła Lévi-Straussa, przełożył jako „myśl nieoswojona”. Ze względu na tok wyводу Classen przyjmujemy jednak anglosaską tradycję filologicznego tłumaczenia tego zwrotu. Por. C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajęczkowski, Warszawa 2001 [przyp. tłum.].
- <sup>26</sup> C. Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology*, t. 1, przeł. J. Weightman, D. Weightman, Harper and Row, New York 1969.
- <sup>27</sup> A. Seeger, *The Meaning of Body Ornaments*, „Ethnology”, 1975, nr 14, s. 211–24; tenże, *Nature and Society in Central Brazil: The Suya Indians of Mato Grosso*, Mass.: Harvard University Press, Cambridge 1981.
- <sup>28</sup> Por.: T. Turner, *Social Body and Embodied Subject: Bodiless, Subjectivity, and Sociality among Kayapo*, „Cultural Anthropology”, 1995, nr 10, s. 143–170; D. Howes, *The Varieties of Sensory Experience*..., s. 175–178.
- <sup>29</sup> S. Field, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1982; tegoż, *Orality and Consciousness*, [w:] *The Oral and the Literate in Music*, red. Y. Tokumaru, O. Yamaguti, Academia Music Ltd., Tokyo 1986; tenże, *Sound as a Symbolic System*, [w:] *The Varieties of Sensory Experience*..., dz. cyt.; C. Keil, S. Field, *Music Grooves*, University of Chicago Press, Chicago 1994.
- <sup>30</sup> Więcej na ten temat zob. C. Ladermann, *Taming the Wind of Desire: Psychology, Medicine and Aesthetics in Malay Apprenticeship among the Songhay of Niger*, University of Chicago Press, Chicago 1991; M. Roseman, *Healing Sounds of the Malaysian Rainforest*, University of California Press, Berkeley 1991; P. Peek, *The Sounds of Silence: Cross-World Communication and the Auditory Arts in African Societies*, „American Ethnologist”, 1994, nr 21, s. 474–479.
- <sup>31</sup> A. Corbin, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*, przeł. M.I. Kochan, R. Porter, C. Prendergast, Harvard University Press, Cambridge 1986.
- <sup>32</sup> P. Stoller, *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1989, s. 7.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 29.
- <sup>34</sup> Zob. J. Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Columbia University Press, New York 1983, S. Tyler, *The Unspeakable: Discourse, Dialogue and Rhetoric in the Postmodern World*, University of Wisconsin Press, Madison 1987.
- <sup>35</sup> P. Stoller, C. Olkes, *In Sorcery's Shadow: A Memoir of Apprenticeship among the Songhay of Niger*, University of Chicago Press, Chicago 1987; tegoż, *Embodying Colonial Memories: Spirit Possession, Power and the Hauka in West Africa*, Routledge, New York 1995.
- <sup>36</sup> P. Stoller, *The Taste of Ethnographic Things*..., s. 128–129.
- <sup>37</sup> C.N. Seremetakis, *The Last World: Women, Death and Divination in Inner Mani*, Chicago University Press, Chicago 1991; *The Senses Still: Memory and Perception as Material Culture in Modernity*, red. C.N. Seremetakis, Westview Press, Boulder 1994.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 30.
- <sup>39</sup> Tamże, s. 9–12.
- <sup>40</sup> D. Howes, *On the Odour of the Soul: Spatial Representation and Olfactory Classification in Eastern Indonesia and Western Melanesia*, „Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde”, 1988, nr 124, s. 84–113; *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, dz. cyt.
- <sup>41</sup> A. Synnott, *Puzzling over the Senses from Plato to Marx*...; tegoż, *The Body Social: Symbolism, Self and Society*, Routledge, London–New York 1993.
- <sup>42</sup> I. Ritchie, *Fusion of the Faculties: A Study of the Language of the Senses in Hausaland*, [w:] *The Varieties of Sensory Experience*, dz. cyt.
- <sup>43</sup> C. Classen, *Worlds of Sense*...; tejeż, *Inca Cosmology and the Human Body*, University of Utah Press, Salt Lake City 1993.
- <sup>44</sup> *The Varieties of Sensory Experience*, dz. cyt., s. 4.
- <sup>45</sup> D. Howes, *The Bounds of Sense: An Inquiry into the Sensory Orders of Western and Melanesian Society*, praca doktorska, Université de Montréal, Montréal 1992.
- <sup>46</sup> *The Varieties of Sensory Experience*..., s. 128–147; C. Classen, D. Howes, A. Synnott, *Aroma: The Cultural History of Smell*, Routledge, London–New York 1994.
- <sup>47</sup> C. Classen, *Inca Cosmology and the Human Body*, dz. cyt.
- <sup>48</sup> Tejeż, *Worlds of Sense*, dz. cyt.
- <sup>49</sup> Tejeż, *Engendering Perception: Gender Ideologies and Sensory Hierarchies in Western History*, „Body and Society” 1997, nr 3, s. 1–19.
- <sup>50</sup> A. Feldman, *Formations of Violence: The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*, University of Chicago Press, Chicago 1991; tegoż, *From Desert Storm to Rodney King via ex-Yugoslavia: On Cultural Anaesthesia*, [w:] *The Senses Still*, dz. cyt.
- <sup>51</sup> R. Desjarlais, *Body and Emotion: The Aesthetic of Illness and Healing in the Nepal Himalayas*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1992.
- <sup>52</sup> M. Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Routledge, London–New York 1993, s. 68.
- <sup>53</sup> A. Synnott, *The Body Social: Symbolism, Self and Society*, dz. cyt.; C. Classen, D. Howes, A. Synnott, *Aroma: The Cultural History of Smell*, dz. cyt.
- <sup>54</sup> Y.-F. Tuan, *Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature and Culture*, Kodansha International, Tokyo–New York 1995; P. Rodaway, *Sensuous Geographies*, Routledge, London 1994.
- <sup>55</sup> A. Corbin, *The Foul and the Fragrant*, dz. cyt.; R. Porter, *The Rise of Physical Examination*, [w:] *Medicine and the Five Senses*, red. W.F. Bynum, R. Porter, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- <sup>56</sup> C. Classen, *Worlds of Sense*, dz. cyt.
- <sup>57</sup> Tamże, s. 79–105.
- <sup>58</sup> A. Seeger, *Nature and Society in Central Brazil*, dz. cyt.
- <sup>59</sup> C. Classen, *Engendering Perception*, dz. cyt.
- <sup>60</sup> G. Reichel-Dolmatoff, *Basketry as Metaphor: Arts and Crafts of the Desana Indians of the Northwest Amazon*, Occasional Papers of the Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles 1985; *Cross-Cultural Consumption: Global Markets, Local Realities*, red. D. Howes, Routledge, London–New York 1996.
- <sup>61</sup> S. Gillman, *Goethe's Touch: Touching, Seeing, and Sexuality*, Graduate School of Tulane University, Tulane 1998, s. 1.
- <sup>62</sup> Tamże.

Człowiek komunikuje się za pomocą całego ciała, ale to słowo jest podstawowym medium komunikacji, która, podobnie jak wiedza, rozkwita w mowie.

Fakt, że człowiek komunikuje się za pomocą całego ciała i wszystkich swoich zmysłów, jest dzisiaj dla nas wystarczająco oczywisty. Współczesna psychologia zwróciła uwagę na sposoby, w jakie dziecko konstruuje swój świat poprzez dotyk (w tym kinestezję), smak, węch, podobnie jak słuch i wzrok. Fizyczny kontakt dziecka z ciałem matki i jej kontakt z dzieckiem jest sam w sobie komunikacją, porozumiewaniem się przez dotyk, który wpłynie nie tylko na jego odczuwanie, ale również na myślenie. Smak i zapach przyciągają i odpychają dziecko w relacjach, które tworzy z osobami i rzeczami, pomagając mu ostatecznie ukształtować świat społeczny – to tam jego myśl nabierze kształtu. Wzrok, z początku najmniej informacyjny zmysł, niebawem stanie się zmysłem w najwyższym stopniu informacyjnym, najczęściej w połączeniu z kinestezją i innymi zmysłami dotyku, jako że zmysły taktylne łączą się ze wzrokiem, żeby postrzegać głębię i dystans przedstawiane w polu wizualnym.

To dźwięk – stanowiący medium komunikacji wraz z pierwszym krzykiem dziecka – ujawnia nowe potencjalne znaczenie, gdy dziecko przechodzi przez etap gaworzenia, tworząc wokół siebie ogromną bańkę dźwięków, gulgocząc, bulgocząc, bawiąc się rozmaitymi możliwościami wokalnymi i jednocześnie swoimi ustami. Dźwięk – tworzony w mówieniu i odbierany przez słuchanie – łączy się ściśle z dotykiem i kinestezją. Słowa chwyta się ustami bardzo dosłownie, dźwięki zaś częściowo odczuwa, jak pokazali to Ilse Le Histe i Gordon E. Peterson. Dobrym przykładem jest słowo *seesaw*, w przypadku którego, jak może nam się wydawać, kładziemy akcent na pierwszej sylabie, nawet jeśli ostatnia sylaba może być wypowiedziana tak, że wydaje się głośniejsza (można to sprawdzić na niezbyt czułym oscyloskopie), ponieważ musimy bardziej się postarać przy dźwięku *see-*, zwięzając mięśnie ust i wypychając powietrze przez wąską szczelinę, co odbieramy jako dużo większy wysiłek (bez względu, czy robimy to sami, czy słuchamy, dzieląc wysiłek z innymi), a zarazem dużo silniejszy dźwięk.

Oralno-audialny świat słów jest wysoce skomplikowanym i tajemniczym konstruktem, ale dziecko przechodząc przez etap gaworzenia, uczy się w nim odnajdywać. Niebawem ten świat stanie się dla niego najważniejszym w procesie komunikacji, a tym samym w procesach myślowych, ponieważ ludzka myśl nie jest w stanie powstać poza komunikacją, bezpośrednią lub zdalną.

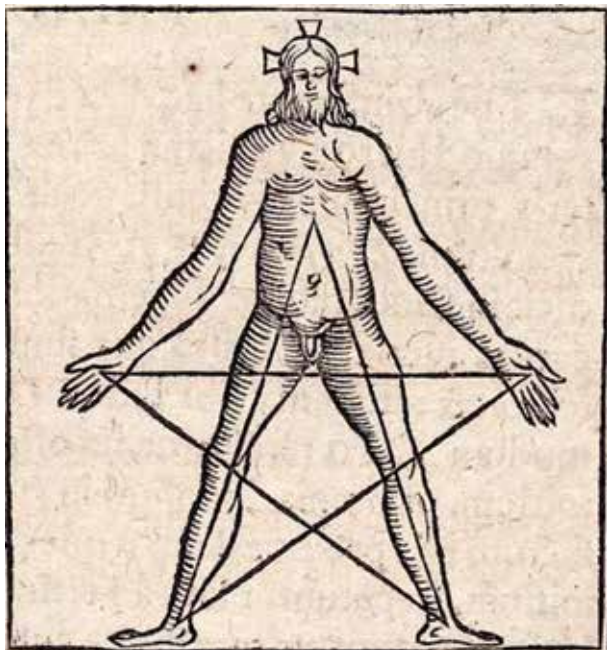
Nie oznacza to, że dla dziecka lub dorosłego cała komunikacja sprowadza się do mowy czy nawet – na głębszym poziomie komunikacji – innych cielesnych aktywności odbieranych przez zmysły. Jest poniekąd prawdą to, co mówił Heidegger w *Byciu i czasie* (oraz inni egzystencjaliści): że na swoim najgłębszym poziomie język nie jest nawet systemem dźwięków. Istnieje „pierwotne nastroje-

## Zmienne sensorium

nie” [*primordial attunement*] jednego ludzkiego istnienia względem drugiego, z którego wszystkie języki biorą początek. Człowiek zakorzeniony jest w „wymownej ciszy”. Wszystko to jest zarazem prawdą, jak i w pewnym sensie banałem, warto jednak zaznaczyć, że kiedy myślimy o ciszy jako o komunikowaniu, jesteśmy skłonni myśleć o niej jako o rodzaju mowy, nie dotyku, smaku, zapachu czy widoku – mówimy o „wymownej ciszy”. Powód jest prosty, ciszę pojmujemy w odniesieniu do dźwięku; cisza to przeciwny biegun dźwięku. Tak więc jeśli pojmujemy komunikację jako transakcję bardziej istotną od mowy, to wciąż w odniesieniu do świata dźwięku, gdzie mowa zamieszkuje, potwierdzając tym samym najwyższe znaczenie dźwięku i świata oralno-audialnego w komunikacji.

Jako że słowa są zawsze rzeczami, które najpierw się wypowiada – pisanie przenosi język w medium przestrzenne, ale tak przeniesiony język zaistniał najpierw w świecie dźwięków i pozostanie na trwałe częścią tego świata – do pewnego stopnia oralno-audialnego, świata głosu i słuchania, do którego dziecko wkracza, ucząc się werbalnej komunikacji, i który na dobre zachowa swoją nadrzędność. Ale tylko do pewnego stopnia, ponieważ – jak wcześniej się dowiedzieliśmy – świat dźwięków nie zawsze posiada to samo znaczenie we wszystkich kulturach i w odniesieniu do innych zmysłów.

Kultury różnią się znacząco pod względem wykorzystania poszczególnych zmysłów i sposobów przyporządkowywania do nich aparatu pojęciowego. To powszechnie znany fakt, że starożytni Żydzi i Grecy różnili się co do znaczeń przypisywanych słuchowi. Dla Żydów rozumienie było rodzajem słyszenia, dla Greków zaś bardziej widzeniem, w mniejszym jednak stopniu niż dla zachodniego postkartezjańskiego człowieka. Thorleif Boman zebrał obszerny materiał ukazujący różnice między starożytnymi Żydami i Grekami, i choć James Barr podważył niektóre interpretacje i metody Bomana, kontrast pozostał wyraźny. Praca Benjamina Whorfa dotycząca Indian Hopi ukazała, w jaki sposób w ich świecie społecznym czas zapamiętywany jest dzięki zmysłowi trwania (w przeważającej części mającemu za podstawę kinestetykę) i jak ten świat różni się od tego wzniesionego w obrębie lub wyprowadzo-



Joannis Pierii Valeriani, *Hieroglyphica*, Frankfurt a.M., 1678.  
Źródło: Wikipedia.

nego z tego, co Whorf określa jako grupę współczesnych języków europejskich, które ukazują czas jako „długi” lub „krótki” (jakby to był patyk) i ilościowo nieciągły, z ode-  
rwanymi od siebie minutami, godzinami i dniami, jak na tarczy zegara czy w kalendarzu, mimo że czas nigdy tak się nie dzieli.

Niektóre kultury czynią natomiast większy użytek ze zmysłów taktylnych. W *Art and Geometry* William M. Ivins Jr. zwrócił uwagę, że starożytna grecka geometria różni się od współczesnej tym, że dotyczy sposobów odczuwania poszczególnych kształtów (Grecy wyobrażali sobie, że palce przemieszcza się wokół figury geometrycznej), współczesna zaś skupia się na ich wyglądzie. Dlatego też nasza geometria jest geometrią widza, ich – uczestnika.

Inne jeszcze kultury czynią większy użytek ze zmysłu smaku. Na przykład, współczesny język angielski posiada małą liczbę pojęć wyprowadzonych bezpośrednio z doznań smakowych (takich jak słodczy, gorycz czy kwaśność), uzupełniając je analogiami zaczerpniętymi z innych pól zmysłowych (smak jest głęboki lub ostry) lub nieskomplikowanymi podobieństwami (to smakuje jak przejrzały ananas), natomiast język koreański – o czym dowiedziałem się od swoich koreańskich przyjaciół – posiada wiele pojęć odnoszących się bezpośrednio do zmysłu smaku.

Dobrym przykładem dziedziny zmysłowej, w której ta sama kultura w zależności od okresu historycznego angażowała się z różną intensywnością, jest smak. W XVIII wieku w kulturze europejskiej pytania w ten czy inny sposób dotyczące smaku stały się niezwykle istotne. Papież wyraźnie sprzeciwiał się wulgarnemu „smakowi” w Anglii, dr John Armstrong opublikował ważny wiersz zatytułowany *Smak* [*Taste*] (1753), Hume napisał zaś esej *Miara smaku* [*Of the Standard of Taste*] (1757). Zadawane

wówczas pytania nie odnosiły się do zmysłu smaku w sposób bezpośredni, raczej odwoływały się do innych dziedzin życia – smaku w poezji czy sztuce, stylu życia. Niemniej jednak ten analogiczny smak powiązany był w sposób oczywisty i prawdziwy ze zmysłem smaku. Nie z węchem, słuchem, dotykiem czy wzrokiem, ale właśnie ze smakiem.

Dominacja tego zmysłu w XVIII wieku daje się łatwo wyjaśnić. Smak – w przeciwieństwie do innych zmysłów – jest w zasadzie zmysłem dyskryminacyjnym (tytuł eseju Hume’a zdaje z tego sprawę: smak zapewnia miarę lub normę). Smak to zmysł wyboru – tak lub nie, wziąć czy nie wziąć – informujący nas o tym, co jest dobre lub złe w najbardziej fizyczny sposób, dlatego smak dotyczy tego, co jesteśmy skłonni umieścić w sobie poprzez akt jedzenia, co albo przez absorpcję stanie się nami, albo zostanie odrzucone i być może nas zabije. Nie ulega wątpliwości, że osiemnastowieczne zainteresowanie smakiem – odpowiednio rozumianym – wzięło się przede wszystkim z wzrastającej liczby aktów wyboru, które ludzie musieli podejmować. Wraz z ostatecznym zanikiem feudalizmu jednostki – nawet całe społeczeństwa – zmuszane były do podejmowania decyzji, które starsza, bardziej związana z tradycją kultura traktowała jako zawczasu podjęte. Nastanie demokracji wiąże się z zanikiem zainteresowania smakiem, przejęcie funkcji regulacyjnych przez „opinię publiczną” sprawia, że kryzys dotyczący podejmowania decyzji przyjmuje inną formę, zaś relacja łącząca ludzkie światy społeczne ze złożonym światem zmysłów kolejny raz ulega zmianie.

Relacja dźwięku i słowa ze światem społecznym jest również odmienna. Dlatego też dźwięk i słowo muszą być rozpatrywane w odniesieniu do zmieniających się relacji między zmysłami. Te relacje nie mogą być ujmowane abstrakcyjnie, powinny uwzględniać kulturowe różnice. Biorąc to pod uwagę, warto pomyśleć o kulturach w kontekście organizacji *sensorium*. Przez *sensorium* rozumiemy tutaj cały zmysłowy aparat, funkcjonujący jako złożony system operacyjny. Różnice między kulturami, wstępnie zasugerowane, mogą być rozpatrywane pod względem różnic w *sensorium*, którego organizacja zdeterminowana jest częściowo przez kulturę, a które jednocześnie kulturę tworzy. Freudyści od dawna sugerują, że w abstrakcyjnym myśleniu zmysły bliskości – zapach, smak i w szczególności sposób dotyk (choć dotyk, uwzględniając zarówno przestrzeń, jak i kontakt, stanowi zarazem zmysł konkretny i abstrakcyjny) – muszą odgrywać mniejszą rolę niż bardziej abstrakcyjne zmysły wzroku i słuchu. Rozwój, przyswajanie wiedzy dotyczącej przeszłości, w większości polega na uczeniu się tego, w jaki sposób produktywnie zarządzać *sensorium* w celach intelektualnych. Wrażenia zmysłowe człowieka są bogate i wszechogarniające. Nie ma on do nich jednoczesnego dostępu. Zastana kultura uczy go przeważnie tego lub innego rodzaju produktywnego ukierunkowania. To sprawia, że organizuje on swoje *sensorium*, zajmując się konkretnymi rodzajami percepcji bardziej niż innymi, problematyzując jedne i pomijając

w pewnym stopniu inne. *Sensorium* jest fascynującym zjawiskiem dla studiów kulturowych. Przy wystarczającej wiedzy dotyczącej *sensorium*, z którego korzysta się w określonej kulturze, jest możliwe zdefiniowanie kultury jako całości praktycznie we wszystkich jej aspektach. Pełną lub przynajmniej wystarczającą wiedzę nie jest łatwo uzyskać – na ten moment jesteśmy od tego dalecy. Ale powiedzieć, że jesteśmy dalecy od posiadania całej wiedzy na temat *sensorium*, nie znaczy, że nie wiemy nic.

Przełomowa praca Marshalla McLuhana *Galaktyka Gutenberga* pokazuje między innymi, jak powszechne stało się zainteresowanie *sensorium* wśród badaczy niezainteresowanych bezpośrednio tym tematem i posługujących się odmienną nomenklaturą. McLuhanowi blisko do Harolda Innisa, z czego sam zresztą zdaje sobie sprawę, chociaż niewielu jego wielbicieli i krytyków jest świadomych tego pokrewieństwa. Wyjąwszy odniesienia do Innisa, autor *Galaktyki Gutenberga* odwołuje się do badań z bardzo różnych dziedzin historycznych – historii sztuki, literatury, ekonomii, socjologii, antropologii, religii i wielu innych – którzy dostarczają coraz więcej materiałów dotyczących zmian proporcji lub równowagi między zmysłami. Formalnie rzecz biorąc, zainteresowania większości tych badaczy nie łączą się z psychologią, ale właśnie z historią i kulturą. McLuhan odwołuje się do wielu prac, ich liczbę można jednak powiększać w nieskończoność. Wiedza dotycząca, dla przykładu, zainteresowania francuskich poetów symbolistów transpozycją zmysłów (przypisywaniem konkretnych kolorów do konkretnych dźwięków, jak robili to Baudelaire i Mallarmé) jest bardzo dobrze znana. Wielu współczesnych filozofów w swoich pracach podejmuje się lub wspomina o organizacji *sensorium*. Wystarczy wspomnieć o wątpliwościach Bergsona z *Czasu i wolnej woli* dotyczących obecnej w ostatnich kilku stuleciach tendencji do nadmiernego uprzestrzenniania wszechświata w sposób, który redukuje wszystko do modeli zobrazowanych w przestrzeni, a to, co jest nie do zobrazowania (co jest „niewyobrażalne”, jak to się często mówi), uznaje za niemożliwe lub nierealne. Można również wspomnieć o późniejszych komentarzach z *Procesu a rzeczywistości* Whiteheada. Louis Lavelle i Jean Nogué podjęli dyskusję na temat *sensorium* na długo przed Bergsonem. Pośród innych badaczy tego, co określamy tutaj jako *sensorium*, należy uwzględnić Freuda i jego następców: historyków języka takich jak Jaspersen i Sapir, psychologów – Jeana Piageta i Jerome’a Brunera, licznych fenomenologów. Wielu badaczy pochodzących z tych trzech ostatnich grup można odnaleźć w obszernej bibliografii zawartej w cennej pracy Johna W.M. Verhara *Some Relations between Perception, Speech and Thought: A Contribution toward the Phenomenology of Speech*.

Whitehead w swojej książce *Modes of Thought* był jednym z pierwszych badaczy, którzy podkreślili potrzebę badań dotyczących efektów zmian mediów komunikacyjnych w kontekście organizacji *sensorium* (sam co prawda nie użył tego słowa). Dzisiaj mamy już do czynienia z powszechną świadomością związaną z ogólnym przebiegiem

zmian, których człowiek dokonał, wytwarzając ze słowa mówionego media komunikacji werbalnej. Mówiąc ogólnie, przed wynalezieniem pisma człowiek był – w stopniu wyższym niż kiedykolwiek – istotą oralno-audialną, nie tylko dlatego, że wszystkie słowa wypowiadał i słyszał, nie postrzegając ich nigdy jako znaków na płaszczyźnie, ale z powodu odmiennej relacji, jaką posiadał z rzeczywistością. Pisanie, a konkretnie alfabet, zmieniło organizację zmysłów z audialnej na wizualną, sprzyjając wytworzeniu się nowej struktury osobowości, a typografia alfabetyczna umocniła tylko tę zmianę, co wyjaśniłem szczegółowo jakiś czas temu, kiedy opisywałem ramizm w książce *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*.

Wizualizm zainicjowany przez pismo i alfabet zaczął w wiekach odgrywać pełnić coraz większą rolę na Zachodzie; następnie nabrał nowej intensywności w XV wieku wraz z wynalezieniem typografii alfabetycznej. Jak się później okaże, ta zwiększona intensywność dotyczyć będzie czegoś więcej niż tylko pism – słów uwięzionych w przestrzeni – ponieważ w tym samym mniej więcej czasie, kiedy pojawia się typografia alfabetyczna, malarstwo przechodzi rewolucję perspektywiczną, a mechaniczna reprodukcja ilustracji pomocniczych (w przeciwieństwie do dekoracyjnej) i diagramów staje się powszechna. Historycy sztuki i projektowania, tacy jak Erwin Panofsky i György Kepes, przebadali te i wiele innych zmian zachodzących w praktykach wizualnych. Zapoczątkowany przez pismo wizualizm łączy się również z coraz powszechniejszym użyciem map oraz realną fizyczną eksploracją globu (zależną od wizualnej kontroli przestrzeni, którą umożliwiają mapy i wyobrażenia) stanowiącą początek ery nowożytnej.

Era nowożytna nie była, jak to powszechnie się uznaje, jedynie dzieckiem typografii. I przede wszystkim z tego właśnie powodu nowożytność jest już przeszłością. W naszym wieku, jak to często się obecnie podkreśla, nowy akcent pada na to, co słuchowe. Naszym życiem kierują telefon, radio i telewizja (która nigdy nie była zarówno wizualnym, jak i audialnym medium) oraz szybkie przemieszczanie, które ułatwia fizyczne uobecnienie, jak również użycie głosu w stopniu niewyobrażalnym dla człowieka pisma.

Nie oznacza to, że wracamy do znanego nam oralno-audialnego świata. Nie da się wrócić do przeszłości. To głosowe medium nie eliminuje innego medium, ale je obleka. Współczesne *sensorium* jest niepokojąco zróżnicowane i z trudem przychodzi nam je zrozumieć, pierwszy raz w historii ludzkości pewnego rodzaju zrozumienie staje się jednak możliwe. To stwarza szczególną okazję do tego, żeby uświadomić sobie nową głębię znaczenia, jakie posiada słowo.

Przełożył Maciej Topolski

\* Przekład za: Walter J. Ong, *The Shifting Sensorium*, w: *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, ed. D. Howes, Toronto 1991, s. 25–30.

\* Przekład artykułu Waltera Onga drukujemy za zgodą Saint Louis University / The translation of Walter Ong's article is published with permission of the Saint Louis University.

## Żyjąc razem, czując razem. W stronę polityki zmysłowej wrażliwości

### Znośna lekkość bytu

Tytuł tego tekstu może brzmieć niczym żart albo co najmniej sprzeczność. Domenę polityczną uważa się za racjonalną, ustanowioną przez obowiązujące prawa organizację życia kolektywnego. Zmysłowość zaś za posiadającą fizyczny i afektywny, a więc i całkowicie subiektywny charakter. Jaki związek zachodzi więc w obecnych warunkach pomiędzy domeną publiczną – o ile taka w ogóle istnieje – której celem pozostaje rozwiązywanie konfliktów i realizacja projektów przez podejmowanie konkretnych działań, a pojedynczością zmysłowego (w greckim rozumieniu *aisthēsis*) – lub innymi słowy afektywnego, choć również estetycznego – doświadczenia?

Jeśli to, co polityczne, w swoich racjonalnych, zrozumiałych i ogólnych wymiarach dotyczy każdego, to zarazem nie odnosi się do nikogo. Prawo, jakkolwiek by było doskonale, a może właśnie wówczas, gdy zbliża się do doskonałości, jawi się jako abstrakcyjne i bezosobowe. Polityczne, za sprawą oddelegowania władzy, opiera się na kreowaniu dystansu i pragnieniu trwałości. Dla odmiany, zmysłowemu, które jest intymne, zróżnicowane, efemeryczne i nigdy w pełni ukonstytuowane, brakuje stałości czy solidności. Polityczne pragnie wpływać na zmysłowe, kontrolować je, podporządkowywać sobie do tego stopnia, że wszelka zmysłowość zostaje wyeliminowana, lub – po prostu – ignorować. Jeśli zaś chodzi o zmysłowe, dryfujące pomiędzy zapachami, kolorami i dźwiękami, stworzone z pragnień i awersji, to stara się ono raczej unikać polityczności, uciec przed tym, co pochodzi z porządku programów, projektów i organizacji życia obywatelskiego. Także doświadczenie estetyczne sytuuje siebie w tle, na marginesach polityki lub nawet w opozycji do niej.

Kiedy ujmijemy tę kwestię w kategoriach dychoomicznych, cała dyskusja będzie szybko zmierzała do przedwczesnego końca. Nawet jeśli założymy, że oba pojęcia niechętnie wchodzą ze sobą w kolizję, powinniśmy bezwzględnie i na nowo przemyśleć pierwotną opozycję wywodzącą się jeszcze z myśli Platonskiej, której echa są słyszalne po dziś dzień na przykład w dziełach Habermasa. Stawia on wyraźną granicę między ideą a obrazem lub

– jeśli wolicie – między racjonalnością i doskonałością znaczenia, a – by tak rzec – bezsensownością zmysłowego. Ów binaryzm domaga się ponownego przemyślenia, ponieważ, jak zobaczymy, stawką w krytyce zasady rozdzielania jest to, co próbuję oksymoronicznie nazywać polityką zmysłowej wrażliwości.

Podawany w wątpliwość binaryzm obejmuje nie tylko opozycję zmysłów i rozumu (pierwsze, w tym wypadku, niepokoją drugi), ale także rozróżnienie, co do którego europejska filozofia pozostaje jednomyślna, a polegające na odseparowaniu odczuć od emocji czy – jeszcze bardziej – odczuć od doznań. Ten podział wcale nie jest uniwersalny. Nie odgrywał on na przykład żadnej roli, kiedy praktykowałem *candomblé* w jednym z *terreiros* niedaleko São Paulo. Jest to praktyka taktylna, olfaktoryczna, muzyczna, barwna, a przede wszystkim skupiona na rozmaitych smakach – budząca wszystkie zmysły. Opiera się na procesie socjalizacji (w obrębie przyjmującej cię społeczności), w którym *e m o c j e i d o z n a n i a* nie są traktowane jako przetworzona wersja doświadczenia radykalnej zmysłowości. Jedynie w eurocentrycznym kartezjańskim konstrukcie, dokonującym podziału na odrębne „władze”, zmysłowość zostaje zamknięta w osobnej domenie i odesłana na stronę instynktu, popędu i impulsu, czyli życia zwierzęcego. Z tej – i tylko tej – perspektywy zmysły uznaje się za pozbawione psychologicznego oraz *a fortiori* społecznego znaczenia. W istocie ten stan wykluczenia dotyka jedynie ograniczoną liczbę doświadczeń, takich jak reakcja na temperaturę (gorąco i zimno), nadejście dnia czy nocy (które są odmiennie kultywowane i społecznie odbierane przez różne grupy, w różnych epokach). Bardziej problematyczne wydają się pożądanie, awersja, obrzydzenie (afekt skonstruowany w oparciu o zapach i prowadzący do dystansowania się wobec zjawisk), strach (wiodący do ucieczki), złość (popychająca nas w stronę destrukcji) oraz niepokój, który nie ma już charakteru fizjologicznego, ale psychologiczny.

Oczywiście, że doświadczenia zmysłowe posiadają aspekt fizyczny (marszczenie brwi, wzruszenie ramion, drżenie, krzyk, omdlenie...), ale świadczy to jedynie o jedności życia i myślenia afektywnego. Znajomość kultur afrobrazylijskich z pewnością ułatwia nam zrozumienie tego fenomenu, ale pomaga w tym również refleksja nad językami europejskimi. O ile zatem język angielski rozróżnia doznanie [*sensation*] i odczucie [*sentiment*], o tyle posiada zdolność połączenia ich w pojęciu uczucia [*feeling*]. Być może warto w tym miejscu przywołać słowa Roberta Musila z *Człowieka bez właściwości*, które stanowią prawdziwą rozprawę na temat afektów: „w sentymentalnym zawiera się sentyment, podobnie jak mentalność”<sup>1</sup>.

Jednym z przywilejów antropologicznego (a nie wyłącznie psychologicznego) ujęcia zmysłowości jest to, że może ono przesuwać granice dyscyplin, przywracać do życia nasze myślenie i zmieniać jego kierunek, a w szczególności tworzyć nowe połączenia między zmysłowym, społecznym i politycznym.



Jeśli pytanie stawiane przez politykę brzmi: *jak żyć razem?*, to polityka zmysłowej wrażliwości zajmuje się ze swojej strony *wspólnym doświadczeniem*, czyli współdzieloną zmysłowością. Innymi słowy: wspólnota polityczna jest też wspólnotą zmysłową. Znaczną część życia społecznego wypełniają miłość, cierpienie, wspólne smakowanie. To wspólne życie [*vivre ensemble*] powstaje, jak ujmuje to Jacques Rancière, poprzez podział zmysłowości, a więc audialnego, taktylnego, olfaktorycznego, smakowego, widzialnego, ale także tego, co nie może być zobaczone. Dzielenie zmysłowości (w jego dwoistym sensie różnicowania oraz ponownego spajania) to wspólne mówienie, wspólne picie i jedzenie, wspólne słuchanie, tańczenie, granie muzyki, wspólne chodzenie do teatru czy kina. Polityczne i zmysłowe nie mogą być już dłużej rozważane w kategoriach binarności czy syndromu obłączonej twierdzy. Nie są dwiema oddzielnymi sferami: jedna, publiczna, obojętna lub wroga zmysłowości; druga, prywatna, rzekomo uciekająca przed relacjami opartymi na władzy, odrzucająca wszelką polityczność i wobec niej wroga.

Nawet jeśli te wstępnie rozrysowane związki wciąż wydają się problematyczne, niewątpliwie zaczynamy dostrzegać, że koncepcja polityczności, w myśl której polityczne nie wchodzi w żadną kolizję ze zmysłowym, rozumianym tu jako pewien rodzaj bezużytecznego luksusu, jest ograniczająca. Widzimy też, iż definiowanie estetyki w kategoriach ucieczki przed politycznością to wytwarzanie iluzji. Co bowiem znaczyłaby polityka „bez-zmysłowa”, to znaczy odwracająca się od podmiotowego doświadczenia? I odwrotnie: jaki byłby sens zmysłowości kompletnie odseparowanej od pola społecznego i politycznego, na przykład estetyki w stanie czystym (Adorno) czy sztuki ponad wszystkim (Tarkowski)?

Polityka zmysłowej wrażliwości nie zakłada, że wszystko, łącznie z każdym indywidualnym zmysłowym doświadczeniem, jest całkowicie polityczne, ale że istnieje polityczny, jak i historyczny wymiar zmysłowego doświadczenia, który wykracza poza to, co stanowi świadome przeżycia jednostek. Innymi słowy, polityczne bez zmysłowego staje się abstrakcją. A zmysłowe bez politycznego – eskapizmem.

Porzucamy refleksję nad zmysłowym często tylko dlatego, że nie jesteśmy w stanie wyjść poza opozycję gustów i dyskursów, doznań i argumentów lub – by ująć to inaczej – empiryzmu skupionego na obserwacji i logice, która porządkuje rzeczy tak, że gubi się ich istota. Trudność w poszukiwaniu racjonalnego statusu zmysłowości wynika z tego, że wiedza (*a fortiori* wiedza naukowa) zakłada istnienie stałości przedmiotu i ciągłości podmiotu. Tymczasem zmysłowość nie zajmuje się przedmiotem (czy to dźwięcznym, smakowym, czy barwnym), ale nieuchronnie labilną *relacją*, w jaką wchodzi podmiot i przedmiot (a także podmiot i inne podmioty), przeżywając pojedyncze i niemożliwe do powtórzenia doświadczenie. Wrażenia nigdy nie przestają się zmieniać. Pojawiają się, znikają, przebijają, zjawiają ponownie. W przeciwieństwie do politycznego nie są

– mówiąc wprost – konsekwentne. Nie cechuje ich też solidność i – tym samym – nie sposób ich ustabilizować. Sprzeciwiają się generalizacji do poziomu pojęć, w jeszcze mniejszym stopniu ujawniają swoją istotę. Nie istnieje zatem kolor sam w sobie, ale całe spektrum barw zdolnych do oscylacji pomiędzy różnymi odcieniami. To samo możemy powiedzieć o gorącu, cieple, bezsmakowości czy miękkości, które z trudem przyporządkowalibyśmy do jakichś stabilnych kategorii. Ujmując rzecz inaczej, zmysłowość – co nie świadczy o jej nieuporządkowanym, lecz raczej złożonym, wciąż przeobrażającym się rozumieniu – jest nieesencjalna. Lecz właśnie owa nieesencjalność jest tym, co realne.

Jako spadkobiercy Platona i św. Pawła jesteśmy rozczarowani rzeczywistością. Złościmy się na życie za każdym razem, kiedy okazuje się, że polimorficzny wszechświat wrażeń nie może zostać sprowadzony do jedności (jedności rozumu, konwersji, miasta, rodziny), do prostej pozytywności (czystej) intencji lub (jasno wytyczonego) kierunku. Po wielkich narracjach wyjaśniających upadek historii pozostaje jednakże obszar, którego trudno się pozbyć, myśląc o tożsamości w kategoriach jedności i jednokowości. Tą „resztką” jest ciało. Jednocześnie wydaje się ono najbardziej oczywiste i najmocniej wymyka się analizie. To ono nie pozwala sobie wypowiedzieć.

To właśnie najbardziej przyciąga w zmysłowości, która stanowi kolejne określenie na opisanie ciała i wszystkich jego stanów czy wielorakich metamorfoz. Opiera się ono rozumieniu, rozwiązaniu, zamknięciu, stabilizacji, generalizacji. Podważa kłamstwo (lub przynajmniej pozór) głoszące, że realność żyje w harmonii z racjonalnością. W żadnym razie nie jest wartością dodaną, nie służy jako kreacja ani jako kostium, kora, a jeszcze mniej środek lub instrument służący do transferu czy „wyrażenia” idei. Jest żywym sokiem myśli i języka. Nie jest pod żadnym pozorem zmieniającą się *formą*, w którą przyobleka się obdarzone jakąś wieczną treścią *znaczenie*. Proces dehistoryzacji – jak i depolityzacji, w którym podmiot zostaje odrzucony lub przynajmniej stłumiony – domaga się radykalnej krytyki: znaczenie odsyła do zmysłowego, a nie na odwrót, polityczne zaś nabiera sensu dzięki aktywizacji zmysłowości.

### Ciągłość zmysłowego i politycznego

Hierarchizujący rozdział zmysłowego od zrozumiałego, emocji od rozumu i – bardziej radykalnie – dźwięku i mowy, i *a fortiori* pisanie, wyklucza uznanie części populacji za jednostki polityczne. Jeśli grupa metojskich nie miała dostępu do życia politycznego w Grecji, podobnie jak kobiety we Francji przed 1945 rokiem, a młodzi ludzie poniżej osiemnastego roku życia do lat 60., i jeśli po dziś dzień Indianie w Brazylii są z trudem traktowani jak obywatele, dzieje się tak dlatego, że uważa się, iż z ich ust wydobywają się dźwięki, a nie mowa, a już z pewnością nie sensowna mowa. Te różne grupy – metojskie, kobiety, młodzież, Indianie – są postrzegane jako wyrzucone na brzeg instynktu i dzieciństwa w ścisłym tych pojęć znaczeniu: należą do tych, którzy nie mówią.

Aby iść naprzód w ramach demokratyzacji antropologicznych dążeń, trzeba wysunąć propozycję epistemologii ciągłości, która pozwoli myśleć o obszarach często postrzeganych jako odseparowane jak o domenach wspólnych – dotyczy to estetyki, polityki, etyki, historii. Taki model wiedzy, zakładający zaangażowanie zarówno afektów, jak inteligencji, przeciwstawia się sekwencyjnemu zerwaniu między rozumem i emocjami, dźwiękiem i znaczeniem, treścią i formą, Zachodem i Wschodem. Zerwaniu, którego jednym z ostatecznych celów pozostaje uzasadnianie działań zmierzających do podtrzymania prawa i porządku. Przeciwstawia się również semantycznemu zrównaniu nieładu, dźwięczności, zmysłowości z bezsensem, zdolnym do podważenia porządku mowy, rozumu i cywilizacji.

Wśród przecierających ścieżkę sposobowi myślenia, którego nie można uznać za wyłącznie intelektualny ani wyłącznie zmysłowy, powinniśmy umieścić Spinozę. Nie przeciwstawiał się on ani rozumowi, ani ciału; ani zmysłowemu, ani rozumnemu; ani afektom, ani koncepcjom. W tej grupie mamy także Baudelaire'a, który – odrzucając ideę sztuki dla sztuki – pokazał, iż estetyka objawia przed nami to, co ważne z politycznego punktu widzenia. Spinoza i Baudelaire, w różnych rejestrach, pozwalają nam wyeliminować banalne sceny odgrywane zawsze przez te same duety: logiki i irracjonalności, które stają naprzeciw tego, co ustrukturuwane i bezkształtne, twarde i miękkie, poważne i zabawne.

To, co nazywam polityką zmysłowej wrażliwości, polega na rozpoznaniu inskrypcji, jaką polityka, etyka i historia pozostawiają na zmysłowości, a konkretnie na doczesnym życiu podmiotu. Ta polityka nie może się obejść bez *p o e t y k i* (w greckim rozumieniu kreowania), która jednocześnie nie pozostaje bez związku z tym, co François Truffaut i młodzi filmowcy-krytycy połowy lat 50. nazywali *politique des auteurs*: reżysera uznawali za autora, a nie jedynie wykonawcę podlegającego scenarzyście i producentowi, powstrzymującego własną kreatywną i refleksyjną inicjatywę. To on dokonuje wyborów, bierze stronę.

Choć przekonanie o ciągłości pozwala nam uwolnić się od podziałów (na czucie i działanie niejako w oddzielnych przestrzeniach i czasach), nie oznacza ono jednocześnie pojednania ani fuzji, lecz raczej ruch napięcia, o czym zaświadczyć może nowy przykład. Zmiana w polu zmysłowości nie może być traktowana jako odpowiednik sprzeciwu wobec zasad. To, co *o d g r y w a n e* w teatrze (na przykład estetyka tragedii greckiej), stanowi echo tego, co *p o w i e d z i a n e* podczas zgromadzenia (a więc będące konstytutywnym dyskursem życia politycznego ateńskiej *polis*), ale nie może zostać do tego sprowadzone. Nawet jeśli polityczne i estetyczne nie mogą bez siebie funkcjonować, rzadko kiedy ich związek jest udany, są bowiem skłonne do wchodzenia w konflikty. A zatem *Narodziny narodu* Griffitha to film zdecydowanie rewolucyjny pod względem estetycznym, a jednak całkowicie reakcyjny w kwestiach politycznych. Jeszcze bardziej wyrazistym przykładem może być życie Leni Riefenstahl. Odnaczała się wybitnym talentem artystycznym (co widać szczegól-

nie w wyreżyserowanym z Bělą Balázsem *Błękitnym świetle* z 1932 roku), lecz oddała ów talent w służbę nazistom, pośród których – swoją drogą – wielu posiadało niezwykłą wrażliwość na sztukę, a szczególnie muzykę. Za ostatni przykład niech posłuży Eisenstein. Ideałem reżysera było wyjście poza dualizm rozumu i emocji, pojednanie – za pomocą montażu – inteligencji i wrażeń. Ale z czasem Eisenstein uzmysłowił sobie sprzeczności, jakie istnieją pomiędzy językiem i obrazem.

Sprzeczności te nie muszą jednak kierować naszej refleksji na temat organizowania miast i życia zmysłowego w stronę postrzegania ich jako wykluczających się wzajemnie czy nieprzepuszczalnych kategorii. Jeśli polityka to domena administrowania, czyli porządku prawa, norm, zasad i regulacji, nie oznacza to, że pozostaje obojętna wobec emocji. W polityce jest miejsce na doznania<sup>2</sup>, które mogą być ustawione i przeobrazić się w spektakl<sup>3</sup>, ale mogą również dać początek prawnym regulacjom (np. w świetle prawa francuskiego istnieje obowiązek udzielenia wsparcia osobie w niebezpieczeństwie). Mając na uwadze tę zasadę, Hannah Arendt rozwijała w drugim rozdziale *O rewolucji* (1963) koncepcję „polityki litości”, która w dzisiejszych czasach przybrała formę humanitaryzmu. Współczucie, oburzenie, złość oraz bunt, dające początek masowym protestom, a nawet rewolucjom, z pewnością nie wyłączają nas ze sfery polityki. Inny przykład ciągłości między tym, co próbujemy uważać za odrębne domeny, przynosi problematyka rasizmu. Ta kwestia także nie może pozostać obca politycznej refleksji czy interwencji. Rasizm, który jest najbardziej totalnym i brutalnym odrzuceniem innego jako podmiotu, powoduje dewaluację sensoryczną. Jest reakcją percepcyjną, taktylną i zdecydowanie olfaktoryczną. Kolor skóry staje się nieznośny, dotyk i zapach – niemożliwe ze względu na odczuwany wstręt. Jak ujmuje to Georg Simmel w *Socjologii zmysłów* (1912): kwestia społeczna nie jest już tylko kwestią moralną – to kwestia zmysłu powonienia.

Refleksja polityczna i działanie, które w ustroju demokratycznym budują przestrzeń dyskusji, krytycznej konfrontacji i odrzucenia, muszą brać to pod uwagę, jednocześnie nie zastępując pierwszeństwa emocji pierwszeństwem racjonalności. Rozwijają się na podstawie tezy Hannah Arendt o „pluralizmie politycznym”. Jak sprawić, by różne wrażliwości mogły ze sobą harmonijnie współistnieć? Jak zorganizować relacje społeczne jednostek w ramach wspólnej historii? To są pytania, które należy zadać polityczności.

### **Porozumienie i luka**

Zmysłowość, która jest realnością, nie istnieje sama w sobie, ale rodzi się w działaniu o charakterze grupowym. Widzenie – słuchanie – smakowanie – dotykanie – wąchanie jako doświadczenia życia wspólnotowego zapisują się w pamięci, rozumianej jako współdzielone trwanie, a nie tylko „sfera publiczna”, w której mają miejsce tak zwane „społeczne praktyki” dnia dzisiejszego. Być może kwestia tego, co *m a m y z e s o b ą w s p ó ł n e g o*,

co ze sobą dzielimy, powinna być zatem ponownie przemyślana przez pryzmat życia emocjonalnego. Współdzielenie zmysłowego – poza ekstremalnymi zdarzeniami, takimi jak wojny, porażki, zwycięstwa, upamiętnienia i święta, w sprawie których rzadko wykazujemy się jednomyślnością – nie podlega totalizacji. Nie wyrasta z porządku zintegrowanej totalności; jest raczej postrzegane jako określona tonacja, z której wybijają się z łatwością brzmienia dysonansowe. Jak ujmuje to Patrick Loraux: „bycie razem nie czyni nas jednością”<sup>4</sup>. Owo „bycie razem” w życiu afektywnym pozostaje niestabilne, niepewne, problematyczne. Jest podatne na bycie niekompletnym (w indywidualizmie) lub – przeciwnie – na dążenie do perfekcji (w utopiach totalitaryzmów). By ująć to inaczej, jest jednocześnie zagrożone dyseminacją, wewnętrznym rozdarciem, rozwarstwieniem, a zarazem zmieszaniami. Dyskutowana tu wspólnota czucia [*sentir ensemble*] lokuje się jak najdalej od spełnienia, zgodności ze sloganami, mówienia jednym głosem (jak w totalitaryzmach i sektach), prowadzących do braku uważności w słuchaniu i patrzeniu, czyli do wspólnoty wiary [*croire ensemble*].

Pierwsze drobne nici zmysłowego rozsnuwają się w sposób improwizowany: prują się i rozszerzają, niekiedy również starzeją się i znikają. Nie są zgodne z logiką bycia, ale bycia pomiędzy. I choć nie ma w nich nic nierozumnego, nie poddają się instrumentalnemu rozumowi ekonomiczno-politycznemu czy rozumowi władzy. Ten ostatni pojmuje bowiem tylko więzi narzucone lub – w najlepszym razie – zaakceptowane na mocy paktów, porozumień i kontraktów. Polityka [*la politique*] jako walka poszczególnych partii o władzę i możliwość zarządzania społeczeństwem – którą należy odróżnić od polityczności [*le politique*] – także dąży do trzymania się we wspólnocie, choć jednocześnie hołduje określonym interesom i domaga się od jednostek podporządkowania ogólnie podejmowanym decyzjom. Właśnie w tym punkcie polityka zmysłowej wrażliwości może zburzyć konformizm zgodności. Polega ona, jak może uda nam się zobaczyć, na zaakceptowaniu luki pomiędzy poszczególnymi wrażliwościami konkretnych osób (szczególnie tych wyrosłych w innych niż nasza własna kulturach) i – w konsekwencji – uniknięciu uniformizacji gustów.

Nie postrzegamy rzeczy w taki sam sposób. Wrażenia, jakie odczuwamy, nie muszą koniecznie być podobne, nie doświadczamy uczuć razem i w tym samym momencie. Królestwo afektów kreuje miejsce i czas dla nieporozumienia, ambiwalencji i *quid pro quo*. Jak ujmuje to Marie-José Mondzain: „patrzenie razem nie oznacza widzenia dokładnie tej samej rzeczy jak w oku Cyklopa”<sup>5</sup>.

Istnieją radykalnie odmienne sposoby wspólnego widzenia i słuchania. Różnią się w zależności od indywidualnych i kolektywnych historii oraz wspomnień. Są to zarazem sposoby pojmowania i doświadczania polityczności w domenie zmysłowości. Zaczynamy sobie zdawać z tego sprawę, kiedy obcujemy na przykład z pewnymi formami

afroamerykańskiej muzyki. Blues, jazz, soul, rhythm and blues, rap i breakdance posiadają zdecydowane polityczne znaczenie. Są synkopowanymi formami muzycznymi, złożonymi z rytmicznych wstrząsów, poprzez które rezonują wstrząsające doświadczenia niewolnictwa. Przeszłość wcale nie została zakorkowana i jest nieustannie reaktywowana – pozostaje tym samym bogata w możliwości. Te zdeterioralizowane formy muzyki, nieustannie odnawiane w przepływie diasporycznych zetknięć, nie są w żadnym razie formami pojednania czy zapomnienia, ale raczej generują konflikty – które jednak nie wykluczają dialogu. To, co uchodzi za antyfoniczne w muzyce afroamerykańskiej, jest tak naprawdę głęboko demokratyczne. Składa się z sygnałów i odpowiedzi: prawdziwego głosu i instrumentalnego dialogu wykluczającego jakąkolwiek relację dominacji.

### Kino – kolaborant czy bojownik ruchu oporu?

Wynalezienie kina, sztuki – podobnie jak muzyka – czasu i ruchu, a także sztuki produkowanej wspólnie i dla szerokiej publiczności, przewartościowało wiedzę, a przede wszystkim nasze postrzeganie zmysłowej wrażliwości. Pozwoliło nam zobaczyć i usłyszeć – ale widzieć i słyszeć za każdym razem inaczej – to, czego nie widzieliśmy i nie słyszeliśmy. Nie tylko ukazywało doznania, ale dokonywało ich metamorfozy. Kino tworzy relacje, które są nie tylko nieoczekiwane, ale i nieznanne, łącząc odległe obrazy i dźwięki, a także oddalając od siebie to, co wcześniej było połączone. Produkcja filmów – nie dotycząca jedynie zdjęć i montażu, ale także reakcji widza, którego Jean Renoir określał jako tego, który „kończy film” – nie wiąże się jedynie z odtwarzaniem i odbiorem doznań. Wchodząc ze sobą w relacje, wrażenia – fragmenty dźwięku i obrazu – ulegają wzajemnemu przekształceniu. Jednak za każdym razem w inny sposób.

Kino zarówno modeluje, jak i kształtuje zmysłową wrażliwość. Nie powołuje ono – ściśle mówiąc – fikcji, ale sprawia, że realność czasu, jego plastyczność, odwracalność, ciągłość lub nieciągłość, szybkość lub powolność pojawia się przed naszymi oczami. Uczy nas myślenia o czasie nie w kategoriach przestrzennych, ale na odwrót. Próba ukazania czasowego charakteru wrażliwości – wibracji chromatycznych, większego lub mniejszego natężenia potencjalnie nakładających się przepływów dźwiękowych, impulsów, frustracji, rozczarowań, małych załamań i drobnych krzywizn uczuć, cyrkulacji afektów, napięć lub rozluźnień energii życiowej, turbulencji, oscylacji i wahań, które poprzedzają przejście z jednego stanu w drugi, pęknięć tonalnych, przerw sprawiających, że płacemy lub jękamy się – nie jest w żadnej mierze pytaniem abstrakcyjnej filozofii. Nie dotyczy to istoty ludzkiej w ogólności, lecz tego, co dzieje się między jednostkami i co, jak pisała Hannah Arendt, skłania je do „łączenia się” lub „oddzielania”. Jest to kwestia polityczna, która organizuje stosunki społeczne, powiązania oparte na kolorze skóry, relacje płci i pokoleń. Ale jest to również kwestia etnograficzna i kinematograficzna.

Refleksja nad ciałem uwewnętrzniającym społeczne i kulturowe wzorce, takie jak chodzenie, gesty, sposoby spotykania się lub unikania – ale także próby wymknięcia się rolom, które pojawiają się w kinie, nie odbywa się poprzez idee, czy nawet obrazy, a tym bardziej przez to, co nazywamy „reprezentacją”, ale dzięki ujęciom kamery. Rozgrywane są w wyjaśniających lub zaprzeczających sobie nawzajem ujęciach, przede wszystkim w obrębie każdego kadru, który w głębi ostrości może zjednoczyć panów i służących, jak na przykład w korytarzu posiadłości La Chesnay na końcu *Regul gry* (1939) Jeana Renoira. To, co pokazujemy, za każdym razem jest wyborem. Istnieje więc kontrast między intensywnością chwili (pełne napięcia ciała postaci Cassevetesa, które gorączkowo, w szarpaninie, przechodzą od uścisku do bójki, od paroksyzmu podekscytowania do depresji, z jedną tylko myślą, aby za wszelką cenę istnieć w teraźniejszości) a czasem trwania długiego ujęcia w kinie Mizoguchiego lub Manoela de Oliveiry, który jest czasem nieskończenie wydłużonym.

Spora część polityki rozgrywa się w gestach, za pomocą których rozważamy i radzimy sobie z tym, co zmysłowe. Istnieje na przykład kino odwołujące się do efektów zastraszania, mające na celu – by tak rzec – krytykowanie i wykluczanie widza, głęboko oszołomionego wzniosłymi obrazami (Steven Spielberg, Luc Besson, Jean-Jacques Beneix, Jean-Jacques Annaud, Alain Corneau). Ale istnieje też kino, które wzburza i kwestionuje wrażliwość, a które nie jest już jedynie pięknym obrazem (*Muriel* Alaina Resnais’go). Jest wreszcie różnorodne i głęboko demokratyczne kino wspólnoty [*vivre ensemble*], w którym bohaterowie istnieją tylko w relacjach z innymi, są filmowani razem (Renoir, Rivette, Cassavetes, Lars von Trier, Trapero, Wang Bing), w przeciwieństwie do filmów Antonioniego, w których kadr stopniowo pustoszeje, aż pozostaje tylko jeden bohater, który w końcu sam znika.

Nie trzeba już ukazywać związków między kinem a zmysłową wrażliwością (czyli sposobami, w jakie odczucia ciała wpływają na nie). To, co zabronione w kinie (lub w tym przypadku to, co sprawia, że kino nie jest już kinem, ale reportażem, wywiadem czy *v o y e u r y z m e m*, który szybko przechodzi w obsceniczność), daje bezpośredni dostęp do wnętrza życia afektywnego. Filmować oznacza fizycznie rejestrować doznania i emocje tak, jak są one odczuwane (lub imitowane) w ciałach aktorów. Istnieje kinematografia będąca formą estetyczną bardziej fizyczną i zmysłową niż inne. Jean Vigo, Maurice Pialat, John Cassavetes, Claire Denis, Bruno Dumont, Luc i Jean-Pierre Dardenne, João Cesar Monteiro (na których teraz się skoncentruję) to twórcy kina somatycznego. W większości filmów Monteiro pojawia się ten sam główny bohater: nazywa się João de Deus i jest interpretowany jak alter ego filmowca. João de Deus to lubieżnik. Elegancki, wyrafinowany, jednak zupełnie nieskrepowany, z obsesją na punkcie seksu, w szczególności zafiksowany na kobiecych narządach płciowych, łączy w sobie pretensjonalność z prawdziwie skandaliczną banalnością. *Komedia Deusa*

(1995) w całości opowiada o życiu zmysłów, smaków, przyjemności słów, perfum, zapachów, oraz o upodobaniu tego, co często określa się mianem „niskiego”: moczu, ekskrementów i najbardziej tajemniczych wydzielin ciała. Reżyser w długich, statycznych ujęciach koncentruje się również na przyjemnościach kulinarnych. Filmuje robienie sorbetów, gotowanie ryb, czy – w zbliżeniu w rzeźni – płat wątroby, głowę jagnięcia. W *Komedii Deusa* pobudzane są wszystkie zmysły. João, niebiański klaun, głupiec i włóczęga, jednocześnie poważny i nonszalancki, mistyczny i komiczny, poetycki i erotyczny, nieustannie analizuje doznania, aż do zawrotu głowy; ale także profiluje je, kształtując wszystkimi zmysłami. W tym wszechświecie, immanentnym, lecz nawiedzanym przez pragnienie absolutu i duchy, to, co duchowe i zmysłowe (w szczególności węchowe), jest ściśle ze sobą powiązane, ale dotyczy również miejsca (Lizbona). *Komedia Deusa* – film bardzo niedyskretny, dyskretnie wyraża swoistą lacińskość. João Cesar Monteiro uparcie broni specyficznej *art de vivre*, zagrożonej purytańskim konformizmem, higienizmem behawioralnym i uniformizacją gustów.

Ujednolicenie gustów, a dokładniej smaków wina jest tematem *Mondovino* (2004), wyreżyserowanego przez Jonathana Nossitera. Film opowiada o przemianach winiarstwa i globalizacji smaku. Prezentuje tradycyjną wiedzę winiarską i *savoir-faire*, a także bukiety związane z konkretnymi odmianami winorośli. Pokazuje, że wiedza o winie wymaga niezwyklej precyzji. Jak mówi haitański rozmówca Nossitera, wina są jak mango: zmieniają smak nie tylko w zależności od *terroir*, ale w zależności od natężenia światła. Film, który rozpoczyna się w Brazylii w stanie Pernambuco, a kończy w Argentynie u podnóża Andów, zabiera nas w podróż przez trzy kontynenty. Dokument nie składa się z wywiadów, lecz ze spotkań z winiarzami pochodzącymi z Brazylii, Argentyny, Bordeaux, Langwedocji, Toskanii, Sycylii i Kalifornii. Jonathan Nossiter<sup>6</sup> w trakcie swojej skrupulatnej, trzyletniej pracy wytrwale tropił i utrwał przemiany, jakie zachodzą obecnie w produkcji dobrych roczników. Jako etnolog-enolog (reżyser wykonywał zawód sommeliera) poświęca czas na słuchanie (rodzin winiarzy), patrzyenie, wąchanie i oczywiście na degustację.

Hubert de Montville, jeden z bohaterów, właściciel winnicy i winiarz z Burgundii, nadaje ton *Mondovino*: „tam, gdzie są winnice, jest cywilizacja, a nie barbarzyństwo”. Tyle tylko, że kultura wina, związana z miłością do *terroir* ulega przekształceniom. Mali winiarze z Argentyny, Toskanii, Langwedocji stoją w obliczu międzynarodowych koncernów. Wśród nich jest kalifornijskie imperium Mondovi, które panuje na rynku winiarskim, wykupując europejskie, szczególnie tokańskie winnice. Ten gigant dzieli interesy gospodarcze z konsultantem Bordeaux Michелеm Rollandem i krytykiem Robertem Parkerem, który klasyfikuje wina z całego świata w skali od 1 do 100. I to rocznik Mondovi dostaje od Parkera okrągłe 100 punktów. *Mondovino* jest filmem o uważności – wyculeniu na smaki, który kwestionuje naszą wrażliwość i inteligencję,

ukazując proces globalizacji i manipulację zmysłowym. Pokazuje, że wino to nie tylko kwestia smaku, ale wpływów i zysku. „Racjonalizacja” i „optymalizacja” produkcji zmierzają w kierunku uniformizacji: produkcji standardowych smaków na wszystkich kontynentach.

Film Nossitera jest, moim zdaniem, jednym z najlepszych w ostatnich latach wkładów w dziedzinę antropologii politycznej. Stawia pytania o kwestie kolaboracji i oporu. Ale czyni to z kosmopolitycznej, otwartej na różnorodność perspektywy, w żadnej mierze nie rozwiązując tej kwestii w protekcyjnistyczny, oparty na tożsamości [*identitaire*] sposób. Inaczej mówiąc, nie wpada w pułapkę, która polega na myśleniu o tym, co lokalne, w kontrze do tego, co globalne (gdyż w rzeczywistości te dwa porządki współistnieją), czy czynieniu rozrywki z wewnętrznej nieskazitelności (*terroir*, terytorium) wobec przemocy, która może być tylko zewnętrzna. Daleki jest od wszelkiego manicheizmu, nie przeciwstawia sobie lokalnych staromodnych francuskich producentów i światowych liderów w dziedzinie winiarstwa, autentycznych, sympatycznych rzemieślników i straszliwych fałszerzy, zmonopolizowanych i monopolistów, wiedzy i *savoir-faire* hedonistycznej tradycji łańskiejskiej i amerykańskiej akulturacji. W żadnym wypadku nie jest to film podburzający i oskarżycielski, którego celem jest atakowanie wroga. Obraz pokazuje, jak zbliżamy się do prywatnej strefy toskańskich lub burgundzkich rodzin winiarzy, do ekspertów enologów (związanych z globalnym rynkiem win notowanych na giełdach), że każdy z nich ma swoje motywacje, jak w *Regulach gry* Renoira. Wino, podobnie jak kino, to praca, która jest powodem zmartwień, ale także przyjemności. Procesy homogenizacji zachodzące właśnie w winiarstwie i w kinie związane są z owocami, serem, językiem, krajobrazem, polityką, może nawet z antropologią. Ta ostatnia kwestia, o której wspominam z dużą ostrożnością, nie uchodzi uwadze Jonathana Nossitera. Filmowiec, który dzieli swój czas między São Paulo i Paryż, pracuje aktualnie nad filmem o francuskich antropologach w Brazylii.

*Mondovino*, nakręcony niewielką cyfrową kamerą, podobnie jak *Komedia Deusa* Monteiro jest filmem artystycznym, zdecydowanie przeciwstawiającym się hollywoodzkim superprodukcjom czy programom Tele Globo realizowanym we Francji, Japonii czy w Brazylii. Jest to film równie tolerancyjny, co prowokacyjny. Ukazuje nadzwyczajny szacunek dla każdego człowieka: z bohaterami nie rozmawia się pobieżnie, jak robią to dziennikarze, lecz długo i wnikliwie, jak podczas wywiadu etnograficznego.

Podczas gdy *Salvador Allende* (2002) Patricio Guzmána, *Social Genocide* (2003) Fernando Solanasa, a szczególnie *Fahrenheit 9/11* (2003) Michaela Moore’a (Złota Palma na festiwalu w Cannes w 2004 roku) prezentują wyłącznie prowokacyjne podejście, objaśniające i stanowcze, w którym montaż jest całkowicie podporządkowany demonstracji i dystansuje się od etnografii, zawodząc jako kino, *Mondovino* (jak *Słoń* Gusa Van Santa z 2003 roku) obserwuje świat taki, jaki jest, a nie jaki być powinien. Na podstawie drobiazgowego opisu stanu współczesnego świata, uwikłanego w relacje dominacji, mówiąc inaczej: na bazie takiej etyki wiedzy moż-

na przyjąć postawę krytycznej czujności, a także podjąć akty uzasadnionego oporu politycznego – dzięki którym możliwe jest kształtowanie polityki zmysłowej wrażliwości.

### Od znieczulenia jednostki do oporu wielu

Krytykowanie sposobu, w jaki zmysłowa wrażliwość została opanowana przez władzę polityczną: kontrolującą, szkolącą, dyscyplinującą, korygującą, ukierunkowującą, ale także hierarchizującą przeszłość (zwłaszcza w zakresie dyskryminacji wężu), było jednym z głównych tematów refleksji filozoficznej, ale także kinematograficznej i szerzej – artystycznej w latach 60. Zetknijemy się z tym zarówno u Michela Foucaulta, jak i u Jean-Luca Godarda czy Marguerite Duras. Następstwem tej krytycznej pracy jest pragnienie cielesnego, a szczególnie seksualnego wyzwolenia, ujarzmionego w imię imperatywów społeczeństwa.

Kwestia społecznie ustanowionej dominacji nie jest już tym samym w czasach, gdy manipulowanie zmysłową wrażliwością nie stanowi jedynie aktu władzy politycznej. Jesteśmy świadkami upadku, a przynajmniej wycofania się tego, co polityczne, dokładniej – jego instrumentalizacji przez gospodarkę w celu generowania zysków. Globalizacja zaś prowadzi do wyrównania, homogenizacji poprzez standaryzację produkcji towarów, obrazów i dźwięków. Są to te same programy, te same obrazy, ta sama muzyka – media niezróżnicowanych gustów – rozpowszechniane na całym świecie. W środowisku (zwłaszcza miejskim), które jest zaśmiecone, zanieczyszczone nadmiarem dwutlenku węgla, ale także obrazami i dźwiękami, funkcjonalizacja życia sprzyja tendencji do preferowania zachowań konsumenckich, z których eliminuje się drobne doznania. Dominacja ekonomizmu (ze szkodą dla polityki) powoduje wykluczenie wielu jednostek i nasycenie tłumy. W szczególności przebudźcowanie hałasem i znakami. Środki maskowania rzeczywistości stały się tak silne, że trudno wyobrazić sobie, co będzie dalej: formy społeczne, w których w dłuższej perspektywie nie będzie samotności ani ciszy. W istocie zmierzamy do wyeliminowania nieoczywistej ciszy: delikatnych szeptów, szelestów. Niedostrzegalnej gradacji światła, która tworzy świt i zmierzch.

Tłumienie inteligencji i afektywności podmiotu, a w szczególności cielesnego podmiotu, bardziej mówionego niż mówiącego, jest zatem nie mniejsze niż wcześniej. Troska (zwłaszcza „higienistyczna”) władzy politycznej w zakresie stanowienia prawa we wszystkich dziedzinach działalności za pomocą ocen, ekspertyz, ewaluacji bynajmniej nie zanikła. Znajdujemy się w sytuacji, gdy coraz częściej stajemy w obliczu władzy, która jest znacznie bardziej rozproszona i – jako anonimowa – tym bardziej szkodliwa. Jednocześnie na innych polach możemy mieć wrażenie, że jesteśmy wolni. Niezwykle trudno dostrzec dziś sytuację, która nie byłaby jedynie jawną represją, ale również znieczuleniem i ubóstwem estetycznym. Niesłychana liczba osób jest uwarunkowana estetycznie: ukształtowana tak, aby nie czuć. Nie posiadają oni dostępu do żadnego doświadczenia artystycznego i są pozbawieni wszelkich krytycznych narzędzi.

Polityka zmysłowej wrażliwości polega na próbie przeciwstawienia się prądowi prowadzącemu do znieczulenia i awersji: oznacza to przede wszystkim podejmowanie oporu wobec wyłącznej i elitarystycznej koncepcji wrażliwości, która rezerwuje sztukę dla mniejszości. Jeżeli jednak istnieje pewna liczba „za” w tej koncepcji polityczności, zwracającej przynależne miejsce wrażliwości podmiotu, jego receptywności, zdolności zwracania uwagi oraz wyczuleniu, będą także pewne „przeciw”. Bycie „przeciw” jedynemu, dogmatycznemu i wziętemu za pewnik sposobowi patrzenia i słuchania. Demokratyczne myślenie polityczne może uformować się jako myślenie dalekie od autorytarnego poddania zbiorowości jednostce, akceptujące w każdym z nas pozbawioną substancji mnogość, nie jako wartość ukonstytuowaną, lecz taką, która nieustannie się staje.

Podział demokratyczny zakłada uznanie różnic (kulturowej teraźniejszości i interesów ekonomicznych), które łagodzący, zgodny dyskurs próbuje zacierać na rzecz globalnego ujednoczenia. Może to być ukryte pragnienie polityki, która chciałaby odejść od historii, składającej się z konfliktów i niepozbawionej negatywności.

Polityka zmysłowej wrażliwości to krytyczne działanie podmiotu odmawiającego podporządkowania się Jednostce i przyjęcia postawy konformistycznej wobec większości; postawy prowadzącej do pokazywania wszystkiego, mówienia wszystkiego, tworzenia, jak w telewizji, oślepiających, jednoznacznych, przejaskrawionych obrazów, przepelnionych sensem, oczekujących prawdą, zagłuszających wszelkie komentarze. Proponowane przez Serge’a Daneya rozróżnienie pomiędzy *wizualnym obrazem* a *obrazem* wydaje się tu niezwykle trafne. Wizualność to pełnia, wizja, która jest natychmiastowa, totalna, przejrzysta, absolutna i – by tak rzec – obsceniczna. W wizualnym niczego nie brakuje, jak w dopracowanych ujęciach *Poszukiwaczy zaginionej Arki* (1981) Stevena Spielberga, które pokazują scenę w jej pełni. Obraz natomiast nie pokazuje wszystkiego, jest niekompletny i niedokończony.

Podczas gdy wizualność, będąca domknięciem wizji, w ramach masowej i wystandaryzowanej ideologii obojętnego „tu i teraz” gwarantuje triumf jedności, obraz stwarza miejsce dla braku, a także dla inności. Nie różnicy – to określenie zbyt poręczne i szybko przekształcające się w stygmat – ale pojedynczości i szczeliny, to znaczy w szczególności trwania. Obraz nie ujawnia się w natychmiastowym odbiorze, lecz może zniknąć z pola widzenia. Jak pisze Serge Daney: „obraz stał się nie tylko rzadkością, ale rodzajem ograniczonego oporu w świecie czystego oznakowania”<sup>7</sup>.

Zmuszanie się do myślenia o tym, co zarazem polityczne, jak i oparte na wrażliwości zmysłowej, następuje pewne trudności. Jedną z pokus estetyki – jako wiedzy o tym, co zmysłowe – jest poszukiwanie form autonomicznych, niezależnych od kontekstu społecznego. Jeśli chodzi o pokusę politycznego [*le politique*] (w odniesieniu do polityki [*la politique*]), to wynika ona z jego – by tak rzec – abstrakcyjnego i metafizycznego charakteru: ograniczenia się do bezcielesnych, zewnętrznych zasad wykraczających poza życie pod-

miotu. Jednak kwestia politycznego odsyła na marginesy i do szczelin mowy, w szczególności mowy zorganizowanej w dyskursy. W rzeczywistości zaczyna się pojawiać już w różnorodnych sposobach pozdrawiania, ściskania sobie dłoni (mocno i z pocałunkiem w Brazylii, lekko we Francji), witania się (pochylanie głowy w różnym stopniu w Japonii i Korei, łączenie rąk w Indiach), patrzenia na siebie i mówienia do siebie wzajemnie. I naprawdę nie jest istotne, co mówimy, ważny jest sposób, w jaki to mówimy albo przemilczamy, czy wyraz twarzy, jaki temu towarzyszy. Te dyskretne zachowania podczas często przypadkowych spotkań mogą wydawać się błahe, jednak wcale nie sprowadzają się do „przekazywania informacji” czy „wymiany wiadomości”. Semiologia z pewnością znakomicie sprawdza się w dziedzinach polegających na dekodowaniu lub rozszyfrowywaniu wskázówek, ale ta – jakże istotna – sfera analizy dotyczy tylko skromnej części życia społecznego. Całkowicie poza polem wiedzy pozostawia wielorakie stany pośrednie, oscylujące między przyjemnością a trudnościami wspólnego życia.

Będąca realnością wrażliwość buntuje się przeciwko jedności. Nie daje się doświadczać i wytwarzać za każdym razem na różne nowe sposoby. Istnieje tylko w wielości sposobów mówienia, śpiewania, chodzenia, tańczenia, czyli w mobilności języków i obrazów. A także w zdolności do stawania się kimś innym, niż byliśmy przy spotkaniu z innymi. Bez możliwości krytykowania rosnącej uniformizacji, bez prawa do wrażliwej wspólnoty nie ma demokracji.

Przełożyły **Michalina Kmiecik**  
i **Iwona Boruszkowska**

\* Przekład za: François Laplantine, *Chapitre 7: Vivre ensemble, ressentir ensemble; vers une politique du sensible*, w: tegoż, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris 2005, s. 149–170.

\* Autorowi, profesorowi François Laplantine’owi, dziękujemy za zgodę na publikację tłumaczenia jego tekstu.

#### Przypisy

- 1 Robert Musil, *The Man Without Qualities*, przeł. E. Wilkins, E. Kaiser, London 1967 [przeł. pol. za cytowanym przekładem].
- 2 Por. Jean Duvignaud, *La genèse des passions dans la vie sociale*, Paris 1990; Philippe Braud, *L’émotion en politique*, Paris 1996.
- 3 Przypominający oczywiście rytuały znane z nazistowskiego i stalinowskiego reżimu. Ale powinniśmy w tym miejscu także przywołać ruch abolicjonistyczny w Stanach Zjednoczonych w latach 20. XIX wieku, walkę o prawa człowieka w latach 60. czy wybory prezydenckie w Brazylii.
- 4 Cyt. za: Marie-José Mondzain, *Voir ensemble. Autour de Jean-François Desanti*, Paris 2003, s. 70.
- 5 Tamże, s. 194.
- 6 Jonathan Nossiter jest autorem dwóch filmów fabularnych: *Sunday* (1997) i *Signs and Wonders* (2000). *Mondovino* (2003), który miał premierę we Francji w listopadzie 2004 w wersji 175-minutowej, w pierwszej wersji, pokazanej na festiwalu w Cannes w maju 2004, był dłuższy.
- 7 Serge Daney, *Montage Oblige*, „Cahiers du cinéma” 1991, nr 442, s. 53; przedruk [w:] tegoż, *Devant la recrudescence des volds de sacs à main*, Lyon 1999, s. 187–196.

## Zmysły dychotomiczne

Słowo „percepcja” pochodzi z łaciny, a oznacza poznanie, rozumienie, otrzymanie, pochwycenie, wprowadzanie czegoś (takie są znaczenia czasownika *captare*) za pomocą lub przy użyciu zmysłów (*per-*). Percepcja, mówiąc bardziej metaforycznie, przypomina myśliwego, który poluje na wrażenia, chwytając je za pomocą zmysłów (*captor* to inaczej łowca, myśliwy, chwytający zwierzęta). Pochwycone wrażenia zmysłowe są wprowadzane do środka, absorbowane (*perceptor* to absorbujący), tak tworzą podstawy rozumienia, zdobytą wiedzę (*percepta* to inaczej doktryny, zasady, prawa), która jest zdominowana przez to, co wzrokowe (*perceptus* znaczy to, co postrzeżone i zauważone)<sup>1</sup>.

Powyższe znaczenia zdominowane są przynajmniej przez trzy dychotomie. Pierwsza z dychotomii, dotycząca wnętrza i zewnątrz, od czasu renesansu stanowi obsesję zachodniej myśli: chodzi o konkretną koncepcję epistemologiczną, za sprawą której, jak stwierdza Didier Anzieu, „zdobywanie wiedzy jest rozumiane jako proces przebijania się przez zewnętrzną powłokę w celu dotarcia do wewnętrznego rdzenia”<sup>2</sup>. Takie ujęcie percepcji przyczynia się do stworzenia podziału na zewnętrzne i rozproszone wrażenia zmysłowe oraz wewnętrzne i uporządkowane rozumienie.

Druga z dychotomii dotyczy ukazania percypującego jako myśliwego. W przedstawionym ujęciu etymologicznym bodźce zmysłowe przypominają zwierzęta, które są chwytane, łapane, ujmowane przez ludzkie *sensorium*. W tym ujęciu taktylne określenia („chwycić”) po przejściu do wnętrza stają się zdominowane przez określenia wizualne („postrzeżone, zauważone”), tak jakby wrażenia zmysłowe mogły być uporządkowane i zunifikowane wyłącznie za sprawą wizualnych kategorii. Ta dominacja wzroku znajduje swoje wytłumaczenie w obecnym od przełomu XVIII i XIX wieku w zachodnich społeczeństwach wzorcu zmysłowym, według którego najwyższy w hierarchii zmysł wzroku jest wiązany „z wysoko cenioną zdolnością rozumu – wizją intelektualną”, natomiast niski zmysł dotyku łączony „ze zwykłymi odczuciami fizycznymi, »bezmysłnymi« [jak również zwierzęcymi] przyjemnościami i bólami ciała”<sup>3</sup>.

Trzecia z dychotomii dotyczy ukazania zmysłów w separacji od ludzkiego rozumu, względem którego pełnią one funkcję pomocniczą – zmysły przedstawione są jako swoistego rodzaju narzędzia lub urządzenia. Takie przedstawienie zmysłów ukazuje mechanistyczne podejście do ludzkiego ciała, wyrażone w sposób dobitny przez Julię Offraya de La Mettrie w *Człowieku-maszynie* (odwołującego się zresztą do teorii emisyjnej światła Isaaca Newtona opisaną w *Optyce*):

Skoro rozkosz umysłowa o tyle przewyższa cielesną, to czy należy się dziwić, że umysł wyższy jest od ciała? Nie maż umysł przewagi nad zmysłami i nie jestże jakby punktem zetknięcia wszystkich czuć? Czyż nie zmierzają one, niby promienie, ku ośrodkowi, który je wytwarza?<sup>4</sup>

MACIEJ TOPOLSKI

## Intercepcja

Wszystkie te dychotomie – wnętrza i zewnątrz, wizualności i taktylności, rozumu i zmysłów – porządkują i hierarchizują przeciwstawione sobie pojęcia. Jak pisze Elizabeth Grosz, w takim układzie jedno pojęcie staje się uprzywilejowanym, drugie natomiast podporządkowanym, negatywnym i podrzędnym odpowiednikiem. Choć australijska filozofka odnosi te refleksje do dychotomii umysłu i ciała, dają się one w pełni przełożyć na dychotomię rozumu (jako sfery zdominowanej przez wizualne, racjonalne i zdyscyplinowane poznanie) oraz zmysłów (jako sfery niezdiscyplinowanych, bezmyślnych i zwierzęcych doznań). Zdaniem badaczki należy uniknąć impasu, do którego prowadzą takie ujęcia osoby, które dzielą podmiot „na wzajemnie wykluczające się kategorie umysłu i ciała”:

Chociaż w naszej spuściźnie intelektualnej nie ma języka, w którym można by było opisać te pojęcia i brak jest terminologii, która nie poddawałaby się rozmaitym odmianom tej polaryzacji, należy wytworzyć jakiś sposób rozumienia ucieleśnionej podmiotowości, psychicznej cielesności. Potrzebujemy ujęcia odrzucającego redukcjonizm, opierającego się dualizmowi, nieufnego wobec holizmu i jedności implikowanych przez monizm – czyli koncepcji cielesności, która uniknie nie tylko dualizmu, lecz także tych właśnie problemów dualizmu, które pozwalają na powstawanie jego alternatyw i krytyk. Ponieważ nasza kultura ujęła w wąskie ramy namysł nad naszą materialnością, należy stworzyć całkiem nowe koncepcje cielesności [...]<sup>5</sup>.

W tym tekście wychodzę z propozycją stworzenia pojęcia intercepcji znoszącej podział na zewnętrzne wrażenia i wewnętrzne rozumienie, tym samym porzucając absorpcyjny model percepcji. W proponowanym ujęciu poznanie zmysłowe staje się aktywnością wymiany, relacji między zewnętrzem i wnętrzem, otrzymaniem wrażeń ze świata i aktywnym wprowadzaniem ich w świat, tworzeniem wiedzy zmysłowej w relacji z tym, co ludzkie i nie/ludzkie, w zmiennych, labilnych relacjach<sup>6</sup>. Kreowanie zmysłowej wiedzy wymaga porzucenia zdystansowanej pozycji widza na rzecz bliskości, kontaktu i uczestnictwa



Anonim, Niderlandy, Zmysł węchu, akwaforta, XVI wiek. Źródło: The Met Collection (Open Access).



– zmysłem bazowym dla intercepcji jest dotyk, zwany również zmysłem kontaktowym – a tym samym docenienie niepowtarzalnego i zmiennego doświadczenia jako podstawy tej wiedzy. Intercepcja uwzględnia zmysłowy i ekstazy wymiar cielesności człowieka, który nie tylko może nie sprawować władzy nad sobą, uznając „bezmislne” bóle i przyjemności ciała za sensowne, ale również powinien brać pod uwagę swoją zależność od tego, co nie/ludzkie, zgadzając się na wspólnotę tworzoną z otaczającymi go istotami i rzeczami. Mówiąc inaczej, intercepcja to pośredniczenie, aktywne mediatyzowanie w świecie, nieskończone potwierdzanie jego zmysłowej zgodności.

### Instrumentalizacja

Jedna z podstawowych przesłanek antropologii zmysłów brzmi następująco: percepcja jest kulturowo konstruowana. Wzorzec sensoryczny obowiązujący w konkretnym społeczeństwie nie tylko wpływa na doświadczenia i rozumienie ciała oraz świata, ale również ukazuje „społeczne aspiracje, problemy, związki, podziały i hierarchie”<sup>7</sup>. W klasycznym dla antropologii zmysłów tekście *Foundations for an Anthropology of the Senses* Constance Classen poddaje krytyce trzy przekonania stojące na przeszkodzie rozwojowi tej dziedziny badań.

Pierwsze przekonanie dotyczy transparentności, przedkulturowego wymiaru zmysłów; drugie – zmysłu wzroku jako zmysłu najważniejszego, tak dla zachodniego świata, jak i współczesnej antropologii; trzecie natomiast, związane bezpośrednio z pismami Marshalla McLuhana i Waltera Onga, modelu sensorycznego, który funkcjonując w danym społeczeństwie, określany jest za sprawą technologii komunikacji używanych w tym społeczeństwie. Problem z opisaną przesłanką, jak również krytyką wyżej wymienionych przekonań, pojawia się w momencie, kiedy kanadyjska badaczka stwierdza, że doświadczenie ciała i świata zachodzi „p o p r z e z zmysły”. Wskazuje tym samym na pośredniczący – między racjonalnym „ja” a ciałem oraz światem – charakter zmysłów. Z jednej strony można wytłumaczyć to stwierdzenie kulturową konstrukcją zmysłów (niemożliwością „naturalnego” percypowania rzeczywistości), z drugiej strony ta konstatacja oddaje głęboko zakorzeniony, instrumentalizujący sposób konceptualizacji zmysłów, który stoi w kontrze do formułowanych przez kanadyjską badaczkę tez. Nie jest to odosobniony przypadek.

Michael Herzfeld w książce *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie* określa zmysły jako „za-programowane według określonych kodów instrumenty”, które dokonują „przekładu doświadczenia cielesnego na kulturowo czytelne formy”. I choć wskazuje na potrzebę zwrócenia „szczególnej uwagi na te rodzaje wiedzy, które okazały się odporne na wtłaczanie ich w ramy kodów graficznych bądź też wizualnych”, sam pozostaje wierny terminom z zakresu wizualności, a ściślej literatury<sup>8</sup>. Guy Murchie w książce *Mysteries of Life* uznaje zmysły za „tunele (kanały), przez które umysł odnosi się do ciała”<sup>9</sup>. Ma-

ria Gołaszewska w *Estetyce pięciu zmysłów* podkreśla bierny i informacyjny charakter zmysłów rozumianych jako „całości psychofizyczne zaangażowane przy odbieraniu wrażeń”, wrażenie zmysłowe jest zaś dla polskiej badaczki „prostą, podstawową informacją o świecie”<sup>10</sup>. Mark Paterson w tekście przedstawiającym koncepcję estetyki haptycznej uznaje, że *aesthe* to nic innego jak „odczucie, rozumiane za pomocą zmysłów”<sup>11</sup>. Russel Jones w książce *Sense* pisze natomiast: „Jesteśmy emocjonalnymi maszynami; podejmujemy decyzje na podstawie emocji, później je racjonalizujemy. To przez zmysły można wpłynąć na emocje”<sup>12</sup>. Przykłady takiej konceptualizacji zmysłów można mnożyć, wszystkie one znajdują odzwierciedlenie we współczesnych językach europejskich.

W języku polskim percepcja to czynność „odbierania jakichś zjawisk za pomocą zmysłów”, w języku angielskim – „zdolność bycia świadomym rzeczy za pomocą zmysłów fizycznych, zwłaszcza wzroku”, w języku francuskim – „złożona operacja psychologiczna, za sprawą której umysł, organizując dane zmysłowe, tworzy reprezentację obiektów zewnętrznych i staje się świadomy rzeczywistości”, w języku niemieckim wreszcie – „absorbowanie czegoś, co oddziałuje na narządy zmysłów (i uświadamianie tego sobie jako całości w zmysłowo-ideowy sposób)”<sup>13</sup>. Powyższe definicje potwierdzają jedynie konkretny schemat myślenia o ludzkiej zmysłowości jako biernej maszynie absorpcyjnej, która podlega umysłowi.

Pewne wyjaśnienie tego schematu przynosi tekst *Tactile Modernity: On the Rationalization of Touch in the Nineteenth Century* Davida Parisiego, który omawia szczegółowo eksperymentalne badania nad dotykiem podjęte przez Ernesta Heinricha Webera<sup>14</sup>. Parisi stwierdza, że badania Webera wyrosły na tle takiej kultury badań naukowych, która w coraz większym stopniu ceniła produkcję powtarzalnego i stałego zmysłowego doświadczenia będącego podstawą wiedzy. Na przykład jego technika „dwupunktowego progu” miała pomóc stworzyć – za pomocą urządzenia, które przypominało kompas – mapę wrażliwości ciała na dotyk. W ten sposób doświadczenia dotykowe i ich mentalne korelacje

stały się częścią mechanistycznego i kwantyfikowalnego wszechświata. Gdy w oświeceniowym obrazie relacji między podmiotem odczuwania a światem zewnętrznym „zmysły błędzą, rozum koryguje błędy” (Nietzsche), to w nowym paradygmacie Webera racjonalne eksperymenty łączą się ze zmysłami, modyfikując zdolności narpawcze rozumu. Rozum nie koryguje ani nie eliminuje błędów zmysłów, lecz zapewnia środki do skonstruowania znormalizowanego, psychoanatomicznego modelu systemu dotykowego, w którym dokładnie odwzorowane zostały jego różnorodne zdolności dostarczania zwo-dniczych i iluzorycznych wrażeń<sup>15</sup>.

Model stworzony przez Webera zakładał zatem, że realność fizyczna składa się z konkretnych danych, które

mogą być mierzone przez instrumenty, sprawiając, że sam dotyk „stał się jak instrument, od chwili, kiedy był w stanie odróżnić te dane z równą dokładnością”. Dotyk przeistaczał się zatem w zmysł informatyczny lub – mówiąc inaczej – narzędzie epistemologiczne przeznaczone do dokładnego i zgodnego z przewidywaniem mierzenia zewnętrznego świata. W ten model, jak stwierdza Parisi, nie wpisał się jednak ból, nie istniał bowiem instrument, który mógłby go mierzyć. Z tego powodu Weber wykluczył go z doświadczenia taktylnego – ból zakłócał racjonalną percepcję i przywoływał to, co przedracjonalne i instynktowne:

Antropologia oświeceniowa definiowała człowieka przez jego zdolność rozumowania; tak długo jak dotyk i ból spletały się ze sobą, świat taktylny był łączony z nie-ludzkim i ewolucyjnie prymitywnym trybem podmiotowości. Próba odłączenia dotyku od bólu może być widziana jako pewien rodzaj oczyszczenia go, uwolnienia taktylności od dezorientujących i irracjonalnych wrzasków ciała i jego zmysłowych, odczuwających ból organów. Jeśli ból byłby częścią systemu taktylnego, wówczas wskazywałby na brak zdolności dotyku do działania na sposób informatyczny, do niezawodnego mediowania świata zewnętrznego<sup>16</sup>.

Ten modernistyczny sposób konceptualizacji ciała i zmysłów – na wzór mechanizmu i/lub instrumentu – obecny jest również we współczesnej humanistyce, gdzie, jak chciał Marcel Mauss w *Sposobach posługiwania się ciałem*, ciało stanowi dla człowieka „pierwszy i najbardziej naturalny przedmiot techniczny i zarazem środek techniczny”<sup>17</sup>. Zdaniem francuskiego socjologa i antropologa, przekazywanie tej wiedzy, która dotyczy posługiwania się ciałem jak narzędziem, pozwala odróżnić człowieka od zwierzęcia. Jest to szczególnie fragment w tekście Maussa, który tresurę, a więc proces uczenia zwierząt rozumienia i wykonywania poleceń, porównuje do „konstruowania maszyny”:

Sposoby posługiwania się ciałem są zatem ludzkimi normami stosowanymi do tresury ludzi. Postępowanie stosowane wobec zwierząt ludzie dobrowolnie stosują do siebie i do swoich dzieci. Właśnie dzieci były zapewne pierwszymi istotami tresowanymi, nawet jeszcze przed zwierzętami, które trzeba było najpierw obłaskawić. Wobec tego techniki posługiwania się ciałem, sposób ich przekazywania, można by porównać do tresury oraz uporządkować je ze względu na skuteczność<sup>18</sup>.

Ciało ludzkie, poddane tresurze, przemienia się w twór techniczny, zaczyna działać skutecznie niczym maszyna<sup>19</sup>. Mauss niewiele różni się w tym względzie od Webera – kiedy stawia znak równości między skutecznością działania ciała i zdolnością do dawania pożądanых wyników, która bierze się z podporządkowania emocji

i nieświadomości temu, co świadome. W tych ujęciach granice między ludzkim, zwierzęcym i mechanicznym są wciąż ustalane<sup>20</sup>. Jak pisze jednak Glen Mazis:

Te trzy królestwa mogą być przemysłane tylko wspólnie. Granice człowieka, zwierzęcia i maszyny zachodzą na siebie, tańczą ze sobą i rozdzielają się [...]. Cyborgiczne bycie – nasze poczucie wcielenia narzędzi i splatania się z maszynami wewnątrz nas i wokół, w sieciach organizacji naszego świata – istniało od zawsze: teraz stało się jedynie bardziej dosłowne i ekstrawaganckie. Zwierzę wewnątrz nas jako źródło witalności, radości organicznego bytu, bliskiego stosunku [*intercommunion*] z istotami wokół aż po doświadczenie planety również jest znanym od dawna aspektem ludzkiej egzystencji [...]<sup>21</sup>.

Instrumentalizacja zmysłów ściśle związana jest z granicami, które wyznaczane są w kolejnych próbach zdefiniowania, czym lub kim jest człowiek, co łączy go ze zwierzęciem, a co z maszyną. I ukazuje dokładnie istniejące w kulturze zachodniej podziały i hierarchie (bezmysłne zwierzęce odczucia i racjonalne ludzkie poznanie), aspiracje (skuteczność dobrze zaprogramowanej maszyny), związki (z aparatami audialnowizualnymi dostarczającymi informacje o świecie), ale i lęki (nieracjonalne zachowanie, odczuwanie bólu, nieznanne wrażenia zmysłowe). Można zatem postawić tezę, że sposób konceptualizacji percepcji odpowiada ściśle sposobom definiowania człowieka – a tak naprawdę mężczyzny – w kategoriach racjonalności, wydajności i władzy nie tylko nad planetą, ale i nad sobą samym.

### Pośrednik

Inną problematyczną kwestię w rozumieniu zmysłów jako instrumentów stanowi pojęcie „medium”, a więc tego, co znajduje się „między” i za pośrednictwem czego przekazywane są informacje. Chcąc ją lepiej zrozumieć, należy wrócić do jednego z fragmentów *O duszy* Arystotelesa, gdzie pisze on o istnieniu wyraźnej różnicy między przedmiotem dotykającym a przedmiotami widzialnymi i dźwięczącymi. Te ostatnie, jak stwierdza, odbieramy dzięki działaniu, jakie wywiera „pośrednik”:

gdybyśmy wszystkie przedmioty dotykalne postrzegali poprzez błonę, nie wiedząc wcale, że ona nas oddziela od nich, znajdowalibyśmy się w podobnym położeniu, w jakim znajdujemy się obecnie, kiedy jesteśmy w wodzie lub powietrzu: zdaje nam się obecnie, że dotykamy samych przedmiotów i że [nie odgradza nas od nich] żaden pośrednik<sup>22</sup>.

Arystoteles podkreśla następnie różnicę między przedmiotami taktylnymi a przedmiotami wizualnymi i audialnymi – drugie postrzega się „dzięki działaniu wywieranemu [...] przez pośrednika”, pierwsze natomiast „nie pod wpływem działania pośrednika, ale jednocześnie z nim”.

W celu wyjaśnienia tej różnicy Arystoteles posługuje się porównaniem: doświadczenie taktylne przypomina sytuację, w której człowiek zostaje uderzony poprzez tarczę, wówczas nie „tarcza raz uderzona uderzyła następnie [człowieka], lecz równocześnie ona i on zostali ugodzeni [przez wroga]”<sup>23</sup>. To istotny fragment traktatu *O duszy* poświęcony dotykowi, ponieważ ukazuje możliwość istnienia zupełnie innego wzorca zmysłowości – opartego nie na zapośredniczeniu zmysłów (poprzez), lecz jedności zmysłowej (równocześnie)<sup>24</sup>. Nawet jeśli uznamy, że tarcza jest pewnego rodzaju narzędziem używanym przez człowieka<sup>25</sup>, to w porównaniu użytym przez Arystotelesa – odnoszącym do podstawowej, ochronnej funkcji skóry, czyli największego organu ludzkiego ciała<sup>26</sup> – jest odczuwana jako jedno z ciałem. Pośrednikiem okazuje się nie jakiś konkretny zmysł, ale całe ciało człowieka. Informacje dotyczące uderzenia nie są zatem przekazywane przez zmysły, ale w obrębie bezpośredniej interakcji między ciałem i światem.

Arystoteles na określenie pośrednika posługuje się słowem *μεταξύ* (*metaxy*) oznaczającym właśnie coś istniejącego „między”, odnoszącym się do przestrzeni leżącej „pomiędzy”. To słowo pojawia się w *O duszy* przy okazji wywodu o *αἴσθησις* (*aísthesis*), a więc o pojęciu odnoszącym się do potencjalnej władzy zmysłowej (władzy doświadczania zmysłowego), to znaczy bycia „w możliwości do odbierania wrażeń i aktualizowania się w kontakcie z przedmiotem zmysłowym”<sup>27</sup>. Arystoteles stwierdza tam, że różnica istniejąca między formą i materią uwzględnia również inną możliwość ontologiczną, jakiś „trzeci rodzaj”, który „wciska się” między oko i przedmiot: zarazem pośrednicząc i wypełniając przestrzeń między nimi. Pośrednik – to, co jest między – posiada również atrybut *diaphanes*, a więc przejrzystości, który umożliwia w ogóle widzenie. Medialność, w ujęciu Arystotelesa, jest więc materialnym substratem, który pozwala na uwidocznienie czegoś, a zarazem zacieśnia granicę między postrzegającym i postrzeganym. Należy podkreślić, że korzenie etymologiczne pojęcia mediów, jak pisze Dieter Mersch, nie zawierają znaczenia „środka wiodącego do celu” – to jest znaczenia instrumentu – ale są „czymś, co zdecydowanie «pozostaje pośrodku», co pośredniczy i umożliwia pośrednictwo”<sup>28</sup>. W odzyskanym i zaproponowanym przez niemieckiego badacza znaczeniu pojęcie mediów pozostaje kategorią dialektyczną:

Oznaczając środek, wymyka się w takim samym stopniu kategoryzacji i pasywności, umożliwienia i uniemożliwienia lub ustanowienia granicy. Ni to jednostkowość, ni ogólność, ni forma, ni materia, ni postać, ni treść, ni figura, ni tło – zajmuje przestrzeń nieokreśloną, wymykającą się zwykłym podziałom<sup>29</sup>.

W rozdziale kończącym książkę *Teorie mediów* Dieter Mersch zarysowuje perspektywę negatywnej teorii mediów, przywołując pierwotne pojęcie mediów jako ma-

terialności, która nie podlega postrzeganiu, ale sama je umożliwia – stanowiąc tym samym figurę środka, „przestrzeń leżącą pomiędzy”, za sprawą której coś się ujawnia, „stwarza się relacje i uwypukla znaczenia”. Jak zauważa, takie rozumienie medium, po wielu przejściowych modyfikacjach, dominowało do końca XIX wieku, kiedy na pierwszy plan wysunęła się dominacja mediów technicznych oraz językowości, która przyjęła formę sztuki, dyskursu naukowego lub refleksji filozoficznej, zajmując „miejsce medium przedstawiania i obejmując tym samym funkcję «metamedium»”. Od tego czasu, jak konkluduje Mersch, pojęcie mediów waha się między „a priori języka i a priori techniki”<sup>30</sup>. Potencjał nakreślonej perspektywy kończy się dokładnie w momencie, w którym autor *Teorii mediów* odnosi się do z gruntu językowych koncepcji filozoficznych (Martina Heideggera, Jacques’a Derridy) i porzuca znaczenie medium jako materialności, a więc tego, co istnieje na sposób fizyczny, dostępny zmysłom i odnoszący do organizmu.

Chcę zatem odzyskać znaczenie medium jako materialnego środka, przekaźnika, tego, co pomiędzy, co przezroczyste i umożliwiający postrzeganie w odniesieniu do zmysłu dotyku – zanim jednak to zrobię, prześlę, w jaki sposób perspektywa jako dyscyplinująca technologia wpłynęła na percepcję.

### Percepcja perspektywiczna

Albrecht Dürer wyjaśniał, że „*perspectiva* to łacińskie słowo oznaczające «widzenie poprzez»”<sup>31</sup>. W swojej pochodzącej z 1525 roku rozprawie *Underweysung der Messung [Nauka o mierzeniu]* umieścił drzeworyt zatytułowany *Der Zeichner des liegenden Weibes [Rysownik leżącej kobiety]*<sup>32</sup>.

Kratownica lub *velum*, czyli cienka membrana lub zasłona, dzieli drzeworyt na pół<sup>33</sup>. Po lewej stronie leży kobieta, po prawej siedzi, z przyrządem do rysowania, mężczyzna, widz i właściciel centralnego punktu perspektywy. Kratownica nie tylko stanowi instrument oddzielający – a nawet chroniący, jak krata w więzieniu – jedną część od drugiej: zmysłowe, leżące, objawiające się, nagie ciało kobiece od intelektualnego, siedzącego, ubranego ciała mężczyzny. Instrument służy także mierzeniu, założenie drzeworytu Albrechta Dürera jest bowiem podobne do założenia eksperymentów Ernesta Heinricha Webera, że mianowicie realność fizyczna jest złożona z konkretnych, możliwych do zmierzenia przez instrumenty danych. Takie założenie wpisuje realność fizyczną w określony wzór, w tym przypadku geometryczny<sup>34</sup>.

Zmysłowe ciało kobiety zostaje zatem umieszczone – schwyte, jeśli przypomnimy sobie znaczenie słowa *captor* – w sieć, w układ linii, w uporządkowaną i racjonalną przestrzeń matematyczną. Jak pisał Erwin Panofsky, zadaniem konstrukcji perspektywicznej jest urzeczywistnienie w przedstawieniu jednorodności i nieskończoności przestrzeni, to znaczy „przekształcenie przestrzeni psychofizjologicznej w matematyczną”<sup>35</sup>. Ukształtowanie prze-

strzeni całkowicie racjonalnej, „czysto matematycznej”, a więc nieskończonej, niezmiennej i jednorodnej, „śmiało abstrahuje od rzeczywistości”. Na koniec tekstu Panofsky dodaje:

historię perspektywy można rozumieć słusznie jako triumf dystansującego i obiektywizującego poczucia rzeczywistości i jako triumf negującego dystans ludzkiego dążenia do kontroli; zarówno jako umocnienie i systematyzację świata zewnętrznego, jak i poszerzenie sfery „ja”<sup>36</sup>.

Perspektywa dokonuje zatem czegoś paradoksalnego: dystansuje względem rzeczywistości, a zarazem neguje ten dystans za sprawą kontroli. Tworzy to coś w rodzaju specyficznego poznawczego tańca, który oddalając, przybliża – i przybliżając, oddala. Posługując się słowami Panofskiego, obiektywizacja rzeczywistości pozwala na jej umocnienie i systematyzację, większą podległość wobec „ja”, a więc i większą podatność na kontrolę. Tak usystematyzowana i skontrolowana rzeczywistość – wpisana w geometryczną siatkę, zamieniona w obiekt wizualny, etc. – przybliża się, to znaczy staje się bardziej zrozumiała. A zarazem tak przybliżona rzeczywistość, poddana obiektywizacji, oddala się, gdyż wykracza poza matematyczną jednorodność i ujawnia swoją wielowymiarowość.

Michał Paweł Markowski w książce *Pragnienie obecności* twierdzi, że perspektywa – komentując i drzeworyt Dürera, na którym widać „prężącą się modelkę”, i tekst Panofskiego jako najbardziej wpływowy tekst o renesansowej perspektywie – stanowi „radikalną próbę opanowania trzeciego wymiaru”. Wraz z podjęciem tej próby, pojawia się szczególnego rodzaju podmiot, posiadający władzę nad pozorami i osądzający prawdę:

Dla podmiotu zredukowanego do teoretycznego punktu, którego linie perspektywy wyruszają na podbój świata, podstawowe pytanie nie brzmi już „Jak wiernie uobecnić rzeczywistość w reprezentacji?”, lecz „Jak osiąść «rzeczywistość» w moim przedstawieniu?”. Sprawny technik, rozstawiający między sobą samym a swoim modelem zapośredniczające parawany, pyta w gruncie rzeczy o to samo: jak wiernie odwzorować lutnię, jak adekwatnie przedstawić siedzącego na fotelu i wreszcie: jak osiąść kobietę w przedstawieniu. Rzecz nie polega już na naśladowaniu. Stawką przedstawienia jest posiadanie<sup>37</sup>.

Omawiany drzeworyt Dürera znany jest również pod innym tytułem – *Emotivität des Weibes* (*Emocje kobiety*)<sup>38</sup>. Świat zmysłowy, symbolizowany przez nagą kobietę, w zestawieniu z nadającym miarę męskim narzędziem, okazuje się, na zasadzie przeciwieństwa, światem chaotycznych emocji, a nawet egzaltacji czy pobudliwości emocjonalnej (takie też znaczenia posiada słowo *Emotivität*). Przedstawienie Dürera pełni zatem trojaką funkcję:

sprowadza zmysłowość do tego, co wizualne (instrument nie uwzględnia nic poza tym, co jest dostępne oku), przemienia ciało w obiekt estetyczny i geometryczny (podległy ocenie estetycznej, mierzalny, matematyczny), ustanawia dychotomię między kobiecą emocjonalnością a męską racjonalnością (alternatywny tytuł kieruje uwagę na emocjonalność, która dopiero przepuszczona przez intelektualną, wizualną, męską sieć staje się zrozumiała). Oba tytuły drzeworytu ukazują więc uprzywilejowanie męskiej, a podporządkowanie, negatywność i podrzędność kobiecej figury.

Co więcej, drzeworyt Dürera, jak pisze Donna J. Haraway, jest metonimiczny dla całej gamy renesansowych technik wizualnych i w sposób konwencjonalny dramatyzuje opowieść o rewolucyjnym urządzeniu, które „przemienia niezdyscyplinowane ciała w zdyscyplinowaną sztukę i naukę”<sup>39</sup>. Amerykańska filozofka używa w swoim wywodzie sformułowania *disorderly bodies*, wskazując na wielowymiarowe niezdyscyplinowanie kobiecego ciała, jego – takie znaczenia posiada przymiotnik *disorderly* – bezładność, chaotyczność, nieregularność, niechlujność czy nawet wyuzdanie. Tym samym odsłania mechanizm, za sprawą którego Dürer rozpatruje ciało kobiece w kolejnych kategoriach: epistemologicznej (chaotyczność), geometrycznej (nieregularność), fizjologicznej (niechlujność) czy moralnej (wyuzdanie). W *The Female Nude* Lynda Nead dopowie:

Opozycja między kulturą męską a kobiecą naturą jest wyraźnie zarysowana na tym obrazie; ta dwójka konfrontuje się ze sobą. Kobieta leży na plecach; pozycję, którą przybrała, trudno określić, ale dłoń ma zwieszoną nad genitaliami tak, jakby miała się masturbować. [...] Z podciągniętymi przed ekranem nogami, obraz przypomina nie tylko lekcję rysunku z natury, ale także badanie ginekologiczne. Sztuka i medycyna są tu na pierwszym planie, dwa dyskursy, w których ciało kobiety poddawane jest największej kontroli i ocenie zgodnie z typowo historycznymi normami<sup>40</sup>.

W jaki więc sposób perspektywa wpłynęła na percepcję? Mówiąc bardziej konkretnie, w jaki sposób perspektywa jako technologia wizualno-dyscyplinująca wpłynęła na kulturowe znaczenia przypisywane percepcji? Przyczyniła się przede wszystkim do stworzenia konkretnego podmiotu poznającego: męskiego, intelektualnego, ekspansywnego, kontrolującego i uprzedmiotawiającego. Mediatyzując poznanie, to znaczy umieszczając między poznającym a rzeczywistością urządzenie – kratę, *velum*, zasłonę etc. – oddaliła podmiot od rzeczywistości oraz sprowadziła do świadectwa do możliwości technologicznych urządzenia. Ponadto zredukowała poznanie do kategorii wizualnych, wykluczając wszystko to, co wykracza poza te kategorie, co nie jest „godne przedstawienia”<sup>41</sup>. Percepcja wizualna – symbolizowana przez mężczyznę, widza, rysownika – tworzy bowiem iluzję spójnego i zunifikowanego pod-

miotu, który posiada estetyczny i intelektualny dystans; w przeciwieństwie do percepcji taktylnej – symbolizowanej przez kobietę – której brakuje krytycznego dystansu i która dostarcza wiedzę fragmentaryczną, domagająca się bliskości i zaangażowania.

Ten podział na męskie (logiczne) spojrzenie i kobiecy (pożądliwy) dotyk jest obecny w kulturze zachodniej od czasów antycznej Grecji, podobnie jak rozpowszechnione w filozofii wizualne metafory: wiedzy jako ośnienia, prawdy jako światła czy wiedzy jako widzenia (jak pokazuje relacja pojęć *eidos* i *idea*)<sup>42</sup>. Za tym dualizmem podąża kolejny – opisany dokładnie przez Kartezjusza w *Rozprawie o metodzie* i leżący u podstaw jego perspektywizmu (sposobu widzenia dominującego w kulturze zachodniej przynajmniej do XX wieku) – dotyczący podwójnej roli, jaką może odgrywać podmiot. Widza, który sprowadza świat do pola wizualnego, zaś ciało do znajdującego się w jego obrębie przedmiotu. I aktora, który bierze udział w sprawach świata i kształtuje je na sposób wielozmysłowy, ciało natomiast za spójne z zanurzone w świecie „ja”<sup>43</sup>.

Dotychczasowe omówienie drzeworytu Dürera może wydawać się jednostronne, koncentruje się bowiem na stronie męskiej (prawej), która rzutuje na stronę kobiecą (lewą). Tym tropem podąża też Linda Nead, uznając przedstawienie niemieckiego artysty za obraz pornograficzny, który w sposób oczywisty angażuje widza wizualnie, na poziomie jednak symbolicznym lub psychicznym odnosi do „gorączkowych i niezdiscyplinowanych doświadczeń uzyskanych przez percepcję taktylną”<sup>44</sup>. Takie ujęcie potwierdza jedynie dualizm, w którym męskie (logiczne) spojrzenie jest uprzywilejowane, kobiece zaś (pożądliwe) dotknięcia stają się jego podporządkowanym i negatywnym odpowiednikiem. Dodatkowo ten odpowiednik zostaje wykluczony z całym swoim potencjałem dotyczącym innego – innego niż wizualny – sposobu definiowania relacji z rzeczywistością, ciałem, zmysłami, ale również innego – innego niż racjonalny – sposobu tworzenia wiedzy.

### Poza klarowność, poza stałość

Kobieta na drzeworycie ma zamknięte lub przymknięte oczy – w przeciwieństwie do skupionego spojrzenia mężczyzny, którego tor wyprowadzony z centralnego punktu zbiega się z linią horyzontu za oknem i jedną z linii na kratownicy. Trudno w odniesieniu do kobiety mówić o spojrzeniu, lepiej o jego „braku” lub „zawieszeniu”. Zamknięte oczy kierują uwagę do wewnątrz, przymknięte – na granicę wnętrza i zewnątrz, na to, co pomiędzy. Już ta trudność w określeniu sposobu, w jaki patrzą oczy kobiety i czy w ogóle patrzą, osłabia władzę wzroku, którą symbolizuje rysownik i która przenika – lub biegnie „na wskroś” jak linia horyzontu, jak linie kratownicy<sup>45</sup> – cały obraz.

Podobnie ma się sprawa z dłońmi. Dłonie rysownika są na widoku, jedną trzyma stylus, palcami drugiej dotyka linii na rysunku. U leżącej jedna dłoń jest na widoku, zawieszona na udzie, w pobliżu krocza, w nieokreślonym geście, druga zaś ukryta pod materiałem. Problem dotyczący

określenia czynności, jakie wykonuje kobieta – czy tylko leży? czy marzy? odpoczywa? może jednak pozuje? – nie dotyczy wcale mężczyzny. On rysuje, jest podporządkowany tej czynności, określony przez nią, w tym sensie jawi się jako „klarowny” (w łacinie *clarus* to „czysty”, „jasny” i „znany”, w podwójnym znaczeniu: „znany z” i „zrozumiały”)<sup>46</sup>. W sposobie, w jakim kobieta została przedstawiona, nic nie jest klarowne, jest więc – na zasadzie przeciwieństwa – nieczysta, niejasna, nieznaną, pod każdym względem wątpliwa.

Warto zwrócić jeszcze uwagę na stół, przy którym siedzi mężczyzna, a na którym leży kobieta. Ta scena przemienia leżącą w ofiarę, w podwójnym znaczeniu. Po pierwsze jako osobę, zwierzę lub przedmiot złożony w konkretnym celu, po drugie jako wyrzeczenie się lub rezygnację. Rysownik używa kobiety jako środka do celu, którym jest przemienienie jej w obiekt widzenia, w widok porównywalny do krajobrazu za oknem i tak samo mierzalny. Zarazem ta alternatywa zawarta w ofierze – alternatywa, która pozwala zamienić człowieka na zwierzę lub przedmiot – ujawnia kolejną niejasność dotyczącą kobiety<sup>47</sup>. Czy jest ona przedmiotem, który można pojąć? Zwierzęciem rozłożonym na stole przed mającą nastąpić ucztą? A może jednak zachowuje cechy ludzkie? Ofiara to także wyrzeczenie, to znaczy zaniechanie działania, tutaj na rzecz bycia widzialnym<sup>48</sup>, ale również podporządkowania się wobec tego, co wizualne (estetyczne, naukowe, proporcjonalne), i rezygnacji z kategorii, które w odmienny sposób mogłyby określać „ja”, relację z rzeczywistością czy innymi ciałami (w tym kontekście można mówić o przemocy wizualności)<sup>49</sup>.

Przedzielająca przedstawienie Dürera kratownica jest, jak wcześniej zaznaczyłem, instrumentem mediatyzującym, ale służy również oddaleniu, w znaczeniu dosłownym: powiększa odległość między kobietą i mężczyzną oraz sprawia, że wszystko to, co kobieta symbolizuje – nieklarowność, nieracjonalność, zmysłowość, seksualność, etc. – nie dotyczy mężczyzny. Podobnie dzieje się z postacią kobiecą, która nawet jeśli przekształcona zostaje – za sprawą męskiego spojrzenia – w obiekt wizualny, to samo jej działanie wykracza poza to uprzedmiotowienie. Widziana jest właśnie jako eksces, nadmiar – żeby przypomnieć tylko znaczenia słowa *Emotivität* – który wywołuje fascynację i zawiesza percepcję. Jak pisze Brigitte Weingart:

Jeżeli już, fascynacja dzieli paraliżujące działanie z podziwem – i przypisywanym mu przez Kartezjusza „ekscesami” – takim „zdziwieniem” (*étonnement*), które przemienia ciało w nieruchomy posąg, a wszystkie siły duchowe angażuje w utrzymanie zadziwiającego obiektu w jednym miejscu, tracąc kontakt z innymi organami czy poruszeniami w mózgu. [...] taka tendencja do percepcyjnego zawieszenia – w tym przypadku wizualnego – wyłącznie na powierzchni przedmiotu, która przemienia go w obraz, pojawia się także w innych ujęciach fascy-

nacji [...]. To z powodu braku epistemologicznej produktywności – w ujęciu Kartezjusza – fascynacji bliżej jest do zadziwienia niż do podziwu. Ta skomplikowana relacja z rozumem jest wpisana w etymologię tego terminu: łaciński czasownik *fascinare* wiąże się z greckim *baskania* oznaczającym „czarować, rzucić urok, olśnić” i tym samym umieszcza to pojęcie w obszarze magii<sup>50</sup>.

Niemiecka badaczka wiąże fascynację z wizualnym zawieszeniem, które należy rozumieć jako skupienie – mówiąc inaczej, fiksację – na wizualnym aspekcie, ale również jako zatrzymanie ciała percypującego i percypowanego. Ciało kobiety wpisane w perspektywiczne linie, sprowadzone do powierzchni, przemienione w obraz nieruchomieje. Jak schwyte w sieć zwierzę. Jak wykonująca – ułożoną, nadmiarową – pozę modelka. Tak zatrzymane ciało staje się zrozumiałe. Można nawet powiedzieć, że rysownik na drzeworycie Dürera powtarza gest anatoma, który poznaje działanie i budowę ciała wyłącznie po zatrzymaniu funkcji życiowych, po śmierci przemieniającej ciało w rzecz, ciało żywe w włoki. Ale jeżeli ciało kobiety jest ekscesywne, nadmiarowe, to wskazuje na coś, co jest poza, co jest samym wykroczeniem – eksces, powiązany z ekstazą, oznacza właśnie wyjście poza statyczność, opuszczenie „właściwego” miejsca lub „centrum” (*ex-stasis, ec-static*)<sup>51</sup>.

Jeżeli rysownik symbolizuje na drzeworycie Dürera konkretny rodzaj wiedzy – abstrahującej, racjonalnej, obiektywnej, wizualnej – to jaki rodzaj wiedzy symbolizuje kobieta? Sam fakt, że trudno określić, co robi dokładnie kobieta, daje pewną odpowiedź: może zamknęła oczy, może palce zawiesiła nad podbrzuszem, może odczuwa głód, może słucha dźwięków dochodzących zza okna. Nie tylko ujawnia wiele innych możliwości zmysłowego poznawania rzeczywistości (innych niż wizualna), ale jest *p o m i ę d z y* – pomiędzy jedną czynnością a drugą (dotykaniem i odczuwaniem głodu, słuchaniem i zamykaniem oczu), pomiędzy jednym i drugim zmysłem (żaden ze sposobów percypowania nie jest przedstawiony, a więc i faworyzowany), pomiędzy odbieraniem bodźców i aktywnym używaniem zmysłów (pieści się i jest pieszczona, patrzy i jest obiektem patrzenia), wreszcie pomiędzy oknem, stołem, kartką, stylusem, kratownicą, swoim ciałem, jego ciałem, i tak *ad infinitum*. Parafrazując tekst Karen Barad poświęcony fizyce dotykania, takie bycie *p o m i ę d z y* otwiera na nieskończoną odmienną „ja” – bycie otulane jest przez wszystko to, co różni się w nieskończony sposób od „ja”: „To, co zostało tutaj podane w wątpliwość, wiąże się z samą naturą «ja», nie tylko w kontekście bycia, ale i czasu. To znaczy, w istotnym znaczeniu, »ja« jest rozproszone w czasie i byciu”<sup>52</sup>.

To zupełnie inna pozycja od tej, którą zajmuje mężczyzna i z której podporządkowuje on sobie rzeczywistość (najlepiej wyrażoną w pytaniu sformułowanym przez Markowskiego: „jak osiągnąć «rzeczywistość» w *m o i m p r z e d s t a w i e n i u*”). Słowo „pozycja” jest o tyle my-

lące, że wskazuje na określone położenie w o b e c rzeczywistości i dobrze określa zdystansowany i ekspansywny podmiot symbolizowany przez postać rysownika. To słowo nie jest jednak użyteczne przy opisie interakcji, jakie współtworzy i w jakich uczestniczy podmiot żeński<sup>53</sup>, interakcji, w których jest zanurzony i które rozpraszają „ja”. To podmiot ekscesywny, wykraczający poza, ruchliwy. Podmiot zmysłowy.

## Interaktywność

Przywołana na początku tekstu metafora myśliwego, który chwyta – za pomocą zmysłów – wrażenia zmysłowe, z jednej strony przyczynia się do stworzenia ścisłego podziału na ludzkie i nie/ludzkie, z drugiej ustanawia hierarchiczną relację człowieka i świata. Taka relacja uniemożliwia współistnienie czy wzajemną zależność tego, co ludzkie i nie/ludzkie. Świat to potencjalna zdobycz, coś, co się tropi, zabija i posiada, na co rozciąga się ekspansywne „ja”. Zmysły jawią się więc jako „przedłużenia” podmiotu: to aparaty lub narzędzia mediatyzujące świat (pozwalają czuć „przez” zmysły, nie zaś utożsamiać „ja” ze zmysłowym ciałem) i wykonujące pracę absorpcyjną (absorpcja to nic innego jak sprowadzenie czegoś do siebie, do „ja”), możliwe do zaprogramowania i produkujące powtarzalne zmysłowe doświadczenie. Tak skonceptualizowana zmysłowość – której podstawę stanowi to, co wizualne – ma jedno zadanie: chronić spójność ludzkiego, racjonalnego, męskiego podmiotu, który z dystansu sprawuje władzę nad światem.

Intercepcja, termin, który tworzę w ramach krytyki tak skonceptualizowanej zmysłowości, składa się z przedrostka *inter-* oznaczającego „pomiędzy”, „w trakcie”, „pośród”, oraz czasownika *capere* odnoszącego do czynności: poznawania, rozumienia, otrzymywania, pochwytywania, wprowadzania czegoś<sup>54</sup>. Różnica między percepcją a intercepcją nie dotyczy jedynie modyfikacji przedrostka (kwestia językowa), zmiana dotyczy tak naprawdę kierunku, miejsca oraz czasu poznania zmysłowego (kwestia epistemologiczna). Poznanie zmysłowe przestaje być „widzeniem z góry lub z zewnątrz, czy nawet z prostetycznie rozszerzonego ludzkiego ciała”<sup>55</sup>, staje się kwestią interakcji, relacyjnym dzianiem się. Podmiot, znajdując się „pomiędzy”, uwzględnia możliwość współdziałania wszystkich zmysłów (taką możliwość określa się krosmodalnością)<sup>56</sup>, uznaje ich wielość (kalejdoskopowość, splecenie czy kombinatoryczność)<sup>57</sup>, jak również zmienia „miejsce” poznania zmysłowego (to jest zewnętrzno-wewnętrzne, rozumowo-cieleśne, nie/ludzkie). Ulokowany „pomiędzy” lub „pośród” rezygnuje z punktu centralnego – punktu widzenia – z którego wyprowadza, jak na drzeworycie Albrechta Dürera, linie perspektywiczne, ujmujące realność w uporządkowaną, racjonalną sieć. Mówiąc inaczej: rzeka się zdystansowanej, wzrokowej pozycji na rzecz ciągłego przemieszczania, relacyjnej aktywności dotykowej. Taka pozycja może jawić się więc jako problematyczna dla humanistycznej refleksji skupionej, jak

stwierdzi François Laplantine, na obserwacji i logice, która „porządkuje rzeczy”:

Trudność w poszukiwaniu racjonalnego statusu zmysłowości wynika z tego, że wiedza (*a fortiori* wiedza naukowa) zakłada istnienie stałości przedmiotu i ciągłości podmiotu. Tymczasem zmysłowość nie zajmuje się przedmiotem (czy to dźwięcznym, smakowym czy barwnym), ale nieuchronnie labilną relacją, w jaką wchodzi podmiot i przedmiot (a także podmiot i inne podmioty), w doświadczeniu, które samo z siebie jest pojedyncze i z rzadka reprodukowalne. Wrażenia nigdy nie przestają się zmieniać. Pojawiają się, znikają, przebijają, zjawiają ponownie. W przeciwieństwie do politycznego nie są – mówiąc wprost – konsekwentne. Nie cechuje ich też solidność i – tym samym – nie sposób ich ustabilizować. [...] Ujmując rzecz inaczej, zmysłowość – co nie świadczy o jej nieuporządkowanym, lecz raczej złożonym, wciąż przeobrażającym się rozumieniu – jest nieesencjalna. Lecz właśnie owa nieesencjalność jest tym, co realne<sup>58</sup>.

Podmiot rezygnuje z pozycji widza posiadającego władzę nad pozorami i osądającego prawdę na rzecz roli dotykającego, który pozostaje w bliskości z rzeczywistością, ma zdolność do niszczenia pozorów (jako zmysł ziemski dotyk sprowadza dosłownie „na ziemię”) i uznaje prawdę za kwestię konsensualną (wspólnie odczuwaną). Konsensualność wskazuje na te funkcje dotyku, które dotyczą tego, co połączone i co występuje razem (takie znaczenia posiada zresztą łaciński przedrostek *con-*).

Dotyk, po pierwsze, łączy doznania pochodzące z różnych zmysłów, jak pisze Naomi Segal, „sprowadza je w jedno miejsce – ponieważ wszystkie nasze zmysły usytuowane są w obrębie skóry – i jako taka [konsensualność] oznacza koherencję, zgodność i współobecność percepcji”<sup>59</sup>. W tym znaczeniu dotyk jawi się jako zmysł zawierający wszystkie inne zmysły, scalający doznania, różnicujący je i koordynujący, funkcjonujący podobnie do opisywanego przez Arystotelesa zmysłu wspólnego (*sensus communis, koinē aisthēsis*)<sup>60</sup>. Dotyk nie działa więc na zasadzie oddzielenia, nie tworzy podziałów i nie wyodrębnia, lecz – przywołam raz jeszcze słowa Dietera Menscha – „tworzy relacje i uwypukla znaczenia”. To właśnie dotyk jest medialny, pozostaje pośrodku, pośredniczy między zmysłami i umożliwia pośrednictwo jako zmysł wspólny. Nie daje się zobaczyć (jak bowiem przedstawić dotyk? jaki organ mu odpowiada?), a zarazem umożliwia widzenie (nie istnieje wzrok bez dotyku, nie może funkcjonować widzenie w oderwaniu od dotykającego, żyjącego ciała). Jeżeli więc jakiś zmysł zaciera granicę między postrzegającym i postrzeganym, to właśnie dotyk, który, jak napisze Erin Manning, „wymieniany z kimś innym i z sobą samym, [...] podaje w wątpliwość granice tego, co to znaczy dotykać i być dotykany, żyć razem, żyć osobno, przynależać, komunikować się, wykluczać”<sup>61</sup>.

Po drugie, konsensualność dotyku każe zastanowić się nad odmiennym wzorcem zmysłowym, który nie będąc oparty na hierarchii, dystansie i podziałach, a więc wszystkim tym, co charakteryzuje wzorec wizualny, może mieć za podstawę zgodne współdzielenie doznań. Za wyjaśnienie tej zgodności niech posłuży malowidło ścienne z wieży Longthorpe w Peterborough, w hrabstwie Cambridge (Anglia) stworzone około 1320 roku. Malowidło przedstawia duże koło otoczone zwierzętami symbolizującymi pięć zmysłów: małpa to smak, jastrząb – węch, kogut – wzrok, dzik – słuch, pajęcza sieć – dotyk. Za kołem stoi męska postać w koronie na głowie, która reprezentuje prawdopodobnie sprawowaną nad zmysłami kontrolę i ich rozumienie. Jak stwierdzą Gino Casagrande i Christopher Kleinhenz:

Umieszczenie sieci pajęczej w najwyższym punkcie koła i zaraz obok głowy władcy może wskazywać na szczególne znaczenie dotyku względem pozostałych zmysłów. [...] Można również uznać, że ukazując pięć zmysłów z dotykem jako zmysłem najwyższym, twórca malowidła w Wieży Longthorpe’a sugeruje, że tak jak dotyk mediatyzuje wszystkie zmysły i zapewnia im fundament, jak również ostateczne potwierdzenie, tak władca stanowi najważniejszy element na ziemi, w ludzkim społeczeństwie, od którego, jak na króla przystało, zależą doczesne sprawy<sup>62</sup>.

Nie chodzi bynajmniej o tworzenie alternatywnej hierarchii zmysłów, raczej o podkreślenie funkcji, jaką pełni dotyk oraz przejęcie symboliki tego zmysłu. Pajęcza sieć wskazuje tak naprawdę na zdolność dotykową, która splata ze sobą – jak nici – każdy żywy organizm i każdą nieożywioną rzecz<sup>63</sup>. Zmysł dotyku zatem nie tylko łączy ze sobą różnorodne doznania zmysłów, ale również jest tym zmysłem, który wiąże z innymi organizmami i rzeczami<sup>64</sup>.

Nie sposób wyodrębnić podmiotu dotykającego z tych aktywnych relacji tworzonych ze wszystkim, co go otacza, tak jak niemożliwe jest wydostanie go z ciała, z którym jest spleciony i w którym żyje. W tym sensie jest on w nieustannym kontakcie, to znaczy w trakcie stykania, przylegania, dotykania, muskania, ocierania czy pieszczenia, a więc wszystkich tych – i nieskończenie wielu innych – dotykowych czynności, które łączą go z samym sobą, jak również z innymi. Każde jego poruszenie, niby w pajęczej sieci, wprawia zarazem w ruch inne ciała i obiekty<sup>65</sup>. Taki podmiot znajduje się między innymi ciałami i obiektami, pośrodku nich<sup>66</sup>. Nigdy nie jest poza lub ponad, nigdy nie zajmuje w nim pozycji centralnej, nigdy się nie zatrzymuje. Zatrzymanie oznacza koniec zmysłowego doświadczenia, koniec życia.

Uznając zdolność dotykową każdego organizmu i każdej nieożywionej rzeczy, można zastanowić się nad rolą, jaką odgrywa człowiek w tej sieci relacji. Mówiąc inaczej: czy granice tego, co ludzkie, nie są zagrożone, kiedy dzielą wspólną zdolność dotykową z innymi organizmami i rzeczami? Otóż są zagrożone. Ta sama wątpliwość pojawiła

się jednak przy okazji opisu kobiety z drzeworytu Albrechta Dürera: czy jest rzeczą, którą można posiadać? Zwierzęciem rozłożonym na stole przed ucztą? A może nadal pozostaje człowiekiem?

Tadeusz Sławek pisał o dotyku jako zmysle wyobcowującym:

„dotykając [...] obcuje z tym, co nie jest tylko po prostu «dotykane», lecz co odzajemnia mój dotyk”. Według filozofa, czasownik „obcować” nabiera tutaj specjalnego znaczenia: „mówi nie tylko o przebywaniu w bliskości kogoś, lecz także o stawianiu się «obcym» dla samego siebie, wy-obcowaniu się z pewności siebie”, zapewnionej przez posługiwanie się „utartymi schematami poznawania i rozumienia świata”<sup>67</sup>.

Po prawdzie dotykając rzeczy lub innych organizmów, akceptuje się wzajemność dotyku, która jednocześnie potwierdza różnicę (ja jestem obcy wobec tego, dotykam), jak i podobieństwo (jestem tak samo dotykany jak to, dotykam). W tym właśnie zawiera się ekstatyczny wymiar dotyku, to znaczy podporządkowujący dotykającego relacji, jak i decentralizujący go, wyrzucający poza własne centrum, wyobcowujący względem samego siebie. Uznając, że człowiek jest przede wszystkim nie-ludzki, jest przedmiotem, zwierzęciem, maszyną, opuszcza on statyczne, centralne miejsce i poddaje się ruchowi, przeistacza, jak pisze Michel Serres, bycie w relację, porzuca własne „ja” na rzecz tkaniny relacji<sup>68</sup>. Intercepcja to właśnie tworzenie sieci relacji, nawiązywanie kontaktów, ekstatyczne porzucanie centralnej pozycji na rzecz bycia między, w trakcie, pośród.

## Przypisy

- <sup>1</sup> A *New Latin Dictionary*, red. E.A. Andrews, C.T. Lewis, C. Short, New York – Oxford 1891, s. 288–289, 1334–1335 [jeżeli nie podano inaczej, wszystkie przekłady moje – M.T.].
- <sup>2</sup> Za: M. Lafrance, *From the Skin Ego to the Psychic Envelope: An Introduction to the Work of Didier Anzieu*, [w:] *Skin, Culture and Psychoanalysis*, red. S.L. Cavanagh, A. Failler, R. Hurst, London 2013, s. 22.
- <sup>3</sup> C. Classen, *The senses*, [w:] *Encyclopedia of European Social History from 1350 to 2000*, red. P.N. Stearns, New York 2001, s. 355–364.
- <sup>4</sup> J.O. de La Mettrie, *Człowiek-maszyna*, przeł. S. Rudniański, Warszawa 2011, s. 24. Por. J.C. Kassler, *Newton's Sensorium: Anatomy of a Concept*, Cham 2018.
- <sup>5</sup> E. Grosz, *Lotne ciała. Feminizm korporalny*, przeł. M. Michalski, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, s. 21–22, dostęp pod adresem: <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0071grosz.pdf> (17.12.2020).
- <sup>6</sup> Posługuję się zapisem nie/ludzkie zaproponowanym przez Noreen Giffney i Myrę J. Hird we wprowadzeniu do książki *Queering the Non/Human*, red. tychże, Hampshire – Burlington 2008, s. 1–4. Taki zapis, z ukośnikami, jak piszą autorki tomu, ma wskazywać jednocześnie na to, co pomiędzy [between], jak i na przejściowość [in-between], podnosić

kwestię „ograniczeń, marginesów, brzegów, obszarów granicznych”, jak również niestabilności, płynności, zaufania i wrażliwości: „ukośnik otwiera się na – czy nawet ułatwia – eksploracje dosłownych, figuralnych, metaforycznych i materialnych relacji, transmigracji i hybrydyzacji między tym, co ludzkie i nie-ludzkie”.

- <sup>7</sup> C. Classen, *Foundations for an anthropology of the senses*, „International Social Science Journal” 1997, t. 153, s. 401–412.
- <sup>8</sup> M. Herzfeld, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2004, s. 331–350. Wizualność, jak słusznie zauważa Laura Marks, obwiniana jest za wszelkie zło świata, jak swego czasu kapitalizm i warunki pogodowe: „ta krytyka nie powinna być rozciąga na wszelkie formy wizualności. Może być stosowana do wizualności charakterystycznej dla kapitalizmu, konsumeryzmu, inwigilacji i etnografii: takiego rodzaju instrumentalnego widzenia, który uznaje rzecz widzianą za obiekt wiedzy i kontroli”. Por. L.U. Marks, *Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, London 2000, s. 131.
- <sup>9</sup> G. Murchie, *The Seven Mysteries of Life: An Exploration in Science and Philosophy*, Boston 1978, s. 180. Autor wyróżnia czterdzieści osiem zmysłów, następnie redukuje je do trzydziestu dwóch, podzielonych na radiacyjne, czuciowe, chemiczne, mentalne i duchowe. Zwraca przy tym uwagę: „w sposób oczywisty zachodzą one na siebie, często są konteryweryjne, arbitralne, wieloznaczne i niejasne, jeżeli nie błędnie zdefiniowane. I wiele z nich mogłoby być – w pełni sprawiedliwie – określone raczej jako instynkty lub zdolności niż zmysły”. Za: K. Wilkoszewska, *W krainie czucia i bezczucia, czyli o zmysłach głównych, zapomnianych i sztucznych*, [w:] *Wymiary piękna. Z badań estetyki sensu largo*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1998, s. 241.
- <sup>10</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 10.
- <sup>11</sup> M. Paterson, „W jaki sposób dotyka nas świat”: *Estetyka haptyczna*, „Ruch Literacki” 2020, nr 359 [przekład oddany do druku; dziękuję za udostępnienie tekstu dr M. Kmiecik].
- <sup>12</sup> R. Jones, *Sense, Unlock Your Senses and Improve Your Life*, London 2020, s. 8.
- <sup>13</sup> Definicje podaję za kolejnymi słownikami: Słownik Języka Polskiego PWN, Cambridge Dictionary, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales oraz Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (17.12.2020).
- <sup>14</sup> Wyniki tych eksperymentów zostały opublikowane w monografiach *De Tactu* z 1834 [O dotyku] oraz *Der Tastsinn und das Gemeingefühl* z 1851 roku [Dotyk i zmysł wspólny]. Por. E.H. Weber on the *Tactile Senses*, red. H.E. Ross, D.J. Murray, Erlbaum 1996.
- <sup>15</sup> D.P. Parisi, *Tactile Modernity: On the Rationalization of Touch in the Nineteenth Century*, [w:] *Media, Technology, and Literature in the Nineteenth Century: Image, Sound, Touch*, red. C. Colligan, M. Linley, Burlington 2011, s. 199.
- <sup>16</sup> Tamże, s. 202.
- <sup>17</sup> M. Mauss, *Sposoby posługiwania się ciałem*, przeł. M. Król, [w:] tegoż: *Socjologia i antropologia*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 397.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 400.
- <sup>19</sup> Takie ujęcie zmysłowości powiązane jest z industrializacją nowoczesnego ciała i przekształceniem *sensorium* – wytworzeniem, jak sugeruje Walter Benjamin, doświadczalnej powłoki, która dokładnie określa, co może być odczuwane jako wrażenie zmysłowe: „Technologia poddała *sensorium* człowieka złożonej formie treningu”. Za: M. Paterson, *The*



- Biopolitics of Sensation, Techniques of Quantification, and the Production of a „New” Sensorium*, „Resilience: A Journal of the Environmental Humanities” 2018, t. 5, s. 67–95.
- 20 Taki podział jest z ducha kartezjański, powtarza niemal dosłownie dokonane przez francuskiego filozofa w liście do Henry’ego More’a z 5 lutego 1649 roku rozróżnienie na doznawanie (*sensatio*) i myślenie (*cogitatio*). Zwierzęta, zdaniem Kartezjusza, są zdolne odbierać wrażenia (*sentire*), nie robią tego jednak świadomie, ich zmysłowość zależna jest bowiem od ich organów, nie zaś racjonalnej duszy (*âme raisonnable*). Za: P. Pasieka, *Kartezjańska koncepcja zwierzęcia-maszyny*, „Filo-Sofija” 2012, t. 17, s. 51–64.
- 21 G.A. Mazis, *Humans, Animals, Machines: Blurring Boundaries*, New York 2008, s. 6.
- 22 Arystoteles, *O duszy*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, tom 3, przeł., wstęp i komentarze Paweł Siwek, Warszawa 2003, s. 105 (423b).
- 23 Tamże, podkreślenia moje – M.T.
- 24 Zob. P. Massie, *Touching, Thinking, Being: The Sense of Touch in Aristotle’s De anima and Its Implications*, „Minerva – An Internet Journal of Philosophy” 2013, t. 17, s. 74–101.
- 25 Należy wspomnieć, że w starogreckim istnieje związek między słowami oznaczającymi narzędzia i organy naturalne: ὄργανον to inaczej „organ zmysłowy” lub „narzędzie”, które wykonuje pracę (ἔργον, *érgon*, oznacza właśnie „pracę” lub „czyn”). Zob. H.G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, dostęp pod adresem: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=ο/> rgonon (17.12.2020).
- 26 Skóra stanowi tę zewnętrzną powłokę ciała, która „chroni nas przed innymi i wystawia na nich”. Por. S.L. Cataldi, *Emotion, Depth and the Flesh: A Study of Sensitive Space*, New York 1993, s. 143.
- 27 Więcej o kategorii *aisthesis*: A. Bandura, *Αἴσθησις. Zmysłowość i racjonalność w estetyce tradycyjnej i współczesnej*, Kraków 2013, s. 32.
- 28 Por. D. Mersch, *Teorie mediów*, przeł. E. Krauss, Warszawa 2010, s. 17. To w XVII wieku doszło do rozwoju i badań mediów optycznych i akustycznych – zwanych technikami – które zaczęły przypisywać pojęciu mediów sens funkcjonalny. Por. L. Spitzer, *Milieu and Ambiance*, [w:] *Essays in Historical Semantics*, New York 1968, s. 205.
- 29 Tamże, s. 27.
- 30 Tamże, s. 217.
- 31 Za: E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, przeł. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008, s. 19.
- 32 Drzeworyt stanowi własność British Museum w Londynie, stworzony został w 1525 roku, ale ukazał się dopiero w wydaniu *Underweysung der Messung* z 1538 roku. Dostęp pod adresem: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1895-0122-733](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0122-733) (17.12.2020).
- 33 Jak pisze Anne Friedberg, „kratownica ramy – *velum* pomagała w przełożeniu trójwymiarowego świata natury na dwuwymiarową wirtualną płaszczyznę obrazu”. Zob. A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012, s. 83.
- 34 Albrecht Dürer w swoich pismach teoretycznych systematycznie analizując proporcje kobiety i mężczyzny, zrywał z tradycją, według której ciało kobiety stworzone z żebra mężczyzny było – jak pisze Daniel Arasse – „mniej doskonałe niż ciało Adama, stworzone bezpośrednio przez Boga i «na jego obraz»”. Umieszczając na tej samej płaszczyźnie teoretycznej proporcje mężczyzny i kobiety, Dürer przenosi «kwestię piękna kobiety z obszaru metafizyki w obszar estetyki». [...] Proporcje Dürera zatem nie tylko nie proponują idealnej figury, mikrokosmicznego odbicia doskonałości Boskiego Stworzenia, lecz starają się oddać racjonalnie – czyli geometrycznie – różnorodność naturalnych ukształtowań ludzkiego ciała”. Zob. *Historia ciała. Tom 1: Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przeł. T. Strzyżński, s. 390–391.
- 35 Przestrzeń psychofizjologiczną od matematycznej odróżnia niejednorodność i anizotropowość (pojęcie używane najczęściej przy badaniu kryształów, a określające zależność właściwości fizycznych ciał od kierunku, w którym się je bada). Zob. R.E. Newnham, *Properties of Materials: Anisotropy, Symmetry, Structure*, New York 2006.
- 36 E. Panofsky, dz. cyt., s. 19–23, 54.
- 37 M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 137–148.
- 38 Taką informację podaje wyłącznie Wikimedia Commons, nie przytaczają jej żadne inne źródła, w tym również *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, red. W. Kurth, New York 1963.
- 39 D.J. Haraway, *Modest\_Witness@Second\_Millennium. FemaleMan<sup>®</sup>\_Meets\_OncoMouse<sup>™</sup>: Feminism and Technology*, London–New York 2018, s. 180.
- 40 L. Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London–New York 1992, s. 11.
- 41 Jak stwierdza Michał Paweł Markowski, zarówno historia myśli, jak i historia ekonomii rozwijają się wedle tego samego wzorca: „przechodzenia od zmysłowego kontaktu z tym, co jednostkowe, do abstrakcyjnego poznania, za pomocą mediatyzujących kategorii”. Taką kategorią jest reprezentacja, która, jak pisze polski badacz, „to coś pośredniego między zmysłowym kształtem (znakiem, przedmiotem, towarem) a umysłem, ogólny ekwiwalent tego, co szczegółowe”. Samo to słowo jest zresztą etymologicznie związane z kategoriami wizualnymi (a więc i z tym, co intelektualne): „*repraesentatio* [...] w języku antycznej retoryki oznaczało żywe uobecnienie rzeczy przed «oczami umysłu [*oculis mentis*]», w nowożytnej epistemologii oznaczało przedstawienie idei w umyśle, w języku antycznej i średniowiecznej ekonomii oznaczało gotówkę, czy, jak się dawniej mówiło, gotowiznę, czyli – dosłownie – możliwość natychmiastowej spłaty finansowych zobowiązań”. Z tego fragmentu można wywnioskować, że jakkolwiek wymiana – tutaj myśli i dóbr materialnych – nie jest w ogóle możliwa bez przedstawienia. Mówiąc inaczej, wymiana jest raczej kwestią tego, co uobecnia się przed „oczami umysłu”, niż zmysłowych relacji. M.P. Markowski, *Reprezentacja i ekonomia*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 13.
- 42 E.F. Keller, C.R. Grontkowski, *The Mind’s Eye*, [w:] *Discovering Reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science*, red. S. Harding, M.B. Hintikka, New York 2004, s. 207.
- 43 Por. M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, London–Los Angeles, 1993, s. 69–82.
- 44 L. Nead, *The Female Nude*, s. 28.
- 45 Jan Białostocki tłumaczy słowo *Durchsehung* – użyte przez Dürera na określenie perspektywy – nie jako widzenie „poprzez”, „przy pomocy”, „przez”, ale właśnie „na wskroś”. Por. J. Białostocki, *Cyrkiel i „melancholia”. O teorii sztuki Albrechta Dürera*, Warszawa 1954, s. 298.
- 46 *A New Latin Dictionary*, dz. cyt., s. 349.
- 47 Jak napisze Norman O. Brown w książce *Apocalypse and/or Metamorphosis*, ludzka kultura jest kulturą „ofiary oraz związanego z nią aktu zastępstwa: baran, którego rogi

- zaplątały się w krzakach, zajmie miejsce Izaaka. Symboliczna substytucja lub metamorfoza: totem zajmuje miejsce ludzkiej ofiary, człowiek zamienia się w zwierzę”. Za: T. Sławek, *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*, Gdańsk 2020, s. 16.
- <sup>48</sup> Tak jak przedstawiał to John Berger, dokonując w kontekście malarstwa (upraszczającego co prawda) podziału na „działającego” mężczyznę oraz „objawiającą się” kobietę. Por. J. Berger, *Sposoby widzenia: Na podstawie programów telewizyjnych BBC Johna Bergera*, przeł. M. Bryl, Warszawa 1997, s. 47.
- <sup>49</sup> Działanie kratownicy czy *velum* przypomina działanie współczesnych „mediów”, które działają na sposób przemocowy, jak to jest w przypadku tworzenia – ramowania, cięcia czy montowania – fotograficznych reprezentacji. Za: Z.É. Michele, *Missing: On the Politics of Re/Presentation*, [w:] *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence*, red. A. Burfoot, S. Lord, Waterloo 2006, s. 53.
- <sup>50</sup> B. Weingart, *Contact at a Distance: The Topology of Fascination*, [w:] *Rethinking Emotion: Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*, red. R. Campe, J. Weber, Berlin–Boston 2014, s. 73–74.
- <sup>51</sup> Zob. H.G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, dostęp pod adresem: [http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=e\)/kstasis](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=e)/kstasis) (17.12.2020).
- <sup>52</sup> K. Barad, *On Touching – The Inhuman That Therefore I Am*, [w:] *Power of Material – Politics of Materiality*, ed. S. Witzgall, K. Stakemeier, Munich 2017, s. 153–164, dostęp pod adresem: <https://www.diaphanes.com/titel/on-touching-the-inhuman-that-therefore-i-am-v1-1-3075> (17.12.2020).
- <sup>53</sup> Oczywiście, takie określenie ma charakter roboczy, podmiot, który mnie interesuje, nie jest „określony”, ani przez pleć, ani przez wykonywane czynności, raczej „określa się” w relacjach: na nowo, od początku.
- <sup>54</sup> Słowo „intercepcja” nie jest terminem nowym, funkcjonuje w ekologii w zupełnie innym znaczeniu, mianowicie określa zdolność do zatrzymania wody na powierzchni ciała stałego (np. liści, gałęzi, kory).
- <sup>55</sup> Istotnym odniesieniem dla tej części tekstu jest pojęcie intra-akcji stworzone przez cytowaną już Karen Barad w książce *Meeting The Universe Half Way, Quantum Physic and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham–London 2007). Ten neologizm oznacza wzajemne konstytuowanie się splecionych aktorów (agentów, sprawców). „To znaczy w przeciwieństwie do zwykłej «interakcji», która zakłada istnienie oddzielnych, indywidualnych aktorów, które poprzedzają ich interakcje, pojęcie intra-akcji uznaje, że odrębni aktorzy nie poprzedzają, ale wylaniają się poprzez ich wewnętrzne działanie” (tamże, s. 33). Zob.: E. Hyży, *Dzielenie się światem. Nowy feministyczny realizm w ujęciu Karen Barad*, [w:] *Feministyczne konteksty. Multidyscyplinarnie*, red. E. Hyży, Toruń 2017, s. 57–79; A. Kleinman, *Intra-actions: an interview with Karen Barad*, „mousse” 2012, t. 34, s. 76–81; M. Juelskjær, N. Schwennesen, *Intra-active Entanglements: An Interview with Karen Barad*, „Kvinder, Køn & Forskning” 2012, t. 1–2, s. 10–24.
- <sup>56</sup> Zob. A. Zydlewska, A. Grabowska, *Percepcja krosmodalna*, „Neuropsychiatria i Neuropsychologia” 2011, t. 2, nr 6, s. 6–70; *The Handbook of Multisensory Processes*, red. G.A. Calvert, C. Spence, B.E. Stein, Cambridge–London 2004; M. Teichert, J. Bolz, *How Senses Work Together: Cross-Modal Interactions between Primary Sensory Cortices*, „Hindawi” 2018, dostęp pod adresem: <https://www.hindawi.com/journals/np/2018/5380921/> (17.12.2020).
- <sup>57</sup> W tym względzie współczesna humanistyka nie oferuje spójnej nomenklatury. Por. N. Segal, *Consensuality: Didier Anzieu, Gender and the Sense of Touch*, Amsterdam–New York, s. 3.
- <sup>58</sup> F. Laplantine, *The Life of the Senses. Introduction to a Modal Anthropology*, przeł. J. Furniss, wstęp D. Howes, London–New York 2014, s. 83.
- <sup>59</sup> N. Segal, *Consensuality...*, dz. cyt., s. 5.
- <sup>60</sup> Zob. D.W. Hamlyn, *Koine Aisthesis*, „The Monist” 1968, t. 52, s. 195–209; D. Howes, *The Common Sense*, [w:] *Sixth Sense Abcedarium*, dostęp pod adresem: <https://Sixthsensereader.Org/About-The-Book/Abcederium-Index/Common-Sens/> (17.12.2020); D. Heller-Roazen, *The Inner Touch: Archeology Of A Sensation*, New York 2007.
- <sup>61</sup> E. Maning, *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*, Minneapolis–London 2007, s. 9. Zob. *Touching and Being Touched: Motion, Emotion, and Modes of Contact*, red. G. Brandstetter, G. Egert, S. Zubarik, Berlin–Boston 2013.
- <sup>62</sup> Por. G. Casagrande, C. Kleinhenz, *Literary and Philosophical Perspectives on the Wheel of the Five Senses in Longthorpe Tower*, „Traditio” 1985, t. 41, s. 319.
- <sup>63</sup> Na to zresztą wskazuje słowo „kontakt”, który powstało ze złączenia przedrostka „con-” (wspólny, połączony) oraz „taktu” (pochodzącego od „takytylności”, a więc tego, co jest dotykowe).
- <sup>64</sup> Malowidło *Wheel of the Five Senses* z Wieży Longthorpe w Peterborough jest częścią angielskiego dziedzictwa, ilustracja pochodzi ze strony: <https://www.english-heritage.org.uk/visit/places/longthorpe-tower/history/description/> (17.12.2020).
- <sup>65</sup> Istotny kontekst, domagający się rozwinięcia, dotyczy enaktywizmu, to jest wylaniającej się, jak piszą Cor Baerveldt i Theo Verheggen, w kognitywistyce i psychologii kulturowej perspektywy, według której tworzenie znaczenia jest aktywnością cielesną. C. Baerveldt, T. Verheggen, *Enactivism*, [w:] *The Oxford Handbook of Culture and Psychology*, red. J. Valsiner, New York 2012, s. 165–190. Zob. numer czasopisma „Avant” 2014, t. 2, zatytułowany *Enactivism: Arguments & Applications*; D. Ward, D. Silverman, M. Villalobos, *Introduction: The Varieties of Enactivism*, „Topoi” 2017, t. 36, s. 365–375; A. Noë, *Action in Perception*, Cambridge–London 2004.
- <sup>66</sup> Zdaniem Platona bycie „pomiędzy” (*metaxy*) tak w porządku zmysłowym, jak i umysłowym stanowi punkt wyjścia filozofii i filozoficznego dążenia do mądrości: „Człowiek, będący «pomiędzy», jest tu traktowany jako integralna część całości, jaką stanowi uniwersum świata: rozpoczynając wędrówkę filozofowania, która ma go ostatecznie doprowadzić do pełnego poznania natury tego świata i siebie samego, jest w nim «zanurzony» i może rozpoznać zarówno zmysłowe, jak i umysłowe przejawy owej pełni, a raczej zarówno w rzeczach, jak i słowach rozpoznawać ową pełnię”. R. Katamay, *Zrozumieć Platona*, „Folia Philosophica” 2008, t. 26, s. 92.
- <sup>67</sup> T. Sławek, *Cienie i rzeczy. Rozważania o dotyku*, [w:] *W przestrzeni dotyku*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2009, s. 22.
- <sup>68</sup> „Uczestnictwo jest oddawaniem «ja» w podaniu [*la passe*]. Jest dokładnie oddaniem mojej indywidualności lub mojego bycia quasi-obiektowi, który istnieje tylko po to, by być w ruchu. Ścisłej rzecz biorąc, jest to przeistoczenie [*transsubstantiation*] bycia w relację. Bycie zostaje obalone na rzecz relacji. Zbiorowa ekstaza jest porzuceniem wszystkich «ja» na rzecz tkaniny relacji”. Por. M. Serres, *Teoria quasi-obiektu*, przeł. M. Topolski, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 26/2020, dostęp pod adresem: <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy/teoria-quasi-obiektu> (23.04.2021).

## Wspólnota smaku. O społecznym wymiarze doznań smakowych

Jednym z zasadniczych zastrzeżeń wysuwanych wobec filozoficznej i estetycznej refleksji dotyczącej doznania smaku był jego rzekomy skrajnie indywidualistyczny i subiektywny charakter<sup>1</sup>. Niniejszy tekst jest refleksją o intersubiektywnym wymiarze smaku, o tym, w jaki sposób jest on współdzielony, kształtowany oraz może być podstawą tworzenia wspólnot(y). W ramach tekstu poruszone zostaną kwestie edukacji, globalizacji i migracji smaku oraz pamięci zmysłowej.

Wspólnotowy oraz tożsamościowy wymiar jedzenia wydaje się obecnie kwestią niepodawaną w wątpliwość, a powiązanie jedzenia i tożsamości na poziomie indywidualnym i kolektywnym jest chyba najczęściej powracającym motywem współczesnych *food studies*<sup>2</sup>. Zamierzam jednak odejść od dominującego w tym kontekście opisu wybranych produktów spożywczych czy potraw w kierunku refleksji nad samym doznaniem zmysłowym i jego ponadindywidualnym wymiarem. Jednocześnie chciałabym zaznaczyć, że nie podejmuję tutaj problemu „smaku” w znaczeniu metaforycznym<sup>3</sup> oraz jego społecznego kształtowania, chociaż jak zauważał – wskazując na klasowy wymiar smaku – Pierre Bourdieu, istnieją pomiędzy nimi powiązania, a „opozycje o tej samej strukturze występują zarówno w dziedzinie konsumpcji kultury, jak i żywności”<sup>4</sup>.

W perspektywie antropologii zmysłów ważne wydaje się pytanie o to, jak kultura kształtuje samo doświadczenie smaku oraz sposób, w jaki o nim myślimy, werbalizujemy go i konceptualizujemy.

### Od egoizmu do wspólnoty

Priscilla Ferguson pisała o „egoizmie” smaku, gdyż w sensie dosłownym nie może on być współdzielony, żadna osoba nie może współodczuwać go z drugim człowiekiem<sup>5</sup>. Jednocześnie, jak zauważa autorka, każda kultura znajduje sposoby na przekraczanie tego wykluczającego wymiaru doznania smaku – poprzez różnego typu społeczne praktyki, chociażby komensalizm<sup>6</sup> czy komunikację językową.

Wątek ten zostaje rozwinięty w tekstach Susanne Højlund, badaczki, która skupia się na różnych strategiach „upubliczniania smaku”. Højlund nazywa smak wprost „zmysłem społecznym”<sup>7</sup>. Autorka powołuje się na koncepcję Bourdieu<sup>8</sup>, która pozostaje wciąż jedną z najczęściej komentowanych perspektyw dotyczących społecznego wymiaru smaku. Jednocześnie krytykuje jego podejście za implikowaną statyczność i bierność, która nie pozwala na refleksję nad tym, w jaki sposób jednostka może dążyć do zmiany własnych preferencji smakowych.

W perspektywie niniejszego tekstu istotne jest to, że Højlund postulowała spojrzenie nie tyle na spożywanie i jego kolektywny wymiar, ale sam akt smakowania, wskazując na przejście od „prywatności ust” w kierunku publicznego wymiaru smaku, tego, w jaki sposób jest współdzielony. Højlund i Counihan definiują „publiczny” wymiar smaku jako „społeczną przestrzeń pomiędzy ludźmi i jedzeniem, przestrzeń, w której smak staje się dostępnym dla innych oraz możliwym do współdzielenia”<sup>9</sup>.

W efekcie Højlund proponowała swoiste „mapowanie” różnorodnych strategii, poprzez które smak nabiera wymiaru publicznego. Wspominała między innymi o rozmowach dotyczących smaku (odbywających się zarówno w otoczeniu domowym, jak i programach telewizyjnych oraz na blogach kulinarnych), wykorzystaniu mediów społecznościowych (np. poprzez zamieszczanie zdjęć jedzenia na Instagramie), organizowaniu festiwali jedzenia czy o edukacji szkolnej dotyczącej smaku. Wszystkie te strategie klasyfikuje ona jako elementy „upubliczniania” smaku. Może wydawać się zaskakujące, że Højlund wspomina np. o zdjęciach jedzenia, jednakże wizualność jest istotnym aspektem doznania smakowego – dzieląc się fotografiami, poniekąd dzielimy się również wyobrażonym, antycypowanym smakiem.

Smak jest nie tylko tym, co odczuwamy w naszym ciele, ale także, czym dzielimy się ze światem. W związku z tym możemy mówić o dwóch procesach – odmiennych, a przecież wciąż połączonych – eksternalizacji smaku poprzez kulturę oraz internalizacji kulturowych preferencji smakowych. W takim ujęciu smak i smakowanie to procesy zapośredniczone kulturowo, dokonujące się zawsze w określonym kontekście geograficznym, politycznym i historycznym. Højlund zauważa również, że społeczny wymiar smaku dotyczy zarówno samego doznania zmysłowego, jak i związanych z nim preferencji, tożsamości i znaczeń<sup>10</sup>.

Jednocześnie powstaje pewien problem, gdyż w obliczu podkreślenia społeczno-kulturowych wymiarów smaku pojawia się ryzyko jego „odcieleśnienia”. Problem ten dotyczy również samego ciała wraz z jego redukcją „do pasywnej matrycy, na której dokonują się zapisy kulturowe”<sup>11</sup>. W związku z tym ważne jest podkreślenie, że zmysł smaku, podobnie jak ciało, nie może być rozumiany jedynie jako efekt praktyk dyskursywnych i oddziaływania społeczno-kulturowego. Postuluję rozumienie smaku poza dualizmami – umysł/ciało czy natura/kultura – wskazując, iż ma on charakter procesualny, negocjowany, podlegający ciągłym zmianom. Nie jest to proste doznanie, ale efekt całej sieci powiązań, wpływów, środowisk.

Smak stanowi konglomerat wielu różnych bodźców. Doświadczenie smaku powiązane jest nieodłącznie z bodźcami związanymi z innymi zmysłami. W efekcie współcześni badacze piszą o smaku jako zintegrowanym wielozmysłowym doświadczeniu percepcyjnym, na które składa się „kombinacja wszystkich dostępnych doznań unisensorycznych, smakowych, olfaktorycznych, słuchowych, taktylnych, wizualnych oraz/lub związanych z nerwem trójdzielnym”<sup>12</sup>. Ponadto w obszarze zainteresowań badaczy pojawiają się również mniej oczywiste elementy wpływające na doznanie smaku – wystrój otoczenia, muzyka, kolory ścian, prezentacja potrawy na talerzu, a nawet nazwa potrawy i jej opis w menu<sup>13</sup>. Ów multisensoryczny aspekt smaku staje się również źródłem inspiracji w praktyce kulinarnej (np. Heston Blumenthal i jego danie *Sound of the Sea*) oraz artystycznej (multisensoryczne eksperymenty futurystów<sup>14</sup> czy też działalność Anny Królikiewicz<sup>15</sup>). W efekcie zetknięcie danego pokarmu z językiem i kubkami smakowymi może być postrzegane jako jedna z faz doznania smakowego, lecz nie jedyna<sup>16</sup>. Jedzenie jest obiektem, w którym szczególnie wyraźnie przenikają się aspekty materialne i symboliczne. Smak jest konkretnym, fizjologicznym doświadczeniem, ale jest równocześnie uwikłany w sieć znaczeń, idei i wyobrażeń.

Jednym z aspektów „upubliczniania” smaku jest rozmowa o nim, werbalizacja własnych doznań. Niestety, jak zauważają badacze, słownictwo używane do opisu smaku i zapachu jest ograniczone (co w ujęciu antropologii zmysłów jest wynikiem marginalizacji tych zmysłów w kulturze europejskiej) – za pomocą kilku słów staramy się oddać niemalże nieskończone zróżnicowanie doznań smakowych<sup>17</sup>. Osoby niebędące profesjonalnymi kucharzami lub krytykami kulinarnymi mogą natrafiać na trudności w zwerbalizowaniu nawet najprostszych doznań. Określając smak nowej potrawy, przeważnie odnosimy ją do tego, co już znamy, mówiąc np. „smakuje jak kurczak”.

Określenia związane ze smakiem stają się również metaforami dla szeregu różnego typu doświadczeń, ukazując jednocześnie wartości i asocjacje przypisywane poszczególnym doznanom smakowym<sup>18</sup>. Na przykład skojarzenia pomiędzy słodyczą i dzieciństwem prowadzą do tego, że „słodycz” nabiera niejednokrotnie infantylizującego charakteru. Jako gorzkie określa się natomiast doznania szczególnie nieprzyjemne, będące mieszaniną rozczarowania i smutku<sup>19</sup>. Leksyka to jeden z obszarów, w którym ujawnia się społeczno-kulturowy wymiar doznań smakowych, na co zwracał uwagę Jarosław Dumanowski:

Język smaku ma swój styl na ogół zgodny z estetyką i konwencją epoki. Najczęściej wyraża on i jednocześnie uzasadnia poczucie hierarchii społecznej oraz tworzy swoistą opowieść o narodowej, religijnej czy regionalnej tożsamości<sup>20</sup>.

Pojawia się pytanie, czy jeżeli istnieje jakaś wspólna, kulturowo uwarunkowana płaszczyzna asocjacji smako-

wych, to czy smak może posłużyć jako pewnego rodzaju komunikat? Czy zakładana idiosynkratyczność doznań smakowych i olfaktorycznych wyklucza ich komunikacyjny potencjał? Czy smaki mogą mieć znaczenie? Problem ten podejmują zarówno szefowie kuchni, jak i artyści, starając się wykorzystać smak jako medium komunikatu<sup>21</sup>. Jest to jednak medium złożone, raczej afektywne niż narracyjne, nieposiadające określonego słownika, kodu, który pozwalałby na jego proste odczytywanie. Nawet jeżeli samo doznanie jest indywidualne, subiektywne, to jednak dokonuje się w pewnym kontekście, który może być wspólny. Aspekt ten staje się szczególnie widoczny w przypadku doświadczenia migracji.

### **Kształtowanie i edukacja smaku**

Wspólnota smaku tworzona jest poprzez wychowanie, a dom i rodzina jawią się jako pierwsze obszary kształtujące doznanie smaku. Pojawia się pytanie, w jaki sposób wczesna edukacja i „socjalizacja” smaku wpływają na dalsze preferencje smakowe i na ile wczesne doświadczenia determinują późniejszy sposób jego doznawania. Jak wskazywał Paul Rozin, nasze preferencje smakowe są wypadkową uwarunkowań biologicznych, indywidualnych doświadczeń, wychowania oraz czynników kulturowych<sup>22</sup>.

W kontekście wyborów kulinarnych należy podkreślić, że smak jest tylko jednym z kryteriów decydujących o spożywaniu (lub nie) wybranych potraw przez jednostkę. Rozin wskazywał na trzy podstawowe typy motywacji prowadzące do odrzucenia potencjalnego pokarmu<sup>23</sup>. Może być ono związane z niepożądanymi zmysłowymi cechami substancji, czyli jej zapachem, smakiem, wyglądem. Niechęć wobec danego pokarmu może wynikać również z zakładanych niechcianych konsekwencji, znanych z poprzedniego doświadczenia. Jest to związane z tzw. *conditioned taste aversion* (CTA, warunkowa awersja smakowa), czyli mechanizmem niezbędnym dla przetrwania organizmu, w ramach którego ludzkie i nieludzkie zwierzęta uczą się unikać pokarmu, który w przeszłości im zaszkodził<sup>24</sup>. Efemeryczne doświadczenia smakowe okazują się jednocześnie niezwykle trwałe, a raz uruchomiona awersja smakowa może pozostać w danej osobie przez całe życie. Ostatni wspomniany przez Rozina powód odrzucenia pokarmów może mieć wymiar „konceptualny”, związany z wiedzą dotyczącą natury lub pochodzenia danej substancji.

Doświadczenie smaku kształtuje się bardzo wcześnie, noworodki już od urodzenia odczuwają smaki słodkie, kwaśne oraz gorzkie, jest natomiast możliwe, że dopiero kilka miesięcy później pojawia się u nich możliwość percepcji smaku słonego<sup>25</sup>. Fakt, iż noworodki reagują niechęcią wobec pokarmów kwaśnych oraz gorzkich, a przyjemnością na słodkie, prowadził niekiedy do konstatacji, iż preferencje smakowe mogą mieć charakter wrodzony. Jednak badacze wskazują na fundamentalny aspekt interakcji pomiędzy czynnikami genetycznymi i środowiskowymi<sup>26</sup> w doznawaniu smaku oraz kształtowaniu preferencji smakowych.

Penny Van Esterik zajmuje się w swoich badaniach zagadnieniami dotyczącymi najwcześniejszych doznań smakowych<sup>27</sup>. Rozpoczyna od refleksji nad tym, jaki wpływ na doznawanie smaku przez daną jednostkę może mieć karmienie mlekiem matki lub mlekiem modyfikowanym, a nawet karmienie jeszcze przed narodzinami, *in utero*. Pojawia się pytanie, czy nasz smak jest kształtowany, zanim jeszcze przyjdziemy na świat? Esterik opisuje zjawisko „przekazywania” smaku pomiędzy ciałami, pomiędzy ciałem matki i płodu, zastanawiając się, czy pokarmy spożywane przez matkę w trakcie ciąży mogą mieć wpływ na późniejszą predylekcję do określonych smaków u dziecka. Przytacza przykład spożywania anyżu przez matkę w trakcie ciąży, co miało wpływ na upodobanie do tej przyprawy u dziecka.

Zdaniem autorki związek ten jest obecny również po narodzinach, wszak to, co spożywa matka, ma wpływ na smak jej mleka. Badaczka stwierdza, że to, czy dziecko karmione jest mlekiem matki, czy mlekiem modyfikowanym, może mieć wpływ na jego percepcję smaku. Karmienie mlekiem matki pozwala na zetknięcie się noworodka z różnorodnymi smakami, w zależności od tego, co spożywa kobieta, podczas gdy smak mleka modyfikowanego jest jednostajny, co może mieć wpływ na „spłaszczanie” doznań smakowych. Zdaniem badaczy karmienie mlekiem modyfikowanym może wpłynąć na predylekcję do spożywania produktów przetworzonych, a na przykład dodawanie przez producentów aromatu wanilii może mieć wpływ na późniejsze zamiłowanie do słodczy, ciastek posiadających w sobie wanilię.

Esterik stawia tezę, iż „wspomnienia smaku z okresu ciąży oraz karmienia mogą pełnić funkcję fundamentu dla kulinarnych różnic kulturowych”<sup>28</sup>. W efekcie wspólnotowy wymiar smaku jest dostrzegalny nawet na poziomie prenatalnym, a wymogi, naciski i sugestie, którym poddawane są kobiety ciężarne oraz karmiące, mają wpływ na kształtowanie smaku jednostki jeszcze przed jej narodzinami. Van Esterik zauważa, że wraz z przyjściem na świat i wchodzeniem w coraz szersze „kręgi komensalizmu”<sup>29</sup> społeczny wymiar konstruowania smaku staje się bardziej wyraźny<sup>30</sup>.

Smak jest doznaniem relacyjnym, wykraczającym poza jednostkowe ciało. Na inny aspekt tego zjawiska wskazywała Kate Overstreet, pisząc o transkorporealności smaku, w którym ujawnia się przepływ pomiędzy ludzimi i nieludzkimi ciałami<sup>31</sup>. Autorka zwracała uwagę na sposób kształtowania skłonności do określonych pokarmów u krów. Spożywanie przez nie wybranych produktów wpływa na smak ich mięsa, a tym samym na ten doznawany przez człowieka. W takim ujęciu pojęcie transkorporealności smaku wskazuje na jego funkcjonowanie pomiędzy różnymi ciałami. Przypomina również, że ciała nie tylko percypują, ale także posiadają smak.

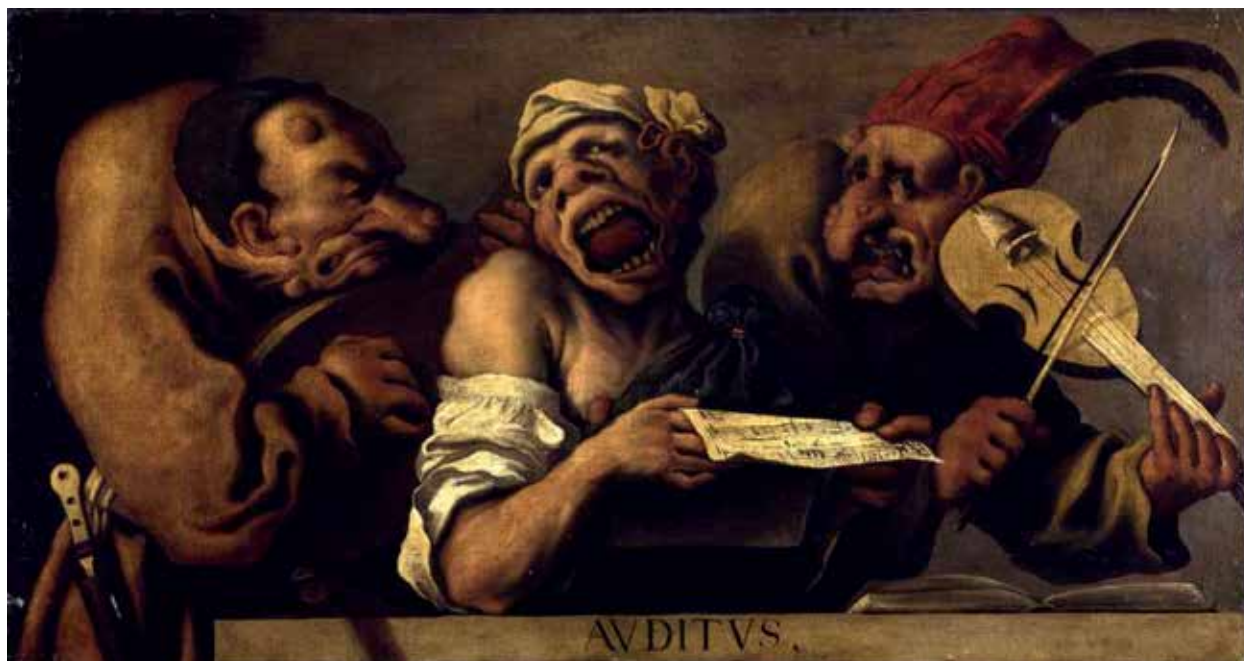
Nasuwa to skojarzenie ze wspomnieniem opisywanym przez Nadię Seremetakis, która przywołuje grecki zwyczaj – babcia karmi dziecko, przeżuując chleb, a na-

stępnie podaje go do zjedzenia dziecku<sup>32</sup>. Smak chleba zostaje zmieszany ze smakiem jej śliny, jest to „wpisanie siebie w materię, która jest następnie przekazywana do ciała dziecka. Jest to materializacja osoby i personifikacja materii”<sup>33</sup>. Ten przekaz smaku ma wymiar emocjonalny, podkreśla istniejącą pomiędzy bliskimi więź, jest wyrazem troski i opiekuńczości.

Należy wspomnieć również o tym, że to smak, a nie dźwięk, jest zmysłem wskazującym na największą intymność, na najwyższą formę bliskości. W codziennych sytuacjach zdarza nam się dotykać obcych osób, dobrowolnie lub nie. Jednak nie wyobrażamy sobie wejść w interakcję z obcym człowiekiem poprzez smak, przykładowo liżąc jego skórę lub całując się z nim. Nasze ciała posiadają swój indywidualny, wyjątkowy smak, który jest odczuwany przez innych przede wszystkim w relacjach erotycznych. Być może fakt, iż w opisywaniu relacji erotycznej tak często pojawiają się metafory kanibalistyczne (na przykład „pożerać kogoś wzrokiem”, „schrupać kogoś”), wynika z tego, że najwyższa forma bliskości związana jest ze „smakowaniem” drugiej osoby. Pewną przewrotną wypowiedzią na temat smaku człowieka był projekt Christiny Agapakis *Selfmade*, w trakcie którego artystka pobrała bakterie z ciał różnych osób, a następnie na ich bazie wyhodowała sery pleśniowe. W efekcie smak poszczególnych serów był wynikiem unikatowej dla każdego człowieka flory bakteryjnej<sup>34</sup>.

Nie tylko smak jest wytwarzany wspólnotowo, akt smakowania sam w sobie wytwarza wspólnotowość. Jedząc, równocześnie obserwujemy innych zgromadzonych wokół stołu, a ich reakcje mają na nas bezpośredni wpływ. W tym kontekście Wulf Schiefenhövel pisał o „zaraźliwości” doznania wstępu<sup>35</sup>. Badacz zauważał, że jeżeli dziecko po spróbowaniu danego pokarmu wykaże reakcję obrzydzenia, inne dzieci mogą zareagować tak samo, pomimo że nawet go nie spróbowały. Co więcej, najprawdopodobniej już nie będą chciały tego zrobić. Zdaniem autora reakcja ta nie jest ograniczona do zewnętrznych objawów obserwujących (wyrazu twarzy), ale może również wpłynąć ich na psychofizjologiczne reakcje wewnętrzne (np. doznanie mdłości). Schiefenhövel opisuje dwa aspekty tego mechanizmu: z jednej strony podkreśla jego biologiczny wymiar, z drugiej jednak uznaje go za „jeden z mechanizmów konstytuujących etniczność, która jest silnie zakorzeniona w preferencjach i awersjach smakowych”<sup>36</sup>. Zdaniem badacza proces akulturacji wiąże się z ograniczaniem szerokiego spektrum pokarmów, które są postrzegane jako jadalne. W duchu Marvinna Harrisa stara się on tłumaczyć etniczne preferencje i awersje smakowe w kontekście dostosowania się grup do funkcjonowania w zastanych środowiskach ekologicznych.

Formą intersubiektywności smaku jest więc doznawanie doznających ciał, percepcja cudzej percepcji. Gdy dziecko spożywa coś, co w danej grupie postrzegane jest jako niejadalne, lub też proponuje własne, niespotykane połączenie smakowe, spotyka się z wyrazem „niesmaku” na twarzach otoczenia. Poprzez obserwację reakcji oto-



Pietro della Vecchia, *Alegoria sluchu*, olej, 1650–1678. Źródło: Wikipedia.

czenia uczy się, że „tak się nie je”, że nie można jeść np. tortu czekoladowego z musztardą, nawet jeżeli dziecko uznaje takie połączenie za smaczne. W ten sposób jego indywidualny smak jest włączany w obowiązujące normy i zasady. Z drugiej strony Højlund wspomina również o działaniu odmiennym, „performowaniu transgresji”, czyli celowym spożywaniu pokarmów, które postrzegane są jako niejadalne lub obrzydliwe, co w szczególności wśród dzieci przyjmuje formę wyzwania i zabawy<sup>37</sup>.

Widoczny wyraźnie u Bourdieu wątek społecznego, wręcz klasowego kształtowania smaku odnieść można do przekonania, iż smak można „edukować”. W takiej perspektywie wrodzona predylekcja do smaku słodkiego traktowana jest jako smak prosty, nieuksztalowany, łączony z dziećmi i kobietami. Przykładowo słynny gastronom Grimod de la Reynière porównywał kobiety do dzieci pod względem preferencji smakowych, wskazując, że wspomniana predylekcja do słodkości uniemożliwia im zostanie prawdziwymi smakoszami<sup>38</sup>. Zamiłowanie do smaków gorzkich, złożonych i nieoczywistych przypisywane jest natomiast „wyrobionemu”, wyrafinowanemu smakowi, który w ujęciu XIX- i XX-wiecznych gastronomów przynależał przede wszystkim mężczyznom.

Chciałabym przez chwilę zatrzymać się nad zagadnieniem kształtowania smaku poprzez edukację. Jest to istotny temat, ponieważ raz ustalone preferencje smakowe są trudne do modyfikacji. Edukacja żywieniowa wydaje się oczywistym elementem wychowania i pojawia się również, jednak wciąż w ograniczonej formie, w polskich szkołach. W podstawie programowej wątek odżywiania jest obecny przede wszystkim w kontekście edukacji zdrowotnej<sup>39</sup>. Jednak z perspektywy podejmowanego tematu bardziej interesującym zagadnieniem wydaje się kwestia edukacji smaku (*taste education*), która w Polsce jest jeszcze nie-

obecna na poziomie instytucjonalnym. Idea „edukacji smaku” lub „edukacji smakowej” pojawiła się we Francji, gdzie w 1974 roku po raz pierwszy wprowadzono specjalne zajęcia dla dzieci w wieku 8–11 lat (*les classes de goût*)<sup>40</sup>. Obecnie pojawiają się one również w innych krajach, między innymi we Włoszech, Finlandii czy Szwecji.

Bo-Kyung Park oraz Mi-Sook Cho na podstawie badań przeprowadzonych w Korei opisywali wpływ edukacji smaku na neofobię żywieniową oraz otwartość dzieci na próbowanie nowych potraw<sup>41</sup>. Paul Rozin<sup>42</sup>, a za nim również Claude Fischer<sup>43</sup> opisywali tak zwany „paradoks wszystkożercy” oraz wynikające z niego napięcie pomiędzy neofobią i neofilią. Z jednej strony człowiek potrzebuje chociaż minimalnego zróżnicowania swoich wyborów żywieniowych, nie jest bowiem w stanie czerpać wszystkich niezbędnych składników odżywczych z tego samego źródła. Stąd neofilia, chęć poszukiwania nowych smaków i pokarmów. Z drugiej strony jednak każdy nowy i nieznanый pokarm może być potencjalnie niebezpieczny, trujący, co stanowi źródło neofobii, rozumianej jako mechanizm obronny, chroniący organizm przed potencjalnie szkodliwymi pokarmami. Celem „edukacji smaku” w takiej perspektywie jest redukcja neofobii w celu zwiększenia otwartości dzieci na próbowanie nowych smaków.

Na poziomie eksplicytnym edukacja smaku związana jest z nauczaniem dotyczącym charakterystyki doświadczeń zmysłowych, na poziomie implicytnym realizowana jest poprzez generowanie sytuacji pozwalających na skonfrontowanie dzieci z różnymi bodźcami zmysłowymi. Celem tego typu działań, oprócz wspomnianego zredukowania neofobii żywieniowej, jest również kształtowanie świadomości dotyczącej jakości produktów spożywczych, jak i zwiększenie umiejętności rozpoznawania, kategoryzowania oraz opisywania doznań smakowych i zapachowych<sup>44</sup>.

W przypadku opisywanego przez Bo-Kyung Park oraz Mi-Sook Cho projektu pierwszym etapem było uświadamianie dzieciom wielozmysłowego aspektu doznania smakowego – wskazując na zróżnicowanie tekstury pokarmów, ich zapachy oraz kolory<sup>45</sup>. Następnie stopniowo wprowadzano nowe, nieznanne wcześniej smaki, ważne było również zetknięcie z potrawami innych kultur (przede wszystkim z kuchnią japońską). Podstawowym założeniem edukacji smaku jest to, że „preferencje oraz zwyczaje żywieniowe w dorosłym życiu zostają uformowane poprzez powtarzalną ekspozycję i spożywanie zróżnicowanych pokarmów od wczesnego dzieciństwa”<sup>46</sup>. Jednakże cytowane badania potwierdziły jedynie skuteczność edukacji smaku w krótkoterminowej redukcji neofobii żywieniowej. Kluczowe wydaje się jednak przekonanie, że smak podlega edukacji, że można, a nawet powinno się go kształtować.

Pojawia się również pytanie o kulturowy aspekt neofobii oraz wpływ wychowywania się w danej kulturze na natężenie tego zjawiska. W efekcie możemy zastanowić się, czy istnieją kultury, które poprzez ograniczanie różnorodności pokarmów i doznań smakowych od najmłodszych lat wpływają na zwiększone tendencje neofobiczne w dorosłym życiu. Mogą również pojawić się tendencje przeciwne. Przykładowo we Francji, gdy dzieci stykają się z pokarmem, którego nie znają lub który im nie smakuje, „zachęcane są do przynajmniej skosztowania jedzenia i podzielenia się z kolejnym dzieckiem, któremu być może będzie ono bardziej odpowiadać”<sup>47</sup>.

Edukacja smaku jest odpowiedzią na proces „spłaszczenia” doznań smakowych, homogenizacji smaku, której źródłem miałyby być wysoko przetworzona żywność oraz rozwój globalnych systemów żywieniowych. David Sutton wskazywał, że „standaryzacja, produkcja jedzenia i owoców poza sezonem, nakładanie regulacji higienicznych na określone procesy produkcji i fermentacji [...] odzierają jedzenie z regionalnego zróżnicowania i ludzi z ich doświadczenia zmysłowego”<sup>48</sup>. Wątek „utrąty smaku” związany jest z przekonaniem, iż wysoko przetworzone jedzenie jest uboższe, jeżeli chodzi o generowanie doznań zmysłowych – nie pachnie ani nie smakuje tak intensywnie, jak lokalnie wyprodukowane, świeże produkty. Jednak tezy mówiące o całkowitym zaniku lokalnego zróżnicowania smaków w obliczu globalizacji nie wydają się słuszne.

Jednym z najczęściej powracających wątków związanych z globalizacją systemów żywieniowych jest przekonanie, iż w obliczu tych procesów całkowicie zanika zróżnicowanie kulinarne<sup>49</sup>. Należy jednak zwrócić uwagę, że nawet najbardziej wydawałoby się „zunifikowane” smaki oferowane przez globalne sieci restauracji ulegają modyfikacjom w zależności od miejsca. Jak można przeczytać na oficjalnej stronie McDonalds: „staramy się dostosowywać nasze menu tak, by odzwierciedlało różne smaki i lokalne tradycje każdego kraju, w którym są nasze restauracje. Chcemy uszanować różnice kulturowe, w związku z czym każdy kraj ma swoją własną politykę rozwoju po-

zycji w menu”<sup>50</sup>. Pomimo zachodzących przemian smak wciąż jest związany z miejscem, co jest szczególnie wyraźne w doświadczeniach migrantów. Przemieszczający się ludzie niosą ze sobą własną pamięć smaku, co niejednokrotnie przyczynia się do poczucia nostalgii za smakami domu i dzieciństwa.

### **Migracja, terroir i gastronacjonalizm**

Tożsamościowy i wspólnotowy wymiar smaku wydaje się objawiać szczególnie intensywnie w przypadku doświadczenia migracji. Nasze codzienne wybory żywieniowe mają tendencję do stawiania się przezroczystymi i oczywistymi. Dopiero w przypadku woluntarnej lub przymusowej migracji umieszczeni w odmiennym kontekście zaczynamy odczuwać tęsknotę za znajomymi smakami. Temat jedzenia i migracji jest szeroko dyskutowany na polu *food studies*. W perspektywie podejmowanego tematu kluczowe jest zwrócenie uwagi na fakt, że obiektem owej nostalgii staje się niejednokrotnie nawet nie konkretny produkt spożywczy, ale jego wyjątkowy smak.

Gdy Ghassan Hage opisuje libańskich emigrantów w Australii, wspomina słowa kobiety, której mąż tęsknił za libańskimi ogórkami<sup>51</sup>. Ogórki są ogólnodostępnym towarem, jednakże chodziło nie o „jakieś” ogórki, tylko te konkretne, które pamiętał z domu, gdyż żadne inne nie smakowały jak tamte. Podobnie, kiedy Michael Rakowitz realizował w Stanach Zjednoczonych swój projekt *Return*<sup>52</sup>, wyjątkowość jego działania polegała na sprowadzeniu do USA daktyli bezpośrednio z Iraku. Chociaż daktyle są powszechnie dostępne w Ameryce, to jednak imigranci tęsknili za wyjątkowym smakiem irackich daktyli. Spotykali się w tymczasowym sklepie zorganizowanym przez artystę, w napięciu śledząc losy owoców i oczekując na ich pierwszy transport. Polacy wyjeżdżający do Wielkiej Brytanii w celach zarobkowych tęsknią nie za samym chlebem, ale za smakiem chleba, który znają z polskich piekarni<sup>53</sup>. Również Sutton, badając greckich emigrantów, przytaczał ich wypowiedzi dotyczące tęsknoty nie za samymi produktami spożywczymi, ale właśnie za ich konkretnymi właściwościami zmysłowymi, przykładowo jedna z greckich emigrantek skarży się w liście do rodziny, iż jajka jedzone w Londynie smakują jak „plastik” oraz mają inny kolor<sup>54</sup>.

Jak wspominała Zofia Szromba-Rysowa, „poprzez doznania smakowe dociera do naszej świadomości świat zewnętrzny, który zapamiętujemy często jako element rodzimej kultury, z którym identyfikujemy się po latach i za którym tęsknimy na obczyźnie”<sup>55</sup>. W tym kontekście autorka przywołuje górkę z Podhala, która żyjąc od lat na emigracji we Włoszech, tęskniła za smakiem *gruli* z kwaśnym mlekiem.

Migrując, ludzie niosą ze sobą swoje smaki, a sytuacja wyobcowania wymusza na nich różne strategie przystosowawcze – niejednokrotnie stawia ich również wobec zintensyfikowanego doznania neofobii żywieniowej. Nagle smaki, z którymi stykają się na co dzień, stają się inne, nowe, czasem wręcz nieprzyjemne. Jak zauważał Fabio Pa-

rasecoli, migranci „znajdują się w obcym zmysłowo i kulturowo środowisku, jedzenie jest nieuniknionym komponentem codziennego życia, który zmusza ich, by fizycznie, emocjonalnie i kognitywnie wchodzili w interakcje z otaczającą ich obcością”<sup>56</sup>.

Wbrew pozorom ten sam produkt nie wszędzie smakuje identycznie, a kulinarna nostalgia i poczucie niedostępności konkretnego smaku pozostają częstymi doświadczeniami migrantów. Ostatecznie pozostaje jeszcze jedno, kluczowe kryterium, bezpośrednio powiązane z doświadczeniem smaku – jest to kategoria świeżości<sup>57</sup>. W odczuciu wielu osób dany produkt traci swoje wyjątkowe walory smakowe w wyniku długiego transportu, co może wynikać z konieczności jego przetworzenia – mrożenia, puszkowania, suszenia. W przypadku opisywanych przez Joan Gross migrantów latynoamerykańskich w Stanach Zjednoczonych, kategoria świeżości zostaje bezpośrednio powiązana z lokalnością, byciem blisko, jest waloryzowana pozytywnie oraz stawiana w opozycji wobec produktu przetworzonego. Warto zaznaczyć, że kategoria świeżości odnosi się nie tylko do smaku, ale szeregu właściwości zmysłowych danego produktu – można odczuć ją poprzez zapach, wzrok czy dotyk.

Prowadzi to do konstatacji, że jedzenie i jego smak zawsze są związane z miejscem swojego pochodzenia. W efekcie zbliża nas to do pojęcia *terroir* – określającego wyjątkowe właściwości danego produktu spożywczego (również smakowe), związane z miejscem jego uprawy lub hodowli. Amy Trubek, opisując dyskusje dotyczące *terroir* i *goût de terroir* (smak ziemi) we Francji, zauważa niezwykłą spójność – bezdyskusyjnie postrzegane są one jako kategorie odzwierciedlające rzeczywistość. W tym ujęciu *terroir* wskazuje na określone miejsce, pozwalając niejako prześledzić wstecz „drogę” smaku – „od ust, do roślin i zwierząt, ostatecznie do ziemi”<sup>58</sup>. Ponownie smak przekracza ludzkie ciało, łącząc je z otoczeniem, innymi ciałami, ziemią, słońcem. Stałym motywem narracji dotyczącej smakosztwa jest zdolność smakosza do dokładnego rozpoznania – wyłącznie na podstawie jego smaku – skąd pochodzi dane wino lub produkt. Wątek ten pojawia się wyraźnie u Anthelme’a Brillat-Savarina, który zachwycając się wyrafinowaniem Rzymian i Greków, wspomina o tym, jak po smaku ryb potrafił rozpoznać, „z jakich wód” pochodzą<sup>59</sup>. Trubek zaznacza, że *terroir* i *goût de terroir* nie są jedynie określeniami, lecz kategoriami, które określają percepcję i praktyki – „są to kategorie służące ramowaniu i wyjaśnianiu związków ludzi z ziemią [...]”. To powiązanie uznawane jest za fundamentalne oraz tak ponadczasowe, jak sama ziemia<sup>60</sup>.

Pozornie proste doznanie smaku uwidacznia zespolenie człowieka z innymi organizmami oraz środowiskiem. Smak w takim ujęciu zawsze ma wymiar relacyjny i ponadindywidualny, wskazując na związek z innymi ludzkimi lub nieludzkimi ciałami oraz ich otoczeniem. Jak zauważa Bethaney Turner, jako jedzący („metaboliczny podmiot”) „nie jesteśmy w stanie utrzymać samych siebie jako skoń-

czonych podmiotów, zdystansowanych i odmiennych od innych-niż-ludzkie bytów”<sup>61</sup>.

W przytaczanych przez badaczy wypowiedziach migrantów widoczne jest silne aksjologiczne nacechowanie produktów spożywczych związanych z krajem pochodzenia: określane są one jako normalne, zdrowe, pożywne, domowe, świeże (nieprzetworzone)<sup>62</sup>. Produkty te smakują inaczej, lepiej, co powoduje, że stają się obiektem szczególnie pożądanym. Jednocześnie zostają nacechowane emocjonalnie – niosą bowiem ze sobą pamięć konkretnych sytuacji, miejsc czy osób.

David Sutton pisał w tym kontekście również o pewnego typu wyobrażonej wspólnotcie. Spożywając dany produkt w obcym otoczeniu, jedzący może sobie wyobrażać jednocześnie, że w kraju jego pochodzenia bliscy gromadzą się właśnie przy stole, by konsumować dokładnie to samo. Osoba może wyobrażać sobie, iż nawet pomimo dzielącej ich odległości na chwilę zasiada przy wspólnym stole. Ponownie powraca tu wyobrażenie dotyczące związku pomiędzy jedzeniem a miejscem oraz smaku jako wektora, który pozwala na chwilowe przeniesienie się w przestrzeni, na chwilowy powrót do domu. Oprócz opisywanego przez Cretien van Campena temporalnego wymiaru, łączącego wspomnienie z obecnym doświadczeniem, smak niejednokrotnie ujawnia również swój przestrzenny charakter, łącząc obecne miejsce przebywania z miejscem pochodzenia<sup>63</sup>.

Wspomniana tęsknota za smakiem ma niejednokrotnie wspólnotowy charakter, a wokół tego typu doznania tworzy się pewnego rodzaju społeczność. Poczucie braku i utraty zostają przekute w określone działania, np. przesyłanie paczek żywnościowych przez rodziny, zakładanie etnicznych restauracji oraz sklepów sprzedających produkty spożywcze z konkretnego miejsca. Sutton wskazuje, że celem tych działań jest imaginacyjny „powrót do całości” dokonujący się poprzez doświadczenie zmysłowe. Jedzenie i jego właściwości zmysłowe są dla migrantów kluczowym elementem, który ma przewyżżyć tendencję do fragmentaryzacji doświadczenia. W przypadku opisywanych przez niego Greków tęsknota za smakiem określana była jako „pieczenie ust”, co tylko podkreśla intensywność tego doświadczenia. W wypowiedziach migrantów można zaobserwować powtarzający się wątek – zetknięcie ze znanym smakiem, który kojarzy się z domem, może być szczególnie silnym słodko-gorzkiem doznaniem emocjonalnym. Jedna z kobiet wspomina o swoich uczuciach, gdy otrzymała paczkę z jedzeniem z domu: „płakałam i śmiałam się na przemian, czułam się jakbym trzymała w rękach cały świat”<sup>64</sup>.

Smak staje się również obiektem różnych manipulacji, a etniczne restauracje niejednokrotnie zmuszone są dostosowywać swoje smaki do preferencji smakowych większości. Nie zawsze ma to wymiar bezpośredniego nacisku, raczej wynika z chęci przyciągnięcia potencjalnych klientów, których mogą odstraszać zbyt „egzotyczne” smaki. Wchłanianie, roztapianie się obcej kuchni (i smaków) w danym społeczeństwie, dostosowanie się



do „smaku większości” jest jednym z procesów, które ujawniają się w obliczu zetknięcia różnych tradycji kulinarnych. Kieruje nas to w stronę zagadnienia „negocjowania” smaku pomiędzy ludnością napływową i miejscową, w którym to zjawisku smak ujawnia swój nie tylko społeczny, ale również polityczny charakter. Sara Roncaglia wskazywała na trzy różne strategie reakcji danej kultury na odmienną tradycję kulinarną: opór (*resistance*), który może być wyrażony poprzez odrzucenie, ograniczenie użycia produktów zagranicznych; hybrydyzację (*hybridism*) rozumianą jako system, w którym różnice kulturowe stale się przenikają, tworząc nowe tradycje kulinarne; lub zawłaszczenie (*appropriation*) określające zdolność danej kultury do wchłaniania zewnętrznych wpływów i przetwarzania ich w taki sposób, by stały się częścią jej historii<sup>65</sup>.

Chęć odtworzenia przez migrantów smaków znanych im z kraju pochodzenia niejednokrotnie wymusza innowacyjność, zastępowanie potrzebnych produktów innymi, które są dostępne. Zmuszeni są chociażby do poszukiwania zamienników przypraw. Czasem smak potrawy okazuje się niemożliwy do odtworzenia, gdyż związany był z wyjątkowym procesem produkcji. Na marginesie można więc zaznaczyć powracającą, niekończącą się dyskusję dotyczącą „autentyczności” smaku. Kto ją ustala? Kto ma wpływ na „kanon” danej potrawy, a tym samym kanon jej smaku? Wszak potrawy są silnie zróżnicowane pod względem regionalnym – ta sama może być różnie przyrządzana czy podawana w poszczególnych miastach; co więcej, odmienne mogą być nawet tradycje jej przyrządzania w poszczególnych rodzinach. Dorota Koczanowicz opisywała problematyczność wspomnianej kategorii autentyczności, zauważając, iż „każde danie podlega modyfikacjom codziennej praktyki kucharskiej i »forma autentyczna« to forma płynna”<sup>66</sup>. Co więcej, jej zdaniem

skupienie się na autentyczności jedzenia może prowadzić do trywializacji kultury, która je wytworzyła, i pominięcia komponentu najistotniejszego – ludzi z ich codziennym życiem, które, jako zmienne i różnorodne doświadczenie, wymyka się hierarchizującej doktrynie autentyczności<sup>67</sup>.

Opór wobec smaków obcych, napływowych może zostać powiązany z tzw. gastronacjonalizmem, określanym jako „projekt kolektywnej tożsamości, który podkreśla kulturowy kapitał powiązany z lokalną żywnością oraz praktykami związanymi z jedzeniem”<sup>68</sup>. W takiej perspektywie pojawia się przekonanie o konieczności ochrony lokalnych, autentycznych potraw i smaków przed obcymi wpływami.

Lara Anderson, Heather M. Benbow i Gregoria Manzin opisują wybrane przykłady tego typu działań. W 2009 roku włoskie miasto Lucca zakazało otwierania nowych etnicznych restauracji, by zachowywać własne tradycje kulinarne. Podobny zakaz wprowadziło w 2011 roku Forte

dei Marmi, natomiast Werona ustanowiła zakaz produkcji i sprzedaży etnicznego jedzenia. Działania te wydają się zaskakujące, nie ma bowiem tradycji kulinarnej, która powstałaby w całkowitej separacji, co więcej, prowadzić mogły one do muzealizacji i konserwacji jedzenia oraz smaku. Tworzone są sztucznie wyodrębnione, zamknięte na zewnętrzne wpływy skanseny kulinarne, w których produkty i smaki poddane są wyimaginowanej kategorii autentyczności. Tego typu petryfikacja może paradoksalnie prowadzić do obumierania tradycji kulinarnych, które powstają i funkcjonują poprzez dynamiczne procesy. Dostrzec można pewną schizofreniczność postaw, z jednej strony bowiem wprowadzana jest „edukacja smaku”, podkreśla się zdrowotną konieczność zróżnicowania żywności, z drugiej pojawia się chęć zachowania „hegemonii” i dominacji smaku oraz ograniczenia obecności etnicznych restauracji. Pojawia się w tym kontekście pytanie, na ile kulinarna „ksenofobia” jest jednocześnie odzwierciedleniem niechęci wobec obcych? Można również zadać pytanie odmienne: na ile multikulturalizm w sferze kulinarnej jest rzeczywistym znakiem otwartości na inne kultury, a na ile jedynie powierzchownym działaniem? Co więcej, egzotyzacja obcych kulinariów sugeruje niebezpieczne osuwanie się w stronę wzorców kolonialnych<sup>69</sup>. W takim ujęciu egzotyzowanie smaków można uznać za przejaw szerszego zjawiska, które bell hooks nazywała „utowarowieniem Inności” – „konsumpcjonizm zmienia etniczność w przyprawę, której zadaniem jest urozmaicenie nudnej potrawy, jaką jest mainstreamowa biała kultura”<sup>70</sup>.

W obliczu opisywanego zjawiska gastronacjonalizmu pojawia się pytanie o prawo do własnego smaku oraz jego manifestowania w przestrzeni publicznej. Zamykanie etnicznych restauracji i sklepów jest jednocześnie związane z odebraniem migrantom ich widoczności w przestrzeni miejskiej oraz zepchnięciem ich smaków do sfery prywatnej, domowej.

Istnieje jeszcze jeden typ nostalgii związany ze smakiem. Oprócz wspomnianej tęsknoty za miejscem, które się opuściło, doznanie smaku może wywoływać również tęsknotę za przeszłością. W obu przypadkach smak wskazuje na pustkę, utratę, nieobecność. Obiektem nostalgii stają się, niejednokrotnie silnie zmitologizowane, „smaki dzieciństwa”. Na tego typu doświadczeniach bazują producenci, proponując powrót do smaków dzieciństwa poprzez przywrócenie produktów z przeszłości, co widoczne jest chociażby we współczesnej modzie na smaki PRL-u czy tęsknocie za typowymi smakami lat 90. XX wieku (lody Zapp, gumy Turbo). Doświadczenie danego smaku może być niemalże doświadczeniem pokoleniowym, a wokół nostalgii formuje się pewnego typu wspólnota. W codziennych rozmowach niejednokrotnie z rozrzewnieniem wspominane są poszczególne produkty i utracone smaki. Okazuje się, że tak zdawałoby się indywidualny aspekt, jakim jest prywatne wspomnienie dotyczące danego smaku, może posiadać wymiar wspólnotowy. O ile więc sama

treść wspomnienia pozostaje kwestią personalną, o tyle rama owych „smaków dzieciństwa” może być współdzielona.

### Podsumowanie

Ponadindywidualny wymiar zmysłu smaku ujawnia się w wielu przestrzeniach oraz sytuacjach, od codziennych doświadczeń po dyskurs gastronomiczny. Zanim jednostka przyjdzie na świat, już w pewnym stopniu uczestniczy we wspólnocie smaku, a jego społeczno-kulturowy wymiar wraz z wychowaniem staje się coraz wyraźniejszy. Opisywane przeze mnie przykłady nie są oczywiście jedynymi, w których przejawia się wspólnotowy aspekt smaku. Uwidacznia się on w języku, w sposobach, na jakie próbujemy go zewewnętrznić poprzez słowa, narracje, przepisy. Przekonanie, że powtarzalna ekspozycja na pewnego typu bodźce wpływa na sposób percepcji smaku, powoduje, iż pojawiają się próby kształtowania smaku. Tego typu działaniom przyświecają różnorodne cele – od czysto zdrowotnych poprzez edukacyjne po polityczne.

Wspólnotowy aspekt smaku może uwidaczniać się także w doświadczeniu migracji. Jak jednak zauważał Parasecoli, opisując znaczenie jedzenia w życiu migrantów, tego typu wspólnoty wylaniają się w obliczu określonych sytuacji, są efektem zmiennych konfiguracji i nie są stabilne<sup>71</sup>. Zdaniem autora doświadczane są one jako swiste sieci, łączące producentów jedzenia, dystrybutorów, konsumentów, ale także miejsca, środki transportu, systemy bankowe, płatności itd. Wspólnota zbudowana wokół smaku może wytworzyć się w danym miejscu i czasie, a tym, co je wiąże, są efemeryczne doznania zmysłowe lub tęsknota za nimi.

W związku z powyższym teza dotycząca całkowitej subiektywności doznania smaku wydaje się niemożliwa do utrzymania. Nie chodzi tutaj jednak o to, aby negocjować indywidualny, prywatny wymiar tego zmysłu, lecz żeby podkreślać, iż jest to jedynie jeden z jego aspektów. Jak pisała Carolyn Korsmeyer, smaki są równocześnie subiektywne i dzielone, zrelatywizowane do kultur, a nawet jednostek, jednocześnie zaś wspólne; ulotne, choć potrafią utrzymywać się w pamięci przez lata, przemijające, lecz niosące ze sobą ciężar przeszłości<sup>72</sup>.

Percepcja smaku ujawnia wspólnotę rozmaitych organizmów oraz idei, wyobrażeń, wartości. W przestrzeni zmysłu smaku to, co biologiczne, kulturowe, społeczne czy polityczne, łączy się, tworząc nierozzerwalny spłot. W takim ujęciu smak jest punktem, wokół którego zbudowana jest cała sieć połączeń lub też jest samą taką siecią, otwierającą się i połączoną z innymi sieciami.

### Przypisy

- <sup>1</sup> Zob. C. Korsmeyer, *Making Sense of Taste. Food and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca–London 2002.
- <sup>2</sup> Zob. m.in.: *Food and Culture. A Reader*, red. C. Counihan, P. Van Esterik, Routledge, New York–London 1997;

- D. Lupton, *Food, the Body, and the Self*, Sage Publications, Thousand Oaks 1996; K. Ray, *The Migrants Table: Meals and Memories in Bengali-American Households*, Temple University Press, Philadelphia 2004; D. Bell, Valentine Gill, *Consuming Geographies: We Are Where We Eat*, Routledge, London 1997; H. Domański, Z. Karpiński, D. Przybysz, J. Straczuk, *Wzory jedzenia a struktura społeczna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2015; *Terytoria smaku. Studia z antropologii i socjologii jedzenia*, red. A. Wieczorkiewicz, U. Jarecka, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2014; K. Łeńska-Bąk, *O pokarmach, smakach i utraconych znaczeniach. Historia kultury sub specie culinaria*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2010.
- <sup>3</sup> Metafora „smaku” jako specyficznej władzy poznawczej była kluczową kategorią XVIII-wiecznej estetyki. Smak rozumiany był jako „zdolność oceniania tego, co piękne” – I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gaflecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2004, s. 61. Edmund Burke rozumiał smak jako „władzę lub też władzę umysłu, które poddają się działaniu dzieł wyobraźni i wytwornych sztuk oraz wydają o nich sąd” – E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 14.
- <sup>4</sup> P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2005, s. 15.
- <sup>5</sup> P. Ferguson, *The Senses of Taste*, „The American Historical Review” 2011, nr 2, s. 371.
- <sup>6</sup> Komensalizm – dosłownie oznacza spożywanie przy wspólnym stole. Zob. *Commensality: From Everyday Food to Feast*, red. S. Kerner, C. Chou, M. Warmind, Bloomsbury Academic, London–New York 2015.
- <sup>7</sup> S. Højlund, *Taste as an Social Sense: Rethinking Taste as a Cultural Activity*, „Flavour” 2015, nr 4: <http://www.flavour-journal.com/content/4/1/6> [data dostępu: 05.04.2020].
- <sup>8</sup> P. Bourdieu, *Dystynkcja...*, dz. cyt.
- <sup>9</sup> S. Højlund, C. Counihan, *Making Taste Public: An Ethnographical Approach*, [w:] *Making Taste Public. Ethnographies of Food and Senses*, red. tychże, Bloomsbury Academic, London 2020, s. 1.
- <sup>10</sup> S. Højlund, *Taste as an Social Sense...*, dz. cyt.
- <sup>11</sup> J. Mąkowska, *Korpor(e)alna materialność i nomadyczna podmiotowość według Rosi Braidotti*, [w:] *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies*, red. Z. Ładyga, J. Włodarczyk, Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, Gdańsk 2015, s. 141.
- <sup>12</sup> C. Spence, M.U. Shankar, H. Blumenthal, „Sound Bites”: *Auditory Contributions to the Perception and Consumption of Food and Drink*, [w:] *Art and the Senses*, red. F. Bacci, D. Melcher, Oxford University Press, New York 2013, s. 208.
- <sup>13</sup> Tamże.
- <sup>14</sup> Zob. F.T. Marinetti, *Fillia: The Futurist Cookbook*, Penguin Books, London 2014.
- <sup>15</sup> Zob. D. Koczanowicz, *Pamięć podniebienia. Smak i archiwizowanie tożsamości w instalacjach Amy Królikiewicz*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 1–2, 2020, s. 138–144.
- <sup>16</sup> Doznanie smaku jest również związane z tzw. węchem retrososowym – czyli uwalnianiem zapachu w ustach w trakcie przeżuwania.
- <sup>17</sup> Zob. B. Mitrenga, *Zmysł smaku. Studium leksykalno-semantyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.
- <sup>18</sup> Zob. tamże.
- <sup>19</sup> Zob. M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.

- <sup>20</sup> *Compendium ferculorum, albo zebranie potraw Stanisława Czernieckiego*, oprac. J. Dumanowski, M. Spychaj, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2009, s. 60.
- <sup>21</sup> Zob. *Międzyjęzyk*, red. Anna Królikiewicz, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Wydawnictwo Doczute, Gdańsk 2019.
- <sup>22</sup> Zob. P. Rozin, *Human Food Intake and Choice: Biological, Psychological, and Cultural Perspectives*, [w:] *Food Selection: From Genes to Culture*, red. H. Anderson, J. Blundell, M. Chiva, Danone Institute, Paris 2002, s. 7–24.
- <sup>23</sup> P. Rozin, J. Haidt, C. McCauley, S. Imada, *Disgust: The Cultural Evolution of a Food Based Emotion*, [w:] *Food Preferences and Taste. Continuity and Change*, red. H. Macbeth, Berghahn Books, New York–Oxford 2006, s. 67.
- <sup>24</sup> M.I. Miranda, *Taste and Odor Recognition Memory: The Emotional Flavor of Life*, „Reviews in the Neurosciences” 2012, tom 23, nr 5–6, s. 484.
- <sup>25</sup> H. Macbeth, S. Lawry, *Food preferences and Taste. An Introduction*, [w:] *Food Preferences...*, dz. cyt., s. 3.
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> Zob. P. Van Esterik, *Taste, Socialization, and Infancy*, [w:] *Making Taste...*, dz. cyt., s. 11–23.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 14.
- <sup>29</sup> Autorka dzieli „kręgi komensalizmu” na ucieleśnione (wspomniane karmienie *in utero* oraz piersią) oraz uwarunkowane kulturowo (wspólne spożywanie z rodziną, społecznością, nieznanymi) Zob. P. Van Esterik, *Commensal Circles and the Common Pot*, [w:] *Commensality...*, dz. cyt., s. 31–42.
- <sup>30</sup> P. Van Esterik, *Taste...*, dz. cyt., s. 19.
- <sup>31</sup> K. Overstreet, *How to Taste Like a Cow: Cultivating Shared Taste in Wisconsin Dairy Worlds*, [w:] *Making Taste...*, dz. cyt., s. 53–67.
- <sup>32</sup> N. Seremetakis, *The Memory of the Senses: Historical Perception, Commensal Exchange and Modernity*, „Visual Anthropology Review” 1993, tom 9, nr 2, s. 2.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 3.
- <sup>34</sup> Zob. <http://agapakis.com/cheese.html> (data dostępu: 22.07.2020).
- <sup>35</sup> Zob. W. Schiefenhövel, *Good Taste and Bad Taste: Preferences and Aversions as Biological Principles*, [w:] *Food Preference...*, dz. cyt., s. 55–64.
- <sup>36</sup> Tamże, s. 62.
- <sup>37</sup> S. Højlund, *Listen! We Made the Potatoes Crispy! Danish Adolescents Sharing Taste in a School Class*, [w:] *Making Taste...*, dz. cyt., s. 108.
- <sup>38</sup> F. Quellier, *Łakomstwo. Historia grzechu głównego*, przeł. B. Spieralska, Bellona, Warszawa 2013, s. 169.
- <sup>39</sup> Zob. Podstawa programowa: DzU z 2014 r. poz. 803.
- <sup>40</sup> Zob. *Institut de Gout*, <https://www.institutdugout.fr/le-programme-pedagogique/> (data dostępu: 5.04.2020).
- <sup>41</sup> B. Park, M. Cho, *Taste Education Reduces Food Neophobia and Increases Willingness to Try Novel Foods in School Children*, „Nutrition Research and Practice” 2016, tom 10, nr 2, s. 221–228.
- <sup>42</sup> P. Rozin, *The Selection of Food by Rats, Humans and Other Animals*, [w:] *Advances in the Study of Behavior*, red. J. Rosenblatt, R.A. Hinde, C. Beer, E. Shaw, Academic Press, New York 1976, s. 21–76.
- <sup>43</sup> C. Fischer, *Food, Self, Identity*, „Social Science Information” 1988, tom 27, nr 2, s. 275–292.
- <sup>44</sup> Zob. *Institut de Gout*, <https://www.institutdugout.fr/le-programme-pedagogique/> (data dostępu: 5.04.2020).
- <sup>45</sup> B. Park, M. Cho, *Taste education...*, dz. cyt., s. 224.
- <sup>46</sup> Tamże.
- <sup>47</sup> P. Van Esterik, *Taste...*, dz. cyt., s. 20.
- <sup>48</sup> D. Sutton, *Remembrance of Repasts. An Anthropology of Food and Memory*, Berg, Oxford–New York 2001, s. 60.
- <sup>49</sup> Jedzenie, smaki i ludzie od zawsze ulegają przemieszczaniu, jednakże obecnie wskazuje się na niezwykle zintensyfikowanie tych procesów.
- <sup>50</sup> Zob. <https://www.mcdonalds.com/gb/en-gb/help/faq/18812-why-is-the-mcdonalds-menu-different-in-different-countries.html> (data dostępu: 5.04.2020).
- <sup>51</sup> G. Hage, *Migration, Food, Memory, and Home-Building*, [w:] *Memory, Histories, Theories, Debates*, red. S. Radstone, B. Schwarz, Fordham University Press, New York 2010, s. 424.
- <sup>52</sup> Zob. A. Stronciwilk, *Migracja, jedzenie, tożsamość. O projektach Enemy Kitchen i Return Michaela Rakowitzka*, [w:] *Kultury w ruchu. Migracje, Transfery, Epistemologie*, red. R. Koschany, M. Michałowska, J. Ostrowska, A. Skórzyńska, Wydawnictwo UAM, Poznań 2019, s. 29–40.
- <sup>53</sup> Zob. M. Rabikowska, *The Ritualisation of Food, Home and National Identity Among Polish Migrants in London*, „Social Identities” 2010, nr 16(3), s. 377–398.
- <sup>54</sup> D. Sutton, *Remembrance...*, dz. cyt., s. 80.
- <sup>55</sup> Z. Szromba-Rysowa, *Smak potraw w aspekcie tożsamości kulturowej*, „Małopolska” 2003, tom 5, s. 151.
- <sup>56</sup> F. Parasecoli, *Food Identity, and Cultural Reproduction in Immigrant Communities*, „Social Research: An International Quarterly” 2014, tom 81, nr 2, s. 418.
- <sup>57</sup> J. Gross, *Tasting Displacement: Reflection on Freshness*, [w:] *Making Taste...*, dz. cyt., s. 199–206.
- <sup>58</sup> A. Trubek, *The Taste of Place: A Cultural Journey into Terroir*, University of California Press, California 2008, s. 18.
- <sup>59</sup> Zob. A. Brillat-Savarin, *Fizjologia smaku albo Medytacje o gastronomii doskonałej*, przeł. J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016, s. 46.
- <sup>60</sup> A. Trubek, *The Taste...*, dz. cyt., s. 18.
- <sup>61</sup> B. Turner, *Taste, Waste and the New Materiality of Food*, Routledge, New York 2019, s. 26.
- <sup>62</sup> D. Sutton, *Remembrance...*, dz. cyt.
- <sup>63</sup> Zob. C. van Campen, *The Proust Effect. The Senses as Doorways to Lost Memories*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- <sup>64</sup> D. Sutton, *Remembrance...*, dz. cyt., s. 81–82.
- <sup>65</sup> S. Roncaglia, *Feeding the City: Work and Food Culture of the Mumbai Dabbwalas*, Open Book Publishers, Cambridge 2013, s. 121–122.
- <sup>66</sup> D. Koczanowicz, *Pożycza smaku. Jedzenie w granicach sztuki*, IBL, Warszawa 2018, s. 292.
- <sup>67</sup> Tamże, s. 296.
- <sup>68</sup> L. Anderson, H.M. Benbow, G. Manzin, *Europe on Plate: Food, Identity and Cultural Diversity in Contemporary Europe*, „Australia and New Zealand Journal of European Studies”, 2016, tom 8, nr 1, s. 4.
- <sup>69</sup> Tamże, s. 13.
- <sup>70</sup> b. hooks, *Eating the Other: Desire and Resistance*, [w:] *Eating Culture*, red. R. Scapp, B. Seitz, State University of New York Press, Albany 1998, s. 181.
- <sup>71</sup> F. Parasecoli, *Food, Identity...*, dz. cyt., s. 425.
- <sup>72</sup> Zob. C. Korsmeyer, *Introduction: Perspectives on Taste*, [w:] *The Taste Culture Reader. Experiencing Food and Drink*, red. C. Korsmeyer, Berg Publishers, Oxford–New York 2007, s. 8.

## Gdzie nie ma języka

### Zapis rozmowy

**Maciej Topolski:** U podstaw studiów nad zmysłami leży marzenie dotyczące zmiany hierarchii zmysłów (ze wzrokiem jako „najwyższym” zmysłem) lub tego, co nazywa się horyzontem zmysłowym (definiowanym jako doświadczenie środowiska, które tworzone jest przez określony sposób rozróżniania, wartościowania i łączenia zmysłów w danej kulturze). Co o tym myślisz?

**David Howes:** Idea zmysłowego wyzwolenia lub sensorycznej emancypacji jest w studiach nad zmysłami obecna. Wiąże się ona z tym, że wkraczając w obcą (dla danej jednostki) kulturę, można nauczyć się używać zmysłów w odmienny sposób, a więc i doznawać świata inaczej. Doświadczyłem tego podczas badań w Papui-Nowej Gwinei, gdzie spotkałem się z odrębnymi sposobami odczuwania. Staralem się wniknąć w praktyki tamtejszej kultury, nie tylko próbując przybrać papuaską perspektywę, ale i dowiedzieć się, jak można postrzegać w inny sposób, jak inaczej zmysły mogą być hierarchizowane, dlaczego niektóre z nich mogą być uznawane za negatywne czy antyspołeczne. Takie marzenie więc istnieje, co więcej – próbowałem wprowadzić je w życie. Wraz z Chrisem Salterem, artystą i profesorem Uniwersytetu Concordia w Montrealu, zaprojektowaliśmy performatywne środowiska zmysłowe, w których uczestnicy mogli się zanurzyć i przearanżować swoją zmysłowość. Do ich stworzenia wykorzystaliśmy matowe szkło: światło tam nie docierało, widać było jedynie przyćmioną poświatę. Uczestnicy, lokalizując swoje położenie, musieli więc polegać nie na zmyśle wzroku, lecz na dotyku. To był eksperyment. Mówiąc wprost: nieustannie marzę o zmysłowej emancypacji.

**Maciej Topolski:** Dlaczego antropologia wizualna jest obecna w studiach nad zmysłami, a na przykład antropologia taktylna nie?

**David Howes:** Wiąże się to przede wszystkim z głęboko zakorzenionymi konstruktami kulturowymi, które dotyczą znaczeń nadawanych zmysłom. To właśnie znaczenia prowokują najwięcej pytań. Wzrok to zmysł abstrakcyjny, kojarzony z umysłem od czasów oświecenia – wieku rozumu – kiedy światło i umysł stały się tym samym. Zwróć uwagę na przykład na to, co podziwiamy w muzeach sztuki i muzeach rękodzieła. Zaczniemy od

obrazu – kiedy malarz go tworzy, używa dłoni, ale to, co doceniamy, wiąże się bezpośrednio z jego okiem. Twórca rękodzieł zaś używa oczu, ale bardziej istotne okazuje się jego odczucie, wrażliwość na materiał, z którym pracuje. Jednak muzea sztuk pięknych są uznawane za bardziej prestiżowe. Mamy więc do czynienia z interesującym rozdzieleniem oka i dłoni, czy też wzroku i dotyku, który zachodnia wizualność i kolonializm utrwalają. Antropologia wizualna powstała na bazie bezpośredniej krytyki antropologii tekstualnej. Teraz okazuje się, że można pójść jeszcze dalej, uwzględniając w badaniach zmysł dotyku. Bo do czego zdolny jest dotyk? Oczywiście, sporo już w tej kwestii zrobiono, w polu antropologii tańca, na przykład w odniesieniu do japońskiego flamenco, które było badane nawet nie od strony ruchu, ale dźwięków. W kontekście klasycznej antropologii ten taniec nie miał żadnego znaczenia. Ale kobiety praktykujące w Japonii flamenco tańczyły tak głośno, ich stopy uderzały tak mocno, że zaczęto się zastanawiać nad przyczyną. W Japonii większość społeczeństwa jest pod względem emocjonalnym zachowawcza, a te kobiety przejęły flamenco, żeby właśnie wyrazić siebie w zupełnie inny sposób. Antropologia taktylna wciąż czeka na stworzenie, przede wszystkim dlatego, że nie posiadamy języka opisującego dotyk; w tym samym stopniu, w jakim posiadamy język do opisu koloru czy różnych rodzajów światła. Powinniśmy otworzyć się na te rodzaje wiedzy, które wytwarza ruch ciała i które umknęły naszej uwadze w momencie wywyższenia zmysłu wzroku, a zdegradowania zmysłu dotyku.

**Maciej Topolski:** W wielu tekstach stanowiących podstawę dla badań, które reprezentujesz, mówi się o tworzeniu nowych rodzajów wiedzy. Mógłbyś wyjaśnić, co to znaczy?

**David Howes:** Odpowiedź przynosi antropologia wizualna. Przez długi czas w Ameryce Północnej antropologowie zasiadali ze starszyzną i nagrywali ich opowieści, następnie je przepisywali, uznając, że kultura jest tekstem, nie zaś praktyką. Wraz z pojawieniem się antropologii wizualnej podjęto krytykę takiego podejścia, próbując oddać doświadczenie poprzez filmy (jak to było w przypadku Davida MacDougalla). Co ciekawe, wiele osób posługuje się terminem „zmysłowa etnografia” na określenie antropologii wizualnej, uznając, że posługują się metodami opartymi na zmysłach. Tak dzieje się w Sensory Ethnography Lab na Uniwersytecie Harvarda. Według mnie trzeba pamiętać, że medium, jakie stanowi antropologia wizualna, jest ograniczone. Sam nie używam kamery, zapisuję swoje wrażenia, co może wydawać się podejściem logocentrycznym. Opisuję jednak zapachy, opisuję dźwięki, staram się kierować swoją uwagę na inne zmysły za pomocą słowa. Głównym celem antropologii wizualnej jest sprzeciw wobec tekstu. I potrzebujemy takich sprzeciwów więcej. Kiedy więc mówię o ograniczeniach antropologii wizualnej, nie sugeruję powrotu do pisania i zatrzymania się na tekście. Przywołam jeden przykład. Jak z pewnością wiesz, psychiatria ma obsesję na punkcie języka, rozmowy na temat symptomów,



Franz Cleyn, *Zapach (Odor)*, z serii *Pięć zmysłów*, akwaforta, XVII wiek. Źródło: The Met Collection (Open Access).

itd. Jane Mappin wraz z Danielem Firthem w swoim projekcie *Sensing Mental Illness: Dance and Psychiatry* postanowili połączyć schizofrenię i choreografię. Tym samym pozwolili odbiorcy uzyskać wiedzę o tej chorobie nie poprzez lekturę, ale taniec – niezwykle poruszający – otwierający antropologię na zupełnie inne formy ekspresji. Dlaczego więc nie robić antropologii przez taniec?

**Maciej Topolski:** Opisujesz inne sposoby tworzenia i przekazywania wiedzy, sam jednak pozostajesz, jak przyznałeś, oddany słowu – przede wszystkim piszesz i redagujesz książki naukowe.

**David Howes:** To prawda. Wolę pisać książki, niż kręcić filmy, ponieważ filmy wprowadzają pewnego rodzaju obciążenie, którego nie można kontrolować, mianowicie przemieniają wszystko w audiowizualny spektakl. Pisanie pozwala mi odwoływać się do zmysłów w mniej obciążony sposób, nawet jeżeli jest całkowicie zmediatyzowany. Ale działam też z innymi rodzajami praktyk. Stworzyłem wraz z Chrisem Salterem wspomniane już środowiska. Ostatnio, we współpracy z amerykańską korporacją International Flavours & Fragrances, zaprojektowałem perfumy o nazwie *SacredNow*. To było interesujące doświadczenie, w ramach którego próbowaliśmy odpowiedzieć na pytanie: jaki jest zapach świętości [*odour of sanctity*]? Czy możliwe jest jej przywrócenie? Stworzyłem również wystawę, w ramach której zapach wprowadzał uczestnika – taki był zamysł – w stan pozwalający mu rozumieć świat tak, jak nie mógłby tego zrobić, oglądając film czy czytając książkę. Ale tak, nadal głównie piszę.

**Maciej Topolski:** Brałeś ostatnio udział w grancie poświęconym relacji zmysłów i prawa. Powiesz coś więcej o tym projekcie i relacji, której dotyczył?

**David Howes:** Przygotowaliśmy specjalny numer czasopisma „Canadian Journal of Law and Society” zatytułowany *Troubling Law’s Sensorium: Explorations in Sensational Jurisprudence* – w tym wydaniu znalazł się między innymi esej poświęcony ciszy w sądzie. Sędzia

uderza swoim młotkiem, nakazując ciszę. To znaczy, że cisza sprawia, że słucha się uważniej, nakierowując nas jednocześnie na jej teatralny wymiar. Kolejny esej, *Sensorium @: The Splash of Sensory Trademarks* Charlene Elliott, poświęcony jest utowarowieniu wrażeń – od takiego momentu w historii, w którym zmysły mogły stać się własnością prywatną. To znaczy możliwe było dotąd zarejestrowanie znaku firmowego, logo lub nazwy, po tych zmianach możliwe stało się jednak zarejestrowanie koloru, dźwięku, zapachu i wszystkich tych elementów, których używa się przy tworzeniu konkretnej marki. Na niespotykaną dotąd skalę zaczęto więc zastrzegać prawa do wrażeń. Inny jeszcze artykuł, zatytułowany *Howling Winds: Sound, Sense, and the Politics of Noise Regulation*, poświęcony jest ludziom z wiejskich obszarów Ontario sprzeciwiającym się stawianiu turbin wiatrowych, które tworzą tytułowy wyjący wiatr. To zresztą interesujące, bo zazwyczaj w takich przypadkach są możliwe negocjacje i jakaś forma ugody, w tym przypadku nie było o czym takim mowy, ze względu na znaczenie tych turbin dla wszelkich urządzeń elektrycznych. Tak więc jest to przypadek osób, które próbują zatrzymać – droga prawną – coś, co prowadzi do degradacji ich zmysłów. W tym numerze znajduje się również artykuł *Hands in Cont(r)act: The Resiliency of Business Handshakes in Pandemic Culture* poświęcony strefie epidemii SARS – chorobie układu oddechowego, która szczególnie często pojawiała się na obszarze Toronto – gdzie ludzie świadomi są przenoszenia zarazków przez uścisk dłoni. Mimo to ten uścisk dłoni pozostał istotny ze względów biznesowych dla tej konkretnej kultury. Uścisk dłoni przypieczętowany jest bowiem umową, nawet w czasie, w którym istnieje zakaz dotykania ludzi ze względu na zagrożenie zarażenia.

**Maciej Topolski:** A czym jest rasizm zmysłowy?

**David Howes:** Zmysły są często używane do tworzenia różnic między „my” a „oni”. Na przykład dzieciom



Anne Claude Philippe de Tubières, *Zapach*, z cyklu *Pięć zmysłów*, akwaforta, XVIII wiek. Źródło: The Met Collection (Open Access).



Georg Pencz, *Smak (Gustus)*, akwaforta, XVI wiek. Źródło: The Met Collection (Open Access).

mówi się: ci ludzie śmierdzą. Dzieci co prawda nic nie czują, uczą się jednak określonej reakcji, z którą później idą w świat. Jest wiele innych sposobów uspołeczniania ludzi w odniesieniu do postrzegania rzeczywistości. Zmysły stanowią potężny nośnik, przekazują wiele emocji i odczuć, część z nich może być traktowana negatywnie. Ale istnieją też sposoby na „odzyskiwanie zmysłów” przez ludzi, którzy są celem ataków rasistowskich, jak to miało miejsce w latach 60., kiedy Afroamerykanie zmienili znaczenie nadawane kolorowi czarnemu lub, jak to dzieje się teraz, kiedy toczy się wiele debat dotyczących zapachów etnicznych restauracji, które zaburzają węchową ciszę preferowaną przez ludzi mieszkających w okolicy. Jest to więc kwestia dotycząca polityki zmysłowej.

**Maciej Topolski:** Jaka jest przyszłość studiów nad zmysłami? Powiedziałeś wcześniej, że to, co jest do zrobienia, między innymi, dotyczy stworzenia języka do opisu dotyku.

**David Howes:** Język ma o wiele większy potencjał, niż się przypuszcza. Moim pierwszym doświadczeniem jako badacza zmysłów było recenzowanie pięknej książki Alaina Corbaina *Le miasme et la jonquille: L'odorat et l'imaginaire social XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*. Przygotowywałem tę recenzję przez całe lato, ponieważ Corbin operuje w niej niezwykłym językiem, wywołującym w czytelniku wszystkie opisywane wrażenia. Jestem przekonany, że możemy uczynić jeszcze lepszy użytek z języka, jakim dysponujemy, ale wtedy zmuszeni będziemy przemienić się w rzemieślników słowa – takich, jakim jest autor *Le miasme et la jonquille*... Co więcej, udawać się w takie rejony, gdzie nie ma języka. Jeden z moich studentów przebadał subkulturę grinderów [*grinders*], którzy zajmują się modyfikacjami ciała przy użyciu technologii. Na przykład wszczepiają sobie magnes pod skórę i tym samym są wyposażeni w zmysł magnetyczny, dzięki któremu potrafią wyczuwać wszelkie fale elektromagnetyczne. Za sprawą wszczepu stają się więc kanarkami w kopalni. Stworzenie języka opisującego takie doświadczenie jest o tyle trudne, że ludzie wcześniej nie odczuwali niczego podobnego. Tak więc interesujące będzie obserwowanie przyszłości języka oddającego tego typu wrażenia. Jeżeli zaś chodzi o przyszłość studiów nad zmysłami, to mamy do czynienia z eksplozją różnorodnych badań, przede wszystkim skupionych na dizajnie zmysłowym czy utowarowieniu wrażeń. Nic jednak nie jest dzisiaj tak istotne jak zmysłowa wrażliwość na środowisko. Pytanie więc brzmi: jak badania nad zmysłami mogą ją budować lub jej towarzyszyć? Moim zdaniem kładzie się zbyt duży nacisk na to, co digitalne – kiedy jesteś przed ekranem, nie opuszczasz przecież swojego ciała, kiedy przeszukujesz Internet, pozostajesz wciąż w tym samym miejscu. Powinniśmy zatem pomyśleć o tym rodzaju odcieleśnienia, zanim złapiemy się na wszystkie obietnice składane przez złudne zdigitalizowane widzenie. Musimy być wyważeni w naszej ocenie. Przyszłość badań nad zmysłami i wszystkich ich technologicznych rozszerzeń będzie niezwykle interesująca, po części dlatego, że wiązać się będzie z odkrywaniem nowych zmysłowych doświadczeń, które – jestem pewien – wpłyną na nas wszystkich.

## Zapach to część tożsamości

### Zapis rozmowy

**Urszula Pieczek:** Jak definiujesz zawód senseliera? Czym różni się od perfumiarza? Innymi słowy – opowiedz, czym właściwie się zajmujesz, bo niewiele wiadomo o tej profesji.

**Marta Siembab:** Tym, co najbardziej lubię w pracy senseliera i co ją definiuje jest multidyscyplinarność. Perfumy są estetycznym wymiarem tej pracy, małym wyinkiem tortu. Zajmuję się obszarem projektowania zapachem, wykorzystuję zapach jako język, szkolę ludzi, uczę marki, jak komunikować i wizualizować zapach...

**Urszula Pieczek:** Wizualizować zapach? Czuję, że musimy zacząć do podstaw. Powiedz, proszę, czym jest zapach i jak go rozumiesz?

**Marta Siembab:** Zapach to część tożsamości – ludzi, miejsc, czasu. Wymyka się jednak naszemu postrzeganiu, ponieważ go nie widać, mimo że jest zjawiskiem fizycznym. Powiększając cząsteczki zapachu do widzialnych rozmiarów, możemy być zszokowani, w jak wielu miejscach te wielowymiarowe konstrukcje wiszą, leżą, tańczą. Zapach jest wszędzie – na dłoniach, pod pachami, w pachwinach, w powietrzu, w szklance, na powierzchni stołu. Natomiast jeśli węch znika, to tracimy olbrzymią część rzeczywistości, przestajemy być w niej zakotwiczeni. Na poziomie biologicznym zapach wyznacza kryterium przynależności do stada. Zapach ciała informuje nas także o budowie układu odpornościowego potencjalnego partnera. Im bardziej różni się od naszej, tym większe szanse na zdrowe potomstwo. To właśnie przez zapach wybieramy partnera / partnerkę. I dlatego zostaliśmy skonstruowani w taki sposób, że zapach krewnych wydaje nam się nieatrakcyjny pod względem seksualnym. Przyczyna jest prosta – chodzi o to, byśmy się nie rozmnażali wewnątrz najbliższej rodziny.

**Urszula Pieczek:** Wiemy już, że jednym z objawów koronawirusa jest utrata powonienia i smaku. Co jeszcze powoduje utratę węchu?

**Marta Siembab:** Może być to rezultat infekcji górnych dróg oddechowych, nadużywania sprejów do nosa czy pozornie niewinnego urazu mechanicznego. Do utraty węchu mogą przyczynić się też choroby neurodegeneracyjne, takie jak choroba Alzheimera czy Parkinsona. Dopiero tracąc węch, zauważamy, że dom ma zapach i składa się na niego mnóstwo elementów (od płci i wieku domowników przez gotowanie, sprzątanie, domowe rytuały, po znajdujące się w domu przedmioty, elementy wyposażenia).

**Urszula Pieczek:** Odnoszę wrażenie, że zapach na poziomie kulturowym jest nieobecny. W najlepszym przypadku kojarzy się on z *Pachnidlem*.

**Marta Siembab:** Olbrzymi problem stanowi brak edukacji, wykształcenia nawyku myślenia o zapachu, dostrzegania go. Kiedy z kimś rozmawiamy, zapach pojawia się zazwyczaj w związku ze skrajną reakcją emocjonalną – albo coś pięknie pachnie, albo bardzo śmierdzi. A przecież większość zapachów rozpościera się pomiędzy. Wystarczy wpisać w Google słowo *smell*, żeby zobaczyć z jednej strony negatywnie nacechowane obrazki przedstawiające coś

cuchnącego, z drugiej – piękną dziewczynę z kształtnym nosem, która wacha cudowne kwiatowe perfumy. Co z resztą?

**Urszula Pieczek:** Czyli, jeśli dobrze rozumiem, Twoja praca polega na uświadamianiu o istnieniu zapachu i możliwościach, jakie on daje?

**Marta Siembab:** Wróć do multidyscyplinarności, od której zaczęłam. Osoba, która chce zostać senseliera, musi zebrać wiadomości z wielu dziedzin. W przeciwieństwie do perfumiarza posiadającego wiedzę głównie z zakresu harmonijnego łączenia związków chemicznych, praca senseliera wymaga spojrzenia na zapach i węch jako spektrum zjawisk. Trzeba reprezentować postawę niestrudzonego i cierpliwego badacza, który zgromadzi i uporządkuje rozproszoną w różnych miejscach wiedzę z zakresu na przykład fizjologii, psychologii, kultury. Jako senseliera unikam wypowiadania się na temat zapachów w sposób oceniający, interesują mnie jego postrzegane cechy i możliwe skojarzenia. Pracuję w tym zawodzie wiele lat, a wciąż muszę uczyć się nowych zapachów, zapamiętywać je, śledzić nowe związki chemiczne, czytać publikacje także z zakresu medycyny. Nie ma szkoły, która kształciłaby senseliera, to jest rzecz względnie nowa. W branży zapachowej znajdzie się miejsce dla wielu różnych osobowości, ekstrawertycy często pozostają kreatorami zapachów, które technicy łączą w laboratoriach. Bycie senseliera natomiast wymaga dotykania i łączenia różnych obszarów. Kanadyjski pisarz, dziennikarz i publicysta Malcolm Gladwell użył kiedyś terminu *maven*, by opisać osoby, które zbierają informacje, kontakty, wiadomości z różnych dziedzin i przechowują je w jednym miejscu. To odpowiednie słowo określające zawód senseliera.

**Urszula Pieczek:** W jaki sposób można zostać senseliera?

**Marta Siembab:** Nie chcę, żeby to brzmiało jako autoklamek, ale w Polsce tylko ja kształcę w tym zakresie. Jestem hobbystką, która stała się ekspertką, ponieważ zapach interesował mnie od dziecka, dodatkowo lubię przekazywać informacje i je porządkować, kategoryzować. Nie miałam planu kariery, który uwzględniałby profesjonalne zajmowanie się zapachem. Przyszły jednak takie

okoliczności społeczne, ekonomiczne, które pozwoliły mi na pewnym etapie rozwoju osobistego włączyć zapach do pracy zawodowej. Z wykształcenia jestem filologiem, pracowałam jako wykładowca i szkoleniowiec, całe życie zajmuję się przekazywaniem wiedzy – teraz głównie tej związanej ze zmysłami.

**Urszula Pieczek:** Podasz konkretne przykłady tego, czym zajmujesz się na co dzień?

**Marta Siembab:** Jak już wspominałam, szkolę z zakresu zapachu. Nie tylko firmy, marki, ale także uwielbiam pracować z dziećmi, bardzo cenię rodziców, którzy przysyłają swoje dzieci na edukację olfaktoryczną. Kiedy powiesz dzieciom, że zapach istnieje, to one będą traktowały go jako naturalny element rzeczywistości, a dzięki temu ich świadomość wzbogaci się o część tego, co my jako dorośli ignorujemy. Okazuje się też, że zapach może stanowić element terapii. Pracuję na przykład z dziećmi z zaburzeniami ze spektrum autyzmu. W ich przypadku zapach może być sposobem na uporządkowanie rzeczywistości, nawigowanie w przestrzeni. Dzieci z autyzmem mogą mieć na przykład problem ze stworzeniem mentalnej mapy budynku, w który mieści się przedszkole. Wyobraź sobie jednak, że w chwili, gdy w pomieszczeniach zastosowane zostaną zapachy, dzieci rozpoznają konkretne sale. Można zmniejszyć ich poziom stresu, stosując mniej perfumowane mydła. Dzięki wiedzy z zakresu zapachu sprawiamy, że dzieci stają się spokojniejsze, nie są dodatkowo stymulowane. Kolejnym obszarem jest tworzenie krajobrazów zapachowych dla wnętrz, kreowanie doświadczenia emocjonalnego za pomocą zapachu. Bodźce sensoryczne wpływają na to, jak się czujemy w konkretnym miejscu, nie tylko w domu, ale i w mieście. Zapach także wyraża wartości, jest nośnikiem abstrakcyjnych pojęć, takich jak spokój, miłość, bezpieczeństwo. Bardzo lubię pracować w tandemach, zespołach ekspertów zajmujących się brandingiem, biznesem. Zapach jest nierozdzielnie związany ze smakiem, dlatego też współpracuję z branżą kulinarną. A poza tym interesuje mnie sztuka olfaktoryczna.

**Urszula Pieczek:** To rzeczywiście spory zakres aktywności. Chciałabym, żebyś najpierw opowiedziała o tym, od czego zaczynasz pracę szkoleniową.

**Marta Siembab:** Pierwsze spotkanie z daną osobą poświęcam na sprawdzenie jej naturalnych predyspozycji i stylu uczenia się i zapamiętywania. Pracuję zarówno z osobami, które na początku mają bazową pamięć węchową, ale w trakcie szkolenia dochodzą niemal do perfekcji, jak i z takimi, które potrafią przy pierwszym kontakcie zapamiętać 20 ideogramów japońskich i tak samo kodują w pamięci zapachy, ale nie mają kompetencji językowych, by o tym opowiadać. Niezależnie od tego, jak zaczynamy, praca z zapachem wiąże się z nieustannym treningiem węchu.

**Urszula Pieczek:** Co to znaczy? Jak ćwiczy się nos?

**Marta Siembab:** Należy pozostać uważnym na zapachy, zwracać uwagę na to, że po prostu istnieją, odnajdować ich źródła, sprawdzać, jak się odbiera zapach w zależ-

ności od nastroju, stanu emocjonalnego. Ćwiczenie nosa polega także na systematycznym wprowadzaniu nowych zapachów, a to się wiąże z poznawaniem surowców, z których zbudowane są zapachy. Trzeba regularnie wachać nowe rzeczy, powtarzać i utrzymywać te już poznane. Należy dbać o to, by w mieszkaniu panowała odpowiednia wilgotność, temperatura, unikać osób zainfekowanych czy palących papierosy, zadymionych pomieszczeń, samemu nie palić! Ważna jest także ochrona węchu przed nadmiarem zapachów. Przyznam się, że przemierzam olbrzymie połacie pieszko, ponieważ przestałam korzystać na przykład z taksówek – są one przeładowane odświeżaczami powietrza, panuje w nich bałagan zapachowy, podobny do tego, który jest obecny w niektórych galeriach handlowych nieumiejętnie stosujących aromamarketing. Ważnym elementem treningu nosa jest także prowadzenie dziennika zapachowego, w którym zapisuje się zapachy, skojarzenia z nimi związane, emocje, które im towarzyszyły – to usprawnia proces zapamiętywania i rozwija słownictwo sensoryczne.

**Urszula Pieczek:** Jaki jest związek zapachu ze smakiem?

**Marta Siembab:** Bardzo trudno przykładać matematykę do zmysłów, ale szacuje się, że około 80 procent wrażeń smakowych dostarcza nam węch. Jeśli nie czujemy zapachu, jedzenie staje się czynnością niemal bezbarwną. Osoby, które straciły węch, często jedzą rzeczy bardzo ostre, by w wyniku dostarczenia dużych dawek zawartej w nich kapsaicyny przestymulować sobie język. Wtedy te osoby zaczynają się pocić, łzawić, wzmaga się wydzielenie śliny – intensywność w pewnym sensie nadrabia brak wrażeń węchowych. W naszej kulturze wachanie jedzenia uchodzi za brak ufności wobec kucharza, dlatego często powstrzymuję się przed wachaniem potraw, choć osobiście bardzo lubię przygotować się w ten sposób do uczy.

**Urszula Pieczek:** Zaciekawilo mnie też to, co wspomniałaś o miastach. Czy zapach może sprawić, że w danym mieście czujemy się bardziej komfortowo niż w innym?

**Marta Siembab:** Tak. Zapach okazuje się elementem sukcesu niektórych marek miast. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na Kate McLean. To Brytyjka, która tworzy mapy sensoryczne. Potrafi pięknie wizualizować zapachy miast! McLean mapuje wrażenia sensoryczne, które towarzyszą spacerom po miastach, konkretnych obszarach, krajach. Coraz częściej w projektowaniu uwzględnia się to, co ludzie czują w środkach transportu, urzędach, jakie im towarzyszą doznania zmysłowe.

**Urszula Pieczek:** Podczas jednego z krakowskich spotkań autorskich związany z Warszawą Michał Cichy, autor *Zawsze jest dzisiaj* i *Pozwól rzecze płynąć*, powiedział, że kiedy wysiadł z pociągu, poczuł zapach smogu, i to przywołało dobre wspomnienia. Dla mieszkańców i mieszkanki Krakowa smog, zwłaszcza zimą, to uciążliwe zjawisko, rzadko konotujemy je pozytywnie. Dla Cichego natomiast zapach smogu, zimowego Krakowa, to zapach ferii spędzonych u babci...



**Marta Siembab:** Z kolei psycholożka węchu Rachel Sarah Herz w swoim artykule w książce *The Smell Culture Reader* (2006) pisze, że zniechęcony przez większość ludzi zapach skunksa to jeden z jej ulubionych zapachów. Dlaczego? Bo kojarzy się jej z wakacjami z dzieciństwa spędzonymi na łonie natury z rodziną. To zapach, który w jej głowie zakodowany został jako zapach szczęścia i bez troski. Zapach i towarzysząca mu emocja tworzą trwałe połączenie.

**Urszula Pieczek:** Wydaje mi się, że każdy i każda z nas ma taką „zapachową magdalenkę”. Niektóre zapachy potrafią przywołać niezwykle silne emocje i wspomnienia, niekoniecznie dobre. Trudniej, mówiąc kolokwialnie, coś „odwachać” niż „odzobaczyć”. Dlaczego tak się dzieje? Jaki jest związek zapachu i pamięci?

**Marta Siembab:** Odpowiedź na to pytanie znajduje się w mózgu, a dokładnie w tzw. mózgu gadzim, czyli najstarszej ewolucyjnie części, która umiejscowiona jest w samym jego centrum. To właśnie ona odpowiada za odbiór bodźców węchowych. Tam właśnie mieści się układ limbiczny – hipokamp, czyli siedlisko pamięci długotrwałej oraz ciało migdałowate przechowujące emocje. To struktury ułożone bardzo głęboko w mózgu, rzadko ulegają urazom, natomiast kiedy w tych obszarach wystąpi krwotok czy zaburzenia aktywności elektrycznej, wtedy mamy do czynienia z nieprzyjemnymi omamami węchowymi. Zmysł powonienia jest skonstruowany w taki sposób, że impuls z opuszki węchowej trafia jednocześnie do trzech różnych miejsc w mózgu. Upraszczając: w chwili, gdy czujemy dany zapach, hipokamp niejako sprawdza, czy go zna czy nie, próbuje porównać zapach z istniejącym już śladem pamięciowym. W chwili, gdy okaże się, że to zapach nieznan, w ciele migdałowatym pojawia się reakcja wstrętu, lęku, ponieważ bardziej nam się „opłaca” założyć, że ten zapach jest niebezpieczny i należy się trzymać od niego z daleka. I teraz – jeśli w interakcji z zapachem nie wystąpi nic negatywnego lub zdarzy się wręcz coś pozytywnego, to reakcja pierwotna zostaje nadpisana i zastąpiona nabytą. Tym można nie tylko wyjaśnić stosunek do nieznanego wcześniej zapachów, na przykład potraw czy pomieszczeń, ale do konkretnych kultur czy, choć nie lubię używać tego określenia w stosunku do ludzi, ras.

**Urszula Pieczek:** Co masz na myśli?

**Marta Siembab:** Na przykład Azjaci uważają, że Europejczycy i Amerykanie nieprzyjemnie pachną.

**Urszula Pieczek:** Dlaczego?

**Marta Siembab:** Ponieważ praktycznie nie posiadają w swojej skórze gruczołów apokrynowych.

**Urszula Pieczek:** Czym one są?

**Marta Siembab:** To gruczoły uaktywniające się w okresie dojrzewania płciowego. Ich wydzielina zawiera nie tylko wodę, lecz także lipidy i substancje wonne, na przykład hormony płciowe. Im ciemniejsza skóra, tym więcej gruczołów apokrynowych, a co za tym idzie, intensywniejszy zapach ciała. Wynika to z faktu, że im bliżej równika mieszkamy, tym nasza skóra zawiera więcej me-

laniny i potrzebuje więcej sebum chroniącego przed palącym słońcem. Mówiąc wprost, kiedy Azjaci się pocą, ich skóra pozostaje mokra, ale nie wydziela zapachu. Nie są przyzwyczajeni do tego, że człowiek obok pachnie... człowiekiem. Zapach potu jest dla nich stresorem.

**Urszula Pieczek:** Zapach jako źródło uprzedzeń rasowych!

**Marta Siembab:** To spadek ewolucyjny – wolimy jeść jagody, które jedli nasi przodkowie, bo wiemy, że nam nie zaszkodzą. My dla siebie nie śmierdzimy, ale kiedy pojawia się tzw. obcy, to czujemy jego odmienny zapach. Jednak w momencie, kiedy kontakt z obcym wzbudza pozytywne emocje, odprężenie, bliskość, pierwotne reakcje zostają zastąpione nabytymi emocjami. Podkreślę to raz jeszcze – im silniejsza emocja towarzysząca zapachowi, tym silniejszy ślad pamięciowy. Jeśli więc wybieramy się na pogrzeb bliskiej osoby, nie używajmy perfum, nawet jeśli jest to zapach, który uwielbialiśmy. W obliczu straty zapach może zacząć kojarzyć się ze skrajnymi, przykrymi emocjami. W stresujących momentach należy unikać zapachów. Wróć na chwilę do „odwachiwania”, o którym wcześniej wspomniałaś.

**Urszula Pieczek:** Proszę.

**Marta Siembab:** Często mówi się o niepowtarzalnym zapachu świąt Bożego Narodzenia – owszem, jeśli ktoś kojarzy ten czas z beztroską, szczęściem, bezpieczeństwem, to zapach pierników, choinki, pasty do podłóg będzie przywoływał wyłącznie pozytywne emocje, jednak dla osób, które święta postrzegają jako czas konfliktu, kłótni, te same zapachy okażą się traumatyzujące. Wspomnienia zapachowe bywają niezwykle uciążliwe w przypadku zespołu stresu pourazowego (PTSD) – nie wiadomo, kiedy pojawi się tzw. *trigger* węchowy wyzwalaający traumatyzujące wspomnienie. Zapachy bardzo mocno zapisują się w pamięci. W związku z tym mogą być źródłem wielkiego cierpienia, choć w wielu przypadkach okazują się pomocne.

**Urszula Pieczek:** Możesz podać jakiś przykład?

**Marta Siembab:** Wspomnienia węchowe są przechowywane w mózgu najdłużej. To dobra wiadomość dla osób w śpiączce, które stymulowane są zapachami. Najstarszy polski producent kompozycji zapachowych, czyli Pollena-Aroma wraz z kliniką Budzik realizowały wspólny projekt, w którym używano zapachów do wybudzania dzieci ze śpiączki. Z tego co wiem, przyniósł on optymistyczne rezultaty. Zmysł węchu powstaje już w trzecim miesiącu życia płodowego i praktycznie się nie starzeje. O ile nie dopadnie nas jedna z chorób neurodegeneracyjnych, węch osoby osiemdziesięcioletniej jest tak samo sprawny jak węch osoby ośmioletniej. Mówi się, że mózg można trenować, rozwiązując krzyżówki, moim zdaniem do fitnessu umysłowego warto włączyć także zapach.

**Urszula Pieczek:** Tu dochodzimy do ciekawego punktu. Często mówi się, że do pewnych zapachów (jak i smaków) się dorasta. Zgadzasz się z tym określeniem?



Zmysły. Fot. Karolina Pardej.

**Marta Siembab:** Nie do końca je lubię, ponieważ to sugeruje, że jeśli jakiś zapach czy smak nam nie pasował, to byliśmy niedojrzali. W angielszczyźnie istnieje sformułowanie, które wydaje mi się bardziej trafne, mianowicie *acquired taste*, czyli smak nabyty. Wskazuje ono, że nabywamy pewnych preferencji. To w dużej mierze kwestia doświadczenia, osobowości i otwartości na zmiany. Osoby, które nie poszukują, nie lubią zmian w otoczeniu (także) sensorycznym, będą dłużej albo zawsze w awersji do pewnych zapachów (i smaków). Z reguły to kompozycje bardziej złożone, w których dzieje się wiele sprzecznych rzeczy. Jednak to, że ktoś jest mniej otwarty na nowe, nie powinno podlegać wartościowaniu. W branży perfum mówi się o dojrzewaniu na przykład do zapachów szyprowych – istnieje pewna gradacja tego, co niebiańskie i przyziemne. Mam jednak kłopot z takim stawianiem sprawy, bo czy ktoś, kto nie lubi perfum szyprowych, jest niedojrzały? Czy brak mu gustu? Czy jest prymitywny? Nie sądzę. Niektóre zapachy – jak wszystkie bodźce zmysłowe – potrafią wprowadzić dyskomfort i wówczas tego dyskomfortu unikamy. Istnieją ludzie, którzy nie piją wody gazowanej, bo przeszkadza im wytwarzany przez dwutlenek węgla hałas. Jednego z moich uczniów pewne zapachy wręcz kłują. Spędziliśmy sporo czasu, by dostrzec, że substancja, która wywołuje takie uczucie, jest związkiem chemicznym z grupy pirazyn, o pieprzo-paprykowym zapachu.

**Urszula Pieczek:** Wspominałaś, że interesuje Cię sztuka olfaktoryczna. Który artysta czy artystka zajmujący się zapachem wydaje Ci się najbardziej inspirujący?

**Marta Siembab:** Bardzo polecam prace antwerpskiego projektanta Petera de Cupere. To moim zdaniem najbardziej wszechstronny artysta olfaktoryczny, którego kreatywność jest niewyczerpana, a dzieła są zawsze na

bardzo wysokim poziomie. Kiedy pracuję ze studentami nad ich pracami dyplomowymi...

**Urszula Pieczek:** ...o tym obszarze Twojej praktyki senseliarskiej nie wspominałaś.

**Marta Siembab:** To dlatego, że obszarów, w których działam, jest prawie tyle, ile zapachów w palecie perfumiarza. W każdym razie, kiedy studenci wpadają na ich zdaniem odkrywczy pomysł, prawie zawsze okazuje się, że Peter de Cupere już taką rzecz zrealizował. Kilka lat temu wydał na przykład interaktywny album, przygotowany w taki sposób, że na kolejnych kartach techniką mikroenkapsulacji umieszczono zapachy części jego projektów – trzeba było delikatnym ruchem zmiażdżyć kapsułki i w ten sposób ucieleśniał się zapach projektu.

**Urszula Pieczek:** Czy istnieje uniwersalny język zapachowy?

**Marta Siembab:** Trudno jest stworzyć język zapachu, który będzie na tyle uniwersalny, że każdy, kto się z nim zetknie, będzie wiedział, o co chodzi. Norweżka Sissel Tolaas, która pracuje głównie w Berlinie, podjęła próby stworzenia języka zapachów zwanego nasalo. To jednak bardzo subiektywny twór, którego założenie musisz się po prostu nauczyć. Problem polega na tym, że nasalo jest jak esperanto: to sztuczny kod, pewien kompromis, który nie ma duszy.

**Urszula Pieczek:** Jak zatem mówić o zapachu?

**Marta Siembab:** Moja praca polega na otwarciu tzw. skrzynki z narzędziami. Wolę inspirować, niż pokazywać gotowe rozwiązania. Chcę zwrócić uwagę, że zapach nie istnieje w oderwaniu – jest połączony ze smakiem, dotykem, wzrokiem, słuchem, a także ze zmysłem równowagi i propriocepcji. Wszystkie zmysły, które znamy, łączą się z węchem. Można sobie zapachy wizualizować dowolnie kształtami, kolorami, jak tylko chcemy, jednak najczęściej do opisu zapachów używamy języka emocji.

Urodziłam się, jak Karol Radziszewski, w 1980 roku. Nasze wspomnienia z dzieciństwa w PRL utkane są z podobnych obrazów, podobnej lektury znaków, podobnych dreszczy, melancholii i zacieka-wień. „Mazaki przebijają”, „Czerwony przebił mi na drugą stronę” – tak mówiłam, tak się mówiło, gdy w zeszytce z papieru makulaturowego barwne fragmenty rysunków zuchwale stemplowały kolejne kartki. Tusz przesiąkał, ale mazaki były przecież lepsze niż kredki z tekturowego pudełka z Misiem Uszatkiem, a nawet lepsze niż czechosłowackie koh-i-noory<sup>2</sup>. Mazak oznaczał styl i prestiż. Dobre mazaki kupowało się w Baltonie lub w Peweksie, a nie w zwykłym piapierniczym. Mazaki przenosiły w świat dobrobytu, w rzeczywistość intensywnych kolorów, wyraźnych konturów i idealnego poślizgu na granicy dłoni i kartki. A do tego – lata 90. przyniosły nam nową metaforę – w czasie rysowania piszczały jak limuzyna hamująca pod rezydencją Blake’a Carringtona<sup>3</sup>.

Solidna żółta majuskuła upiękuszona w czółówce *Dynastii* dostojnym czarnym cieniem przebija więc przez kartki moich wspomnień, kiedy patrzę na jedną z wykonanych przez Karola wersji pracy *AIDS*. To czcionka hucznie obwieszczająca dobrobyt i prestiż, lecz także w nieunikniony sposób (jak guma Donald, jak słodycze w ogóle) zawierająca już potencjał zepsucia, rozkosznej degeneracji, dziecięco-dorosłej *guilty pleasure*. Wykroczenia konsumenckiego, zdrowotnego i seksualnego, którego ciężar znaczeniowy najlepiej oddaje efektowna synekdocha ukuta przez Kathryn Bond Stockton: to „Bataille dla dzieci” – napisze amerykańska badaczka w 2009 roku w książce *The Queer Child*<sup>4</sup>.

KATARZYNA PRZYŁUSKA-  
-URBANOWICZ

## Coming out: o tym, co ze mnie wychodzi

### Na marginesach wystawy *Potęga sekretów* Karola Radziszewskiego<sup>1</sup>

Tak, byliśmy dziećmi, a naszym Bataille’em był kapitalizm. Niespełna dziesięcioletni Radziszewski wita nowy porządek obrazami przemiany osobistej i politycznej, które nieoczekiwanie rymują się i wzajemnie komentują. W imaginariu Karola Kaczor Donald i ubrane w luksusowe stroje królowny stają ramię w ramię z Lechem Wałęsą i Michaiłem Gorbaczowem. Choć postacie te pochodzą z różnych rejestrów, zostały namalowane tymi samymi mazakami, w identycznej konwencji. Opowiadają o tej samej tęsknocie za swobodą, o tym samym niepokoju uwalniania potencjału, tym samym apetycie na więcej: wszystkie są ikonami transformacji.

Patrzę więc wstecz i widzę podobne kadry. Historia osobista splata się w nich, zwykle dość komicznie, z historią powszechną. Niektóre z takich moich wspomnień-przebitek są wiarygodnymi łącznikami ze światem Ka-



Widok wystawy Karola Radziszewskiego *Potęga sekretów*. Fot. Bartosz Górka, źródło: u-jazdowski.pl.

rola, niosą możliwość porozumiewawczego spojrzenia, pojętej w lot aluzji i dowcipu bez przypisów. Inne są chybotliwe, nieoczywiste i domagają się dodatkowych komentarzy-rusztowań, jak punkty wspólne w życiu Karola i jego babci z pracy wideo *Fag Fighters: Prolog* (2007). Pewna jest na przykład lalka Barbie – moja akurat w sukni różowej jak kominiarka dziergana przez babcię Radziszewskiego. Ja też projektowałam swojej Barbie (a może jakiejś idealnej, ucieleśnianej przez nią sobie) stroje, koniecznie z dużym dekoltem oraz musztrującym talię i groteskowo podnoszącym piersi gorsetem. O strategicznym znaczeniu bufiastych rękawów i kaskad bujnych loków upewniły mnie po 1990 roku stylizacje Alexis i Kristle, a zanim zaczęłam oglądać *Dynastię* – błyszczące zdjęcia z magazynu „Burda Moden”. Moje królowny, tak samo jak królowny Karola, miały obscenicznie wydęte wargi i rzęsy długości owadzich czulków. Pamiętam, że udało mi się wynegocjować z mamą i babcią, żeby w ramiona mojej dość skromnej sukienki komunijnej krawcowa wszyła piankowe poduszki, a rękawy przymarszczyła, by choć trochę przypominały bufki.

Pierwsza komunija zbiegła się zresztą w czasie z pierwszym wydaniem „Gazety Wyborczej”. Tamta wiosna niosła coś prawdziwie nowego i uroczystego. W oczach dorosłych było jakieś radosne uniesienie, którego znaczenia jeszcze nie rozumiałam. Biel świątecznej sukienki i rewolucyjna czerwień prostokąta z logo „Gazety” zdołały wszakże połączyć się w mojej pamięci w nierozdzielalną całość.

Tymczasem pierwszy Kaczor Donald Karola powstał w zeszytach w kratkę dwa miesiące wcześniej – ręka dziewięciolatka sumiennie datuje wykonany mazakami rysunek na 4 marca 1989 roku. Donald nic jeszcze nie wie o AIDS: niech nie zmyli nas jego żeglarski *look* ani tatuaż z sercem przebitym strzałą (w końcu historia żeglarstwa to poniekąd historia rozmaitych epidemii). Kaczor przychodzi jednak na myśl świat konsumpcji, pierwszych kreskówek (disnejowskich komiksów chwilowo nie było<sup>5</sup>), pierwszych kolorowych telewizorów – no i oczywiście barwnych historyjek dodawanych do gum do żucia. W pokracznej sylwetce kłótliwego Donalda ogniskuje się wszystko to, co w *The Queer Child* nazwane zostaje „uwodzicielską ekonomią cukierka”<sup>6</sup>, a co dziewięcioletni Radziszewski nieświadomie zestawia z ekonomią zgoła inną: oto bowiem na sąsiedniej kartce pyszni się wąsaty król trzymający w swych monarszych dłoniach książeczkę z napisem PKO<sup>7</sup> (pamiętam ją bardzo dobrze; w podstawówce wszyscy, dopingowani przez wychowawców, pilnie wpłacaliśmy na takie książeczki fundusze wyzebrane od rodziców i dziadków). Ów król to wzorowy kapitalista, opanowany i pragmatyczny. Z dymku nad jego głową dowiadujemy się, że myśli wyłącznie o gromadzeniu bogactw. W zeszytach Karola ów bajkowy *homo oeconomicus* pojawia się jednak chyba tylko raz, podczas gdy inne postacie, znacznie bardziej namiętne, miotane logiką zatracenia, potłacz i ostatecznej ofiary, wracają z niemal obsesyjną regularnością. Weźmy

choćby obrazki z 3 marca (a był to piątek i pewnie na rysowanie udało się przeznaczyć więcej czasu niż zwykle): oto olbrzymi smok puszczający z nozdrzy kłęby dymu, niesie ponad wodospadem czarnowłosą księżniczkę (może to porwanie?); oto lew przechadza się podejrzanie blisko delikatnej gąski; oto czarna bestia (pantera? wilk?) rzuca się na ulatującego gołębia. Kilka stron dalej – dłużorzęsy motyl, który podfrunął zbyt blisko świecy i nadpala sobie, zdziwiony, delikatne skrzydełko. Ostatni rysunek nie ma daty, lecz niewykluczone, że powstał w ten sam marcowy weekend. Lub przynajmniej tej samej, zwiastującej metamorfozę, wiosny.

O tym, że wiosna potrzebuje ofiary (zwykle młodej dziewczyny), wiemy choćby od Igora Strawińskiego i jego licznych następców – by wymienić tylko Maurice’a Bédarta, Pinę Bausch czy Katarzynę Kozyrę; wiemy to również od Rogera Caillois, który w *Człowieku i sacrum*<sup>8</sup> wyklada nam bolesną logikę tego związku. W zeszytach Radziszewskiego w powracającym motywie niewinnej ofiary zakodowane są dziecięce fantazje o końcu jednego świata i o początku świata innego, a także o związanej z tą przemianą utracie niewinności – zwłaszcza w wymiarze inicjacji seksualnej. Ważnym narzędziem uśmiercania, przebijania i pozbawiania dziewictwa będą tu przy tym strzały (tatuaż Kaczora Donalda nie był więc przypadkowy): śmigają one wystrzelone z indiańskich łuków, ranią zdumione ptaki, jedna z nich przecina zaś powietrze, obwiązana biało-czerwoną wstążką, po raz kolejny z dezynwolturną łącząc intymne z publicznym. Strzała wielokrotnie bywała w historii sztuki, jak pamiętamy, znakiem pożądania: w rozmaitych przedstawieniach męczeństwa świętego Sebastiana, w *Ekstazie świętej Teresy* Berniniego czy w malarstwie *fin-de-siècle*’u, gdzie pojawiała się w kobiecych dłoniach na zmianę z innym fallicznym rekwizytem – wężem<sup>9</sup>. U Radziszewskiego, *mutatis mutandis*, również okazuje się świadectwem skrywanego pragnienia. Dołącza do innych jego znaków. Pragnienie, choć dziecięce, jest tu wielkie i groźne jak smok; mroczne jak czarna pantera; drapieżne jak lew. I przesywające niczym strzała.

W chłopięcym zeszytach równoległe z wątkiem strzały rozwija się jednak także wątek rany. Nabiera on wyrazistości w 1991 roku, gdy kreska Karola jest już pewna, a mazaki tu i ówdzie ustępują miejsca kredkom. Obok krwawiących lub skutych łańcuchami syren (znów przywodzących na myśl modernistyczne wizje niewiast unieruchomionych w spastycznych pozach) pojawiają się wtedy wysokie, seksownie ubrane brunetki atakowane przez zamaskowanych napastników, których płeć nie jest wszakże oczywista. Jedna z dam broczy krwią, rozpostarta na szerokim łożu. Krwawi także rozpięty na krzyżu Chrystus, narysowany – nieoczekiwanie – delikatnymi, niemal czułyimi pociągnięciami ołówka. Inscenizacja pożądania staje się coraz bardziej wyrazista. I jeśli znaki religijne uchodzą tu za mniej oczywiste, to pragnienie, skrywając się za nimi jak za najlepszym alibi, przemawia jeszcze śmielszym głosem.

Oglądając prace Karola, jesteśmy więc wtajemniczeni w intymność, która opowiada o sobie, jak to z sekretami bywa, w przypowieściach; w uwznioślonym języku doświadczeń publicznych i zbiorowych: w kodach religii, polityki i popkultury, ze wszystkim, co w niej na początku lat 90. dostojne i hieratyczne. Mierzmy się z faktem dziecięcej fascynacji bólem, władzą i zależnością, granicami ciała i ich przekraczaniem. Widzimy obrazy podprogowo, ale przecież bardzo intensywnie seksualne. Duży Radziszewski (tak trudny tu do odróżnienia od Małego Radziszewskiego) z istic kampowym rozmachem (tak trudnym tu do odróżnienia od PRL-owskiej fantazji) pomaga nam zobaczyć całe spektrum ofiarniczo-erotycznego imaginarium: rozciąga się ono między Kaczorem Donaldem a Chrystusem, między kreskówką a liturgią. Szaleńczy zakres tego kontinuum daje przestrzeń na rozbitcie sentymentalnej wizji dziecka „niewinnego” – pozbawionego impulsów seksualnych, morderczych, zachłannie konsumpcyjnych. Jednocześnie ujawnia, na jak wiele sposobów można sformułować narzucające się bez przerwy, choć naiwnie brzmiące pytanie: z kim dziewięcioletni Karol identyfikuje się bardziej – z katem czy z ofiarą? Ze strzałą czy ze zranionym zwierzęciem? Z władcą czy z poddanym? A może jest jednym i drugim naraz?

Odpowiedzi można szukać u czterdziestoletniego Radziszewskiego, będą jednak naznaczone aktualną intencją, dojrzałymi deklaracjami o niedojrzałym sobie, niepamięcią lub pamięciotwórczą fantazją. Pożółkły zeszyt nieraz zaświadczy o innej prawdzie niż dorosłe wizje. Stawiając pytanie o swoją tożsamość, artysta mimochodem formułuje wobec nas dylemat towarzyszący właściwie każdemu przedsięwzięciu autobiograficznemu: „Czy to ja wiem coś o sobie, czy też to coś, co właśnie pokazałem, posiada jakąś wiedzę o mnie? I kim w związku z tym jestem?”.

Jednym z najbardziej radykalnych ujęć tej kwestii, stawianej jako problem przynajmniej od czasów Rousseau i jego *Wyznań*, jest napisany 80 lat przed *Potęgą sekretów Wiek męski* Michela Leirisa. Gdy francuski pisarz i etnograf zaczyna snuć swoją opowieść, jest trochę młodszy niż Karol, trochę młodszy niż ja: „Skończyłem właśnie trzydzieści cztery lata, połowę życia” – zaczyna narrację o sobie samym. Nieco wcześniej skończył sześćioletni proces psychoanalityczny u Adriena Borela, przeświadczony, że dopiero biografia intymna umożliwi mu całkowite wyzdrowienie. Ambicje terapeutyczne i artystyczne Leirisa są w *Wiek męskim* utopijne: chce dokonać aktu całkowitego odsłonięcia, ujawnić się, jak gdyby wstyd nie istniał, dokonać spektakularnej autopenetracji i autodiagnozy, uczynić najgłębsze możliwe wyznanie. Obnażyć się przed czytelnikiem.

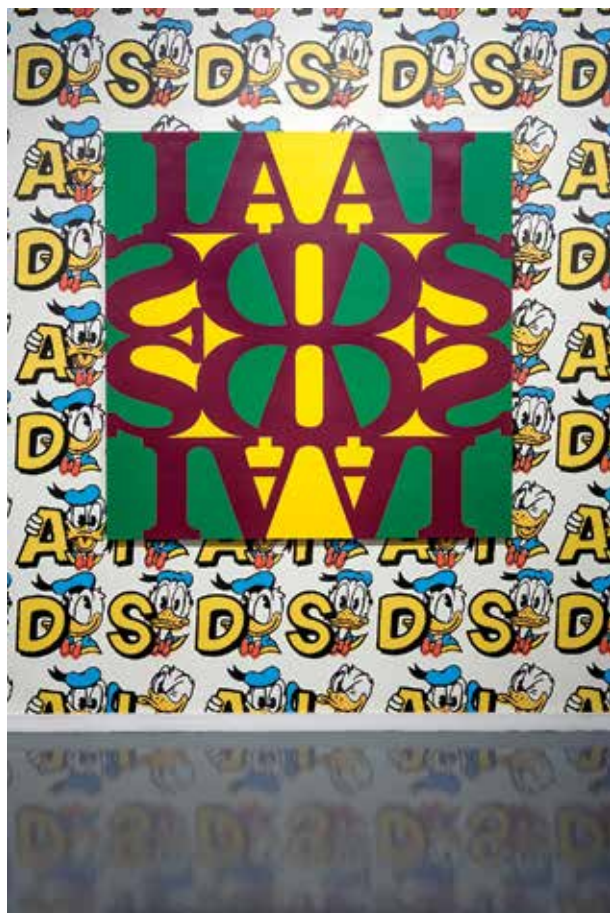
Ukazanie „całej prawdy” o sobie może oczywiście oznaczać wiele rzeczy. W projekcie Leirisa „cała prawda” to właśnie mówienie zgodne z instrukcją psychoanalityczną: ćwiczenie się w forsowaniu własnych obron, mimo zażenowania, a nawet wbrew wstydomi, jak gdyby nie istniał lęk przed oceną i karą; w przekonaniu, że „cała prawda”

niechybnie skrywa się pod jakąś winą, że jest owinięta w tabu jak w papier prezentowy. W projekcie Radziszewskiego, po trzydziestu latach wcielającego się w dziecko, którym był, i powtarzającego własne gesty poprzez przerysowywanie dziecięcych prac dorosłą ręką, chodzi raczej o świadome stworzenie iluzji „całej prawdy”. Materialne świadectwa przeszłości zostają wzięte w cudzysłów, stają się autocytatami. Ostatecznie chodzi więc nie tyle o to, by spowiedź odbyć, ile by ją zainscenizować. Choć – paradoksalnie – dzięki temu, że „tak jakby nie mówi się prawdy”, w tej sytuacji można ją wyznać tym szczerzej.

Sekrety zdradzane nam przed Leirisa są rozmaite: od szczegółów fizjologicznych („wstydzę się przykrej skłonności do rumieńców i łśnienia skóry”, „moje palce środkowe, zgięte u końca, zdają się zdradzać coś słabego albo chwiejnego w charakterze”<sup>10</sup>) i drobnych natręctw („obgryzam paznokcie niemal do krwi”, „kiedy jestem sam, drapię się w okolice odbytu”<sup>11</sup>), poprzez seksualność (pierwsza erekcja, lęk przed kobietami, wizyty w burdelach), aż po intrygujące obsesje (fascynacja figurami Judyty, Salome i Lukrecji oraz lęk przed kastracją). Sekrety Radziszewskiego – jeśli wolno nam zgadywać – to dziecięce pożądanie ubrane w fantazje o okrucieństwie zadawanym i doświadczanym; to pewien rodzaj estetycznej i konsumenckiej naiwności, przez którą niemal wszyscy przechodzimy u progu dojrzewania, a którą z perspektywy czasu traktujemy z politowaniem; to wreszcie ofiarowany widzowi do analizy bogaty materiał diagnostyczny, z którym ten może uczynić, co zechce.

Obaj – Leiris i Radziszewski – mówią: „oto ja i mój sekret”, „oto ja jawne i ja ukryte”, „oto ja i nie-ja”. Ale także: „oto ja przedstawiający i ja przedstawiany”, „oto ja, którego nie widać (bo właśnie przedstawia), i ja, które widać (bo jest przedstawiane)”. Gest autoprezentacji wymusza rozpad na dwie instancje: znaną, lecz niewidoczną, i widoczną, lecz nieznaną. U Leirisa metaforą tego rozcięcia jest dokonana przez Judytę dekapitacja Holofernesa, mająca miejsce, inaczej niż w wersji biblijnej<sup>12</sup>, po zbliżeniu seksualnym dwojga bohaterów. Autor *Wiek męskiego* sugeruje tym samym, że nie można oddać się drugiemu (ani erotycznie, ani autobiograficznie) bez utraty kawałka siebie. Nieuchronnie rozpadamy się na tego, kto mówi, i tego, o kim jest mowa; na tułów i na głowę; i wreszcie – by doprowadzić ciąg psychoanalitycznych metafor do końca – na wykastrowanego i jego odcięty organ. „Identyfikacja z Holofernesem – napisze w komentarzu do *Wiek męskiego* Denis Hollier – [...] staje się opisem sceny pierwotnej gatunku autobiograficznego; posiada egzemplifikującą siłę, która rozpoczyna i strukturyzuje przedsięwzięcie autoprezentacji jako takie. Kastrująca *mimesis* – lustro, które odcina. Rozpoznaję siebie w lustrze, które redukuje mnie do głowy”<sup>13</sup>.

Jakakolwiek byłyby więc zawartość podanego do oglądania sekretu, pozostaje on moim dziwnym kawałkiem, moją squeeerowaną częścią, tym, co we mnie obce i co zadaje mi fundamentalne pytania. Jest jak triumfalnie trzy-



Widok wystawy Karola Radziszewskiego *Potęga sekretów*.  
Fot. Bartosz Górka, źródło: u-jazdowski.pl.

mana przez Judytę głowa Holofernesa, nazwana przez Leirisa jednocześnie „brodatą kulą” i „falicznym pękiem”<sup>14</sup>. „Prawdziwym autobiografem można stać się tylko przez włamanie”, dopowiada Hollier. „Trzeba móc udowodnić, że wewnątrz wcale się na siebie nie czekało”<sup>15</sup>.

Jeśli tak, to podjęta przez Radziszewskiego próba za-inscenizowania fragmentu własnego życia staje się nie tylko sprawdzaniem możliwości snucia queerowej autobiografii, nie tylko kuksańcem wymierzonym tradycyjnym narracjom o dzieciństwie. Wyzwanie rzuca nie tylko Duży Karol: przede wszystkim to jemu samemu wyzwanie rzucające jest przez Małego Karola. A ten ożywa nagle poprzez performatywne gesty swojego dorosłego odpowiednika i przemawia w nim jak duch poprzez medium. Choć kiedy konfrontujemy się z resztkami dzieciństwa, ostatecznie nie ma w nich przecież nic obcego – wszystko jest tu nasze, składa się z naszych kawałków, demonizowanych tym silniej, im silniej wypartych. Wszystko, nawet fragmenty zdekomponowane przez czas, są tu do odczytania jako własne.

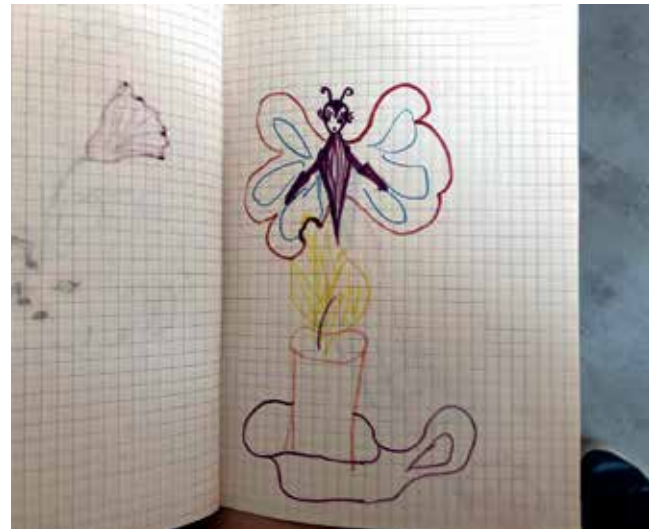
Radziszewski – owszem – upomina się więc o samego siebie, o kawałek swojej historii. Ale i owo „samo siebie”, owa historia upomina się o Radziszewskiego. Mówi mu coś, czego on sam może jeszcze nie widzieć i nie rozpoznawać, jak w demonie, „dewiancie” i obcym nie rozpoznajemy własnego bólu i zawstydzienia.

Queerowanie własnej biografii polega tu więc nie tyle na potwierdzaniu siebie świadectwami z przeszłości i ugruntowywaniu własnej tożsamości („zawsze taki byłem”), ile na śmiałym odsłanianiu potencjału własnej nietożsamości i zaskoczenia obcością w sobie („nigdy bym o to siebie nie podejrzewał”). To *coming out*, w którym nie jest się podmiotem: nie ja się ujawniam, lecz coś we mnie ujawnia się przede mną ku memu zdumieniu. Dlatego właśnie dzieciństwo – i moje, i Karola, i w PRL, i poza nią – jest nieuniknienie „queerowe”. Dziwne, komiczne, a nade wszystko – „nie swoje”. Wiecznie z nami, dorosłymi, nieidentyczne. Potęga sekretów tkwi bowiem w tym, że – grając na nosie psychoanalitykom, recenzentom i nam samym – i chcą, i nie chcą nam siebie ujawnić.

\* Anglojęzyczna wersja niniejszego tekstu ukazała się w poświęconej wystawie antologii *The Power of Secrets*, red. Michał Grzegorzek (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski – Sternberg Press, Warszawa 2021).

#### Przypisy

- 1 Wystawa *Potęga sekretów* prezentowana była przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski od 15 listopada 2019 do 29 marca 2020 roku. Kuratorem przedsięwzięcia był Michał Grzegorzek.
- 2 Dobrej jakości kredki produkowane w ówczesnej Czechosłowacji. Więcej o nich i o innych obiektach kultury materialnej w PRL pisze Alexandra Schussler [w:] *tejez, Villa Sovietica. Objets soviétiques. import – export*, katalog wystawy Muzeum etnograficznego w Genewie, 2009.
- 3 Emisja amerykańskiego serialu *Dynastia* w telewizji polskiej rozpoczęła się w połowie 1990 roku, a więc prawie rok po transformacji ustrojowej, kiedy jako społeczeństwo zachłystaliśmy się wolnościami i dobrami dostępnymi nagle w porządku kapitalistycznym.
- 4 Kathryn Bond Stockton, *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, Duke University Press, Durham 2009, s. 238.
- 5 Komiksy z disnejowskimi bohaterami, znane u nas przed drugą wojną światową, wróciły na polski rynek dopiero w 1990 roku.
- 6 Por. Kathryn Bond Stockton, *The Queer Child*, dz. cyt., s. 237.
- 7 Książeczki Powszechnej Kasy Oszczędności stanowiły w PRL popularną formę oszczędzania, promowaną również w szkołach podstawowych (pod nazwą Szkolna Kasa Oszczędności).
- 8 Zob. Roger Caillois, *Wojna i sacrum*, [w:] tegoż, *Człowiek i sacrum*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Ewa Burska, Oficyna Wydawnicza „Volumen”, Warszawa 1995.
- 9 Por. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford University Press, Oxford 1986.
- 10 Michel Leiris, *Wiek męski wraz z rozprawą. Literatura a tauromachia*, przeł. Teresa i Jan Błoński, PIW, Warszawa 1972, s. 21.
- 11 Tamże, s. 22.
- 12 Por. Jdt 13, 1–9.
- 13 Denis Hollier, *Nagłówek Holofernesa (Notatki o Judycie)*, przeł. Katarzyna Przyłuska, „Konteksty” 2007, nr 3–4, s. 59.
- 14 Michel Leiris, *Wiek męski...*, dz. cyt., s. 119.
- 15 Tamże, s. 63.



Widoki wystawy Karola Radziszewskiego *Potęga sekretów*. Fot. Bartosz Górka, źródło: u-jazdowski.pl.



W październiku 2017 roku, na dziesięciolecie Polskiego Instytutu Antropologii, odbyła się w Łodzi konferencja o charakterze seminaryjnym poświęcona filmowi etnograficznemu i jego obecności w polskiej antropologii.

Organizatorem tego spotkania antropologów był Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego we współpracy z PIA, Komisją Kultury Polskiej Akademii Nauk – Oddział w Łodzi oraz Łódzkim Domem Kultury.

Zaplanowaliśmy seminaryjną dyskusję połączoną z prezentacją filmów. Interesowała nas konfrontacja różnych sposobów rozumienia filmu etnograficznego. Wytyczając główne cele spotkania, dostrzegliśmy to,

że w dyskusjach antropologów zajmujących się problematyką wizualności podkreśla się potrzebę nowego zdefiniowania filmu antropologicznego oraz potrzebę zastanowienia się nad wieloma ważnymi szczegółowymi kwestiami wiążącymi się z opisem i interpretacją rzeczywistości kulturowej i społecznej za pomocą języka filmu. Chcieliśmy zatem, by teoretycy (specjaliści z zakresu antropologii wizualnej) i praktycy (twórcy filmowi oraz autorzy dokumentów antropologicznych) poszukali wspólnie odpowiedzi na pytania dotyczące specyfiki filmu antropologicznego, jego poznawczych funkcji i artystycznych wartości. W dyskusji o filmie etnograficznym i problemach warsztatowych wzięli udział znawcy tematu, teoretycy i praktycy, między innymi Zbigniew Benedyktowicz, Sławomir Sikora, Ewa Nowina-Sroczyńska, Dariusz Czaja, Anna Niedźwiedz, Andrzej Białkowski, Grażyna Kubica-Heller i Krystyna Piątkowska. Gościem konferencji był operator i reżyser Marcin Koszałka.

Każdego uczestnika dyskusji prosiłmy o wypowiedź prezentującą jego własne stanowisko w powyższych kwestiach, a także – na tym bardzo nam zależało – o włączenie do swej wypowiedzi filmu (lub wybranych fragmentów filmu), własnego autorstwa lub innych twórców, ale tak, by słowa prelekcji poparte były filmowym obrazem, przykładem konkretnego filmowego przedstawienia.

Nakreślając pole dyskusji, założyliśmy, że we współczesnej antropologii film przestał pełnić służebną funkcję pomocniczej metody opisywania i interpretowania rzeczywistości. Ale jednocześnie byliśmy świadomi tego, że określenie epistemologicznego statusu filmu wciąż sprawia antropologom kłopoty. Skupiliśmy się szczególnie na kilku kwestiach:

- identyfikacji modeli i gatunków filmu antropologicznego;
- sposobach narracji, wskazując problem opisu rzeczywistości;
- filmowych przedstawieniach;
- poszukiwaniach nowych form wyrazu z uwzględnieniem modeli sztuki i mód kulturowych;
- charakterystyce rodzajów filmów antropologicznych (takich jak film bezpośredni, obserwacyjny, kreacyjny, osobisty).

Prezentacje i rozmowy pozwoliły na skonfrontowanie teorii filmu antropologicznego ze współczesną twórczością filmową, jaka powstała w ostatnich latach w ośrodkach akademickich i muzealnych. Pokazały one także, jaką rolę może odgrywać film w budowaniu antropologicznej wiedzy.

**POLSKI FILM ANTHROPOLOGICZNY**  
Między nauką a sztuką

**program konferencji naukowej**  
Wszystkie wystąpienia połączone z pokazami filmów odbywają się w sali 221 w Łódzkim Domu Kultury (ul. Traugutta 18).

**12 października 2017 (czwartek)**

09:30-10:00 Otwarcie konferencji

10:00-11:00 *Film etnograficzny poza etnografią* dr **Zbigniew Benedyktowicz** (Instytut Sztuki PAN)

11:15-13:15 *Film antropologiczny. Kwestia narracji*  
dr hab. **Sławomir Sikora** (Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UW), dr **Karolina J. Dudek** (sociolog organizacji)  
*Filmowa polityka na misternym miejscu. Przejście religijne i lokalna pamięć zbiorowa*  
dr **Magdalena Lubajska** (IEIAK UW) i mgr **Pawłina Carluzzi Sforza** (magister sztuki, fotograf, scenarzysta, reżyser)

13:30-15:00 Przerwa

15:00-16:00 *Od twórczości śląskiej, antropologia zaangażowana i filmy historii mówionej o Śląsku Cieszyńskim*  
dr hab. **Grażyna Kubica-Heller** (Instytut Socjologii UJ)

16:15-17:15 *Między obrazowaniem a uczestnictwem. Film i wizualność w praktyce etnograficznej*  
dr hab. **Anna Niedźwiedz** (Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ)

17:30-18:00 Przerwa

18:00-19:30 Spotkanie z reżyserem dr hab. **Marcinem Koszałką** (Zakład Realizacji Obrazu Telewizyjno-Filmowego UŚ)

19:45 Kolacja (restauracja Varoska, ul. Traugutta 4)

**13 października 2017 (piątek)**

09:30-10:30 *Dokument kreacyjny. Przejście bierności poznawczej i minimalizmowi formy*  
prof. UL dr hab. **Ewa Nowina-Sroczyńska** (Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UL)

10:45-11:45 *Jeszcze inni Wencze (Prędrag Matwojević in memoriam)* prof. UJ dr hab. **Dariusz Czaja** (IEIAK UJ)

12:00-12:30 Przerwa

12:30-13:30 *Lesy podłuchane – praktyki dokumentacyjne sejmickiego „Pogranicza”*  
mgr **Małgorzata Sporek-Czyżewska** (Ośrodek „Pogranicze – sztuka, kultura, narodów”)

13:45-14:45 *O tożsamościach i relacjach antropologa i filmowca. Od autonomii do aliansu i co z tego wynika*  
dr **Krystyna Piątkowska** (PTL, IEIAK UL) i **Andrzej Czulda** (realizator filmu *Wspinanie karpacza*)

15:00 Zakończenie konferencji

UNIWERSYTET ŁÓDZKI | WYDZIAŁ FILOZOFICZNO-HISTORYCZNY | ŁÓDZKI DOM KULTURY | PAN | PIA | KONFERENCJA ZORGANIZOWANA W RAMACH OBCHODÓW JUBILEUSZU 10-LECIA POLSKIEGO INSTYTUTU ANTHROPOLOGII



Przedstawiam tutaj pewien projekt prowadzony kilka lat temu na Śląsku Cieszyńskim, którego efektem był film *Żywobyci przy granicy. Babski godki z obu stron Olzy* – a także moje doświadczenia z nim związane oraz towarzyszący temu namysł nad tym, czym jest / powinien być film etnograficzny. Refleksja ta bazuje również na mojej znajomości takich produkcji i częstym wykorzystywaniu ich w dydaktyce.

We współczesnych polskich dyskusjach na temat filmu etnograficznego nie bierze się zazwyczaj pod uwagę różnicy pomiędzy znaczeniem, jakie słowo „etnografia” ma w polskiej tradycji językowej, gdzie jest ciągle synonimiczne z ludoznawstwem i związane z „kulturą ludową”, a anglo-amerykańskim rozumieniem obecnym w dyskursie antropologicznym (także polskim), gdzie oznacza naukowy opis poszczególnych kultur czy zjawisk kulturowych. Pochodną tego zróżnicowania jest też postrzeganie tego, czym jest film etnograficzny. Polskie tradycyjne rozumienie pojawia się w części artykułu, w której dokonuję przeglądu filmów etnograficznych o Śląsku Cieszyńskim, co stanowi jeden z kontekstów naszego projektu. Drugim kontekstem jest współczesny film etnograficzny funkcjonujący w antropologii społeczno-kulturowej.

1. **Badania na Śląsku Cieszyńskim** prowadzę od wielu lat. Ich rezultaty zostały zebrane w wydanej w 2011 roku książce *Śląskość i protestantyzm. Studia o Śląsku Cieszyńskim, proza, fotografia*<sup>1</sup>. Konzeptualizowałam w niej śląskość jako kulturę dziką w rozumieniu Ernesta Gellnera<sup>2</sup>, a także starałam się dekonstruować polonocentryczną narrację i odtworzyć to, co zostało zakryte i zdyskredytowane jako nieuprawnione, niesłuszne, sfragmentaryzowane, regionalne. Traktowałam śląskość jako niezależną kategorię kulturową, przynajmniej potencjalnie. Z drugiej strony ważne dla mnie było pokazanie, że pluralizm wyznaniowy Śląska Cieszyńskiego jest kwestią nie tylko religijną, ale i polityczną, i że wielowyznaniowość jest bazą dla rzeczywistej pluralizacji przestrzeni publicznej oraz społeczeństwa obywatelskiego (w czym znów opierałam się na teorii Gellnera<sup>3</sup>).

Co warto podkreślić, sama wywodzę się ze społeczności śląsko-cieszyńskich ewangelików, jestem zatem antropolożką „tubylczą”, czyli pochodzę z mniejszości, którą badam<sup>4</sup>. Jedną z cech charakterystycznych tego idiomu jest zaangażowanie, a także często polityczna motywacja i znaczenie podejmowanych badań. I tak też jest w moim przypadku. Obok czysto naukowych powodów prowadzenia różnych przedsięwzięć badawczych, mam także cele polityczne. Chodzi mi głównie o dowartościowanie śląsko-cieszyńskiej kultury, a szczególnie o emancypację cieszyńskiej odmiany języka śląskiego i wprowadzenie jej do przestrzeni publicznej jako „pełnoprawnej alternatywy do języka hegemonicznego”, by użyć określenia Thomasa Hylanda Eriksena<sup>5</sup>. Można tego dokonać przez ujawnienie działania hegemonii kulturowej polszczyzny i często

## Na czym polega „etnograficzność” filmu? Czyli o pewnym projekcie filmowej historii mówionej

niewidocznego polskiego nacjonalizmu, które delegitymizują wszelkie kulturowe specyficzności, spychając je w bezrefleksyjnie przyjmowany regionalizm.

Staram się pisać w sposób zrozumiały dla szerszej publiczności, unikając zbędnego żargonu i strzelistych konstrukcji teoretycznych, bo bliska jest mi perspektywa innej „tubylczej” antropolożki, Kirin Narayan, która postulowała, by pisać w taki sposób, żeby „swoi” też mogli to czytać<sup>6</sup>. Recepcja mojej śląskiej książki była bardzo zróżnicowana: od fundamentalnej krytyki<sup>7</sup>, przez życzliwą ocenę<sup>8</sup>, po entuzjazm śląskich (nawet bardziej górnośląskich) ziomków. Z docierających do mnie reakcji mogłam odnieść wrażenie, że przynajmniej dla niektórych czytelników i czytelniczek moja książka odegrała ważną rolę w konstruowaniu ich tożsamości. Jednak praca naukowa ma dość ograniczony zakres oddziaływania, większy efekt daje użycie innego medium – filmu, szczególnie gdy chce się dotrzeć do młodych ludzi.

2. **Filmy historii mówionej** to efekt pracy badaczek i aktywistek skupionych wokół krakowskiej fundacji Dobra Wola (a wcześniej także Fundacji Kobiecej „eFKa”). Dołączyłam do projektu, który był prowadzony na Ukrainie, a jego efektem – film *Stacja kolejowa Krasne-Busk. Opowieści przesiedlonych kobiet* (2012). Uczestniczyły w nim doświadczone badaczki, a także młode aktywistki z Polski, Ukrainy i Niemiec. Teren dobrze znały nasze ukraińskie koleżanki (etnografka i historyczka), które prowadziły tam wcześniej własne badania. Nagrywałyśmy narracje biograficzne kobiet przesiedlonych z terenów Polski po 1945 roku, a także lokalnych mieszkank. Później z fragmentów tych wypowiedzi zmontowałyśmy film dokumentujący życie tych kobiet przed wojną, w jej trakcie, w czasie przesiedleń i później.

Ramę teoretyczno-metodologiczną tego projektu stanowiła perspektywa feministyczna oraz koncepcja historii mówionej. Chodziło nam o danie głosu kobietom, które były głównym przedmiotem politycznych decyzji o wypędzeniach i na których ciążyły ich tragiczne skutki. W samym filmie znaczyło to, że nie stosowałyśmy filmowych „ozdobników”: przebitek, ujęć krajobrazów itp. Intencjo-

nalnie rezygnowaliśmy z języka filmowego dokumentalisty, żeby skupić się jedynie na wypowiedziach naszych rozmówczyń. Dać im wybrzmieć. To właściwie nie miało być dzieło filmowe, tylko raczej sfilmowana wielogłosowa narracja. Określenie „film historii mówionej”, które wymyśliłyśmy, dobrze denotuje to znaczenie.

Drugim ważnym wymiarem naszego przedsięwzięcia było podejście kolegialne, zarówno na etapie przygotowania i prowadzenia wywiadów, jak i decydowania o montażu i wyborze fragmentów. W efekcie zaufania, którym obdarzyły nas rozmówczynie, i naszej własnej pracy powstał bardzo sugestywny obraz kobiecego doświadczenia związanego z dramatycznymi losami wojennymi i powojennymi, bohaterstwem zaczynania życia w nowym miejscu, niepewnością, skrajnym ubóstwem, głodem, późniejszym budowaniem nowego życia i chwiejną stabilizacją. Publiczna premiera filmu w buskim domu kultury i wzruszenie naszych bohaterek, a także publiczne przeprosiny jednej z naszych ukraińskich koleżanek za ówczesne nieprzychylnie przyjęcie uchodźczyń przez lokalne społeczności – to wszystko świadczyło o mocy i znaczeniu tego filmu, szczególnie w sytuacji, gdy powojenne przesiedlenia są na Ukrainie tematem raczej przemilczanym. Pokazy w Polsce również świadczyły o sile tego filmu i uświadamiały widzom, że doświadczenie przesiedleń było nie tylko polskie, dotyczyło bowiem także Ukraińców.

3. Praca w tym projekcie zainspirowała mnie do przeprowadzenia **podobnego przedsięwzięcia w moich rodzinnych stronach**, na Śląsku Cieszyńskim; zatytułowałam je *Żywobyci przy granicy. Babski godki z obu stron Olzy*<sup>9</sup>. Jest to kraj, który przez wieki był częścią różnych państw: od Polski odpadł już w XIV wieku i stał się częścią Czeskiej Korony, a potem razem z nią – Austrii. Został przecięty na pół granicą państwową w 1920 roku, a w czasie II wojny światowej doświadczył włączenia do Rzeszy, co łączyło się z wcielaniem mężczyzn do niemieckiego wojska, osadzaniem mieszkańców w obozach koncentracyjnych, a także codziennymi trudnościami, które musiały pokonywać kobiety. Po wojnie kraj został ponownie podzielony i nadal funkcjonuje w dwóch państwach: Polsce i Czechosłowacji (Republice Czeskiej), ale od wejścia obu krajów do Unii Europejskiej przekraczanie granicy nie stanowi już problemu.

Mój pomysł był bardzo prosty: chodziło o performatywne „od-tworzenie” cieszyńskiej śląskości i pokazanie, że po obu stronach Olzy jest ciągle ta sama kultura. Rozmowa z kobietami o granicy państwowej po obu jej stronach miała ją zdekonstruować. Ich narracje o życiu miały odtworzyć codzienną kulturę i dowartościować śląski język. Perspektywa feministyczna miała nam pozwolić uciec od nacjonalizmów, ale także od prostego folklorystyki. Chodziło o zebranie materiału badawczego i zarchiwizowanie go, a także o stworzenie filmu z fragmentów narracji naszych rozmówczyń z przeznaczeniem do pokazywania

w szkołach i ośrodkach kultury, aby zapoznać młodzież i starszych mieszkańców z historią własnej ziemi (czego nie uczy się w szkołach), a także zachęcić do prowadzenia tego typu projektów na własną rękę.

Grupa projektowa składała się z kilkunastu osób z Polski, Republiki Czeskiej i Niemiec. Były to głównie doświadczone badaczki z Krakowa (etnolożki, socjolożki, literaturoznawczynie) oraz młode aktywistki organizacji pozarządowych z Zaolzia, czyli części Śląska Cieszyńskiego (głównie absolwentki polskich uniwersytetów), a także współpracująca z nami przy poprzednim projekcie filmoznawczynie ze Szczecina oraz praski antropolog w roli eksperta<sup>10</sup>. Baza projektu była bardzo dobrze logistycznie i symbolicznie ulokowana na cieszyńskim Zamku (w tamtejszym hostelu – noclegi, a w sali konferencyjnej Śląskiego Zamku Sztuki i Przedsiębiorczości – seminaria, warsztaty i pokazy filmowe).

Rozpoczęliśmy od kilku spotkań przygotowawczych, podczas których odbyły się wykłady o historii i kulturze Śląska Cieszyńskiego, odwiedziłyśmy lokalne muzeum, dyskutowaliśmy nasze poprzednie projekty, dokonałyśmy konceptualizacji naszych badań i poznawałyśmy się nawzajem. Językiem projektu był angielski ze względu na uczestniczkę z Niemiec i jedną z Pragi – nie znały one ani polskiego, ani śląskiego, jednak w kuluarach często przechodziłyśmy na jeden z tych języków.

Naszym celem było zebranie pełnych biograficznych wywiadów narracyjnych<sup>11</sup>. Zgodnie z regułami metodologicznymi rozmówczynie najpierw w sposób spontaniczny opowiadały o swoim życiu, a później dopytywałyśmy je o ważne dla nas kwestie. Osoby do wywiadów zostały pozyskane przez uczestniczki projektu, które dobrze znały teren i wiedziały, do kogo się udać (kto będzie chciał się z nami podzielić swoim doświadczeniem). Chodziło nam o rozmowy z autochtonkami i starałyśmy się zachować paritet między osobami z polskiej i czeskiej strony granicy. Starałyśmy się, by rozmowy odbywały się w przyjaznym dla naszych rozmówczyń otoczeniu, najlepiej w ich własnych domach. Główna kamera była ustawiana na statywie w taki sposób, żeby było widać ręce filmowanej osoby podczas gestykulacji. Taki sposób kadrowania sprawia, że widoczna jest także spora część wnętrza. Druga kamera była używana do nagrywania z ręki: filmowania dokumentów i zdjęć pokazywanych przez rozmówczynie oraz podążania za nimi, gdy się przemieszczały. Nagrywałyśmy także sam głos na dyktafonie.

Grupa terenowa składała się z czterech osób: głównej wywiadowczynie, która umiała mówić *po naszymu*, czyli po śląsku, żeby rozmowa mogła się toczyć w tym języku; drugiej wywiadowczynie mającej za zadanie kontrolować przebieg rozmowy i ewentualnie sugerować dodatkowe pytania; trzeciej, czyli kamerzystki odpowiedzialnej za nagranie na głównej kamerze; i czwartej – za nagranie na dodatkowej kamerze i dyktafonie; miała ona też dbać o to, by rozmówczynie zostały usadzone w dobrze oświetlonym miejscu i by wyeliminować hałasy (radio, zegar,

ruch uliczny, zwierzęta), a także by uzyskać oświadczenie o zgodzie na wywiad i wykorzystanie materiału. Same wywiady trwały od jednej do dwóch godzin.

Rozmowy zazwyczaj przekształcały się w dłuższe posiedzenia ze śpiewami, oglądaniem zdjęć, wyciąganiem z kufrów starych śląskich sukien, zakładaniem ich przez właścicielki lub przymierzaniem przez uczestniczki projektu, degustacją domowych specjałów, wzruszeniem i serdecznością po obu stronach. Na koniec robiłyśmy sobie „rodzinne” zdjęcie, a także filmowane portrety naszych rozmówczyń.

Codziennie wieczorem spotykałyśmy się całą grupą przy kolacji i wymieniały doświadczeniami, przeglądaliśmy uzyskany materiał, wstępnie typowałyśmy fragmenty do wykorzystania w filmie.

4. Od razu też ujawniły się różnego rodzaju **trudności i problemy**. Staraliśmy się, by nasze rozmówczynie mówiły *po naszymu*, ale nie było to łatwe. Jedynie góralki to potrafiły, a kobiety z miast w sytuacji wywiadu „automatycznie mówiły po polsku”, jak wyraziła się jedna z nich. W dodatku dla naszych rozmówczyń z Zaolzia, z których kilka było emerytowanymi nauczycielkami polskich szkół, mówienie po polsku było ważnym gestem politycznym i tożsamościowym. Mój pomysł, żeby w filmie rozbrzmiewała tylko śląszczyzna, nie wypalił, dominowała polszczyzna i śląsko-polska mieszanka. W tej sytuacji zdecydowałam, że musimy mieć także wywiad z kimś, kto będzie mówił po czesku czy czesko-śląsku, żeby wybrzmiała i ta opcja językowo-tożsamościowa mająca swoje miejsce na Zaolziu.

Podczas projektu nieustannie dyskutowaliśmy w naszym polskim zespole o problemie tożsamości narodowych, śląskości, *byciu stela* (czyli stąd) i wielokulturowości. Zdałam sobie sprawę, że moje polskie koleżanki, bardzo otwarte i pluralistycznie nastawione, miały problemy z uchwyceniem kwestii wielowarstwowości tożsamości po obu stronach granicy i tradycyjnej wielowyznaniowości autochtonicznej ludności. Wielokulturowość oznaczała dla moich koleżanek raczej równy status różnych narodowych identyfikacji i ciągle musiałam wyjaśniać im komplikacje tego rodzaju po obu stronach granicy.

Naszymi czeskimi partnerkami były w większości Zaolzianki, które studiowały w Polsce. Z nimi mogłam mówić *po naszymu*, co było wspaniałym doświadczeniem, bo po polskiej stronie jest to już prawie niemożliwe – młode pokolenie zna ten język tylko biernie. Kolejny problem wiązał się z tym, że nie mogły zostać z nami przez cały czas, ponieważ były również pochłonięte codziennymi obowiązkami i innymi projektami, w które były zaangażowane. Ale zwykle spotykałyśmy się na kolacji i mogłyśmy dyskutować o naszych problemach. Doświadczenie działalności w organizacjach pozarządowych czyniło nas wszystkie „jedną rodziną”. Tylko nasza niemiecka koleżanka często czuła się dość nieswojo, ponieważ miała wrażenie, że tylko z jej powodu musiałyśmy mówić po angielsku, i ze zrozumieniem odnosiła się do naszego przechodzenia na polski,

śląski czy czeski. Ale to właśnie ona szybciej niż polskie uczestniczki projektu rozumiała komplikacje tożsamościowe, z jakimi miałyśmy do czynienia, są one bowiem charakterystyczne dla pluralistycznych społeczeństw.

Jeszcze w Cieszynie rozpoczęłyśmy zespołową pracę nad edycją materiału i dobieraniem fragmentów do naszego filmu. Wyróżniłyśmy kilka tematów, które były dla nas ważne ze względu na założenia projektu, i szukałyśmy do nich interesujących (zarówno pod względem treści, jak i formy) opowieści. Staraliśmy się, by stanowiły one pewne całości narracyjne, a nie wyrwane zdania, ale często należało wypowiedź naszej bohaterki zredagować: usunąć zbędne powtórzenia czy nieistotne dygresje. Było to niezwykle pracochłonne.

Wersję roboczą, przygotowaną później w Krakowie, obejrzały wszystkie uczestniczki projektu i zaproponowały pewne zmiany. Musiałyśmy także skonsultować tę wersję z przedstawicielami naszego głównego sponsora, Europejskiej Sieci „Pamięć i Solidarność”. Zasugerowali, abyśmy zrobiły to, czego tak naprawdę chcieliśmy uniknąć: byśmy pokazały, jak życie zwykłych ludzi jest wplątane w „wielką historię”: wojny, powstania, kryzysy itp. Po negocjacjach doszliśmy do kompromisu. Później ponownie zredagowałyśmy cały materiał i podzieliłyśmy go na kilka rozdziałów: wspomnienia o wojnie, o czasach komunistycznych, o granicy i wreszcie – rozmowy o cieszyńskiej śląskości.

Ostateczna wersja filmu została wzbogacona o moje wprowadzenie, w którym opowiadam o naszym projekcie, o historii Śląska Cieszyńskiego, przynależności tego kraju do różnych państw i przecinającej go granicy, dodałyśmy także wstępy do poszczególnych rozdziałów. Zdecydowałyśmy, że śląski będzie językiem naszego filmu (czyli pojawi się w komentarzu i napisach). Dodałyśmy animowane sekcje ilustrujące moją narrację, wykonane przez artystkę wizualną. Wykorzystane zostały w tym celu archiwalne zdjęcia przedstawiające moją babcię jako młodą dziewczynę w śląskiej sukni, a także mojego dziadka w męskim stroju cieszyńskim (co było fotomontażem, bo nie nosił takiego). Przygotowanie komentarza po śląsku okazało się bardzo trudne, bo należało skomponować wypowiedź w rejestrze oficjalno-publicznym: poważną i konkretną, a nie prywatnym: codziennie-zartobliwym, jak zazwyczaj ten język jest używany.

Kolejnym problemem okazały się podpisy. Najpierw została wykonana transkrypcja wszystkich wypowiedzi, a później tekst przetłumaczono na czeski, angielski i niemiecki. Okazało się jednak, że mimo iż uczestniczki projektu były już dobrze osłuchane ze śląszczyzną, to zdarzały się błędy w transkrypcji. W dodatku wypowiedzi zawierające często powtórzenia czy niedopowiedzenia należało zsyntetyzować i uzupełnić, żeby adekwatnie przekazywały treść. Dopiero po takiej obróbce można było przekazać tekst do tłumaczenia. Okazało się, że tłumaczka, nieznająca śląsko-cieszyńskiej specyfiki kulturowej, popełniała błędy, redagowanie i poprawianie podpisów było więc również bardzo czasochłonne. Zdecydowałyśmy, że film

będzie miał kilka wersji: bez napisów, z napisami polskimi pod wszystkimi wypowiedziami (z myślą o niesłyszących polskich odbiorcach), a także: czeskimi, angielskimi i niemieckimi (co było wymogiem projektowym).

W kilku miejscach w filmie musiałyśmy dać tzw. przebitki, ponieważ obraz towarzyszący ważnym kwestiom nie nadawał się do wykorzystania (głównie z powodu drgań kamery). Włączyłyśmy do filmu ciekawą sekwencję prezentowania przez jedną z naszych rozmówczyń własnej śląskiej sukni: wyciąganie jej z kufra, zakładanie, pokazywanie, jak powinno się ją nosić.

Nasze rozmówczynie otrzymały od nas nie tylko kopię filmu, ale także płytę z całym wywiadem. Kilka z nich już w międzyczasie zmarło. Dla ich rodzin będzie to cenna pamiątka. Inną ważną kwestią były problemy etyczne. Każda z naszych rozmówczyń udzielała nam oczywiście pisemnej zgody na wywiad i jego wykorzystanie. Uprzedzałyśmy je, jak mamy zamiar wykorzystywać ten materiał. Zapewniałyśmy, że jeżeli nie będą chciały, byśmy wykorzystały jakiś fragment ich wypowiedzi, to tę decyzję uszanujemy. Zdawałyśmy sobie sprawę z faktu, że wypowiedzi naszych rozmówczyń były bardzo długie, a do filmu wybierałyśmy jedynie fragmenty. Byłoby najlepiej, gdybyśmy mogły robić to we współpracy z nimi, ale w przypadku tego projektu było to raczej niemożliwe, bo proces edycji odbywał się w Krakowie. Jedną z naszych naczelnych zasad było, by bohaterki nie czuły się zmanipulowane, oglądając nasz film, i byśmy nie zawiodyły ich zaufania. Dążyłyśmy do tego, by choćby krótka wypowiedź każdej z naszych rozmówczyń znalazła się w filmie. Wszystkie decyzje dotyczące montażu były dyskutowane w naszym gronie. Kolejne wersje filmu konsultowałyśmy z zaolziańskimi partnerkami.

Trzeba także podkreślić wartość emancypacyjną tego projektu. Polega ona na tym, że uruchamiamy aktywność badaczek i działaczek, a także dajemy głos starym kobietom, które są często marginalizowane i „niesłyszalne” w swoich społecznościach. W naszym projekcie stają się bohaterkami, których wypowiedzi są ważne i znaczące.

5. **Recepcja.** Wskutek przeciągających się prac nad edycją filmu nie udało się zrealizować głównego celu projektu, czyli pokazywania go w szkołach, ale mamy nadzieję, że będzie to możliwe w przyszłości. Odbyło się natomiast kilkanaście pokazów w ośrodkach kultury na Śląsku Cieszyńskim, a także poza regionem<sup>12</sup>.

Jako pierwszą pokazałam go studentom krakowskiej socjologii na jednym z moich kursów. Docenili jego charakter edukacyjny. Dwoje pochodziło ze Śląska Cieszyńskiego i dla nich film miał emocjonalny wydźwięk. Jeden ze studentów stwierdził: „To było tak, jakbym słuchał mojej babci. Znam te historie, ale nigdy nie sądziłem, że są ważne. Też będę musiał ją nagrać”.

Podobnie było na pokazach na Śląsku Cieszyńskim. Po projekcjach długo dyskutowaliśmy o problemach poruszanych na filmie, a także o języku. W czasie projekcji, na których były obecne nasze rozmówczynie, obserwowałam ich

reakcje – wydawały się raczej zadowolone, a czasami wręcz wzruszone. Raz przed pokazem jedna z rozmówczyń zaczęła się dystansować od tego projektu, twierdząc, iż nie wiedziała, że ją nagrywamy, co było raczej mało prawdopodobne, bo przecież wszystkie były uprzedzane o tym, jak cała procedura będzie wyglądać oraz podpisywały oświadczenie. Prawdopodobnie chodziło to, że obawiała się, iż mogłyśmy wykorzystać fragmenty, które uważała za drażliwe. Gdy okazało się, że wszystko jest w porządku, na końcu pokazu chętnie opowiadała o sobie i swoich doświadczeniach.

Wśród (nielicznych zresztą) krytycznych uwag dotyczących naszej produkcji było kilka głosów, które kwestionowały zasadność naszej decyzji o rozmawianiu z samymi kobietami – niektórzy odbiorcy twierdzili, że te wypowiedzi nie są reprezentatywne. Należy przez to rozumieć, że kobietom ciągle odmawia się prawa do wypowiadania się w imieniu całej społeczności.

Z kolei pokazy w ośrodkach akademickich ujawniały głosy podkreślające znaczenie pokazywania narracji kobiet, doceniające ożywczość i oryginalność takiego obrazu, zerwanie z tradycyjnym męskim postrzeganiem ważności spraw. Uczestnicy konferencji *Minor Cultures in Dialogue*, którym pokazałam ten film, opisywali podobne doświadczenia i sytuacje w swoich krajach. Z kolei na pokazie w Komisji Etnograficznej PAU, oprócz bardzo sympatycznego przyjęcia, dał się też słyszeć głos językoznawczyni pochodzącej z Zaolzia, która kwestionowała naszą decyzję opatrywania tamtejszych rozmówczyń podpisem z nazwą miejscowości w brzmieniu czeskim, bo one czuły się Polkami, a tamtejsza Polonia walczy o dwujęzyczne napisy. Nie wiem, czy przekonał ją mój argument, że przyjęliśmy taką strategię ze względu na ograniczenie miejsca i że chodziło nam jedynie o zaznaczenie, z której części Śląska Cieszyńskiego mówiąca kobieta pochodzi: polskiej czy czeskiej.

Jedynie na konferencji poświęconej filmowi etnograficznemu w Łodzi nasza produkcja została zignorowana przez etnologiczną publiczność. Dopiero w kuluarach kilka osób wypowiedziało kilka ciepłych słów na jej temat: że oglądając, przemyślivali, jak sami mogliby zrobić coś podobnego i że byli zafascynowani ciepłem, które biło od naszych rozmówczyń. Obecna tam filmowczyni z kolei mówiła, że podczas oglądania zastanawiała się, jak można by to zrobić „porządnie filmowo” i nie przekonywały jej moje argumenty o naszej intencjonalnej rezygnacji z języka dokumentalistyki.

6. Jak nasz projekt ma się do **filmów etnograficznych o Śląsku Cieszyńskim?** W opracowaniu Macieja Łukowskiego *Polski film etnograficzny* z 1987 roku znalazłam kilka takich pozycji. Usiłowałam do nich dotrzeć, ale okazało się to nierealne, bowiem Łódzka Wytwórnia Filmów Oświatowych uległa komercjalizacji i korzystanie z jej archiwów jest bardzo kosztowne. Dlatego ograniczam się tutaj do omówień Łukowskiego.

Zdaniem tego autora filmy etnograficzne to produkcje popularnonaukowe lub dokumentalne, które „opisują lub interpretują tradycje polskiej kultury ludowej”, ale

także: „dorobek, działalność, metody pracy etnografów” oraz „działaczy rozwijających i utrwalających tradycje ludowe”<sup>13</sup>. Zatem nie jest to gatunek filmu, a raczej jego typ wyróżniony przez podejmowaną w nim tematykę.

Filmy o Śląsku Cieszyńskim są w tej książeczce dość dokładnie omawiane, a znając produkcję filmową z tamtych czasów, łatwo można je sobie wyobrazić. Pierwszy z nich, *W Beskidzie Śląskim*<sup>14</sup>, z roku 1952, Zbigniewa Bochenka do scenariusza Jalu Kurka, jest zdaniem Łukowskiego „charakterystyczny dla sposobu potraktowania kultury ludowej w tamtych czasach”<sup>15</sup>. Znalazły się w nim „piękne stroje ludowe z Wisły i tańce popularyzowane przez tamtejszy zespół pieśni i tańca”<sup>16</sup>. Autor zauważa, że piętno czasu i propagandy było widoczne w komentarzu, a nie w obrazie (ale niestety nie rozwija tej uwagi). Cytuje obficie ten komentarz. Oto sam początek filmu:

Z różnych stron Polski, znad dalekiego Bałtyku, ze śląskich kopalń, z warszawskich budów zjeżdżają się ludzie, aby nabrać sił i zdrowia. Ci, którzy na różnych odcinkach naszego życia wnoszą trwałe budowle pokoju i socjalizmu – tutaj właśnie, w zamieszanych niegdyś przez bogaczy willach – spędzają radosne wczasy.

Autor podkreśla, że w filmie widać łączenie pokazywania folkloru z potrzebami turystów:

Nie brakuje i innych atrakcji. Miejscowa młodzież ze Związku Samopomocy Chłopskiej ma do dyspozycji najpiękniejszą salę widowiskową. Sufitem jest szerokie niebo, podłogą – zielona łąka. Pod tym niebem, między drzewami tańczą młodzi Wiślanie tradycyjne tańce. Stare są nazwy tych tańców: „kaczok”, „gąsior”, „owięzok” i najwyższy z nich, najbardziej zamaszysty „czardasz wiślański”. Tu w Wiśle, podobnie jak w całym kraju, pod troskliwą opieką ludowego państwa powstają i rozwijają się regionalne zespoły artystyczne.

Autor dodaje, że „w tym miejscu jest okazja do pokazania pięknych ludowych strojów”<sup>17</sup>. I dalej cytuje komentarz filmu:

Wędrując po Beskidzie, turyści często docierają do Istebnej. Wieś Istebna to zakątek osobliwy, gdzie nawet na co dzień ludność zachowała dawne regionalne stroje i obyczaje. Rozwijają się samorodne talenty: chłop-malarz Jan Wałach może swobodnie oddać się pracy: otrzymał stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki. Właśnie kończy portret swojego sąsiada – górala Wawrzacza Kolumbasa

I w nawiasie uwaga Łukowskiego:

Zbigniew Bochenek pokazuje w tym momencie ludowego malarza na tle pięknego pejzażu i pozującego mu do portretu górala<sup>18</sup>.

Autor niestety nie analizuje głębiej tego filmu, lecz jedynie konstatuje, że jest on „symptodem minionego czasu”. W dalszej części opracowania sygnalizuje znaczenie czesury 1956 roku:

Ten sam Zbigniew Bochenek [...] ukończył film etnograficzny *Spotkanie z Beskidem*<sup>19</sup> w zupełnie innym stylu. Chociaż tej zasadniczej różnicy nie znajdziemy w obrazie, to właśnie komentarz jest tym razem zgodny z charakterem filmu. Po prezentacji krajobrazu Bochenek wnika w tradycje i ludowe obyczaje. Jest więc stara kuźnia, są przydrożne świętki (ich pojawienie się w filmie oświatowym jest pewnym wydarzeniem), są stare chałupy. Sięga po fakty z życia codziennego, pokazuje wiejską izbę, w której kobiety robią koronki lub wyszywają tradycyjne wzory. Dużo w tym filmie tańca ludowego, dużo tradycyjnego stroju<sup>20</sup>.

Sporo miejsca poświęca Łukowski „etnografii filmowej Witolda Żukowskiego”, a szczególnie dwóm produkcjom z 1975 roku zrealizowanym na zamówienie Telewizji Polskiej: *Trombita, róg, gajdy Jana Kawuloka* i *Beskidzie, Beskidzie, kto po tobie idzie*<sup>21</sup>.

Pierwszy z tych filmów stanowił przełom w rozwoju polskiego filmu etnograficznego, dokonał trwałego przeniesienia punktu ciężkości konstrukcji z osobowości ludowego twórcy na wytwór jego rąk. Mniej znaczącym stało się otoczenie, atmosfera, dom rodzinny i najbliższe sąsiedztwo; na plan pierwszy wprowadził Żukowski ludzkie ręce, mistrzowskie opanowanie obróbki drewna, samą technologię wytwarzania przedmiotu użytkowego lub dzieła sztuki ludowej. Jan Kawulok był postacią znaną na całym Podbeskidziu, doświadczony twórca ludowych instrumentów, człowiek akceptowany przez wiejską społeczność Istebnej i okolic, uważany za ludowego lekarza, gdyż obok talentu do budowania instrumentów i tworzenia ludowych piosenek posiadał również dar skutecznego leczenia<sup>22</sup>.

Później autor opisuje dość szczegółowo cały proces powstawania filmu: od wstępnej wizyty reżysera u Kawuloka, ich rozmów, przekonywania co do celowości filmu, przez zmiany jego koncepcji, po trudności w samym procesie filmowania ze względu na wiek sędziwego artysty.

Łukowski omawiał też drugi film, który „nie miał już tej siły oddziaływania, ale i sam przedmiot zainteresowania nie dawał takich możliwości. Tematem dzieła była działalność Józefa Brody, wiejskiego nauczyciela konsekwentnie zbierającego stare ludowe pieśni i przyspiewki, a także wprowadzającego na nowo instrumenty ludowe powoli już ginące”<sup>23</sup>. Na swych bohaterów Żukowski natknął się w czasie dokumentacji do cyklu filmów *ABC sztuki ludowej*. Wspomina jeszcze o dwóch filmach telewizyjnych z 1974 roku zrealizowanych na Śląsku Cieszyńskim: Antoniego Dzieduszyckiego *Architekci i budarze. Portret górala z Istebnej* oraz

Artysta *spod Złotego Gronia*, o malarzu Janie Wąłachu Norberta Boronowskiego i Hanki Suchorabskiej<sup>24</sup>.

Refleksja Łukowskiego wynikała zapewne z pracy nad cyklem programów *Filmowy świat etnografii*, który opracował w 1984 roku. Autor w swojej książce skupia się na twórczości profesjonalnych filmowców podejmujących tematy etnograficzne, a jedynie wzmiankuje działalność „amatorów”, czyli etnografów, którzy podejmują się produkcji filmowej, zazwyczaj pod auspicjami muzeów etnograficznych.

Trzeba docenić przedsięwzięcie Łukowskiego: całościowość ujęcia, wyczerpujący charakter przykładów, ale wiele do życzenia pozostawia analiza tego materiału. Jest dość pobieżna, skupia się na piętnowaniu nachalnej propagandy, ale nie zauważa głębszych problemów. Autor był filmowcem, a nie badaczem kultury, dlatego nie miał narzędzi analitycznych, by tego dokonać. Popępiał też różnego rodzaju błędy, na przykład używał anachronicznego i kulturowo niepoprawnego określenia „Podbeskidzie” forsowanego przez ówczesne władze na oznaczenie terenu województwa bielskiego. Określenia tego nie stosowali wtedy śląsko-cieszyńscy autochtoni, lecz jedynie ludność napływowa i ludzie spoza regionu (jak filmowiec Łukowski). Nie zastanawiał się też nad geograficzną (i regionalną) dystrybucją tych produkcji, a przecież duża ilość filmów realizowanych właśnie na Śląsku Cieszyńskim powinna zwrócić jego uwagę. Sławomir Sikora twierdzi, że książka Łukowskiego ma już jedynie historyczny charakter, bo zmieniły się kryteria tego, co uznajemy za film etnograficzny, a on rozumiał go „przedmiotowo”, co dzisiaj nie wystarcza<sup>25</sup>.

Należy żałować, że nikt ze współczesnych antropologów nie podjął się zadania przeanalizowania tej rodzimej produkcji filmowo-etnograficznej. Z pobieżnego omówienia, które tutaj (za Łukowskim) przedstawiłam, wylania się kilka problematycznych kwestii, które warto byłoby zgłębić: we wcześniejszych produkcjach – brak głosu „tubylców” (nie tylko z powodów technicznych), egzotyzowanie filmowanych ludzi, przyjmowanie perspektywy kulturowej większości, przedstawianie różnicy kulturowej jedynie jako folklorystycznego ornamentu, brak historycznej kontekstualizacji.

Dodatkowego dowodu problematyczności tych produkcji dostarczyła podczas naszego projektu jedna z istebniańskich rozmówczyń. Opowiedziała nam, jak to została razem z rodziną sfilmowana przez ekipę dokumentalistów podczas młócenia cepami na podwórzu. Poprosili ich, żeby się ubrali w „ludowe stroje”, co relacjonowała ze śmiechem. Jak wiadomo młócka jest pracą brudną, powstaje dużo pyłu, więc używa się do tej roboty starej odzieży. „Strój ludowy” był ubraniem odświętnym i nikt by go nie założył do takiej pracy. Dla filmowców jednak ważne było co innego – chcieli pokazać egzotyczny folklor, a nie dokument o ich życiu. Zapewne w filmie, gdy pokazywano tych ludzi przy pracy w odświętnych strojach, towarzyszył temu cytowany wcześniej komentarz: „Wieś Istebna to zakątek osobliwy, gdzie nawet na co dzień ludność zachowała dawne regionalne stroje i obyczaje”. Pod-

stawową cechą tych filmów „etnograficznych” było zatem „folkloryzowanie” i estetyzowanie autochtonów dla widza pochodzącego z kultury dominującej.

Co trzeba podkreślić, Łukowski właściwie ignoruje twórczość – jak pisze o nich – „amatorów”, czyli etnografów robiących filmy, a były to tak wybitne postacie jak Piotr Szacki i Jacek Olędzki. Bronisława Kopczyńska-Jaworska zajęła się formalną stroną filmu etnograficznego i zaproponowała podwójną klasyfikację. Wyróżniła trzy modele filmu: pełny zapis sprawozdawczy, zapis selektywny i zapis interpretacyjny (wyjaśniający). A z drugiej strony: film dokumentacyjny o charakterze „notatnika z badań”; film z przygotowanym scenariuszem opartym na uprzednich wyczerpujących badaniach, lecz bez ingerencji w przebieg wydarzeń; film zawierający inscenizację; oraz film oparty na zaplanowanej rekonstrukcji<sup>26</sup>. Obawiam się, że nasz film nie mieści się w tych kategoriach.

W produkcji filmów etnograficznych obok filmowców i etnografów ważną rolę zaczynają odgrywać „lokalsi”. Na Śląsku Cieszyńskim, w Chybiu od 1969 roku działa niezwykła instytucja o wielkim dorobku: Amatorski Klub Filmowy „Kłaps”. Jego założyciel Franciszek Dzida był pierwowzorem „amatora” z filmu Krzysztofa Kiesłowskiego. Klub wyprodukował ponad sto filmów i etiud. Chciałam zbadać, czy podejmowano w nich także problematykę etnograficzną, czyli związaną z lokalną kulturą. Niestety, w zbiorze pięciu filmów, do których udało mi się dotrzeć, tematyka ta zupełnie nie występuje. Prezentowana jest tam raczej perspektywa uniwersalistyczna ignorująca własny kulturowy kontekst filmowców. Pojawia się on jednak w treści i w obrazie. W filmie *Anima* w reżyserii Franciszka Dzidy z 1999 roku sporą część stanowi narracja starej kobiety, w śląsko-polskiej mowie, o jej życiu za czasów młodości, o domu, który tam stał, ale już nie istnieje, o tym, jak dawniej obrabiano każdy kawałek ziemi, a teraz leży ona odłogiem, o bracie, który w czasie wojny został wywieziony do łagru, o dzieciach, które zmarły w młodym wieku. Niestety, ta wypowiedź ma w filmie charakter zdekontekstualizowanego lamentu. I choć niesie w sobie duży ładunek treści na temat życia na śląsko-cieszyńskiej wsi, to można ją odczytać tylko wtedy, gdy zna się historyczne i lokalne tło. Z kolei drugi film, *Ginące domy* w reżyserii Józefa Brzóska z 2000 roku, pokazuje właśnie opuszczone budynki, ale też zupełnie pomija ich kulturowy kontekst. Żałować należy, że unikalna twórczość filmowców z Chybia nie zwróciła się w większym stopniu ku kulturowej specyfice własnej ziemi. Ja w każdym razie do takiej nie dotarłam.

Współcześnie produkcja filmowa coraz bardziej się demokratyzuje. Podejmują ją przedstawiciele społeczności lokalnych i amatorzy. Nie potrzebują profesjonalnych dokumentalistów. Przykłady tego trendu można znaleźć także na Śląsku Cieszyńskim<sup>27</sup>, jednym z nich jest produkcja Towarzystwa Miłośników Skoczowa *Skoczowski Judasz. Obyczaje wielkanocne w Skoczowie na Śląsku Cieszyńskim* (2010). Film zrealizowali filmowcy z Chybia: Rafał Cymorek i Rafał Zgud. Scenariusz opracowała skoczowianka

Małgorzata Orawska. Jest to ciekawy dokument pokazujący nie tylko sam pochodz z *Judoszym*, ale także przygotowania do niego i znaczenie tego zwyczaju dla mieszkańców.

Drugim przykładem jest *Ochabskie wesele. Jak sie star-ka z Łochob wydowali. Inscenizacja tradycyjnego wesela*. 30 stycznia 2010, film wyprodukowany przez Zespół Szkół nr 4 w Ochabach oraz Radę Sołecką i Koło Gospodyń Wiejskich, zrealizowany przez firmę VRpix. Inscenizacja ta odbywała się „pod nadzorem” nie etnografów, ale samych użytkowników miejscowej kultury. Został uruchomiony rezerwuari ich eksperckiej wiedzy i czegoś, co nazwałabym „etnograficzną podmiotowością”. To bardzo cenna inicjatywa, choć jej rezultat potrafią docenić głównie przedstawiciele lokalnej społeczności.

Podobnie jak dawniej inicjatywę w realizacji filmów etnograficznych podejmują muzea. Bardzo aktywne w tym dziele jest Muzeum Ustrońskie i kustosz Alicja Michałek. Powstał tam cały szereg produkcji wykorzystujących animacje i archiwalne zdjęcia do prezentowania lokalnych tradycji, historii przemysłu, dziejów regionu i wybitnych postaci<sup>28</sup>.

Nasz film jest znacząco inny od omawianych tutaj produkcji. Przede wszystkim nie interesowała nas „kultura ludowa”, w konceptualizacji w ogóle nie używamy tego pojęcia. Zajmuje nas życie śląsko-cieszyńskich autochtonów po obu stronach granicy i ważne dla nich kwestie. Ponadto nasz film jest przewidziany zarówno dla „swoich”, jak i „obcych”; i jednym, i drugim dostarcza wiedzy historycznej o specyfice regionu; oddaje głos członkiniom lokalnych społeczności, ale ich wypowiedzi są zmontowane tak, że tworzą nową jakość; jest to dzieło zespołu projektowego; nastąpiło dowartościowanie śląszczyzny jako języka filmu.

7. A jak można widzieć naszą produkcję w kontekście filmu etnograficznego, tak jak jest on rozumiany we współczesnej antropologii? Dokonuję tej analizy, korzystając głównie z ważnej książki Sławomira Sikory *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, a także z opracowań innych znawców tej problematyki.

Dla Sikory określenia „film etnograficzny” i „antropologiczny” to najwyraźniej synonimy i tak należałoby to widzieć w odniesieniu do anglojęzycznego kontekstu. Autor cytuje Jaya Ruby’ego, który twierdzi, że kino antropologiczne to nie filmy dokumentalne na tematy antropologiczne, ale „filmy realizowane według projektów samych antropologów tak, aby komunikowały antropologiczne intuicje i wgląd”.

Sikora podkreśla, że obecnie przełamuje się stereotyp łączący je z odległością i „archaicznością”, co dotyczy zachodniej antropologii, ale nie pisze, że u nas rozumiało się je raczej (i pewnie nadal rozumie) – jako mające coś wspólnego z kulturą ludową. Sikora zupełnie tego nie omawia. Nie daje też żadnej konkretnej definicji filmu etnograficznego, ale pisze, że koncentruje się na takim rozumieniu, które mogłoby „stać się udziałem antropologa czy etnografa i które by powstało bez porzucania obszaru własnej dyscypliny”<sup>29</sup>. Jest to określenie nie wprost wska-

zujące na autora i zamysł raczej, a nie na temat, jak tradycyjnie czyniono.

Jedną z ważnych cech filmu etnograficznego, tak jak go prezentuje i analizuje Sikora, jest jego obserwacyjny charakter. Ważne jest tu bliskie przyglądanie się życiu codziennemu i wydarzeniom społecznym oraz wiara, że można w ten sposób uzyskać znaczący wgląd w badane aspekty życia. W kinie obserwacyjnym nacisk pada na długotrwałość obserwacji, ciągłość chronologii, pokazanie procesualności zjawisk, raczej na pokazywanie czegoś niż mówienie o czymś<sup>30</sup>.

Nasz film na pewno nie jest kinem obserwacyjnym: nie ustawiłyśmy kamery w środku wioski, jak postulowała Margaret Mead, nie towarzyszyłyśmy naszym bohaterkom w ich życiu. Zamiast tego intensywnie słuchałyśmy ich opowieści na ten temat i dodatkowo pytałyśmy o interesujące nas kwestie, tworzyłyśmy ich „portrety we wnętrzu”<sup>31</sup>.

Sikora, omawiając „twórcze kontynuacje kina obserwacyjnego”, pisze, że „filmów nie można sprowadzać do (samy)ch słów, jeśli byłoby to możliwe, to na czym polegałaby ich specyfika?”<sup>32</sup>. To ciekawa kwestia, bo nasz film składa się z samych słów. Ale co w nim jest więcej niż opowieści naszych bohaterów? Na pewno ich i nasze emocje, energia, a także ich serdeczność i nasza czułość. Tego wszystkiego nie byłoby w zapisie tekstowym ani nawet w nagraniu audio. Nie można by zobaczyć zakłopotania i namysłu na twarzy sędziwej Heleny Gorzołki po usłyszeniu pytania Gosi Golszewskej: „Czy Pani była szczęśliwa?”.

Według Sikory współczesna antropologia wycofuje się z czysto obserwacyjnego podejścia na rzecz skupienia się na tym, jak sami badani siebie widzą<sup>33</sup>. Jednak ta kwestia nie jest oczywista i pozostaje problematyczna. W tym kontekście odwołuje się do koncepcji „trzeciego głosu” Barbary Meyerhoff, twierdzącej, że wielogłosowość daje większą przestrzeń dla zaistnienia autorskiego „ja” rozmówców, pozwala uchwycić „materialność” mowy, a „trzeci głos” miał w tej koncepcji opowiadać „teoretycznie wyrafinowaną opowieść głosem «nawinnego» czy «tubylczego» opowiadacza”<sup>34</sup>. Nasze rozmówczynie zdecydowanie zachowują swoje autorskie „ja”, także gdy chodzi o koherentność swoich narracji: na przykład gdy Anna Guznar opowiada o aresztowaniu swojej matki za rozmowę z sąsiadką przez granicę (w latach 50.), czy Anna Bury – o tym, jak u jej matki w stodole ukrywali się sąsiedzi przed poborem do niemieckiego wojska, a na kwaterze zamieszkał oficer Wehrmachtu i jak ta zachowała przytomność umysłu, gdy omal się to nie wydało. Zaś moja narracja dowartościowująca śląskość mówiona po śląsku, czyli w „tubylczym” języku, jest takim „trzecim głosem” Meyerhoff.

Kolejną kwestią jest obecność Innego w filmie etnograficznym. Dawniej był tylko oglądany, a nie słuchany (jak w polskich filmach, których omówienia przytaczałam). Sikora zwraca uwagę, że obecnie jest to podmiot działający i mówiący, „retoryka wypowiedzi (mimika, gestykulacja,

czasowość itd.) poparta widzeniem pozwala zdecydowanie bardziej zaistnieć Innym w naszym świecie... Zaistnieć niejako osobiście”<sup>35</sup>. W innym miejscu, odwołując się do Ruby’ego, zwraca uwagę, że filmy są „pracą z” (ludźmi), a nie tylko „o” (nich) czy za (nich)<sup>36</sup>. Podkreśla, że jednak ciągle znaczenie i czas kontroluje antropolog/filmowiec. Nasz projekt w oczywisty sposób był polifoniczny, oddawał głos „tubylkom” (sama nią jestem), ale jednak montaż filmu dokonywał się „ponad ramieniem rozmówczyń”, by użyć określenia Clifforda Geertza. Kwestia owego emicznego głosu słyszalnego w filmie jest jeszcze bardziej skomplikowana w sytuacji działania hegemonii kulturowej. W śląskim kontekście to kwestia polonizowania historii, dominacji polszczyzny w przestrzeni publicznej (a po czeskiej stronie granicy jest to jeszcze bardziej złożone, bo dochodzi czeszczyzna). Moja idea, która stała u podłoża naszego projektu, polegała na próbie osłabienia tej hegemonii bez wdawania się w polityczną debatę. To ja, antropolożka, wydobywam ten emiczny głos i umieszczam w przestrzeni publicznej poza folklorystycznym rezerwatem, który dla niego przewidziała kultura dominująca.

Inną ważną kwestią związaną z filmem etnograficznym jest performatywność. Sikora pisze o różnych jej postaciach, także o takiej, w której „filmowiec ułatwia zaistnienie pewnej «rzeczywistości»”<sup>37</sup>. W naszym projekcie była to kwestia o znaczeniu fundamentalnym. Chodziło nam o performatywne odegranie śląsko-cieszyńskiej kultury. Służyła temu moja narracja po śląsku, a także jednolitość głosu naszych rozmówczyń (choć wypowiedzanego w różnych językach), specyfika dramaturgii wojennego, pewien strategiczny esencjalizm w podejmowaniu tematów będących emblematami tej śląsko-cieszyńskości, i wreszcie moje performatywne „zaklęcie” mówione we wstępie do ostatniej części filmu: *fórt sie tu dźierży ta cieszyńsko kultura*, choć uważam, że jest zagrożona, a szczególnie cieszyńska śląszczyzna.

Kolejną kwestią rozważaną przez Sikorę w kilku miejscach jest subwersywność filmu, który może stać się katalizatorem krytycznego myślenia wobec istniejącego modelu nauki, ale także innych dominujących dyskursów<sup>38</sup>. W przypadku naszego filmu chodziło o zdekonstruowanie dominującego dyskursu polszczyzny i jej monopolu na używanie w przestrzeni publicznej. Moje komentarze mówione w śląszczyźnie miały właśnie taki subwersywny charakter. Na pokazie w czasie mojego kursu jedna ze studentek powiedziała, że na początku sądziła, że mówię „normalnie”, a tylko są jakieś zakłócenia, a dopiero później zdała sobie sprawę, że używam innego języka. Czyli najpierw nie zauważyła, że to inna mowa, bo w ogóle nie wzięła pod uwagę takiej możliwości.

Nie byłam pewna, jak ten subwersywny wobec dominującego systemu językowego gest, czyli mówienie w dyskursie publicznym po śląsku, zostanie przyjęty przez lokalną publiczność. Okazało się, że przyjęli to nadszpodziewanie dobrze. Przy okazji dowiadywałam się o innych inicjatywach mających na celu pielęgnowanie *naszej rzeczy*, a dys-

kusja po filmie często zamieniała się w wydarzenie ugruntowujące nas w przekonaniu o jej ważności. Żona mojego kuzyna powiedziała mi później, że przestanie już strofować swoją teściową (a moją ciotkę) za mówienie „gwarą”.

Ważną kwestią rozważaną przez współczesną antropologię i widoczną też w filmie etnograficznym (Sikora zwraca na to uwagę przy analizowaniu jednego z nich) jest ironia. W naszym filmie jest ona obecna w autoironii naszych rozmówczyń. Na przykład gdy jedna z nich z poważną miną recytuje słowa cieszyńskiej pieśni o Olzie (którą wcześniej odśpiewała czeskojęzyczna bohaterka) i w pewnym momencie się zatrzymuje, mówiąc: „I teraz mi się zapomniało”, i wybuchając śmiechem. Ten gest nie unieważnia tożsamości, o której recytacja miała zaświadczać, ale wkłada ją w ironiczny nawias, co jeszcze bardziej ją wzmacnia.

Zaznaczenie przez antropologów / filmowców swojej obecności Sikora uważa za „przebrzmiały postulat”<sup>39</sup>, z czym się nie zgadzam, bo to by znaczyło, że nie trzeba już tego obecnie robić. Może raczej należałoby napisać: oczywisty, czy ogólnie przyjęty? Jest to według mnie jeden z ważnych wyróżników filmu etnograficznego, będący świadectwem refleksyjności jego twórców. W naszym filmie na początku jest dłuższa sekwencja pokazująca docieranie do rozmówczyń, a wcześniej jeszcze ja opowiadałam krótko o naszym projekcie. Później od czasu do czasu pojawiają się pytania spoza kadru, które specjalnie zostawiłyśmy na etapie montażu, żeby zaznaczyć naszą obecność, jest też pojedyncze ujęcie, gdy widać mnie z kamerą na statywie przed stołem, przy którym siedziała nasza bohaterka. Widz musi być świadom naszej obecności, choć – z drugiej strony – nie powinno to przeszkadzać w zanurzeniu się w opowieści naszych bohaterek, które w tym przedsięwzięciu są najważniejsze.

**8. Konkluzje.** Chciałabym na koniec sformułować własną definicję filmu etnograficznego i określić, jak na tym tle sytuuje się nasze przedsięwzięcie. W moim rozumieniu film etnograficzny to przede wszystkim (mniej lub bardziej) artystyczna dokumentacja spotkania z drugim człowiekiem<sup>40</sup>, ujawniająca jego / jej autorski głos, zwracająca uwagę na kontekst kulturowy tego spotkania, bazująca na dogłębnej znajomości terenu, odwołująca się do ważnych kwestii teoretycznych, w refleksyjny sposób zaznaczająca obecność badaczy / filmowców.

Nasz projekt czerpał z moich wieloletnich badań prowadzonych na polskim Śląsku Cieszyńskim, a także z badań Jakuba Grygara – na Zaolziu, czyli spełniał jeden z ważnych warunków, którym powinny sprostać filmy etnograficzne, co więcej – był rezultatem zaangażowanej postawy badawczej wynikającej z mojej „tubylczości”, czyli wywodzenia się z mniejszościowej społeczności, którą badam.

Tradycyjne polskie filmy etnograficzne kręcone dawniej na Śląsku Cieszyńskim były efektem pracy filmowców spoza tego regionu i nie wiązały się z dłuższym procesem badawczym prowadzonym przez profesjonalistów,



a co najwyżej na serii spotkań filmowca z bohaterem (jak w przypadku Żukowskiego i Kawuloka). Były kręcone dla widzów spoza Śląska Cieszyńskiego i chodziło w nich o zainteresowanie ich tym regionem przedstawionym jako rezerwar ciekawego folkloru. Dopiero współczesne produkcje realizowane przez same śląsko-cieszyńskie społeczności mają inny charakter: tworzone są głównie dla siebie. Zarówno w nich, jak i w naszym filmie elementy „folkloru” są przedstawiane w taki sposób, że pokazują to, co znaczą dla użytkowników tej kultury. W tym kontekście nasz film nawiązuje do *Number Our Days*<sup>41</sup>, przedstawiającego społeczność starych Żydów mieszkających w Venice w Kalifornii, gdzie nie tylko wybrzmiewają głosy bohaterów, ale także – głos antropolożki Barbary Meyerhoff, który jest zarówno refleksyjny, jak i „tubylczy” („*I will be a little old Jewish lady*”<sup>42</sup>).

W naszym projekcie chodziło o udzielenie głosu kobietom, żeby opowiedziały o swoim życiu, a przez to odtworzyły cieszyńską śląskość. Nie chodziło nam o opisanie „świata kobiet”, ale o pokazanie tamtejszej kultury przez pryzmat kobiecego doświadczenia. W tym kontekście nasz projekt sytuuje się w pobliżu takich produkcji jak *Masai Women* Melissy Llewelyn-Davies<sup>43</sup> i *The Trobriand Islander of Papua New Guinea* Annette Weiner, gdzie obecna jest właśnie taka perspektywa.

Nasz film uznawania także niezwykle istotną rolę samego głosu. Dobrze to ujął David MacDougall:

film potrafi odtwarzać prawie pełną wzrokową i słuchową gamę doświadczeń werbalnych. Obejmuje to gesty i wyraz twarzy, ale – co może ważniejsze – także głos. Głosy są pełniej reprezentowane w filmie niż twarze, ponieważ głos należy do ciała. Wizualne obrazy ludzi, dla kontrastu, są jedynie wynikiem odbicia światła od ciała. W sensie fizycznym zatem takie obrazy są pasywne i wtórne, podczas gdy głos aktywnie wywodzi się z samego ciała: jest wytworem ciała<sup>44</sup>.

A z drugiej strony – ważna jest kwestia relacji władzy i tego, czyj jest ów głos. Nasz film nie jest formą produkcji, gdzie pojawiają się „gadające głowy” ekspertów, a jak ujął to Jay Ruby, „władczy głos przeniósł się z offu w kadr”<sup>45</sup>, lecz – co najwyżej – są to „gadające głowy” z dokumentu Krzysztofa Kieślowskiego: zwykli ludzie mówiący o najważniejszych sprawach. Jak wyraziła to jedna z naszych rozmówczyń: *Mówiłam tak jak ty mu je*.

Film etnograficzny jest zapisem spotkania z innymi ludźmi. Autorzy podręcznika *Cross-Cultural Filmmaking* Ilisa Barbash i Lucien Taylor zwracają uwagę na fakt, że „filmowiec wchodzi w życie ludzi, ich nadzieje i obawy, ich miłość i nienawiść, a potem wskrzesza ich na ekranie”<sup>46</sup>. Wymaga to od niego / niej miłości i odpowiedzialności. Wymaga też wyjścia poza siebie ku innym<sup>47</sup>.

Klasyk pisania o filmie etnograficznym Karl G. Heider oskarżany jest o sformułowanie sztywnego kodeksu definiującego, czym jest ten rodzaj produkcji. Nie zgadzam się

z takim stanowiskiem. Określił on jedynie zestaw cech, którymi można te filmy charakteryzować. We wstępie stwierdził, że „idealnie rzecz biorąc, filmy etnograficzne łączą sztukę i umiejętności filmowca z wykształconym intelektem i wglądem etnografa”<sup>48</sup>. Ta najbardziej lapidarna i jednocześnie trafna definicja określa, mam nadzieję, także naszą produkcję.

## Przypisy

- 1 Patrz G. Kubica, *Śląskość i protestantyzm. Studia o Śląsku Cieszyńskim, proza, fotografia*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011. Trzeba tutaj także wspomnieć o mojej wcześniejszej książce *Luteranie na Śląsku Cieszyńskim, studium historyczno-socjologiczne* (1995) powstałej na bazie moich badań prowadzonych pod koniec lat 70.
- 2 Patrz E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, przeł. Teresa Hołówna, PIW, Warszawa 1991; M. Hroch, *Małe narody Europy. Perspektywa historyczna*, przeł. Grażyna Pańko, wydawnictwo Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003.
- 3 E. Gellner, *Conditions of Liberty. Civil Society and Its Rivals*, The Penguin Press, London 1994.
- 4 Patrz D. Messerschmidt, *On Anthropology „At Home”*, [w:] *Anthropology at Home in North America. Methods and Issues in the Study of One's Own Society*, red. Donald Messerschmidt, 2. wyd., Cambridge University Press, Cambridge 2010, s. 3–14; T. Kuwayama, *Native Anthropology: The Japanese Challenge to Western Academic Hegemony*, Trans Pacific Press, Melbourne 2004.
- 5 T.H. Eriksen, *Linguistic Hegemony and Minority Resistance*, „Journal of Peace Research” 1992, t. 29, nr 3, s. 313–332.
- 6 K. Narayan, *How Native is a „Native” Anthropologist?*, „American Anthropologist” 1992, t. 95, nr 3, s. 671–686.
- 7 Patrz recenzja I. Bukraby-Rylskiej w „Wieś i Rolnictwo” 2012, nr 3, s. 152–160; wypowiedź B. Słupczyńskiego [w:] A. Drabik, *Rozmowy o Śląsku Cieszyńskim*, Made in SCI, Cieszyn 2014.
- 8 Patrz recenzja J. Kubika w „Studiach Socjologicznych” 2012, nr 3, s. 171–174 i A. Pasięki w „Ludzie”, 2012.
- 9 Opisowałam ten projekt w artykule: *How „Native” Is My „Native Anthropology”? Positionality and Reception of the Anthropologist's Work in Her Own Community – A Reflexive Account*, „CARGO – Journal for Cultural and Social Anthropology” 2016, nr 1–2, s. 1–22.
- 10 W projekcie brały udział: Barbara Biskup, Ela Chmiel, Ewa Cudzych, Alina Doboszewska, Małgorzata Goliśzewska, Dorota Guńková, Jana Hrdá, Mariola Kluzová, Agnieszka Król, Grażyna Kubica, Anna Kurpiel, Magdalena Kwiecińska, Olga Łaniewska, Jana Nedorost, Hana Pietrová, Anna Suska, Helena Szczodry, Monika Świerkosz i Jakub Grygar.
- 11 Patrz S.E. Chase, *Wywiad narracyjny. Wielość perspektyw, podejść, głosów*, [w:] *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, t. 2, Warszawa 2009.
- 12 Do tej pory odbyły się pokazy w następujących instytucjach: Muzeum Ustrońskie; Muzeum Regionalne „Na grapie” w Jaworzynie; Gminny Ośrodek Kultury w Istebnej; Instytut Etnologii UŚ w Cieszynie; Czytelnia Krytyki Politycznej w Cieszynie; Instytut Socjologii i Antropologii, Uniwersytet Karola w Pradze; podczas konferencji *Minor Cultures in Dialogue*, Centrum Badań nad Kulturami Mniejszymi, UŚ, Katowice;

- podczas konferencji *Polski film antropologiczny. Między nauką i sztuką*, Uniwersytet Łódzki, Polski Instytut Antropologii; na posiedzeniu naukowym Komisji Etnograficznej PAU, Kraków; oraz kilkakrotnie podczas kursów: *Badania archiwalne i historia mówiona, Polish Society through Documentary Film and Ethnography*, Instytut Socjologii UJ.
- <sup>13</sup> M. Łukowski, *Polski film etnograficzny*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1987, s. 7.
- <sup>14</sup> Oto informacja w inwentarzu WFO: *W Beskidzie Śląskim*, 1951, Bochenek Zbigniew; Film oświatowy o ziemi śląskiej. Twórcy ukazują walory turystyczno-krajoznawcze regionu, skupiając się na aspektach wypoczynku wczasowiczów, a także tradycjach ludowych mieszkańców Beskidu Śląskiego. Pośród bujnej górskiej przyrody beskidzkiego pejzażu ukazane zostały: ośrodek wypoczynkowy w Wiśle, Barania Góra na szlaku turystycznym Czantoria–Piłsko, sanatorium na Kubalonce i w Bystrej, Istebna, czy historia Bielskiego Okręgu Przemysłowego (zakłady włókiennicze, przemysł tekstylny) wraz z powstaniem miasta Bielsko-Biała. Film bogaty jest również w aspekty etnograficzne, widzimy tradycyjne tańce góralskie, stare instrumenty, znaną postać Michała Wawrzacza „Kolumbusa” czy przykłady sztuki regionalnej. Na zrealizowanych zdjęciach widać także budowę kolejki linowej na trasie między Cygańskim Lasem a Szyndzielnią. [www.wfo.com.pl/wp-content/uploads/2017/11/archiwum-filmowe-\\_WFO\\_lista-filmow.pdf](http://www.wfo.com.pl/wp-content/uploads/2017/11/archiwum-filmowe-_WFO_lista-filmow.pdf).
- <sup>15</sup> Łukowski, dz. cyt., s. 32.
- <sup>16</sup> Tamże, s. 31.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 33.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 33. Jest tam jeszcze więcej cytatów z komentarza do filmu: „Kobiety w Istebnej robią artystyczne koronki o regionalnych wzorach. Koronki te zakupuje Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego”, „Brzmi muzyka na starych instrumentach. Grają gajdy i skrzypce; migocą kolorowe brusliki chłopców, bielą się lniane haftowane koszule. Pasterze owiec na beskidzkich halach używają niezwykłego instrumentu: trąby szałasowej klejonej z brzoźowej kory”. „Na rozległych halach Beskidu z dawien dawna hodowano owce; każdy gospodarz robił to jednak na własną rękę, jak chciał, bez planu. Dziś w Instytucie Zootechnicznym w Grodźcu polscy naukowcy opierający się na osiągnięciach uczonych radzieckich przeprowadzają liczne doświadczenia, krzyżują rasy, wprowadzają nowe gatunki dla hodowli zarodowych”. „Do dawnego Bielska coraz silniejszym nurtem wlewa się nowe, socjalistyczne życie. Wyrastają osiedla nowe, młode, skąpane w słońcu. Już nie dla kapitalistów, ale dla samych siebie budują robotnicy przestronne, jasne domy”.
- <sup>19</sup> Oto informacja w inwentarzu WFO: *Spotkanie z Beskidem*, 1957, Bochenek Zbigniew, Film ukazuje piękno Beskidu Żywieckiego [sic!].
- <sup>20</sup> Łukowski, dz. cyt., s. 38–39.
- <sup>21</sup> Oto informacja w inwentarzu WFO: *Beskidzie, Beskidzie kto po tobie idzie*, 1975, Witold Żukowski. Film przedstawia ważki i bardzo aktualny problem miejsca tradycyjnej kultury ludowej w warunkach postępujących procesów cywilizacji, urbanizacji i integracji kulturowej. Praca nauczyciela Józefa Brody z dziećmi ze wsi Koniakowa [Koniaków] i Kosarzysk [Kosarzyska] jest pretekstem do zaznaczenia kontrastów kulturowych regionu beskidzkiego. Poprzez sięganie do starych wzorców, do muzyki regionalnej. Józef Broda usiłuje zaszczepić dzieciom tradycje i charakterystyczne cechy swego regionu, umacniając w nich poczucie własnej wartości i przynależności kulturowej.
- <sup>22</sup> Łukowski, dz. cyt., s. 83.
- <sup>23</sup> Tamże, s. 86.
- <sup>24</sup> W inwentarzu WFO nie ma tych filmów, ale są inne: *Beskid Śląski*, 1975, Matraszek Marceli; *Dziady noworoczne*, 1981, Witold Żukowski; *Na zielonym Śląsku*, 1961, Grabowski Stanisław; *Tam, gdzie Wisła bierze swój początek*, 1965, Vogt Mieczysław; *Kościóły chrześcijańskie: Luteranizm. Kościół Ewangelicko-Augsburski*, 1988, Skrzydło Leszek; *200 lat Kuźni Ustron*, 1968, Kokesz Stanisław.
- <sup>25</sup> S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, DiG, Warszawa 2012, s. 24.
- <sup>26</sup> B. Kopczyńska-Jaworska, *Problemy i kontrowersje filmu etnograficznego – obraz a rozumienie znaczeń*, „Folia Ethnologica” 1996, nr 9, s. 93–94; patrz także M. Pacukiewicz, *Refleksy w obiektywie. Mitologika filmu etnograficznego*, [w:] *Patrzenie i widzenie w kontekstach kulturoznawczych*, red. J. Dziewit, M. Kołodziej, A. Pisarek, wydawnictwo Grupa Kulturalna, Katowice 2016, s. 29–43.
- <sup>27</sup> Dziękuję Grzegorzowi Studnickiemu za informacje o tych projektach i użyczenie płyt DVD z nagraniami.
- <sup>28</sup> Patrz [www.muzeum.ustron.pl/?page\\_id=2376](http://www.muzeum.ustron.pl/?page_id=2376), dostęp: 5.03.2020.
- <sup>29</sup> S. Sikora, dz. cyt., s. 23.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 105–107.
- <sup>31</sup> Patrz M. Michałowska, *Portret we wnętrzu – między socjologią a antropologią fotografii*, „Kultura i Społeczeństwo” 2009, nr 4, s. 57–73.
- <sup>32</sup> S. Sikora, dz. cyt., s. 154.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 67. W tym kontekście przywołam ciekawy artykuł relacjonujący projekt oparty na współpracy między etnografem i członkami Budhan Theatre, patrz P. Kerim Frieman, *Collaboration against Ethnography: How Colonial History Shaped the Making of an Ethnographic Film*, „Critique of Anthropology” 2013, t. 33, nr 4, s. 390–411.
- <sup>34</sup> M. Kaminsky, cyt. tamże, s. 69.
- <sup>35</sup> S. Sikora, dz. cyt.
- <sup>36</sup> Tamże, s. 62 i 156; patrz J. Ruby, *Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy*, przeł. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47–48, s. 20–44.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 46.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 38, 50.
- <sup>39</sup> Tamże, s. 160.
- <sup>40</sup> W obecnej posthumanistycznej dobie może to być spotkanie ze zwierzęciem lub rzeczą.
- <sup>41</sup> Patrz J. Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago 2000, s. 255–257.
- <sup>42</sup> Nie stało się tak, zmarła na raka w wieku 50 lat.
- <sup>43</sup> Patrz: A. Grimshaw, *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 153–162.
- <sup>44</sup> D. MacDougall, *Kino transkulturowe*, przeł. A. Oleńska i S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47–48, s. 94.
- <sup>45</sup> J. Ruby, *Mówić do...*, dz. cyt., s. 28.
- <sup>46</sup> I. Barbash, L. Taylor, *Cross-Cultural Filmmaking*, University of California Press, Berkeley 1997, s. 2.
- <sup>47</sup> Dlatego trudno mi uznać za film etnograficzny produkcję *Pogłosy, powidoki* Szymona Uliasa i Dariusza Czai, gdzie zarejestrowano obrazy Wenecji i spotkanie antropologa co najwyżej z samym sobą.
- <sup>48</sup> K.G. Heider, *Ethnographic Film. Revised Edition*, University of Texas Press, Austin 2006, s. IX. Patrz także: D. MacDougall, *Ethnographic Film: Failure and Promise*, „Annual Review of Anthropology” 1978, nr 7, s. 405–425.



1. „Zdjęcie rodzinne” badaczek i rozmówczyń. Fot. Gosia Goliszewska.  
 2, 4, 5. Kadry z części narracyjnej filmu *Żywobyci przy granicy*. Babski godki z obu stron Olzy.  
 3. Kadr z części animowanej filmu *Żywobyci przy granicy*. Babski godki z obu stron Olzy.

## Dokument bez ludzi. Filmowa bajka zwierzęca o wilku stepowym

Każda cywilizacja traktuje śmierć po swojemu i swoim stosunkiem do śmierci różni się od innych<sup>1</sup>.

Régis Debray

Ale pośrodku osiągniętej wolności Harry nagle spostrzegł, że jego wolność była śmiercią, że jest sam, że świat w jakiś niesamowity sposób pozostawia go w spokoju, że ludzie nic go już nie obchodzą, a nawet on sam siebie nie obchodzi<sup>2</sup>.

Herman Hesse

30 stycznia ubiegłego roku, pracownik zakładu mięsnego S. polujący na króliki na ośnieżonych północnych terenach podmokłych, trafił na rozpadający się plastikowy szałas. Myśląc, że znalazł idealne miejsce na obiad, ostrożnie wsunął głowę do środka i odkrył, że ktoś go wyprzedził. Na platformie pokrytej słomą leżała mumia. Owinięta w koc, w obronie przed zimnem, była lekko zakurzona i oszroniona. Niewątpliwie zwłoki uchroniły się przez rozkładem i wyschły. Być może

utrata wagi poprzedzająca śmierć ułatwiła mumifikację. Między nogami trupa znajdował się notes. Był on tak uprzejmy, że dokładnie opisał przyczynę swojej śmierci. Na podstawie notatek, eksperci w dziedzinie medycyny sądowej ustalili, że przyczyną śmierci było samobójstwo przez zagłodzenie. Musiało ono wymagać olbrzymiej determinacji i wytrwałości, ale jego motywy pozostały niejasne. Zmarły był mężczyzną koło czterdziestki, miał 176 cm wzrostu i ważył 36 kg. Nie żył mniej więcej od 100 dni. Nie udało się ustalić, jak się nazywał ani czym się zajmował za życia. Najwyraźniej nikt go nie szukał, więc świat o nim zapomniał. Pewne sygnały wskazywały na to, że zdawał sobie z tego sprawę. Oto pełny tekst jego przedśmiertnego raportu<sup>3</sup>.

Zima w pełni, jakby ożyły hipnotyzujące, białe pejzaże Juliana Fałata. Pod śniegiem góry, łąki, drogi i korony drzew; na skraju ciemnego lasu trzy samochody – srebrne kombi, policyjny radiowóz i czarna furgonetka; mężczyźni bez twarzy (nie mieszczą się w kadrze), w odbłaskowych skafandrach maskujących ludzkie kształty, na noszach transportują jakiś ładunek (jeszcze nie wiadomo, że to mumia) z lasu w kierunku furgonetki; śnieg skrzypiący pod ich ciężkimi butami; dookoła zapierający dech w piersiach, oślepiający górski krajobraz. Narratorka, bez łatwych w określeniu emocji, kreśli lakonicznie kontekst całej historii, nie osadzając jej w określonym czasie i w konkretnej przestrzeni. Przedstawia bezimiennego bohatera i jego tragiczny dziennik, po czym rozstaje się z widzem, zostawiając go sam na sam z zapiskami mumii.

Szwajcar Peter Liechti zrealizował dokument filmowy *Odgłosy robaków – zapiski mumii* na podstawie opartej na faktach noweli Masahiko Shimady pt. *Miira ni naru made*. To przekraczająca granice dokumentu eseistyczna rekonstrukcja samobójczej śmierci człowieka i eksperyment filmowy, który czerpie z konwencji bajki zwierzęcej,



Biały krajobraz, w którym zaczyna się bajka. Kadr z filmu Petera Liechtiego *Odgłosy robaków – zapiski mumii*, Szwajcaria 2009. Płyta DVD, Against Gravity sp. z o.o., Mayfly sp. z o.o.

o kondycji ludzkiej traktując bez udziału ludzi na planie. Choć nie jest to film przyrodniczy, to ludzkich aktorów brak, nie licząc surrealistycznych czarno-białych wstawek, którymi przepleciony jest dokument, oraz „śnieżnego prologu” z prokuratorem (?) i policjantami (?) – widz nie ma szansy ich poznać, stąd znaki zapytania. Bez imion, bez twarzy, bez własnej psychologii wydają się – za sprawą urzekających zdjęć panoramicznych – tylko częścią białego ekosystemu. Sposób ich prezentacji przypomina tryb, w jakim Berndt Heinrich z humanistyczną manierą opisuje zachowania zwierząt<sup>4</sup>. Głównej postaci – mumii – widz również nie poznaje, ani nawet aktora ją grającego. Narratorce-bajerce musi uwierzyć na słowo, co przypomina kontekst literatury oralnej. Montaż przenosi widza z zimowego pejzażu do środka zielonego lasu. Kończy się prolog, a zaczyna się bajka...

Przez blisko półtorej godziny z krótkimi przerwami czworokąt ekranu szczerze wypełniają obrazy natury, intrygujące, budzące niepokój. Obrazy życia leśnej flory i fauny w różnych porach dnia i nocy, w różnych warunkach atmosferycznych – w deszczu, podczas burzy, na wietrze, we mgle, w pełnym słońcu, i we wszystkich porach roku. Uzupełniają je obrazy elementów plastikowego szlaku stającego się powoli częścią leśnego mikrokosmosu. Z tymi obrazami skonfrontowany został właśnie monolog samobójcy (głos Petera Mettlera). Do tego środowiskowe, „biologiczne” nagrania terenowe (*field recordings*): szmeru wiatru targającego gałęziami drzew i poruszającego źdźbła traw, kropli deszczu miarowo uderzających w plastikowy namiot, burzowych gromów, ptasiego śpiewu, cykania świerszczy, trzepotu małych muszkietów czy w końcu zwielokrotnionego tupania mrówczych stóp o ściółkę, która w makrozblizeniu przypomina bardziej tartaczną składnicę niżli hałdę mrowiska skonstruowanego z martwych igieł.

Artystyczny eksperyment Liechtiego polegający na zastąpieniu gry aktorskiej „nagimi” obrazami przyrody, który, między innymi, w 2009 roku zdobył Europejską Nagrodę Filmową w kategorii filmu dokumentalnego, poza światem konkursów i festiwali budzi kontrowersje i uruchamia krytykę. Oto przykładowe komentarze<sup>5</sup> internautów na forum najpopularniejszego polskiego serwisu poświęconego filmom i ludziom kina:

„Jeśli ktoś lubi eksperymenty, niekoniecznie udane, to na pewno będzie zadowolony, że obejrzał tę pozycję filmową”<sup>6</sup>;

„Można by było z tego zrobić słuchowisko, a nie film. Pomysł fajny, historia wyczesana, ale o wiele lepiej by było, jakby występował tam normalny aktor, a nie tylko jakieś obrazy niezbyt nawet do tej historii pasujące”<sup>7</sup>;

„Nie oszukujmy się, film jest po prostu nędzny. Zapiski tego umierającego człowieka równie dobrze mógłbym odsłuchiwać w radio. Obraz w tym filmie nic nie wnosi”<sup>8</sup>;

„Moim zdaniem to troszkę zmarnotrawienie ciekawego tematu. :) Aczkolwiek obejrzałem od początku do końca. Można było przedstawić to inaczej”<sup>9</sup>.

Inspiracja bajką zwierzęcą to ryzykowny – okazuje się – i rzadki chwyt formalny w dokumencie. Oprócz Liechtiego taką formę wybrali m.in. Bartek Konopka i Piotr Rosołowski w filmie *Królik po berlińsku*<sup>10</sup>. To kandydat do Oscara 2010 w kategorii filmu dokumentalnego. Polityczna alegoria w stylu *Folwarku zwierzęcego* George’a Orwella<sup>11</sup> przypomina bajkę, ale koncentruje się na konkretnym fakcie historycznym – życiu codziennym, terrorze i snach o wolności w zimnowojennym Berlinie. Królicza perspektywa (zdjęcia z udziałem królików plus głos Krystyny Czubówny stymulujący skojarzenia z filmem przyrodniczym) jest alegorią sytuacji, w jakiej znajdują się ludzie żyjący w systemie totalitarnym. Z jednej strony, to epigoniczna inspiracja formą bajki zwierzęcej, a z drugiej – relatywizacja do historycznego kontekstu „żelaznej kurtyny”. Z kolei w *Odgłosach robaków* – inaczej – Liechti igra z konwencją bajki zwierzęcej, rozwija ją i przekształca, ale jego dokument respektuje bajkowy uniwersalizm.

Sławomir Sikora konstatuje (anegdotycznie i z dystansem, oczywiście), że „film etnograficzny jest długi i nudny”<sup>12</sup>. Właśnie takie cechy – bazując na komentarzach internautów – ma dokument Liechtiego. Jednak *Odgłosy robaków* do góry nogami przewracają kodeks Karla Heideera dotyczący poetyki filmu etnograficznego<sup>13</sup>, idąc własną drogą odstępstwa i kreacji. Dokument bada granice filmowego (artystycznego) i etnograficznego (naukowego) eksperymentu, rozciąga je, nie licząc się z klasyfikacjami.

Centralny akcent dyskusji na temat obrazu Liechtiego proponuję przesunąć z kwestii jego lokalizacji między sztuką i nauką, w kierunku refleksji nad polem wspólnym dokumentu i bajki zwierzęcej. *Odgłosy robaków* tyle z niej się zrodziły, ile nieortodoksyjnie rozwijają jej konwencję.

Wyraźną cechą ludowych bajek zwierzęcych jest to, że są okrutne<sup>14</sup>, co akurat łączy je z dokumentem Liechtiego (okrutna jest samobójcza śmierć głodowa głównego bohatera filmu – mumii). Różni je jednak cel brutalności; w ludowej bajce zwierzęcej było nim własne przeżycie i zaspokojenie głodu; w obrazie Szwajcara bohaterowi chodzi o zagłodzenie się na śmierć. W tradycyjnej bajce brutalność była rysem antagonistycznej relacji między różnymi, skontrastowanymi ze sobą postaciami – np. psem i kotem (opozycja: domowe – domowe), wilkiem i krową (opozycja: dzikie – domowe), wilkiem i lisem (opozycja: dzikie – dzikie); brutalność była jej osią konstrukcyjną. Współczesna bajka zwierzęca Liechtiego jest okrutna inaczej – nie rezygnuje z opozycji (dzikie – domowe), ale lokuje ją „wewnątrz” jednego bohatera głównego, pokazując przy okazji skomplikowaną, sprzeczną konstytucję człowieka. Przypomina to przypadek innej postaci, fikcyjnej, ważnej w panoramie kultury Zachodu, Harrego – wilka stepowego z powieści Hermmana Hessego:

Był sobie raz ktoś, imieniem Harry, zwany wilkiem stepowym. Chodził na dwóch nogach, nosił ubranie



Mrowisko. Kadr z filmu Petera Liechtiiego *Odgłosy robaków – zapiski mumii*, Szwajcaria 2009. Płyta DVD, Against Gravity sp. z o.o., Mayfly sp. z o.o.

i był człowiekiem, ale naprawdę był to wilk stepowy. Nabył sporo wiedzy, jakiej mogą nabyć ludzie z dobrą głową, i był wcale mądrym człowiekiem. Nie nauczył się jednak zadowolenia z samego siebie i ze swojego życia. Tego nie potrafił, był człowiekiem niezadowolonym, a pochodziło to prawdopodobnie stąd, że w głębi serca zawsze wiedział (lub zdawało mu się, że wie), iż właściwie nie jest człowiekiem, lecz wilkiem ze stepu. Niechaj się mądrzy ludzie spierają o to, czy rzeczywiście był wilkiem, czy też kiedyś, może jeszcze przed urodzeniem, za pomocą czarów został przemieniony z wilka w człowieka; a może urodził się jako człowiek obdarzony duszą wilka stepowego i został przez nią owładnięty, lub wiara w to, że jest właściwie wilkiem, była u niego tylko urojeniem albo chorobą. Na przykład nie jest wykluczone, że ten człowiek był w dzieciństwie dziki, nieokiełznany i nieporządny, że jego wychowawcy usiłowali zabić w nim bestię i przez to właśnie wytworzyli w nim urojenie i przeświadczenie, iż w rzeczywistości jest właściwie bestią o cienkiej tylko powłoce wychowania i człowieczeństwa. Można by o tym długo i ciekawie rozprawiać, a nawet pisać całe tomy; ale wilkowi stepowemu nic by to nie pomogło, gdyż było mu obojętne, czy tkwił w nim wilk zaklęty czarami, wbity kijami, czy też był on tylko urojeniem jego duszy. Sąd innych o tym, a także jego własne mniemanie nie przedstawiały dla niego żadnej wartości, gdyż nie mogły przecież wypędzić z niego wilka. Wilk stepowy miał zatem dwie natury, ludzką i wilczą, takie było jego przeznaczenie, i być może to przeznaczenie nie było ani takie szczególne, ani rzadkie. Podobno widywano już wielu ludzi, którzy mieli w sobie coś z psa lub z lisa, z ryby lub z węża, a jednak fakt ten nie sprawiał im specjalnych kłopotów. W tych ludziach żyli właśnie obok

siebie człowiek i lis, człowiek i ryba, i żadne nie sprawiało drugiemu przykrości, a nawet jedno drugiemu pomagało, i niejedyn człowiek, który daleko zaszedł i któremu zazdrozczono, zawdzięcza swoje szczęście raczej tkwiącemu w nim lisowi lub małpie niż temu, co w nim ludzkie. Wiadomo o tym powszechnie. Z Harym było jednak inaczej: w nim człowiek i wilk żyli obok siebie i wcale sobie nie pomagali, lecz nieustannie trwała między nimi śmiertelna nienawiść i jeden żył wyłącznie cierpieniem drugiego; a gdy w jednej krwi i jednej duszy żyje dwóch śmiertelnych wrogów, wówczas życie jest niedobre. No cóż, każdy ma swój los, a żaden los nie jest lekki<sup>15</sup>.

Cytując tylko incipit „cienkiej, źle i na złym papierze wydrukowanej broszurki jarmarcznej”<sup>16</sup>, sygnalizując klucz, jeden z całego pęku, do interpretacji *Odgłosów robaków*.

Bajka zwierzęca i obraz Liechtiiego są do siebie podobne makrostrukturalnie<sup>17</sup>:

zwierzęce, a nie ludzkie postaci (w tradycyjnej bajce zwierzęcej postaci zwierząt są typowe – sprytny lis, silny niedźwiedź, przebiegły wilk, tchórzliwy zając<sup>18</sup> – jakby bez własnych cech i psychologii; w *Odgłosach robaków* postać główna jest bezimienna, bez tożsamości. „Brak korzeni i historii bohatera oraz jego anonimowość korespondują ze zjawiskiem ludzkiej alienacji i wyobcowania, tak powszechnej w globalnym świecie”<sup>19</sup>. Choć dokument – jak bajka zwierzęca – składa się z obrazów fauny i flory, to – właśnie jak ona – traktuje o świecie ludzkich relacji i emocji),

czas nieokreślony („Przesunięta w «czasy początku» bajka ujawnia swoją strukturę mitopodobną. Tak samo jak mit odkrywa ona porządek rzeczywistości,

wyznacza wzorce zachowań. W ten sposób umowna czasoprzestrzeń bajkowa staje się modelem świata, a zdarzenie bajkowe powtarza się w nieskończoność według tych samych reguł, obowiązujących w sposób powszechny i konieczny<sup>20</sup>; u Liechtiego czas płynie tylko wewnątrz bajki, odmierza go – głosem Petera Mettlera – dziennik mumii),

przeestrzeń lasu. (Las jest jednym z najpopularniejszych motywów bajkowych. Różni się skrajnie od przestrzeni społecznej, w której egzystują ludzie. „W bajkach ludowych, ze względu na liczne zagrożenia, nikt dobrowolnie nie udaje się w leśne ostępy. Bohaterowie trafiają tam zwykle w sposób niezamierzony, przez przypadek lub z przymusu<sup>21</sup>. W przypadku współczesnej bajki Liechtiego bohater sam wybiera las [nieprzypadkowo i z własnej woli], w którym popełnia okrutne samobójstwo. Mumia – wilk stepowy – alienuje się ze społeczeństwa i osiedla się poza granicą ludzkiego świata).

Makrostrukturalne cechy bajki zwierzęcej (nie tylko ludowej, ale i filmowej Liechtiego) konstruuje jej uniwersalizm: typowe, a nie konkretne postaci, nie do końca określony czas i przestrzeń – rodem z poetyki mitu.

O ile w ludowej bajce zwierzęcej „niehumaniczne” postaci – lis, niedźwiedź, wilk, zając itd. – mają ludzkie właściwości (język, cechy charakteru), o tyle w *Odgłosach robaków* inspiracja bajką zwierzęcą prowadzi Liechtiego w odwrotnym kierunku – ku zaakcentowaniu turpizmu i biologiczności ludzkiego istnienia i śmierci. Oczywiście, w tej „zielonej śmierci” tkwi pewien pierwiastek metafizyczny, ale jest to raczej metafizyka biologii, rozkładu, recyklingu ekologicznego, cyklu biogeochemicznego, w którym bierze udział człowiek jako część przyrody. Heinrich pisze:

Mój przyjaciel wie, że łączy nas wizja skrzydlatej przyszłości naszych szczątków doczesnych. Z upodobaniem wyobrażamy sobie życie pozagrobowe jako szybowanie w przestworzach za sprawą ptaków takich jak kruki i sępy, owych szczególnie ujmujących grabarzy w świecie przyrody. [...] Powstałiśmy z życia i jesteśmy przejściem do innego życia. Powstałiśmy z nieporównanie bardziej cudownych roślin i zwierząt i w nie się obrócimy. Jeszcze gdy żyjemy, nasze odchody są bezpośrednio przetwarzane w chrząszcze, trawę i drzewa, które z kolei zamieniają się w pszczoły i motyle, następnie zaś w mucholówki, ziarnojady i sokoły, wreszcie znowu w trawę i poprzez nią w jelenie, krowy, kozy i nas<sup>22</sup>.

Postaci zwierzęce jako alegorie ludzi, ich przymiotów, wad i zalet, są częścią uniwersum ludzkiej wyobraźni, między innymi: sztuki, literatury, tradycji ludowej. Liechti w swoim dokumencie bez ludzi eksperymentuje z konwencją bajki zwierzęcej. Eksploruje ją, wyprowadzając daleko poza granice genologiczne. Czyniąc z tej eksploracji metodę artystyczną, zgłębia fragment ludzkiej kondycji, której częścią jest stosu-

nek do własnej śmierci. Autentyczne zapiski mumii – XXI-wiecznego wcielenia wilka stepowego – przekształca w obraz, który bez ludzkich bohaterów odnosi się do ludzkich spraw.

#### Przypisy

- R. Debray, *Narodzony przez śmierć*, [w:] S. Rosiek (red.), *Wymiary śmierci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 248.
- H. Hesse, *Wilki stepowe*, Media Rodzima, Poznań 2017, s. 73.
- Pełna treść prologu (w polskim tłumaczeniu) otwierającego film dokumentalny Petera Liechtiego *Odgłosy robaków – zapiski mumii*, Szwajcaria 2009. Tytuł wersji oryginalnej: *The Sound of Insects – Record of a Mummy*.
- Zob. B. Heinrich, *Wieczne życie. O zwierzęcej formie śmierci*, Czarne, Wołowiec 2014; B. Heinrich, *Zimowy świat. Jak zwierzęta radzą sobie z zimą*, Czarne, Wołowiec 2019.
- Oryginalne komentarze zostały poprawione pod względem interpunkcji i pisowni.
- <https://www.filmweb.pl/review/Niby-dokument+na+czczo-8736>, 15.04.2019.
- <https://www.filmweb.pl/film/Odg%C5%82osy+robak%C3%B3w+-zapiski+mumii-2009-510120/discussion>, 15.04.2019.
- Tamże.
- Tamże.
- Film dokumentalny Bartka Konopki i Piotra Rosołowskiego *Królik po berlińsku*, Polska–Niemcy 2009.
- G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, Muza, Warszawa 2011.
- S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 9.
- K. Heider, *Ethnographic Film. Revised Edition*, University of Texas Press, Austin 2006 (1976).
- V. Wróblewska, *Okrucieństwo w ludowej bajce zwierzęcej*, [w:] A. Mianecki, V. Wróblewska (red.), *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 87–97; V. Wróblewska, *Bajka zwierzęca*, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=224>, 14.04.2019.
- H. Hesse, dz. cyt., s. 65–67.
- Tamże, s. 60.
- Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska wymienia kilka typów przestrzeni charakterystycznych dla makrostruktury bajki zwierzęcej – wieś, gospodarstwo, pole i las. Las jest również przestrzenią, w której Liechti umiejscawia swoją bajkę. S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007, s. 38.
- V. Wróblewska, *Bajka zwierzęca*, dz. cyt.
- P. Liechti, cytat z książeczki dołączonej do filmu *Odgłosy robaków – zapiski mumii*, „Magazyn Sztuki Dokumentu”, *Against Gravity*, 02/2010.
- J. Abramowska, *Polska bajka ezopowa*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1991, s. 21, cyt. za M. Wójcicka, *Struktura tekstu bajki zwierzęcej*, [w:] A. Mianecki, V. Wróblewska (red.), *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 109.
- V. Wróblewska, *Las*, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=98>, 14.04.2019.
- B. Heinrich, *Wieczne życie...*, dz. cyt., s. 8–9.

## Film antropologiczny dziś: kwestia narracji i podmiotowości (na marginesie pewnego filmu)

Antropologii nie można sprowadzać do oka patrzącego.  
David Howes

Jeśli dobrze zrozumiałem intencję organizatorów naszych spotkań, mój głos powinien/może być zarówno komentarzem do wybranego(ych) filmu(ów), jak i uogólnionym komentarzem na temat filmu antropologicznego/etnograficznego dziś. Spróbuję odnieść się do obu kwestii, oczywiście – przynajmniej do pewnego stopnia – łącząc je ze sobą. Wybrany i pokazany filmem w tym przypadku był: *Żeby to było ciekawe... O mediatyzacji obrzędów weselnych* (2009), który zrealizowaliśmy wspólnie z Karoliną Dudek jako projekt antropologiczny<sup>1</sup>.

### *Kilka uwag wstępnych*

Z terminów „etnografia” i „antropologia” korzystam w zasadzie wymiennie, pamiętając jednocześnie o zhierarchizowaniu owych terminów, jakiego ponad pół wieku temu dokonał Claude Lévi-Strauss, sytuując je w relacji wertykalnej: etnografia – etnologia – antropologia kulturowa, gdzie etnografia byłaby najbardziej podstawową, deskryptywną i idiograficzną wersją naszej dyscypliny, antropologia zaś wersją nastawioną na dyskurs teoretyczny, a także „porównawczy”. Ten podział był wielokrotnie podważany, niekiedy dyskursywnie, także poprzez użycie, czyli praktykę. Wspomnę tylko o książce Jamesa Clifforda *Kłopoty z kulturą* i jej znaczącym podtytule: *Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*<sup>2</sup>. Położył on akcent na słowie „etnografia” i uznał, że nie ma opisu, który byłby niewinny i pozbawiony zabarwienia teoretycznego, co często sugerowała wcześniejsza nauka. Ale to w zasadzie wiedział już Clifford Geertz, gdy wprowadzał do antropologii pojęcie „opisu gęstego”... Termin „etnografia” odnosi się dziś często, coraz częściej, do specyficznych metod etnograficznych.

### *Film antropologiczny i antropologia filmu*

Sądzę, że nie jest wcale łatwo zdefiniować dziś to, co można by nazwać filmem antropologicznym/etnograficznym, i to nie tylko dlatego, że poszczególni autorzy (od-

noszą się tu przede wszystkim do sceny polskiej) nie zgodziliby się zapewne na jedną definicję<sup>3</sup>.

Choć może zabrzmieć to nieco osobiście, to wydaje mi się, że nie ma jednoznacznego związku, związku „przylegania” („tożsamości”) między antropologią filmu i filmem antropologicznym. Ten pierwszy obszar – antropologia filmu – ma w Polsce przynajmniej dwie „frakcje”, niekiedy, oczywiście, oddzielone strzeżoną granicą i zasiekami. Niemniej granica owa jest raczej w niewielkim stopniu zdyskursywizowana i słabo rozpoznana, można by też rzec – „zmącona”, odwołując się do terminu Clifforda Geertza. Pierwszą „frakcję” można zapewne łączyć ze znaczącym, choć historycznie zmiennym środowiskiem, które – symbolicznie – powiązałbym tu z książką Aleksandra Jackiewicza *Antropologia filmu* (1975). Deklarował on wagę stworzenia takiej dyscypliny, nawet jeśli w czasie pracy nad książką – jak pisał – nie była ona jeszcze w pełni wykształcona i została ujęta raczej intuicyjnie niż „cieleśnie” zarysowana. Stwierdził między innymi:

Tworzywem filmu są obrazy zarejestrowanej rzeczywistości. [...] W tym tworzywie, nie tylko w sposobach operowania nim, pełno „śladów” człowieka, jego świata, kultury. Tak dosłownie odcisniętego losu ludzkiego w dziele, z całym biologicznym, naturalnym wyposażeniem, nie zna żadna sztuka. Jeżeli antropologia jest jedną z form świadomości naszego gatunku, to film może być cennym dla niej materiałem<sup>4</sup>.

Oczywiście w deklaracji tej Jackiewicz odnosił się przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, do fenomenu „kina wysokiego”, przeniósł dyskusję od razu na poletko kultury współczesnej, światowej „kultury filmu”, choć niekiedy tylko świata filmu euroamerykańskiego: „kino japońskie” też by się tam, jak najbardziej, zmieściło.

Od lat 60. XX wieku – warto przypomnieć – Claude Lévi-Strauss uchodził za bohatera naszych czasów. Tę pozycję dostrzegła i podbudowała Susan Sontag, pisząc głośny tekst *The Anthropologist as Hero* (1963): jego pierwodruk ukazał się w kulturotwórczym i elitotwórczym „The New York Review of Books”<sup>5</sup> (!). W *Polowaniu na muchy* (1969) Andrzej Wajda w roli szczególnego bohatera osadził *Antropologię strukturalną* (1958), jedno z głównych dzieł Lévi-Straussa, a zważywszy na to, że tak ważny krytyk literacki i teoretyk literatury jak Edward Balcerzan zmienił (czy też ugruntował) zdanie na temat grającej tam aktorki, można by tę książkę nazwać, z odwołaniem do Bruno Latoura i jego ANT, nawet aktorem. Balcerzan pisał:

Małgorzata Braunek, utalentowana odtwórczyni jednej z głównych ról w tym filmie, znajduje w pościeli książkę, odczytuje głośno jej tytuł *Antropologia strukturalna*; mówi jeszcze z uśmiechem: ja z nią śpię. – Jeśli ty Lévi-Straussa znasz w oryginale... – pomyślałem z najwyższym uznaniem; film kręcono w latach, kiedy nie mieliśmy jeszcze



polskiego przekładu tej pracy. Od tej sceny, od tego momentu poczułem do bohaterki *Polowania na muchy* niekłamana sympatię<sup>6</sup>.

To ciekawa filmowa kariera antropologii Lévi-Straussa, zważywszy na fakt, że francuski etnolog miał daleko idące – proustowskie, jak sądzę, u podstawy – uprzedzenie wobec obrazów<sup>7</sup>. Lévi-Strauss stał się w owym czasie znakiem nowoczesnej nauki: antropologii kulturowej, no a ona sama mogła gościć nie tylko jak widać na salonach – w „The New York Review of Books” – ale także w łóżku, no i, oczywiście, w kinie... Rok po wydaniu książki Jackiewicza poczytne i opiniotwórcze „Kino” opublikowało dyskusję *Film jako problem antropologiczny*, w której wzięli udział między innymi Maria Janion, Konrad Eberhardt i Andrzej Werner<sup>8</sup>. W gronie tym nie było jednak antropologów, których w dziedzinie tej osadzałby indeks (vel znak indeksowy) wykształcenia czy studiów, którzy paraliiby się tym, co – przynajmniej do niedawna – znajdowało się w centrum wiedzy wykładanej w instytutach etnologii i antropologii... Oczywiście nikt przy zdrowych zmysłach nie będzie kwestionował antropologicznej wrażliwości i kompetencji profesor Marii Janion, którą można bez wątpienia uznać za humanistkę antropologizującą... Badanie tego wątku, tej odmiany antropologii filmu, samo w sobie może być zadaniem frapującym<sup>9</sup>. Dorzucę tu tylko, że Zbigniew Benedyktowicz, jeden z kontynuatorów wspomnianej linii, powołując się między innymi na Jurija Łotmana, położył silny akcent na rozumienie filmu jako współczesnej mitologii, wpisując tym samym ponownie znaczną część kina w obszar zainteresowania antropologii współczesności<sup>10</sup>. Ale warto przy okazji przypomnieć, że – już wcześniej i w innym tekście – Benedyktowicz zwrócił również uwagę na znaczenie specyfiki antropologicznego podejścia (spojrzenia) – choć zawsze można (a nawet warto) zapytać, na czym owa specyfika miałaby polegać (porównaj dalej ten wątek)<sup>11</sup>.

Druga „frakcja” antropologii filmu – która zdecydowanie dominuje na tzw. Zachodzie – dotyczyłaby samej, w znacznym stopniu akademickiej antropologii: filmu i fotografii postrzeganych jako specyficzne środki badania i wyrazu. Pod tym względem media wizualne zdecydowanie się usamodzielnili i awansowały do roli narzędzia badania, a nie tylko dokumentacji czy reprezentacji antropologicznych treści. Znaczący jest tu na przykład tytuł pokonferencyjnej publikacji *Film as Ethnography* (1992), film jako etnografia: sygnalizuje on, że film może być samodzielnym narzędziem badania i wyrażania etnografii czy antropologii, badań i przemyśleń etnograficzno-antropologicznych, a nie, jak wcześniej uważano, jedynie metodą pomocniczą etnografii. I choć tekst Kirsten Hastrup otwierający ów pokonferencyjny tom próbował jeszcze bronić przewagi słowa pisanego i mówionego, to jej głos, szczególnie w perspektywie czasu, brzmi już, mówiąc ogólnie, raczej mało przekonująco<sup>12</sup>. Można uznać, że antropologia filmu, czy też

szersza (sub)dziedzina ujęta pod nazwą antropologii wizualnej, została usankcjonowana, zinstytucjonalizowana i zalegitymizowana już w latach 70. XX wieku na skutek pojawienia się zajęć uniwersyteckich, pierwszych książek, czasopism i festiwali: myślę tu raczej o Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych.

W Polsce – ów drugi nurt – miał ciekawą, choć nieco odmienną i bardziej praktyczną kartę: przypomnę tylko nazwiska Jacka Ołędzkiego, Piotra Szackiego, Krzysztofa Chojnackiego, a potem Andrzeja Różyckiego czy Krzysztofa Kubiaka, którzy zaczęli tworzyć różnego rodzaju filmy etnograficzne od końca lat 50. zeszłego wieku, często w ramach różnego rodzaju kooperacji. Chyba skromniejsza była refleksja *stricte* teoretyczna, choć warto w tym kontekście przypomnieć powołany w łódzkim ośrodku Przegląd Filmów Etnograficznych, który zaczął funkcjonować jeszcze w końcu lat 70. zeszłego wieku.

Rozróżniłem tu antropologię filmu (czy szerzej: antropologię wizualną) i film antropologiczny, bo choć obszary te są (albo mogłyby być) ściśle splecione różnorodnymi relacjami, to jednak nie są jednoznacznie powiązane i nie pozostają w relacji przechodniości. Choć uważam, że antropolog może się zajmować wszelkimi obszarami wizualności również w naszej kulturze<sup>13</sup>, to jednocześnie trudno mi jest się zgodzić z pojawiającym się czasem stwierdzeniem, że każdy film, którym zajmuje się czy też może się zająć antropolog, jest filmem antropologicznym. Oczywiście nie upieram się tym samym przy twierdzeniu odwrotnym, że film antropologiczny może tworzyć tylko antropolog (ewentualnie w kooperacji z filmowcem)<sup>14</sup>. Wielokrotnie dawałem temu wyraz choćby w swoich tekstach o takich świetnych antropologicznych dokumentach jak *Gyumi Jany Ševčikovej* czy *Beyond the Forest. Life in a Dying Culture in Transylvania* Geralda Igora Hauzenbergera<sup>15</sup>. Jeśli broniłbym ich jako filmów antropologicznych, to nie z uwagi na temat (który w obu wymienionych przypadkach jest jak najbardziej antropologiczny, choć nie wiąże się ściśle ani z mitologią, ani z tzw. zwykłym życiem, lecz dotyczy raczej takich kwestii jak pamięć, człowiek w sytuacji kryzysowej, ideologia, kosmologia, historia czy los), ale przede wszystkim dlatego, że jak sądzę, ukazują one rozumienie (czy spojrzenie) antropologiczne i są jego znakomitymi przykładami, a co więcej, przy realizacji obu z nich wykorzystano badania terenowe. I jeśli – przy różnych zastrzeżeniach – dawno opublikowana książka Karla Heidera (1976 i 2006)<sup>16</sup>, nazwana również kodeksem filmu etnograficznego, ma stale znaczenie, to także dlatego, że mocno podkreśla rozumienie antropologiczne<sup>17</sup> jako wyróżnik filmu antropologicznego (Heider preferował słowo „etnografia”). Taka ogólna definicja jest też o tyle ciekawa, że w jawny sposób dopuszcza, że owo rozumienie może się zmieniać w czasie i że tym samym rozumienie tego, czym jest film antropologiczny, może być historycznie zmienne, i na tę zmienność powinniśmy być wyczuleni<sup>18</sup>. Fakt, że dwa wydania książki kładą



Żeby to było ciekawe... O mediatyzacji obrzędów weselnych (2009), realizacja: Karolina Dudek, Sławomir Sikora. Fototy z planu. Fot. Sławomir Sikora.

odmienny nacisk na pewne zagadnienia, a także inaczej akcentują różne aspekty i „wytyczne” dla filmu etnograficznego, jest tego najlepszym przykładem.

### Kwestia narracji

Jedno z rozumień słowa „narracja” mogłoby się odnosić do metapoziomu, narracji, która w danym czasie rządzi naszymi – antropologicznymi – wyjaśnieniami i działaniami. Odwołuję się tu do rozważań Edwarda Brunera *Etnografia jako narracja* z tomu *Antropologia doświadczenia*<sup>19</sup>. Narrację rozumie on jako pewną dominującą opowieść, która rządzi naszymi wyjaśnieniami w danym czasie. Powołuje się na panujące narracje na temat Indian, które obowiązywały w różnych okresach i które, czasem wbrew obserwowanym faktom, „przymuszały” niejako antropologa – nawet świetnie obeznanego z tzw. terenem – do snucia określonych interpretacji: W latach 30. i 40. XX wieku Indianie byli portretowani jako ci, których historia zaczyna się od chwalebnej przeszłości i przez dezorganizację zmierza do asymilacji oraz związanej z tym degradacji ich kultury. Kolejna narracja, o kilkadziesiąt lat późniejsza (lata 70. XX wieku), mówiła już o tym, że historia Indian zmierzała od wyzysku, przez opór (teraźniejszość), ku etnicznemu odrodzeniu.

Takie rozumienie narracji można uznać za zbieżne, a przynajmniej nie pozostaje ono w sprzeczności z przytoczonym wcześniej pomysłem Heidera (myślę o kwestii rozumienia antropologicznego). Ale przywołuję je tu również dlatego, żeby odnieść się do naszego, wspomnianego na wstępie, filmu i podkreślić, że w trakcie jego robienia i wcześniejszego myślenia o nim – to już prawie 10 lat temu – uważałem, że kino etnograficzne musi być bliskie filmowi obserwacyjnemu. To podejście dominowało w moim ówczesnym myśleniu, nawet jeśli nie byłem „ortodoksyjnie” przywiązany do tego gatunku. Nie istniała jeszcze wówczas książka Anny Grimshaw i Amandy Ravetz *Observational Cinema* (2009), niemniej otwierające ją słowa dobrze od-

dają klimat, jaki panował przynajmniej w znacznej części środowisk związanych z antropologią wizualną.

Kino obserwacyjne to jeden z najbardziej powszechnie stosowanych terminów w antropologii wizualnej. Często, wydaje się ono wręcz synonimem gatunku filmu etnograficznego. Okrzyknięte niegdyś radykalnym przełomem w ustalonych konwencjach filmowania dokumentalnego i etnograficznego, szybko utraciło uprzywilejowaną pozycję (*fell out of favor*). Stało się obiektem gwałtownej krytyki, jako forma scjentyzmu, w której rzekomo obiektywna kamera służy obiektywizacji i dehumanizacji zarówno ludzi, jak i ich spojrzenia. Paradoksalnie, pomimo szeroko zakrojonej krytyki, kino obserwacyjne nadal pozostało najważniejszym punktem odniesienia dla tych, którzy zajmowali się badaniem życia społecznego<sup>20</sup>.

Anna Grimshaw w momencie wydania książki pracowała już w USA, niemniej przez wiele lat wykładała w Granada Centre for Visual Anthropology w Manchesterze, ośrodku, który jest w zasadzie jedyną „pełnokrwistą” placówką mającą na celu nauczanie filmu antropologicznego w Europie (przez pewien czas ważny był również ośrodek w norweskim Tromsø). Paul Henley, wieloletni dyrektor Granada Centre, choć jest autorem bardzo dobrej książki o Jeanie Rouchu (którego należy kojarzyć z odmiennym podejściem do filmu<sup>21</sup>), również zdecydowanie opowiadał się za dominacją filmu obserwacyjnego w etnografii – taki też profil miała prowadzona przez niego placówka.

Warto tu wspomnieć, że mniej więcej na przełomie wieku nekrolog filmu etnograficznego (przede wszystkim obserwacyjnego) napisał Jay Ruby (1998 i 2008); w polemikę z nim – poniekąd wskrzeszając ów gatunek – wszedł wówczas Peter Crawford (2008)<sup>22</sup>, szef Nordic Anthropological Film Association (i dyrektor najstarszego europejskiego wędrującego festiwalu filmów etnograficznych, którego 35. edycję w 2015 roku gościliśmy w Warszawie)<sup>23</sup>. Ruby’ego koncyliacyjnie wsparła Faye Ginsburg, specjalistka od „mediów rdzennych”, uznając, że film obserwacyjny dominuje przede wszystkim w Europie (dyskusja na platformie VISCOM). To również ciekawa konstatacja, ponieważ *implicite* uznaje, że kino etnograficzne niejedno ma imię i że jego aktualny kształt jest między innymi pochodną pewnych tradycji (niekoniecznie „narodowych”) oraz uzusu.

Choć nie da się tu chyba wykazać istnienia pełnej analogii, to warto wskazać na pewną paralelność, ale też rozbieżność terminów „opis gęsty” (Geertz 1973) i „kino obserwacyjne” (*circa* 1972)<sup>24</sup>. Upraszczając, „opis gęsty”, to opis silnie kontekstualizujący i interpretujący<sup>25</sup>; w przypadku kina obserwacyjnego tym kontekstem w pierwszej kolejności byłaby w znacznej mierze „syntaksa” wydarzenia, syntagmatyczna rejestracja pewnych zachowań, działań, interakcji w długich ujęciach, niezależnie od tego, czy

byłby to zapis jakichś rytuałów czy zachowań: ważne było uchwycenie ciągłości pewnego procesu i czasu, unikanie dekontestualizacji<sup>26</sup>. Ale jednocześnie film obserwacyjny byłby raczej bliższy „opisowi rzadkiemu”, zdecydowanie niedocenionemu przez samego Geertza<sup>27</sup>. Powiedziałbym, że film obserwacyjny – który dzięki kontekstualizacji staje się interpretacją – może być szczególnym połączeniem opisu gęstego i rzadkiego.

David Hancock na początku lat 70. XX wieku – po powrocie z Afganistanu, gdzie wraz z Herbem Di Gioiā nakręcili materiały do kilku filmów – ujął to następująco:

Filmowaliśmy długimi ujęciami i zajmowaliśmy się raczej poszczególnymi osobami niż wzorami kultury czy ich analizą. Staraliśmy się zamykać akcję raczej w ramach jednego ujęcia, niż ją dzielić. Nasze dzieło opiera się na swobodnej interakcji pomiędzy nami jako ludźmi (a nie tylko filmowcami) i osobami filmowanymi. Ich punkty widzenia i zainteresowania nadawały w większym stopniu kształt i strukturę filmowi niż nasz nacisk na określony temat czy [sposób] analizy ich kultury, co mogłoby prowadzić do wyolbrzymienia wagi danego tematu dla tych ludzi i ich kultury. Czuliśmy, iż udawanie, że kamery tam nie ma (przecież tam byliśmy), prowadzi do ograniczenia i wiąże się z naiwnością; wierzyliśmy, że interakcja pomiędzy filmowcami a podmiotami ich zainteresowania jest częścią wydarzenia czy procesu, który podlega filmowaniu<sup>28</sup>.

Kolejny fragment zapisków Hancocka jeszcze mocniej uwypukla specyfikę tego podejścia:

Jeśli chce się tworzyć film w stylu obserwacyjnym i montować go tak, aby respektować integralność filmowania, to w konsekwencji [bierze się pod uwagę] mniejszą liczbę wydarzeń i dostarcza mniej informacji, niż zawierał sam materiał. To dlatego w efekcie odrzuciliśmy całe sceny i sekwencje, zamiast zachować je wszystkie, lecz w krótszych fragmentach. Każda ze scen została stworzona z wyodrębnionych informacji i zachowań i skracanie ich w celu uzyskania efektu dramaturgicznego wiązałoby się z utratą ich doniosłości (i oddziaływania, *resonances*) [...] i zafalszowywało materiał filmowy<sup>29</sup>.

Mniej informacji albo raczej sugestia, że c o i n n e g o może być również informacją – na przykład czasowość wydarzenia, doświadczenie tego.

George Marcus zauważył, nie jako pierwszy oczywiście, że (obserwacyjne) kino etnograficzne bywa traktowane jako coś bliższego terenowi, „byciu tam” (Clifford Geertz: „być tam” – „pisać tu”). Otóż film w tym wymiarze bywa przez samych antropologów pojmowany jako namiastka terenu, ale też legitymizacja wiedzy antropologicznej<sup>30</sup>. Być może dlatego czasem oszczędniej bywa wykorzy-

stywany montaż, który jest sensotwórczym działaniem w filmie. Montaż to nie tylko odpowiednik redakcji (jak w przypadku tekstów pisanych), ale także sztuka zestawiania, niekoniecznie liniowego (syntagma, opowiadanie historii), ale także paradygmatycznego, w skrajnym przypadku, to tworzenie metafor. Robert Gardner – „wykłęty” niegdyś za *Forest of Bliss* (1985) przez większość(?), dziś traktowany przez większość z namaszczeniem – „skleja” osobliwy obraz Waranasi (Benares), jednego z najświętszych miejsc Indii. Film nie dyskursywny, lecz zmysłowy, nie linearnie jak w książce uporządkowany, lecz wizualnie kolażowy, nie intelektualny, lecz „materialny”, czy też materialno-zmysłowy, w którym miejsce można nazwać głównym bohaterem, miejsce święte, do którego ludzie przybywają, by czekać na swoją śmierć. Ruby, który napisał sporo, czasem niemal inwektyw, pod adresem tego filmu, gdy go osobiście zapytałem, dlaczego nie jest to według niego film antropologiczny, odpowiedział, że nie dowiadujemy się niczego o tym, co owi ludzie sądzą na temat śmierci tam. Ale czy żeby poznać mowę ciała, świętość miejsca, przenikanie świętości przez wszystkie byty, musimy przepuścić owo rozumienie przez dyskursywny wymiar pojmowania i percepcji<sup>31</sup>? Gardnerowi udało się tego uniknąć. Pokazał, jak cztery żywioły: woda – ogień – ziemia (*ghaty*, miasto) – powietrze („zaludniane” przez latawce i ptaki), przenikają się i ciągle interferują ze sobą, a szczególnym pośrednikiem między nimi jest człowiek. Pod tym względem stworzył antropologię wyprzedzającą (1985!) swój czas: wyprzedzając zwrot materialny, zwrot zmysłowy, zwrot wizualny. Stworzył antropologię nieantropocentryczną i niehierarchiczną. To ciekawe, że jeden z pierwszych głosów wspierających film pojawił się ze strony młodej miejscowej (Indie) socjolożki Radhiki Chopry, która napisała:

Film Roberta Gardniera jest wizualną ucztą, która w zgodzie z prawdziwą hinduską tradycją głośno domaga się pobudzenia wszystkich zmysłów naraz. Niemal bez wstępu zostajemy zanurzeni w Benares, najbardziej świętym mieście hinduistycznych Indii, które jest zarówno paradygmatem dla cywilizacji hinduskiej, jak i jej symbolem<sup>32</sup>.

### Ad rem

Uczyniłem ten krótki wywód na temat kina obserwacyjnego (i nie tylko), żeby zarysować tło pewnych wstępnych rozważań dotyczących naszego filmu. Na początkowym etapie myślenia o filmie do projektu dołączył Tomasz Saliński (operator, filmowiec po studiach filmowych w Dublinie i szkole Wajdy, mój były student: licencjat z etnologii). Saliński również uważał, że zdjęcia obserwacyjne są tu jak najbardziej wskazane. Wstępnym założeniem było, żeby zastanowić się nad mediującą (organizującą) rolę filmowca (fotografa) na współczesnym ślubie i weselu. Pomysł realizacji filmu zrodził się w trakcie obserwacji fotograficzno-filmowych plenerów młodych par w skanse-

nie w Kolbuszowej. To jedno ze „stałych miejsc” plenerowych dla par z szeroko rozumianej okolicy. W „dobrych” weselnych miesiącach pary faktycznie czekają w kolejce przed fotograficznie atrakcyjnymi miejscami skansenu. Uznaliśmy, że to konkret powinien się liczyć. Powtarzalność pól i ujęć jest tu wyraźna. W tym początkowym etapie planowania filmu to filmowcy/fotografowie, a nie młode pary, mieli być głównymi bohaterami. Stąd długie rozmowy przygotowawcze z właścicielką wybranej (spośród kilku podmiotów i po „zbadaniu rynku”) rodzinnej firmy dominującej na miejscowym rynku usług filmowo-fotograficznych. Firmę prowadziła wówczas Sylwia Chorążka. To ona miała też wstępnie wybrać lub zasugerować parę, która zgodziłaby się na eksperyment wpuszczenia „obcych” na swój „jedyny dzień w życiu”. Na początku nie mieliśmy wcale jasności, na ilu ślubowo-weselach będziemy... To doświadczenie bogactwa materiałów sprawiło, że postanowiliśmy się ograniczyć do tego jednego ślubu i wesela: polsko-angielskiej pary Oli Blat i Marka Fletchera. Dysponowaliśmy zdjęciami obserwacyjnymi ze ślubu i wesela wykonanymi przez naszego operatora, zapisami z dwóch kamer z zakładu Sylwii Foto Zoom, a także „filmem weselnym”<sup>33</sup> zmontowanym w jej zakładzie i przekazany młodej parze. Ponadto sfilmowaliśmy rozmowy w trakcie montażu i na temat filmu weselnego (Sylwia Chorążka, Łukasz Płoch) oraz pierwsze pokazy zmontowanego przez nas filmu, które odbyły się w zakładzie Foto Zoom oraz w mieszkaniu Państwa Młodych w Rzeszowie (zostały następnie zmontowane jako odrębny materiał).

Kilkakrotne oglądanie materiałów (wraz z Karoliną Dudek) i wstępne przymiarki do montażu skłoniły nas do przynajmniej częściowej zmiany perspektywy: otóż ponieważ równorzędnymi bohaterami filmu stali się nie tylko filmowcy (i fotografowie) – umownie: „sfera mediów” – lecz także para młoda, a także goście weselni. W wymiarze teoretycznym wiązało się to również z przesunięciem akcentów. Zdaliśmy sobie wówczas sprawę z faktu, że akcent pada nie na „filmowców”, którzy zarządzają spektaklem (wesela), lecz raczej na relację, która między tymi dwiema sferami się wytwarza, na pewne iskrzenia, czasem tylko „iskierki sensu” powstające między tymi „stronami” – to tyleż doświadczenie „terenu”, co obserwacje dokonane już „po”, w trakcie oglądania materiałów, sprawiły, że przesunęliśmy owe akcenty. Pokazuje to wyraźnie, że tworzenie filmu jest procesem badawczym. Są momenty, gdy para młoda staje się niemal „bezwolną materią” w rękach „rzeźbiarzy”, reżyserów przedstawienia – filmowców (w postaci skrajnej to plener: sesja zdjęciowa, choć i tu nie do końca), ale są także takie, gdy para młoda (goście) „mówią i robią swoje”: symbolicznie wybrzmiewa to w naszym „filmowym” zestawieniu pozornie identycznych „przyjazdów” pary młodej: pod kościół i pod dom weselny – w pierwszym przypadku podporządkowują się oni całkowicie „poleceniom i instrukcjom” Sylwii, w drugim – Ola mówi „nie” i zamiast wykonywać polecenia, oddaje się czułym pocałunkom z jej już mężem<sup>34</sup>. To

Sylwia „odpuszcza”. Takich interakcji zarejestrowaliśmy więcej (zabawy z konwencją w ramach mikrosesji zdjęciowej rodziny w trakcie wesela – przyśpiewki odśpiewywane z materiałów „zastanych” w domu weselnym – skryptów, ale jednocześnie dobrze im znanych). Kamera (filmowców weselnych) jest katalizatorem, a nie tylko rejestratorem pewnych wydarzeń. To ona je prowokuje i taka jest częściowo jej rola. Ale czasem to goście prowokują kamerę do działania. Pod tym względem jest ona równie ważnym aktorem na weselu (i ślubie).

W naszym filmie w różny sposób wyodrębniliśmy rozmaite „głosy” – nasz zapis, zasygnalizowane oddzielnym sygnowaniem „obrazy-głosy” z dwóch kamer Foto Zoom (Sylwii Chorążki i Łukasza Suszka) i gotowego już „filmu weselnego”. Postanowiliśmy, że owe „głosy-obrazy”, choć będą współtworzyły nasz film, to jednocześnie będą wyróżnione i dla uważnego i wnikliwego widza owo wyróżnienie będzie czytelne.

Od początku też mieliśmy problem z podwójną chronologią, a zatem i narracją. Jak umieścić w chronologii ślubu i wesela (film obserwacyjny) rozważania między innymi Sylwii o tym, „jak to się robi?” (chodziło zarówno o to, co dla filmowca jest ważne na weselu, jak i to, jak się realizuje poszczególne fazy finalnego „filmu weselnego”). Dochodził jeszcze kolejny głos Oli i Marka, wyjaśniający, co dla nich było ważne. Połączenie tych różnych czasów i głosów w ramach filmu obserwacyjnego nie było rzeczą oczywistą (a nawet możliwą) i dlatego uparłem się, żeby nasz film otworzyć „bajkowym” cytatem z „filmu weselnego” Oli i Marka: motywem „albumu fotograficznego”, który magicznie unosi się, wypływa z półki w saloniku i ukazuje nam historie w postaci serii zdjęć, jak mali Ola i Mark wzrastali, by połączyć się w tym wybranym dniu ze sobą. Ten romantyczny początek, który w „filmie weselnym” przemienia się w weselną opowieść, my zderzyliśmy z wypowiedziami Pary Młodej relacjonującej „prawdziwą”, opowiedzianą nam wersję owego pierwszego spotkania. Takich zestawień jest w naszym filmie więcej: „źmudna” i czasochłonna, dwugodzinna sesja zdjęciowa w skansenie została zestawiona z ponadminutowym „dobrze posklejany” obrazem z „filmu weselnego” – to również cytat. Wspomniany „bajkowy” motyw (album zdjęć) może na początku budzić u widzów pewną konsternację, ale dla uważnego obserwatora kwestia ta rozjaśnia się w trakcie oglądania filmu (ponadto oznaczenia poszczególnych „obrazo-głosów” w filmie wyjaśniamy w napisach końcowych), niemniej chodziło mi właśnie o to, aby od samego początku zwrócić również uwagę na konstrukcyjny aspekt naszej pracy.

Po zmontowaniu filmu zaprezentowaliśmy go na dwóch odrębnych pokazach zarówno młodej parze, jak i Sylwii z częścią jej „zakładu”. W obu przypadkach odbiór był pozytywny. Ola i Mark stwierdzili, że z wielu wydarzeń i zaistniałych sytuacji nie zdawali sobie w pełni sprawy lub ich w ogóle nie zauważyli, Sylwia zaś wręcz entuzjastycznie uznała, że niektóre chwytły z naszego filmu wykorzysta

w reklamie swoich filmów, m.in. fragmenty procesu „produkcji” filmu. Warto zauważyć, choć to już inna historia, że Sylwia uznała, iż w tym stosunkowo krótkim czasie (praktycznie roku) dokonała się znacząca zmiana w ich sposobie filmowania i montowania: to może dodatkowy powód, że warto takie sprawy rejestrować – ten świat zmienia się niemal z dnia na dzień.

Pokaz, który urządziliśmy miesiąc później dla większego grona widzów – w tym kilku osób z zakładu Sylwii, muzyków, znajomych – miał już nieco inny charakter. Pojawił się na nim nowy członek zespołu Foto Zoom, mający praktykę w telewizji TVP Rzeszów, który wpłynął zresztą w znacznym stopniu na zmianę konwencji kręcenia filmu weselnego praktykowanej w zakładzie Sylwii (pojawiły się między innymi pomysły wykorzystania steadicamu i wprowadzenia zmian montażowych w filmie). Mniej więcej w połowie filmu zasugerowano, by zorganizować przerwę „na papierosa”. Sylwia wróciła z niej wzburzona, zarzucając mi, że potraktowałem ich nie fair. Zwróciła uwagę na zdjęcia wykonane „trzęsącą się” kamerą, które kręciła, biegnąc przed domem Pani Młodej. Choć nie zostało to powiedziane wprost, z kontekstu było jasne, że „za aferę” odpowiedzialny jest właśnie ów nowy członek zespołu: to on zwrócił uwagę, że wspomniane ujęcie zostało wprowadzone jako znak nieprofesjonalizmu filmowców weselnych. Kiedy wróciliśmy do próby omówienia tego problemu następnego dnia, Sylwia w końcu zbagatelizowała sprawę. Zaproponowała natomiast, by przekazać jej materiały, żeby różni członkowie jej zespołu zmontowali swoje wersje filmu. Pojawiło się nawet lekko ironiczne określenie, które odwracało sytuację i z nas czyniło „obiekt” badania: członkowie Foto Zoom mieli przemienić się w „nieustraszonych badaczy badaczy”. Po konsultacji z Parą Młodą chętnie na to przystałem. Przekazałem nasze materiały Sylwii. Niestety, nigdy nie doszło do realizacji tego pomysłu – zapewne przede wszystkim z braku czasu (montaż filmu to praco- i czasochłonne działanie). Kilkakrotnie przy różnych okazjach wracaliśmy „do tematu” – Sylwia ciągle odraczała realizację postanowienia, usprawiedliwiając się brakiem czasu i problemami technicznymi w odtworzeniu naszych materiałów.

Dyskutując o różnych sprawach „prospektywnie” (wizja kilku wersji filmu o filmie weselnym wydawała mi się szalenie frapująca), nigdy nie wróciliśmy do głębszego omówienia „problemów” związanych z naszym filmem. Sądzę jednak, że to, co było dla mnie (dla nas) ważne, pewien weryzm w „znakowaniu” obrazu został w pewnym momencie odczytany raczej jako stygmat i „brud”, którego w „filmie weselnym” Sylwia by nie wykorzystwała, wskazujący na nieprofesjonalizm Sylwii, na co ona – osoba przykładająca dużą wagę do doskonalenia zarówno personelu, jak i sprzętu – nie mogła sobie pozwolić. To ciekawo, jak sądzą, przykład czytania różnych „znaków” przez różne podmioty i strony w filmie. Ciekawy też przykład etycznych problemów, jakie mogą się rodzić w antropolo-

gii na własnym podwórku<sup>35</sup>. Praca „z filmem” unaocznia to może z wyjątkową mocą.

## Podsumowanie

Na zakończenie tych pobieżnych uwag wypada podkreślić to – co mam nadzieję daje się wychwycić w mojej krótkiej charakterystyce procesu tworzenia naszego filmu – że film antropologiczny jest (może być) tyleż rejestracją pewnego stanu rzeczy, co również (samodzielnym) badaniem pewnej rzeczywistości. Warto zwracać uwagę na dyskursywne właściwości filmu. To, co moim zdaniem jest sprawą niedocenioną (ale jednocześnie szalenie trudną, właśnie z uwagi na rosnący nacisk na kwestie etyczne), to właśnie możliwość pełniejszego niż w tekście pisanym uwzględnienia głosu (i spojrzenia) owych badanych „innych”. Głosu rozumianego również jako mowa, w opozycji do mowy zapisanej – pisma<sup>36</sup>. Film paradoksalnie pokazuje więcej, choć, oczywiście, bywa, że mówi (w sensie literalnym) mniej, *co nie znaczy, że daje mniej do myślenia...*

Po pokazie naszego filmu (Łódź, październik 2017) jeden z komentatorów porównał go z filmem *Wdech–wydech* Zbigniewa Rybczyńskiego i Bogdana Dziworskiego (1981). To, jak sądzę, skojarzenie niesłuszne. Film Rybczyńskiego i Dziworskiego odwołuje się w znacznej mierze do ironicznych zestawień, o które łatwo i które mogą być, oczywiście, zabawne, ale które oskarżyłbym o egzotyzację<sup>37</sup>. Jak sądzę, pod tym względem stwierdzenie Clifforda, że antropologia jest zawsze po trosze sztuką zestawień, ma ograniczony zasięg. I być może dziś po prostu nie da się robić takich zestawień, na jakie pozwalał sobie Luis Buñuel w *Ziemi Hurdów* (1933). Warto też pamiętać, że esej Clifforda spotkał się z głosami protestu, m.in. ze strony francuskiej. Jean Jamin zauważył, że być może Michel Leiris był jedynym prawdziwym surrealistą-etnografem (ze swej strony dorzuciłbym – z pewnym zastrzeżeniem, które wymaga rozwinięcia – wspomnianego już Jeana Roucha), ale też z poważniejszymi zarzutami<sup>38</sup>. Jacek Olędzki (który w *Baranku Bożym* zastosował pokrewne do Jeana Roucha zestawienia) miał się fascynować<sup>39</sup> filmem Gualtiero Jacopettiego *Mondo cane* (1962), który również grał zestawieniami. Po latach film spotkał się z wieloma krytykami, z uwagi na nadużycia, jakich dopuścił się Jacopetti, ale nie tylko. Sztuka zestawień – tak, ale... nowa antropologia wprowadziła tu wiele, także etycznych, obostrzeń. Nie ma prawd wiecznych. Warto robić filmy. One są wielowarstwową „prawdą” swego czasu (przypominam cytat z Aleksandra Jackiewicza). Zaczęłem od motta z Davida Howesa, jednego z liderów zwrotu zmysłowego w antropologii:

Antropologii nie można sprowadzać do oka patrzącego; trzeba powiedzieć więcej na temat alternatywnych możliwości wobec zachodniego spojrzenia, wielozmysłowych sposobów konstruowania. I doświadczania świata, który mają wszystkie kultury. [...] I co teraz [zrobić] z końcowym produktem badań etnograficznych – tekstem etno-

graficznym? Czy nie jest to rozczarowujące, godne politowania sprowadzenie wielozmysłowego doświadczenia do pozbawionego ciała zapisu, końcowe poddanie się szkalowanemu modelowi tekstu? Bez wątplenia tak jest, [przynajmniej] w znacznym stopniu. Czy istnieją jakieś inne możliwe rozwiązania? Głównym, jakie zaproponowano, jest film<sup>40</sup>.

Muszę wyznać, że manipuluję tu nieco znaczeniem tej wypowiedzi. Howes dystansuje się w końcu również wobec filmu i wraca między innymi ponownie do tekstu, niemniej wydaje mi się, że zbyt realistyczno-referencyjnie podchodzi do filmu. Film to także – co starałem się w tym tekście, również na przykładzie naszego filmu, pokazać – doświadczenie dyskursywne (a więc pokrewne tekstowi). Jak sądzę, film potrafi w większym stopniu docenić znaczenie drugiej strony, a oddając ponownie głos Howesowi, dodałbym: „Antropolodzy nie są panami świata zmysłów, jesteśmy tylko podróżnikami i gośćmi”<sup>41</sup>.

### Przypisy

- 1 Karolina Dudek i Sławomir Sikora, *Żeby to było ciekawe... Film o mediatyzacji obrzędów weselnych*, zdjęcia: Tomasz Saliński, Jakub Czerwiński, Sylwia Chorążka, Łukasz Suszek, Sławomir Sikora, Karolina Dudek; montaż Szymon Pietrowski, 73', © Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Warszawski 2009. Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2008–2009 jako projekt badawczy (grant MNiSW N N109 243434) oraz Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UW.
- 2 James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dzurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, KR, Warszawa 2000.
- 3 Jedna z dyskusji wokół pojęcia czy raczej fenomenu filmu antropologicznego odbyła się przy okazji 7. edycji festiwalu Oczy i Obiektywy: Z. Benedyktowicz, K. Kopczyński, S. Sikora, *Dokument a film antropologiczny – w poszukiwaniu wyróżników i granic* (prowadzenie dyskusji: M. Hinz i M.W. Kornobis), „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 4.
- 4 Aleksander Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 13 i 17.
- 5 Susan Sontag, *The Anthropologist as Hero*, [w:] tejeż, *Against Interpretation*, Vintage, London 1994 / 1963 (pierwodruk: „The New York Review of Books”, 28 listopada 1963).
- 6 Edward Balcerzan, *Małgorzata Braunek i Claude Lévi-Strauss*, „Teksty” 1973, t. 7, nr 1, s. 1. I dalej: „Rozumiałem, rzecz jasna, iż epizod z egzemplarzem *Anthropologie structurale* w łóżku młodej polonistki to dowcip (średniej klasy), adresowany do publiczności czytającej prasę kulturalną. Pisało się wówczas sporo o modzie na strukturalizm i publiczność mogła się oto upewnić, iż taka moda szerzy się wśród młodych ludzi rzeczywiście” (s. 2).
- 7 Zob. Sławomir Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, DiG, Warszawa 2012, s. 47–51, por. szerzej o dwudziestowiecznej „ucieczce od wizualizmu” we Francji [w:] Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles–London 1993.
- 8 Konrad Eberhardt, Maria Janion, Hanna Książek-Konicka, Barbara Mruklik i Andrzej Werner, *Film jako problem antropologiczny*, „Kino” 1976, nr 9. Przypomnę tu jeszcze o tekście Alicji Helman *W kręgu inspiracji: Claude Lévi-Strauss*, „Kino” 1978, nr 5.
- 9 Zajęła się tym m.in. Maryla Hopfinger, *Film i antropologia*, [w:] *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Zbigniew Benedyktowicz, Danuta Palczewska, Teresa Rutkowska, Instytut Sztuki PAN, b/w [Warszawa], brw., a także w późniejszych publikacjach.
- 10 Z.B. [Z. Benedyktowicz], *Antropologia filmu* (wprowadzenie do działu artykułów), „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 2 (lato), s. 17.
- 11 Z. Benedyktowicz, Odpowiedzi na ankietę: *Etnografia – Etnologia – Antropologia Kultury – Ludoznawstwo. Czym są? Dokąd zmierzają?*, „Polska Sztuka Ludowa” 1981, nr 2, s. 70–71.
- 12 Kirsten Hastrup, *Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority*, [w:] *Film as Ethnography*, red. Peter Ian Crawford i David Turton, Manchester University Press, Manchester–New York 1992. Do tekstu Hastrup krytycznie odniosło się wiele osób por. też moją dekonstrukcję jej spojrzenia: Sławomir Sikora, *Film i paradoksy wizualności*, dz. cyt., s. 39–47.
- 13 Howard Morphy i Marcus Banks, *Introduction*, [w:] *Rethinking Visual Anthropology*, red. Marcus Banks i Howard Morphy, Yale University Press, New Haven–London 1997.
- 14 Taka w istocie jest np. recepta Jaya Ruby’ego, który stanowczo opowiada się za profesjonalizacją podejścia (wykształcony akademicko antropolog): „Używam terminu antropolog w bardzo precyzyjny i opisowy sposób. Antropolodzy to akademicy, którzy przeszli formalne szkolenie w tym zakresie, zazwyczaj kończące się tytułem doktora (PhD)”. Jay Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2000, s. 281.
- 15 Por. stosowne rozdziały w S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności*, dz. cyt.
- 16 Karl G. Heider, *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin 1976. Książka miała wiele dodruków, w 2006 roku pojawiło się kolejne, zmodyfikowane wydanie, które zmieniło punkty ciężkości poszczególnych argumentów.
- 17 „Film etnograficzny jest filmem, który odzwierciedla rozumienie etnograficzne”; tamże, s. 8.
- 18 W odpowiedzi na przywoływaną tu już ankietę w „Polskiej Sztuce Ludowej” ze strony jednego z ówczesnych kierowników katedr etnograficznych pojawiła się światła sugestia, że pytania zadane przez redakcję – czym są: etnografia, etnologia, antropologia kultury... – są bałamutne, bowiem powinien na nie umieć odpowiedzieć (w zależności od złożoności odpowiedzi) już student n–tego roku. Redakcja, z właściwą sobie kurtuazją, wydrukowała ową odpowiedź, jako widomy znak stanu rzeczy. Zob. *Etnografia – etnologia – antropologia kultury – ludoznawstwo. Czym są?* (Odpowiedzi na ankietę), „Polska Sztuka Ludowa” 1981, nr 2.
- 19 Edward M. Bruner, *Etnografia jako narracja*, [w:] Victor Turner i Edward M. Bruner, *Antropologia doświadczenia*, przeł. E. Klekot i A. Szurek, WUJ, Kraków 2011.
- 20 Anna Grimshaw, Amanda Ravetz, *Observational Cinema. Anthropology, Film and Exploration of Social Life*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2009, s. IX.
- 21 Jean Rouch jest postacią osobną, co nie znaczy, że nie ma kontynuatorów w świecie kina antropologicznego. Por. Paul Henley, *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2009, oraz Sławomir Sikora, *Afryka Roucha. Mimikra – podmiotowość – sprawczość*, „Konteksty.

- Polska Sztuka Ludowa” 2012, nr 1–2 (296–297), oraz tegoż, *Jean Rouch – l'enfant terrible antropologii i filmu*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1.
- <sup>22</sup> Zob. Jay Ruby, *The Death of Ethnographic Film*, referat przedstawiony w ramach panelu w trakcie zjazdu American Anthropological Association (Filadelfia, 2 grudnia 1998; dostępne na: <http://astro.ocis.temple.edu/~ruby/aaa/ruby.html>) oraz tegoż, *Towards an Anthropological Cinema*, e-seminar 24, 1–15 września 2008, [www.media-anthropology.net/ruby\\_anthrocinema.pdf](http://www.media-anthropology.net/ruby_anthrocinema.pdf). Komentarz: Peter Ian Crawford (University of Tromsø) e-seminar on Towards an Anthropological Cinema, [www.media-anthropology.net/index.php/e-seminars](http://www.media-anthropology.net/index.php/e-seminars).
- <sup>23</sup> Zob. *Images of Cultural Diversity and Heritage. NAFA Film Festival 2015*, red. Karolina Dudek i Sławomir Sikora, Institute of Ethnology and Cultural Anthropology, Warsaw 2015; wersja PDF do pobrania ze strony: <https://nafa2015.pl/>.
- <sup>24</sup> Ten rok sugerują w książce Anna Grimshaw i Amanda Ravetz, *Observational Cinema. Z rozmowy Paula Henleya z Colinem Youngiem* można wysnuć podobną konkluzję: pierwszym faktycznie powstałym filmem stworzonym w ramach powołanego przez Younga programie filmu etnograficznego (UCLA 1966) był film *To Live with Herds* D. i J. MacDougallów (1972). Por. Paul Henley, *The Origines of Observational Cinema: Conversations with Colin Young*, korzystam z wersji: „Manchester Anthropology Working Papers”, Social Anthropology School of Social Sciences, University of Manchester, M13 9PL (artykuł opublikowany następnie w: *Memories of the Origins of Ethnographic Film*, red. Beate Engelbrecht, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Wien 2007).
- <sup>25</sup> Por. Clifford Geertz, *Opis gęsty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, przeł. S. Sikora, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, t. I, red. M. Kempny i E. Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- <sup>26</sup> W rozmowie z Pauliem Henleyem Colin Young zauważył, że gdy razem z Davidem MacDougallem montowali film *To Live with Herds*, postanowili zrezygnować z komentarza na rzecz długich ujęć, żeby zobaczyć, jacy „naprawdę” byli Jie (czyli: zobaczyć, żeby zrozumieć, a nie usłyszeć, co powinniśmy zrozumieć!); P. Henley, *The Origines of Observational Cinema*, dz. cyt. Por. też S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności*, dz. cyt., s. 93–107. Na temat zmiany „patrzenia” w „widzenie” por. Sławomir Sikora, *O problematyczności wizualności w antropologii*, [w:] *Kultura profesjonalna etnologów w Polsce*, red. Marcin Brocki, Konrad Górny, Waldemar Kuligowski, Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- <sup>27</sup> Por. np. Wayne H. Brekhus, John F. Galliher, Jaber Gubrium, *The Need for Thin Description*, „Qualitative Inquiry” 2005, t. 11, nr 6, oraz Jonathan Spencer, *Ethnography After Postmodernism*, [w:] *Handbook of Ethnography*, red. Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland i Lyn Lofland, Sage Publications, London 2001/2007. Spencer wymienia też potencjalne zarzuty, jakie można postawić opisowi interpretującemu Geertza.
- <sup>28</sup> Colin Young, *Observational Cinema*, [w:] *Principles of Visual Anthropology*, red. Paul Hockings, Mouton de Gruyter, Berlin 1975 / 2003, s. 108.  
W tym sformułowaniu zarysowuje się już paradoks kina obserwacyjnego. Z tych wczesnych wypowiedzi jasno wynika, że tylko pozornie jest ono chłodnym spojrzeniem z zewnątrz oczami zdepersonalizowanego obserwatora.
- Warto podkreślić również, że kamera miała próbować „konstruować świat” w oparciu o „ich” (czyli osób przedstawianych) punkt widzenia na „ich” rzeczywistość. „Uchwycić” tę właśnie perspektywę. Przypomnę sformułowane jeszcze w *Argonautach zachodniego Pacyfiku* (1922) twierdzenie Bronisława Malinowskiego, mówiące, że celem, „którego etnograf nie powinien nigdy tracić z oczu [...] jest, mówiąc najkrócej, uchwycenie tubylczego punktu widzenia, stosunku krajowca do życia, zrozumienie jego poglądu na jego świat” (Bronisław Malinowski, *Argonauta zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szynkiewicz, Warszawa 1981, 57). Można by też uznać, że w tych długich ujęciach „patrzenie” zmienia się w „widzenie” – choć Young nie odwołuje się do tych pojęć, to można sądzić, że to właśnie ma na myśli w rozmowie z Pauliem Henleyem: P. Henley, *The Origines of Observational Cinema*, dz. cyt.
- <sup>29</sup> C. Young, *Observational Cinema*, dz. cyt., s. 109.
- <sup>30</sup> George Marcus, *The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage*, [w:] *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990–1994*, red. Lucien Taylor, Routledge, New York–London 1994. Por. też James Clifford, *Praktyki przestrzenne: badania terenowe, podróże i praktyki dyscyplinujące w antropologii*, przeł. S. Sikora, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. Marian Kempny i Ewa Nowicka, t. II, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- <sup>31</sup> „Prawdopodobnie około 95 procent ucieleśnionego myślenia ma charakter pozakognitywny, niemniej prawdopodobnie 95 procent akademickiego myślenia koncentruje się na kognitywnym wymiarze świadomości «ja»”; Nigel Thrift, *Non-Representational Theory. Space | politics | affect*, Routledge, London–New York 2008, s. 58.
- <sup>32</sup> Radhika Chopra, *Robert Gardner's Forest of Bliss. A Review*, „Society for Visual Anthropology Newsletter” 1989, t. 5, s. 2. Por. też moją interpretację filmu Gardnera w S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności*, dz. cyt., s. 246–257.
- <sup>33</sup> „Film weselny” pisany w cudzysłowie będzie się odnosił do filmu zmontowanego w zakładzie Foto Zoom i przekazanego Młodej Parze.
- <sup>34</sup> Można tu widzieć też większy rygor związany z rytmem kościelnym i większe rozluźnienie (wesele); pośrednio mówiła o tym również w nieco innym kontekście Sylwia Chorążka.
- <sup>35</sup> Por. także: Sławomir Sikora, *Kłopoty ze zbyt bliską kulturą albo antropologia na własnym podwórku. Przypadek filmowy*, [w:] *Antropolog wobec współczesności. Tom w darze Profesor Annie Zadrożyńskiej*, red. Anna Malewska-Szałygin i Magdalena Radkowska-Walkowicz, Warszawa 2010.
- <sup>36</sup> Szerzej na ten temat zob. David Howes, *Coming to Our Senses. The Sensual Turn in Anthropological Understanding*, [w:] tegoż, *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.
- <sup>37</sup> Por. *Exotic No More: Anthropology on the Front Lines*, red. Jeremy MacClancy The University of Chicago Press, Chicago–London 2002.
- <sup>38</sup> Jean Jamin, *Anxious Science: Ethnography as a Devil's Dictionary*, „Visual Anthropology Review” 1991, t. 7, nr 1.
- <sup>39</sup> Rozmowa z Ryszardem Ciarką.
- <sup>40</sup> D. Howes, *Coming to Our Senses*, dz. cyt., s. 45 i 57.
- <sup>41</sup> Tamże, s. 58.

## Dokument kreacyjny. Przeciw bierności poznawczej i minimalizmowi formy

Filmowcy-etnografowie to ludzie, którzy wolą oglądać drzewo genealogiczne niż czytać *Annę Kareninę*.

Eliot Weinberger

### *Polski dokument etnograficzny*

Eliot Weinberger, którego przywołałam, jest autorem niezwykle błyskotliwej, niepozabawionej złośliwości charakterystyki autorów filmów etnograficznych. W 1996 roku pisał:

Istnieje plemię znane pod nazwą Filmowców Etnograficznych, które wierzy, że jest niewidzialne. Jego członkowie wchodzą do pomieszczenia, gdzie trwa uroczysta uczta, lecz się chorego albo oplakuje zmarłego, i choć uginają się pod ciężarem dziwnego, otoczonego płataniną kabli sprzętu, to wyobrażają sobie, że nikt ich nie zauważa lub, co najwyżej, ktoś rzuci okiem, natychmiast zlekceważy i zaraz zapomni. Niewtajemniczeni wiedzą o nich mało, bo ich domostwa ukryte są w słabo rozpoznanych mocarstwach Filmu Dokumentalnego. Jak inni Dokumentaliści, także i członkowie tego plemienia żyją z polowania na informację. Jednak, w przeciwieństwie do swoich współziomków, wolą spożywać je na surowo. [...] Członkowie tego plemienia modlą się do straszliwego bóstwa zwanego Rzeczywistością, którego wrogiem jest nikczemny bliźniak Sztuka. Wierzą, że aby zachować czujność w obliczu tego zła, muszą oddać się praktykom nazywanym Nauką. Ich kosmologia jest jednak niestabilna: całe dekady walczyli między sobą o to, jaka jest natura ich bóstwa i jak najlepiej mu służyć. Oskarżali się wzajemnie o sekretną służbę Sztuce; najgorszym wyzwiskiem w ich języku jest „estetyka”<sup>1</sup>.

Pod koniec lat 70. XX wieku, organizując wraz z Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi przeglądy filmów etnograficznych, utwierdziłam się we wcześniej powziętym przekonaniu, że etnografowie, którzy w Polsce nader rzadko filmowali badaną rzeczywistość, mają dość ortodoksyjne wyobrażenia o strukturze i formie obrazu filmowego. Formuły poprawności postulowane w licznych seminaryjnych dyskusjach wynikały z przekonania, że film

etnograficzny należy do trzeźwych dyskursów, takich jak nauki ścisłe, ekonomia czy politologia. Dziedziny te – tu posłużę się słowami wybitnego teoretyka filmu dokumentalnego Billa Nicholasa – są trzeźwe, bo rzadko posługują się fikcją i, co ważne, uważają swój stosunek do świata za bezpośredni, natychmiastowy i przezroczysty<sup>2</sup>. Filmowcy dokumentaliści od początku istnienia gatunku walczyli o to, by dokument pokazywał temat z klarownością i logiką rozprawy naukowej. Do dziś można napotkać zalecenia, by formą posługiwać się w sposób ostrożny, że nie powinno się jej wysuwać na plan pierwszy, by nie zakłócić tego, co najważniejsze, czyli pokazywanej rzeczywistości, bo to ona jest racją filmu dokumentalnego.

Dokumentaliści prowadzili szereg dyskusji o wartościach poznawczych, neutralności i możliwościach obiektywnego oglądu filmowanej rzeczywistości. Nigdzie poza etnografią oświeceniowa dychotomia nauka–sztuka nie doprowadziła do powstania tak rygorystycznej poetyki, której intencją był rozdział naukowych aspiracji etnografii od formy artystycznej właściwej sztuce filmowej<sup>3</sup>.

Przypomnijmy jedynie dla porządku: początki etnograficznych realizacji filmowych polegały na rejestracji zachowań ludów kultur pozaeuropejskich i nie były to spotkania partnerskie (typu podmiot–podmiot). By stać się przedmiotem zainteresowania twórców z zachodniego świata, należało spełnić kilka kryteriów: być oddalonym od centrum, tworzyć wspólnotę najlepiej zapóźnioną cywilizacyjnie oraz przywiązaną do własnych tradycji, mitów i rytuałów. Obrazy „innych” zaczęły się pojawiać już w pierwszej dekadzie XX wieku. I choć pierwszym filmującym etnografem był bez wątpienia Felix-Louis Regnault, który na paryskiej Wystawie Zachodnioafrykańskiej sfilmował kobietę z plemienia Wolof lepiącą w trakcie wernisazu garnek, to historycy kina dokumentalnego za narodziny etnograficznych obrazów filmowych uznają rok 1901, kiedy to Walter Baldwin Spencer nakręcił aborygeński taniec kangurów oraz ceremonię wywoływania deszczu. By ująć rzecz ogólniej: przejście od zapisu filmowego do organizacji fabularnej nastąpiło w latach 20. XX wieku; ta formuła miała kilku admiratorów (Merian Cooper, Ernst Schoedsack), ale najbardziej znane realizacje należą do Roberta Flaherty’ego.

Wiemy o badaniach Margaret Mead i Gregory’ego Batesona prowadzonych pod koniec lat 30. na Bali. Z tych materiałów w latach 50. Mead zmontowała sześć filmów; znamy znaczny udział rodziny Marshallów w rozwoju filmu etnograficznego; znamy wielkie, dobrze opisane i poddane krytycznej analizie obrazy Jeana Roucha<sup>4</sup>; wreszcie działalność Sola Wortha i Johna Adaira, autorów dwóch nowych tendencji, które zagościły w filmie etnograficznym – ci wspaniali autorzy nie tylko obserwowali i rejestrowali rzeczywistość kultur pozaeuropejskich, ale sprawdzili także kompetencje audiowizualne członków plemienia Nawaho, a podjęty przez nich eksperyment do dziś wzbudza liczne kontrowersje.

W latach 60. następuje w kulturze zachodniej polna instytucjonalizacja filmu etnograficznego. Autorzy



coraz bardziej anektują w badaniach naukowych film i fotografię; wspólnotę budują sympozja i festiwale, a zwłaszcza periodyki, w których poddaje się krytyce realizacje filmowe, ale także dyskutuje się na tematy teoretyczne ze szczególnym uwzględnieniem problemów obserwacji (jawnej i ukrytej) oraz oczywiście paradygmatycznego obiektywizmu. W obrębie dokumentalizmu ugruntowuje się gatunek: film etnograficzny. Mirosław Przyłipiak pisze:

Akademicki kontekst powoduje, że film etnograficzny stara się wypracować rygorystyczność i naukowość. Jak to ujął jeden z filmowców-etnografów, Timothy Asch, kamera może być dla antropologów tym, czym teleskop dla astronoma, a mikroskop dla biologa<sup>5</sup>.

W 1976 roku w Stanach Zjednoczonych ukazuje się książka Karla Heidera *Ethnographic Film*; autor formułuje w niej najsurowszy, najbardziej restrykcyjny kodeks w obszarze filmu dokumentalnego. Przedstawia szczegółowe wytyczne, co etnograf filmowiec robić powinien, a czego żadną miarą mu robić nie wolno. Oto kilkanaście ważnych tez Heidera:

1. Film etnograficzny powinien legitymować się podstawową kompetencją techniczną (ostrzy, dobrze naświetlony, dźwięk czysty, należy unikać skoków montażowych, bo zdradzają niekompetencję filmującego). Zdjęcia mogą być nieco nieostre i niedoświetlone tylko wówczas, gdy są wartościowe z etnograficznego punktu widzenia.

2. Obecność ekipy i jej działania nie mogą zniekształcać rzeczywistości. Heider wie, że zniekształcenia są nieuniknione (ekipa na planie filmowanej rzeczywistości, a także pewne właściwości techniki filmowej). Widzi i uzmysławia filmującym etnografom, że zniekształcenia mogą być nieumyślne – wynikają z obecności ekipy na planie; zamierzone – zniekształcenia zachowań, kiedy dokonujemy rekonstrukcji obrzędów i odtwarzamy jakieś nieistniejące już elementy kultury materialnej; wreszcie – techniczne, czyli użycie obiektywów (stąd w opracowaniu pisemnym powinniśmy podać parametry sprzętu). Niezwykle ważne – zauważa Heider – są zniekształcenia czasu i przestrzeni powstałe w wyniku montażu (*exemplum*: nie stosujemy montażu równoległego, jeżeli sceny nie działy się w jednym czasie). Heider wierzy w widza; ten nie znuży się, oglądając długie ujęcia. Stąd absolutna niechęć do tzw. przebitek (psują ciągłość pokazywanej czynności). Należy unikać perspektywy „ptasiej”, czyli patrzenia na ludzi z góry. Sam Heider wie, że to częsta praktyka i zgrabnie ją tłumaczy: większość filmowców etnografów jest wyższych od filmowanych ludzi.

3. Należy uczciwie ujawniać obecność ekipy wśród filmowanych ludzi, zdarzeń.

4. Należy stosować dźwięk synchroniczny, bez komentarza; informacje komentujące powinno się dołączyć do filmu w formie pisanej. Muzyka tylko wówczas, gdy była obecna w rzeczywistości filmowanej.

5. Bardzo ważny jest holizm, a więc pokazywanie całości filmowanej rzeczywistości, a nie jej fragmentów. Po-

nieważ selekcja jest nieunikniona, to w praktyce – twierdzi Heider – zasada holizmu powołuje określony sposób filmowania:

– powinno się filmować całe postacie ludzkie; należy odrzucić zbliżenia, bo są niezgodne z naturalną percepcją,

– należy pokazywać całe czynności, proces lub zachowanie rozwijające się w czasie (początek – punkt kulminacyjny – zakończenie),

– rzeczy należy pokazywać w całym kulturowym kontekście (niebezpieczeństwo: nadmiar kontekstualizacji),

– etnografia jest domeną słowa; żaden film etnograficzny nie może istnieć samodzielnie, muszą mu towarzyszyć materiały pisane, czyli naukowe prace etnograficzne; film tylko je wzbogaca<sup>6</sup>.

Ten, jak go nazywa przywołany już Mirosław Przyłipiak, „skrajny wariant poetyki normatywnej” był obecny wiele lat przed pojawieniem się pracy Karla Heidera; wynikał z przeświadczenia o podporządkowaniu filmu celom naukowym.

W kodeksie Heidera znalazł wyraz konflikt między nauką a sztuką. Tylko ta pierwsza jest w stanie umożliwić adekwatne poznanie rzeczywistości. Estetyzmy, czyli środki wyrazu filmowego, przeszkadzają w poznaniu, powinny więc być eliminowane. Tam zaś, gdzie się ich wyeliminować nie da, należy poinformować o nich widza i opisać, w jaki sposób i w jakim stopniu odkształcają one rzeczywistość<sup>7</sup>.

Myślenie o filmie związane jest z obowiązującą, a także własną wizją etnografii, a ta wedle Heidera jest nauką holistyczną; jej zadanie polega na szczegółowym opisie interpretacji zachowań ludzkich opartych na obserwacji ludzi w ich naturalnym i kulturowym środowisku. Celem opisu winna być prawda, i nawet wówczas, gdy wiemy, że jest trudno osiągalna, etnograf jest zobowiązany do minimalizowania wszelkich zniekształceń opisywanej i filmowanej rzeczywistości.

W latach 70. w mojej edukacji etnograficznej kodeks Heidera nie był przedmiotem jakichkolwiek dyskusji; nie wiem, czy w ogóle wiedziano o restrykcyjności i szczegółowości sformułowanych przezeń postulatów. Ale duch kodeksu był obecny w sposobie myślenia o filmie, jego statusie i roli w etnografii. Pozytywistyczny duch nauki sprawił, że werystyczna zasada była celem najwierniejszego opisu rzeczywistości, poprzedzonego staranną, długą obserwacją. Pod koniec lat 70. obiektywny, zdystansowany, nieczuły narrator, uczony filmujący po to, by wspomagać słowo pisane, był dla mnie niewystarczającym, a nawet podejrzanym „opowiadaczem” o innych światach. Myślę zarówno o filmujących etnografach, jak i o profesjonalnych filmowcach tworzących filmy o „tematyce etnograficznej”. Etnografowie w Polsce w zasadzie rzadko podejmowali próby przełożenia badanej rzeczywistości na obraz; wykazywali za to krytyczne nastawienie wobec filmowców profesjonalnych, karcąc ich za estetyzm, błędy merytoryczne czy

impresyjność. I mieli swoich ulubieńców – należał do nich Witold Żukowski, twórca filmów etnograficznych koncentrujących się na ginących zawodach, utalentowanych samorodnych twórcach, śledzący ich mistrzostwo w słynnych już kadrach obrazujących relacje dłoni z wytwarzanym przedmiotem. Moje pokolenie też miało swoich ulubieńców: Piotra Szackiego, Krzysztofa Chmielewskiego i etnografa o niezmiernie wyobraźni artystycznej – Jacka Ołędzkiego, który rozumiał, że film jest sztuką wielotworzywową i należy te tworzywa umiejętnie uruchamiać, by móc opisać wieloznaczność rzeczywistości.

W filmach aspirujących do gatunku dokumentu etnograficznego brakowało mi już wówczas „pytającego języka”, odsłonięcia tego, co dzieje się „wewnątrz” filmowanej rzeczywistości, pierwiastka irracjonalnego – tak obecnego przecież w ludowej egzystencji i w ludowej wizji świata.

Spośród wyróżnionych przez Macieja Łukowskiego<sup>8</sup> modeli filmu etnograficznego (technologia tworzenia, obyczaj rekonstruowany, dokumentacja etnograficzna) model rekonstrukcji obyczajów, rytuałów i obrzędów tradycyjnej kultury ludowej był najchętniej realizowany przez filmowców profesjonalnych z lat 60. i 70. Wesela – łowickie, podhalańskie, kurpiowskie, procesje Bożego Ciała, turonie, gwiazdy, szopki, a więc bożonarodzeniowe formy kołędowania; rzadziej inicjacyjne rytuały wprowadzenia do zawodu, święcenie plonów, rytualne objazdy pól, a wszystko w scenografii skansenowej, w stosownych regionalnych kwiatnych lub mniej kwiatnych kostiumach, w towarzystwie ludowej muzyki. Muzealnicy, ale także filmowcy, szczególnie upodobanie mieli w obrazach, które zaliczane były do modelu technologii tworzenia: klarowna narracja zdawała sprawę z kolejnych faz powstawania instrumentów ludowych, mebli, sprzętów gospodarstwa domowego.

W tamtych latach – mówiąc językiem filmu – nie dostrzegałam w większości produkowanych obrazów filmowych „życia drugiego planu”, żadnej „głębi ostrości”, tylko „płaskość krajobrazu”. Wieś utalentowana, świąteczna, wierna tradycji, rozśpiewana, wesoła. „Kto zasię smutny, strudzony, / z dziurą na łokciu i z zezem, tego najwyraźniej brak”<sup>9</sup>. Nie znaczy to, że nie dostrzegałam potrzeby tworzenia obrazów etnograficznych świętowań, rekonstruowanych światów, które odeszły. Nie znaczy też, że nie dostrzegałam wartości rejestracji dawnych i teraźniejszych zachowań, zdarzeń kultury miasta i wsi. Od filmu etnograficznego wymagałam jednak, by niósł choćby przebliski ludzkiej egzystencji – indywidualnej i zbiorowej. Chciałabym móc przełożyć na obraz tak opisanie świętowanie:

Teraz też jest Wielki Tydzień i jadę przez kraj: Bircza, Przemyśl, Jarosław. [...] Wszystko już pozamykane. I domy, i sklepy. Tylko w półcieniach, w zakamarkach, na ławkach siedzi kawalerka. Na przystankach pod daszkami po pięciu, po siedmiu w objęciach wczesnej nocy. Z piwem, z colą, z chipsami. Jak stadka ptaków, aby blisko siebie. [...] Królowie podkarpacko-lubelskiej nocy. Tylko kościoły są otwarte. Żółte światło wychodzi przez uchylone

ne drzwi i gaśnie za progiem. Czuwają u zwłok Żyda zabitego przez naród niewierny. Od wieków przychodzą o tej porze i obłędnie lamentują i oskarżają. [...] Księża w sutannach, biskupi na złoto i z pastorałami, baby wiejskie, lud pobożny, który cały dzień dzisiaj na kłęczkach sunął po zimnych posadzkach, by całować rany z gipsu, by rozpamiętywać, sycić żal, karmić nienawiść, oni wszyscy w tych ciemnych sukienkach, w chustkach, z torebkami, z książeczkami, w których wszystko czarno na białym zapisano, ze zmiętymi bejsbolówkami w garściach, w dzinsach, z ciut zakrytymi pepkami, na chybotliwych obcasach, w zielonkawych garniturach, w skórach czarnych, rozścielający chusteczkę, żeby przykleknąć, w naftalinie, w perfumach, w niewinności<sup>10</sup>.

Nie wystarczała mi pieczołowicie rekonstruowana przeszłość. W nauce i w filmie ważna była dla mnie namietność poznania i odnajdywania prawd uniwersalnych. Wołałam nawet nienaukową impresję filmową, jeżeli wpływała ona ze źródłowego doświadczenia twórcy, egzystencjalnego przeżycia zmierzającego do uogólnień, nawet bez mimetycznej dbałości o detale. Z tych to przyczyn już pod koniec lat 70. zaczęłam poszukiwać filmów etnograficznych poza etnografią (by użyć frazy Zbigniewa Benedyktowicza), głównie w obszarze polskiej twórczości dokumentalnej<sup>11</sup>. Odnajdywałam je w kręgu najistotniejszych nurtów światowego dokumentu, pośród *free cinema*, *cinema vérité* i *cinema direct*<sup>12</sup>. Doceniając znaczenie klasycznych nurtów dokumentalnych, zatrzymam się na nurcie związanym z walorami formalnymi, z filmowym problemem kreacji.

### Dokument kreacyjny

Poszukując filmu etnograficznego poza etnografią, skupiłam się na dokonaniach filmu dokumentalnego, a polski dokument lat 60. i 70. ukształtował moją wizję etnograficznej wypowiedzi filmowej. W praktyce etnograficznej / antropologicznej i w edukacji antropologicznej stawiam na rozróżnienie zapisu filmowego (ważnego dla transmitowania tradycji) od filmu, który musi troszczyć się o własny dobór środków przynależnych językowi kina. Ceniłam i cenię dokument obserwacyjny, ale zawsze zwracałam się do Wernera Herzoga i jego *Deklaracji z Minnesoty. Prawdy i fałszu w kinie dokumentalnym*:

Wskutek składanych deklaracji tak zwane *cinéma vérité* zostało pozbawione elementu *vérité* (prawdy). Dociera ono do prawdy powierzchownej, prawdy księgowych. [...] W kinie występują głębsze pokłady prawdy. Istnieje jeszcze coś takiego jak prawda poetycka i estetyczna. Jest tajemnicza i ulotna, a uchwycić ją można tylko przez zmyślenie, wyobrażenie i stylizację<sup>13</sup>.

Chciałabym podzielić się z Państwem moim zachwytem nad kreacyjnym nurtem polskiego dokumentalizmu lat 70. Zalicza się do niego takich twórców, jak Marek Koterski

(*Naprzód*), Grzegorz Królikiewicz (*Nie płacz, Mężczyźni*), Bogdan Dziworski (*Olimpiada, Krzyż i topór*), Piotr Szulkin (*Kobiety pracujące, Życie codzienne*) i najbardziej radykalny przedstawiciel nurtu – Wojciech Wiszniewski (*Elementarz*).

Mirosław Przyłipiak pisał:

Przedstawiciele tego nurtu odrzucali pogląd, że cnotą dokumentalisty jest bierność poznawcza i minimalizm formy, że dokumentalista powinien jedynie przyglądać się rzeczywistości i rejestrować ją, wykorzystując zaledwie ułamek środków wyrazu filmowego<sup>14</sup>.

Twórcy tego nurtu sięgali po środki zastrzeżone dotychczas dla filmu fabularnego, zrywali z prymatem obserwacji, a ich realizacje charakteryzował większy lub mniejszy stopień radykalizmu estetycznego, co odróżniało dokumenty kreacyjne od kina bezpośredniego. Wśród wykorzystywanych przez nich środków były:

odważne formy kadrowania,  
symbol, metafora, alegoria,  
inscenizacja,  
odkształcanie zapisu dźwięku,  
obiektywy deformujące,  
metafory montażowe,  
twórcze niedopowiedzenia,  
reżyserowanie dialogów i monologów (jawnie nieautentycznych),  
antykomentarze,  
symboliczne i alegoryczne kompozycje wizualne,  
niezwykle ruchy kamery<sup>15</sup>.

Dokument kreacyjny lat 70. zarzucał wartości referencjonalne będące paradygmatem dokumentalizmu na rzecz eksponowania wartości wizualnych. Przedkładał funkcje i jakości ekspozycyjne nad rejestracyjno-dokumentacyjne. Ale nade wszystko nurt ten wiąże się z „pokoleniem marcowym”, uznając, że decydujący wpływ na jego zawartość treściową i stosunek do kontekstu ideologiczno-politycznego miały wydarzenia Marca 1968 roku. Zarówno twórcy filmów fabularnych, jak i dokumentaliści byli zaangażowani w problemy społeczne i polityczne.

Jednostkowe historie opowiedane w filmach fabularnych, konkretne sprawy pokazywane w dokumentach miały na ogół egzemplifikować szersze problemy należące do styku świata społecznego, etyki i polityki, przy czym polityka, ze względów cenzuralnych rzadko kiedy pokazywana wprost, zawsze stanowiła domyślną płaszczyznę odniesienia. Zarazem było to kino nasycone nieufnością wobec form oficjalnej ideologii (Kino Moralnego Niepokoju nazywa się niekiedy kinem nieufności)<sup>16</sup>.

Wprawdzie nowe tendencje w polskim kinie dokumentalnym pojawiły się już wcześniej, bo pod koniec

lat 60. (szczególnie kontrowersyjne obrazy Marka Piwowskiego), to za moment wejścia nowego pokolenia uznano rok 1971 i Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, na którym młodzi wówczas twórcy proklamowali konieczność zmian, zrywając z tradycją kina rejestrującego rzeczywistość: przekraczanie reguł gatunkowych, inscenizacja, artystyczna prowokacja, dystans autorski, a nade wszystko właśnie autorski, subiektywny stosunek do otaczającego świata. Bez względu na typ dokumentu, który egzystował w nowym pokoleniu – obserwacyjny, kreacyjny czy refleksyjny – w Polsce mamy do czynienia przede wszystkim z twórczością autorską, a niejednokrotnie z wielkimi indywidualnościami kina<sup>17</sup>.

### **Dokument kreacyjny. Autorzy, filmy**

W ramach nurtu dokumentu kreacyjnego chciałabym zaprezentować filmy trzech twórców: Bogdana Dziworskiego, Grzegorza Królikiewicza i najbardziej radykalnego przedstawiciela nurtu – Wojciecha Wiszniewskiego.

**Bogdan Dziworski**<sup>18</sup>. Początkowo zajmował się fotografią, w 1973 roku zadebiutował jako reżyser form dokumentalnych. Przez wiele lat pracował w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych. Zdobywca wielu nagród na polskich i międzynarodowych festiwalach filmowych.

Wszystkie te aktywności – pisał Tadeusz Sobolewski – fotografia, operatorstwo, reżyseria łączą się w jego twórczości, którą trzeba nazwać poezją. [...] Jego własne filmy nie przypominały niczego, co było dotąd w polskim dokumencie. Nie opierały się na literackim koncepcie, nie miały też genezy socjologicznej. Obywały się poważnie bez słowa. Te filmy – określane jako dokumenty kreacyjne – niczego nie komentują, jedynie przedstawiają. Z tego patrzenia wynika historia człowieka, dramat, metafora<sup>19</sup>.

Podobnie o twórczości Dziworskiego wypowiedział się Tadeusz Konwicki: „poezja, której treścią jest forma, sam sposób patrzenia”<sup>20</sup>.

Przypomnijmy sobie *Krzyż i topór*<sup>21</sup>. Bohaterem filmu jest niezwykle zamek Ossolińskich – Krzyżtopór, zamek kosmos. Jego architekt, Wawrzyniec Senes, projektuje pięcioboczny, niby-obronny zamek (1631–1644) z bastionami, skomplikowanymi formami dziedzińców. „Krzyżtopór to znakomity przykład fantazji mecenasa, której kaprysom służy zręczny architekt”<sup>22</sup>. To jednak – pisze Przemysław Trzeciak – „co powstało na podopiecznych polach, wykroczyło poza wszystkie znane wzory. Wyobraźnia architekta znalazła wsparcie w pysze Ossolińskich i ogromnych środkach oddanych do dyspozycji twórcy”<sup>23</sup>. Krzyżtopór funkcjonował zaledwie kilkanaście lat, został spalony przez Szwedów. Zespół *palazzo in fortezza* jest nośnikiem niezwyklej tradycji. Pałac kosmos miał tyle baszt, ile pór roku; tyle sal – ile miesięcy; tyle pokoi

– ile tygodni; tyle okien – ile dni w roku. „Jeśli dodamy do tego astrologiczne treści dekoracji łączących symbole kosmiczne z drzewem genealogicznym Ossolińskich, będzie oczywiste, że chodziło tu o podkreślenie trwałości rodu”<sup>24</sup>.

W czasie realizacji filmu *Krzyżtopór* jest już tylko ruina. Kamera artysty nieśpiesznie, ale z niezwykłą czułością dba o to, by zaprezentować wielkość niegdysiejszego niezwykłego założenia architektonicznego (zdjęcia z góry, wnętrza ruin, detale). Dziś ruinę bierze w posiadanie natura: wewnętrzny dziedziniec pokrywa trawa, pozostałości po ścianach obejmuje roślinność, o zmierzchu zamek staje się domem dla sów i czarnych ptaków. Ale ruiny nie zostają oddane li tylko przyrodzie; dla własnych potrzeb anektuje je miejscowa ludność. W spowolnionych zdjęciach obserwujemy, jak latem z różnych stron przybywają na zabawę. Dziedziniec ożywa, trwa wiejski „chocholi taniec”. Inne obrazy Dziworskiego – ćwiczenia kilku zespołów OSP – to dzisiejsze życie *palazzo in fortezza*.

Komentarzem dla scen z życia zamku AD 1972 jest ludowa ballada śpiewana przez zespół z Iwanisk. To jedyny, jakże wymowny komentarz towarzyszący filmowym obrazom od pierwszych kadrów. Opowieść o wielkości zamku – hiperbolizowana, śpiewana w zachwycie. O jego basztach, komnatach, o salonie w baszcie, który miał zamiast sufitu kryształową szybę, ponad którą widać było pływające egzotyczne ryby, o złotych kranach przy poidłach dla koni. Można odczytywać równoległość ballady-komentarza (mówiącego o świetlanej, arystokratycznej świetności) i ujęć współczesnej egzystencji zamku – ruiny (zabawa wiejska i strażackie ćwiczenia) jako ironię, intelektualny dystans wobec codzienności PRL. Można traktować film Dziworskiego jako tren, zadumę nad nietrwałością rzeczy w świecie, można wreszcie snuć refleksję nad meandrami historii, która prowadzi z nami rozmaite gry. Film Dziworskiego ma dla mnie wartość alegorii – o światach nieprzystających do siebie, o niemożliwości prawdziwej komunikacji (wieś–zamek).

W 1974 roku z tym samym scenarzystą Dziworski zrealizował *Tren dla miasta Szydłowa* – krótki, liryczny portret miasta zdegradowanego, zapomnianego, już bez świetności. Zwolniony ruch kamery, zaskakujące kadrowanie i odkształcony zapis dźwięku tworzą poetycką opowieść o przemijaniu, kruchości rzeczy, miast i ludzi.

**Grzegorz Królikiewicz**<sup>25</sup>. Inicjator „rewolucji” w Łódzkiej Szkole Filmowej. Protestował przeciwko kinu rejestrującemu, przeciw zbyt długiemu panowaniu w polskim dokumencie poetyki Kazimierza Karabasa (tzw. karabasówek). Zrealizowane przezeń dokumenty stanowią w historii kina zjawisko wyjątkowe; są egzemplifikacjami poszukiwań w obszarze formy filmowej. Królikiewicz jest zresztą także autorem ważnego teoretycznego tekstu *Przestrzeń poza kadrem*, w którym podejmuje problem przestrzeni filmowej – jej głównym zadaniem powinno być pogłębianie znaczeń. Chciałabym zaprezentować dwa istotne dla dokumentalnej twórczości filmy Królikiewicza: *Mężczyzn* oraz *Nie placz*. Razem tworzą one dyptyk o na-

turze inicjacyjnej. Pierwszy z nich napotkał problemy już na etapie realizacji (produkowany przez WFO w Łodzi), potem kłopoty pogłębiały się – najpierw kolaudacyjne, potem z uznaniem dyplomu (szkoła nie miała odwagi sprzeciwić się cenzurze?). Film po raz pierwszy został wprowadzony do dystrybucji 1989 roku. *Mężczyzn* władze PRL-u uznały za obraz szyderczy, uderzający w patriotyczny charakter służby wojskowej.

Pierwsze sceny rozgrywają się na dworcowym peronie; kamera ukazuje pożegnanie poborowych z rodzinami. Zdjęcia w bliskich planach montowane z niezwykle ekspresyjną muzyką, gwarem, pocałunkami, płaczem, alkoholem – stałymi elementami pożegnań tych, którzy muszą odbyć służbę wojskową. Wsiadając do pociągu, żegnają się z dotychczasowym światem. W następnych scenach budzą się już w innej rzeczywistości. Towarzyszy chłopcom głos oficera (z *offu*), prowadzi spotkanie z poborowymi. Kolejnym sekwencjom – gimnastyki, czołgania się, biegu w maskach, mycia wytatuowanego ciała, koleżeńskie spotkania, gry na gitarze – towarzyszy *off* prowadzącego spotkanie oraz fragmenty piosenek Czerwonych Gitar<sup>26</sup>. Scena przysięgi – to ceremonia, która ma wprowadzić po inicjacyjnych próbach do świata „mężczyzn prawdziwych”. Konstrukcja tego niezwykłego filmu opiera się na zasadzie kontrpunktu – pomiędzy warstwą obrazu a dźwiękiem.

Dokumentalnym zdjęciom wycieńczającego treningu poborowych towarzyszy pozakadrowy komentarz konferansjera przemawiającego do młodych. Starania rekruta, który podczas ćwiczeń nie ma siły podnieść się z ziemi, zestawiono z komentarzem: Stać go na ogromne wysiłki w kierunku swojego kraju, swojej ukochanej ludowej ojczyzny<sup>27</sup>.

Inny przykład: Królikiewicz w jednej ze scen filmu zamiast zapowiedzianej przez konferansjera ogólnie znanej i akceptowanej piosenki *Róża czerwona* wprowadził antywojenny utwór opiewający śmierć rekrutów na polach bitew. Bohaterowie filmu nigdy nie mówią własnym głosem. Znaczące pozostają tylko w pierwszych scenach ich ekspresyjne śpiewy i w ujęciach ostatnich, gdy sceny przysięgi przechodzą w sceny składania koców, a towarzyszą im z *offu* wyuczone, nieautentyczne głosy poborowych mówiących o pożytkach z odbywania służby wojskowej. Wartością filmu – ważnego, niosącego przesłanie – jest jego forma. Eksperymenty formalne budują przesłanie ideowe; poza kontrpunktem – komentarz / obraz – Królikiewicz z pomocą zdjęć Jacka Mierosławskiego starannie operuje planami filmowymi.

W pierwszych scenach wyeksponowano detale, w kolejnych półzbliżenia, plan średni i pełny, w końcowych zaś plan ogólny i totalny. Ich układ przypomina piramidę, na szczycie której ulokowano ujęcia pokazujące zindywidualizowane postacie. Stopniowo plany rozmywają się ku podstawie, przedstawiając grupę nierozróżnialnych jednostek<sup>28</sup>.

W czasie granicznym, przed przysięgą, żołnierze powoli tracą twarze. Ćwiczenia w maskach powodują, że są ludźmi bez własnej tożsamości, a sceny przysięgi w planach pełnych i z góry powodują, że są już tylko częścią zbiorowości.

Pozostaje ważne pytanie: czy nie jest nadużyciem posługiwanie się pojęciem „inicjacja”? Wiemy, że dla jednostki polegać ma na zmianie ontologii wewnętrznej, na zdobyciu wiedzy o świecie i sobie samym. Nie o tym mówi film Królikiewicza; choćby dlatego, że nic o indywidualnych egzystencjalnych przeżyciach poborowych nie wiemy. Twórca ujawnia proces odwrotny; przecież inicjacja wprowadzała do świata osób dojrzałych, inicjowała nowe, istotne role kulturowe – zbiorowe i indywidualne. Ale może się zdarzyć, że państwo, władza lub instytucje wojskowe chcą uczynić człowieka gotowego w młodości do kreacji – człowiekiem bez właściwości.

Drugi film – *Nie płacz* – z pomocą niezwykle kadrowanych zdjęć, ostrego kontekstowego oświetlenia i surowego dźwięku opisuje kamerą pożegnanie odchodzących do wojska kolegów. Kilka pierwszych kadrów zrealizowano w plenerze; długowłosi młodzieńcy biegną nago nad rzeką. A później już tylko peron dworcowy i odjeżdżający pociąg. Istotę dramatyizmu pożegnań tworzy związek między obrazem a dźwiękiem, które wchodzą ze sobą w wiele różnych relacji. Dziewięćminutowy film wyrasta jakby ze sceny pożegnań zamieszczonej w poprzednim filmie artysty. Sam autor mówił o tym tak:

Od lat, od dzieciństwa fascynował mnie moment pożegnań. [...] Otóż znalazłem taki moment w obyczaju polskim. Jest to obyczaj wielkomiejski, który polega na tym, że w jednej chwili chłopcy w sposób steatralizowany, dramatyczny, histeryczny żegnają się ze swym dzieciństwem, bo za chwilę, za kilkanaście godzin staną się mężczyznami, ogolonymi, ubranymi w mundury<sup>29</sup>.

Na dworcu dominują krótkie, zmontowane dynamicznie ujęcia, a kadr przesłaniają postacie i przedmioty deformujące i utrudniające klasyczny odbiór. Przestrzeń jest zaburzona, brak dialogów, brak koncentracji na jednym bohaterze, odwracanie kamery do góry nogami – sugerują rzeczywistość ekstatyczną, a nawet „postawioną na głowie”. Kogoś niosą na rękach, ktoś namiętnie całuje dziewczynę, ktoś podbiega do pociągu. Obserwujemy wiele osób, wiele zdarzeń, ale bez personalizującej identyfikacji. Wszystko zmienia się, gdy zamykają się drzwi pociągu. Królikiewicz koncentruje się na twarzach kilku chłopców – są już „pomiędzy” dwoma światami, między młodzińczością a męskością. Twarze chłopców „tężeją”, w oknach pociągu widzimy zamyślonych rekrutów. Co będzie dalej – opowiada pierwszy film, *Mężczyźni*.

*Nie płacz* Królikiewicza w planie podstawowym możemy odczytać jako film o pożegnaniu rekrutów z rodzinami i przyjaciółmi. Można go postrzegać jako szczególny etap inicjacyjny. Odjeżdżający rekruci są w stanie granicznym, a ten niesie wiele niebezpieczeństw, prób o charakterze fizycznym,

psychicznym, intelektualnym. Można wreszcie tę filmową wypowiedź potraktować jako alegorię utraty wolności<sup>30</sup>. Otwierająca film poetycka scena kąpieli w rzece w otwartej przestrzeni, irracjonalna poprzez zwolniony ruch, ewokuje wolność, radość, swobodę. Zamknięte drzwi pociągu, zza szyb twarze pełne niepokoju, a filmowa przestrzeń zacieśnia się. Ekspresję tworzy montaż coraz krótszych ujęć i kompozycji dźwiękowej, która zdominowała dźwięki naturalne.

**Wojciech Wiszniewski**<sup>31</sup>. Najbardziej radykalny twórca omawianego nurtu. Mieszkał w Łodzi w czynszowej kamienicy z jej niezwykłym mikroklimatem i lokatorami, różnego zresztą autoramentu, również z marginesu społecznego. Często opowiadał o świecie nędzy bez poezji, ale czyniąc z niej swoimi filmami – poezję. Bohaterami czynił robotników, opowiadając o nich w nieznanym dotąd sposób.

Już w szkolnym filmie *Jutro* (1970) portretuje tych, których zna, wśród których spędził dzieciństwo i młodość. Ludzie ze starej łódzkiej dzielnicy, ich troski, nadzieje, życie codzienne. To obserwuje kamera. Wiszniewski notuje wypowiedzi swoich bohaterów, a wszystko dzieje się 30 kwietnia. Tytułowe „jutro” to dzień klasy robotniczej. Odmiennie od podobnych dokumentów jest tworzenie swoistego kontrpunktu – między ideologią socjalistyczną a tym, o czym marzy klasa robotnicza: wygrać milion, kupić samochód, dom, a nade wszystko nic nie robić. „Jest w tym filmie znakomita scena, gdy nasi rodzimi «kontestatorzy» spod budki z piwem obserwują sekwencję «Dziennika Telewizyjnego» poświęconą hipisom negującym wiele społecznych wartości, ściągającym z całego świata do Nepalu, do swojej «ziemi obiecanej». Oni też kontestują”<sup>32</sup>. 1 Maja, z mocno podkreślonymi oczami, bohaterowie obserwują świąteczny pochód.

Życie prywatne a życie oficjalne, rzeczywistość a propaganda – to podstawowe tematy twórczości Wiszniewskiego. Krytycy filmowi mówią jeszcze o innych „wielkich” tematach – relacji między jednostką a historią, a nade wszystko o penetrowaniu i ukazywaniu form świadomości<sup>33</sup>. Problem zbiorowej świadomości, trudny do zwizualizowania, wymagał użycia odmiennych środków, niestosowanych dotąd w filmie dokumentalnym, te konwencjonalne bowiem nie wystarczały. O cechach stylu Wiszniewskiego, o jego twórczości napisano już wiele interesujących tekstów. Także antropolodzy mają udział w egzegezie jego dokonań – na przykład Zbigniew Benedyktowicz<sup>34</sup> piszący o *Elementarzu*). Przypomnę tylko, że Wiszniewski tworzył rzeczywistość, a nie w nią ingerował. Stosował inscenizację, monologi i dialogi były reżyserowane, ale widz miał tego świadomość. Tworzył nienaturalne, posągowe kompozycje. Hiperbolizacja była sposobem na stworzenie ikonografii socjalistycznej. By zdać sprawę z rozdźwięku między życiem codziennym a ideologią, afirmował w obrazie sztuczność, zastygłe figury, nieruchome osoby, deformacje rzeczy i ludzi. Odształcony dźwięk i niezwykła praca kamery budowały nastrój niepewności, niespełnienia. Nade wszystko operował figurami symbolu i alegorii. Już w pracy dyplomowej *Film dokumentalny jako instrument oddziaływania społecznego* pisał:

W filmie dokumentalnym objawia się także, choćby prymitywnie, uporządkowany obraz świata, a więc charakterystyczne dla kultury ludzkiej dążenie do zrozumienia świata, do znalezienia jego istoty, jego generalnej zasady. [...] Cechą filmu dokumentalnego powinna być „wierność” rzeczywistości społecznej, bowiem jest ona istotą tego filmu. Bez niej traci on swoje właściwości gatunkowe. Lecz możemy mieć do czynienia z wiernością rejestracyjną, opisową, wiernością w oddaniu nastroju, wiernością tradycji i wiernością epoce (mówi się na przykład, że film uchwycił „ducha epoki”). O jakiego rodzaju wierność chodziłoby? [...] Odczucie owej wierności z natury rzeczy jest czymś subiektywnym, a więc indywidualnie zróżnicowanym, zatem niełatwym do precyzyjnego wyłożenia w logicznym języku. Gdzie szukać oparcia? W każdej dużej społeczności, a także i w małej grupie społecznej istnieje zbiór różnorodnych wartości, niekiedy złączonych w spójny system. Kultura polega właśnie na procesie symbolizacji wartości wspólnych jakiejś zbiorowości. Symbolizacja może być słowna, plastyczna, muzyczna. Może też wyrażać się w określonych zachowaniach ludzkich. Kształtowanie osobowości społecznej człowieka to przyswajanie sobie przez niego [...] tych symboli, umożliwiających porozumienie i integrujących zbiorowość. Twórca filmu dokumentalnego dokonuje swego procesu symbolizacji, procesu transpozycji rzeczywistości społecznej na język znaków plastycznych i dźwiękowych. Widz ogląda więc zaszyfrowane elementy rzeczywistości. Akceptuje film wówczas, gdy jego interpretacja filmu wydaje mu się zgodna z własnym odczuciem rzeczywistości<sup>35</sup>.

Wiszniewski zawsze cenił kino polemiczne, sugestywne, posiłkujące się symbolem, alegorią; jego pragnieniem było dążenie do syntezy, jak sam mówił: „do dialektycznego widzenia świata”<sup>36</sup>.

Mirosław Przyłipiak pisał o alegoriach, symbolach, posągach i obrazach, dzięki którym Wiszniewski budował pejzaż świadomościowy bohaterów. Niezwykle cenił sobie tę uwagę Przyłipiaka: „U podłoża tych filmów leży dylemat, który w pewnym uproszczeniu przedstawia się następująco: co myśleć o ludziach, którzy przeżyli swoje życie godnie i uczciwie, czerpiąc jego sens i przeświadczenie o jego wartości z ideologii zmartwiałej i fałszywej”<sup>37</sup>. To uwaga, która odnosi się nie tylko do Wandy Gościńskiej, łódzkiej włóknianki.

Twórczość przedwcześnie zmarłego reżysera to dzieścię zrealizowanych filmów, dwa spektakle teatralne, kilka ról w filmach przyjaciół, niezrealizowane scenariusze; 20 nagród i wyróżnień na międzynarodowych i krajowych festiwalach.

Chcę poświęcić kilka słów filmowi *Sztygar na zagrodzie*, jednemu z pięciu dokumentów kreacyjnych, nie tak często przedstawianemu szerszej publiczności. I ten film doczekał się kilku krytycznych omówień<sup>38</sup>. Zrealizowany w 1978 roku zamyka serię najistotniejszych dla twórczości artysty krótkich metraży. Najczęściej traktuje się ten

obraz jako alegorię polityczną (konflikt między górnikiem a społecznością lokalną odpowiadałby konfliktowi pomiędzy pochodzącym ze Śląska Edwardem Gierkiem a polskim społeczeństwem). Dokument ma strukturę fabularną, akcja osadzona jest w określonym miejscu i czasie; konstrukcja ramowa (7 maja 1976 roku mężczyzna w galowym stroju górniczym przybywa na wieś, a w listopadzie 1977 roku już ją opuszcza). Główny bohater – sztygar, odpowiadając na apel władzy, wraca do rodzinnej wioski i zastaje swoje domostwo w ruinie. Podejmuje zobowiązanie, ciężko pracuje, odnosi sukces materialny. Władza nagradza sztygara, ale miejscowa ludność darzy go niechęcią; sztygar żyje „poza” społecznością. Miejscowi niszczą jego dobytek, a górnik opuszcza wieś. Opowiedziana historia jest manifestacją stylu Wiszniewskiego: czerń skontrastowana z bielą, postacie zatrzymane w czasie, pomnikowe, hiperbolizujące zdjęcia (ujęcia z dołu) czy alegorie (najwspanialsza „grupa Laokoona” – rodzina górnika opleciona pętami kiełbasy, w uścisku dobrobytu)<sup>39</sup>.

Dla antropologa ciekawym problemem do odczytania jest inny niż w pozostałych filmach komentarz – to ludowe przysłowki: „Kto sieje, ten kosi, a kto nie ma, prosi” czy „Woda drąży kamień, burza dęby łamie, a człowiek gdy zechce, zbuduje lub zdepcze”. Sięganie do skarbnicy ludowej mądrości to zabieg ironiczny. Lud w wiosce sztygara jest zawistny, wrogi, a nie piękny. Przysłowia mają wartość komunalną, są tak samo nieautentyczne jak ideologia i postulaty władzy. Mamy taki chór grecki, na jaki zasłużyliśmy.

Nie kryję fascynacji twórczością Wiszniewskiego. Podobno powtarzał za Stanisławem Jerzym Lecem: „Suma kątów, za którymi tęsknię, jest na pewno większa niż 360 stopni”. Dokument kreacyjny, dziś nieco zapomniany, zmienił postrzeganie filmu dokumentalnego, choć jego najbardziej radykalna wersja nadal jest areną teoretycznych, gatunkowych polemik. Trudności w akceptacji tego nurtu, szczególnie w obszarze nauki, gdzie traktuje się go jako wypowiedź li tylko artystyczną, są konsekwencją funkcjonującego w kulturze rozdziału na naukę i sztukę. Jego efektem był rozdział między prawdą (najwyższym celem nauki) a pięknem (najwyższym celem sztuki). Rozwój kultury w XX wieku w znacznym stopniu tę dychotomię osłabił:

Mało kto dzisiaj będzie utrzymywał, że sztuka nie ma istotnych wartości poznawczych. Więcej. Kategoria prawdy wyparła kategorię piękna także na obszarze sztuki; sprowadziła ją do pozycji ornamentu. Druga z wielkich kategorii wartościowania estetycznego, tj. kategoria oryginalności formalnej, w istocie podporządkowana została kategorii prawdy, gdyż uznano, że oryginalność formy służy odświeżaniu rzeczywistości, pokazywaniu jej na nowo, w celu – bynajmniej nie piękna – lecz właśnie możliwości prawdziwego, a więc nie uprzedzonego i nie zasklepionego dostępu do rzeczywistości. [...] Dokumentalny film kreacyjny – przynajmniej w polskim wydaniu z lat 70. – jest dobrym przykładem owej ekspansji prawdy na teren sztuki<sup>40</sup>.

## Przypisy

- <sup>1</sup> E. Weinberger, *The Camera People*, [w:] *Beyond Document*, red. Ch. Warren, Wesleyan University Press, Hannover–London 1996, s. 146, cyt. za: M. Przyłipiak, *Poetyka filmu dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku, Gdańsk–Słupsk 2004, s. 178–179.
- <sup>2</sup> B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2013, s. 14–43.
- <sup>3</sup> M. Przyłipiak, *Poetyka filmu...*, dz. cyt., s. 179.
- <sup>4</sup> S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, DiG, Warszawa 2012, s. 132–153; S. Sikora, *Jean Rouch – l'enfant terrible antropologii i filmu*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 91–110.
- <sup>5</sup> M. Przyłipiak, *Poetyka filmu...*, dz. cyt., s. 182.
- <sup>6</sup> Tamże, s. 183–186.
- <sup>7</sup> Tamże, s. 187.
- <sup>8</sup> M. Łukowski, *Polski film etnograficzny*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1987.
- <sup>9</sup> W. Szymborska, *Miniatura średniowieczna*, [w:] *też*, *Wiersze wybrane*, a5, Kraków 2010, s. 218–219.
- <sup>10</sup> A. Stasiuk, *Wschód*, Czarne, Wołowiec 2014, s. 64–65.
- <sup>11</sup> W drugiej połowie lat 70. nasz instytut wspólnie z Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi z mojej inicjatywy zainaugurował Przegląd Filmów Etnograficznych, co roku poświęcony innej tematyce. Przez wiele lat (później wraz z Łódzkim Domem Kultury), z przerwą na stan wojenny, starałam się prezentować filmy, które w klasycznym rozumieniu środowiska były spoza etnografii.
- <sup>12</sup> *Free cinema* (wolne kino) – nurt dokumentalny w kinie brytyjskim lat 50., stawiający sobie za cel, w opozycji do produkcji komercyjnej, ukazywanie w nieudramatyzowanej formie obrazów życia codziennego w Wielkiej Brytanii. Czołowymi twórcami byli późniejsi „wielcy” kina brytyjskiego: Lindsay Anderson, Tony Richardson i Karel Reisz (tematy: młodzieżowa subkultura, kultura masowa w wielkim mieście, obraz ludzi pracy, rytuały codzienności, zamknięte małe środowiska lokalne). *Cinema vérité* to przede wszystkim przełamanie bariery między twórcą a bohaterami; uchwycenie wydarzeń w procesie dziania się, uproszczenie realizacji dla uzyskania prawdy; wywiady w formie sondy socjologicznej zaskakujące rozmówców i rejestrujące ich spontaniczne zachowania; stosowanie ukrytej kamery. *Cinema direct* – Stany Zjednoczone: tu program ideowo-artystyczny, który upatrywał prawdziwości przekazu filmowego w koncepcji afabularnej relacji; kilkuosobowa ekipa zdjęciowa, ręczne kamery i zminimalizowana aparatura dźwiękowa. Całkowicie odrzucono inscenizację, kamera przyjmuje status neutralnego obserwatora – rejestracja tego, co się naprawdę dzieje. Praktyka rygorystyczna coraz bardziej łagodniała. Ten nurt często stosował „refleksyjność” – nie odżegnywał się od niej. G. Kędzielawska, *Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu. Skrypt*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2016, s. 28–32.
- <sup>13</sup> *Herzog. Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbiorowe, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 112.
- <sup>14</sup> M. Przyłipiak, *Między posagami*, [w:] *Wojciech Wiszniewski. Polska Szkoła Dokumentu*, album DVD wraz z książką, Narodowy Instytut Audiowizualny, Warszawa 2008.
- <sup>15</sup> M. Przyłipiak, *Poetyka kina...*, dz. cyt., s. 210–218.
- <sup>16</sup> Tegoż, *Między posagami...*, dz. cyt.
- <sup>17</sup> G. Kędzielawska, *Przewodnik dokumentalisty*, dz. cyt., s. 42–43.
- <sup>18</sup> B. Dziworski (ur. 1941); operator, fotograf, reżyser, profesor. Dyplom Łódzkiej Szkoły Filmowej w 1967 roku. Wieloletni wykładowca i dziekan Wydziału Radia i Telewizji na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. W 2014 roku nagrodzony Smokiem Smoków na Krakowskim Festiwalu Filmowym.
- <sup>19</sup> T. Sobolewski, *Bogdan Dziworski. Polska Szkoła Dokumentu*, album DVD wraz z książką, Narodowy Instytut Audiowizualny, Warszawa 2016.
- <sup>20</sup> M. Dondzik, *Eksperymenty z filmową formą. O filmach krótkometrażowych Grzegorza Królikiewicza*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2017, nr 3, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/eksperymenty-z-filmowa-forma-o-filmach-krótkometrażowych-grzegorza-krolikiewicza/612>.
- <sup>21</sup> *Krzyż i topór*, 1972, scenariusz: Stanisław Janicki, reżyseria i zdjęcia: Bogdan Dziworski, 14 min, Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi.
- <sup>22</sup> K. Piwocki, *Dzieje sztuki w zarysie. Od wieków dawnych do końca XVIII wieku*, t. 2, Arkady, Warszawa 1977, s. 269.
- <sup>23</sup> P. Trzeciak, *Renesans i manieryzm w Polsce*, [w:] *Sztuka świata*, t. 6, Arkady, Warszawa 1991, s. 336.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 337.
- <sup>25</sup> G. Królikiewicz (1939–2017); 1962 – prawo na UJ; 1970 – dyplom Łódzkiej Szkoły Filmowej; od 1993 roku tytuł profesora; autor filmów dokumentalnych, fabularnych, widowisk telewizyjnych, teatru telewizji. W 1997 – debiut fabularny *Na wyłot* (zdjęcia: B. Dziworski).
- <sup>26</sup> G. Kędzielawska, *Przewodnik dokumentalisty*, dz. cyt., s. 46.
- <sup>27</sup> M. Dondzik, *Eksperymenty z filmową formą*, dz. cyt.
- <sup>28</sup> Tamże.
- <sup>29</sup> Tamże.
- <sup>30</sup> G. Kędzielawska, *Przewodnik dokumentalisty*, dz. cyt., s. 49.
- <sup>31</sup> W. Wiszniewski (1946–1981), łodzianin wychowany w rodzinie inteligentnej; po śmierci ojca mieszkał z matką wynajmującą pokoje studentom Łódzkiej Szkoły Filmowej. Ludzie filmu: R. Polański, H. Kluba, A. Kostenko w szczególności mieli wpływ na wybór jego drogi artystycznej. Autor filmowych esejów, stylizowanych dokumentów, jednej telewizyjnej fabuły i spektaklu Teatru Telewizji *Palacz zwłok*.
- <sup>32</sup> J. Armata, *Wojciech Wiszniewski – twórca filmów nieobecnych. Kilka opowieści o człowieku*, „Powiększenie” 1987, nr 3–4, s. 110.
- <sup>33</sup> M. Przyłipiak, *Między posagami...*, dz. cyt.
- <sup>34</sup> Z. Benedyktowicz, *Elementarz tożsamości. Antropologia współczesności – antropologia kontekstowa*, Czarne, Wołowiec 2016; *Wojciech Wiszniewski*, red. M. Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.
- <sup>35</sup> W. Wiszniewski, *Film dokumentalny jako instrument oddziaływania społecznego*, Łódź 1975, cyt. za: *Wojciech Wiszniewski*, dz. cyt., s. 169–170.
- <sup>36</sup> *Głos młodych. Nadziei i możliwości*. *Wojciech Wiszniewski*, „Studio” 1975, nr 1, s. 7.
- <sup>37</sup> M. Przyłipiak, *Wojciech Wiszniewski*, dz. cyt.
- <sup>38</sup> A. Śliwińska, *W świecie paradoksów („Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy” i „Sztymar na zagrodzie”)*, [w:] *Wojciech Wiszniewski*, dz. cyt., s. 79–95; M. Salska-Kaca, *Człowiek, słowo, świat w filmie dokumentalnym*, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź 1995.
- <sup>39</sup> M. Przyłipiak, *Między posagami...*, dz. cyt.
- <sup>40</sup> Tegoż, *Poetyka filmu...*, dz. cyt., s. 217.

## Ludzka-nie-ludzka sprawiedliwość. Poza realnym i idealnym

Żeby wiedzieć, trzeba zająć stanowisko. A to wcale nie jest proste. Zając stanowisko to usytuować się przynajmniej dwukrotnie, przynajmniej wobec dwóch stron, które składają się na każde stanowisko, ponieważ każde stanowisko jest nieuchronnie względne. Chodzi na przykład o zajęcie stanowiska wobec czegoś; musimy jednak liczyć się z tym wszystkim, od czego się odwracamy, z przestrzenią istniejącą poza naszym polem widzenia, za nami, przestrzenią, którą być może odrzucamy, ale która w znacznej mierze warunkuje właśnie naszą zdolność poruszania się, a więc nasze stanowisko.

Georges Didi-Huberman

Gdy śledzi się podejmowane wciąż i wciąż od nowa próby teoretycznego ujęcia fotografii jako medium, trudno oprzeć się wrażeniu, że każda z nich naznaczona jest piętnem porażki. Jest to swoisty paradoks. Z jednej strony fotografia ze względu na swą mechaniczność i bezpośredniość wydaje się czymś prostym, niemal ordynarnym, w powszechnym mniemaniu niezasługującym na miano sztuki, z drugiej zaś czymś wewnątrznie niespójnym, wymykającym się łatwym definicjom. Nietrudno odszukać dwa takie zdjęcia, dla których ustalenie cechy wspólnej, zarazem odróżniającej je od innych praktyk obrazowania, jest niemal niemożliwe. Wciąż niejasna jest również relacja między prawdziwością a fikcyjnością świata przedstawionego. Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, jeśli uświadomimy sobie, że specyfika fotografii uwarunkowana jest nie tylko przez naturę medium, ale przede wszystkim przez praktyki kulturowe, w których się ją wykorzystuje, i to nierzadko instrumentalnie. Przyczynia się do tego bezradność fotografii, jej niezdolność do zabrania głosu we własnej sprawie. Fotografii są nieme, „nie mówią nam nic, okłamują nas lub pozostają niejasne jako hieroglify, których nawet nie próbujemy odczytać, to znaczy analizować, rozkładać, ponownie składać, interpretować, wychodzić z nimi poza «językowe skojarzenia», które one tworzą jako «stereotypy wizualne»”<sup>1</sup>. Wskutek wciąż silnie zakorzonego poglądu o prawdzie potwierdzanej autorytetem „własnych oczu” często służą do uautentycznienia kontekstu, w którym się je umieszcza.

W przeciwieństwie do innych *stricte* artystycznych praktyk przedstawiania, jak malarstwo czy rzeźba, fotografia nie zyskała dotąd i najprawdopodobniej nigdy nie zyska estetycznej autonomii. Zbyt wielka jest drzemiąca w niej retoryczna i perswazyjna siła, tak łatwa do spożytkowania przez różnorakie grupy interesów.

Nieustanne poddawanie zdjęć rekontekstualizacji sprawia, że odbywają one osobliwe wędrówki. Podążanie ich śladami i badanie ich historii to wciąż mało popularna metoda przyglądania się przeobrażeniom rzeczywistości, pozwalająca przewyczyć dyktat materiałów pisanych. Tego, jak owocne mogą być takie badania, dowiódł Frédéric Rousseau, rekonstruuując losy słynnej fotografii zrobionej w trakcie pacyfikacji powstania w getcie warszawskim, ukazującej chłopca z podniesionymi rękoma kroczącego na czele kolumny Żydów wyprowadzanych z kamienicy. Autor stawia przed nami zadanie:

Wyobraźmy sobie tekst, narrację złożoną z pięćdziesięciu trzech zdjęć, opowiadającą o powstaniu w getcie i jego likwidacji [...]. Wyobraźmy sobie, że zamieniamy miejscami zdania tej opowieści, burzmy jej pierwotny porządek i nieustannie go przekomponujemy, pozwalamy sobie wyciągnąć kilka zdań, a resztę pozostawiamy, ryzykując nawet zmianę pierwotnego sensu i to, że w naszej wersji słowa będą mówiły i przedstawiały coś innego, niż mówiły i przedstawiały na początku<sup>2</sup>.

Rousseau przeszedł kilkadziesiąt, jeśli nie kilkaset sposobów posłużenia się fotografią żydowskiego chłopca poza jej pierwotnym kontekstem, czyli albumem Jürgena Stroopa. Wędrówka, jaką przez ostatnie pół wieku odbyła jej reprodukcja, prowadziła od bycia świadectwem losu konkretnej jednostki ku stopniowej, ale nieustannie postępującej uniwersalizacji. Podróż tę można też określić jako drogę od bycia dokumentem historycznym do bycia ikoną. Jej początek przypadł na drugą połowę lat 60., kiedy fotografia – wcześniej powiększona i wykadrowana tak, że postać dziecka wypełniła cały obraz – trafiła na okładkę angielskiej edycji *Żółtej gwiazdy* Gerharda Schoenbernera. Tym samym chłopiec stał się reprezentantem wszystkich Żydów zgładzonych w trakcie Szoah. Ucieleśnieniem ofiar innych ludobójstw został w momencie, gdy jego wizerunek umieszczono na okładce płyty zespołu Trust, śpiewającego w latach 90. piosenkę o konflikcie w byłej Jugosławii i o rzezi w Srebrenicy. W 2002 roku wykadrowane zdjęcie znalazło się na pierwszej stronie specjalnego numeru czasopisma „L’Histoire” poświęconego antysemityzmowi. Od tego momentu chłopiec zaczął „dźwigać” przeszło dwutysiącletnią historię prześladowań narodu żydowskiego, i to nie tylko tę trwającą do końca II wojny światowej, ale również najnowszą, sięgającą konfliktu izraelsko-arabskiego. Na przełomie XX i XXI wieku fotografią posłużono się przy okazji głośnego procesu sądowego o deportację z USA siedmioletniego Kubańczyka, której to deportacji domagał się jego ojciec. Dziecku udało się przeżyć uciecz-



kę z rządzonej przez komunistów wyspy, podczas gdy matka utonęła w trakcie przeprawy. Chłopiec z warszawskiego getta stał się wówczas uniwersalnym wzorcem ofiary, funkcjonującym już zupełnie poza kontekstem Zagłady, antysemityzmu czy ludobójstwa, wykorzystywanym w celach propagandowych.

Jedną z podstawowych praktyk umożliwiających tego typu rekontekstualizację jest montaż. Fotografia w postaci kadru pojawiła się między innymi w takich filmach jak *Noc i mgła* Alaina Resnais, *Persona* Ingmara Bergmana czy w serialu *The Glittering Prizes* Toma Contiego. Wielokrotnie manipulowano wizerunkiem chłopca z getta, zestawiając go ze zdjęciami przedstawiającymi inne dzieci. Po śmiertelnym postrzeleniu palestyńskiego dziecka, Mohammeda Al-Duraha ze Strefy Gazy, do którego doszło w trakcie wymiany ognia między Izraelczykami a bojownikami, internet obiegły fotomontaże ukazujące obu chłopców. Na innym spreparowanym obrazie widać żydowskiego chłopca obok palestyńskiego „rówieśnika” z mokrymi w kroku spodniami, prowadzonego przez kilku uzbrojonych izraelskich policjantów. Tego typu obrazom towarzyszą zazwyczaj negacjonistyczne komentarze, takie jak:

Podobnie jak większość internowanych Żydów, słynny chłopiec z getta (Cwi Nussbaum) wyłonił się cały i zdrowy po drugiej wojnie światowej. Zdaje się, że wyemigrował z Izraela do Stanów Zjednoczonych. Po prawej: palestyński chłopiec, nad którym znęcają się uzbrojeni (jak naziści) żołnierze z izraelskich sił obrony<sup>3</sup>.

Wymienione przykłady to tylko kilka spośród tych, które przytacza Rousseau. Relację z wędrowki reprodukcji zdjęcia żydowskiego chłopca zamyka następującą konkluzją:

W istocie, od swojego powstania w roku 1943 album Stroopa przypomina talię kart, którymi są fotografie; ciągle na nowo tasowane, wybierane i rozdawane, pokazywane według wybranego porządku tak, aby przysłużyć się temu czy innemu graczowi. Tymczasem, niepostrzeżenie, jedna z kart przyćmiła w końcu wszystkie pozostałe. Do tego stopnia, że jej przywołanie – będące zarazem rodzajem wezwania – wystarcza do opowiedzenia całej historii [...]<sup>4</sup>.

\* \* \*

Co jednak znaczy sformułowanie „cała historia”? Z całą pewnością mamy tutaj do czynienia z przewyższeniem tradycyjnej historiografii, która przez przedstawicieli nowej humanistyki zdemaskowana została jako narzędzie legitymizujące dyskurs sprawujących władzę. „Historia bowiem pisana była przez zwycięzców, o zwycięzcach i z ich punktu widzenia”<sup>5</sup>. Dziejopisarze, świadomie lub nie, łącząc to, co było, w swoiste przyczynowo-skutkowe łańcuchy wydarzeń, dokonywali selekcji, wyłączając ze swej opowieści los ofiar. Przełamanie tej praktyki wiąże

się przede wszystkim z rozrywaniem kontinuum dziejów i przywracaniem głosu tym, którzy zostali wykluczeni z dominującej narracji. Dziejowa niesprawiedliwość przyjmuje zatem podwójną postać. Pierwsza ma miejsce w samym momencie dziania się historii, druga w nieprzywracaniu pamięci o tym, co się stało. Nieustanne sięganie po wizerunek chłopca z warszawskiego getta jako reprezentanta ofiar, których głos o zaznanej krzywdzie nie jest słyszalny, staje się moralnym wezwaniem do oddania pokrzywdzonym dziejowej sprawiedliwości. Historia zwycięstwa zyskuje przeciwhistorię. Czy jednak zrekonstruowaną przez Rousseau wędrowkę wieńczy moment, w którym fotografia przeobraziła się w ikonę ofiary pozwalającą opowiedzieć „całą historię krzywd”? Do wspólnoty ofiar w przywołanych przez Rousseau przykładach włączone były tylko podmioty ludzkie – a na nich wędrowka fotografii z warszawskiego getta bynajmniej się nie zakończyła.

Wśród zdjęć wykorzystanych przez Gustava Metzgera do stworzenia artystycznej instalacji zatytułowanej *Fotografie historyczne* znalazł się zarówno obraz żydowskiego chłopca, jak i wielkoformatowy dokument ukazujący budowę autostrady będącej aktem destrukcji cennego krajobrazu. Tragedie ludzi i zbrodnie ekologiczne zarysowują tu ten sam obraz nieustannego ciągu katastrof, stale powracającego barbarzyństwa. O ile w przypadku dzieła Metzgera wykroczenie poza antropocentryczny charakter historiografii jest niezwykle zniuansowane, o tyle u kanadyjskiego filozofa Davida Szybela, w wizualnym eseju zatytułowanym *The Holocaust Comparison Project. Patterns of Similarity Between Animal Abuse and the Holocaust: A Photographic Essay*<sup>6</sup>, przeprowadzone zostało w sposób daleki od subtelności. Esej ten jest niejako suplementem do artykułu *Can the Treatment of Animals be Compared to the Holocaust?*<sup>7</sup>, w którym autor przeprowadza dowód, że w pełni uzasadnione jest porównywanie Zagłady do współczesnych sposobów traktowania zwierząt – od eksperymentów, jakim są poddawane, po przemysłową produkcję mięsa. Fotograficzny esej Szybela składa się z pięćdziesięciu punktów wykazujących tożsamość nazistowskiego ludobójstwa i współczesnego powszechnego zwierzobójstwa. Na każdy z punktów przypadają dwa obrazy, jeden dokumentujący zbrodnicze praktyki prowadzone na Żydach, drugi – na zwierzętach. Czterdziesty ósmy zatytułowany jest „Całkowita dominacja”. Pierwsza ilustracja to dobrze już nam znana fotografia żydowskiego dziecka podpisana: „Famous picture of a boy, dominated at gunpoint at the Warsaw Ghetto”. Druga przedstawia lwa w cyrku skaczącego przez płonącą obręcz. Pod nią widnieje napis: „A lion cruelly broken-spirited to perform domination displays”<sup>8</sup>. W ten sposób wizualna reprezentacja chłopca, raz uwolniona od jego jednostkowego doświadczenia, stała się nośnikiem dla losu naznaczonego cierpieniem, bólem, upokorzeniem i odpodmiotowieniem, przetransformowanym w uniwersalną ikonę nie tylko ludzkiej ofiary.

To jednak nie esej Szybela, lecz powstała w 2002 roku kampania społeczna przygotowana przez organizację

PETA stała się przyczynkiem do debaty nad kontrowersyjnością porównywania przemysłowej produkcji mięsa z Zagładą. Elementem kampanii były wielkoformatowe postery, na których zamontowano obrazy dokumentujące Szoah z obrazami unaoczniającymi sytuację zwierząt hodowlanych. Towarzyszyły im takie hasła jak: „Dla zwierząt wszyscy jesteśmy nazistami” czy „Holokaust na twoim talerzu”. Wędrówkę tę wieńczy fotomontaż niesygnowany już przez PETA – to krążący po internecie mem, w którym górna część kadru przedstawia więźniów obozu Auschwitz stojących za drutami kolczastymi, dolna zaś świnię stojącą za metalowymi prętami chlewu. Na dole widnieje napis: „I don't see the difference”.

\* \* \*

„I don't see the difference” to hasło sygnujące przekroczenie antropocentrycznego charakteru historiografii; przekroczenie, dzięki któremu całą – zarówno ludzką, jak i nieludzką – historię przemocy udaje się niejako domknąć w reprezentującej cierpienie ikonie chłopca. Do czasu posthumanistycznego zwrotu w humanistyce zwykło się podkreślać, że

historia dotyczy tylko historii człowieka, a jeżeli mówi o klimacie, ziemi, naturze, to tylko o tyle, o ile wpływały one na człowieka lub też o ile opowieść o nich była fragmentem historii ujarzmiania przyrody przez człowieka. Idąc za Heglem, historycy uznali za pewnik, że „nie istnieje historia poza historią ludzkiego życia”, i że „natura nie ma historii”. Tym sposobem odziedziczyliśmy po niemieckim filozofie dwie różne opowieści: jedna dotyczy naturalnej historii ziemi, druga – kulturowej (ludzkiej) historii świata, co wspierało dualistyczną wizję rzeczywistości: natura *versus* kultura<sup>9</sup>.

Choć główny nurt humanistyki regulowany był przez fundamentalne opozycje binarne, to już na przykład cezura między tym, co ludzkie, a tym, co nieludzkie, była ruchoma, negocjowalna i nieustannie wyznaczana na nowo.

Tradycyjnie na przykład ze względu na cykl menstruacyjny kobiety uważano za bliższe naturze i zwierzętom. Miały one ulegać wrażeniom, namiętnościom i emocjom, historii i wpływowi, a przez to być mniej rozumne czy zdolne do samokontroli. Ich domniemana skłonność do cierpienia, współczucia, melancholii i nieustającej żaloby sprawiała, że znakomicie pasowały do roli abiektu. Niekiedy jednopłciowe akty seksualne klasyfikowano jako zwierzęce. Ludzi o innym niż biały kolorze skóry, a nawet całe społeczności określano słowem *Naturvölker* [...]. Zostali oni w sposób ahistoryczny pochwyleni czy uwięzieni w mniej lub bardziej kompulsywnych cyklach powtórzenia, ugrzęźli w magicznej, mitycznej czy rytualistycznej „mentalności”, naznaczono ich przez podludzkie, animalistyczne praktyki takie jak rozwiązłość i kanibalizm<sup>10</sup>.

Dlatego jednym z głównych celów kolejnych ruchów emancypacyjnych – na rzecz niewolników, kobiet, osób z niepełnosprawnościami, mieszkańców skolonizowanych ziem, Żydów, homo- czy transseksualistów – było relokowanie granicy między ludzkim i nieludzkim poprzez krytykę utożsamiania (i tym samym definiowania) człowieka z li tylko pewnym „idealnym” konstruktem reprezentowanym przez białego, heteroseksualnego, zdrowego, zamożnego mężczyznę, Europejczyka i chrześcijanina. Wykluczanie ze wspólnoty ludzi niemal zawsze wiązało się natomiast z animalizacją danej osoby lub całych grup. Dostrzegalne jest to chociażby na poziomie języka. Przykładów dostarcza nam historia dwudziestowiecznych ludobójstw. Władze tureckie uzasadniały podjętą akcję eksterminacyjną, twierdząc, że „Ormianie to zwierzęta, a zwierzęta można bezkarnie przepędzać i zabijać”<sup>11</sup>. Zmasakrowanie w Nigerii w latach 60. setek tysięcy członków ludu Ibo przez członków ludu Ewe poprzedziło nazywanie tych pierwszych robactwem i podludźmi bez własnej kultury. Po zamachu stanu i przejęciu władzy przez juntę wojskową w Argentynie w 1976 roku przez kolejnych siedem lat trwania *politicide* mordowanych przeciwników politycznych porównywano do zwierząt, odkazując ich środkami do dezynfekcji bydła czy zmuszając do szczekania<sup>12</sup>. Długo przed początkiem ludobójstwa w Rwandzie Tutsi byli nazywani przez Hutu *inyenzi* (karaluchami), które trzeba rozdeptać. Prawo rządzące hitlerowskimi obozami natychmiastowej zagłady brzmiało: „Świnie, nie ludzie”<sup>13</sup>.

Wydaje się zatem, że jednym z fundamentalnych aktów dziejowej sprawiedliwości powinno być przywrócenie zdehumanizowanych ofiar wspólnocie ludzi, gdyż, jak zaznacza Giorgio Agamben, żadna „etyka nie może sobie pozwolić na wyrzucenie poza swój obręb jakiegokolwiek formy człowieczeństwa lub części ludzkości, bez względu na to, jak wiele przykrości lub trudności przysparzały jej widok”<sup>14</sup>. Taki sam cel przyświecał również mnie w trakcie pisania eseju o sprawstwie w obliczu granicznego doświadczenia głodu w obozach zagłady. Byłem wówczas przekonany, że autor przytoczonego powyżej apelu, poprzestając w *Co zostaje z Auschwitz* na figurze muzułmana, przyrównanego przezeń do Gorgony, niesłusznie pominął pozostałe oblicza równie groźnych mitologicznych sióstr. Muzułmaństwo to stan skrajnej bezwolności. Kto weń popadł, tracił władzę nad samym sobą. Jego „ja” nie sprawowało rządów ani nad ciałem, ani nad umysłem, traciło jakąkolwiek sprawczość. Muzułman, jeżeli nawet jawi się jako istota nieludzka, to nadal uosabia tradycyjną figurę bezbronnej ofiary. Dzięki temu choćby redefinicja tego, czym jest godna śmierć, pozwala przezwyciężyć językowe praktyki wykluczające muzułmana z ludzkiej wspólnoty. Podobnej ekwilibrystyki nie daje się jednak przeprowadzić w przypadku „godności” przeżycia za wszelką cenę. Praktyki ludożercze oraz krwiopijcze pozwalające uniknąć śmierci głodowej w obozach zagłady oraz transportach nadal obłożone są tabu; dopuszczanie się takich praktyk od wieków wykluczało sprawcę z porządku kultury. Adolf

Gawalewicz w swych refleksjach z poczekalni do gazu wspomina trwający osiem dni transport do Belsen:

Osiem dni bez jedzenia i wody. Podkreślam: bez wody. Do towarowych wagonów załadowano po stu Hartlingów. Chciałem napisać „ludzi” – ale zawahałem się. Częściowo były to bowiem już tylko dzikie, rozjuszone bestie. Na szczęście – jeśli wolno tak się wyrazić – większość dzikich bestii była już zbyt osłabiona, aby czynnie zagrażać otoczeniu. Opuszczaliśmy przecież obóz Ellrich, w którym głód doprowadzał do przypadków ludożerstwa<sup>15</sup>.

W trakcie podróży Gawalewicz dostrzegł, że jeden z więźniów uśmiercił upatrzoną ofiarę, podcinając jej tętnicę szyjną prymitywnym, wcześniej spreparowanym narzędziem, po czym zaczął chleptać wyciekającą krew. Podjęta przeze mnie próba przywrócenia wspólnocie ludzi sprawców podobnych praktyk, odczłowieczonych za pomocą języka opisu, była odpowiedzią na apel Marii Janion, by porzucić etyczną arogancję<sup>16</sup>, czyli uporczywe trwanie przy postulatach etyki uniwersalnej – etyki, która nie rozumie, która wie zawsze i wszędzie, niezależnie od okoliczności. Próbę tę zakończyłem słowami: „Heroizm jest czymś ludzkim, nieludzkie jest rozliczanie z braku heroizmu”, będąc przekonany, że nieuwzględnienie kontekstu przy dokonywaniu moralnej oceny czyjegoś czynu sprawia, iż przyczyniamy się do poszerzania kontinuum niesprawiedliwości. Pozakontekstowa etyka nie warunkuje. Nie traktuje sprawstwa podjętego pod wpływem granicznego głodu jako krzywdy wyrządzonej osobie dopuszczającej się ludożerstwa. Zarówno moją próbę, jak i próbę poczynioną przez Giorgia Agambena można sprowadzić do hasła: „Ludzie, nie świnię”, czyli trawestacji prawa rządzącego hitlerowskimi obozami.

\* \* \*

Powyższe narracje – pierwszą, uniwersalizującą ofiarę Zagłady w celu zatarcia granicy między ofiarą ludzką a ofiarą zwierzęcą, oraz drugą, dokonującą wyraźnej separacji ludzi od istot nieludzkich na rzecz przywrócenia człowieczeństwa ofiarom ludożerstwa – znajdują się na kolizyjnych trajektoriach, choć można je wpisać w szeroko rozumianą nową humanistykę. Narodzin nowej humanistyki można doszukiwać się w próbach przełamania kantowskiego dogmatu oddzielającego wiedzę od moralności. Konstytutywne dla tych prób było uznanie „troski” za kategorię stanowiącą fundament postawy współczesnego badacza, pozwalającą dokonać zwrotu od epistemologii wiedzy ku etycznej hermeneutyce. Jak zwraca uwagę Ewa Domańska, troska staje się pewnym sposobem „widzenia świata i bycia w świecie; «bycia-ku» innym i dla nich, a nie zwykle «bycie z», które nie buduje związków etycznych. W takim rozumieniu troska jawi się jako rodzaj relacji i sposób odnoszenia się do innych. Dotyczy ona różnego rodzaju aktywności [...] i zmierza

do zachowania (i ewentualnej naprawy) świata”<sup>17</sup>. Taka postawa wpisana jest między innymi w studia etniczne, studia nad ludożerstwem, studia nad płcią kulturową, studia nad mniejszościami seksualnymi, studia nad ludźmi z niepełnosprawnościami czy też studia nad zwierzętami. Naukowy dorobek przedstawicieli wszystkich powyższych nurtów uświadamia, jak silny jest kulturowy mechanizm traktowania Innego jako abiektu, uruchamiający praktyki dyskryminacyjne. O ile jednak przeciwstawienie się wykluczaniu pewnych kategorii ludzi może zostać przeprowadzone w ramach humanizmu – przez przewyżczenie jego uniwersalnej struktury i binarnej logiki, w której różnica staje się śmiertelnościami piętnem – o tyle w przypadku nieludzkich Innych potrzebne jest radykalne zerwanie z postrzeganiem człowieka jako miary wszechrzeczy. W przypadku oddania sprawiedliwości ludziom wykluczonym dialektyka ja–inny jest niezwykle funkcjonalna, gdyż tworzy jasny schemat pracy, która pozostała do wykonania. Polega ona na zrzuceniu z piedestału archetypu ludzkiego ja utożsamianego ze zdrowym, młodym, białym, heteroseksualnym Europejczykiem i zastąpieniu go pełnym spektrum ludzkiej odmienności: kobietami, transseksualistami, gejami, lesbijkami, muzułmanami, Żydami, kalekami, chorymi itd. Pracę tę można by uznać za zakończoną w momencie, gdy po stronie Innego nie będziemy mieli żadnej formy ludzkiego istnienia. Rzecz w tym, że ta translokacja nadal posługuje się figurą Innego, Innego nieludzkiego, pogłębiając przepaść, jaka rozciąga się między człowiekiem a zwierzęciem. „Zwierzę w jego zwierzęcości nadal służy jako pozostałość i repozytorium projekcyjnej alienacji czy radykalnej odmienności bez względu na to, jak ów humanizm nie byłby uniwersalny w swoich deklaracjach”<sup>18</sup>. Stąd postulat domagający się przewyżczenia humanizmu na rzecz posthumanizmu negującego rację istnienia hierarchizujących dychotomicznych podziałów, narażających jedną ze stron na wiktymizację, z których najogólniejszy przebiega między kulturą a naturą. Donna Haraway podjęła próbę zasypania Wielkiego Kanionu odseparowującego od siebie te dwa porządki na poziomie elementu znaczącego, proponując słowo „naturakultura”. Dla Rosi Braidotti owo kontinuum jest

podstawą paradygmatu naukowego dystansującego się od konstrukttywizmu społecznego, który jak dotąd był przedmiotem powszechnego konsensusu. Zakładał on zdecydowane rozróżnienie między tym, co dane (natura), i tym, co skonstruowane (kultura). Rozróżnienie to pozwalało na wyostrenie perspektywy przyjmowanej w analizach zjawisk społecznych oraz dostarczało solidnych podstaw do badania i krytyki mechanizmów umożliwiających tworzenie podstawowych tożsamości, instytucji i praktyk<sup>19</sup>.

Konstrukttywizm to właśnie jeden z głównych paradygmatów stojących za strategiami emancypacyjnymi na rzecz dyskryminowanych kategorii ludzi; opiera się ona na

przekonaniu, że wszelkie różnice społeczne mają charakter przygodny i historycznie zmienny. Zdawać by się mogło, że słusznym krokiem będzie zastąpienie konstruktivismu posthumanizmem krytycznym – za którym opowiada się Braidotii – gdyby nie kolizja, do jakiej może dojść, kiedy przetną się dwie trajektorie z różnych momentów historycznych.

\* \* \*

Decydując się na powrót do pytania o to, co ludzkie i zwierzęce, Dominick LaCapra sięgnął po powieść Johna Maxwella Coetzee'ego *Elizabeth Costello*. Choć jej analizę rozpoczyna od zwrócenia uwagi na fakt, iż być może najbardziej problematycznym elementem jest dokonane przez tytułową bohaterkę porównanie traktowania zwierząt do Zagłady w celu zakwestionowania wszelkiego radykalnego podziału między człowiekiem a zwierzęciem, to po chwili stwierdza, że nie jest ono niezbędne, aby móc postawić pewne kwestie<sup>20</sup>. Być może amerykański historyk, dystansując się od tego porównania – by uniknąć rozpalenia silnych emocji mogących zakłócić chłodno przeprowadzany wywód – zyskuje możliwość wyprowadzenia twierdzeń natury ogólnej, ale jednocześnie umyka mu to, co przygodne, zależne od miejsca i czasu. Powróćmy zatem do wywołujących konsternację słów, jakie padły z ust Elizabeth Costello w trakcie inauguracyjnego wykładu w Appleton College. Bohaterka swe wystąpienie rozpoczyna od nakreślenia strategii polegających na starannym utwierdzeniu się w nieświadomości, na niepozwalaniu sobie – dla własnego dobra – by wiedzieć o potwornościach, które rozgrywają się w najbliższej okolicy. Zdaniem Costello tak, jak w trakcie drugiej wojny światowej nie było Niemca, który nie mieszkałby dalej niż kilka kilometrów od obozu koncentracyjnego, obozu pracy czy natychmiastowej zagłady, tak dziś nie ma człowieka, którego mieszkanie nie znajdowałoby się w okolicy farm hodowlanych, ubojni czy laboratoriów przeprowadzających eksperymenty bądź badania z wykorzystaniem zwierząt. Analogię tę – zarysowaną w sposób z początku zawoalowany, później już dosadny – prelegentka w końcu sama neguje. Jej zdaniem znak równości jest tu bowiem nie na miejscu, gdyż dramatyzm losu zwierząt dawno już przerósł dramatyzm losu ofiar Holocaustu. Costello już bez ogródek stwierdza:

wokół nas funkcjonuje olbrzymia fabryka upodlenia, okrucieństwa i mordowania, która dorównuje wszystkiemu, do czego zdolna była Trzecia Rzesza, a w gruncie rzeczy bije ją na głowę pod tym względem, że jest przedsięwzięciem bez końca, samoodradzającym się, produkującym w nieskończoność króliki, szczury, drób, bydło, po to, żeby je zabić. I rozszepianie włosa na czworo, twierdzenie, że tu nie ma porównania, że Treblinka była, że się tak wyrażę, metafizycznym przedsięwzięciem oddanym wyłącznie zabijaniu i unicestwianiu, podczas gdy przemysł mięsny służy w ostatecznym rozrachunku życiu (w końcu, gdy ofiary są już martwe, nie spala się ich na

popiół ani się ich nie grzebie, ale przeciwnie, tnie się je na kawałki, zamraża i paczkuje, żebyśmy mogli je skonsumować w zaciszu naszych domów), a więc taka argumentacja jest słabą pociechą dla ofiar, bo to tak, jakby – z góry przepraszam za szokujące porównanie – jakby żądać od zabijanych w Treblince, żeby wybaczyli swym oprawcom, bo ich tłuszcz był potrzebny do produkcji mydła, a ich włosy do wypychania materaców<sup>21</sup>.

Porównanie nakreślone przez Elizabeth Costello, choć nie staje się przedmiotem następującej po wykładzie dyskusji, nie przechodzi bez echa. W trakcie uroczystego obiadu, w którym wzięły udział ważne osobistości środowiska akademickiego oraz laureatka, jedno z krzeseł do samego końca pozostało puste. Było ono oznaką sprzeciwu Abrahama Sterna – żydowskiego poety – odmawiającego spożycia wspólnego posiłku. O motywach, jakie nim kierowały, napisał w liście do Costello:

Wykorzystała Pani dla swoich celów znane porównanie mordowania Żydów i bydła idącego na rzeź. Żydzi umierali jak bydło, a zatem bydło umiera jak Żydzi. Jest to językowa sztuczka, której nie mogę zaakceptować. Interpretuje Pani to podobieństwo absolutnie błędnie i powiedziałbym, że robi to Pani rozmyślnie, ocierając się o bluźnierstwo. Człowiek został stworzony na podobieństwo Boże, ale Bóg nie jest na obraz człowieka. Jeśli Żydzi byli traktowani jak bydło, nie znaczy to, że bydło jest traktowane jak Żydzi. Ta inwersja obraża pamięć zmarłych. Jest także tanim chwytem, żerowaniem na grozie obozów śmierci<sup>22</sup>.

Realność światopoglądowego sporu Costello ze Sternem jest kwestią problematyczną, Coetzee prowadzi bowiem w swej powieści nieustanną grę z czytelnikiem. Na samym początku powieści narrator lojalnie ostrzega, że za moment, za sprawą prozatorskiego kunsztu, wrzuci nas w fikcyjną rzeczywistość, którą uznamy za realną. Następnie w sposób lekceważący wypowiada formułę: „założmy, że most został zbudowany, przerzucony, że możemy tym sobie więcej nie zaprzętać głowy. Pozostawiliśmy za sobą obszar, na którym byliśmy do tej pory. Jesteśmy na obszarze, na którym chcemy być”<sup>23</sup> – i to się dzieje. Ledwo co się w tej rzeczywistości zdomowimy, narrator, decydując się na autokomentarz, łamie porządek opowieści i zdejmuje z nas urok, aby po chwili rzucić go ponownie. Autotematyczne wtrącenia narratora służą dekonstrukcji literackiego realizmu:

Realizm nigdy nie czuł się dobrze w świecie idei. Nie mogło być inaczej: realizm opiera się na założeniu, że pojęcia i idee nie mają autonomicznego bytu, mogą istnieć tylko w powiązaniu z rzeczami. A zatem, kiedy zaistnieje, jak w tym wypadku, potrzeba dyskusji o pojęciach, realizm jest zmuszony do wymyślania sytuacji – spacerów po okolicy, rozmów – w których postacie

głoszą przeciwstawne idee, a więc w pewnym sensie je ucieleśniają. Pojęcie ucieleśnienia okazuje się kluczowe. Podczas takich sporów idee nie przepływają i nie mogą przepływać swobodnie; są przywiązane do tych, którzy je głoszą, i są wytworem matrycy indywidualnych zainteresowań, stosownie do których głosiciele określonych idei funkcjonują w świecie<sup>24</sup>.

W ten sposób obnażywszy nierealność Elizabeth Costello, narrator funduje nam scenę, w której bohaterka, odbierając nagrodę literacką, wygłasza mowę z tytułowaną: „Czym jest realizm?”. A wszystko to rozgrywa się na kartach powieści *Elizabeth Costello*. Mamy zatem zakłętą krąg: realne–nierealne. Osnuta fabułą idea ożywa, nie przeobraża się jednak w samo życie, a jedynie w humanoida. Urzeczywistniając obraz wartości w pozorze fikcji, przenosi się je z codziennego doświadczenia do świata sztuki. W ten sposób z jednej strony zaświadcza one o swojej obecności, z drugiej zaś są starannie odseparowane od społecznego życia.

Odzierając Elizabeth Costello z realizmu, na powrót odcieleśniamy ideę, która stoi w kontrze do idei odcieleśnionej z Abrahama Sterna. Konfrontacja ich wypreparowanych językowych postaci staje się przypadkiem specyficznego rodzaju sporu, jakim jest lyotardowskie poróżnienie.

W odróżnieniu od sporu poróżnienie byłoby przypadkiem konfliktu między (przynajmniej) dwiema stronami, którego nie można by bezstronnie rozstrzygnąć z powodu braku reguły osądu dającej się zastosować do obu argumentacji. To, że jedna byłaby uzasadniona, nie wyklucza tego, że druga również. Jeśli jednak stosuje się tę samą regułę osądu do jednej i do drugiej strony w celu rozstrzygnięcia ich poróżnienia, jak gdyby było ono sporem, to wyrządza się krzywdę jednej z nich (przynajmniej jednej, obu zaś wówczas, gdy żadna nie uznaje tej zasady). Szkoda wynika z naruszenia reguł pewnego rodzaju dyskursu, daje się ona naprawić zgodnie z tymi regułami. Krzywda wynika z faktu, że reguły rodzaju dyskursu, zgodnie z którymi dokonuje się osądu, nie są regułami rodzaju bądź rodzajów dyskursów podlegającym/y ch osądowi<sup>25</sup>.

Rozstrzyganie sporów międzydyskursowych nie tylko nie czyni sprawiedliwości, lecz przyczynia się do zwielokrotniania niesprawiedliwości. Pojęcia „człowiek” i „zwierzę” to nie tyle definicje każdego z tych słów, ile protokoły znaczeniowej rozbieżności prób ich językowego uchwycenia, a próby te oscylują między realizmem a idealizmem, mają charakter raz klasyfikujący, raz wartościujący. „Na pytanie, czym jest człowiek, można odpowiedzieć na przykład posługując się filozoficzną spekulacją, socjologiczną statystyką albo wykrętną kazuistyką”<sup>26</sup>. Brak metareguły, która stanowiłaby zobowiązanie dla każdego domagającego się w swoim lub czyimś imieniu sprawiedliwości,

ustanawia prawo różnicowania. Translacja staje się więc nie praktyką wiernego przekładu z jednego dyskursu na inny, lecz świadectwem jego niemożności, naznaczonym brakiem, rozbieżnością. Nie sposób dokonać wzajemnego tłumaczenia dyskursów skonfliktowanych stron ani tłumaczenia obu na jeszcze inny, gdyż „nie istnieje «język» w ogóle, wyjąwszy język jako przedmiot Idei”<sup>27</sup>. Wybór metody jest zarazem aktem wykluczenia, jej urzeczywistnieniem się kosztem innych niezrealizowanych potencjalności. Prawo czasu i określoności sprawia bowiem, że możliwy jest tylko jeden sposób kontynuacji zdania – przy czym milczenie również należy uznać za kontynuację – czyniąc tym samym szkodę niezaktualizowanym rodzajom dyskursu. Zadośćuczynienie polegałoby na rekonfiguracji przestrzeni sporu w taki sposób, aby mogło zostać wypowiedziane stanowisko poszkodowanego. Zawłaszczenie tej przestrzeni i uniemożliwienie jej rekonfiguracji przez niedopuszczanie do głosu albo wyprowadzanie argumentacji dyskredytującej świadectwo wypowiedziane przez dyskurs mniejszościowy (gdzie argumentacja jest zawołowaną w słowach przemocą stosowaną przez ośrodek kulturowej władzy) czyni z poszkodowanego ofiarę. Jacques Rancière, sięgając po myśl Arystotelesa, przypomniał, że człowiek jest

istotą polityczną, ponieważ posiada mowę, która czyni wspólną sprawą kwestię tego, co sprawiedliwe i niesprawiedliwe, podczas gdy zwierzę ma tylko głos, przekazujący jedynie radość i ból. Cała kwestia polega na tym, by dowiedzieć się, kto posiada mowę, a kto jedynie głos. Zawsze odmowa traktowania niektórych kategorii ludzi jako istot politycznych zaczynała się od odmowy traktowania odgłosów wydobywających się z ust jako dyskursu<sup>28</sup>.

W wypowiedzi francuskiego filozofa umyka jednak podwójna funkcja mowy. Mowy jako konstytutywnej właściwości odróżniającej ludzkie od nieludzkiego i zarazem kryterium pozwalającego rozpoznać osobę pokrzywdzoną, ale też mowy jako aktu sprawiedliwości. Pierwsza z tych funkcji ma charakter przemocowy, gdyż czyniąc ze zwierzęcia abiekt, sprawia, że natychmiast staje się ono ofiarą. Druga pozwala na przewyciężenie pierwszej, stając się aktem moralnym. Mowa naznaczona jest bowiem swoistym paradoksem: każdy akt mowy czyni niesprawiedliwość i za jej pomocą można niesprawiedliwości zadośćuczynić.

Poróżnienie Costello i Sterna grzęźnie w meandrach realizmu i idealizmu. Realizm pełni funkcję dekorum dla idei. To dekorum na stałe krępuje ideę, wiążąc ją z medium, jakim jest postać literacka. Poczuciem wynikającym z tej zależności niemocy narrator dzieli się z czytelnikami. Z jednej strony potrafi on rozpoznać jej źródło, obnażyć mechanizmy takiego ograniczenia, zdiagnozować potrzebę swobodnego przepływu idei, tak aby przez językową transfigurację nieustannie można było przeprowadzać znaczeniową rekontekstualizację. Z drugiej jednak nie jest w stanie

tego dokonać. Nie dziwi zatem, że punktem odniesienia w powieści Coetzee'ego jest *Ulisses* Jamesa Joyce'a, który mimo niemal granicznego urzeczywistnienia transfiguracji przesiąknięty jest szowinizmem. Patriarchalne oblicze kulturowej władzy sygnowane przez irlandzkiego pisarza przewycięża Costello w głośnej książce *Dom przy Eccles Street*, której główną bohaterką jest Marion Bloom, żona Leopolda Blooma. Zostaje ona uwolniona przez autorkę z przestrzeni domowej (prywatnej) i umieszczona w przestrzeni politycznej, zyskując w ten sposób sprawczość. Costello, stając się literacką ikoną ruchów emancypacyjnych, wykreśla trajektorię, która w pewnym momencie przecina się z trajektorią historyków pracujących na rzecz oddania sprawiedliwości ofiarom wyrzuconym poza kontinuum dziejów spisanych przez zwycięzców. Trajektorie te moglibyśmy porównać do obracających się sfer, które zbliżając się do siebie, okazują się niekompatybilne, co z kolei sprawia, że zaczynają się ścierać, dążąc do konsolidacji. W wyniku tarcia powstaje pył, pewna resztką zaświadczyająca o przemocowym charakterze ujednoczenia. Zadaniem historyka byłoby więc oddanie sprawiedliwości poróżnieniu, a

oddać sprawiedliwość poróżnieniu to tyle, co ustanowić nowych odbiorców, nowych nadawców, nowe znaczenia, nowe desygnaty, by krzywdę udało się wyrazić i by poszkodowany przestał być ofiarą. Wymaga to nowych reguł budowania i łączenia zdań. Nikt nie wątpi, że język zdolny jest przyjąć nowe rodzaje zdań bądź nowe rodzaje dyskursu. Wszelka krzywdą powinna dać się ująć w zdania. Trzeba znaleźć nową kompetencję (bądź „roztropność”)<sup>29</sup>.

Literatura, filozofia czy polityka stoją w obliczu konieczności przewyciężenia dychotomii realne-idealne, aby umożliwić ogólnie pojętą przepływowość. Świadomość konieczności przewyciężenia już istnieje, podobnie jak świadomość niemożności tegoż przewyciężenia. „Poróżnienie jest nietrwałym stanem i chwilą języka, w którym coś, co bezwzględnie powinno dać się ująć w zdania, jeszcze w zdanie ujęte być nie może. Stan ten obejmuje milczenie, które jest zdaniem negatywnym, ale też odsyła do zdań w zasadzie możliwych. Stan ten sygnalizuje, mówiąc potocznie, uczucie. «Brak mi słów»”<sup>30</sup>.

#### Przypisy

- 1 Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Nowy Teatr – Korporacja ha!art, Warszawa–Kraków 2011, s. 36.
- 2 Frédéric Rousseau, *Żydowskie dziecko z Warszawy. Historia pewnej fotografii*, przeł. T. Swoboda, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 186.
- 3 Tamże, s. 177.
- 4 Tamże, s. 186.
- 5 Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 40.

- 6 David Szybel, *The Holocaust. Comparison Project. Patterns of Similarity Between Animal Abuse and the Holocaust: A Photographic Essay*, <http://davidszybel.info/16.html>, dostęp: 14 sierpnia 2016.
- 7 Tegoż, *Can the Treatment of Animals Be Compared to the Holocaust?*, [www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Szybel,%20Holocaust%20and%20Animals.pdf](http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Szybel,%20Holocaust%20and%20Animals.pdf), dostęp: 14 sierpnia 2016.
- 8 Tamże.
- 9 E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, dz. cyt., s. 40–41.
- 10 Dominick LaCapra, *Powrót do pytania o to, co ludzkie i zwierzęce*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 425.
- 11 Za: Grzegorz Kucharczyk, *Pierwsze ludobójstwo i pierwszy negacjonizm – eksterminacja Ormian w Turcji na początku XX wieku*, [w:] *Krwawy cień genocydu. Interdyscyplinarne studia nad ludobójstwem*, red. B. Machul-Telus, U. Markowska-Manista, L.M. Nijakowski, Impuls, Kraków 2011, s. 126–127.
- 12 Piotr Tarczyński, *Genocide – Politicide. Ludobójstwo w Argentynie: 1976–1983*, [w:] *Kulturowe wymiary ludobójstwa*, red. R. Muniak, Oficyna, Łódź 2012, s. 164.
- 13 Giorgio Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 59.
- 14 Tamże, s. 64.
- 15 Adolf Gawalewicz, *Refleksje z poczekalni do gazu. Ze wspomnień mużulmana*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2000, s. 125–126.
- 16 Zob. Maria Janion, *Porzucić etyczną arogancję*, [w:] *Porzucić etyczną arogancję*, red. B.A. Polak, T. Polak, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2011, s. 19–30.
- 17 E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, dz. cyt., s. 30–31.
- 18 D. LaCapra, *Powrót do pytania o to, co ludzkie i zwierzęce*, dz. cyt., s. 422.
- 19 Rosi Braidotti, *Po człowieku*, przeł. A. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 47.
- 20 D. LaCapra, *Powrót do pytania o to, co ludzkie i zwierzęce*, dz. cyt., s. 455–456.
- 21 John Maxwell Coetzee, *Elizabeth Costello*, przeł. Z. Batko, Znak, Kraków 2006, s. 79–80.
- 22 Tamże, s. 112.
- 23 Tamże, s. 7.
- 24 Tamże, s. 16.
- 25 Jean-François Lyotard, *Poróżnienie*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 1.
- 26 Wolfgang Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 316.
- 27 Jean-François Lyotard, *Poróżnienie*, dz. cyt., s. 2.
- 28 Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 25.
- 29 J.F. Lyotard, *Poróżnienie*, dz. cyt., s. 18.
- 30 Tamże.



Władysław Hasiór, *Poezja przydrożna* (niedatowane):

1. *Postęp*, AFDMT\_WH\_164\_3\_052; 2. *Ludowładztwo*, AFDMT\_WH\_164\_3\_054; 3. *Rolnik też potrafi*, AFDMT\_WH\_078\_11; 4. *Idziemy słuszną drogą*, AFDMT\_WH\_080\_62; 5. *Czas robi swoje*, AFDMT\_WH\_080\_18; 6. *Budujemy bez braków*, AFDMT\_WH\_078\_51.

Dzięki uprzejmości Muzeum Tatrzańskiego.

## Z powodu wyrazów

(*Poexja przydrożna* Władysława Hasiora, *Słownik polsko-polski* Wojciecha Wilczyka)

– No, z powodu wyrazów... [...] ujrzałem wszystko jasno. Z powodu wyrazów. Wiedziałem już, że z tego samego powodu i dla tego samego celu zabiorę się do dziennika [...] z powodu wyrazów.

Victor Klemperer

Choć tematem tego tekstu są fotografie, chciałabym zacząć od przypomnienia tworzonych na gorąco zapisków o języku Trzeciej Rzeszy, które wyszły spod pióra Victora Klemperera, wydanych niedługo po II wojnie światowej pod tytułem *LTI. Notatnik filologa*<sup>1</sup> (1947). Powstały z powodu wyrazów i wewnętrznego wezwania: „obserwuj, studiuj, zapamiętaj, co się dzieje – jutro to już będzie wyglądać inaczej, jutro to już będziesz inaczej odbierał; zatrzymaj wszystko w pamięci tak, jak to się teraz jawi i jak na ciebie działa”<sup>2</sup>. Bo przecież działa, pisze Klemperer, zatruwa myśli, wślizguje się „w ciało i w krew tłumu pojedynczymi słowami, zwrotami, formami zdań”, narzuca „przez milionkrotne ich powtarzanie”<sup>3</sup>.

Nasze zaplecze językowe, słownictwo właściwe społeczności, do której należymy, rozstrzyga o istotności elementów percypowanego obrazu świata, a tym samym kształtuje sens rzeczywistości – mówi o tym hipoteza Sapira–Whorfa (*LTI* stanowi ważny do niej przyczynek)<sup>4</sup>. Dla Klemperera to rzecz ważka ontologicznie: „język nie tylko składa słowa i myśli za mnie, kieruje również moim uczuciem, steruje całą moją duchową istotą – tym bar-



Wojciech Wilczyk, *Słownik polsko-polski*: Szczecinek, ul. Kołobrzaska, 23.03.2018.

dziej, im bardziej bezrefleksyjnie, nieświadomie mu się poddaję”<sup>5</sup>.

Klemperer mówi jednak jeszcze coś ważnego – i kluczowego dla moich rozważań. Mówi mianowicie, między wierszami, że wszystko jest językiem. Teoretyczno-interpretacyjne tropy w *LTI* mają charakter socjolingwistyczny. Czyli: analiza nazistowskiego wysłowienia uwzględnia szeroki kontekst sytuacji komunikacyjnej: monumentalne budowle, gesty pozdrowienia, imprezy masowe – pierwszą postacią, która przemówiła do autora *LTI* językiem Trzeciej Rzeszy, był doboż! Takie podejście czyni Klemperera prekursorem nowej analizy kulturowej<sup>6</sup>. Tu, *à propos* – nawiążę do szkoły frankfurckiej – refleksja nad językiem propagandy prowadzona przez Maxa Horkheimera i Theodora Adorno ma na uwadze przede wszystkim to, co niewerbalne, jest krytyczną analizą ikonosfery człowieka.

Wszystko jest językiem! Dlatego pejzaż semiotyczny krajów skręcających ku autorytaryzmowi prędzej czy później znajduje fotografów kronikarzy. W PRL-u lat 70. poutykane w polskim krajobrazie hasła komunistyczne fotografował Władysław Hasior – tego tekstu bohater numer jeden. Zbierał z polskich dróg slogany mniej więcej w czasie, kiedy Michał Głowiński (w polskim rozdziale historii sygnalistów tropiących nadużycia w obrocie wyrazów postać najważniejsza) pisał *Peereliadę* – nieraz ją tutaj zacytuję<sup>7</sup>.

Jeśli komuś się jednak wydawało, że nowomowa odeszła wraz z PRL-em, ten srodze się pomylił. Przeżyła komunizm i ma się całkiem dobrze. Powróciła na falach nowego autorytaryzmu<sup>8</sup>. Słychać ją zwłaszcza po prawej stronie sceny politycznej. Tam wybujała najwyżej i znów – „językiem racji bezwzględnych”<sup>9</sup> – mówi do nas z murów. Słowa trochę inne niż wtedy, za komuny, ale duch ten sam. I tu pojawia się drugi bohater mojego tekstu. Z powodu wyrazów – w odpowiedzi na „dobrą zmianę” w języku (ale przecież nie tylko w języku) przyniesioną przez Prawo i Sprawiedliwość – wystrój ideologiczny polskich ulic zaczął fotografować Wojciech Wilczyk. Ponieważ żadna historia nie jest zupełnie niepowtarzalna: warto zestawzić działania obu twórców<sup>10</sup>.

### 1.

Polska Ludowa. Znakowanie nowomową przestrzeni publicznej zwróciło w tamtym czasie uwagę wielu polskich twórców – choćby Jerzego Lewczyńskiego – ale właściwie tylko Władysław Hasior<sup>11</sup> podszedł do tematu w sposób systematyczny i jego przedsięwzięcie składa się w najbardziej konsekwentny projekt (bardzo aktualny w dobie odradzających się populizmów i choćby z tego względu zasługuje na opis). Łukasz Gorczyca sytuuje go na styku dokumentu fotograficznego i fotografii krytycznej. Jak zauważa, działania artysty zbiegają się z ofensywą myślenia semiotycznego w humanistyce<sup>12</sup>. Trudno jednak mówić o teoretycznym przygotowaniu Hasiora, nie można też jednoznacznie stwierdzić, czy te fotografie zostały pomyślane jako jawna polemika z systemem. Artysta



pracował w sposób intuicyjny – to dopiero czas pokazał, jaki ciężar gatunkowy ma stworzona przez niego kolekcja, i czas uwydatnił jej krytyczny aspekt.

Wyodrębnione pod nazwą „poezji przydrożnej” przezrocza stanowią typologiczny podzbiór *Notatnika fotograficznego* artysty. W miarę przybywania zdjęć wyłonił się ich temat: dyktat frazesu.

Od razu mocno rzuca się w oczy to, że propaganda uderza nas słowami. Podstawowy problem to zmieścić ją w kadrze. Duży format haseł obnaża nowomowę z całą dobitnością. Powiększone gabaryty są formą nacisku. Im większego formatu slogan, tym bardziej organizuje kontekst, w który został włożony<sup>13</sup>, jego „wizualna dominacja” zmusza przechodniów do uznania prezentowanego przezeń sposobu oglądu świata<sup>14</sup>.

Słowo „poezja” – użyte przez artystę ironicznie – podpowiada jednak, że oto na „frazach skrzydlatych” realny socjalizm wznosi się ponad realne, że oto skręcamy w świat mitu. *Idziemy słuszną drogą* – mówi władza ogólnikowo, ale użycie pierwszej osoby liczby mnogiej pozwala zatrzeć granicę między nadawcą a odbiorcą i stworzyć wspólnotę interesów. Władza chce powiedzieć, że wie, gdzie zbiegają się ścieżki Historii – mobilizuje do drogi.

„Poezja przydrożna” jest poezją apelu, a równocześnie, *nomen omen*, poezją drogowskazu: *Program partii / naszym programem, Program partii / programem narodu*. Tak więc *Idziemy słuszną drogą* pod jej kierownictwem.

Słowa informują o wszechwładzy nadawcy. Towarzyszące im obrazy mają budzić podobne skojarzenia. Slogan *Program partii / naszym programem* został zilustrowany rysunkiem dwóch dotykających się dłoni. Ucieleśniająca przywództwo partyjne dłoń dorosłego – duża, silna, pomocna – spotyka dłoń dziecka. Grafik włożył w „dłoń partii” slogan, dziecięca rączka go przyklepuje. Perspektywa afektywna, jaką wprowadza to przedstawienie, wzmacnia perswazyjny przekaz: partia kocha naród jak matka swoje dzieci, a naród – sprowadzony do postaci dziecka, istoty niesamodzielnej – wie, że jego dobro zależy od partii, pokłada w partii zaufanie, oddaje się w jej ręce.

*Polska to my!* – mówi władza. Znów ogólnikowe zdanie, które znaczy wszystko i nic<sup>15</sup>. *Buduje-my, służy-my (Polskę jutra – budujemy dzisiaj / Niech polskie – znaczy doskonale; Dobrą nauką służyMY socjalistycznej ojczyźnie)* – w „nasze” usta partia wkłada ideologiczną fikcję o rządach klasy robotniczej w nowym, lepszym świecie.

Równocześnie plakaty wbijają ludziom do głowy – *Nie zawiedź / rynek czeka* – że „Polska jest krajem wielkiego wytwarzania, wielkiego mnożenia przedmiotów, wszelkiego rodzaju dóbr i że – w konsekwencji – każdy powinien się do tego przyczynić”<sup>16</sup>. *Nasz cel to wzrost produkcji*. Władza komunistyczna, jak zauważył Głowiński, stale wyciera sobie usta „produkcją”. Toteż prędzej czy później Hasior musiał sfotografować „produkcję”. Człowiek żyjący w kraju niedoborów nie mógł nie zauważyć „produkcji”.

Albo przeoczyć: *Polak potrafi*. W sloganie tym – jego skondensowaną egzegezę znajdujemy w *Peereliadzie* –



Wojciech Wilczyk, *Słownik polsko-polski*: Lębork, ul. Józefa Dąbrowskiego, 09.05.2017.

streszcza się dwoistość tamtych czasów. Warto zacytować ją w całości, tym bardziej że hasło to przetrwało przemiany ustrojowe, używane jest do dziś, najczęściej w ironicznym kontekście:

Slogan ten jest dziełem epoki gierkowskiej. Pojawia się w gazetach, wypisywany jest na transparentach i fabrycznych murach, posłużył też – jeśli się nie mylę – jako tytuł cyklu audycji radiowych o wynalazcach, racjonalizatorach, ludziach dobrze pracujących. Jest zaproszeniem do sprawnego działania. Zdumiewa jednak swoją ogólnikowością, potrafi się bowiem zawsze „coś”, nie można „potrafić” w ogóle. Ogólnikowość została niewątpliwie zamierzona, ważne jest – by tak powiedzieć – pobudzenie generalne, a także – apel do ambicji narodowej. W podtekście chodzi oczywiście o porównanie ze społecznościami, których wytwory materialne cieszą się najlepszą opinią, są cenionymi dziełami techniki. Rzecz inna, że hasło sformułowane zostało tak, jakbyśmy wciąż żyli w czasach rzemieślniczych złotych rączek. Pojawia się ono w filmie Wajdy *Człowiek z marmuru*, we fragmencie współczesnym, dziejącym się na budowie huty „Katowice”, niby w tle, ale bardzo wyraźnie. Reżyserowi niewątpliwie zależało, by transparent z tym napisem publiczność dostrzegła. Tak też się stało. Na seansie, na którym byłem, w tym momencie sala wybuchnęła spon-tanicznym śmiechem<sup>17</sup>.

W kraju braków zaopatrzeniowych (chronicznie ograniczonej produkcji), panoszącego się wszędzie partactwa (*Budujemy bez braków*), opóźnień (*Droga jest każda minuta*) i zaniedbań (*Gdyby każdy robił dobrze...*), *Polak potrafi* biło po oczach i dawało do śmiechu – śmiech ten był formą sprzeciwu<sup>18</sup>.

Słowa odklejają się od rzeczy. Patrzymy na dekoracje do jakiejś tragifarsy. *Mięso / wędliny / świeże i smaczne* – litery w słowie „mięso” spływają kroplami krwi. I śmieszno, i straszno. Litery przyklejone do szyb sklepowych wołają konsumenta: *Sprzedaj mięsa warunkowo zdatnego do spożycia, Sprzedaj mięsa mniej wartościowego*. Na tle zapyziałej ściany – udająca globus metalowa tarcza z konturem



Wojciech Wilczyk, *Słownik polsko-polski*:  
Kraków, ul. Bartosza Głowackiego, 17.09.2015.

mapy Polski i czerwonym napisem pośrodku: *Stać nas na więcej*. Uderzająca bywa nieprzystawalność słów na plakatach do otoczenia, w które je wkomponowano<sup>19</sup>. Fotograficzne migawki z życia w absurdzie.

*Stać nas na więcej, Warto robić dobrze*. Władza usiłuje kreować etos pracy. Głowiński zauważa: „Mówienie o pracy tworzy pracę [...] pierwszy sekretarz za pomocą słów sprawia, że robotnik rzeczywiście pracuje dobrze”<sup>20</sup>. *Praca najwyższym kryterium wartości człowieka / jego patriotyzmu i socjalistycznego zaangażowania* – hasło przewodnie VII Zjazdu PZPR (1975); partia uważa się za depozytariusza dóbr najwyższych. O pracy mówi zwykle tak, jakby była ona celem samym w sobie, a nie środkiem<sup>21</sup>: *Umieć pracować, to umieć żyć*. Wszystko sprowadza się do równania: socjalizm = dobre życie, praca zaczyna się bowiem od pracy ideologicznej, a kto od pracy ideologicznej stroni, ten zmierza donikąd.

*Praca lubi fachowca, Zielone światło dla dobrej roboty*. Tymczasem Polska Ludowa nie wyrabia się na zakręcie: szerzy się kult niekompetencji, fabryki pracują źle, marnują surowce i ludzką energię, o „fachowcach” mówi w tej Polsce w ironicznym cudzysłowie, praca nie przyczynia się do wzrostu kapitału, jest iluzoryczna, płaci się za nią iluzorycznym pieniądzem, czego rezultat jest taki, że „człowiek pracy” używa w najlepsze własności społecznej, czyli tego, co nie należy do niego. „W tym jednym punkcie – kpił Józef Tischner – komunizm rzeczywiście przewyższył kapitalizm”<sup>22</sup> (teraz to brzmi: „Polak potrafi!”), do tego wybuchają strajki (ale akurat to słowo jest na cenzurowanym – za Głowińskim: „Dziennik radiowy podał dzisiaj, że po wizycie Gierka ze świtą w Szczecinie i Gdańsku robotnicy wybrzeża przystąpili normalnie do pracy [...] tylko że przedtem nie powiadomiono, że robotnicy normalnie nie pracowali”<sup>23</sup>).

Z *Notatnika fotograficznego* Hasiora daje się wyodrębnić grupa haseł o czasie. Władza pyta: *Czas robi swoje, a ty?* Pojawia się charakterystyczne dla wezwania interpelacyjnego „tykanie”, a tutaj na dodatek obywatela (w komunistycznej nowomowie słowo to wcale nie oznacza suwerennego podmiotu) „tyka” czas: *Nie można wstrzymać czasu, ale można go stracić, Droga jest każda minuta* (i co

ty na to?). Złotym myśłem o czasie towarzyszą przedstawienia zegarów. Zegar, jak łatwo się domyślić, służy za model świata; przenosi nas w krąg skojarzeń związanych z porządkiem i dyscypliną. (Hasior fotografuje też zresztą *Dyscyplinę*. Ważne słowo w tamtych czasach, albowiem kiedy „doprowadzona do ostateczności grupa robotników «narusza dyscyplinę», spotyka się z wymierzonymi w siebie lufami karabinów”<sup>24</sup>).

Tarcza zegarowa ze wskazówkami implikuje „ruch nie znoszący sprzeciwu”<sup>25</sup>. „Ruch trybów mechanizmu zegarowego – powiada Tadeusz Sławek – znajduje ścisłą paralelę w wizji społeczeństwa podporządkowanego zasadzie hierarchiczności i stopniowania”; mechanizm udzielającego się ruchu przekładni kół zębatych odpowiada systemowi, w którym „każdy uczestnik społeczności przekazuje swoje dokonania innym, tworząc w ten sposób łańcuch czynów”<sup>26</sup>. Tykanie zegara nadaje tempo ludzkiej pracy. Przede wszystkim jednak chodzi o to, żeby stało się ono „funkcją ja” człowieka – to w nim najpierw musi się dokonać praca<sup>27</sup> (*Czyn dogania myśl* – nad bramą fabryki, pełniącej tu także, w kontekście tego zdania, funkcję mitycznego obszaru, gdzie ku spełnieniu zmierną prawa pisanej majuskułą Historii). Tykający przechodnia zegar wzywa go do dokonania aktu samoujarzmienia – aktu kształtującego w człowieku wewnętrzną, wyznaczającą kierunek działania busołą; kiedy tykanie zegara staje się funkcją „ja”, urzeczywistnia się zdrowa, z punktu widzenia władzy, strona człowieczeństwa – człowiek zaczyna postrzegać świat prawidłowo, zwycięża w nim lojalny wobec socjalistycznego państwa „partyjny”: robotnik, rolnik, nauczyciel itd. (rzecz nie sprowadza się do przynależności organizacyjnej, chodzi o zinterioryzowanie idei głoszonych przez partię); kto poddaje się zegarowemu tykaniu, jest posłusznym podmiotem ideologii – osobowością autorytarną<sup>28</sup>.

Na fotografiach powracają słowa i obrazy wskazujące na sferę bytową. Włączając masy w nowy wspólny świat, propaganda udaje, że stawia na pierwszym miejscu dobro człowieka i równocześnie utwierdza go w przekonaniu, że byt określa świadomość – możliwości działania i granice wolności<sup>29</sup>. Kiedy mówi o świecie spełnionych ludzkich potrzeb, sprowadza je do ziemi<sup>30</sup>. Słownictwo umieszczane na billboardach oraz odpowiadające mu znaki ikoniczne często odnoszą się do wytwarzania żywności: dłoń trzymająca kłos pszenicy, łany zbóż, maszyny rolnicze, zwierzęta (krowy, kaczki, konie). Mówi się tutaj prosto o prostych sprawach do prostych ludzi – w populistycznym tonie: *Zrodził go pszeniczny łan* (obraz traktora) *ZML S – łąki muszą dawać wyższe plony / krowa pyskiem doi* (krowa). Człowiek ma sprzedać wolność za chleb.

Wcale nieoczywista jest odpowiedź na pytanie: skąd te slogany się biorą?

Bo władza tak każe?

Błędem byłoby sądzić, że fenomen rozprzestrzeniania się „poezji przyrodnej” daje się sprowadzić do odgórnego

nakazu, jak też niepodobna przypisać jej autorstwa wyłącznie komunistycznym zapaleńcom.

Światło na sprawę rzuca sytuacja, którą Vaclav Havel<sup>31</sup> analizuje w *Sile bezsilnych* (1978). Oto kierownik warzywniaka wiesz na wystawie swojego sklepu hasło: „Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!”<sup>32</sup>. Czemu, zastanawia się Havel, sklepikarz to zrobił? I odpowiada: zrobił to, ponieważ tak robią wszyscy. Zrobił to, co się w takich sytuacjach robi – co „się robi”, kiedy człowiek chce w życiu „wyjść na swoje” (o ekspansywnym, podniesionym do rangi zasady Się pisał Martin Heidegger i jego tezy sprawdzają się tutaj doskonale).

Nie zawsze decyduje zatem kryterium ideologiczne. Drugie imię Się to konformizm. Wejście we frazes wynika niejako z poczucia rzeczywistości. Kierownik warzywniaka staje się pomagierem władzy nie z politycznego zacieźtrzewienia, ale dlatego, że pragnie być jak wszyscy. Dryfuje ku propagandzie z inercji – po ludzku, pod nakazem zdrowego rozsądku, przystosowuje się do kultury, w której przyszło mu żyć. Mówiąc słowami Ericha Fromma (1941) – „ucieka od wolności”<sup>33</sup>. Bo tak jest łatwiej, wygodniej, zapewne też „osobisty brak dynamizmu i poczucia bezpieczeństwa” kompensuje mu „potęga władzy, której się podporządkował”<sup>34</sup>.

Havel dowodzi, że „rzeczywiste znaczenie hasła wystawionego przez kierownika sklepu warzywnego nie ma nic wspólnego z jego tekstem”<sup>35</sup>. Ów tekst – odwołujący się do „wyższych sfer bezinteresownych przekonań” – to atrapa, która ukrywa niskie pobudki posłuszeństwa sklepikarza oraz niskie fundamenty władzy. Hasło jest deklaracją lojalności, a zarazem „pomostem między systemem a człowiekiem jako składnikiem tego systemu”<sup>36</sup>. Jeszcze inaczej: jest instrumentem rytualnej komunikacji, która, po pierwsze, utrzymuje ludzi w niewoli świata pozorów, a po drugie – stabilizuje system.

Ideologia, mówi Havel, „udaje, że roszczenia [tego] systemu wynikają z potrzeb życia”<sup>37</sup>. Dlatego sączące się zewsząd puste hasła tak łatwo usypiają czujność. Z notatek Klemperera: „zatruci [językiem wroga] byli wszyscy”<sup>38</sup>. Reguły gry, jakie narzuca system, przyjmują się łatwiej, niż można by przypuszczać – wygrywa oportunizm oraz siła przyzwyczajenia. Rzecz zresztą nie w tym, żeby ktoś przeczytał ze zrozumieniem slogan wywieszony w witrynie. Prawdopodobnie mało kto w ogóle zwróci na niego uwagę – wokół znajduje się, jak łatwo się domyślić, wiele podobnych hasel. I o to chodzi – o to, aby to hasło wraz z innymi hasłami tworzyło „panoramę codzienności”, „o której wszyscy dobrze widzą”<sup>39</sup>.

Propagandowa fraza znalazła się na wystawie sklepu właśnie ze względu na ową panoramę ogólną. Wywieszona pod jej dyktatem, jej dyktat potęguje. Panorama ogólna „przypomina człowiekowi, gdzie żyje i czego się od niego oczekuje; informuje go, co robią wszyscy inni, i wskazuje, co również on ma robić, jeśli nie chce wypaść z szeregu [...] a tym samym narazić się na ryzyko utraty «spokoju» i «bezpieczeństwa»”<sup>40</sup>. W panoramie ogólnej

hasła propagandowe warunkują siebie nawzajem. Hasło wiesz kierownik sklepu, inne hasło wiesz pracownica biura: „jedno drugiemu podsuwa coś do naśladowania”, „jedno pomaga utrzymać drugie w posłuszeństwie”<sup>41</sup>. Wzajemnie trują się słowami. I oboje są „ofiarami systemu i jego instrumentami”<sup>42</sup>. Swoim uwikłaniem, konkluduje Havel, współtworzą powszechną normę. Inaczej jeszcze: system „robi z nich instrument totalizmu wzajemnego”, „«samototalizmu» społecznego”<sup>43</sup>.

Hasiór zarejestrował na swoich slajdach panoramę ogólną komunistycznej Polski. I udało mu się, jak sędzę, pokazać, że panorama ta to ni mniej, ni więcej, tylko, znów mówiąc Havel: „atrapa czegoś «ponadjednostkowego» i niekoniunkturalnego, ułatwiająca człowiekowi oszukanie własnego sumienia oraz zamaskowanie przed światem i sobą samym swego rzeczywistego położenia i niechlubnego *modus vivendi*”<sup>44</sup>.

Zdjęcie za zdjęciem, zdanie po zdaniu ta kolekcja dowodzi, że propaganda ma naturę retorycznego zaklęcia, że budują ją retoryczne prefabrykаты – gotowe formuły wciskane gdzie popadnie. Ni stąd, ni zowąd wyrastają gdzieś na skrajach lasów, na ugorach i przydrożnych miedzach – *Wygrywamy wyścig z czasem – utrwalamy polskie tempo* – uderzają znienacka. Patrząc na konstrukcje utrwalone na fotografiach, odnosi się wrażenie, że prawda materiału zdradza kłamstwo komunikatu. Przydrożna sztuka propagandowa to wcale nie jakaś ambitna superprodukcja, tylko tandeta – z dykty, z piłśni, z blachy, z listew i prętów. Jest często niewprawnie zrobiona; wspiera się na metalowym stelażu albo wisi „u płota”, przytwierdzona niedbale do jakiegoś ogrodzenia albo poręczy, albo opiera się o drzewo, żeby „się nie przewróciło”.

„Skrzydlate frazy” zwracają się do odbiorcy naiwnego i dzięki niemu przenoszą się, niczym wirus w powietrzu, z ust do ust. Ma być ładnie, więc *Idziemy słuszną drogą* pośród krzewów różanych, więc krowy się uśmiechają – *Atrakcyjne ceny oferuje OPOZH*. Albo: *Piękniejsze miasto dla ludzi / ale i przez ludzi* – kilkumetrowy napis na ogrodzeniu przydrożnego parku, wytwór ludzkiej inwencji twórczej i pomysłowości, upiększa nie dość chyba piękną zieloność drzew. Tu i tam widać gorliwość człowieka – za mało jeden slogan, za mało jedna propagandowa durnostojka. Od jednej lepsze dwie, od dwóch – trzy, w rzędzie, na kupie, w nawarstwieniu.

W nowomowie, twierdzi Głowiński, wielką rolę odgrywa żywioł magiczności<sup>45</sup>; zwraca też jednak uwagę, że przyswojenie hasel oraz sposobu wysłowienia władzy komunistycznej było dla mówiących gwarą mas chłopskich wejściem w język ogólny, i tym samym było odczuwane jako kulturalny awans (do listy przyczyn rozpowszechnienia się nowomowy należy więc dopisać to, że dla niższych warstw społecznych jest ona nierzadko uosobieniem kultury i nowoczesności)<sup>46</sup>. Weźmy sfotografowany przez Hasióra slogan: *Sojusz świata pracy z kulturą i sztuką*. O jego popularności decydowały zapewne czynniki psychospołeczne, nie tylko ideologiczne czy polityczne – i tu rów-

niez wyrazistość zyskują związki nowomowy z kiczem<sup>47</sup>. Język propagandy nobilitował masy. Nie bez znaczenia były także składane w tym języku obietnice. Władza mówi przecież: POLSKA (sfotografowana przez Hasiora POLSKA to pseudoakronim – każda z liter służy do oznaczenia priorytetów socjalistycznego państwa) – mówi: „P” [jak] „Postęp”, „L [jak] Ludowładztwo”. Postępu *de facto* nie ma, prostego człowieka się lekceważy, ale mocą słowa partia usiłuje pokonać rzeczywistość. Nie ma to jak „iść do przodu” słuszną drogą albo uczestniczyć w szczytnej idei ludowładztwa. Również frazy, w których wychwalano „bohaterów pracy”, wносиły wielkość do systemu<sup>48</sup>; można było złapać na ten lep ludzi łaknących godności. Obserwacja Głowińskiego znajduje paralełę w myśli Józefa Tischnera, który w swoim opisie „sowczeka” zwrócił uwagę na „zależność przez pracę” oraz „uzależnienie przez udział we władzy”: „Człowiek potrzebuje bliskości władzy – pisze filozof. – Kto nie ma majątku, ten chce przynajmniej mieć władzę”<sup>49</sup>. I ani się obejrzy, jak zaczyna powtarzać: „Socjalizm – tak, wypaczenia – nie!”.

Całość układa się w opowieść o „zadomawianiu się w uwikłaniu” – wedle sformułowania Havla<sup>50</sup>. Do pełnego jej zrozumienia brakuje jeszcze tylko jednego elementu. Chodzi o zainteresowanie Hasiora problemem estetyzacji przestrzeni publicznej – zaczęło się od fotografowania dziwactw sztuki plebejskiej (nie ściśle ludowej, ale pozostającej w kręgu oddziaływania folkloru, a właściwie jego swoistej odmiany, którą pod realnym socjalizmem tworzyły „warstwy ludowe”): naiwnych dekoracji fasad i przydomowych ogródków. Oglądając kolejne slajdy (ich dopełnieniem są fotografie przedstawiające pomniki krów rekordzistek i herkulesowych ziemniaków), trudno oprzeć się wrażeniu, że jakaś wrodzona ludzka skłonność do upiększania najbliższego otoczenia zespala się i krzyżuje z wizją ustroju społecznego, którą anonsują przydrożne slogany. W opowieści Hasiora tu i tam natrafiamy na ślady „człowieka kiczu”<sup>51</sup>, który bezrefleksyjnie wszystko familiaryzuje i oswaja, sprowadza do układów sobie znanych, i kiedy propaganda go dowartościowuje, „uładnia” propagandą swój świat. Inercja mas wspiera autorytarny system, inercję mas wpiera kicz.

## 2.

Nierozłączna para: frazesy i kicz. Trzydzieści lat po upadku ustroju komunistycznego. Jak Polska długa i szeroka, powstają murale, które ich twórcy i sympatycy nazywają „patriotycznymi”. Stały się przedmiotem fotografii Wojciecha Wilczyka – ułożył z nich *Słownik polsko-polski* (2019). To rzecz o obrazach i towarzyszących im wyrazach; pokazuje, jak „z polskiego na polski” (wedle sformułowania autora)<sup>52</sup> – z polskiego na „prawdziwie polski” – przepisuje się historię.

Wilczyk skierował obiektyw aparatu na artefakty zrobione może i niewprawnie, ale znaczące społecznie. Zdjęcia – słownik zawiera ich ponad pięćset – dają wgląd w to, co się dzieje, by tak rzec, na tyłach sztuki. To jed-

nak problem wtórny, szło bowiem przede wszystkim – i to właśnie ta strona zagadnienia interesuje mnie najbardziej – o utrwalenie śladów, jakie w przestrzeni publicznej zostawia po sobie napuszona frazeologia narodowa. Dostajemy coś na kształt raportu ze śledztwa. Obrazy i wyrazy, tworzące osobliwie patriotyczną mowę murów czasów rządów Prawa i Sprawiedliwości (2015–2019), album demaskuje jako propagandę rozkładającą język polskiego patriotyzmu.

Murale mówią o „prawdziwych Polakach” do „prawdziwych Polaków”. Najliczniej reprezentowaną grupę przedstawień stanowią podobizny ludzi walki: bohater-skich pilotów z okresu II wojny światowej, powstańców warszawskich, antykomunistycznych partyzantów. Wyodrębniają się również polscy święci i dostojnicy Kościoła katolickiego, przede wszystkim ci zasłużeni w walce z komunizmem – św. Jan Paweł II, błogosławiony ks. Jerzy Popiełuszko. Sporadycznie pojawiają się konstruktorzy czy wynalazcy.

Kod tej sztuki jest stosunkowo ubogi. Znaczenie podstawowe dla ikonografii murali ma czyn zbrojny i doświadczenie oporu. Szczególnie zaś gloryfikowani są „żołnierze wyklęci” – takie określenie lansuje partia rządząca, kiedy mówi o żołnierzach i działaczach podziemia antykomunistycznego po II wojnie światowej. Właśnie oni wprowadzają nas w sedno podjętej w tym eseju problematyki. „Wyklęci” bowiem skupiają wokół siebie podstawowe dla „pismowy”<sup>53</sup> motywy i wątki: Polska nie jest nasza, tu wciąż komuna, potrzebna jest „dobra zmiana”.

Zauważmy znaczącą koincydencję. Wydanie *Słownika polsko-polskiego* (2014–2019) zbiega się w czasie z wydaniem leksykonu *Dobrej zmiany* Katarzyny Kłosińskiej i Michała Rusinka, gdzie od słowa do słowa toczy się analiza nadużyć językowych, których w latach 2014–2019 dopuściła się partia władzy<sup>54</sup>. (Wilczyk zwraca się przeciwko temu samemu politycznemu duchowi czasu, co Kłosińska i Rusinek). „Żołnierze wyklęci” mają w tym leksykonie osobne hasło. Czytamy:

*żołnierze wyklęci* (a także konstrukcja synonimiczna: *żołnierze niezłomni*) stają się swego rodzaju wytrychem – służą jako argument (a dokładnie: *argumentum ad nauseam*, jak fraza o zburzeniu Kartaginy powtarzana przez Katona) w każdym sporze dotyczącym demokracji, praworządności, oblicza współczesnej Polski itd.<sup>55</sup>.

Rozpoznanie autorów *Dobrej zmiany* trafia w punkt. „Żołnierze wyklęci”, którzy symbolicznie wieńczą wysłownienia władzy, coraz głębiej wnikają w świadomość społeczną. Kłosińska i Rusinek pokazują, jak wślizgują się w nią słowami, ale wchodzą przecież do głów uczestników publicznego agonu również dzięki obrazom; spoglądają na nas z pomników czy choćby właśnie – patrz zdjęcia Wilczyka – z murali zwanych patriotycznymi. Album Wilczyka uzmysławia skalę zjawiska – jest ono na tyle znaczące,

że Maria Poprzęcka mówi o „narodzinach malarstwa historycznego, po które nie trzeba chodzić ze szkolną wycieczką do muzeum”, bo oto „cała Polska stała się wielkim muzeum żołnierzy wyklętych”<sup>56</sup>.

Sfotografowane przez Wilczyka murale potwierdzają słowem i obrazem, że mit „żołnierzy wyklętych” to jeden z najważniejszych mitów „dobrej zmiany”. Za Kłosińską i Rusinkiem zauważmy, że w jego tworzeniu „w największym stopniu bierze udział to, co niesie ze sobą określenie „wyklęci” – wartością staje się to, że zostali przez władze państwowe potępieni i wyłączeni ze społeczności”. Kluczowe jest zdanie następane: „W ten sposób dochodzi do przewartościowania pojęć stanowiących fundament państwowości – legalizm staje się podejrzany, a na panteon wynoszeni są ci, którzy walczą z zastanym porządkiem”<sup>57</sup>.

Zdanie to warto wpisać w ogólniejszą refleksję. Porządek liberalny, jak utrzymuje Peter Sloterdijk, wynalazł „człowieka przegranego”<sup>58</sup>. To właśnie próby organizowania jego gniewu (filozof wprowadza pojęcie „banku gniewu” / „banku zemsty”) prowadzą do odrodzenia autorytarnej i rewanżystowskiej retoryki. Autor *Gniewu i czasu* zauważa również, iż w postkomunistycznej konstelacji ludzi przegranych wyróżnia to, że pozostają więźniami własnej przeszłości<sup>59</sup>; zatrzymują ich zresztą w tej przeszłości wyrachowani politycy, którzy przeobrażają gniew ludu w resentyment wobec tych, którym powiodło się lepiej.

„Dobra zmiana” jawi się jako system usankcjonowanego resentymentu – to właśnie on uruchamia język potępienia i ataku. „Precz z komuną” – powtarza „dobra zmiana” – dokończmy dzieło „wyklętych” (stają się oni symbolem i synekdochą dobrozmiannowej rekonkwisty) – a kto nie z nami, ten przeciw nam, ten „komunista i złodziej” (patrz: „komuniści i złodzieje” w leksykonie Kłosińskiej i Rusinka).

Politycy obozu rządzącego kapitalizują gniew pokrzywdzonych – faktycznie albo urojenie – karmiąc ich retoryką godnościową. Stąd „niezlomni”. Stąd też na okrągło klepany zwrot „wstawać z kolan” (por. tamże „wstawać z kolan”).

„Wstawać z kolan” nie tylko zabarwia wypowiedź patetyczną i w polityczne *profanum* wprowadza *sacrum*. To rytualna formuła, a zarazem udosłowniona metafora, która nabiera mocy obowiązującej<sup>60</sup>. Ma wydźwięk militancyjny – wstaje się z kolan, by odnieść zwycięstwo; „niezlomni” zresztą nie padają na kolana, a to ich właśnie „dobra zmiana” stawia za wzór patriotyzmu.

Jeśli klękać, to *tylko przed Bogiem* (patrz mural w Białej Podlaskiej z cytatem z księdza Popieluszki); *Lepiej umrzeć stojąc, niż żyć na kolanach*<sup>61</sup> (patrz mural w Babimoście) – napisano starannie uroczym, trochę koślawym pismem ucznia pierwszej klasy, który właśnie opanował literki i przepisuje zdania z elementarza do zeszytu. Tak wychowuje się małuczkich – mówiąc do nich jak do dzieci (jeszcze nie wszyscy dorośli do dobrej zmiany): *Najważniejsza lekcja patriotyzmu... to lekcja historii* (na muralu w Tomaszowie Mazowieckim – znów pismem pierwszoklasisty). Patrioci od murali nie historii jednak uczą – uprawiają ra-



Wojciech Wilczyk, *Słownik polsko-polski*:  
Łódź, ul. św. Franciszka z Asyżu, 11.03.2017.

czej, w przekonaniu, że mają za sobą wielkie racje, historyczną hagiografię, wynosząc na piedestał postacie takie jak Józef Kuraś „Ogień”. W rezultacie nie wychodzą poza poziom szkolnej akademii i ludowych mądrości (zwróćmy uwagę na charakterystyczne wejście autorów pouczenia w konwencję przysłowia).

Murale mitologizują i sakralizują naród, jego przeszłość i jego dolę. Sfera ikoniczna malunków koncentruje uwagę odbiorców wokół triady „Bóg–Honor–Ojczyzna” i, rzecz jasna, formuła ta – dewiza Wojska Polskiego – często gości na muralach.

Oddziałujących perswazyjnie inskrypcji pojawia się zresztą więcej. *Ut pictura poesis, ut poesis pictura*. Murale mówią – mówią sentencjami z Pisma Świętego, cytatami z pisarzy i poetów, piosenkami wojskowymi i słowami homilii, a także patriotycznym rapem – mówią stereotypem, że nie ma patriotyzmu bez wiary w Boga i że to zaszczyt zginąć za ojczyznę: *Na każdym kroku walczyć będziemy o to, aby Polska – Polską była, aby w Polsce po polsku się myślało*<sup>62</sup>; *Bóg nam powierzył honor Polaków i tylko Bogu go oddamy*<sup>63</sup>; *Broni nie złożę. Munduru nie zdejmę. Tak mi dopomóż Bóg*<sup>64</sup>; *Nie damy miana Polski zgnieść. / Nie pójdziem żywo w trumnę. / Na Polski imię, na jej część / podnosim czoła dumne*<sup>65</sup>; *I poszli szaleni, zażarci, / I poszli zabijając i mścić, / I poszli, jak zawsze uparci, / Jak zawsze – za honor się bić*<sup>66</sup>; *Dla tych niezłomnych ludzi myśl nadrzędna była prosta. Wojna się skończy, kiedy będzie wolna Polska!*<sup>67</sup>; *Oddali swe życie ludzie wielcy a prości, dla Ciebie i dla mnie w imię wolności*<sup>68</sup>.

Złote sentencje narodowych bohaterów i dużo rymowanek: *Cześć pamięci Żołnierze Wyklęci, Ku waszej pamięci Żołnierze Wyklęci*. Ma się „czepiać pamięci”, a rymowanki są niezastąpionymi mnemotechnikami.

Z notatek Klemperera: hasła typu *Przy naszych sztandarach zwycięstwo!* „czepiały się pamięci jako czysty slogan i nie znam przypadku, w którym jakaś sentencja czy słowo i towarzyszący im obraz graficzny były tak do siebie przystawalne, żeby ewokowały się wzajemnie”<sup>69</sup>. Podobnie z muralami sfotografowanymi przez Wilczyka. Wszędzie banał, uroczysty, ale banał, skrojony pod mało wymagającego odbiorcę. Hasła i obrazy w zasadzie można by przetasowywać. Te same motywy powracają po wie-



Wojciech Wilczyk, *Słownik polsko-polski*:  
Rozwadow, 05.06.2018.

lekroć. Źródłem ikonograficznym przedstawień – figur i portretów wojskowych – są publikacje Instytutu Pamięci Narodowej oraz obrazy krążące online, przeważnie wyłowione na prawicowych portalach. Gdy idzie o stylistykę, malunki nie zaskakują. Dominuje realizm – niektóre ciężą ku fotorealizmowi, inne kontynuują tradycje socrealizmu (czy też w ogóle sztuki krajów totalitarnych), jeszcze inne stworzono z wykorzystaniem komiksowych rozwiązań, poddając znalezione w sieci fotografie rysunkowej grafizacji. Nierzadko pojawia się dojmujące wrażenie, że owo „malarstwo historyczne, po które nie trzeba chodzić do muzeum”, to powiększone do wielkich rozmiarów memy-motywatory, że na dobitkę zamienia ono historię w wielki mem. Mam nawet takie poczucie, że nieobojętny wpływ na charakter tych murali ma postępująca memetyzacja komunikowania politycznego – to przecież internetowe memy w dużym stopniu kształtują dziś opinię społeczną.

Poprzącka pisze o wielkim „muzeum żołnierzy wyklętych”, mnie natomiast te malunki kojarzą się z biblią pauperum (jedno zresztą nie wyklucza drugiego), bo niczym w biblii pauperum epatują one widza nieznośnie uproszczoną wizją polskiej historii, podsuwając mu ideologiczną mapę, z której ma się uczyć, jak być Polakiem. Tworzą ją przedstawienia o wysokim stopniu konwencjonalizacji, ostemplowane łatwo przyswajalnymi – *de facto* ubezmyślniającymi odbiorcę – hasłami. Bo przecież sztuka „niezrozumiała” budzi niechęć<sup>70</sup>. Patriotyczne graffiti tym się zaś charakteryzuje, że daje poczucie „zrozumienia” obrazu, zadowolenie płynące z samopotwierdzenia się – że „się rozumie”. Idąc tropem studium *O złej sztuce* Poprząckiej, zauważmy, że malunki te można „oswoić, dysponując tylko powszechnym zasobem doświadczeń i znajomością powszechnych stereotypów i konwencji kulturowych”, nie bez znaczenia jest również ich działanie kompensacyjne, są one bowiem „obrazem tego, czego w rzeczywistości brak”<sup>71</sup> – pragnienia wielkości: *Z krwi niewinnie przelanej powstanie wielka Polska*<sup>72</sup>.

Ostatecznie więc historia niewiele się liczy, za to głośno się bije w narodowy bębenek, lecz narodowe kompleksy, walczy o polską duszę i oczywiście tłumaczy – z poszanowaniem wiary i tradycji – kto nasz, a kto obcy

między nami: *Każdy arab niech pamięta, dla nas Polska to rzecz święta* (Kraków, ul. Bartosza Głowackiego, pisownia oryginalna).

Ponieważ mamy tutaj do czynienia z całą wiązką problemów – dwie uwagi na marginesie.

Uwaga pierwsza. Skoro jesteśmy „przy wyrazach” i biblii pauperum – statystyki pokazują, że Polacy czytają coraz mniej książek. W roku 2018 przeczytanie przynajmniej jednej książki w ciągu roku zadeklarowało jedynie 37 procent respondentów, duże księgozbiory posiada w domu bardzo wąska grupa ludzi<sup>73</sup>. Przyglądając się fenomenowi „katolicyzmu politycznego”, zwracał na to uwagę Zbigniew Mikołajko. Każę on spojrzeć w oczy bolesnej prawdzie: do haseł narodowych i narodowo-religijnych, po „władczą mowę” oklepanych metafor i alegorii wspólnota nieczytających sięga niejako atawistycznie; korzysta ze szczątkowej wiedzy wyniesionej z lekcji polskiego, historii i religii – pracują tu przecież również katechizmowe nauki. Język kulturowego stereotypu oraz szczątkowe narracje (w pamięci zapisują się najmocniej uczuciowo naładowane, romantyczne idee)

stały się dla wielu Polaków, zwłaszcza gorzej wykształconych, charakteryzujących się z różnych względów biernością i paseizmem, podstawowym trybem dyskursu – obok zaczerpniętych z popkultury, głównie tasiemcowych seriali – instrumentem zarówno odbioru świata, jak i ekspansji sensu: od prawd egzystencjalnych po kulturę i polityczne przekonania<sup>74</sup>.

Na „zastępcze uczestnictwo w losie bohaterów”<sup>75</sup>, łagodzące poczucie własnej niedoskonałości, jest popyt. Na frazes jest popyt. Na „ludzi frazesu”, obiecujących łatwe i szybkie spełnienie różnych niedosytów, jest popyt.

Stąd uwaga druga, która, mam nadzieję, również rzuci światło na uwarunkowania treści i recepcji fotografowanych przez Wilczyka murali. „Darem Donalda Tuska dla Angeli Merkel” – jeśli miałabym dodać jakieś hasło do leksykonu *Dobrej zmiany*, to dodałabym właśnie to – nazwał Jarosław Kaczyński gdańskie Muzeum Drugiej Wojny Światowej, zarzucając jego twórcom „wpisywanie się w niemiecką politykę historyczną”<sup>76</sup>. Zamiast bowiem przyjąć „polski punkt widzenia” i opowiedzieć o hartowaniu charakterów przez wojnę, postanowili pokazać ją jako straszliwą tragedię, czym oderwali się od wrażliwości i tradycji narodowej<sup>77</sup>.

Piotr Osęka, badacz propagandy marcowej, dostrzegł paralelę między sposobem, w jaki przedstawiciele partii rządzącej zdeprecjonowali pracę historyków, którzy powołali do życia gdańskie muzeum, i rozprawą z redaktorami *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej* PWN w 1968 roku<sup>78</sup>. Dla przypomnienia: „encyklopedyści”<sup>79</sup> – władza komunistyczna nadała temu słowu pogardliwy wydźwięk – pomniejszali rzekomo martyrologię narodu polskiego, Niemcy zaś – tu kilka cytatów z epoki: „mieli dużo szczęścia w Encyklopedii i łaskawości w oczach jej redaktorów”

(pisał Tadeusz Kur); Mieczysław Moczar zarzucał tym ostatnim „osłabianie pamięci o tradycjach narodowych”, mówiąc: „niewiele obchodzą ich sprawy, które stanowią dumę narodu polskiego”, „sprawami tymi muszą zajmować się ludzie, którzy to rozumieją, którzy czują oddech naszego narodu”. W końcu władza uznała, że należy położyć kres „tej radosnej twórczości” (określenie publicysty „Prawa i Życia”), redaktorów zwolnić, a do encyklopedii wprowadzić stosowne korekty<sup>80</sup>.

Podobnymi insynuacjami – brak polskiego punktu widzenia, wasalne wpisywanie się w niemiecką politykę historyczną, prowadzenie „pedagogiki wstydu” – usiłowano podważyć kompetencje zespołu Pawła Machcewicza. Tu również skończyło się na wymianie kadr i przekształceniu wystawy głównej na modłę partii. „Rotmistrz Pilecki pokazany skromniutko, nie istnieje określenie «żołnierze wyklęci»” – zrywał się minister kultury Piotr Gliński, tłumacząc, że ekspozycja musi się zmienić, ponieważ „tam są niedopuszczalne manipulacje”<sup>81</sup>.

Na prawicy „żołnierze wyklęci” służą jako metr z Sèvres polskiego patriotyzmu. Określenie, którego brak wywołał niepokój ministra kultury, powraca jak mantra i staje się formułą wyznania wiary w słuszną linię partii. Brak, który minister wytyka historykom, jest *de facto* zaniedbaniem ideologicznym; „uszczupła wymiar obrzędowy świata, w którym ideologiczna nierzeczywistość góruje nad realnością” – wedle słów Głowińskiego, które wprawdzie padły w nieco innych okolicznościach, ale wydają się całkiem adekwatne do sytuacji<sup>82</sup>. Wychodzi na to, że właściwszym niż ludzie nauki trybem dyskursu operują autorzy murali zwanych patriotycznymi (oraz grupy rekonstrukcyjne – minister daje przykład, przybывая w 2016 roku na „ślub rotmistrza Pileckiego”); są one władzy rytualnie potrzebne, żeby dopełnić i uwznioślić proceder propagandowy<sup>83</sup>.

Sztuka patriotyczna?

Sztuka, która sięga do patriotycznego leksykonu i nim manipuluje, nie tyle jednak patriotyczna, ile nomenklaturowa – sztuka, która tworzy, by raz jeszcze odwołać się do metafory Havla, ów most, „po którym władza dociera do człowieka, a człowiek dociera do władzy”<sup>84</sup>. Adresowana „do góry” i „na dół” – do władzy i do mas – jest czymś w rodzaju zasilacza napięcia utrzymującego „górze” i „dół” w gotowości do pracy, paliwem dla ideologicznego *perpetuum mobile* (aktualne są uwagi Havla na temat „samoruchu systemu”: ludzka żądza władzy, powiada autor *Sily bezsilnych*, może „realizować trwale o tyle tylko, o ile jej kierunek jest identyczny z [owym] «samoruchem»”)<sup>85</sup>.

„Patriotyzm” pełni tu funkcję alibistyczną, dostarcza złudzenia, że tak właśnie trzeba<sup>86</sup>. Patriotyczne deklaracje twórców rozbijają się zresztą na rafie symulaków. Krążące online obrazy są kopiowane mechanicznie, nieraz bezmyślnie. Przykład kliniczny: w 2016 roku w podwarszawskich Łomiankach powstał mural ukazujący walczących powstańców warszawskich<sup>87</sup>. Tyle tylko, że scenę skopiowano ze zdjęcia przedstawiającego nazistowską

bandę – żołnierzy SS Sturmbrigade Dirlewanger (ta złożona z kryminalistów jednostka Waffen-SS odpowiada między innymi za rzeź Woli). Kiedy wybuchł skandal, „patriotyczne” dzieło przemalowano. I wtedy oczom przechodniów ukazał się inny makabryczny obrazek – dziecko, któremu niemiecki żołnierz przykłada do głowy pistolet – wypisz wymaluj kadr z radzieckiego filmu *Idź i patrz* Elema Klimowa z 1985 roku. We wstępie do *Słownika polsko-polskiego* Wilczyk odnotowuje również niefortunną próbę uczczenia Obrońców Westerplatte na muralu w Sopocie. Na najbardziej wyeksponowane miejsce wysunięty tam został pancernik Schleswig-Holstein – odmalowany w komiksowym stylu, według niemieckiej kroniki filmowej<sup>88</sup>.

To się właśnie nazywa „kiczowata świadomość”. Kolejną jej odsłoną są wizerunki orłów. Patrioci od murali dziwnie upodobali sobie amerykańskiego orla łysiego (*bald eagle*) – co nie powinno wydawać się dziwne, bo przedstawiających go ilustracji z możliwością darmowego wykorzystania jest w internecie zatrzęsienie. Na „łysinę” nakładają mu żółtą koronę. Jeden z takich przeffancowanych ze znajomością rzeczy orłów łysych – w koronie i jak trzeba wybielony – pręży mięśnie w Łodzi, przy ul. św. Franciszka z Asyżu. Autorów malunku najwyraźniej zainspirowały wyobrażenia *bald eagle bodybuilder* i *strong American eagle*. Pierzastemu kulturyście (wydaje się jednym z owych „zapaśników w świętej wojnie z Różnicą”, o których pisała Joanna Tokarska-Bakir<sup>89</sup>) towarzyszy biało-czerwony napis *Polska Kibolska* oraz rymowanka: *Żywy ogień w naszych sercach, to fanatyzm to napędza / Nasza siła, nasz potencjał to ulicy jest energia*. Bicepsem chwali się również orzeł mocarz z ul. Jagiellońskiej w Gdańsku – wzywa imię Boga („bóg retoryczny” uświęci każdą „sprawę”): *Z pokoleń trudu, z ofiarnej krwi / Zwycięskiej chwały nadejdą dni / Dopomóż Boże i wytrwać daj / Tu nasze miejsce, to nasz kraj*<sup>90</sup>.

Napęczniali z dumy, z Bogiem za pan brat, zahartowani w boju, zawsze na wojnie. Powracam do Sloterdijka. Kiedy już udało się pobić komunizm – powiada filozof – przyszedł czas wojen metaforycznych:

Do nich dochodzi nieustannie, ponieważ sumaryczny gwarant ładu świata liberalnego: wzajemne uznanie wszystkich przez wszystkich jako równoprawnych obywateli wspólnoty, jest w rzeczywistości nazbyt formalny i nie dość specyficzny, aby otworzyć jednostce dostęp do szczęśliwej świadomości. Także, a nawet przede wszystkim, w świecie szeroko rozpowszechnionych swobód ludzie nie mogą zaprzestać dążenia do specyficznych form uznania, manifestujących się w prestiżu, dobrobycie, przewadze seksualnej i wyższości intelektualnej. Ponieważ tego rodzaju dobra nie występują w nadmiarze, w systemie liberalnym u słabszych konkurentów gromadzi się spory zasób zawiści i niezadowolonia – nie mówiąc już o rzeczywistości upośledzonych i *de facto* wykluczonych<sup>91</sup>.

To właśnie do nich – językiem niechęci do istniejącego stanu rzeczy – zwraca się „dobra zmiana”, kiedy mówi o „wstawaniu z kolan”.

„Tymotyka – podkreśla Sloterdijk – otrzymuje w dzisiejszym świecie swoją drugą szansę pod kryptonimem wzniosłości”<sup>92</sup>. Kaznodziejski patos języka „dobrej zmiany” i patos „murali patriotycznych” (*Siła płynie z krwią, duma razem z nią*<sup>93</sup>) jest ostentacyjnie tymotejski, podnieca też tymotejskie impulsy drżące w społeczeństwie – gniew tych, którzy nie odnotowali „na swoim koncie udział[ui] w przyjemnych niesprawiedliwościach zamożnego świata”<sup>94</sup> (na przykład nic nie zyskali na transformacji ustrojowej) i/albo są niezdolni do działania jako obywatele: „Chodzi zawsze o takich samych gniewnych młodych mężczyzn, u których do podwójnego nieszczęścia bezrobocia i nadmiernego ciśnienia hormonów dochodzi jeszcze eksplozywny wgląd we własną zbyteczność społeczną”<sup>95</sup>. Kto najpierw wziął „wyklętych” na swój sztandar?

*Słownik polsko-polski* stanowi kontynuację *Świętej Wojny*, albumu złożonego z fotografii murali tworzonych przez kibiców futbolu (2014). W kibicowskim graffiti „wyklęci” reprezentują męską zasadę dochodzenia swego za wszelką cenę. Kibicowski świat nie znosi słabości<sup>96</sup> (*Nasza dzielnica, nasze zasady, odpada ten, kto nie daje rady* – na muralu w Rudzie Śląskiej), stąd właśnie „niezlomni”, stąd także wyobrażenia husarzy, umięśnionych osiłków, stąd na murach Lord Vader, Ojciec Chrzestny, Joker, stąd rekiny, wilki i wilki w aureolach (emblematy „niezlomnych”), stąd również swastyki, fallusy, stąd także wulgarne: „jebać siekierami”, „jebać maczetami”, „jebać żyda” (zwykle w sąsiedztwie gwiazdy Dawida, z którą kojarzyć ma się wszystko, co najgorsze) – „jebać żyda” i „Chwała Wielkiej Polsce”.

Twórcy murali, które złożyły się na *Słownik polsko-polski*, unikają nazistowskich symboli i raczej nie epatują obsceniami (czy raczej uchodzą one uwagi, bowiem obsceniczne słowa pojawiają się w zakamuflowanej postaci), ale tu i tam ujawnia się w tych malunkach wściekłość na to, co funkcjonuje, jakaś tępa, autystyczna niechęć do wymogu koegzystencji<sup>97</sup>.

Utożsamiający się czy to z żołnierzami antykomunistycznego podziemia, czy to z powstańcami warszawskimi



Wojciech Wilczyk, *Słownik polsko-polski*: Szczecinek, ul. Kołobrzaska, 23.03.2018 #2. Wszystkie zdjęcia dzięki uprzejmości autora.

autorzy graffiti „patriotycznego” ostentacyjnie deklarują nastawienie antysystemowe. Weźmy zdjęcie, które trafiło na okładkę *Słownika polsko-polskiego*. Twórcy muralu upamiętniają powstanie warszawskie – na tle flagi biało-czerwonej piszą majuskułą: 63 DNI CHWAŁY, obok kotwica – a kilka kroków dalej smarują sprayem: CHWJP (skrót od: „chuj w dupę jebanej policji”), obok kotwica. Hasła wiszą w idealnej symetrii po obu stronach wejścia do sieni kamienicy.

I właśnie ta symetria niepokoi i oburza. Na domiar złego właśnie ona strukturyzuje politykę i język „dobrej zmiany”. Z jednej strony przecież partia rządząca ciągle nam mówi o „biało-czerwonej drużynie” (patrz: „biało-czerwona drużyna” w leksykonie Kłosińskiej i Rusinka), przez wszystkie przypadki odmienia – a parafrazując poetę: „szarpie deklinacją” – „ojczyznę” i „patriotyzm” (tamże: „patriota”), a z drugiej przyzwala na widowisko szubienicznej egzekucji wzywających do poszanowania praworządności „targowiczian” (tamże: „targowica”), ustami Jarosława Kaczyńskiego zarzuca sędziom „ojkofobie” (tamże), wchodzi na mównicę „bez żadnego trybu” (tamże), i do tego jeszcze nieustannie dokłada drew do pieca skrajnej prawicy, podkradając jej słowa<sup>98</sup> oraz jej bohaterów (Brygada Świętokrzyska) oraz z premedytacją skleja, mówiąc Kłosińską i Rusinkiem, pojęcie patriotyzmu z nacjonalizmem (tamże „patriotyzm”).

Tajemnica „dobrej zmiany” jest w *Słowniku polsko-polskim* zapisana. Kiedy brakuje scenariusza, który nosicielom gniewu wskaże aktywną rolę w zachodzących w świecie wydarzeniach, zostaje propaganda (epifenomen polityki autyzmu) – regres do etnicznych narracji tożsamościowych i/albo do lokalnych konstrukcji my-oni<sup>99</sup>.

Z powodu wyrazów. Dlatego na koniec przypomnienie dziesiątej lekcji, jaką w eseju *O tyranii* (2017) daje Timothy Snyder – to jedna z dwudziestu lekcji z dwudziestego wieku, które świat powinien nadrobić: „Dbaj o język. Unikaj fraz, które słyszysz od wszystkich innych”<sup>100</sup>. Jej uzupełnieniem jest lekcja siedemnasta: „Nasłuchuj niebezpiecznych słów” – „okazuj gniew, gdy ktoś podstępnie sięga do patriotycznego leksykonu”<sup>101</sup>. Historyk odsyła do tekstów: Orwella, Klemperera, Arendt, Camusa, Havla, Miłosza, Kołakowskiego. Jak sądzę, warto stworzoną przez siebie listę lektur otworzyć na inne języki krytycznej analizy, poszerzyć choćby właśnie o fotografie, które powstały „z powodu wyrazów”.

#### Przypisy

- <sup>1</sup> LTI – łac. skrót od *lingua tertii imperii*.
- <sup>2</sup> Victor Klemperer, *LTI. Notatnik filologa*, przeł. Juliusz Zychowicz, komentarzem i posłowiem opatrzyła Elke Fröhlich, Aletheia, Warszawa 2014, s. 16.
- <sup>3</sup> Tamże, s. 21.
- <sup>4</sup> Zob. Edward Sapir, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, przeł. Barbara Stanosz, Roman Zimand, słowem wstępnym opatrzyła Anna Wierzbicka, Państwowy Instytut



- Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 88; Benjamin Lee Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. Teresa Hołowska, wstępem opatrzył Adam Schaff, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 284–285.
- 5 V. Klemperer, *LTI*, dz. cyt., s. 21.
- 6 Por. Elke Fröhlich, *Posłowie*, [w:] Victor Klemperer, *LTI*, dz. cyt.
- 7 Michał Głowiński, *Peereliada. Komentarze do słów. 1976–1981*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993. Zob. również: tegoż, *Marcowe gadanie. Komentarze do słów. 1966–1971*, Pomost, Warszawa 1991. Zwróćmy uwagę, że refleksja Głowińskiego o „wyrzaczach” ma swoje postscriptum (patrz: *Marcowe gadanie*) w analizie rysunków satyrycznych oraz obrazków na znaczkach pocztowych.
- 8 Zob. Timothy Snyder, *Droga do niewolności. Rosja–Europa–Ameryka*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Znak Horyzont, Kraków 2019.
- 9 Michał Głowiński, *Retoryka nienawiści*, [w:] tegoż, *Nowomowa i ciągi dalsze*, Universitas, Kraków 2009, s. 242.
- 10 Ich zdjęcia naprowadzają nas na trop dwóch fałszywych hipostaz Historii (Wielka Klasa – Hasiór; Wielki Naród – Wilczyk), a tym samym pozwalają pokazać, jak w propagandzie dochodzi do głosu zasada historyzmu (zob. Karl R. Popper, *Spółczesność otwarte i jego wrogowie*, przeł. Halina Kraheńska, t. 1 i 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006). To raz. A dwa – są frajdujące jako przedstawienie dwóch wypaczonych trybów dyskursu etycznego – jego formy socjalistycznej (Hasiór) i jego formy narodowo-romantycznej (Wilczyk) (zob. Katarzyna Klońska, *Etyczny i pragmatyczny. Polskie dyskursy polityczne po 1989 roku*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012. Autorka wprawdzie zajmuje się językiem polskiej polityki po 1989 roku, ale jej analizy dają doskonały wgląd w strategię i uniwersa dyskursywne, których działaniu będę się tutaj – na podstawie zdjęć Hasióra i Wilczyka – przyglądać).
- 11 Por. Łukasz Górczyca, *Propaganda zdemoralizowana*, [w:] NOT. FOT. Notatnik Fotograficzny Władysława Hasióra, t. 2, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Zakopane 2017.
- 12 Tamże, s. 40.
- 13 Por. Czesław Robotycki, *Sztuka i perswazja tak zwanych billboardów*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1997, nr 3–4, s. 132.
- 14 Tamże, s. 133.
- 15 Jeden z wariantów formułki „My, Polacy”, o której Głowiński pisał tak: „Ci, którzy jej używają, usiłują wmówić, że przemawiają w imieniu całego narodu [...]. W konsekwencji powstaje fałszywy podmiot zbiorowy [...] «My, Polacy»” używa się zwłaszcza wtedy, gdy chce się wyzyskać rzeczywiste emocje narodowe, przede wszystkim zaś, gdy pragnie się nadać pożądany polityczny sens doświadczeniom okupacyjnym. [...] Zdanie to jest tak ogólnikowe, że w istocie – wyrwane z kontekstu – nie znaczy nic”. Zob. Michał Głowiński, *My, Polacy* (3 II 1969), [w:] tegoż, *Marcowe gadanie*, dz. cyt., s. 105–106; por. *My* (30 I 1966), s. 11.
- 16 Michał Głowiński, *Produkcja* (7 XII 1976), [w:] tegoż, *Peereliada*, dz. cyt., s. 18.
- 17 Michał Głowiński, *Polak potrafi* (20 III 1977), [w:] tegoż, *Peereliada*, dz. cyt., s. 41.
- 18 W scenariuszu filmu *Co mi zrobisz jak mnie złapiesz* Stanisław Bareja umieścił scenę (ostatecznie nie została zrealizowana) nieudanej próby namalowania napisu „Polak potrafi” (Za: Maciej Łuczak, *Miś. Rzecz o Stanisławie Barei*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 67):
- Można dać: Polak potrafi?
  - Wszystko
  - To trzeba dać: Polak potrafi wszystko.
  - To się samo rozumie, że wszystko.
  - Polak potrafi... Hmm. A kto to robi?
  - Fraćkowiak namaluje.
  - Fraćkowiak nie potrafi namalować.
  - To Majewski.
  - O! Majewski potrafi, (mówi sceptycznie; Majewski obraża się).
  - To sami namalujcie.
  - Ja nie potrafię... ja nie jestem od tego.
- 19 Por. Ł. Górczyca, *Propaganda zdemoralizowana*, dz. cyt., s. 41.
- 20 Michał Głowiński, *Praca* (4 VI 1977), [w:] tegoż, *Peereliada*, dz. cyt., s. 83.
- 21 Por. Michał Głowiński, *Praca* (12 I 1971), [w:] tegoż, *Marcowe gadanie*, dz. cyt., s. 273.
- 22 Józef Tischner, *Etyka solidarności i Homo sovieticus*. Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1992, s. 137.
- 23 Michał Głowiński, *Przystąpić do pracy* (25 I 1971), [w:] tegoż, *Marcowe gadanie*, dz. cyt., s. 279.
- 24 Michał Głowiński, *Dyscyplina* (18 XII 1970), [w:] tegoż, *Marcowe gadanie*, dz. cyt., s. 253.
- 25 Tadeusz Sławek, *Maszyna czasu. Technika i iluzja obecności*, [w:] tegoż, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 114.
- 26 Tamże.
- 27 Tamże, s. 119–120.
- 28 Można zderzyć – intrygujące podobieństwo czasu i miejsca – propagandowe „poematy zegarowe” utrwalone przez Hasióra na fotografiach z analizowanymi przez Tadeusza Sławka konkretyzacyjnymi „poematami zegarowymi” Stanisława Drózdza, w których porządek kultury, jaki zegar ilustruje tarczą i wskazówkami, zostaje rozmontowany. W podobnej perspektywie daje się odczytać projekt Hasióra – idzie o rozmontowanie języka, który organizuje nam życie jak w zegarku.
- 29 Por. J. Tischner, *Etyka solidarności...*, dz. cyt., s. 164–168.
- 30 Por. tamże, s. 165.
- 31 Przy okazji dygresja: Vaclav Havel dał się poznać w latach 60. jako autor konkretyzacyjnych *Antikodów*. Poezja konkretna – szczegółowo ten temat omawia Tadeusz Sławek w artykułach zebranych w *Między literami* (patrz: przypis 23) – rozwija się jako antyteza drętwej monofonicznej mowy władzy.
- 32 Vaclav Havel, *Sila bezzilnych*, przeł. Agnieszka Holland, [w:] tegoż, *Sila bezzilnych i inne eseje*, Agora, Warszawa 2011.
- 33 Zob. też esej Aleksandra Zinowjewa *Homo sovieticus* (1982) o komunistycznej i postkomunistycznej formie „ucieczki od wolności” (*Homo sovieticus*, przeł. Stanisław Deja, przedmowa Michał Heller, rozmowa George’a Urbana z Aleksandrem Zinowjewem, Polonia, London 1984), a dalej: rozważania o *homini sovietici* Leszka Kołakowskiego i Józefa Tischnera: Leszek Kołakowski: *Główne nurty marksizmu*, t. III – *Rozkład*. Wydawnictwo „Krań-Pokolenie” 1989, s. 867; Józef Tischner, *Etyka solidarności i Homo sovieticus*. Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 1992.
- 34 Erich Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. Olga i Andrzej Ziemiński, przedm. Edmund Wnuk-Lipiński, Czytelnik, Warszawa 2001, s. 203.
- 35 V. Havel, *Sila bezzilnych...*, dz. cyt., s. 95.
- 36 Tamże.
- 37 Tamże, s. 94.
- 38 V. Klemperer, *LTI*, dz. cyt., s. 101 oraz rozdział XXVIII: *Język zwycięzcy*, s. 194–204.
- 39 V. Havel, *Sila bezzilnych...*, dz. cyt., s. 99.
- 40 Tamże, s. 100.

- 41 Tamże.
- 42 Tamże.
- 43 Tamże, s. 101.
- 44 Tamże, s. 93.
- 45 Michał Głowiński, *Nowomowa (Rekonesans)*, [w:] tegoż, *Nowomowa...*, dz. cyt., s. 13.
- 46 Tamże, s. 31.
- 47 Por. tamże.
- 48 Por. Peter Sloterdijk, *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*, przeł. Arkadiusz Żychliński, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2011, s. 43.
- 49 J. Tischner, *Etyka solidarności...*, dz. cyt., s. 126.
- 50 V. Havel, *Sila bezsilnych...*, dz. cyt., s. 101.
- 51 Zob. Maria Poprzęcka, *Zła sztuka czy źli odbiorcy?*, [w:] tejeż, *O złej sztuce*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1998.
- 52 Z korespondencji z artystą.
- 53 Neologizmu tego użył kiedyś, jeszcze za pierwszego PiS-u, Michał Głowiński – zob. Czy *totalitaryzacja języka?*, [w:] tegoż, *Nowomowa...*, dz. cyt., s. 224.
- 54 Katarzyna Kłosińska, Michał Rusinek, *Dobra zmiana, czyli jak się rządzi światem za pomocą słów*, Znak, Kraków 2019.
- 55 Tamże, s. 368.
- 56 Maria Poprzęcka, *Wykleci na murach*, „Dwutygodnik”, www.dwutygodnik.com/artukul/8755-wykleci-na-murach.html, dostęp: marzec 2020.
- 57 K. Kłosińska, M. Rusinek, *Dobra zmiana...*, dz. cyt., s. 365.
- 58 P. Sloterdijk, *Gniew i czas*, dz. cyt., s. 49.
- 59 Tamże, rozdział: *Rozproszenie gniewu w erze środka*.
- 60 O udosławianiu metafor w języku propagandy zob. M. Głowiński, *Nowomowa (Rekonesans)*, dz. cyt., s. 22.
- 61 Słowa przypisywane m.in. Emilianowi Zapacie oraz Ernesto Che Guevarze, sparafrazowane w *Hymnie Solidarności* („Bo lepiej byśmy stojąc umierali, / Niż mamy, kłęcząc, na kolanach żyć”); źródła cytatów oraz sentencji podaje za *Słownikiem polsko-polskim* Wilczyka.
- 62 Z homilii kardynała Stefana Wyszyńskiego wygłoszonej na Jasnej Górze w 1958 roku.
- 63 Parafraza słów księcia Józefa Poniatowskiego: „Bóg powierzył mi honor Polaków i tylko Bogu go oddam”.
- 64 Słowa majora Henryka Dobrzańskiego „Hubala”.
- 65 Z Roty Marii Konopnickiej.
- 66 Z piosenki *Czerwone maki* Adama Astona.
- 67 Z piosenki *Żołnierze wykleci* rapera Tadek Firma Solo (Tadeusz Polkowski).
- 68 Hasło kibiców Lecha Poznań – z obchodów rocznicy poznańskiego Czerwca.
- 69 V. Klemperer, *LTI*, dz. cyt., s. 91.
- 70 M. Poprzęcka, *O złej sztuce...*, dz. cyt., s. 260–264.
- 71 Tamże, s. 260–264.
- 72 *Z Modlitwy żołnierzy Narodowych Sił Zbrojnych* ks. bp. Henryka Strąkowskiego.
- 73 Zob. *Stan czytelnictwa w Polsce*, raport Biblioteki Narodowej z 24 marca 2019, www.bn.org.pl/tag-czytelnictwo, dostęp: marzec 2020.
- 74 Zbigniew Mikołajko, „*Stan krytyczny*” *wiary i polityka polska*, [w:] tegoż, *Między zbawieniem a Smoleńskiem. Studia i szkice o katolicyzmie polskim ostatnich lat*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2017, s. 167–168 (tamże por. rozdziały: *Kultura i wiara. Kłopoty „religii życia”*, s. 54 oraz „*Religia smoleńska*”. *Przyczynki do obrazów pewnego dyssensu*, s. 143).
- 75 M. Poprzęcka, *O złej sztuce...*, dz. cyt., s. 267.
- 76 PAP, *Kaczyński: Muzeum II WŚ wpisuje się w niemiecką politykę historyczną*, 28 lipca 2017. Zob. też: Paweł Machcewicz, *Muzeum*, Znak Horyzont, Kraków 2017, s. 285.
- 77 Z recenzji wystawy głównej napisanej przez Piotra Niwińskiego: „przy głównym nacisku położonym na grozę wojny, uzmysławianą losami ludności cywilnej, otrzymujemy dość jednostronny obraz. Ukazana została w sposób dość wybiórco [...] ciemna strona wojny, zaś to, co wytworzyło się w niej jasnego, znajduje się daleko w tle” – zob. tamże, s. 212.
- 78 Zob. komentarz Pawła Machcewicza – tamże, s. 201–203.
- 79 Zob. M. Głowiński, *Marcowe gadanie*, dz. cyt., s. 36: „Dziwną koleją losu słowo to [encyklopedysta] stało się groźną obelgą. W okresie kampanii przeciwko *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej* PWN znaczyło tyle, co najgorszy wróg ludu, a w podtekście – Żyd, syjonista, agent NRF. Spotykało się je przed nazwiskami („encyklopedysta Staszewski”); miało w takich przypadkach być nasycone śmiertelnością ironią. Zdziwiająca jest ta rewaloryzacja aksjologiczna słowa w kraju, który przyznaje się do tzw. postępowych tradycji i związków z myślą racjonalistyczną i naukową. Do tej pory encyklopedystą był wielki i światły Wolter czy równie wielki i światły Diderot, a teraz, w dwudziestym którymś roku Polski Ludowej, słowo to stało się wyzwiskiem. Tutaj ujawnił się Ciemnogród, ujawnił się w samym języku, bo że cała akcja przeciw *Encyklopedii* miała charakter czarnoseciny i ciemnogrodzki, to nie ulega wątpliwości. 14 września 1968”.
- 80 Zob. Tadeusz Rutkowski, *Adam Bromberg i „encyklopedyści”*. *Kartka z dziejów inteligencji w PRL*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010; Piotr Oseka, *Syjniści, inspiratorzy, wiochrzyciele. Obraz wroga w propagandzie marca 1968*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 1999; P. Machcewicz, *Muzeum*, dz. cyt., s. 189–204.
- 81 Piotr Gliński, *Lech Wałęsa to Myszka Miki wykorzystywana w walce politycznej* (z ministrem kultury Piotrem Glińskim rozmawia Jacek Nizinkiewicz), „*Rzeczpospolita*”, 6 września 2017.
- 82 Michał Głowiński, *Poezja i rytuał (wiersze na sześćdziesiąte urodziny Bolesława Bieruta)*, [w:] tegoż, *Rytuał i demagogia...*, dz. cyt., s. 108.
- 83 Por. tamże, s. 109.
- 84 V. Havel, dz. cyt., s. 93.
- 85 Tamże, s. 94.
- 86 Por. tamże, s. 93.
- 87 Powstał na wniosek Zarządu Osiedla Powstańców, przy wsparciu burmistrza, u zbiegu ulic Jedności Robotniczej i Warszawskiej.
- 88 Zob. Wojciech Wilczyk, *Katalog zwycięskich kłesk*, [w:] tegoż, *Słownik polsko-polski*, dz. cyt., s. 13.
- 89 Joanna Tokarska-Bakir, *Pueri*, [w:] Wojciech Wilczyk, *Święta Wojna (2009–2014)*, Atlas Sztuki, Karakter, Łódź–Kraków 2014, s. 7.
- 90 Z piosenki *Taki kraj* Ludmiły Warzechy.
- 91 P. Sloterdijk, *Gniew i czas*, dz. cyt., s. 49.
- 92 Tamże, s. 25.
- 93 Z piosenki *Przepraszam* raperów 52 Dębiec i Owal/Emcedwa.
- 94 Tamże, s. 220.
- 95 Tamże, s. 235.
- 96 Por. J. Tokarska-Bakir, *Pueri*, dz. cyt., s. 9.
- 97 Por. P. Sloterdijk, *Gniew i czas*, dz. cyt., s. 239–240.
- 98 Zob. Marcin Napiórkowski, *Turbopatriotyzm*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019, s. 56.
- 99 P. Sloterdijk, *Gniew i czas*, dz. cyt., s. 231–232.
- 100 Timothy Snyder, *O tyranii. Dwadzieścia lekcji z dwudziestego wieku*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Znak Horyzont, Kraków 2017, s. 59.
- 101 Tamże, s. 99.

**W** ciągu ostatnich kilkunastu lat polski krajobraz wypełnił się nimi tak gęsto, że choćby się chciało, nie sposób przeoczyć ich obecności.

Spoglądają z mijanych po drodze betonowych murków, garaży, budek i budeczek, wiat przystankowych, ślepych ścian domów, pawilonów, kamienic i bloków. Występują w pojedynkę lub w grupach, otoczeni zestawem charakterystycznych emblematów, cytatów i odniesień, by opowiedzieć nową wersję polskiej historii przechodniom, sąsiadom i przybyszom z obcych stron – także fotografom.

„Wykłęci”<sup>1</sup>, „do końca nieugięci”, „niezłomni”, ci, co „żyli prawem wilka” – przede wszystkim „Inka”, „Łupaszka” i „Ogień”, ale też wielu innych. Rotmistrz Pilecki – nowy bohater popularnej wyobraźni historycznej – w dziesiątkach rozmaitych odsłon. Powstańcy warszawscy (zwłaszcza ikoniczny chłopiec z pomnika autorstwa Jerzego Jarnuszkiewicza, w zbyt dużym hełmie, ledwie dźwigający karabin), ale również wielkopolscy, niekiedy śląscy. Jan Paweł II, gdzieś kardynał Wyszyński, z rzadka ksiądz Popiełuszko. Marszałek Piłsudski, o dziwo rzadziej Roman Dmowski; z nieco innej bajki – Ignacy Paderewski oraz skondensowany do jednej symbolicznej figury Dywizjon 303. Białe orły i wilki – zwierzęta totemiczne. Kotwice Polski Walczącej i krzyże Narodowych Sił Zbrojnych, a tuż obok godła współczesnych piłkarskich klubów. Wreszcie: husaria w lśniących zbrojach, z powiewającymi na wietrze proporcami, w czerwonej lunie – nie wiadomo, pola bitewnego czy zachodzącego słońca.

Wojciech Wilczyk przez sześć lat dokumentował te i wiele podobnych przedstawień, by zebrać je w wydanym w 2019 roku potężnym albumie *Słownik polsko-polski*<sup>2</sup>. Na ponad 500 dość surowych fotografiach pokazuje w nim nowe, charakterystyczne elementy polskiego krajobrazu; „krajobrazu, którego części – jak tłumaczy – słabo do siebie przylegają”, a któremu wspólny sens nadaje dopiero „poczucie chwalebnej klęski i duma ze straceńczego heroizmu”<sup>3</sup>. To niejednorodny zbiór – wśród uszeregowanych według lokalizacji i ułożonych w alfabetycznym porządku murali patriotycznych są zarówno proste, utrzymane w naiwnej stylistyce obrazki opatrzone wypisanymi kulfontastym pismem sloganami pełnymi częstochowskich rymów, jak i wielkoformatowe prace autorstwa profesjonalnych streetartowców, zrealizowane na zamówienie publicznych instytucji i cytujące słowa poetów, między innymi Zbigniewa Herberta czy Marii Konopnickiej. Są tu także malunki bliźniaczo podobne do tych zbieranych przez Wilczyka w jednym z poprzednich projektów, którego efektem był równie imponujący, choć agresywniejszy w tonie album *Święta Wojna*<sup>4</sup>, dokumentujący nasycone przemocą wizualne dialogi toczone na murach polskich miast przez kibiców piłkarskich.

Jest też uważnie oglądane tło: fotograficzny raport z przedmieść, blokowisk i „Polski przydrożnej” – stref raczej peryferyjnych i marginalnych, lecz konsekwentnie wypełnianych w ostatnich latach wizualną treścią, w której historia Polski jest wytrwale tłumaczona (czy też

JUSTYNA CHMIELEWSKA

## Oko wrażliwe na język. Wokół Słownika polsko-polskiego Wojciecha Wilczyka

wyobrażana) na nowo. To znajomy świat krytych blachą falistą pawiloników – jak ten, w którym mieści się sfotografowany w Bolkowie Mini Bar „Ekstra”, zapraszający na piwo Warka i witający gości malunkiem: „Wołyń ’43. Nie o zemstę, lecz o pamięć wołają ofiary!!!”. Świat przybłokowych garaży – jak ten z Oleśnicy, gdzie pod pamiętającą lepsze czasy i oblażącą z farby reklamą „FIAT CZĘŚCI 601 78 40 09” widnieje stylizowany na starą fotografię w sepii naiwny portret paru uzbrojonych mężczyzn przy wiejskim płocie, z napisem: „Partyzancka armio wykłeta, Oleśnica o Was pamięta”. A na garażu obok – „Lechia Gdańsk, precz z komuną”, i do tego klubowy sztandar oraz przekreślone sierp i młot. To nowa Polska, w której „obrazy wyszły na ulice”<sup>5</sup> i mówią, wręcz krzyczą do przechodniów. Odważnie wchodzą przy tym w dyskusję z innymi idiomami opowiadania o tym, co dzieje się tu dziś i działo w przeszłości, formułują własny język i dokonują nieustannego przekładu „z polskiego na nasze”.

Jak opowiada Wilczyk, impulsem do zajęcia się tym tematem była ogromna skala zjawiska, które dostrzegł przy okazji pracy nad *Świątą Wojną*, zapoczątkowanego około 2004 roku, gdy Lech Kaczyński z pompą inaugurował działalność Muzeum Powstania Warszawskiego – jednej z pierwszych spośród wielu instytucji tworzących do dziś intensywnie promowaną politykę historyczną. Fotograf podsumowuje ją jako nakręcanie kultu militarnej klęski i tragicznych bohaterów przegranej sprawy – jej główną treścią pozostaje w tym ujęciu „historyczny fatalizm, agresywna antysystemowość, obsesja zagrożenia ze strony «obcych», [...] fascynacja heroiczną śmiercią”<sup>6</sup>. Jej bohaterowie to wstający z kolan „ludzie wielcy a prości”, którzy „oddali swe życie [...] dla ciebie i dla mnie w imię wolności” i których „siła płynię z krwią, duma razem z nią” – jak czytamy na kolejnych muralach.

Maria Poprzęcka opisuje tę nową formację polityczno-narracyjną jako jednoznaczna, antagonistyczną i mocną emocjonalnie alternatywną wersję historii<sup>7</sup>. Krytyczka dowodzi, że przyczyniła się ona do narodzin „malarstwa historycznego, po które nie trzeba chodzić do muzeum” – dostępnego, wręcz wszechobecnego, mówiącego prostym, zrozumiałym językiem powszechnie znanych stereotypów

i symboli (choć można by spytać, czy po drodze nie wprowadziło ono do polskiego słownika wielu własnych haseł, wcześniej słabo w nim obecnych). Jak zauważa badaczka, to nowe malarstwo historyczne „nie obawia się niegodnego sąsiedztwa reklamowych banerów, oblażących tynków, bylejałości otoczenia. Należy do tego samego świata. *Demos* jest zarówno jego twórcą, jak odbiorcą”<sup>8</sup>. Sam Wilczyk widzi w nim raczej formę przegapioną przez etnografów współczesnej sztuki ludowej.

Jako takie obrazy te nie powinny być – woła Poprzęcka – zbywane łatwą kpina, opatrywane etykietą patriotycznego kiczu ani lekceważone za prostotę czy prostactwo. Patriotyczne malunkarstwo domaga się uwagi i opisu nie tylko ze względu na skalę i powszechność, ale też dlatego, że jest częścią znacznie szerszego zjawiska – czy też może jego kolejną wizualną manifestacją, upublicznieniem.

Marcin Napiórkowski nazywa ten nurt turbopatriotyzmem<sup>9</sup> i w swej niepozabawionej krytycznego zacięcia analizie opisuje jego źródła i rozwój w polskim kontekście, pokazując zarazem, że nie jesteśmy w tym nacjonalistycznym wzmoczeniu jedyni. Wielopoziomowe zawłaszczanie przez tak zwaną altpravicę przestrzeni i języka, w jakim mówi się o przeszłości, trwa już od kilku lat w wielu miejscach na świecie – i, jak pokazuje badacz, okazuje się znacznie skuteczniejszą strategią niż subtelniejsze i bardziej miękkie sposoby myślenia o rzeczywistości. W tutejszym kontekście, aby zrozumieć, w czym rzecz, wystarczy przejść się na pocztę, włączyć któryś z kanałów publicznej telewizji, przyrzeć się naklejkom na stojących w korku samochodach albo wczytać w obrazki i napisy na bluzach mijanych na ulicy muskularnych chłopaków, noszących fabrycznie nadrukowane na rękawach biało-czerwone opaski z kotwicą<sup>10</sup>.

Ta wszechobecność budzi niepokój – zbyt blisko stąd do okrzyków wznoszonych podczas brunatnych listopadowych marszów, a od wypisanego na murze „od urodzenia dumni z pochodzenia” łatwo przeskoczyć do wykluczania wszystkich tych, którzy pochodzą skądinąd lub nie mieszczą się w takim czarno-białym, czy właściwie biało-czerwonym obrazku. Warto się jej jednak uważnie przyglądać – tak, jak przygląda się między innymi Wojciech Wilczyk, który w innym mocnym projekcie dowodził, że „niewinne oko nie istnieje”, i tym tropem konsekwentnie podąża do dziś.

Ale od początku. Jeśli chcielibyśmy znaleźć korzenie patriotycznych murali, warto pójść śladem inspiracji Wilczyka i przypatrzeć się kibicowskim malunkom ze *Świętej Wojny*. Na wielu z nich wybrzmiewają podobne duma, hardość i zaczepność, deklaracje wiecznej gotowości do walki i pamiętliwości wobec wrogów – choć w *Słowniku polsko-polskim* postawy te manifestują się w wersji miękkiej, przytemperowanej i odrobinę ocenzurowanej. Kibolskie otwarte groźby przemocy, żarliwy antysemityzm i homofobia zastąpione zostają tutaj figurami pokazujących kły wilków oraz orłów o stalowych dziobach i ostrych jak żyłki szponach, a także posta-

ciami twardych mężczyzn, którzy „woleli umrzeć, stojąc, niż żyć, klęcząc na kolanach” – choć im także regularnie towarzyszą rytualne zapowiedzi: „śmierć wrogom ojczyzny”. Przywoływani w eseju otwierającym *Świętą Wojnę* przez Joannę Tokarską-Bakir stadionowi *pueri* – zakapturzeni „zapaśnicy w świętej wojnie z Różnicą”<sup>11</sup>, którzy „jak zwykle nie mają wiele do stracenia, toteż bez ogródek wypowiadają prześladowczą mitopoetykę społeczeństwa” – ażeby włączyć się do głównego nurtu, zmuszeni byli wyzbyć się radykalizmu, przepisać go na nowy język zgodnie z regułami polsko-polskiego słownika. Wilczyk wspomina<sup>12</sup>, że parę lat temu, wraz z powstaniem oficjalnych klubów kibica ich członkowie musieli zrezygnować z ekstremalnych haseł i patronów. Zamiast, jak do tej pory, sprejować na murach swastyki, muskularni chłopcy zaczęli więc malować murale upamiętniające na przykład Brygadę Świętokrzyską; zachowują w ten sposób zakodowaną w wybieranych symbolach afirmację przemocy, a jednak nie wywołują skandalu ani oburzenia. Postacie żołnierzy wyklętych i niepodległościowa symbolika już wiele lat temu weszły skądinąd do repertuaru stadionowych opraw, dobrze bowiem rymowały się z kibicowską logiką – lokując się w polu motywów społecznie akceptowanych, umożliwiały dokonywanie miękkich transferów symbolicznych, pozwalających zachować ostrą, agresywną i „nieugiętą” tożsamość, a zarazem stopniowo normalizować własną obecność w sferze publicznej<sup>13</sup>.

W komentarzu do kibicowskiej *Świętej Wojny* Anna Zawadzka tak opisywała ten stopniowy, lecz konsekwentny dryf ku mainstreamowi:

Kotwic na zdjęciach Wilczyka widać co niemiara, podobnie jak „Żołnierzy Wyklętych”, o których pamięć ulegała w ostatnich latach systematycznemu czyszczeniu ze wszystkiego, co zaprzeczałoby ich świetności, aż 3 lutego 2011 roku zostali uhonorowani przez polski parlament – zdominowany wówczas przez koalicję uważaną za centrową i liberalną – swoim dniem w kalendarzu świąt narodowych. Kibice, którzy także ich czczą, dołączają jedynie do chóru, któremu ton nadaje świat ludzi kulturalnych. Podobnie rzecz ma się z kibicowskim kultem generała „Nila”, rotmistrza Witolda Pileckiego, powstania warszawskiego, powstania wielkopolskiego. Wszystkie te hagiografie składają się na jedną generalną, którą kibice adekwatnie i afirmatywnie rozpoznają jako ideologię „Wielkiej Polski”<sup>14</sup>.

Błędem byłoby zatem zawężanie spojrzenia do świata kibicowskich wrzut i chuligańskich bluzgów, maskowanych cienką warstwą patriotycznego lukru. Niepodległościowe murale – choć wiele z nich wyraźnie czerpie z estetyki klubowego malunkarstwa czy chust rezerwistów – w żadnym razie się do tych kręgów nie ograniczają. Powstają dziś bowiem także na zamówienie gmin, samorządów, lokalnych stowarzyszeń czy prywatnych inwestorów pragnących dać w ten sposób wyraz swej politycznej

i tożsamościowej orientacji. Wiele z nich powstało dzięki dotacjom z programu „Niepodległa”, realizowanego w ramach obchodów stulecia suwerenności Polski, kolejne przy okazji innych nowopolskich upamiętnień (wspomnijmy choćby niedawną „karierę” tzw. Cudu nad Wisłą, w setną rocznicę bitwy płynnie wmontowanego w ciąg historycznych symboli używanych do kreowania współczesnych światopoglądów i postaw). Tyleż wzniosłym, co naiwnym portretem postaci z niepodległościowego podziemia zamiast emblematu klubu piłkarskiego towarzyszy dziś często logo producenta farb, chętnego, by włączyć się taką dyskretną reklamą w szerszy nurt, którym płyną również największe polskie banki, przewoźnicy, koncerty ubezpieczeniowe i korporacje wykorzystujące w swych kampaniach promocyjnych figury żołnierzy wyklętych, powstańców itp.<sup>15</sup> Historia okazuje się całkiem podatna na utowarowienie, wtórują im bowiem producenci odzieży i gadżetów, a także wydawcy, raperzy i coraz częściej reżyserzy oraz producenci filmowi. Tak rodzi się obszerne i dość spójne imaginarium, w którym historyczne niuansy i niejednoznaczności ulegają stopniowemu zatarciu, oraz prężna popkultura wyrażająca ten nowy patriotyzm,

powielany na tysiącach koszulek, odtworzony w kolejnych muzeach, nauczany w szkole i wychwalany z mównicy sejmowej [...]. W jego sercu wciąż znajduje się synchroniczne defilowanie, jednoczenie sił w obliczu odwiecznego wroga i dbałość o czystość kategorii, tak by biel i czerwień nigdy nie zwały się w róż ani nie rozprószyły w tęczy<sup>16</sup>.

Jak tłumaczy Napiórkowski, tak pojęty turbopatriotyzm wygrał w ostatnich latach bitwę o sferę publiczną, pokonując między innymi liberalny, proeuropejski, wspólnotowy i obywatelski softpatriotyzm, utożsamiany przez adwersarzy ze słabością, miałością i aksjologicznym rozmyciem. Zaoferował w zamian atrakcyjną tożsamość opartą na wizerunku uciśnionej większości, podobnie jak bohaterowie murali toczącej nieustanną walkę o godność i uznanie. Co charakterystyczne, dodaje badacz,

turbopatriotyzm jest zbudowany na kulcie przeszłości, który momentami przeradza się w kompulsywne jej powtarzanie i odtwarzanie. Cechuje go wiara w moc historycznych analogii, która prowadzi do budowy kultury rekonstrukcji historycznych, z czasem przenikających coraz więcej sfer życia. Turbopatriotyczną kulturę i politykę we wszystkich jej przejawach cechuje więc specyficzna historiozofia wiecznego powrotu, w myśl której w gruncie rzeczy nie wydarza się nic nowego<sup>17</sup>.

Spójrzmy na murale sfotografowane przez Wilczyka: para miejskich „normalsów” z klasy średniej spotyka na jednej z łódzkich ścian żołnierza Legionów Piłsudskiego. Na pierwszej ścianie obrazek: chłopaki – jeden w ciastnych rurkach i adidasach, drugi w mundurze, z karabi-

nem opartym o ławę – grają razem na PlayStation, podczas gdy dziewczyna świętuje rocznicę uzyskania praw wyborczych przez kobiety; na innym ona czyta, gdy oni grają w piłkę, na kolejnym – nasi współcześni sami chwytają karabiny i ruszają do ataku, ona w krótkiej białej sukience i czerwonym sweterku, on wciąż w modnych rurkach. Na muralu z Sosnowca husarze w złotych zbrojach prężą się na grzbietach również zakutych w ciężkie zbroje koni – wierzchowce przypominają nieco postaopokaliptyczne fantazje z *Mad Maxa* – a obok eksplikacja: „Strażnicy Zagłębia”. Na ślepej ścianie w Opcznie wielometrowe hasło „Opoczyńscy patrioci”; po lewej utrzymana w komiksowej stylistyce głowa powstańca warszawskiego, pośrodku wizerunek orła połączony z godłem RTS Widzew, po prawej – obrazek kibica w bejsbolówce i biało-czerwonej bandanie. I tak dalej, i tym podobne – historia, zredukowana do kilkunastu postaci, motywów i scen, tłumaczy terazniejszość i daje paliwo do działania, powód do dumy i zestaw wzorców gotowych do codziennego użycia. Pomiedzy przedwczoraj, wczoraj i dziś istnieje niezaburzona ciągłość.

Jak tłumaczy dalej Napiórkowski, kluczowym momentem w procesie kształtowania się takiego rozumienia rzeczywistości, wyznaczającym przełom w polskiej potransformacyjnej historiografii, był wspomniany już akt założycielski turbopatriotyzmu, czyli otwarcie Muzeum Powstania Warszawskiego. Doszło wtedy do, jak to określa, symbolicznej abdykacji przyszłości i triumfu przeszłości – i to przesunięcie badacz postrzega jako jedną z najważniejszych zasad turbopatriotycznego nurtu, traktowanego tu jako filozofia polityczna uznająca prymat celebracji i reaktualizacji historii nad marszem ku lepszemu jutru<sup>18</sup>. Ten ruch, jak tłumaczy, ma trzy fazy. W pierwszej utopia ustępuje miejsca (przywoływanej tu za Zygmuntem Baumanem) retrotopii, wskutek czego przeszłość zastępuje przyszłość w sferze fantazji i postrzegana jest jako siła zdolna ocalić nas od cierpień, zagrożeń i trudnych wyborów wymuszanych przez terazniejszość. W drugiej kształtuje się polityka historycznych analogii – przeszłość zostaje zinstrumentalizowana tak, by wyjaśniać terazniejszość; znamy to dobrze zarówno z mediów publicznych, jak i ze zdjęć Wojciecha Wilczyka. Trzecia faza polega zdaniem



Wojciech Wilczyk, *Słownik polsko-polski*: Sosnowiec, ul. Kalinowa, 22.06.2015.

Wojciech Wilczyk, *Słownik polsko-polski*: Tychówko, DW-163, 6.07.2019.

Napiórkowskiego na stworzeniu kultury rekonstrukcji, w której przeszłość zagarnia i pochłania teraźniejszość, staje się matrycą używaną do odczytywania bieżących zdarzeń.

W ten sposób historia zastyga w formę sztywnych – w przypadku omawianych tu obrazów uchwyconych przez Wilczyka: dość mocno zazwyczaj uproszczonych – klisz, pozwalających nawigować w rzeczywistości w raczej nierefleksyjny sposób i unikać raf otaczających współczesne problemy. Echem pobrzmiewają tu spostrzeżenia Andrzeja Ledera, który w nieco innym – psychoanalitycznym – kluczu odczytuje dwudziestowieczną polską historię i ukształtowaną przez nią tożsamość w trybie ćwiczenia logicznego. Dowodzi mianowicie, że rewolucja, która zdeterminowała kształt życia społecznego w Polsce, ma u swych źródeł traumatyczną „epokę upadku”, czyli radykalne zmiany lat 1939–1956. W ich wyniku z polskiego krajobrazu „zniknęli” Żydzi, dawne hierarchie społeczne uległy przeniecowaniu, a nowo tworzona klasa robotnicza otrzymała pozorne wzmocnienie – co nie znaczy jednak, że zyskała społeczną i kulturową podmiotowość, jej emancypacji towarzyszyły bowiem terror i groza znacznie utrudniające zajęcie sprawczych pozycji. W wyniku tak zarysowanego ciągu przemian ukształtowała się – dowodzi Leder – dominująca dziś klasa średnia. Zauważmy, że owa „epoka upadku” to zarazem czas chyba najczęściej przywoływany przez turbopatriotów Napiórkowskiego oraz autorów murali fotografowanych przez Wilczyka w *Słowniku polsko-polskim*.

To wtedy działali, a następnie podlegali represjom ze strony powojennych władz nowi bohaterowie opiewani dziś na ulicach – członkowie antykomunistycznego podziemia, „wyklęci”. To wtedy też część warszawiaków zdecydowała się wziąć udział w powstaniu, którego upamiętnienia zdecydowanie wykroczyły w ciągu kilkunastu ostatnich lat poza lokalne ramy.

Sęk w tym, że ta rewolucja, kluczowa dla procesu formowania się polskiego społeczeństwa, została zdaniem Ledera przeoczona, prześniona, pominięta w procesie świadomego przeżywania historii. To z kolei doprowadziło do swoistego paraliżu myślenia i odmowy wychodzenia poza schematycznie zarysowane ramy<sup>19</sup> – w których rzeczy „dzieją się” lub „są nam robione”, ale my sami (pozornie) nie mamy wpływu na świat, w którym funkcjonujemy.

Odwołując się do tezy Ledera, Wilczyk opisuje krajobraz Polski jako przestrzeń po traumie – jako nieciągly, odzwierciedlający wyrwy wynikające z unicestwienia wcześniejszej struktury polskiego społeczeństwa, które zostało wyjęte z ram, w jakich funkcjonowało, ale nie wytworzyło nowego porządku symbolicznego<sup>20</sup>. Istnienie owych luk sprawiło, że w wyniku transformacji lat 90. populistyczni politycy zyskali, jak dowodzi artysta, wyjątkową sposobność manipulowania porządkiem symbolicznym – jednym z owoców tych zabiegów wydaje się powstanie formacji turbopatriotycznej.

Wróćmy jednak do Ledera. W *Prześnionej rewolucji* śledzi on krok po kroku, jak kształtowało się polskie ima-



1



2



3



4



5

1. Wojciech Wilczyk, *Słownik polsko-polski*: Wrocław, ul. Theodora Roosevelta, 5.01.2016.
2. Wojciech Wilczyk, *Słownik polsko-polski*: Tomaszów Mazowiecki, ul. Żwirki i Wigury, 21.07.2015.
3. Wojciech Wilczyk, *Słownik polsko-polski*: Kraków, ul. Generała Augusta Fieldorfa-Nila, 24.08.2019.
4. Wojciech Wilczyk, *Słownik polsko-polski*: Siedlce, ul. Józefa Piłsudskiego (zakład kamry), 3.10.2019.
5. Wojciech Wilczyk, *Słownik polsko-polski*: Bolków, ul. Kolejowa, 18.01.2016.

Wszystkie zdjęcia dzięki uprzejmości autora.

ginarium społeczne – za Charlesem Taylorem rozumiane jako zespół trwałych wyobrażeń dominujących w naszej świadomości i nieświadomości społecznej. Te wyobrażenia – tłumaczy – „pozwalają utożsamić wszelkie nowe postaci i wydarzenia z tym, co od dawna znane; nadać sens działaniom innych i usprawiedliwić swoje”<sup>21</sup>. Owo imaginarium tworzone jest przez szereg figur zbiorowo przeżywanego dramatu, w który następnie wpisywane jest każde doświadczenie. Figury te zostają powiązane z silnymi uczuciami, do których przypisane są określone obrazy oraz specyficzna moralna topografia. Pozwala to na wspólne przeżywanie z góry ułożonych i od dawna znanych sekwencji organizujących zbiorowe wydarzenia, ich przypomnienia i upamiętnienia, co z kolei stopniowo buduje szkielet podmiotowości całej wspólnoty – jej uniwersum symboliczne. Echem pobrzmiewa tu wspomniany już mechanizm porzucenia przyszłości na rzecz przeszłości i szukanie sensów bieżących zdarzeń w skryptach czerpanych z dawniejszych dziejów.

Tak rozumiane imaginarium społeczne składa się zdaniem autora *Prześnionej rewolucji* z wyobrażeń pozwalających przeżywać pewne historie będące realizacją ukrytych marzeń i pragnień – Lacanowskich fantazmatów. W tym punkcie rysowany przez Ledera obraz staje się dość mroczny, owe fantazmaty mają bowiem często ciemną, przemocową podszewkę. Na tym właśnie po części polegało tytułowe „prześnienie” rewolucji lat 1939–1956: została przeprowadzona przez innych, a najbardziej wówczas podmiotowe części polskiego społeczeństwa nie utożsamiły się z decyzjami, działaniami i odpowiedzialnością za to, co się wydarzyło. Wskutek tego głębokie przemiany, jakie wówczas zaszły – skutkujące powstaniem dostrzeganych przez Wilczyka wyrw w krajobrazie – zostały przez polskie społeczeństwo doświadczone jak koszmarny sen, w którym zarazem spełniają się najszybsze, najgłębiej tajone marzenia i lęki. Są one jednak zdaniem Ledera doświadczone biernie, bez podmiotowego udziału „śniących”<sup>22</sup>.

Uzmysłowienie ich sobie, przemyślenie i wyrażenie musiałyby, jak dowodzi dalej Leder, naprowadzić nas na myśl straszną i trudną – że oto „pozbycie się” Żydów stało się dla wielu Polaków szansą na awans na pozycje społecznej podmiotowości, dającą możliwość autonomicznego działania. Było jednocześnie źródłem uwierającego, lecz niechętnie wysławianego poczucia winy – wspólnego wyrzutu sumienia, przemilczanego i głęboko paralizującego, a zarazem funkcjonującego jako kamień węgielny na placu budowy współczesnej polskości. To obezwładnienie pchało w stronę lżejszych do udźwignięcia obrazów, luźniej związanych z rzeczywistym ciągiem zdarzeń. Jak tłumaczy ten gest odciążania sumień Leder,

od zwierciadła współczesności, pokazującego prawdziwy i trudny obraz, lepsze okazuje się takie, które deformuje rzeczywistość, odsyłając do bajkowych, fantazmatycznych konstrukcji z mitycznej przeszłości<sup>23</sup>.

Te nowe bajki opowiadane są między innymi właśnie na przydrożnych murkach, garażach, budach i budeczkach. Opowiadają je dzieci i wnuki tych, którzy w sennym paraliżu przeżyli „epokę upadku”, i którym kilka dekad później transformacja ustrojowa i gospodarcza odebrała status, uznanie, godność i miejsce w przestrzeni symbolicznej. Jak pokazuje Leder, ich pragnieniem jest dziś odzyskanie części owej krótko posiadanej podmiotowości, rychło utraconej na rzecz stopniowo kształtującej się w powojniu i dominującej sferę symboliczną po 1989 roku nowej klasy średniej. Pragną zaistnieć poprzez tworzenie wspólnych znaczeń, a jednym z idiomów dających poczucie wpływu, znaczenia i „bycia kimś” może być właśnie idiom narodowy czy patriotyczny<sup>24</sup>.

W tych nowych polskich bajkach występują dzielni wojowie w lśniących zbrojach, dobre, choć groźne wilki, dzieci z karabinami i źli Niemcy. Są łatwo zapadające w pamięć rymowane refreny, postacie superbohaterów i raz na jakiś czas obowiązkowy papież Polak. Zaludniają oni ten mityczny krajobraz, mówiąc nowym-starym językiem polskim, coraz wyraźniej ujawniającym swą gramatykę poprzez słowa, obrazy i symbole. Po Żydach nie ma na nich za to ani śladu.

Można pokusić się o stwierdzenie, że Wilczyk od wielu lat idzie tropami bliskimi myśleniu Ledera. O ile *Słownik polsko-polski* byłby obszernym katalogiem pojęć oraz leksykalnych, gramatycznych i syntaktycznych połączeń tworzących idiom nowej, hardej tożsamości spod znaku turbopatriotyzmu, a *Święta Wojna* swego rodzaju brudnopisem tego słownika, o tyle dwa wcześniejsze projekty sięgają – subtelniej, lecz głęboko – w opisywaną przez Ledera strefę mroku wypartej pamięci. Mam tu na myśli przede wszystkim cykl *Niewinne oko nie istnieje* z 2009 roku<sup>25</sup>, w którym artysta metodycznie fotografował zachowane do dziś w polskim krajobrazie budynki dawnych synagog i domów modlitwy, oraz zrealizowany razem z Elżbietą Janicką projekt *Inne miasto*<sup>26</sup>, w którym autorzy na robionych z dużej wysokości wielkoformatowych zdjęciach rejestrowali współczesny kształt dzielnicy żydowskiej w Warszawie. W obu nieudające niewinności oko fotografa, intelektualnie zaangażowanego w lekturę otoczenia, szukało śladów, które od czasów Lederowskiej „epoki upadku” były tyleż nieświadomie, co skrupulatnie zacieranane – zarówno w niewielkiej skali poszczególnych budynków, dawniej będących miejscami religijnego kultu wyznawców niemal doszczętnie „znikniętej” dziś z Polski wiary, jak i w makroskali miejskiej panoramy widzianej z odległej, ptasiej perspektywy.

Powraca tu podobny impuls czujnego fotograficznego katalogowania, które następnie – gdy obrazowa „baza danych” osiągnie już odpowiedni stopień nasycenia – staje się punktem wyjścia do formułowania krytycznego komentarza wobec teraźniejszości i jej relacji z przeszłością. O ile w cyklu *Niewinne oko nie istnieje* zdjęcia miały quasi-etnograficzną otoczkę w postaci towarzyszących



zdjęciom fragmentów rozmów z przechodniami, notowanych przez artystę „w terenie” podczas pracy nad kolejnymi ujęciami, a w *Świętej Wojnie* fotografiom towarzyszyły mocne antropologiczne eseje oraz opracowany przez autora słowniczek kibicowskiej gwary, rozkodowujący raczej niejasne dla czytelników spoza stadionowych kręgów skrótów, symbole i figury, o tyle w *Słowniku polsko-polskim* obrazy mówią już „same za siebie”, opatrzone jedynie lapidarnym autorskim wstępem, wyraźnie wskazując kierunkującym odczytanie.


Wszystkie trzy projekty łączy ów katalogowy rys, sprawiający, że zebrane w masie, w kilkusetelementowych ciągach obrazy zaczynają stopniowo odsłaniać ogólniejszą gramatykę języków, które doprowadziły do ich powstania. W przypadku *Niewinnego oka* byłaby to szeptana mowa zatarcia i tuszowania niegdysiejszej obecności Żydów w Polsce; w przypadku *Świętej Wojny* – głośny, wulgarny idiom kibicowskich plemion, w którym Żydzi są jednym z najczęściej wybieranych znaczących obcych umożliwiających krystalizację własnej ekspansywnej tożsamości. W *Słowniku polsko-polskim* to już zdecydowanie bardziej uładzony język opowiadanej na nowo i przepuszczonej przez turbopatriotyczne filtry historii, oszlifowanej z niewygodnych kantów, wyczyszczonej z elementów, o których pamięć bywa trudna i drażniąca, i operującej własnym zestawem pojęć, postaci i wydarzeń (często istotnie kontrowersyjnych, choć nowy słownik nie odnotowuje tych ambiwalencji).

Wilczyk od wielu lat jest zatem czujnym dokumentalistą wizualnych manifestacji procesu, który na innej płaszczyźnie – swego rodzaju zbiorowej psychoterapeutycznej diagnozy – rejestrował i opisał również Leder. W kontekście wspomnianych tu cykli zdjęć byłaby to droga prowadząca od pozornie niewinnego wyparcia, polegającego na zagospodarowaniu fizycznie obecnych w krajobrazie polskich miast i miasteczek „opuszczonych” przestrzeni, będących często jedynymi pozostałościami lokalnego żydowskiego świata, ku fantazmatycznym konstrukcjom zastępującym trudną pamięć inną pamięcią, przeorganizowaną tak, by usunąć drażliwe kawałki – w zamian oferującą za to komiksową opowieść o wyklętych superbohaterach wstających z kolan po nierównej walce o Polskę dla Polaków. W tej opowieści czerwone jest czerwone, białe jest białe, a niejednoznaczność to jeden z grzechów głównych. Jak przy innej okazji nazwała to działanie Elżbieta Janicka<sup>27</sup>, w ten sposób odbywa się stopniowe, konsekwentne „znaczenie terenu”, osvajanie krajobrazu i czynienie go własnym – zdjęcia Wojciecha Wilczyka są wnikliwą dokumentacją tej praktyki.

#### Przypisy

<sup>1</sup> O kształtowaniu się tego pojęcia ciekawie pisze Marcin Jarząbek w tekście *Świadectwa doświadczeń historycznych przed i po obramowaniu*, „Konteksty” 2021, nr 1–2, s. 141–147. Por. także Patrycja Cembrzyńska, *Z powodu wyrazów* (Poezja przy-

- drożna Władysława Hasiora, *Słownik polsko-polski Wojciecha Wilczyka*), „Konteksty” 2021, nr 4.
- <sup>2</sup> Wojciech Wilczyk, *Słownik polsko-polski*, Karakter, Kraków 2019.
- <sup>3</sup> Tamże, s. 12.
- <sup>4</sup> Wojciech Wilczyk, *Święta Wojna (2009–2014)*, Atlas Sztuki–Karakter, Łódź–Kraków 2014.
- <sup>5</sup> Robię tu aluzję do dającej do myślenia w kontekście opisywanych tu murali książki Łukasza Zaremby *Obrazy wychodzą na ulice. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2018.
- <sup>6</sup> W. Wilczyk, *Słownik polsko-polski*, dz. cyt., s. 14.
- <sup>7</sup> Maria Poprzęcka, *Wykłęci na murach*, „Dwutygodnik” 2020, nr 276; [www.dwutygodnik.com/artukul/8755-wykleci-na-murach.html](http://www.dwutygodnik.com/artukul/8755-wykleci-na-murach.html) (dostęp: 23 września 2021).
- <sup>8</sup> Tamże.
- <sup>9</sup> Marcin Napiórkowski, *Turbopatriotyzm*, Czarne, Wołowiec 2019.
- <sup>10</sup> To swego rodzaju paradoks, że takie bluzy widywałam głównie na obsługiwanych przez sprzedawców z krajów Kaukazu i Afryki straganach warszawskich bazarów przy Bakalarskiej i Marywilskiej – w chyba najbardziej wielokulturowych przestrzeniach stolicy, gdzie na co dzień realizuje się ideał żywej i na ogół bezkonfliktowej współobecności i współpracy ludzi pochodzących z najróżniejszych stron i mających rozmaite kulturowe zaplecza.
- <sup>11</sup> Joanna Tokarska-Bakir, *Pueri*, [w:] *Święta Wojna*, dz. cyt., s. 7.
- <sup>12</sup> *Słownik polsko-polski – rozmowa z Wojciechem Wilczykiem* [rozmawia Aleksandra Lipczak], „Przekrój”, 28 marca 2020; <https://przekroj.pl/spoleczenstwo/sownik-polsko-polski-rozmowa-z-wojciechem-wilczykiem-aleksandra-lipczak> (dostęp: 23 września 2021).
- <sup>13</sup> Proces ten opisuje m.in. Radosław Kossakowski w książce *Od chuliganów do aktywistów? Polscy kibice i zmiana społeczna*, Universitas, Kraków 2017; cyt. za: Wojciech Wilczyk, *Słownik polsko-polski*, dz. cyt.
- <sup>14</sup> Anna Zawadzka, *Polska Walcząca*, [w:] *Święta Wojna*, dz. cyt., s. 11–12.
- <sup>15</sup> Proces komercjalizacji motywów patriotycznych na licznych przykładach opisuje Marcin Napiórkowski, *Turbopatriotyzm*, dz. cyt., rozdział *Kto za to płaci?*, s. 89–130.
- <sup>16</sup> Tamże, s. 18.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 53.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 232.
- <sup>19</sup> Por. Andrzej Leder, *Prześliona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 11 i 92–94.
- <sup>20</sup> Wilczyk przywołuje tu tezy Ledera postawione w wywiadzie z Martą Karpińską i Dorotą Leśniak-Rychlak, „Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni” 2015, t. 51, nr 4, s. 11; cyt. w *Słownik polsko-polski*, dz. cyt., s. 7.
- <sup>21</sup> A. Leder, *Prześliona rewolucja*, dz. cyt., s. 11.
- <sup>22</sup> Streszczam wywód Ledera – tamże, s. 12–17.
- <sup>23</sup> Tamże, s. 93.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 195.
- <sup>25</sup> Wojciech Wilczyk, *Niewinne oko nie istnieje*, Atlas Sztuki – Korporacja ha!art, Łódź–Kraków 2009.
- <sup>26</sup> Elżbieta Janicka, Wojciech Wilczyk, *Imne miasto*, Zachęta, Warszawa 2013 [katalog wystawy pod tym samym tytułem, prezentowanej w Zachęcie od 22 czerwca do 27 lipca 2013 roku].
- <sup>27</sup> Elżbieta Janicka, *Festung Warschau*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.



TOMASZ SZERSZEŃ

WSZYSTKIE WOJNY ŚWIATA

**Monika Żółkoś:** Książka Tomasza Szerszenia *Wszystkie wojny świata* (słowo/obraz terytoria – Instytut Sztuki PAN, Gdańsk – Warszawa 2021) ma tytuł, który dużo obiecuje. Od razu powiem, że ta obietnica zawarta w tytule jakoś paradoksalnie jednocześnie spełnia się i się nie spełnia. To z pewnością nie jest leksykon historyczny, który – jak mogłoby się wydawać – mówiłby o wszystkich konfliktach, jakie toczyły się od zarania dziejów. To jest książka, która jest manifestacyjnie wolna od tego rodzaju myślenia czy gestu encyklopedycznego – takiego widzenia myślenia całościowego, totalnego – ponieważ jest fragmentaryczna i subiektywna. Ale jednocześnie – to całkowicie świadomy gest – jest to książka o tytułowych „wszystkich wojnach świata”: w tym sensie ona schodzi głębiej. Na pewno nie jest książką faktograficzną, historyczną – jeżeli już, to historiozoficzną. Wydaje mi się, że próbujesz w niej uchwycić – moim zdaniem udanie – pewien idiom, fantazmat kultury przemocy, której najbardziej spektakularnym przejawem są konflikty militarne. I w tym sensie jest to książka o „wszystkich wojnach świata”, ponieważ ona mówi o wyobrażeniach, pewnych fantazjach i o tym, w jaki sposób wojna infekuje nasz język, nasze myślenie, nasz stosunek do rzeczywistości. Ale jednak, jak przyglądam się wymienianym tu konfliktom wojennym – a jest ich sporo – to jest uderzające, że one pochodzą przede wszystkim z drugiej połowy XX wieku. Ta książka jest niezwykle erudycyjna i zostaje w niej zarysowana również perspektywa przyszłości. Szczególnie istotne miejsce zajmuje tu Hiroszima: ona powraca w wielu miejscach tej książki. O to chciałabym się Ciebie zapytać: o eksponowane miejsce Hiroszimy w tej opowieści.

**Tomasz Szerszeń:** Dotykasz tu czegoś ważnego: tak, ciągle wracam do Hiroszimy. Jest ona punktem zwrotnym, ale też miejscem, czy może hasłem, nazwą, nawet idiomem, który stale powraca, gdy mówimy o wojnie lub katastrofie (używam tu tych pojęć naprzemiennie). Jest też parę postaci, które pojawiają się w tej książce i które „ogniskują się” wokół Hiroszimy. Jedną z nich jest Günther Anders – niemiecki pacyfistyczny filozof, uciekinier z III Rzeszy, który po wojnie bardzo zaangażował się w ruch antyatomowy. W 1958 roku – w tym samym momencie, gdy Alain Resnais kręci słynny film *Hiroszima, moja miłość* – trafia on tego miasta i ogłasza tam swoje historiozoficzne rozważania o stanie świata, pisane „z punktu widzenia hiroszimskiego mostu”. Pisze w nich, że żyjemy w „świecie po”: od momentu eksplozji tej pierwszej bomby, która zmiotła japońskie miasto, żyjemy w świecie skazanym na zniknięcie, w epoce rozciągniętej w czasie katastrofy. Nawet jeśli ona nie następuje realnie, to może w każdej chwili, potencjalnie, się wydarzyć. To dla mnie ważne rozpoznanie, bo kiedy dzisiaj zaczynamy myśleć o wojnie, katastrofie, konflikcie (czy ogólnie: o niepokoju, który nas trawi), to – gdy chcemy sięgnąć głębiej – to jest ten punkt, do którego docieramy. Hiroszima jest też ważna (i dlatego zajmuje tu tak eksponowane miejsce), ponieważ w szkielet tej

MONIKA ŻÓŁKOŚ,  
TOMASZ SZERSZEŃ

## Afektywność wojny, afektywność pisania

### O Wszystkich wojnach świata Tomasza Szerszenia

książki, wpisana jest również moja obecność. Jednym z wątków jest tu moja podróż do Hiroszimy – i dalej: do Fukushimy. Ale też fakt, że od momentu tej pierwszej eksplozji zaczynamy datować antropocen.

**Monika Żółkoś:** Świetnie, że o tym wspominasz. Rzeczywiście, czytając tę książkę, miałam cały czas wrażenie, że jest ona pisana ze środka antropocenu. Nawet nie w tym sensie, że ze środka nowej, jeszcze oficjalnie nieuznanej epoki geologicznej – mam raczej na myśli pewną świadomość badawczą, z którą ją piszesz, nawet zajmując się wątkami niezwiązanymi z katastrofą klimatyczną. Z jednej strony historia wojen jest historią ludzkości, ale myślenie o tym jedynie kategoriami czysto antropocentrycznymi jest niewystarczające. W książce wykonujesz gest zaproszenia do tej historii bytów pozaludzkich: pojawiają się rośliny, zwierzęta, zjawiska atmosferyczne, to co nieorganiczne (pył, kurz)... Pokazujesz w ten sposób, że pewne kategorie, które do pewnego momentu coś organizowały i wyjaśniały (jak opozycja kultury i natury), są już nieaktywne, upraszczające. I faktycznie ta historia, którą – niczym punkt zero – zaczyna Hiroszima, zdaje się te kategorie o ile nie unieważniać, to przynajmniej problematyzować.

**Tomasz Szerszeń:** W tej książce historia ludzkich zniszczeń na bardzo różnych poziomach przeplata się z tą Sebaldowską „naturalną historią destrukcji”. Choćby poprzez wątek kurzu, jako czegoś, co jest nieoczywistą formą doświadczenia historii – czymś, czego nie dostrzegamy – ale też poprzez losy przedmiotów czy obrazów, które przecież również żyją swoim własnym życiem... To pisanie „z wnętrza antropocenu”, o którym wspominasz, objawia się tu również jako świadomość katastrofy, w której żyjemy. Interesuje mnie w tym kontekście również inne pytanie: jak można połączyć to, co przeszłe, z tym, co przyszłe, jak ze znaków tego, co było, spróbować zacząć organizować nasze rozumienie przyszłości? Czy i na jakiej płaszczyźnie te dwa poziomy – przeszłość i przyszłość – łączą się ze sobą? Jak dawne wojny można połączyć z katastrofami, które dopiero nadchodzą? Sześć lat po pobycie w Hiroszynie Günther Anders pisze poruszający tekst *Zmarli. Mowa poświęcona trzem wojnom światowym*. Oczywiście

tej trzeciej wojny światowej jeszcze nie było i nadal jej nie ma, ale u niego ona już jest – i to jest znamienne. To jest dla mnie przykład pisania właśnie z perspektywy antropocenu, ze świadomością nieodwracalnych zmian i zagrożeń, z jakimi skonfrontowani jesteśmy jako ludzkość – to poszukiwanie „nowej formy historii”. W pięknym poetyckim fragmencie Anders pisze:

Wydaje mi się, że jedyne, co pozostało nam do zrobienia, to próba zapamiętania jednego umarłego, jednego. Ale jeśli to możliwe, śmierci, która nie jest jedną z naszych śmierci.

Niech ktoś zapamięta dziecko, które zostało napromieniowane w Hiroszimie.

Ktoś inny – kobietę spaloną w Dreźnie.

Trzeci – Żyda zagazowanego w Auschwitz.

Ktoś czwarty – Amerykanina utopionego w oceanie.

Ktoś piąty – człowieka zakatowanego na śmierć w lochach Gestapo.

Szósty – torturowanego Algierczyka.

Siódmy – Rosjanina, który zamarzł pod Stalingradem.

Ósmy – dziecka napromieniowanego *jutro*.

Dziewiąty – marynarza utopionego *jutro*.

Ktoś dziesiąty – dziecko, którego nie będziemy już więcej widzieć *jutro*<sup>1</sup>.

Ciekawa jest w tym fragmencie ta kategoria „jutra”. Oczywiście, mówi ona o ludziach. Być może jednak z dzisiejszej perspektywy moglibyśmy dodać tu np. Arktykę, która się rozmraża, przekroczyć to czysto ludzkie spojrzenie...

**Monika Żółkoś:** To płynie pod prąd myślenia o historii w kategoriach wydarzeń – czegoś, co można zamknąć w pewnych ramach, również tych chronologicznych. Tak jak Sophie Ristelhueber, którą opisujesz i która fotografuje miejsca dotknięte konfliktami wojennymi, ale już po wydarzeniu, z pewnego dystansu czasowego, ciebie – i to jest bardzo Sebaldowskie – interesują ślady, resztki, pozostałości, ale też brak tych śladów...

**Tomasz Szerszeń:** Interesuje mnie figura opóźnionego spojrzenia, które nie jest jednak pozbawione emocji – to opóźnienie sprawia, że na pewno nie jest ono gorsze, a może nawet bardziej przenikliwe... To opóźnienie może być minimalne, ale chodzi o taką reakcję na wydarzenie, która pozwala skupić się na śladach. To rodzaj refleksji dotyczącej widzenia. Widzenie bowiem też jest dla mnie formą doświadczania historii. Dlatego taką rolę odgrywa w książce fotografia. Jest ona nie tylko medium, ale również formą zobaczenia historii – po czasie. Ten ślad czasem istnieje, innym razem go nie ma: w tym sensie jest to książka o tym, co widzialne i co niewidzialne. Ta dialektyka istnieje we *Wszystkich wojnach świata* na wielu poziomach: piszę choćby o filmie *Hiroszima, moja miłość*, który jest przecież opowieścią o nieobecności, o tym co widzialne i niewidzialne, ale sięgam też po takie bardzo konkretne, bezpośrednie doświadczenia, które opisuję,

jak choćby moja podróż do Fukushima – obszaru potrójnej katastrofy, w tym tej atomowej. W miejscu, w którym byłem, fasady i drogi zostały wyczyszczone, wnętrza opuszczonych domów pozostają napromieniowane. Promieniowanie jest czymś, czego nie widzimy: raczej przedmiotem wiary niż realnego doświadczenia. My tego nie widzimy, te podziały pozostają niewidzialne. W książce używam figury napromieniowanego archiwum: historia, zwłaszcza współcześnie, może być problematyzowana jak coś na kształt radioaktywnej chmury, która jest rozproszona, której nie widzimy i nie rozumiemy i którą próbujemy w różny sposób uchwycić. W tym sensie *Wszystkie wojny świata* to opowieść o różnych formach chwytania śladów historii, tego, co widzialne i niewidzialne: zbieraniu (poprzez różne formy patrzenia) szczątków katastrof i wojen, które gdzieś pozostają...

**Monika Żółkoś:** Napromieniowane archiwum to z jednej strony artefakt, z drugiej figura. W innym miejscu – gdy poruszasz temat Czarnobyla – piszesz o napromieniowanej taśmie filmowej. To świadectwo katastrofy jądrowej i wizualny dokument, który jest napromieniowany i staje się niebezpiecznym artefaktem. Coś bardzo realnego, a jednocześnie symbolicznego, co według mnie pokazuje, jak kategorie, które do tej pory były klarowne, teraz przestają takie być. Jeśli mamy napromieniowane archiwum albo napromieniowaną taśmę filmową, to jak możemy wtedy mówić o reprezentacji katastrofy? One więc nie tylko przedstawiają katastrofę, ale też tą katastrofą są: kontakt z taśmą czy też wejście do napromieniowanego archiwum jest po prostu szalenie niebezpieczne.

**Tomasz Szerszeń:** To jest pytanie, które pojawia się w rozdziale poświęconemu Czarnobylowi i „kolorom historii”: jak uprawiać historię w napromieniowanym archiwum? Ale to równocześnie problematyzuje moją pozycję, jako tego, kto pisze... To jest książka pisana nie tylko przeciwko wojnom (tytułowym „wszystkim wojnom świata”), ale też w sprzeciwie wobec jednoznacznych prób uchwycenia, opisanego czegoś poprzez system. Ta książka z założenia ma być antyhierarchiczna – pisana przeciwko głosowi, który jest pryncypialny. W związku z tym opowiada ona raczej o kurzu historii, kolorze historii niż o niej samej – opowiada o takich przestrzeniach, które są pomijane przez refleksję teoretyczną czy historyczną, które wymykają się opisowi...

**Monika Żółkoś:** Ta niehierarchiczność, o której wspominasz, przejawia się również poprzez bardzo szczególne miejsce, z którego mówisz, tę szczególną pozycję, którą zajmujesz... Jest ono bardzo nieoczywiste, zmieszane. Z jednej strony jest to bowiem optyka badacza, literaturoznawcy i antropologa, ale przede wszystkim jednak badacza wizualności, bo film i fotografia zajmują tu szczególne miejsce, ale nie tylko: tam też jako badacz dokonujesz takiego Sebaldowskiego gestu lektury miasta jako palimpsestu, w którym znaczenia jednocześnie nakładają się na siebie, ale też wzajemnie się wymazują. I to jest jedna perspektywa, którą przyjmujesz w tej książce.

Ale nie jedyna. Zarysowujesz też perspektywę prywatną, subiektywną. Ta książka nie tylko wyrasta z Twoich podróży, ale też gdzieś u podstaw tego projektu znajduje się dojmujące doświadczenie przemocy: byłeś wraz ze swoimi bliskimi w Paryżu w momencie zamachu terrorystycznego w 2015 roku – byłeś na tej samej ulicy... To też tworzy rodzaj ramy.

**Tomasz Szerszeń:** Kiedy zacząłem pisać tę książkę, na początku miała ona być zbiorem kilku uzupełniających się esejów oscylujących wokół tematu patrzenia na wojnę czy katastrofę. Potem uznałem, że ważne jest, żeby włożyć w to siebie: trochę na zasadzie archeologicznego gestu. Żeby spróbować dojść do źródeł wojny, katastrofy, źródeł lęku poprzez siebie. Dlatego wkładam w to swoje wspomnienia z dzieciństwa – w tym wspomnienie dziadka jako realnej osoby, ale też jako figury „opowiadacza historii” – czy swój dziecięcy rysunek jako taki „laicki” artefakt... Potem, domykając tę książkę, uświadomiłem sobie, że istnieje doświadczenie, które od paru lat nie daje mi spokoju: potrafię o nim opowiadać, ale nie potrafię nic napisać, bo było tak mocne i tak traumatyczne. To historia zamachu w Paryżu 13 listopada 2015 roku, którą opisuję w ostatnim rozdziale. To jest historia jednocześnie przeze mnie przeżyta i nieprzeżyta, która jest, dla mnie przynajmniej, dezorientująca. Kim jestem? Nie byłem ani świadkiem, ani ofiarą, nie widziałem samego zamachu, a jednak byłem tuż obok, odczuwałem realne emocje – strach, dezorientację... Ta historia pozostała też ze mną: to jest coś, czego nie mogę po prostu amputować... Więc kiedy kończyłem pisać *Wszystkie wojny świata*, to wszystko mi się połączyło: doświadczenie zamachu stało się czymś, co objawia się jako rama, problematyzująca nie tylko moją w niej obecność, ale także to nieustające napięcie między tym, co widzialne i niewidzialne, obecne i nieobecne, realne i fikcyjne. Opowieść o zamachu została umieszczona w jakimś porządku obrazów, w porządku historii – swojej, ale też historii „nas wszystkich”. Zyskała historiozoficzną i wizualną ramę. W tym rozdziale jest tylko jedno zdjęcie. Gdy zdecydowałem się umieścić tę opowieść w książce, zacząłem szukać jakichś wizualnych świadectw tego zdarzenia: przeszukałem telefon, aparat... i nic. Wreszcie odnalazłem jedno jedyne zdjęcie (jest zamieszczone w książce), które wykonała znajoma fotografka. Przedstawia ono moją córkę Natalię śpiącą nam na kolanach (fotografia została zrobiona w kawiarni, kilkanaście minut przed zamachem)... Jedyne ślad tego wieczoru. Jest to więc również opowieść o poszukiwaniu obrazów. To jest pewien ślad – ale ślad czego? Płaszczyzna osobista przenika się tu z płaszczyzną badawczą. Ilustracje natomiast tworzą narrację, która jest częściowo autonomiczna względem tekstu. Nie chcę powiedzieć, że na Sebaldowski sposób (bo to byłoby pewnie nadużycie), ale one czasem tworzą nieoczywiste relacje z opisywanymi wydarzeniami – nie są zwykle ich prostą ilustracją. Na przykład po pierwszym rozdziale wkładam sekwencję zdjęć z planu filmowego *Krzyżaków* Aleksandra Forda, które trafiły do mnie po

śmierci dziadka – pochodziły z jego kufra. Mój dziadek jako świetny jeździec, dawny ułan, dublował w filmie w scenach konnych Wielkiego Mistrza, czyli Stanisława Jasiukiewicza. Jest on tu nie tylko realną osobą, ale również takim „bliskim Innym”: głosem, który się z nas wydobywa i coś opowiada, figurą narratora katastrof.

**Monika Żółkoś:** W tym, o czym mówisz, jest bardzo ciekawy gest przekroczenia czy odmowy bycia częścią tradycji, która nakazuje wykluczać te dwie role: badacza i kogoś, kto przeżył pewne opisywane wydarzenie. Jeśli jest się badaczem, to musi to być coś absolutnie zewnętrznego, coś, wobec czego wytwarzamy zobiektywizowany dyskurs. Ale ty tu dołączasz – żeby to jeszcze skomplikować – trzecią rolę: rolę artysty. To mi się wydaje bardzo ciekawe. Jest jednak pewna tradycja poznawcza, która nakazuje się określić: albo jest się artystą, albo badaczem: albo jest się w środku wydarzenia, albo na zewnątrz. To są właściwie wykluczające się miejsca oglądu. Nie masz w sobie zgody, żeby się zdecydować. Siłą opowieści, którą budujesz, jest to, że to wszystko świetnie tu pracuje...

**Tomasz Szerszeń:** Dobrze to uchwyciłaś: jest we mnie opór wobec konieczności rozdzielania tych ról, rozdzielania dyskursów i opowieści. Chciałem, żeby ta książka była wyrazem niezgody na podziały na to, co akademickie i nieakademickie, artystyczne i dyskursywne, ale też na podziały, które mają dużo bardziej strukturalny charakter – myślę tu o granicach, jako pewnych figurach myślenia. Jeden z rozdziałów zatytułowany jest *Beton*: piszę w nim o różnych formach granic i struktur opresyjnych, które w pewnych sytuacjach ulegają rozrzedzeniu. Zależało mi, żeby te poziomy znaczeń na siebie nachodziły, współistniały i rozmawiały ze sobą: nie chciałem, żeby ta książka była taką pryncypialną opowieścią, która zaczyna się na A i kończy na Z, tylko żeby była to raczej chmura nakładających się spostrzeżeń, opowieści, dyskursów i obrazów – opisów o różnej gęstości. Chciałem pokazać pewną konstelacyjność zgodnie z przekonaniem, że z jednej strony trudno uchwycić całość, ale jednocześnie wszystko jest ze sobą na różne sposoby połączone. Pisząc o Fukushima, przywołuję słowa Jeana-Luca Nancy, które napisał w reakcji na tę katastrofę: „nie da się dłużej separować kultury i natury, katastrof naturalnych i ludzką ręką czynionych”<sup>2</sup>. Katastrofa w Fukushima jest przykładem na to, jak te porządki mieszają się ze sobą: natura została tak zawłaszczona przez człowieka, że nie ma już katastrof naturalnych. Katastrofa z 2011 roku była jednocześnie katastrofą naturalną, technologiczną, społeczną itd., i – jak pewnie każda z wojen czy katastrof – „katastrofą wyobraźni”. To działa na bardzo wielu poziomach. W tej książce chciałem też przywołać taką starą kategorię, która jest, moim zdaniem, ciągle otwierająca: Benjaminowskie pojęcie konstelacji. Chciałem przez to pokazać, jak bardzo świat (miejsca, obrazy, katastrofy, pamięci...) jest połączony ze sobą, w związku z czym naszym zadaniem jest odszukanie jego nowej czytelności. Dziś przyczyną wielu lęków i niepokojów jest brak umiejętności połączenia

obrazów z ich wyjaśnieniem – rodzaj zaburzonego widzenia, utraconej czytelności. Nie potrafimy połączyć łęku z obrazami. Trzeba pokazać te nowe połączenia, pokazać, jak to się przeplata i łączy. Chciałem – w dobie dzisiejszej pełzającej katastrofy klimatycznej i ekologicznej, które przecież tak naprawdę są jedną wielką globalną katastrofą o wszechogarniającym charakterze – żeby ta książka była zbiorem mikroczytań, mikrohistorii pokazujących czy też ujawniających różne mniej lub bardziej zwizualizowane poziomy destrukcji, katastrof, wojen. One są czasem przywołane bardzo wprost – jak opowieść o zamachu terrorystycznym czy miejsca-symbola, takie jak Hiroszima i Auschwitz – a czasem są rozproszoną mgłą wydarzeń, które pojawiają się gdzieś w tle, niczym powidok.

**Monika Żółkoś:** Ciekawe jest też to, co dzieje się pomiędzy nimi, jak one się wzajemnie oświetlają. To jest cała sekwencja bardzo, wydawałoby się, nieoczywistych skojarzeń, ale okazuje się, że to, co pozornie odległe, bardzo na siebie oddziałuje. To narracja, która zbudowana jest w poprzek: nie tylko w poprzek gatunków – jest tu czytanie budynków, tekstów, fotografii, scen filmowych... – ale myślę o takiej strategii, która szuka dziwnych, nieoczywistych, ale jednak sugestywnych połączeń i wzajemnych oświetleń. Tu nie chodzi o podobieństwa rozumiane w prosty sposób. Myślę o tym w kontekście jednej z pierwszych myśli w twojej książce, gdy zaczynasz tworzyć tę autobiograficzną ramę i piszesz, że momentem narodzin świadomości historycznej była dla ciebie lektura *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza z całą plastycznością opisu tego, co dopiero ma się zdarzyć, a jednocześnie jakby już się „zdarzyło”, gdyż pozostaje nieuchronne: znaki wojny są zapisane w przyrodzie. Połączenie tych perspektyw, tego, co dopiero ma nadejść, ale w taki fatalistyczny sposób już się w jakimś sensie wydarzyło – nie można od tego uciec... I piszesz, że w dzieciństwie była to dla ciebie tak silnie oddziałująca i sugestywna lektura, że wydawało ci się wówczas, że historia ludzkości płynie przez muzeum wojny – nie przez muzeum historii naturalnej i nie przez muzeum sztuki. Czytając tę książkę, miałam wrażenie – nie wiem, na ile to jest intencjonalne – że dokonujesz przekroczenia dziecięcego rozpoznania i mówisz: nie, historia płynie przez te wszystkie trzy miejsca, i to właśnie ten przepływ jest najciekawszy...

**Tomasz Szerszeń:** To świadomy zabieg. To rodzaj podjętego na samym sobie zabiegu: dekolonizacja własnego poglądu na to, czym jest wojna i jaka jest jej rola w naszym życiu. Ona wędruje z tego okładkowego, dziecięcego rysunku, staje się czymś szerszym – rodzajem rozproszonej mgławicy. To operacja na wyobraźni, próba archeologii, zdekonstruowania swojego poglądu sprzed lat.

**Monika Żółkoś:** To jest też lekcja krytycznego i pełnego podejrzliwości czytania obrazów. One z jednej strony są oryginalne i artystycznie ciekawe, ale jednocześnie niektóre z nich wydają się uwikłane w różne formy przemocy symbolicznej. Jest tu dużo wątków związanych

z kolonizacją i dekolonizacją... Chciałabym cię zapytać o to czytanie obrazów, w którym rozpoznajesz uwikłanie obrazu, który miałby być świadectwem, śladem, ale sam uwikłany jest w sytuację przemocy, pewnej hierarchiczności z przywilejem budowania reprezentacji czy pozycji tego, który patrzy – a to zwykle jest pozycja uprzywilejowana.

**Tomasz Szerszeń:** W mojej intencji jest to próba dekolonizacji obrazów, rozumiana jako wysiłek, by wyrwać je z punktu, w którym wchodzi w porządek opresyjny. Chciałem też pokazać – to moment autoreferencyjny – że obrazy mogą być „bezdomne”. One również wędrują w poszukiwaniu swego sensu: też podlegają pewnej opresji i bezdomności. Więc na jakimś poziomie jest to opowieść o poszukiwaniu: jesteśmy w labiryncie obrazów, które szukają swego miejsca, osadzenia w historii, osadzenia w znaczeniu.

**Monika Żółkoś:** Mam też wrażenie, że to jest o migrowaniu sensów. Sensy nie są trwale wpisane w fotografię czy w obraz – w jakąkolwiek reprezentację, wizualną czy tekstową. Bo kiedy zderzasz choćby słynny gest Zidane’a (cios z byka) z *Obcym*, to w tym zaskakującym spotkaniu powieść Camusa nabiera nowych, niepokojących znaczeń: okazuje się uwikłana w kolonialną przemoc – oczywiście dyskursywnie i symbolicznie, ale jednak.

**Tomasz Szerszeń:** Chciałem wybijać rzeczy z oczywistych skojarzeń. To jest pisane przeciw już rozdany rolom, przeciwko dyskursowi, który cały czas nas umiejscawia w jakichś funkcjach czy rolach. Tak samo jest z tekstami („*Obcy* Camusa jest o tym i o tym...” – a może jest o czymś zupełnie innym?) i fotografiami (widzimy jakieś zdjęcie i już od razu wiemy, jakby *a priori*, o czym ono jest – a może jest inaczej?). Ta książka jest o tym migrowaniu sensów, ale też jest pisana przeciwko przemocowej władzy, która umiejscawia nas i znaczenia w konkretnych rolach, miejscach, momentach...

**Monika Żółkoś:** Zastanawia mnie, że gdy o tym opowiadasz, tak rzadko używasz słowa trauma, a dotykasz przecież tematyki, która jest ostatnimi czasy, w ostatniej dekadzie podejmowana w ramach tzw. kultury posttraumatycznej. Ciekawe wydaje mi się odsunięcie tego pojęcia, które jest mocno nadużywane. Mówisz o poruszeniach, stanach emocjonalnych – skręcasz raczej w stronę poetyki afektywnej. Afekt jest najważniejszy: afektywność wojny jest ważniejsza niż trauma, nie unieważniając oczywiście tej problematyki. Ty jednak idziesz w zupełnie inną stronę, poruszając się w ramach tych poetyk katastrof.

**Tomasz Szerszeń:** Opowieść o traumie jest już gdzieś mocno opowiedziana... Ona oczywiście nigdy nie jest do końca opowiedziana – z założenia można o niej mówić w nieskończoność, na tym to polega – chciałem jednak trochę przekroczyć ten język, inaczej to ustawić, inaczej ponazywać pewne rzeczy. To wynika z mojego nastawienia do obrazu, ale i do rzeczywistości w ogóle: staram się zachować pewną empatię do rzeczy, które opisuję... Takie afektywne momenty bardziej mnie interesują.

**Monika Żółkoś:** To jest możliwe dzięki temu, że łączysz te role. Pokazujesz afektywność wojny. Wypowiedzenie tego jest możliwe, bo świadomie rezygnujesz z obiektywizmu, nie tracąc jednak nic ze swych kompetencji. To jest bardzo ważne. To jednak nie jest rzetelna opowieść, jakie to było straszne – to jest zupełnie inaczej wypowiedziane. Pojawienie się tej afektywności jest tu tak niezwykle nieoczywiste. Wojna w twojej książce jest ekscysem, niebysyałym nadmiarem, a jednocześnie jest nieobecnością, anihilacją. Nie wiem, czy wojna w ogóle, ale na pewno ten „punkt zero”: Hiroszima. Ważny wydaje mi się ten krótki fragment, gdy mówisz o hiroszimskim „cieniu człowieka”: śladzie po człowieku, którego zmiotł wybuch atomowy. Takie myślenie i ta opowieść pokazuje ludzi jako świadków, zaś ciało ludzkie jako ślad, który ulega totalnej anihilacji – wtedy śladem jest brak śladów...

**Tomasz Szerszeń:** Jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że zawsze jest jakiś ślad. Czasami jednak tych śladów nie ma. To jest dojmujące doświadczenie po Hiroszynie: w kulturze japońskiej duchy, zmarli bardziej niż we współczesnej kulturze europejskiej są częścią tego porządku symbolicznego, współistnieją ze sobą. Brak ciała staje się wyrwą – ci „zniknięci” są „nie wiadomo gdzie”, w swego rodzaju dziurze, w nicości, nieobecności... Są takie momenty, gdy tych świadectw czy obrazów po prostu nie ma lub gdy one mówią wprost o nieobecności. Ta książka jest równocześnie autoreferencyjna: odnoszę się w niej często do takich dzieł, które tę nieobecność problematyzują na rozmaite sposoby. Na przykład *Hiroszima, moja miłość* miała na początku powstać jako dokument, stała się jednak filmem fabularnym, gdyż formuła dokumentalna okazała się niewystarczająca do opowiedzenia tragedii tego miasta. A jednak ten dokument ciągle gdzieś tam jest, skryty w środku – właśnie jako nieobecność.

**Monika Żółkoś:** Chciałabym w takim razie zadać ci pytanie, które może być w jakimś sensie kłopotliwe. Bardzo wyraźnie pokazujesz, że nasza definicja wojny jest niewystarczająca. Śledzisz to, jak bardzo jest ona przejawem owej „kultury przemocy”, o której piszesz. Zauważasz, że ona nie ma ram – a przynajmniej nie tak, jak by nam się wydawało. Jej trwanie polega na tym, że ona infekuje nasze wyobrażenia i nasz język i jest tam, gdzie byśmy jej literalnie nie dostrzegali. Zajmujesz się wojną nie tylko dosłownie: raczej, szerzej, badasz różnego rodzaju katastrofy czy różne formy kultury przemocy. Z jednej strony wydaje mi się to bardzo przekonujące. Ale czy nie boisz się tego, że to się tak rozrasta, że to zmierza w stronę banalnej konstatacji, że wszystko jest wojną, gdyż żyjemy w przemocowym świecie? Nie twierdzę, że taka jest myśl w twojej książce, bo nie, ale chciałam cię spytać, czy masz jakiś pomysł, żeby te ramy jednak postawić i to dookreślić?

**Tomasz Szerszeń:** To bardzo dobre pytanie. Dochodzimy tu do takiego momentu, który jest rzeczywiście trudny – nie tylko dla mnie. To szerszy problem. Istnieje taki rozpowszechniony wśród latynoamerykańskich myślicieli dekolonialnych pogląd: twierdzą oni, że system

kolonialny (i postkolonialny) tak się sprzegnął z kapitalizmem, że stworzył „świat-śmierć”, w którym nierówności, eksploatacja ludzi i natury, rasizm, przemoc i wojna właśnie są na porządku dziennym i stanowią o istocie naszego codziennego życia. To ciekawe myślenie, istnieje tu jednak zagrożenie, że możemy w ten sposób wyjaśnić każdą formę nierówności, niesprawiedliwości, wyzysku czy przemocy. Choć ta dekolonialna tradycja jest dla mnie inspirująca, to nie chciałbym, żeby ta książka głosiła, że wszystko jest wojną. Tak nie jest. Chciałem raczej pokazać, że wojna istnieje również w miejscach, które nie są oczywiste – i to jest jedno z przesłań *Wszystkich wojen świata*. Natomiast jeśli pytasz o ramy, to są one bardzo trudne do określenia: bywają nieostre, pozorne, podlegają przemianom i transformacji... Dlatego tak ważnym pojęciem jest tu dezorientacja – słowo to powraca w książce niczym refren. Wprowadzam tu też pewne nieoczywiste kategorie, jak choćby kurz czy kolor, i staram się włączyć je do refleksji nie tylko o wojnach czy katastrofach, ale i o historii w ogóle. One są z takiego nurtu pisania o historii (nazwijmy go tradycją Benjaminowską), w którym to detale i to, co zwykle pomijamy, jest kluczowe. Musimy więc nauczyć się patrzeć – nie chcę, żeby to brzmiało pedagogicznie, ale żyjąc w kulturze wszechobecnego obrazu, transmisji 24/7, musimy spróbować odzyskać czytelność nie tylko samych obrazów, ale wraz z nimi – świata i historii. Dostrzegać w historii i w obrazach detale, które istnieją poza oglądem czy nawet poza dyskursem, a które mogą być kluczowe dla rozumienia. Możemy spróbować wyzwolić się z tego prymatu wojny. To jest oczywiście naiwne – to raczej rodzaj egzorcyzmu. Jednak być może – chciałbym w to wierzyć – ona nie musi wcale zaistnieć. Możemy ją wywabić z siebie – spróbować to zrobić... A gdy mówisz o pewnej nieskończoności, to tak: ta książka jest z założenia niedokończona. Choć stawiam jedną wyraźną cezurę: to 1945 rok, czyli Hiroszima. Wszystkie wcześniejsze historie są „zobaczone” później: percypowane z dużo bardziej współczesnej perspektywy.

Chciałbym jeszcze poruszyć wątek relacji, która łączy różne punkty na ziemi i różne katastrofy. Na przykład w 1962 i 1963 roku odbył się Marsz Hiroszima–Oświęcim, trwał kilka miesięcy. Świadkowie hiroszimszy wędrowali do Polski, by połączyć się z więźniami Auschwitz. Istnieje seria zdjęć Eustachego Kossakowskiego, który udokumentował moment spotkania i przekraczania bram obozu. To sojusz dwóch pamięci, ustanowienia nowej relacji, globalnej konstelacji cierpienia. Pamięci, ale też obrazy – tak jak ludzie – wchodzą ze sobą w zaskakujące relacje. Migrują. Tworzą nowe sensory. Przemieszczają się w poszukiwaniu znaczenia. Historia nie jest czymś raz na zawsze danym. Jest raczej zbiorem naszych spojrzeń, które są zawsze relacyjne, bo nasz punkt widzenia zmienia się – dobrze opisuje to Proust i *W poszukiwaniu straconego czasu*... My się zmieniamy, jesteśmy już kimś innym, więc nie możemy czegoś uchwycić: przedmiot oglądu też podlega transformacji. Chciałbym, żeby ta książka była o świecie,



Pocztówka z Hiroszimy, 2018. Za: Tomasz Szerszeń, *Wszystkie wojny świata*, Gdańsk–Warszawa 2021, s. 293.

który jest w ruchu: my się ruszamy, tytułowe wojny (i katastrofy) też są w ruchu... Ona jest więc pisana przeciwko rozmaitym rodzajom granic, przeciw temu, co ten ruch ogranicza.

**Monika Żółkoś:** Poruszyłeś teraz dużo szalenie interesujących wątków – nawiązę tylko do dwóch. Pierwsza moja myśl wiąże się z bardzo ciekawym i nieoczywistym, pararytualnym gestem egzorcyzmowania wojny. On z jednej strony jest naiwny, ale jednocześnie nie traci nic ze swojej siły i prawdziwości przez to, że my wiemy, że w tym, że go wykonujemy, jest pewien rodzaj naiwności, przekonanie, że oddalimy wojnę, że się o wojnie w przekonujący sposób opowie, albo że się ją odnajdzie tam, gdzie wydawało się, że jej nie ma... A jednocześnie, gdy myślę o tym geście, tak jak ty go deklarujesz w pierwszym zdaniu, to nie tylko jest tu coś quasi-magicznego, ale to w gruncie rzeczy jest bardzo racjonalne działanie. Wspomniałeś o próbie zdekolonizowania obrazów, zdemilitaryzowania języka i naszej wyobraźni – tego projektu nie da się przeprowadzić, nie ujawniając tego, nie idąc w to. Tylko odsłaniając, że to jest tam, gdzie wydawało się, że tego nie ma, możemy spróbować się od tego uwolnić. To pierwsza myśl. Teraz druga. Mówiłeś o tej ruchomości, migrowaniu znaczeń. Czytałam tę książkę w ciągu ostatnich dwóch tygodni: tam są takie sformułowania i spostrzeżenia, których nie da się czytać poza współczesnym kontekstem.

Piszesz o murze, militarnym kontrolowaniu terytoriów, o doświadczeniu uchodźczym... Ta książka pracuje też w ten sposób. Dla mnie w horyzoncie twojej narracji – choć przecież nie jest to książka publicystyczna – cały czas był kryzys humanitarny, który dzieje się tu i teraz w Polsce. Pisałeś ją już jakiś czas temu, ona nie mówi o tym wprost, a jednocześnie nie da się tej książki czytać bez tego kontekstu. Te znaczenia są ruchome, nie da się tego zaczynać. Ona będzie rezonować w naszej współczesności, tu i teraz.

**Tomasz Szerszeń:** Nie da się odciąć historii od współczesności. Nasza pozycja jest tutaj. To jakaś fikcja historyków, że da się pisać „obiektywnie”. Nie da się. Mam poczucie, że jest tam parę tematów, które cały czas pracują. To, co mnie interesuje, to pokazywanie powiązań. Często wydaje nam się – gdy słuchamy o odległych wojnach, katastrofach, cierpieniu – że to nie ma żadnego związku z naszym życiem, że cierpienie świata nie ma ze mną nic wspólnego. Jest wprost przeciwnie: one mają związek. Nie jesteśmy odseparowanymi od świata monadami, które żyją autonomicznym życiem. Stąd ten postulat odzyskania czytelności świata, czytelności naszej perspektywy. Chodzi o uczytelnienie tych niewidzialnych powiązań i relacji. Ale wydaje mi się, że ta książka jest też o utracie orientacji i próbie jej odnalezienia. Trochę jak podczas różnych katastrof: tracimy wtedy orientację. Relacje osób, które je przeżyły, są często świadectwem nie tylko tego wydarzenia, ale też zdają relację z tego, że oni również utracili orientację, że zwracają uwagę na rzeczy, które są pozornie pozadyskursywne – jak kolory – i które są pozornie poza doświadczeniem historycznym. Wobec historii, wobec katastrofy jesteśmy często bezradni – tracimy orientację. Nie mamy tych języków albo wchodzimy w takie języki, które są bardzo oczywiste, są kliszami. To książka o nawigowaniu, poszukiwaniu znaczenia obrazów, szukaniu dla nich miejsca... To jest rodzaj podróży – ta metafora jest tu jak najbardziej na miejscu.

**Monika Żółkoś:** Ta książka byłaby więc wydobywaniem się z kolein pewnego utartego języka, z pewnych wyobrażeń...

**Tomasz Szerszeń:** Również wydobywaniem się z własnych klisz wdrukowanych w głowę.

\* Nieznacznie skrócony i zredagowany zapis spotkania, które odbyło się 21 października 2021 roku w Sztuce Wyboru w Gdańsku.

#### Przypisy

- <sup>1</sup> Günther Anders, *Les Morts. Discours sur les trois guerres mondiales*, przeł. Ariel Morabia, [w:] tegoż, *Hiroshima est partout*, Éditions du Seuil, Paris 2008, s. 518.
- <sup>2</sup> Jean-Luc Nancy, *After Fukushima. The Equivalence of Catastrophes*, przeł. Charlotte Mandell, Fordham University Press, New York 2015, s. 34.





KATARZYNA BOJARSKA,  
ELIZA KĄCKA,  
ROBERT ZYDEL,  
TOMASZ SZERSZEŃ

## Przeciwno ostrości widzenia

### O *Wszystkich wojnach świata* Tomasza Szerszenia

**Robert Zydel:** Spotykamy się tu za sprawą Tomasza Szerszenia i jego książki *Wszystkie wojny świata*. Moim zdaniem ta książka jest gęsta. I nawet nie w tym Geertzowskim sensie gęstości, tylko takiego ładunku emocjonalnego i wielu odniesień badawczych, literackich, filmowych... Ona wymaga uwagi i skupienia, ale jest nie tylko do czytania – jest też do oglądania, co mnie bardzo cieszy. To, co mnie interesuje i o co chciałbym na początku zapytać, dotyczy tego, jak ty tę książkę napisałeś. Podróżujesz w niej po świecie: tam jest wiele miejsc, nie tylko w Europie i Azji, które opisujesz. Wbrew tej obietnicy, złożonej w tytule, śmiem twierdzić, że ona nie do końca jest o „wszystkich wojnach”. Dla mnie jest przede wszystkim o patrzaniu, a może nawet widzeniu – i to jest coś, co jest tematem tej książki. Ale zacznijmy od początku: jak to się stało, że napisałeś taką książkę, i jak to się stało, że udało ci się ją zilustrować tymi wszystkimi obrazami? Wyobrażam sobie, że nie była to łatwa sprawa...

**Tomasz Szerszeń:** Zaczynasz oczywiście od najtrudniejszego pytania. Rzeczywiście, ona na początku zakrojona była jako dużo mniejsza rzecz. Ale w pewnym momencie zorientowałem się, że dotykając tego tematu, nie jestem w stanie go domknąć: że to jest taka opowieść, która z założenia nie jest „od A do Z”, więc musiałem raczej otwierać kolejne przejścia, pasaże, perspektywy, niż je zamykać. W efekcie to się zaczęło rozrastać. Do tego doszło takie spostrzeżenie – które pewnie na jakiejś płaszczyźnie jest oczywiste, ale jest też ważne dla tej książki – że pisząc o katastrofach czy wojnach i ich obrazach, rozmaitych zapośredniczeniach, a także o „wojnach wewnętrznych”, nie sposób pominąć swojej perspektywy. Uruchomiłem więc procedurę, którą nazwać można (pewnie trochę na wyrost) autobiograficzną. Jest tam klamra, w której również sięgam do dzieciństwa...

**Robert Zydel:** Zdradzę, że do klasyki polskiej literatury, do Sienkiewicza.

**Tomasz Szerszeń:** Tak. I wtedy z kolei uznałem, że nie mogę pójść dalej bez opowiedzenia historii zamachu, który przeżyłem / nie przeżyłem (o czym pewnie będzie jeszcze mowa) w Paryżu, 13 listopada 2015 roku. Całość zaczęła się komplikować, zyskiwać różne poziomy. A jeśli chodzi

o warstwę wizualną, to jest ona nieodłącznym elementem tej opowieści: nie można jej traktować jako prostej ilustracji do tekstu. Użyte fotografie i obrazy tworzą jeszcze inny jej poziom – czasem zgodny z narracją, czasem idący wbrew niej, pod włos. Powiedziałaś, że nie jest to książka o „wszystkich wojnach”... Na pewno jest to rzecz o różnych formach patrzenia, o nawigowaniu wśród konstelacji rozmaitego rodzaju obrazów, które na różnych poziomach wiążą się z katastrofą i konfliktem. Więc te „wszystkie wojny” jednocześnie tam są i ich nie ma. Dodam jeszcze, że książka zaczyna się od swoistych didaskaliów: to jest coś w rodzaju przemieszczonego indeksu miejsc. Są tam miejsca opisane, odwiedzone, ale również miejsca literackie – pochodzące z różnych porządków, współlistniejące ze sobą na jednej płaszczyźnie. To jest rodzaj mapy, konstelacji – gest, który ma nas wprowadzić w tę opowieść. Uwidocznienie tego, co pozornie mało widoczne: indeks miejsc staje się czymś, centralnym, czymś co otwiera nas na konstelacyjność, na opowieść, która – podobnie jak nasza pamięć – jest wielokierunkowa. Ona ma rozchodzić się w różnych kierunkach, podobnie jak użyte w tytule pojęcie „wojny”. Sama wojna jest tu czasem czymś bardzo realnym, innym razem – rodzajem powidoku.

**Robert Zydel:** To opowieści o różnej gęstości opisu...

**Tomasz Szerszeń:** Tak. Ta książka ma różne poziomy gęstości opisu. Są tam teksty, które są w moim odczuciu bardzo gęste, inne z kolei są bardziej literackie: jednak one gdzieś się ze sobą spotykają, ząbnią się. Łączą je niewidzialne nitki, tworzące rodzaj tkaniny...

**Robert Zydel:** Chciałbym poprosić o komentarz Katarzynę Bojarską: wiem, że ciebie interesuje i obraz, i pamięć. I może od tych obrazów i pamięci zacznijmy, z naciskiem na obrazy, gdyż okazało się, że książka jest bardziej o obrazach niż o wojnie (choć o wojnie też)...

**Katarzyna Bojarska:** Jestem emocjonalnie związana z tą książką i z autorem, więc to, co powiem, będzie osobiste. Przyszło mi to dziś do głowy i nie wiem, czy Tomek się ze mną zgodzi. Roland Barthes napisał *Światło obrazu* po śmierci matki, a ta książka, *Wszystkie wojny świata*, powstała po śmierci dziadka, który był dla jej autora bardzo ważną postacią. I tak, jak *Światło obrazu* jest hołdem dla matki, tak ona jest hołdem dla dziadka. Oczywiście relacja wnuka i dziadka jest zupełnie inną relacją niż ta syna i matki. Inną również jeśli chodzi o opowieści, o wojnę, o nasze doświadczenie pokoleniowe. I dla tych z państwa, którzy jeszcze jej nie czytali: dziadek pojawia się tu na różne sposoby. Jako postać, wspomnienie, portret fotograficzny, jako bohater historyczny, jako bohater filmu historycznego, autor zdjęć...

Więc to moja pierwsza teza. A druga, która wiąże się z obrazami, jest taka, że właściwie tej historii, którą Tomek tu opowiada, nie da się opowiedzieć bez udziału obrazów. Ona po prostu dla naszego pokolenia nie istnieje: nie ma takiej historii o historii, którą dałoby się opowiedzieć bez obrazów i poza obrazami. I obrazki (tak je będę nazywał) w tej książce są bardzo różne i to jest fantastyczne.

Mówiłeś o takim spłaszczeniu, zrównaniu różnych rzeczy, i obrazy też tu są ze sobą zrównane. Mamy więc Sophie Ristelhueber, Dereka Jarmana, Tomasza Szerszenia, Mariana Michniewicza, Jerzego Lewczyńskiego, Albrechta Dürera, Douglasa Gordona / Philippe'a Parreno i wielu innych autorów i autorek... I to jest zupełnie nieistotne, gdyż te obrazy ze sobą rozmawiają: nie poprzez autorów i autorki, lecz poprzez siebie. To jest zupełnie niesamowita opowieść. Niesamowite jest też to, że autorzy i autorki tych obrazków rozmawiają ze sobą na różne sposoby – rozmawiają też z Tomkiem i oczywiście rozmawiają z nami. Chciałabym jeszcze powiedzieć – autor mnie w tym uprzedził – że indeks jest na początku książki, co, pewnie jak dla każdej akademickiej, było dla mnie zaskoczeniem, ale i zaproszeniem do pewnej zabawy. I Tomek tę zabawę podkreśla: na początku pierwszego rozdziału pisze o zabawie w wojnę i o tym, jaka jest relacja między pisaniem o wojnie (ale może przede wszystkim: pisaniem w ogóle) i zabawą. To wydaje mi się kluczowe. Pisanie jest też zabawą w układanie obrazów i historii – i to jest świetne.

W ogóle mam same dobre rzeczy do powiedzenia o tej książce: akademicki sznyt każe nam wszystko krytykować, a ja bym się chciała na jej temat rozplywać... Choć oczywiście mam też dużo smutnych myśli. Wiążą się one przede wszystkim z tym, że jedną z fundamentalnych figur tej książki jest właśnie formuła: „niczego nie widzieliśmy”, „niczego nie widziałam”. Tomek powiedział, że był w centrum zamachu w Paryżu, ale go właściwie nie przeżył, chyba też go w ogóle nie widział... A może jednak coś widział? Ale co...? To jest właśnie to zdanie: „niczego nie widziałas w Hiroszimie”. I my jesteśmy w takiej właśnie sytuacji: co my widzimy? Co my widzimy na granicy? Gdzie my w ogóle jesteśmy? I na co patrzymy? Kim my jesteśmy jako ci patrzący i niewidzący? Czy nie widzimy, bo nie jesteśmy tam, czy dlatego, bo nie umiemy tego zobaczyć? Ta książka ma w sobie coś takiego, że za każdym razem, gdy będziemy ją czytali – za tydzień, za miesiąc, za rok – będzie aktualizowała rzeczy zupełnie niesłychane.

**Robert Zydel:** To jest też tak, że nie trzeba jej czytać od razu od deski do deski – te fragmenty mogą funkcjonować zupełnie autonomicznie. Dziękuję ci, Katarzyno, za tę osobistą analizę. Znacnie się z Tomkiem: mnie i podejrzewam, że części z państwa, nie przyszłoby to do głowy...

**Tomasz Szerszeń:** To, co powiedziałaś o żałobie, jest bardzo celne, choć pewnie nie do końca sobie to uświadamiałem podczas pisania. Rzeczywiście, figura dziadka jest tu ważna. Dziadek pojawia się jako realna postać, ale jest też takim „bliskim Innym” – kimś, kogo głos dobywa się z naszych trzewi. Jest wreszcie figurą opowiadacza historii. I myślę, że jest to doświadczenie pokoleniowe... Dziś uświadomiłem sobie, że Marguerite Duras – wspomniała francuska pisarka, która jest ważną postacią dla *Wszystkich wojen świata* (jej słowa otwierają i zamykają tę książkę) – była o rok młodsza od mojego dziadka. To jest to samo pokolenie. Oczywiście, to są zupełnie inne historie, inne doświadczenia... Być może to jest to pokolenie,

z którym mamy ciekawą – choć pewnie trudną – relację, która jest dla nas równocześnie relacją wobec historii i wobec wojny. Jeśli zaś chodzi o Barthes'a: ostatnie zdjęcie z tej książki – te fotografie są przemieszane, bo to jest też trochę o obrazach poszukujących swojego miejsca – przedstawia dawny dom moich dziadków w podwarszawskim Józefowie, miejsce znane mi z dzieciństwa. Pojawia się tam cytat ze *Światła obrazu*: „Wszystkie zdjęcia świata tworzyły Labirynt. Wiedziałem, że w środku tego Labiryntu nie odnajdę nic innego, jak właśnie to zdjęcie...”<sup>1</sup>. To oczywiście również puszczenie oka. Ale jest tu też coś innego. Zaczynam opowieściami z dzieciństwa, w których jako narrator znajduję się w tym domu. To jest również książka o punkcie obserwacyjnym na historię. I staram się w różnych tekstach pokazać takie momenty, w których to ludzie patrzą na ślady historii, na ślady katastrof i wojen – niekoniecznie jako świadkowie, często są to bowiem bardzo nieoczywiste relacje – i problematyzują swój punkt widzenia. Istotne jest również skąd to spojrzenie dobiega. I kończąc tę książkę, patrzę na to zdjęcie i powracam do dzieciństwa.

**Robert Zydel:** Chciałbym, żebyśmy zostali przy patrzaniu. Elizo, oddaję ci głos.

**Eliza Kącka:** Zostaniemy trochę przy patrzaniu i przy paru moich asocjacjach. Została tu już wywołana historia prywatna i pozwolę sobie na razie nic do tego nie dodawać, gdyż dużo już o tym powiedzieliście. To, że dziadek jest tu kluczowy, węzłowy – że pojawia się w paru różnych rolach – to jest jasne. Drugą sprawą rzeczywiście są te obrazy, o których Kasia już powiedziała. Robercie, przedstawiając nas, przywołałaś Norwida i rok norwidowski: pomyślałam sobie, że to skojarzenie nie jest wcale tak całkowicie od rzeczy... Bo gdy klei się obrazy na zasadzie prywatnej historii – a Norwid to robi w *Album Orbis*, robiąc wycinki, kolaże obrazów – to układa się historię prywatną z historii nieprywatnej wedle absolutnie własnego algorytmu asocjacji. Norwid doścignął mnie więc tu w związku z takimi oto nie do końca arbitralnymi, a częściowo arbitralnymi skojarzeniami. I *Album Orbis* ma parę takich algorytmów na zasadzie: „moja historia świata” (bo ja zobaczyłem, usłyszałem...) i nie możecie czepiać się pewnych arbitralności, bo one są moje i już, ale jednocześnie tak nie do końca są moje, ponieważ mówią też o waszym stanie świadomości.

Natomiast abstrahując od obrazów, które są ważnym, nieoderwalnym elementem tej książki i nie trzeba się nawet akademicko tym zajmować, żeby to zauważyć: ja sobie myślałam raczej o tym stanie wojny, stanie niepokoju, który zostaje w tej książce zasygnalizowany i który ty rejestrujesz. To jest coś bardzo ważnego. Równoległe ze *Wszystkimi wojnami świata* czytałam sobie akurat teksty uchodźcze Brechta, w których on mówi: wszyscy jesteśmy emigrantami. Jesteśmy w stanie pewnego wzbudzenia świadomości – w labilnej rzeczywistości, która może odjechać w dowolnym kierunku. Jednocześnie my sami jesteśmy wykorzeni i nawet nie musimy tego stanu dys-

kutować, bo na dobrą sprawą mamy poczucie lewitowania i jednocześnie jesteśmy szczególnie wyczuleni na zmianę. I coś, co w moim poczuciu rządzi tą książką, to wcale nie stan przyszpilania jakiegoś wielkiego historycznego konkrety: tu się mówi o wojnach, ale bez wojen, gdyż nie jest się w stanie ewokować tradycyjnych wyobrażeń wojny... Nie ma w tej książce mocno przyszpilonych obiektów i wydarzeń, które moglibyśmy substancjalnie złapać. Doświadczenie w tej książce jest bardzo niesubstancjalne, ale jednocześnie bardzo dojmujące. Co takiego tak naprawdę się tutaj wydarza? Idziesz w swej narracji takimi zgęszczeniami i rozgęszczeniami – to są zresztą (mówię to, zachęcając do lektury) bardzo piękne, wspaniałe literacko fragmenty... Natomiast sedno sprawy jest w tym, że mamy biegun wypowiedalności doświadczenia oraz biegun niewypowiedalności. Tego, co się wydarzyło, i co jest niewysławialne, w związku z tym wysławiamy to wszystko, co jemu może towarzyszyć: właśnie to zaskoczenie, to wszystko, co jest naszym ciągiem emocji, stanem umysłu i emocji, jaki temu towarzyszy. Ponieważ nie mamy właśnie tej substancji, krążymy wokół niej. Oddaje to ten stan krążenia, niepokoju – który zresztą znajduje bardzo wiele referencji literackich (część z nich poruszasz, ja miałam oczywiście wiele innych skojarzeń...). To jest właśnie to, co nas zaskakuje, co nas podchodzi, co się do nas jakoś skrada. Ta książka nie jest łatwa do problematyzacji: miałam w jej lekturze takie wrażenie, że te wojny są takim stanem, który można opisać jako „nawet na bezwojniu wojna”. Wojna jest tu raczej naszym ogólnym stanem nie do końca ukonkretnionego niepokoju, zagrożenia, wobec którego musimy się jakoś określić.

Wreszcie ta książka jest w pewnym sensie palimpsestowa. Nie tylko literacko – układasz wiele tropów, od których musimy się odbić – ale to są również palimpsesty pamięci. Ta palimpsestowość pamięci jest już stosunkowo słabo uchwytana, ale jakoś działa. I to też było dla mnie ważnym przeżyciem lekturowym. Wreszcie, to bardzo charakterystyczny moment, gdy mówisz – w kontekście dziadków i rodzinnych historii – o uwalnianiu pamięci. Z jednej strony jesteśmy tymi, którzy kumulują te historie, którzy chcą je znać, chcą też być w jakiejś referencji do swoich bliskich. Ale z drugiej strony jest to obciążenie. Pozostaje pytanie, na ile można tę naszą obciążoną w świadomości pamięć „odwojennić” i w pewnym sensie ją zdekolonizować? Czy jesteśmy w stanie to zrobić w tym przytłoczeniu nadmiarem informacji? Gdyż to, czego aktualnie doświadczamy, to skolonizowanie przez nadmiar danych – co zresztą przecież znajduje swoje odbicie w tej książce... Ten natłok, z którym nie jesteśmy już sobie w stanie poradzić, powoduje w pewnym momencie wycofanie ku życiu, które już nie może być tak obciążone. Te wszystkie katastrofy z jednej strony są czymś, o czym nie może się przestać myśleć, z drugiej zaś są obciążeniem dla pamięci. W związku z tym mamy tutaj taką ambiwalentną sytuację: z jednej strony się tego chce, bo to jest nasz kapitał informacyjny, i może takie poczucie pewności, że coś

nas zakorzenia – te informacje, te pamięci – ale z drugiej strony te pamięci stają się w pewnym momencie opresyjne. Od pewnego progu ma się potrzebę powiedzenia: tak, jestem z wami, ale jestem jednak trochę przeciwko wam – uwolnijcie mnie. Uwolnijcie mnie – wy, którzy przekazujecie mi pamięć wojen – od czegoś, co jest windukowane, a co niekoniecznie jest moim doświadczeniem.

I jeszcze luźna asocjacja na koniec: omawiałam ostatnio ze studentami Czechowa. Nie jest on niby bezpośrednim odniesieniem do tej książki, ale kiedy Czechow pisze właśnie o takim natłoku stanu kryzysowego, o tym, że wszyscy czują się – w pewnym momencie, od pewnego poziomu stanu kryzysowego – tak, jakby lewitowali... Nikt do końca nie wie, gdzie jest, wszyscy są potencjalnie psychiczni, nikt do końca nie wie, na czym polega substancja jego doświadczenia, a wie tyle, że jest w stanie opresji, z której nie jest się w stanie wywikłać. Nie sugeruję tym samym, że twoja książka jest o stanie opresji – mówię oczywiście o swoich asocjacjach lekturowych. Ta pamięć jako szansa i jednocześnie jako coś takiego, z czym się nieustannie zmagamy, i to doświadczenie, które wcale nie jest taką „wojną”, jak ktoś by mógł sądzić, czytając ten tytuł bardzo naiwnie. Wojna jest tu czymś zupełnie innym – próbujemy złapać, czym.

**Tomasz Szerszeń:** Bardzo celne jest to, co powiedziałś, o tym budowaniu jednostkowej, indywidualnej opowieści ze strzępków innych historii. Ta książka jest też właśnie o relacji między „ja” a „my”, ale również między „naszą historią” – prywatną – i wielką historią, tą przez „duże H”. To jest refren, który się tam powtarza. Druga rzecz dotyczy jednoczesnego dekolonizowania obrazu i nas samych. Być może wobec kultury, która stawia wojnę czy konflikt na tak eksponowanym miejscu, w chwili, gdy uświadomimy sobie, jak bardzo jesteśmy na różnych płaszczyznach tym przesyleni, jak bardzo są tym przesycone obrazy i całe nasze życie, gest dekolonizacyjny jest bardzo ważnym momentem. Jest taka książka Marguerite Duras *Détruire, dit-elle*, w której ona formułuje taką piękną myśl: najpierw trzeba się zniszczyć, żeby się zrekonstruować. Formuła wyrzucania z siebie opowieści – a wraz z nimi wojen i katastrof – jest trochę zabiegiem rytualnym, ale jednocześnie też próbą odzyskania pewnej czytelności świata. Mówiłaś o natłoku informacji: ta książka jest również o poczuciu dezorientacji, które pojawia się tu pod różnymi postaciami. Różne opowieści, które tam przywołuję, odnoszące się do fotografii, filmów, tekstów, ale też całkowicie realnych zdarzeń, zdają relację właśnie z tego doświadczenia. Poczucie dezorientacji dotyczy również nadmiaru obrazów – trzeba między nimi nawigować, odnaleźć drogę wśród ich labiryntu... To książka o utracie przejrzystości widzenia: o nieostrości widzenia świata, nieostrości widzenia obrazów, nieostrości widzenia tych tytułowych wojen i katastrof, ale też – *last but not least* – samego siebie. Wątek dekolonizacyjny rozumiem więc jako odzyskiwanie czytelności świata. Oczywiście złudzeniem jest, że świat nagle „stanie się

czytelny” – to fikcja, to jest niemożliwe. Chodzi raczej o pewien gest, który można nieustająco wykonywać wobec samego siebie...

**Katarzyna Bojarska:** Jest w tej książce figura, która byłaby niemożliwa bez autobiografizmu. Moment, kiedy mamy szansę, że coś nam się uczytelni i będzie autentyczne, kiedy wyjdziemy z tego kręgu zapośredniczeń, obrazów i dotkniemy wreszcie właściwego doświadczenia. To jest właśnie opowieść o zamachu w Paryżu w 2015 roku – wówczas jednak okazuje się, że zupełnie nie wierzymy w to, co się dzieje. To jest niesamowicie literacka narracja: bohater-narrator jest w samym środku wydarzeń, wie, że to się dzieje i że powinien coś przeżywać, ale nic się nie wydarza. To się wydarzy dopiero po fakcie, kiedy będzie to urefleksyjniał, pisząc.

**Robert Zydel:** Jest tu też wątek dotyczący niewidzenia pewnych rzeczy. Nie widzimy tego zamachu, trochę tak jak podczas finału mistrzostw świata w piłce nożnej w 2006 roku nie widzimy na żywo słynnego uderzenia z byka Zinedine’a Zidane’a. Paradoksalnie widzenie jest czasem tym, czego nie widzimy w obrazie. Tak jest choćby w przypadku zdjęć rodzinnych – gdzie nie widzimy, kto stał za aparatem i naciskał na spust. Muszę się tu jednak nie zgodzić z Tomkiem: to taki sposób oglądania piłki nożnej dla samego sportu. Tymczasem moje doświadczenie wskazuje, że idąc na stadion, jesteś przyzwyczajony, że nie ma powtórek, że nie widzisz gola, nie widzisz, co się stało... I to nie ma znaczenia, bo chodzi o coś zupełnie innego. W książce wątków o niewidzeniu jest więcej – i to jest szalenie interesujące. Tomek pisze też o takich prozaicznych rzeczach, jak kurz i beton, które kojarzą mu się z wojną. Natomiast mnie, wychowanemu w latach 80. w bloku z betonu, kojarzy się to zupełnie odwrotnie: miałem w sobie totalną niezgodę na takie potraktowanie betonu, gdyż dla mnie był on zawsze bardzo przyjazną materią...

**Tomasz Szerszeń:** To może najpierw zacznę od piłki nożnej. Chodziło mi nie tylko o niewidzialność gestu Zidane’a, ale również o fakt, że jego intencje do dziś pozostają niejasne. W tym sensie – i robię to porównanie w książce – blisko mu do bohatera *Obcego* Camusa, czyli do Meursaulta. Jego intencje (dlaczego zabił Algierczyka na plaży?) też pozostają niejasne i cała druga część tej mikropowieści jest właściwie takim śledztwem, próbą zrozumienia jego motywacji. Próbuję te bliźniacze historie umieścić w sieci postkolonialnych odniesień. Jeśli chodzi o beton, to być może – tak jak mówisz – jest to pokoleniowe: jesteś trochę starszy i po prostu mamy inne doświadczenia. Zrobię jednak zastrzeżenie które zresztą już wcześniej wypowiedziałem: punkt widzenia jest czymś płynnym, podlegającym zmianie wraz z nami. Zmieniamy się nieustannie i, jak u Prousta, nie możemy dogonić tego swojego wyobrażenia...

**Robert Zydel:** Powiem tylko na marginesie, że było kiedyś takie pismo „(op. cit.)”, wydawane przez studentów i absolwentów warszawskiego Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej (wówczas jeszcze Katedry...).

Pamiętam dość burzliwą rozmowę na jego łamach dotyczącą gestu Zidane’a. To było dla mnie porażające, że to tyle czasu w kulturze – już nie tylko popularnej, lecz również wysokiej – rezonuje. Oddają głos Elizie.

**Eliza Kačka:** Ja nie do piłki – ja do kurzu i betonu. Paradoks polega na tym, że kiedy już jesteśmy w środku tego dziania się katastrofy, *in extenso* – tak jak ty – okazuje się, że te opisy pisane tak, jakby działo się to „w tej chwili”, są do siebie bardzo podobne. Bo te, które są pisane *post factum*, na zasadzie wielkiej historiozofii, są już zupełnie czymś innym. Gdy jesteś w środku i rzeczy dzieją się, nie masz w głowie konstrukcji historiozoficznej – masz raczej swoją dezorientację, przerażenie, stan rozproszenia i materialność tego doświadczenia. I to pozostaje. To awers i rewers, które ściśle do siebie przylegają w książce Tomka. To, co mówiłam o tej niepochwytności, niesubstancjalności wojny, jest jednocześnie bardzo konkretnym doświadczeniem dotykłości wielu skojarzeń, ich materialności – tego kurzu, betonu... I właśnie z momentów katastrof zostaje nam kodowanie, które nie jest historiozoficzne – bo to się robi *post factum* (wtedy też pojawia się np. ideologia). Natomiast to, co jest „na bieżąco”, co zostaje z takich momentów to, często...

**Tomasz Szerszeń:** ...na przykład kolor. Kurz czy kolor to takie przeoczone elementy doświadczenia historii. Co ciekawe, one są też często poza widzeniem. Kurz jest czymś, co jest niewidzialne. Jednocześnie jest, mówiąc metaforycznie, rodzajem przeszkody w widzeniu. To bardzo dziwny element doświadczenia historii, doświadczenia pamięci, który jest niedyskursywny – bardzo trudno go uchwycić... Tak samo jest z kolorem. Te elementy są dla mnie bardzo ważne: chcę je dowartościować. Ta książka jest też pisana w sprzeczności nie tylko wobec wojen, ale również przeciwko dyskursom, które są pryncypialne i chcą wszystko uchwycić „siłowo”, przeocząc zarazem bardzo wiele aspektów doświadczenia czy widzenia.

**Katarzyna Bojarska:** Ja bym powiedziała, że to jest w ogóle przeciwko ostrości widzenia. Bo ostrość jest konwencją. Przywykliśmy do tego, że I wojna światowa jest czarno-biała, że jest jakaś ostrość wydarzenia. Pisanie Tomka jest dekolonizujące. Jest to pisanie przeciwko pewnej epistemologii, konwencji poznawania, doświadczeniu, które każe nam sądzić, że coś wiemy o przeszłości, że posiadamy jakąś wiedzę; jest przeciwko posiadaniu. Tymczasem to, co jest naszą historycznością, jest właśnie nieostre, zakurzone... Tomek jako fotograf wie to dużo lepiej: rozostrzone, to co wyszło z kadru, albo załapało się tylko częściowo – to są ostatecznie najciekawsze rzeczy, w przeciwieństwie do tego, co już jest w podręcznikach i w opowieściach, skonwencjonalizowane, przetworzone na tysiąc sposobów. A Tomka interesuje to, czego jeszcze nie ma lub co się dopiero staje.

Chciałabym powiedzieć jeszcze jedną rzecz: uważam, że to jest książka o miłości. W żalobie jest oczywiście miłość, która się kończy... Dopowiem: to jest o miłości i rodzinności. Z jednej strony jest dziadek, Marian, z drugiej

strony jest córka, Natalia. Ona pojawia się pod koniec książki, w bardzo mocnym momencie, momencie „mocnego doświadczenia”. To jest dziecko, które śpi. Autor, czy też narrator, jako ojciec jest tym, który powinien ją chronić. A my dostajemy obraz śpiącego dziecka: ono jest pod stołem. Nie widać tego wyraźnie na zdjęciu, ale wiemy to z opowieści. Ta fotografia nie ma tytułu, nadaje go dopiero Tomek: „Natalia spała nam na kolanach...”. Dziecko śpi na kolanach, dorośli czuwają, historia staje się. Jest coś poruszającego w tej książce: to przejście pokoleniowe i upływ czasu, który dotyczy nas wszystkich. To dzieje się w obrazie, który sam w sobie jest nieszkodliwy, nie jest traumatyzujący. Natomiast ta narracja, którą musimy sobie stworzyć, jest o opiece, o odpowiedzialności: odpowiedzialności za to, co się dzieje, ale też odpowiedzialności za tę opowieść. I tutaj chciałam przejść płynnie od Natalii, która jest już dziewczyną, nie dzieckiem, do kobiet w tej książce. Bo ostatecznie, jak Tomek pisze na stronie 52, opowieści o wojnie zawdzięcza przede wszystkim babci. Książka otwiera się i właściwie zamyka cytatem z Marguerite Duras; pojawia się tam Emmanuelle Riva w takim obłądnym portrecie, pojawia się tam cała masa innych kobiet, które są autorkami obrazów, które są bohaterkami obrazów, które wreszcie są autorkami historii. Chciałabym zaryzykować taką tezę: ta książka w pewnym momencie mówi nam, że jest o uczuciach, bardziej o atmosferze niż o wydarzeniach, o atmosferze działania się pewnych rzeczy. Przez to ona jest bardzo „kobieca”.

**Tomasz Szerszeń:** Może tylko dodam, że moja mama po lekturze kilku fragmentów powiedziała mi, że ta narracja jest bardzo czuła. Przyznam, że bardzo mnie to skonstronowało, ponieważ temat – wojny, katastrofy, ich ślady i obrazy – nie jest przecież taki. To dziwny rodzaj spostrzeżenia, które jest przenikliwe, ale równocześnie nie jest dla mnie oczywiste... Zostało mi to w głowie.

**Katarzyna Bojarska:** Ta książka pełna jest kobiecości, choć nie musi być ona związana z kobietami. W mojej lekturze Zinedine Zidane jest postacią kobiecą – to jest osoba, którą niesie afekt. Afekt niezrozumiany, którego nie da się opowiedzieć. To jest historyk, który w finale mistrzostw świata uderza z byka i w pewnym sensie traci wszystko. A jednocześnie zyskuje wszystko – staje się bohaterem książki...

**Robert Zydel:** Chciałbym porozmawiać o tym zarzucie albo raczej komplemencie, który pada pod adresem Tomka: że on pisze w sposób kobiecy. Gdy myślę sobie o takim stereotypowym polskim mężczyźnie piszącym o „wszystkich wojnach świata”, to nie jest ta opowieść. Bo co robi Tomek w momencie zamachu w Paryżu? Oddala się. To jest raczej o szukaniu bezpieczeństwa niż o szukaniu ekscytacji, tego „dziania się”. W tym sensie to, co powiedziałaś, jest rewelacyjne.

**Tomasz Szerszeń:** To bardzo celna uwaga. Rzeczywiście, tych postaci kobiecych jest tam dużo. Uderzające jest też dla mnie to, co powiedziałaś [Kasiu] o postaci historyka: wprowadzam tam bowiem kategorię „dokumentu

historycznego”. Czyli czegoś, co jest fikcjonalne, ale jednocześnie oparte na realnych emocjach i przez to prawdziwe. Piszę o tym w kontekście wojny w Libanie i różnych artystycznych prób uchwycenia jej śladów. Wydaje mi się, że ta historyczność w ogóle nie jest pejoratywna, lecz otwiera jakiś inny poziom rozumienia historii, rozumienia obrazu. W tym sensie bohaterka filmu *Hiroszima, moja miłość* – jednocześnie *porte-parole* Duras i Rivy, odbijająca wojenne doświadczenia tej pierwszej – jest historyczna i przez to w jakiś inny sposób otwiera nas na rozumienie katastrofy. Nie ma w kulturze dzieła, które by lepiej opowiadało o tragedii Hiroszimy: dzieje się tak właśnie dzięki tej postaci.

**Eliza Kącka:** A *propos* tego, co powiedziała Kasia: cytuję malutki fragment zakończenia eseju *Nic nie widzieliście w Hiroszynie*, bo to będzie symptomatyczne:

próba dotarcia do tego, co niewidzialne – do bezkształtnych, anonimowych skrawków pamięci, najmniejszych, podlegających przemieszczeniu, strzępów obrazu. Zagadkowego obrazu, który oddziela od nas „zasłona z porannej mgły”. We wspólnym (nie)widzeniu objawia się sens rozumienia historii, która zawsze jest indywidualna, jednostkowa i jednocześnie wspólna, uniwersalna. Hiroszima jest wszędzie<sup>2</sup>.

Myślę sobie, że tutaj to „Hiroszima jest wszędzie” nie oznacza: dorwać się do epicentrum zjawisk i „wydusić z niego” mocny obraz, ale wiąże się trochę z rozproszeniem doświadczenia, a trochę jest to po prostu kolektywność innej opowieści o historii.

**Katarzyna Bojarska:** To ja dodam jeszcze coś do tego, co mówiła Eliza. Chodzi o jeszcze inną ważną cechę tej książki. Ona jest bardzo mocnym, osobistym, indywidualnym głosem autora. Wspomniałam, że jest to książka o miłości, pewnej rodzinności – jest to też książka o relacyjności, ona jest relacyjna. Dzieje się tak również dlatego, że ten indeks jest na początku – on to robi. Czytelniczka otwiera tę książkę i chce czytać; zamiast tego widzi jakieś rzeczy poprzedzielane pionowymi kreskami. Chcąc nie chcąc, musi coś z tym zrobić. Na przykład połączyć coś ze sobą, stworzyć jakieś relacje. I kiedy od tego indeksu pójdzie prawie na sam koniec, do podziękowań, to zdaje sobie sprawę, że to jest taka robota złożona z całej masy relacji z całą masą podmiotów – czy to ludzkich, czy nieludzkich. To jest książka zrobiona z relacji, z przeżywania rzeczy wspólnie z innymi osobami, ze współpracy. My w świecie akademickim jesteśmy nauczeni tego, żeby złapać swój temat i biec z nim szybko do mety, zanim ktoś inny tam dobiegnie. A tutaj mamy zwolnione tempo, nie ma żadnej mety, jest raczej spacer z innymi ludźmi, w towarzystwie innych bytów – nie ma drogi do przodu, raczej na boki, w wielu kierunkach...

**Eliza Kącka:** Ten indeks jest też zupełnie czymś innym niż indeks akademicki. Indeks akademicki jest alienujący, natomiast ten jest usieciawiający. On jest tak naprawdę kolejną metaforą niezdefiniowanych, ale jednak relacji.

**Tomasz Szerszeń:** W tym kontekście – gdy mówimy o relacyjności i narracji, która jest wielokierunkowa – dodam jeszcze, że nie jest to opowieść domknięta, linearna. Powiedziałbym, że jest meandryczna: to rodzaj dryfu między obrazami, tekstami, dyskursami, ale też postaciami – realnymi i fikcyjnymi. Ona odbija raczej pracę pamięci, która przecież czasem wchodzi głębiej, czasami jest czymś płytkim i zawodnym, innym razem cofa się... Dlatego *Wszystkie wojny świata* są – by użyć tej obrazowej metafory – nieregularnym nurtem, który płynie wśród konstelacji różnych miejsc, czasów, wojen i katastrof i różnego rodzaju doświadczeń. Ta książka jest palimpsestowa również w tym sensie, że wprowadzam tam różne głosy i różne obecności. Nawet ta płaszczyzna „autobiograficzna” jest niejednorodna: to nie tylko wspomnienia czy opowieści rodzinne, ale również doświadczenie konkretnych podróży. To też doświadczenie jakiejś obecności, która jest – użyję tu terminu, który często używany jest w teatrze, podczas prób – „przemazana”: pojawiająca się jak w powidoku. To „ja” zanika na wiele stron, potem pojawia się znowu...

**Robert Zydel:** Czas na otwarcie dyskusji. Czy mają państwo jakieś pytania?

**Sławomir Sikora:** Dziękuję za tę rozmowę. Jest wielowątkowa, zachęcająca do lektury i frapująca sama w sobie. Mam parę skojarzeń, ale ograniczę się do jednego pytania, które zostało przez Kasię wywołane i następnie dopowiedziane przez Tomka. Czy metafora wycieczki, którą serwował Roland Barthes, jest tu na miejscu – czy byłoby to tobie bliskie? Druga rzecz: zafrapowało mnie zderzenie przywołania Barthes’a i tej kluczowej fotografii, która w *Świetle obrazu* jest, ale w sumie nie wiadomo, czy jest – istnieje na ten temat mnóstwo interpretacji... Teoretycznie jej tam nie ma. Jak to się ma do fotografii, która kończy twoją książkę – zdjęcia domu twoich dziadków?

**Tomasz Szerszeń:** Ta książka jest o nieustającym napięciu między tym, co obecne i nieobecne: ten sam wątek jest przecież kluczowy dla *Światła obrazu* Barthes’a. To, że to zdjęcie znajduje się na końcu, domyka pewną narrację, ale jednocześnie jest to domknięcie pozorne, bo ta opowieść jest z założenia czymś niedomkniętym. Więc ta analogia jest i jej nie ma: wydaje mi się, że nie musimy tak dosłownie podążać za tym, że próbuję odtworzyć tę Barthes’owską figurę. Wracamy, tym samym, do napięcia między tym, co obecne i nieobecne, jako do kluczowej formuły obu książek, i tu pewnie, na jakiejś płaszczyźnie, pojawia się podobieństwo...

**Sławomir Sikora:** To było pytanie, które nie wiązało się z daniem jakiejś definitywnej odpowiedzi, skoro – jak rozumiem – ta książka nie jest do końca definitywna... Tak sobie pomyślałem, że kończysz czymś, co jest początkiem historii, a zaczynasz czymś, co jest tej historii końcem – indeksem. Więc to taka ciekawa przewrotność. To skojarzenie z Barthes’em ma również taki sens, że to była jedna z osób, które próbowały literaturę łączyć z fotografią na bardzo różnych poziomach, nie tylko w swoich krytycznych esejach.

**Katarzyna Bojarska:** Kolejna opozycja, która dynamizuje tę narrację, to ta między faktem czy faktycznością a fikcją, fikcyjnością. Co to w ogóle znaczy: utrzymać fakt w opowieści? I odnosząc to do płaszczyzny obrazów: czym są te obrazy, które trzymamy w rękach, i czy naprawdę coś nam to mówi? I co się dzieje, kiedy zaczynamy mówić? Czy my mówimy prawdę?

**Tomasz Szerszeń:** Tak, te obrazy mogą być bez nas „bezdomne”, w pewnym sensie. One też dryfują i my je przyszpilamy...

**Eliza Kącka:** Niektóre wydarzenia, o których się wspomina właśnie w takim trybie, w jakim Tomek to robi w książce, z tymi wszystkimi zastrzeżeniami, jakie już dotąd zgłosiliśmy, są opisane w czasie przeszłym niedokonanym. Trzeba opowiedzieć sobie coś, co już było, ale bez przyszpilania tego – w taki sposób, żeby to było definitywne i dookreślone – bo nie możemy tego zrobić. Opowiada się więc o czymś, co już było, w trybie „tak, jakby nie do końca się wydarzyło”. Jednocześnie modeluje się to w taki sposób, żebyśmy mieli – i to jest tej w książce ewidentne – wrażenie niedopowiedzenia. To fascynujące, że mamy coś, co jest materia, z której sami też trochę jesteśmy zrobieni, ale opowiada się o tym w sposób inny niż to, do czego przywykliśmy.

**Katarzyna Bojarska:** To, o czym teraz mówi Eliza, doskonale widać w rozdziale poświęconym kobietom (*Place Mężczyń*). Mamy tam tę wojenność, przemoc, kobiecość. Ale to, co próbujemy zamknąć jako przeszłość, tymczasem już uciekło, gdyż teraźniejszość ją dogoniła. Strajk Kobiet, który zaczął się, kiedy Tomek skończył pisać tę książkę, ale jednocześnie kiedy książka jeszcze nie wyszła – mamy tu więc takie zapętlenie czasu – siedł przecież z hasłem „To jest wojna!”.

**Eliza Kącka:** To było, ale jednocześnie tego nie mamy. Więc jest to takie niedokonanie, które już było i z którym trzeba sobie jakoś poradzić...

**Krzysztof Pijarski:** Nie czytałem jeszcze książki, więc nie mogę się odnieść bezpośrednio do niej, ale ta dyskusja jest świetna. Bardzo lubię sposób, w jaki Tomek pisze. W tej rozmowie było sporo o tym, w jaki sposób mamy doświadczenie albo go nie mamy, jak zdajemy z niego sprawę albo nie zdajemy z niego sprawy. Jak cały czas się z nim mijamy – bo w pewnym sensie nie możemy się nie mijać... Dotknęło mnie coś, co powiedziałeś: że twój dziadek jest być może częścią ostatniego pokolenia, które było w stanie opowiedzieć historię. Pobrzniało mi to zaraz czymś, co napisał Walter Benjamin, że Leskow był ostatnim pokoleniem, które było w stanie opowiedzieć historię. Leskow przynależał do XIX wieku, Benjamin urodził się pod koniec XIX wieku i w zasadzie ukształtował go XIX wiek, ale uzyskał dojrzałość w XX wieku. Ty urodziłeś się pod koniec XX, ukształtował cię ten XX wiek, ale uzyskałeś dojrzałość w XXI wieku. I to jest pytanie: co to znaczy opowiadać historię i czym jest historia? Nie wiem, czy dobrze zrozumiałem: ta książka jest ćwiczeniem z tego, co to znaczy dziś opowiedzieć historię? I z czego się ta historia klei, co jest jej materia?

**Tomasz Szerszeń:** Pewnie tak, choć już tutaj zastrzegalem, i myślę, że to wybrzmiało, że nie staram się opowiedzieć, „jak jest” – tu nie ma nic definitywnego, a taka narracja, która jest pryncypialna, po prostu mnie denerwuje. I uważam, że zadaniem zarówno literatury, jak i humanistyki jest raczej podważanie pewnych poglądów, które są definitywne, niż ich utwierdzenie. To też ciekawe, co powiedziałaś o Leskowie – to jest cały czas pewna relacyjność. I tak: to jest książka o opowiadaniu historii, ale – robiąc autocytat z książki – powiem, że bardziej interesuje mnie „kolor historii” niż sama historia.

**Katarzyna Bojarska:** Dlatego też dowiadujemy się, że twój dziadek opowiada historię, nie pamiętam już czego dokładnie, gołąc się brzytwą w łazience – i to jest znacznie bardziej ekscytujące niż to, o czym właściwie mówi.

**Krzysztof Pijarski:** Tak, ale nie bez przyczyny przywołałem Benjamin – bo przecież on też skupiał się na detalu, na fragmencie...

**Tomasz Szerszeń:** Oczywiście, odniesienie do Benjamin jest tu mocno obecne. Chodzi w ogóle o patrzenie na historię przez takie rzeczy, które pozornie są nieistotne. Istnieje cała wielka tradycja takiego patrzenia – to Warburg, Benjamin i inni... Jest mi to na pewno bliskie – uciekanie od wielkiej narracji po to, żeby ona [historia] objawiła się w detalu albo w jakiejś konstelacji obrazów czy faktów.

**Krzysztof Pijarski:** Interesują mnie raczej różnice między paradygmatem Benjaminowskim a tym, jak ty piszesz. Gdzie są między wami różnice w tym pozornie podobnym myśleniu? Wydaje mi się, że materia, w której pracujesz, jest trochę inna. Benjamin oczywiście mówił o obrazach i używał ich, ale one jednak są u niego inne. Natomiast ty dosłownie piszesz z obrazami, wobec obrazów i poprzez obrazy, i te obrazy – dwuwymiarowe, mające swój kolor i zmysłowość – są integralną częścią twojej opowieści. Wydaje mi się, że jeśli coś odróżnia tamten moment od tego, to to, że my nie jesteśmy w stanie myśleć dziś o opowieści bez obrazów. Chciałbym spytać, dlaczego te obrazy są dla ciebie ważne i co w nich takiego jest, że są niezbędne? Czym one dla ciebie są w tej opowieści?

**Tomasz Szerszeń:** Mówiliśmy na początku, że to jest książka o patrzeniu, o różnych formach widzenia i niewidzenia. Przede wszystkim obrazy (w tym fotografia) i patrzenie są dla mnie formą doświadczania historii. Myślę, że obrazy są takimi oknami, przez które czasem coś widać, ale jeszcze częściej one dodatkowo problematyzują naszą relację z historią, czy też w tym wypadku: z katastrofą albo wojną. Myślę też – i to może będzie właściwa odpowiedź na twoje pytanie – że różnica między tymi paradygmatami leży również w afektywności, której tam nie ma, a we *Wszystkich wojnach świata* jest kluczowa.

**Robert Zydel:** Poprosiłbym was teraz o krótkie podsumowanie.

**Katarzyna Bojarska:** Powiem parę słów o okładce, bo mówiliśmy już dziś o różnych opozycjach, a ona gra na jeszcze innej opozycji, mianowicie między negatywem

i pozytywem, między dorosłym a dzieckiem. Okładka jest negatywowym odbiciem rysunku wykonanego przez Tomka w wieku lat 7 lub 8. Ten rysunek był ilustracją do *Trylogii*, którą najpierw mu czytano, a potem sam czytał, jako taką modelową opowieść o wojnie czy o przemocy – bardzo męską i bardzo konwencjonalną. Obrazek za to jest zupełnie niekonwencjonalny. To buduje kolejną warstwę relacyjności, takiego wyjścia od wyobrażenia...

Nie powiedzieliśmy jeszcze o jednej rzeczy, czyli o roli wyobraźni w doświadczeniu historii, o tym, z czego ta nasza wyobraźnia jest zrobiona i jak ona się przykleja do tego, co wiemy, i do tego, czego nie wiemy; do tego, co czujemy, i do tego, jak żyjemy. Ten obrazek w pozytywowej wersji można zobaczyć jako ilustrację w książce. Można tam też zobaczyć zdjęcia z bitwy pod Grunwaldem – wyjątkowa sytuacja, proszę państwa, zachęcam! [*śmiech*]

Jest jeszcze jeden bardzo mocny fragment, który sobie wynotowałam. Pada tam pytanie, które mnie teraz też intensywnie nurtuje: co to znaczy protestować? Jaka jest różnica między protestowaniem wobec czegoś, co się dzieje, a przyjmowaniem tego po prostu do wiadomości? Wydaje mi się, że to pytanie stawiają sobie też artyści i artystki, akademicy i akademiczki, a pewnie też muzealnicy i muzealniczki, kuratorzy i kuratorki. Jeśli chcemy się zajmować tak zwanymi ważnymi rzeczami – to czy chcemy się nimi zajmować, bo uświadomiliśmy sobie, że coś się dzieje, czy chcemy naprawdę zaprotestować? I co to znaczy: „naprawdę zaprotestować”? Tak jak powiedziałam, że ta książka jest o wojnie i miłości, to myślę, że jest też swego rodzaju protestem – przeciwko konwencji, ale też przeciwko wszystkim wojnom świata.

**Eliza Kącka:** Tu jest jeszcze bardzo wiele wątków, poruszyłam zaledwie parę z nich. Parę mnie zastanowiło, bo na dobrą sprawę idziemy tutaj od obrazów do obrazów, a kiedy mówimy o Hiroszimie, mamy te cienie – cienie ludzi. Chodzi o efekt po wybuchu, związany z promieniowaniem, kiedy raptem pojawiają się cienie ludzi na ścianach; one potem blakną. I to też jest problemat tej książki – dokonuje się tu fenomenologia cieni. Kiedy nieintryzyjnie i nieinwazyjnie opowiadamy historię, to w pewnym momencie stajemy się właśnie takimi fenomenologami cieni – fenomenologami tego, co będzie nam znikać, czyli relacji. Jest tu dużo o tym opisie relacji, w związku z Sebaldem i właśnie w związku z kobietami i z rodziną. Natomiast w kontekście tych cieni mocno zarysowało mi się pytanie o status obecności – to jest bardzo przejmujący obraz, symboliczny dla tej książki i w ogóle dla twojej, Tomku, wrażliwości.

Wreszcie myślenie o filozofii i pytanie o status filozofowania, kiedy sobie uświadomiamy, że na dobrą sprawę to nie jest ani teoria poznania, ani akademicka zabawa w tej książce – to jest jasne – tylko taka „myśl zaskoczona”, gotowość do odkrywania nowych tropów. Mówię to trochę za Nancy’em, który jest obecny w tej książce. Powiedziałeś, Tomku, o niektórych patronach, i Barthes wywołany przez Kasię też się pojawia w związku z fotografią – ale



Jean-Luc Nancy też jest tu dość mocnym agensem i to właśnie on podrzucił mi ten trop myślenia o filozofii.

Ważna jest też relacyjność, o której już była mowa – na poziomie patrzenia relacyjnego i zawiązywania sensów. Właśnie przy patrzeniu ta relacyjność jest bardzo ważna – powiedzieliśmy o tym już pośrednio, ale może wymagałoby to jeszcze dopowiedzenia. I wreszcie ta narracja, która też mi się skojarzyła – zresztą w kontekście Benjamina zadawałam sobie pytania podobne do tych, które pan [Krzysztof Pijarski] tutaj wywołał. Oczywiście te prywatne passusy są jakby niebenjaminowskie, a jednocześnie są tu zgęszczenia i rozgęszczenia tych twoich przechadzek, twoich prywatnych pasaży, które są czymś zupełnie innym. A równocześnie myśli się o takich strukturach, w których palimpsestowo nawarstwiają się pewne sensy, i one są już zupełnie inną konstrukcją niż ta, którą może udźwignąć myśl benjaminowska – bo są już spod patronatu zupełnie innej wrażliwości. A jednak jest w tym swoista pasażowość.

**Robert Zydel:** Mnie też się wydaje, że ta książka otwiera wiele frontów. Obawiałem się, że ta dyskusja poszybkuje nam w wielu różnych kierunkach, ale jakoś udało się to spiąć. Podzielię się jeszcze refleksją: Eliza słusznie mówiła, że naiwnością jest oczekiwać, żeby w tej książce była mowa o wszystkich wojnach świata, i moim zdaniem to jest tekst bardziej nawet o widzeniu niż patrzeniu. Gdy ją czytałem, przypomniałem sobie wystawę *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965*, która parę lat temu była pokazywana w Haus der Kunst w Monachium. Pamiętam, że zrobiła ona na mnie olbrzymie wrażenie i jeszcze raz w swoim życiu utwierdziłem się w przekonaniu, jak bardzo powojennym jestem dzieckiem, chociaż urodziłem się w drugiej połowie lat 70. Zdałem sobie sprawę, jak niesamowicie piętno odcisnął na mnie obraz wojny. Wytknąłeś mi już, Tomku, że jednak dzieli nas parę lat, i być może tych parę lat sprawia, że ty jesteś daleko od takiej wojny i oglądania czy czytania *Potopu*, i od różnych stereotypowych zachowań, których wymagałoby się od „romantycznego” Polaka – udaje Ci się od tego uciec. W tych „wojennych” czasach to jest krzepiące. Ostatnie słowo należy do Tomka, bo to jego wieczór.

**Tomasz Szerszeń:** Rzeczywiście, pewnie jest tak, jak mówicie – że proces wywabiania wojny jest działaniem, które ma ją unicestwić. A odnosząc się jeszcze do tego, co powiedziała Eliza: bardzo celne jest to, co powiedziałaś o fenomenologii cieni. Rzeczywiście, pojawiają się tam różne widma i faktycznie jest tak, że cień jest obecnością, która, na bardzo wielu poziomach, najbardziej odpowiada tej książce – od cienia człowieka na ścianie w Hiroszynie po cień zmarłego dziadka, przez Maxa Ferbera, bohatera jednej z książek W.G. Sebald, który jest człowiekiem kurzu i który nosi „płaszcz z kurzu”... Jest tu w ogóle dużo postaci, które są zawieszane między życiem i śmiercią – nawet Meursault w *Obcym* jest figurą, która nie rzuca cienia. Ten wątek mocno się tutaj pojawia i mógłbym go

długo kontynuować, ale żeby już domykać, powiem jeszcze tylko jedną rzecz o relacyjności.

Na samym końcu książki, na ostatniej stronie, jest fragment, w którym cytuję Marguerite Duras, która, jak już napomknąłem, jest patronką *Wszystkich wojen świata*. Ona pisze tak: „Pisanie nie oznacza opowiadania historii. To przeciwieństwo opowiadania historii. To opowiadanie wszystkiego naraz. To opowiadanie historii i nieobecności tej historii. To opowiadanie historii, która przeszła przez swoją własną nieobecność”<sup>3</sup>. Te słowa Duras są dla mnie bardzo otwierające. Dopisuję więc swoją parafrazę: „Pisanie to widzenie wszystkiego jednocześnie: paradoksalne, niemożliwe miejsce, które trzeba spróbować odszukać”<sup>4</sup>. To mogłoby być motto tej strategii literackiej i relacyjności, która zarysowuje się już na samym początku.

Chciałbym wam bardzo podziękować za uwagi i za obecność.

\* Lekko zredagowany zapis rozmowy, która odbyła się 18 listopada 2021 roku w Muzeum Etnograficznym w Warszawie.

#### Przypisy

- 1 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, KR, Warszawa 1996, s. 124.
- 2 Tomasz Szerszeń, *Wszystkie wojny świata*, słowo/obraz terytoria – Instytut Sztuki PAN, Gdańsk–Warszawa 2021, s. 137.
- 3 Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, P.O.L., Paris 1987, s. 35.
- 4 Tomasz Szerszeń, *Wszystkie wojny świata...*, dz. cyt., s. 367.



MAGDALENA BARBARUK,  
PIOTR JAKUB FERENSKI,  
TOMASZ SZERSZEŃ

## Czuła sejsmografia historii

### O Wszystkich wojnach świata Tomasza Szerszenia

**M**agdalena Barbaruk: Czytając twoją niezwykłą książkę często notowałam na jej marginesach słowa „ekscentryczność”, „czułość” czy „ognozja”. Te pojęcia tworzą słownik, który wprowadziła do dyskursu humanistycznego Olga Tokarczuk. Wydaje się, że dzięki tego rodzaju przedsięwzięciom jak *Wszystkie wojny świata*, ma on szansę pozbyć się emocjonalnej a nawet sentymentalnej konotacji. Co dla nas dziś jeszcze ważniejsze, ten nowy słownik oświetla kluczową dla twojej książki sprawę: szczególną perspektywę, która powiązana jest z brakiem wartościowania (zasługa medium np. aparatu fotograficznego, które rejestruje wszystko bez kulturowych uprzedzeń), z potrzebą całościowego oglądu, który nie traci z widzenia drobin. Przypomnę tu fragment eseju *Ognozja*: „Ekscentryczność traktowano zawsze jako dziwactwo i margines, a przecież wszystko, co twórcze, genialne i posuwające świat w nowym kierunku musi być ekscentryczne. Ekscentryczność oznacza twórczą, a przy tym pełną radości, kontestację tego, co zastane i uznane za normalne i oczywiste. (...) Spostponowaliśmy wiedzę ogólną i zatraciliśmy gdzieś zmysł całościowej percepcji. (...) Nie widząc całości, pozostajemy zależni od lokalnych wirów i pojedynczych puzzli wielkiej układanki, jaką jest świat (...) W tym, co piszę, zawsze starałam się kierować uwagę i wrażliwość czytelnika na całość. Biedziłam się nad narratorami totalnymi, prowokowałam fragmentaryczną formą, sugerując istnienie konstelacji, które wykraczają poza prosta sumę składników i tworzą własny sens. Wydaje mi się, że literatura jako nieustanny sposób snucia opowieści o świecie, ma większą niż cokolwiek innego możliwość ukazywania świata z całością perspektywy wzajemnych wpływów i powiązań<sup>1</sup>. Co powiedziałbyś, gdybym nazwała cię kontynuatorem dzieła „wielkich ekscentryków”, Marii Janion czy Stanisława Lema? Czy twoja książka jest „ekscentryczna”? Czy jesteś „czułym narratorem”?

**Tomasz Szerszeń:** Dziękuję za to intrygujące skojarzenie. Muszę przyznać, że *Wykład Noblowski* Olgi Tokarczuk zrobił na mnie duże wrażenie i odnajduję się w zarysowanym tam myśleniu i figurze „czułego narratora”. Podobnie zresztą jak esej *Ognozja* z postulatem koniecz-

ności wynalezienia nowych, odpowiednich dla współczesnej wrażliwości i czasów kryzysu pojęć. One powinny być potraktowane poważnie przez humanistów. Inne sprawa, na ile te pojęcia są rzeczywiście nowe: to raczej przypomnienie pewnych od dawna istniejących, czasem ukrytych, sposobów opisywania świata. Np. o „ekscentryczności” pisał<sup>2</sup> choćby Roland Barthes w kontekście Georges’a Bataille’a... Tokarczuk trochę inaczej, jak mi się wydaje, definiuje to pojęcie, ale ostatecznie w obu przypadkach chodzi o zdecentralizowanie dyskursu, zaburzenie hierarchii tego, co centralne i marginalne, odzyskanie marginesu, wreszcie: o nieustające „wychodzenie poza”, „przekraczanie”. W tym sensie jest mi to bardzo bliskie. Nie wiem, czy udało mi się choć częściowo użyć ten efekt we *Wszystkich wojnach świata*, ale jeśli by tak było, to byłbym bardzo zadowolony... Jest jeszcze jedno pojęcie, które jest mi bliskie, a które, moim zdaniem, pasowałoby do słownika Olgi Tokarczuk: sejsmografia.

**Magdalena Barbaruk:** Byłaby to więc czuła sejsmografia historii... Przekazuję pytanie od Bartosza Cieśli, studenta kulturoznawstwa UW, który w ramach zajęć ze sztuki interpretacji zajął się twoją książką. Pyta on: „czy okładka *Wszystkich wojen świata* stanowi „obraz-zagadkę”? Jeśli tak, to w jaki sposób może on posłużyć jako narzędzie do dekolonizacji myślenia?”. To dobre pytanie. Twój dekolonizacyjny projekt miałby być, z tej perspektywy, formą odwojennienia kultury poprzez tworzenie pewnych obrazów-zagadek. Byłby więc dekolonizacją widzenia. Przyjrzyjmy się okładce, która jest rodzajem paradoksu, a może tylko nieoczywistego zestawienia – to jest erudycyjna książka o dyletanckiej okładce. Dyletantyzm chciałabym rozumieć tu jednak tak, jak ty w tekście o Jerzym Lewczyńskim: dyletant może być „poszukiwaczem pereł i cudów”, poszukiwaczem takich zestawień, które – poprzez wyjście poza paradygmat naukowy – mogłyby nas otworzyć na coś nowego. Może mógłbyś zacząć od powiedzenia, co na niej jest? Bo to jest jednak odważne posunięcie, żeby do „poważnej” książki dać dziecięcą okładkę...

**Tomasz Szerszeń:** Okładka to inicjalny moment, z którego rozwija się cała opowieść. W tym sensie cała książka rodzi się z obrazu. Czym on jest? To rysunek, który zrobiłem jako ilustrację do *Ogniem i mieczem* w 1988 roku – miałem wtedy 7 lat. On pojawia się potem w książce raz jeszcze: w otwierającym rozdziale, gdy piszę o pierwszych, jeszcze dziecięcych intuicjach, czym jest historia i jej reprezentacja – co splata się w tym wypadku z katastrofą, wojną. Na okładce jest właściwie rewers tego obrazu: we właściwej, oryginalnej formie on znajduje się właśnie na początku pierwszego eseju. Więc jest to obraz-zagadka nawet na takim banalnym poziomie: bo jest jednocześnie rysunkiem i jego rewersem. On z daleka wygląda trochę jak bażgrol: im bardziej się do niego zbliżamy, tym wyraźniejszy się staje... To jakby rodzaj bezformia, chaosu, z którego zaczyna wyłaniać się sens, który jednak rozchodzi się – niczym narracja – w różne strony. Pamięć, ale

też opowieść o wojnie, katastrofie, podobnie jak dziecięca kreska, idzie w różnych stronach, rozwija się, parafrazując Michaela Rothberga<sup>3</sup>, wielokierunkowo. A więc okładka odsyła do formuły tej książki: to palimpsest różnych obecności, różnych form narracji, różnych obrazów i opowieści, wreszcie różnych form pamięci. A dekolonizacja myślenia? Zakwestionowanie jakiejś wiedzy, ale także siebie samego – własnych wyobrażeń i uprzedzeń – jest niezbędnym elementem, by cokolwiek zdekolonizować. Żeby przekroczyć, trzeba wyjść od pogłębionego wglądu w siebie, ale poprzez niewiedzę, czyli zagadkę...

**Piotr Jakub Fereński:** *Wszystkie wojny świata* to książka poniekąd o tobie: zawiera bowiem nie tylko historie i zdjęcia rodzinne, ale też dużo antropologicznego „bycia w terenie”, snucia opowieści na temat jednoczesnego doświadczenia przestrzeni i związanych z nią świadectw przeszłości: czy to w Fukushima, czy w Hiroszynie, czy w Paryżu... Chciałbym spytać cię o formę tej książki. To jednocześnie esej literacki, naukowy, wizualny. Ma z pewnością formę eseju, ale nawet ta pojemna formuła nie oddaje jej specyfiki. Zawiera bowiem ogromną ilość rozmaitych faktów, odniesień literackich, artystycznych, filmowych, figur z różnych dziedzin kultury, rozmaitych obszarów sztuki... Czasami przypominało mi to rodzaj atlasu, formuły encyklopedycznej. To wszystko jednak przeplecione jest twoimi opowieściami rodzinnymi, zapisami doświadczeń podróży i przede wszystkim obrazami, kadrami z filmów. Jak definiujesz formę *Wszystkich wojen świata*?

**Tomasz Szerszeń:** Mam w tym miejscu jedną uwagę: forma encyklopedyczna jest zawsze czymś domkniętym, linearnym. *Wszystkie wojny świata* są, mówiąc metaforycznie, raczej nieustającym otwieraniem kolejnych ścieżek niż ich domykaniami: rodzą się z niezgody na taką zamkniętą, linearną formę. W tym sensie powiedziałbym, że to bardziej palimpsest czy atlas, niż leksykon. To co jest tu problematyzowane, to pojęcia „niewiedzy” i „niewidzenia” – dezorientacji w percypowaniu doświadczenia katastrofy, doświadczenia historii. Zależało mi, żeby ta niepewność doświadczenia, o której piszę w wielu miejscach książki, miała również jakieś przełożenie na jej formę.

Warto też zauważyć, że poza skojarzeniami dotyczącymi formy *Wszystkich wojen świata*, które w oczywisty sposób kierują nas ku obszarom literatury i sztuki, istnieje również – rzadka, ale jednak – tradycja gatunkowego przełamania opowieści w książkach bardziej typowo antropologicznych. Wspomnijmy choćby Michaela Tausiga<sup>4</sup>...

**Piotr Jakub Fereński:** Mówiąc o formule encyklopedycznej, formule leksykonu, miałem na myśli również otwierający książkę indeks miejsc katastrof pojawiających się w książce...

**Magdalena Barbaruk:** Dodam tylko, że ten spis zbudowany jest w opozycji do treści książki: on jest beznamiętny, nieafektywny, alfabetyczny. Jednocześnie pojawia się w nim np. „Józefów, dom z ogrodem”. Gdybyś powie-

dział, że to spis katastrof, to jak to w takim razie rozumieć? Czy chodzi o to, że wojna jest wszędzie – również w tym zaciemnionym pokoju w ówczesnym podwarszawskim domu twoich dziadków?

**Tomasz Szerszeń:** Mógłbym odpowiedzieć, że wojna kryje się wszędzie, gdyż nasza kultura jest nią przeniknięta... Ale przede wszystkim intryguje mnie opowiadanie obecności poprzez nieobecność. Jak w cytacie z Marguerite Duras, który zamyka książkę i dotyczy tej innej formuły opowiadania o doświadczeniu historii: to jednocześnie „opowiadanie historii i nieobecności tej historii”<sup>5</sup>. Ta równoległość jest czymś, co bardzo mnie frapuje i co próbowałem oddać we *Wszystkich wojnach świata*.

W otwierającym książkę indeksie-mapie pojawiają się miejsca realne, miejsca-symbole (jak Auschwitz czy Hiroszima), ale też te należące do porządku fikcyjnego, jak choćby bar *Casablanca* z filmu *Hiroszima, moja miłość*... To różne poziomy rzeczywistości, różne poziomy odniesienia do historii.

W jednym z rozdziałów piszę o rozmaitych próbach opisania doświadczenia wojny w Libanie, dokonywanej przez pokolenie artystów wizualnych dorastających podczas jej trwania: mam na myśli Walida Raada, Rabiha Mroué, Joannę Hadjithomas i Khalila Joreige czy trochę starszego pisarza Iljasa Churi, mierzącego się nie tylko z pamięcią wojny domowej, ale też z (nie)pamięcią Nakby. Wobec nieobecności artefaktów czy świadectw wojny, oni postanowili je spreparować. Postawili tym samym pytanie – które przecież pada też we wspomnianej już *Hiroszynie, mojej miłości* – o status fikcji w doświadczeniu historii: czy istnieją sytuacje, w których fikcja jest bardziej prawdziwa niż dokument? Czy potrafi odsłonić coś więcej z doświadczenia historycznego? Wspominam o tym, gdyż mam wrażenie, że to pytanie jest jednym z kluczowych dla *Wszystkich wojen świata*. To się odnosi też do opowieści rodzinnych – nigdy do końca nie wiemy, jaka jest relacja fikcji i faktu... A „dom z ogrodem”, miejsce tak często odwiedzane przeze mnie podczas dzieciństwa, staje się tu moim prywatnym punktem obserwacyjnym na historię. W tej książce śledzę takie rozmaite „punkty obserwacyjne” na wojnę i katastrofę, a poprzez nie: na historię. W związku z tym interesuje mnie moment, gdy to co prywatne – jednostkowe, partykularne – zyskuje wymiar czegoś szerszego, uniwersalnego: gdy „ja” przemienia się w „my”.

**Magdalena Barbaruk:** Przywołujesz japońską kategorię *hibakusha* i piszesz o historii pisanej z punktu widzenia ocalańców. Zauważasz, moim zdaniem bardzo przekonująco, że jedyne co możemy zrobić w sytuacji katastrofy, to przeczekać. My jako pokolenie lat 80. w pewnym sensie jesteśmy też ocalańcami...

**Tomasz Szerszeń:** Rozumiem, że nawiązujesz do Czarnobyla i tego, co piszę w paru miejscach książki o tym doświadczeniu... Kwestia radiacji jako czegoś, czego nie widzimy, ale jednak odczuwamy jako lęk, wydaje mi się niezwykle nośną metaforą w takiej próbie nowego zde-

finiowania, czym może być historia i jak ją pisać. Alain Resnais w latach 80., wspominając swoją wcześniejszą o trzydzieści lat podróż do Hiroszimy, zauważył, że „historia jest rodzajem przeciągu, powodzi. (...) Historia jest dziś obecna wszędzie, coraz bardziej podzielona i rozproszona”<sup>6</sup>: jest trudna do uchwycenia, gdyż jest wszędzie i nigdzie jednocześnie. To moment, który chciałem pokazać w tej książce: nasze współczesne doświadczenie, które – jak przeciąg czy radioaktywna chmura – rozchodzi się różnych kierunkach, pozostaje trudno uchwytnie i przez to niepokojące. Trzeba pomyśleć o innych formach historii, a wraz z nimi – o innych formach jej opowiadania.

**Piotr Jakub Fereński:** To co mówisz brzmi tak, jakby ta książka operowała w jakiś rejestrach abstrakcji, teorii... Tymczasem ona jest niezwykle konkretna. Utkana jest z niewiarygodnej liczby ciekawych faktów i historii – nie dajesz czytelnikowi czasu na zacerpnięcie oddechu. Jest w tym coś z przejścia, pasażu – Benjamin, pojawiający się zresztą wielokrotnie na kartach tej książki, w jakiś sposób ci patronuje. Ty się w taki właśnie sposób poruszasz po przestrzeni – niezależnie od tego, czy ma ona konkretny czy fikcyjny charakter, czy znajduje się w Japonii, Francji, Algierii czy w Polsce.

**Tomasz Szerszeń:** Benjamin jest, jak wiadomo, patronem pewnego sposobu pisania. Ale jest też ważny z historiozoficznego punktu widzenia: chodzi o to zacerpienie się na konkretnie, o wyprowadzenie idei czy teorii z setek detali i faktów, nabudowywanie historiozoficznej konstrukcji z odpadów – z czym mamy do czynienia w *Pasażach*. Pasaż – nawet wrywając to słowo z benjaminowskiego kontekstu – dobrze opisuje meandryczną i labiryntową formę *Wszystkich wojen świata*, gdyż on „mediuje” nie tylko między obrazami, tekstami, przestrzeniami i czasami, ale też między różnymi gęstościami opisu. Pamięci, obecności i ich reprezentacje łączą się tu ze sobą: to widmologia różnych poziomów obecności, które nachodzą na siebie.

**Piotr Jakub Fereński:** Ta widmologia nie schodzi się z widmologią Derridy, ale rzeczywiście cała książka jest o tym, co widzialne i niewidzialne, o nieustającym napięciu między nimi, a także o szczelinach, które są pomiędzy. Fascynująca jest tu kwestia relacji między tekstem a obrazem, słowem i fotografią – bardzo umiejętnie tym grasz, sprawiając, że czytelnik również musi wykonać pewną pracę... Mieliliśmy też wrażenie, że wymiennie używasz kategorii i metafor zacerpniętych z wizualności i z języka. Martin Jay we wstępie do *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*<sup>7</sup>, demaskując nasz język, pokazuje jak w krótkim fragmencie tekstu mieści się cała masa metafor wizualnych. Idziesz, przynajmniej do pewnego stopnia, w odwrotnym kierunku: bardzo często do analizy tego, co wizualne, używasz metafory czytania...

**Magdalena Barbaruk:** Postępujesz czasem tak, jakby czytanie i widzenie były synonimami, co jest dziś niepopularne. Walczysz o „nową czytelność”, piszesz o „nowej czy-

telności historii”, a jednocześnie piszesz o jej widzialności. Być może dla ciebie, jako dla artysty, to jest to samo... Ta metafora czytania jest, być może, elitarnym przeżytkiem w twoim języku. A może wpływa na to kwestia naszej metryki, lat 80., pojmowania kultury jako tekstu?

**Tomasz Szerszeń:** O „odzyskiwaniu czytelności” piszę rzeczywiście parę razy i to w zupełnie różnych kontekstach: ten wątek pojawia się choćby *à propos* Jerzego Lewczyńskiego i projektu archeologii fotografii (która niepostrzeżenie staje się archeologią historii) – tym odzyskiwaniu historii przez obrazy – ale też, gdy piszę w ostatnim rozdziale o (nie)widzeniu rozmaitych globalnych kryzysów i naszym lęku... Ten apel o odzyskanie czytelności świata i/lub historii można rozumieć też na takim bardziej ogólnym i może nawet publicystycznym poziomie: dziś często nie potrafimy znaleźć połączenia różnych globalnych kryzysów – one są ze sobą połączone, podczas gdy nam wydają się odseparowane. Dochodzi do tego brak połączenia między wszechobecnymi obrazami a ich wyjaśnieniem. To się rozchodzi: to problem, który podnoszę w książce. A wasze spostrzeżenie dotyczące tego naprzedmiennego użycia metafor wizualnych i tekstowych wydaje mi się ciekawe. I przyznam się: nie robiłem tego świadomie.

**Magdalena Barbaruk:** Książka zbudowana jest na pewnej aporii dotyczącej patrzenia: chodzi o napięcie między dystansem a patrzeniem z bliska. „Musimy nauczyć się patrzeć z bliska”, słyszymy w *Hiroszimie, mojej miłości*. Rzeczywiście, patrzysz z bliska niczym archeolog na odkrywki. To właściwie książka archeologiczna: mamy w niej do czynienia z archeologią obrazów, ale też z archeologią rzeczy, czasem też archeologią pojęć i słów. Lewczyński na fotografii – która tu na Dolnym Śląsku powinna być bardzo istotna – *Nasze powiększenie – Nysa 1945*, przedstawiającej wagon z repatriantami, pokazuje, poprzez użycie specyficznej formy, proces patrzenia z bliska i z daleka jednocześnie. Tak się składa, że to podwójne, pozornie paradoksalne, widzenie, to jeden z postulatów twojej książki – ono, być może, przybliży nas do odzyskania „czytelności”... Mówisz o spojrzeniu „stereoskopowym”, „wieloperspektywicznym”, „mikrohistorycznym”, ale wydaje mi się, że pasuje tu bardziej wprowadzone przez Olę Tokarczuk spojrzenie „eks-centryczne”: jednocześnie z bliska i z daleka, globalne i lokalne, całościowe i skoncentrowane na detalu, łączące przeszłość i przyszłość.

**Tomasz Szerszeń:** Bardzo mi to pasuje. To sformułowanie nie przyszło mi do głowy, ale ono oddaje sedno tego, o czym piszę *à propos* patrzenia. Ta książka jest nieustającym mediowaniem między zbyt dużą bliskością a zbyt dużym oddaleniem. Moim zdaniem można godzić te pozorne sprzeczności.

**Magdalena Barbaruk:** Opisany przez ciebie zamach w Paryżu 13 listopada 2015 roku wnosi coś bardzo ciekawego do Twoich rozważań. Właściwie chodzi tu o „pomiędzy”, o to, co wydarzyło się między 13 a 15 listopada. Pisałeś, że 15 listopada dla twojego myślenia o „woj-

nach” był ważniejszy niż 13, doszło bowiem do powtórzenia...

**Tomasz Szerszeń:** W opowieści, którą snuję w ostatnim rozdziale, nawiązuję nie tylko do doświadczenia zamachu terrorystycznego z 13 listopada 2015 roku – który przeżyłem, jakby go nie widząc – ale też do tego, co wydarzyło się po zamachu. Dwa dni później na ulicach Paryża nastąpił bowiem atak paniki: wszyscy myśleli, że to kolejny zamach... To było wydarzenie, które się nie wydarzyło, ale ja to „widziałem” i przeżyłem: „nic, które rani”. To rodzaj paradoksu, który domyka historię zamachu.

**Magdalena Barbaruk:** To jest *punctum* tej książki – jeszcze bardziej przekonujące niż Czarnobyl. W tej drobnej historii kapitalnie oddajesz nastrój nowoczesnego lęku (o którym pisał też Leszek Koczanowicz w książce *Lęk i olśnienie. Eseje o kulturze niepokoju*<sup>8</sup>), nasze nierozumienie siebie z nim. Ta opowieść zawiera też w sobie jeden z przejawów dystansu, o którym mówisz. Ten pożądaný dystans jest we *Wszystkich wojnach świata* ogywany na rozmaite sposoby. To może być opóźnienie czasowe, to może być szyba, może być muleta (jak w niezwykle skomplikowanej historii o Zidane’ie), to może być coś, co jest poza kadrem, co stwarza nam inny punkt obserwacyjny, to może być poetyckie zawieszenie, wreszcie surrealizm jako metoda nieustannego dystansowania się. Choć postulat czytelności jest pozornie sprzeczny z surrealistycznym oglądem, z surrealistycznymi momentami w historii, które przywołujesz, to znów jest tu jakieś powinowactwo. „Wszystkie wojny świata” (nie jako tytuł, ale jako hasło) to z tej perspektywy kod genetyczny współczesności...

**Piotr Jakub Fereński:** Rozdział o Zidane’ie jest pozornie z innego porządku. W moim odczuciu on ujawnia surrealistyczny moment tej książki, gdy wprowadzasz trochę inny język, inny ciąg odniesień. Warto przypomnieć tu o twojej pierwszej wystawie (z 2010 roku) w Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego *Byłem pierwszym polskim surrealistą. Prace z lat 1929-39...*

**Tomasz Szerszeń:** Jeśli przywoływane tu już obrazy-zagadki mają surrealistyczny charakter, to w tej opowieści, której bohaterami są Zidane i Meursault, ona się pojawia... Słynny cios z byka – którego zresztą nie widzieliśmy podczas transmisji *live* – był czymś takim. Dodatkowo, nie wiemy, co zostało powiedziane. Pomimo wielu wy tłumaczeń, ta sytuacja do dziś wydaje się niejasna: zarówno na płaszczyźnie obrazu, jak i w przestrzeni języka. Ona nas popycha ku figurze śledztwa – podobnie jest w *Obcym* Camusa, gdzie cała druga część tego utworu to właściwie próba zrozumienia intencji Meursaulta, który „oślepiiony słońcem”, zabija na plaży Algierczyka („Araba”, jak jest u Camusa...). Chodzi nie tylko o „niejasność” obrazu, ale też o naszą dezorientację. W tym sensie jest tu coś z surrealistycznego porządku. Przywołuję też w tym miejscu piękną książkę Kamela Daouda *Sprawa Meursaulta*<sup>9</sup>, która jest rodzajem rewersu opowieści snutej przez Camusa. Daoud nadaje „Arabowi” imię i twarz – daje głos postaci, która jest niema. Pojawia się tu też *corrida*, jako

bardzo stary wojenny rytuał, w którym „cios (z) byka” jest jedną z kluczowych figur... Wszystko krąży wokół wojny w Algierii – tematu, który jest w kulturze francuskiej ciągle do pewnego stopnia tabu. W latach 50. wokół tej wojny panowała zmowa milczenia. Publicznie nie mówiło się o torturach, czy obozach koncentracyjnych – to było poza świadomością społeczną. I film Alaina Resnais’ego *Noc i mgła*, poświęcony przecież obozowi w Auschwitz, kręcony był jako komentarz do wydarzeń w Algierii, jako głos przeciwko wojnie – podobnie zresztą jak *Hiroszima, moja miłość*. I gdy tyle mówi się tam o nieobecności, zniknięciu, zamknięciu, to jest to też forma politycznego komentarza. A więc Hiroszima i Auschwitz naświetlają Algierię, zaś Algieria nadaje Hiroszimie i Auschwitz aktualności... Natomiast tekst o Zidane’ie pozostaje bez puenty – czasem mam wrażenie, że ważniejsze od interpretacji, która „wyjaśnia”, jest pokazanie tej złożonej sieci relacji i odniesień, zanurzonych w niej obrazów, tekstów, osób, sytuacji, miejsc... W tym sensie ta książka nie jest pedagogiczna: ona nie tłumaczy świata, tylko opisuje jak obrazy, teksty i osoby, ale też znaczenia i interpretacje migrują. I może to jest w niej surrealistyczne (jeśli koniecznie chcesz odpowiedzi na to pytanie): chodzi o horyzontalność, o pozornie zaskakujące spotkania i zasadę cięć jako takich nagłych przeskoków między na pozór odległymi rzeczywistościami.

**Piotr Jakub Fereński:** Rzeczywiście, nie jest to fresk: są to raczej próby mapowania, układania, przekładania tych obrazów... Dla mnie przykładem takiego cięcia bądź zawieszenia jest bardzo poruszający krótki esej *Architektura przetrwania* (który zresztą jest też częścią innej twojej książki<sup>10</sup> o tym samym tytule z 2017 roku) – on się nagle w przerażający sposób urywa... To zawieszenie czyni go bardzo aktualnym.

**Tomasz Szerszeń:** Ta nietrwała, efemeryczna, nomadyczna architektura, którą fotografowałem i o której pisałem, jak i cały projekt *Architektura przetrwania*, zyskuje dla mnie dziś nowe znaczenie za sprawą kryzysu klimatycznego i pojawiającego się pytania: co będzie jutro? Nie chodzi jednak o wizję regresu. Raczej o to, żeby móc wyobrazić sobie inne formy życia, żeby włączyć w tę opowieść inną możliwość. To też łączy się w moim mniemaniu z ideą wielokierunkowości pamięci...

**Magdalena Barbaruk:** W twojej książce efemeryczna architektura szalasów łączy się w zaskakujący sposób z betonem. Azyl i granica, to co trwałe i nietrwałe: to jakby dwie strony tej samej opowieści...

**Tomasz Szerszeń:** Ale warto też pamiętać, że każda opresyjna struktura ma dziury, przez które można przeniknąć. Pięknie pisze o tym Gloria Anzaldúa w *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*<sup>11</sup>...

**Piotr Jakub Fereński:** Bunkry, o których piszesz, stają się też z czasem częścią krajobrazu, wrastają w niego. Zaczynają przynależć do historii naturalnej. To szczególnie widoczne tutaj, na Dolnym Śląsku.

**Tomasz Szerszeń:** Tak. Ciekawe, co dzieje się z architekturą, która przestaje pełnić swoją funkcję... Paul

Virilio bardzo ciekawie to problematyzuje w *Bunker Archeologie*<sup>12</sup>, zastanawiając się na formami i „życiem po życiu” niemieckich bunkrów tworzących Wał Atlantycki. Innym przykładem wplecenia betonu do literackiej powieści jest oczywiście W.G. Sebald. Bunkry, podobnie jak dworce, pełnią w jego prozie ważną funkcję. W *Austerlitz* widok betonowej twierdzy jest czymś, z czym główny bohater nie może sobie poradzić...

**Agnieszka Wolny-Hamkało:** Chciałam nawiązać do tytułu i waszego skojarzenia z Walterem Benjaminem. Myślę, że ono sięga głębiej i obejmuje nie tylko konstrukcję książki, ale też ton i słownik. Często używasz takich słów jak „tkanie” i „snucie”, przetwarza je też feminizm, na przykład w książce *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczycy*<sup>13</sup>. Chodzi o horyzontalne budowanie, odejście od hierarchiczności – i jest to spójne z tym, co deklarujesz. Publikujesz książkę pod tytułem *Wszystkie wojny świata*, a na jej pierwszych pięćdziesięciu stronach piszesz o tym, że trzeba porzucić retorykę wojny i konfliktu. I budujesz książkę, która jest pasażem, czyli horyzontalną opowieścią. Jej benjaminowski ton – jest tonem *flaneura*, choć narrator nie chodzi po mieście, raczej snuje się po świecie idei, obrazów. Twoja kamera robi kolejne *travellingi*. Metafora podróży jest tu jak najbardziej na miejscu. Ale to wszystko staje się dwuznaczne, kiedy opowiadamy o wojnie. Już nie chcemy snuć swoich opowieści z dystansu. Czy zdawałeś sobie sprawę z tego rozdźwięku? Że napisałeś książkę z wojną w tytule, a ton tej historii jest tonem podróżnika, który ogląda? Widziałeś w tym zagrożenie, czy raczej inspirowało cię do zmagania się z tymi wektorami?

**Tomasz Szerszeń:** To nie musi stać w sprzeczności: tempo i ton *flaneura* wydają mi się paradoksalnie odpowiednie, żeby mapować współczesny świat – również świat w sytuacji katastrofy. Natomiast jeśli chodzi o „tkanie”, to jest to metafora, która występuje zarówno u Benjamina i Sebald, ale też u Tokarczuk, i ona przynależy, jak mi się wydaje, do tego porządku, który skupia się na relacjach. Odpowiada mi ona nie tylko poprzez rodzinne skojarzenie (moja mama zajmuje się tkaniną...), ale również dlatego, że tkanie z założenia – co pewnie wybrzmiewa w krytyce feministycznej – stoi w sprzeczności z tym, co pryncypialne, patriarchalne, a co w przestrzeni narracji mogłoby oznaczać dydaktyzm czy inną formę nieznoszącego sprzeciwu, nieomylnego tonu... Chciałbym raczej, żeby była to „tkana opowieść”, łącząca nie tylko różne miejsca w przestrzeni, różne teksty i obrazy, ale też różne, pozornie przeciwstawne wektory. To też książka o poszukiwaniu obrazów: jest tu więc nie tylko „tkanie” i „podróż”, ale też „poszukiwanie”.

**Agnieszka Wolny-Hamkało:** Pozioma struktura – a esej nią jest – ma to do siebie, że przyrasta poziomo, poszerza się. Esaj jest taką formą, która promuje efekt zwielokrotnienia skojarzeń – zresztą, mówiłeś o tym wprost. Chciałabym zapytać cię o redukcję. Jesteś erudytą, asocjacje możesz mnożyć w nieskończoność. I one mogą zmieniać porządki, multiplikować się, oddalać od

centrum. Jest to ciekawe, ale być może tworzy też zagrożenie.

**Tomasz Szerszeń:** Esaj w ogóle jest problematycznym gatunkiem. Chciałem jednak, żeby w lekturze tej książki wybrzmiała też płaszczyzna etyczna czy polityczna, z tym klarownym antywojennym przesłaniem: „nigdy więcej”. Nie chciałbym, żeby to była jedynie tekstowa gra odbić, gdzie wszystko staje się wszystkim. A więc zagrożenie pewnego przerostu oczywiście istnieje, ale na pewno nie jest to moją intencją. Raczej chciałem pokazać, jak obraz wojny i katastrofy istnieje czasem w miejscach, w których zwykle go nie widzimy. Zwracam też uwagę na zagrożenia pamięci: żeby podjąć próbę dekolonizacji obrazu wojny, trzeba zmierzyć się z problemem tego, co, jak i dlaczego pamiętamy...

\* Skrócona i zredagowana wersja rozmowy, która odbyła się 22 listopada 2021 w księgarni Tajne Kompletty we Wrocławiu.

#### Przypisy

- 1 Olga Tokarczuk, *Ognozia*, [w:] tejsze, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 25 i 27.
- 2 Roland Barthes, *Les sorties du texte*. Pierwsze wydanie w: *Bataille*, red. Philippe Sollers, Unions générale d'éditions, Paris 1973.
- 3 Michael Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. Katarzyna Bojarska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
- 4 Por. np. Michael Taussig: *The Corn Wolf* (2016); *Beauty and the Beast* (2012); *I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own* (2011); *My Cocaine Museum* (2004).
- 5 Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, P.O.L., Paris 1987, s. 35.
- 6 Alain Resnais, *Les photos jaunies ne m'émeuvent pas*, „Cahiers du cinéma”, novembre 2000, s. 70.
- 7 Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, 1993.
- 8 Leszek Koczanowicz, *Lęk i olśnienie. Eseje o kulturze niepokoju*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2020.
- 9 Kamed Daoud, *Sprawa Meursaulta*, przeł. Małgorzata Szczurek, Karakter, Kraków 2015.
- 10 Tomasz Szerszeń, *Architektura przetrwania*, Fundacja Asymetria, Warszawa 2017 [wersja polska i angielska].
- 11 Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco 1987.
- 12 Paul Virilio, *Bunker archéologie*, Galilée, Paris 2008 [pierwsze wydanie: 1975].
- 13 *Boginie, bohaterki, syreny, pajęczycy. Polskie pisarki współczesne wobec mitów*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021.

**Zbigniew Benedyktowicz:** To jest kolejna książka, która mną ostatnio wstrząsnęła – inną jest *Chodząc w Tatry* Kuby Szpilki. Może to kwestia mojej aktualnej kondycji i tego, że szybko się wzruszam, poruszam... Przyznam: powaliła mnie. Autora kojarzę z bardzo wyrafinowaną, bardzo dobrą akademicką refleksją. Trzeba tu wspomnieć redagowane lub współredagowane przez niego numery „Kontekstów”: o Leirisie (nr 3–4/2007), Warburgu (nr 2–3/2011), pilce nożnej (nr 3–4/2012), Sebaldzie (nr 3–4/2014) czy Ameryce Łacińskiej (nr 4/2020). Warto też przypomnieć jego poprzednią książkę: *Podróżnicy bez mapy i paszportu* (2015) – to wspaniała praca, o której Jan Gondowicz podczas spotkania autorskiego w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie powiedział, że „za takie książki w normalnym kraju daje się katedrę”... Dla mnie *Podróżnicy...* są pracą *stricte* antropologiczną, gdzie pokazana jest sztuka jako antropologia: już nie – o czym pisaliśmy wielokrotnie na łamach „Kontekstów” – antropologia jako sztuka czy antropologia „między nauką a sztuką” (jako jeden z tych gatunków zmieszanych), ale właśnie sztuka potraktowana jako forma antropologicznego namysłu. Domykając sylwetkę autora, chcę wspomnieć, że antropologia jest tylko jednym z obszarów, po których się porusza: jest on również artystą, fotografem.

W stosunku do *Podróżników bez mapy i paszportu* we *Wszystkich wojnach świata* pozostał wyrafinowany język analizy, ale doszła emocja i traktowanie pisania jako formy świadectwa. Autor zaimponował mi już pierwszym rozdziałem. Wprowadza do niego *Mapa* – to też swoisty pasaż do *Podróżników...* Książka zaczyna się cytatem z Marguerite Duras: „Nie wiem, czym jest brak przemocy, nie mogę sobie w każdym razie tego wyobrazić. Pokój, pogodzenie się ze sobą – nie wiem, co to takiego. Śnię tylko sny tragiczne, pełne miłości i nienawiści. Ale ja nie wierzę w sny. Piszę. To, co mnie porusza, to ja. To, co sprawia, że chcę płakać, to moja przemoc, ja”<sup>1</sup>. Bardzo znamienne motto. Ale do myślenia daje też pierwsze autorskie zdanie: „W dzieciństwie bardzo lubiłem bawić się w wojnę”<sup>2</sup>. Jerzy Pilch napisał, że jak pociąga go pierwsze zdanie w książce, to bierze ją do ręki. I to pierwsze zdanie *Wszystkich wojen świata* jest właśnie intrygujące. Połączenie tego osobistego świadectwa pewnego obszaru, w który nas wprowadza ta książka, z antropologią, ale i z poezją, z obrazami, jest dla mnie interesujące. W pierwszym rozdziale nagle pojawia się wiersz Zuzanny Ginczanki – niezwykle precyzyjnie połączony, wpleciony precyzyjnym językiem w opowieść o czytaniu znaków, wypatrywaniu zapowiedzi wojny, tego Jutra, które nieuchronnie nadchodzi, ze wszystkimi emocjami: zachwytem, miłością, strachem... Pojawiają się tu postaci dziadków, Stanisławy i Mariana Michniewiczów, którym zresztą pierwszy rozdział jest dedykowany. W tym przejściu od dziecka, które bawi się w wojnę, do postaci dziadka, który o niej opowiada, zarysowuje się tu jakaś taka bardzo ludzka, międzypokoleniowa więź. Mamy tu też dziecięce rysunki bitew... To wszystko wydobyte jest przez mocne splecenie precyzyjnego języka analizy, który

ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ,  
KUBA SZPILKA,  
TOMASZ SZERSZEŃ

## „Ta wojna trwa permanentnie, ona się nigdy nie kończy”...

### O Wszystkich wojnach świata Tomasza Szerszenia

jednak zostaje oczyszczony ze scjentystycznego tonu, zyskuje oddech poezji... *Mapę*, motto z Duras i to znamienne pierwsze zdanie poprzedza jednak dedykacja dla żony, „dla Julii” – to taki osobisty rys tej książki, który kieruje nas ku myśli o autobiograficznym obnażaniu się, ale również o współczuciu...

Ta książka jest niesłychanie precyzyjnie skonstruowana, autor – co jest jej wielką zaletą – prowadzi nas przez obrazy. Przeglądając je za pierwszym razem, trafiłem na winietę pierwszego numeru „Polskiej Sztuki Ludowej”. Zastanawiałem się, co ona tam robi... Analiza tego obrazu – tak mi przecież bliskiego – powaliła mnie. To zupełnie inne odczytanie niż te, do których byłem przyzwyczajony. Frasobliwy z okładki „odwraca głowę”, „nie chce na to patrzeć”. Z kolei parę rozdziałów wcześniej Catherine Deneuve zwiędzająca zrujnowany Bejrut, i ona „chce zobaczyć”... To są te ramy, w których spotykałem się z tą książką. I ona wyrasta poza nie i wprowadza nas w wiele mikrokosmosów, mikroświatów, „mikrotyków” (parafrazując tytuł książki Pawła Sołtysa). Owa precyzyjna, wielopoziomowa konstrukcja tej książki i obecne w niej wielowarstwowe spojrzenie mnie urzekły.

Mam pytania i może od nich zacznę: one nie są łatwe i pomimo mojego zachwytu chciałbym je zadać. Zafrowała mnie jedna rzecz: że autor pisze o wojnie, a pomija oczywiste odniesienia do wielu ważnych w sztuce polskiej wypowiedzi o wojnie. Te polskie wątki są bardzo dyskretnie zarysowane, pojawiają się raczej poprzez historie rodzinne: może chodzi o to, żebyśmy spojrzeli na nie, i jednocześnie na wojnę, w inny sposób, przekraczając to, co dobrze nam znane? A może o to, że my jesteśmy już zbyt mocno kulturowo zanurzeni w doświadczeniu wojny? Oczywiście, pojawiają się tu wybrane elementy polskiego wojennego imaginarium – choćby film *Krzyżacy* Aleksandra Forda, który jest wprowadzony poprzez postać dziadka. W relacji do *Chcę zobaczyć!* z Deneuve w Bejrucie przypomniał mi się film Jerzego Skolimowskiego *Ręce do góry!* On wiele lat przeleżał na półce – po transformacji zwrócono się do niego, że teraz może go wreszcie dokończyć. Więc Skolimowski też jedzie do Bejrutu – jest tam cała scena, gdy jeździ po tym zrujnowanym mieście z ka-

merą. Tego mi zabrakło, podobnie jak choćby Kantora... Nie ma tu też innej ważnej antropologicznej książki: *Antropologii wojny* Ludwika Stommy – choć wiem, że to inny sposób pisania...

Nie poruszam tu teraz istotnego wątku natury i antropocenu, otwarcia na pozaludzkie wymiary doświadczenia związanego z wojną. Tej wojny z naturą, ale też zemsty natury, którą człowiek kolonizował. Byliśmy tego świadkami podczas pierwszych dwóch fal pandemii, gdy natura wybuchła w niekontrolowany sposób (świadomie używam słowa „kolonizacja”: tu bardzo ważny jest też wątek dekolonizacyjny)... Oddaję głos autorowi, a książka jest wspaniała!

**Tomasz Szerszeń:** Dziękuję za te dobre słowa o *Wszystkich wojnach świata*. Przyznam się, że Zbyszek Benedyktowicz zafrapował mnie, gdyż dosłownie już następnego dnia po tym, jak otrzymał książkę, zadzwonił do mnie z całą masą przemyśleń z nią związanych... A przechodząc do pytań i wątpliwości: akurat Kantor pojawia się w tej książce, choć rzeczywiście raczej na marginesie, ledwie napomknięty. Ale masz rację: brakuje tu wielu dzieł, które pozornie powinny się w niej znaleźć. Pewnie jest tak dlatego, że nie chciałem iść oczywistymi ścieżkami, próbowałem przełamać to nasze stereotypowe skojarzenie typu „wojna w kulturze”. Ta strategia jest zarysowana już na samym początku, w indeksie miejsc, który przemieszcza nasze oczywiste skojarzenia w jakąś zupełnie inną stronę, ale pojawia się też we wspomnianym już motcie z Marguerite Duras. Jej słowa są emocjonalną odpowiedzią na bombardowanie Trypolisu przez Amerykanów i spletają w kilku zdaniach perspektywę wojny realnej i wewnętrznej, historii i afektu, stawiają pytanie o to, co znaczy protestować wobec cierpienia, wreszcie nakierowują nas na przemoc zawartą, jakby strukturalnie, „w obrazie”. Od początku jesteśmy więc ostrzeżeni, że to nie będzie taka konwencjonalna praca poświęcona obrazom wojny, że to będzie inaczej ustawione. Chciałem, żeby polska perspektywa była zaledwie jedną z wielu, żeby nie była ważniejsza niż inne: ta narracja rozwija się, jeśli można tak powiedzieć, wielotorowo, w wielu różnych kierunkach. Wspomniałem o dekolonizacyjnym wątku tej książki: najprościej to ujmując, rozumiem go jako wybijanie się z takich utartych przekonań, wyobrażeń, klisz – również takich, które odnoszą się do tego, „jak pisać o historii?” oraz „jak pisać o obrazach?”. Chodzi też o wychodzenie z „kultury wojny”, w której wzrastaliśmy. W tym sensie to przejście obok polskich obrazów wojny, dzieł i tekstów, które dobrze znamy, rozumiem trochę jako właśnie gest dekolonizacyjny. Bardzo chciałem zarysować też swoją perspektywę, która jest (jak powiedziałby Walter Mignolo) „byciem tam skąd myślę”<sup>3</sup>: to są moje lektury, które nie muszą być – i często nie są – waszymi lekturami pokoleniowymi...

Powiem jeszcze ważną dla mnie rzecz: niektóre z tych tekstów były prezentowane na łamach „Kontekstów” czy w „Widoku. Teoriach i Praktykach Kultury Wizualnej”. One jednak zostały na potrzeby książki dość mocno prze-

pisane, rozbudowane i nabrały zupełnie innego charakteru, spięte kilkoma klamrami, zawiązane precyzyjnymi nićmi, które dziś wydają mi się już trudne do rozerwania. Chciałem pokazać, jak rozmaite wydarzenia i obrazy – pozornie geograficznie (i na wiele innych sposobów) od siebie odległe – są ze sobą powiązane. To szczególnie ważne dzisiaj, gdy – jak się wydaje – nasza perspektywa jest zaburzona, gdy jesteśmy w stanie dezorientacji. I ta książka o tej dezorientacji na jakimś poziomie opowiada: dezorientacji wobec historii, wobec obrazów, ale też wobec samych siebie.

**Kuba Szpilka:** Dla mnie to jest bardzo trudna w lekturze książka. Ona wymaga dużej uważności, gdyż miesza różne porządki. Zaintrygował mnie ogromnie tytuł – nie mogłem zrozumieć, jak można napisać o „wszystkich wojnach świata”. Nie mogłem zrozumieć, jak to jest zrobione, jaki to jest chwyt... Jak ją już zacząłem czytać, to co mnie porwało, poruszyło, to fakt, że tam jest inne nazwanie tego, czym może być wojna. Ono jest inne, bo odchodzi od tego, co jest opowieścią o wojnie Zachodu, naszej cywilizacji. Pojąłem, że to jest też opowieść o tym, że świat patrzy na kulturę zachodnią jako na taką przestrzeń kulturową, która wydała mu wojnę. Ta wojna trwa permanentnie, ona się nigdy nie kończy – stąd tytuł. Ona nie jest wypowiedziana. Jest na rozmaite sposoby opowiadana – w taki sposób, aby narzucić tę opowieść. I trzeba tu powiedzieć, że książka Ludwika Stommy – choć pisana zapewne przeciwko wojnom – przynależy do tej perspektywy opowiadania o wojnie „z jej wnętrza”: ona ją umacnia. Tymczasem w twojej książce pojawiają się miejsca, kultury i ludzie, którzy mówią coś, co jest dla nas zaskakujące: wy nas niszczycie, wydaliście nam wojnę i ani przez chwilę nie przestajecie nas niszczyć. Rozumiem, że to jest także wydarzenie – cywilizacja jako wydarzenie agresji. Dajesz na to różne odpowiedzi, ale to, co jest fascynujące dla mnie, dotyczy kwestii czytania: odpowiadasz, że powinniśmy nauczyć się czytać z tych rozsypanych śladów... To jest zaproszenie do tego, żebyśmy czytali znaki. Ale czytali je tak, żebyśmy zobaczyli swoją nikczemną sprawczość, swoją odpowiedzialność. To wzbudza we mnie opór: ja nie chcę być odpowiedzialny za to, co wydarzyło się w Hiroszimie czy w Fukushima... Ale ty mówisz: nie ma wyjścia. W tym sensie jest to dla mnie trudne: czy w ogóle możemy wyjść z naszej kulturowej skóry?

Są tam takie tropy, które mnie fascynują i porywają: dotyczą resztek, tego składania z rzeczy biednych... Mówię o tym dlatego, że my wciąż żyjemy w opowieści zwycięzców, opowieści, która nie chce pamiętać. Tak to zobaczyłem i nie ukrywam, że z tym wiąże się mój problem w czytaniu *Wszystkich wojen świata*. Nie mówiąc już o takich zdumiewających, gwałtownych przeskokach od tej wojennej opowieści wprost ku sztuce – sugerujesz, że sztuka bardziej precyzyjnie mówi o tym, czym jest wojna. Oczywiście: nie wprost. To wydaje mi się bardzo intrygujące. Chociaż każde ustanowienie innego porządku – bo ty ustanawiasz inny porządek – jest czymś, co w znaczny sposób stawia wobec bezradności.



**Tomasz Szerszeń:** Dotykasz czegoś ważnego, co próbowałem oddać w tej książce. Nasza kultura odbija agon, konflikt, jest zanurzona w rozmaitych formach wojenności i przemocy. To, co mówisz o trudności lektury, jest też formą wojny wewnętrznej – poniekąd doświadczałem jej, pisząc. Dlatego wprowadziłem historię rodzinną, opowieść o zamachu w Paryżu... To wyraz wojny wewnętrznej. Wspominasz o historii, którą piszą zwycięzcy – przeciwwagą dla niej jest oczywiście ta benjaminowska „historia przegranych”. Ale tu pojawia się jeszcze jeden trop: Günther Anders pisał, że od momentu wybuchu pierwszej bomby atomowej w Hiroszynie wszelkie pisanie historii odbywa się już z punktu widzenia ocalańców... Ma rację: na swój sposób jesteśmy ocalańcami. Pisząc o Czarnobylu, sięgam po jeszcze inną opowieść, inną figurę: chodzi o gest uprawiania historii w napromieniowanym archiwum. W tej metaforze (która w książce jest również konkretnym obrazem) historia jest taką niewidzialną radioaktywną chmurą – niewidzialną, a jednak wszechobecną. Wojna nie musi być wojną realną, jak w Rwandzie czy Bośni, ale ona ciągle istnieje w pewnych obrazach, w kulturze przemocy... Istnieje na wielu poziomach.

**Kuba Szpilka:** W tej książce jest taki element, który dla mnie jest niesłuchanie na czasie. Przywołujesz tam rozmaite praktyki artystyczne w perspektywie „wszystkich wojen świata” – nie są więc one czymś, co zdobi, tylko są działaniem „na linii frontu”. Są odpowiedzią na ową agresję, na ten napór... Mówimy: „artystyczne”, ale słowu temu nadajemy wymiar estetyczny – i niedobrze, że tak robimy, gdyż chodzi o coś o wiele bardziej fundamentalnego. To jest być może to narzędzie, które daje pewną nadzieję i możliwość. Mówię o tym dlatego, że czytając tę książkę, byłem zdumiony, jak bardzo ona jest *à propos* jutra. Więc jeżeli szukamy jakiejś możliwości jutra, które nie byłoby koszmarem, jeżeli chcemy, żeby ten nasz oddech się wydobył – bo przecież (jak celnie zauważył Achille Mbembe<sup>4</sup>) mamy problem z oddychaniem, coraz trudniej jest oddychać – to sądzę, że dla nas, jak tu siedzimy, to jest jakaś wskazówka, wskazanie, które powinniśmy potraktować poważnie. Nie wiem jak, ale to jest nam ewidentnie potrzebne, żeby odejść od logocentryczności – żeby za tym poszedł pewien czyn.

**Tomasz Szerszeń:** Pisząc tę książkę, doszedłem do wniosku, że musimy wpuścić naszą afektywność, bo inaczej to jest nie do udźwignięcia. Ta perspektywa jest więc afektywna nie tylko w tym sensie, że nie ukrywam swoich uczuć i wprowadzam perspektywę prywatną, ale też ponieważ jest ona w pewnej mierze zaangażowana. Ta książka to nie jest zdystansowany tekst. Działania artystyczne i prace, o których piszę, też często przekraczały tę pozycję, były afektywnie zaangażowane w katastrofę i badanie jej śladów.

**Piotr Jakub Fereński:** Nas natomiast poruszyła kwestia widzialności i niewidzialności. Ona pojawia się w zasadzie w każdym rozdziale, i to niezależnie od tego, czy piszesz o rzeczach, które są nam czasowo bardzo bliskie,

czy o takich, które są problemem jutra, tego co dzisiaj, czy tego, co pozornie należy już do przeszłości, a – jak mówisz – wciąż jest potencjalnie aktualne (jak kwestie związane z bronią nuklearną). Widzialność i niewidzialność pojawiają się zatem nie tylko na poziomie tej opowieści.

I jeszcze bardzo ważna sprawa, o której powiedzieliśmy zbyt mało: ta książka jest trudna do zdefiniowania, to esej, który jest zarazem literacki i naukowy... Ktoś zapytał mnie dzisiaj o książkę Kuby Szpilki *Chodząc w Tatrach*: „A cóż to jest za gatunek?”. Kompletnie nie jestem w stanie odpowiedzieć i z tą książką mieliśmy z Magdą Barbaruk ten sam problem. Ale, co jest istotne i co trzeba powiedzieć, to też to, że ona jest zarazem projektem artystycznym. Jest osobista nie tylko dlatego, że rozpoczynasz od opowieści o tym, że sam bawiłeś się wojną, i to jest bardzo ważny punkt wyjścia, ale też dlatego, że jest twoim projektem artystycznym w sensie układu obrazów. Jest pod tym względem niezwykła.

**Magdalena Barbaruk:** Tytuł *Wszystkie wojny świata* może wyglądać też jak świadomie użyty banał, coś w rodzaju *Wszystkich nieprzespanych nocy* Michała Marczaka. Jak piszesz: *Hiroszima, moja miłość* była filmem skandalicznym, bo mieszała porządek romansu z porządkiem tragedii nuklearnej; być może tu chodziłoby o podobny efekt, o skandaliczną nudę powtórzenia... Ponadto jeśli chodzi o problem widzenia i niewidzenia, to jest to dla mnie echo słynnego pytania Marii Janion: „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?”. Ty to zamieniasz na: „Czy będziesz wiedział, co widziałeś?” i dla ciebie w widzeniu zawiera się po prostu wszystko. „Widzenie” to jest coś, co zawiera zarówno rozumienie, wyobrażenie, jak i przeżycie i doświadczenie. Z wojną jest też związany banał, patos i kicz interpretacji, tak jak o tym pisała Janion... Co o tym myślisz?

**Tomasz Szerszeń:** Odbiłbym to w ten sposób: ciekawą rzecz – co mnie jakoś uderzyło – powiedziała w czasie spotkania w Muzeum Etnograficznym w Warszawie Katarzyna Bojarska. Przełożyła to pytanie: „Nic nie widziałeś w Hiroszynie” – które się pojawia w filmie, a w książce jest odmieniane na bardzo różne sposoby – na niezwykle aktualny kontekst, pytając: „Co my widzimy na granicy?”. Poruszyła mnie ta bezpośredniość przełożenia, w takim sensie, że w swojej wypowiedzi Bojarska wprost nawiązała do tego, co się dzieje tu i teraz, do tego naszego niewiedzenia i niewiedzy, i naszego nieradzenia sobie z tym... Więc niewiedzenie jest nie tylko konstrukcją teoretyczną, figurą literacką czy sposobem ułożenia tych rzeczy, ale też jest czymś, z czym się zmagamy realnie również dzisiaj jako (nie)obserwatorzy, (nie)świadkowie opresji.

Jeśli natomiast chodzi o gatunkowość, to też jest dla mnie ciekawy temat. Uderzyło mnie to, co powiedział Kuba Szpilka w naszej dzisiejszej krótkiej rozmowie w Galerii Hasióra: powiedziałeś, że moja książka jest pisana „przeciw”. Bo ona rzeczywiście jest nie tylko przeciw wojnom, wojnie w ogóle, pewnej kulturze wojny, również przeciw obecności wojny w nas, nawet pod nieujawnioną postacią... Ona jest też przeciwko pewnej konwencji pisania.



Jewgienij Pawłow, *Selfie with my Wife*, 1988, z cyklu *Total Photography*. © Jewgienij Pawłow. Dzięki uprzejmości artysty.  
Za: Tomasz Szerszeń, *Wszystkie wojny świata*, Gdańsk–Warszawa 2021, s. 265.

**Magdalena Barbaruk:** Ta książka nawet nie jest „antywojenna” – tu chodzi o „odwojennienie”, ona jest „odwojenna”.

**Paweł Próchniak:** Jest jeszcze wątek sztuki – chętnie o to zapytam, bo mam z tym pewien kłopot. Ta książka jest mocno antywojenna, Magda mówi: odwojenna, i to może jest lepsze sformułowanie. Ale w gruncie rzeczy jest to książka napisana alfabetem wojny. Zgodziliście się, że nasza cywilizacja jest cywilizacją wojny, że wojna cały czas trwa, jest stale obok nas i w nas jak radiacja... Mówisz, że ten temat pozostaje niewyczerpywalny i tak rzeczywiście jest. Ale jednocześnie wybierasz formę literacką, która jest zamachem (w pozytywnym sensie!) na wszystko. Ta książka to labirynt – a forma labiryntu jest próbą objęcia wszystkiego. Mówisz, że to jest palimpsest – forma palimpsestowa też jest próbą ujęcia wszystkiego. I to są ujęcia zawłaszczające, a jednocześnie utopijne – jak wojna, bo każda wojna jest skrajnie zawłaszczająca i utopijna. Wiem, być może nie ma innej drogi... Jestem po stronie tej książki, ale jest w niej coś z pisania alfabetem wojny. Wyobrażam sobie, że prawdziwie odwojenna czy przeciwwojenna książka realizowałaby postulat, który pięknie formułuje Josif Brodski, gdy mówi w poemacie *Części mowy* (w przekładzie Stanisława Barańczaka): „Wolność / jest wtedy, gdy zapominasz pisowni nazwiska tyrana”. Tylko

czy faktycznie da się zapomnieć? Czy z wojny rzeczywiście można się otrząsnąć? Może pisząc o wojnie, musimy się zgodzić, że jesteśmy zwycięzcami.

**Tomasz Szerszeń:** Oczywiście na jakiejś płaszczyźnie pewnie masz rację – można w ogóle odrzucić pojęcie wojny, wykreślić tę nazwę. A rozwijając wątek tej utopijności, owej próby ujęcia wszystkiego: moim celem było patrzenie w różnych kierunkach jednocześnie, często zarazem i do przodu, i do tyłu. Tkanie relacji, które są pozornie niemożliwe czy paradoksalne, na zasadzie pewnych cięć – pokazywanie, że one mogą istnieć zupełnie inaczej, niż to sobie wyobrażamy. To jest też działanie pod włos – i w tym sensie nie jest to alfabetyczne, encyklopedyczne. To jest działanie, które jest z góry niemożliwe, ale też jest nieustającym tkaniem pewnej tkaniny spojrzeń – jest więc tworzeniem różnych relacji. Pojawia się tutaj mapa – i to są nie tylko didaskalia, ale też pewna konstelacja, pokazanie relacji i tego, jak rzeczy są ze sobą powiązane.

**Paweł Próchniak:** To jest ciekawe w kontekście widzenia – bo to, co nazywacie mapą, jest mapą, której nie widać. Ale jednocześnie to z całą pewnością jest mapa. Wydaje mi się, że właśnie język mapy – ostentacyjnie deskryptyczny i jednocześnie dyskretny, dosłowny i zarazem metaforyczny – potrafi uchwycić tę aporetyczną sytuację i odwrócić ją na drugą stronę, przenieć. Chodzi o sy-

tuację, w której mówi się o wojnie przeciwko niej – to mam na myśli, gdy mówię o aporii.

**Tomasz Szerszeń:** Mapy powstawały, żeby wspomóc wojny, są narzędziem opanowywania terytorium – ale być może tę mapę trzeba trochę inaczej ułożyć, zdekolonizować... W tym sensie mapa pojawia się w książce zarówno jako figura wojennego języka, jak i sposób na jego przekroczenie.

**Magdalena Barbaruk:** Dlaczego wy ciągle pytacie o język, skoro Tomek w książce wyraźnie pisze, że on chce wynaleźć wyobraźnię do odwojniania? A jeśli chodzi o wyobraźnię, to dużo piszesz o surrealizmie – jako czymś bardzo poważnym. Samo *Ogniem i mieczem* jest dla ciebie czymś mieszającym to, co naturalne i kulturalne, kosmiczne i drobne. To jest właśnie ta nauka widzenia, i wyobraźni – a może i języka.

**Zbigniew Benedyktowicz:** Mam tu taki fragment dotyczący tego widzenia i niewidzenia, tego napięcia, odwracania oczu i chęci zobaczenia. Uważam, że można to odczytać – to jest o tym Frasośliwym na pierwszej okładce „Polskiej Sztuki Ludowej” z 1947 roku:

Na okładce pierwszego numeru „Polskiej Sztuki Ludowej” (listopad–grudzień 1947, nr 1–2) widnieje fotografia Chrystusa Frasośliwego w koronie cierniowej – rzeźby, która została znaleziona w kapliczce nad Wisłokiem we wrześniu 1947 roku, miesiąc po formalnym zakończeniu Akcji „Wisła”. Figura, zwana też Mysłicielem, sfotografowana jest bokiem, w sposób, który najlepiej oddaje smutek, cierpienie, zadumę. Poza Chrystusa Mysłiciela przywodzi bezwiednie na myśl Dürerowską *Melancholię* i zamarłego w bezruchu anioła. „Postać z okładki pierwszego numeru „Polskiej Sztuki Ludowej” odwraca wzrok od świata, w którym dopiero co skończyła się wojna. Akronim PSL oznaczał wtedy także zniszczoną właśnie przez komunistów partię wywodzącą się z lewicowego ruchu ludowego – Polskie Stronnictwo Ludowe – której dni były policzone” – zauważa etnografka Magdalena Zych.

Odwrócenie wzroku to gest, który w tym wypadku wyraża zarówno przerażenie, jak i smutek z powodu wojennej i powojennej rzeczywistości. Empatię wobec całego cierpienia świata, ale również odmowę patrzenia. Pragnienie unicestwienia zniszczonego świata poprzez odwrócenie wzroku, zamknięcie oczu<sup>5</sup>.

To jest dla mnie przykład tej gry widzenia i niewidzenia, chęci zobaczenia i odrzucenia: Frasośliwy odwraca wzrok od cierpienia. Ale z drugiej strony nie zgodziłbym się z tezą, która padła z ust Kuby Szpilki... Kuba porusza wątek dekolonizacyjny – to zresztą wielokrotnie padało, że historię pisze ten, kto zwyciężył. A tu, gdy spojrzymy na ruiny Bejrutu, to akurat Skolimowski w swoim obrazie wtyka w te unieruchomione schody bejruckiej galerii czy domów towarowych młodą dziewczynę i dokumentalne zdjęcia arabskich młodzieńców z karabinami. I nagle po-

jawia się dziewczyna biegnąca z biało-czerwoną opaską na ramieniu, i wiemy, że jesteśmy w powstaniu warszawskim – on po to jechał do Bejrutu, żeby to zobaczyć. Ale jak Kuba [Szpilka] mówi, że książka jest przeciwko tym zwycięskim opowieściom, to musiałbym powiedzieć, że u nas nie mamy z tym problemu – my nigdy nie byliśmy zwycięzcami...

**Tomasz Szerszeń:** Moralnymi i fantazmatycznymi na pewno tak...

**Zbigniew Benedyktowicz:** To może powiem, czego mi tutaj brakuje – może to jest zbyt dosłowne, ale brakuje mi rzeczy. Ale te guziki (jak w wierszu Zbigniewa Herberta *Guziki (wiersz klasyka)*): „Tylko guziki nieugięte / przetrwały śmierć świadkowie zbrodni / z głębin wychodzą na powierzchnię / jedyny pomnik na ich grobie [...] tylko guziki nieugięte / potężny głos zamilkłych chórów / tylko guziki nieugięte / guziki z płaszczy i mundurów”), które tylko zostały, i ta Herbertowska ojczyzna – „taką przebodli nas ojczyznę” (Zbigniew Herbert, *Prolog* – wiersz z tomu *Napis*) – to nie jest język zwycięzców. Doświadczenie tej wojny tutaj – można je dekolonizować, dekonstruować czy pokazywać – jest takie samo, jak u Aleksijewicz: ma te same poziomy dotknięcia indywidualnych osób. I ta opowieść o dziadku, o rodzinie, o zmaganiu się z tym... Możemy tu wpaść w pewne stereotypy, ale wydaje mi się, że język sztuki po Oświęcimiu w Polsce jest czymś ważnym. To jest książka otwarta na świat, zarówno na Wschód, jak i na Zachód, i może dlatego troszeczkę odwraca wzrok... To jest dla mnie pasjonujące, że tak można – to jest pokazanie tego odwracania oczu, jak ten Frasośliwy, który nie chce patrzeć na niektóre rzeczy, na te metaforyczne guziki. To na pewno nie jest pisane z pozycji walczenia ze zwycięzcami czy odczarowywania, rewidowania języka zwycięzców. I choć książka jest precyzyjnie napisana i precyzyjnie udokumentowana – i kolejne eseje przynoszą kolejne obrazy – to doskonale oddaje tę perspektywę i nie wikła się zdaniem w przywołane tutaj przez Kubę Szpilkę walki z językiem zwycięzców. Ona upomina się też o ofiary...

**Tomasz Szerszeń:** Dodam tu pewne rozróżnienie: użyłś frazy „zdekonstruować albo zdekolonizować”. Wydaje mi się, że to są zupełnie inne porządki. Zdekonstruowanie ma, moim zdaniem, przede wszystkim intencję krytyczną – to jest rozebranie czegoś na kawałki, prześwietlenie, zdemaskowanie. A zdekolonizowanie jest raczej chęcią uwolnienia się z jakiejś sytuacji poprzez przekroczenie jej, poprzez zrozumienie własnego uwikłania i odrzucenie czegoś. Dla mnie jest to pełniejszy – a na pewno bardziej politycznie nośny – gest niż zdekonstruowanie. Wydaje mi się to istotne. Porządek, jaki zarysowuje się w tej książce, nie jest porządkiem dekonstruowania. To jest raczej opowieść o pewnym porządku, który staram się przekroczyć. Pokazuję tę próbę – nieudaną, być może – przekroczenia i szamotania się, zagłębienia się w labiryncie obrazów; natomiast celem nie jest tu rozbiór klisz.

**Kuba Szpilka:** Powiem może nie wprost o książce, ale o tym, jak ją czytam – trochę odniosę się do tego, co

mówił Paweł [Próchniak], a trochę do wątku Chrystusa Frasobliwego. Bliska jest mi koncepcja, że wzrok jest zaborczy. A zatem widzieć świat obrazami, obejmować go, pojmować – w tych słowach jest władanie, zawładnięcie. Rozumiem, że podejmujesz różne ruchy, żeby się z tego wyplątać, ale jest też i tak – to jest *à propos* języka – że nowe czy inne mówienie nie zawiesi nigdy poprzedniego mówienia. I w tym sensie dekonstrukcja jest dla mnie czymś nieprawdopodobnie istotnym, i nie polega tylko na tym, żeby coś rozbić – jest dotarciem do owego miejsca, gdzie coś zostało skonstruowane.

Kiedy mówię o tych „wszystkich wojnach świata” i o Chrystusie Frasobliwym, który odwraca wzrok, to dla mnie to nie jest tak, że on na coś nie chce patrzeć. On nie chce władać patrzeniem. Dla mnie jest w tym pytanie: „Co zostaje?”. Ja tego nie wiem. I może nigdy nie znajdziemy na to odpowiedzi.

To, co robisz, jest pewnym heroicznym gestem – biorę to słowo mocno i chcę to powiedzieć. I w tym sensie jest to książka antywojenna, że ty wiesz, że to musisz przegrać, bo nie ma innego wyjścia. Co zostaje? Zostaje próbować, wiedząc, że się przegra. To jest zadziwiająca gra, gdzie od razu wiesz, że przegrasz, i grasz właśnie po to. I właśnie w tym widzę zachętę do działania.

**Paweł Próchniak:** Wydaje mi się, że można pójść dalej w tej interpretacji i powiedzieć tak: Chrystus, jak to znakomicie interpretujesz, przysłania oko, odwraca wzrok, żeby nie władać spojrzeniem. Mówisz: „Co zostaje? Nie wiem”. Moim zdaniem – zostaje obecność. I teraz dalej: w tej książce formy obecności – żywej, realnej obecności – są bardzo wyraźne i bardzo dobrze pisarsko i konstrukcyjnie zrobione. Czyja to obecność? To nie jest obecność tylko badacza i myśliciela. To jest może przede wszystkim obecność artysty, a właściwie – dzieła sztuki. Uważam więc, że nie musimy tutaj przegrać, bo być może właśnie ta forma obecności, którą jest sztuka, to forma otrząśnięcia się z wojny, wyjścia poza jej alfabet.

**Mateusz Marczewski:** Wydaje mi się, że wyjście od tytułu *Wszystkie wojny świata* oznacza, że autor ustanawia taką sytuację, w której to pojęcie „wojny” kondensuje i od razu wytwarza uniwersalny fenomen, który jest odłączony od takiego rozumienia tego pojęcia, jakie znamy. Tworzy sobie swego rodzaju istnienie, podejmuje walkę 1:1 i ten fenomen bada, żeby złożyć z niego coś swojego, czyli pokonać ją i wyrazić we własnym języku. Nie można wygrać tego pojedynku w rzeczywistości, więc można go po prostu stworzyć sobie samemu. Ty w pewnym momencie z pojęcia wojny – z tego, jaką mamy wytworzoną wizję tego, czym jest wojna – robisz obiekt. Sam ją rozbijasz na kawałki i składasz według własnego języka, robiąc z tego spójną formę, która jest pewnego rodzaju trofeum z pojęcia, z tego, czym była początkowo.

**Piotr Jakub Fereński:** Może uda mi się spytać cię jeszcze na koniec o ten krótki esej, który jest częścią szerszego projektu, czyli *Architektury przetrwania*. To jest temat

bardzo dziś aktualny. Rozmawialiśmy tu o wielu rzeczach, natomiast ten esej i twoja wcześniejsza praca wyprzedza tę rzeczywistość, z którą spotykamy się dzisiaj na granicy polsko-białoruskiej...

**Tomasz Szerszeń:** W przypadku *Architektury przetrwania* interesowało mnie pojęcie azylu – bo azyl jest przeciwieństwem wojny, to jest pozornie bezpieczne miejsce, schronienie. Może być realny, może być jakąś konstrukcją, ale może być też azylem w słowach. Staram się w tej książce ogrywać również inne rzeczy, które są pozornie obok, ale w rzeczywistości wiążą się na różnych poziomach z wojną: jak azyl, granica, „punkt zero historii” czy bezdomność.

**Piotr Jakub Fereński:** To jest książka o wszystkich bolączkach współczesności – jak migracja czy kwestia katastrofy (piszesz o tym w związku z Czarnobylem i Fukushima). W kontekście katastrofy mówimy dziś ciągle o antropocenie, ale czymże by ten antropocen był, gdyby katastrofa w Czarnobylu rzeczywiście się rozwinęła? Bo przecież, na szczęście, wydarzyła się w stosunkowo małej skali... W serialu *Czarnobyl* pojawia się takie zdanie: „A co, jeżeli nie przestanie promieniować? Nie da się zatrzymać tego wybuchu”. I odpowiedź: „Nie wiemy. To będzie coś, czego nigdy nie doświadczyliśmy. Ta katastrofa będzie miała taką skalę, że nigdy nic podobnego się nie wydarzyło”. I tu jest to samo.

**Tomasz Szerszeń:** To jest globalna wojna, którą człowiek prowadzi z naturą, ale też z samym sobą, niszcząc ją i siebie poprzez swoją własną działalność. I w książce to zostaje przeniesione na inną płaszczyznę – staje się również wewnętrzną wojną, którą toczy o samo pojęcie „wojny”.

\* Skrócona i zredagowana wersja rozmowy, która odbyła się 10 grudnia 2021 w Halamie w Zakopanem w ramach XI Zakopiańskich Spotkań Antropologicznych.

#### Przypisy

- 1 Marguerite Duras, *Moi*, „L'Autre Journal”, nr 10, 30.04.1986.
- 2 Tomasz Szerszeń, *Wszystkie wojny świata*, słowo/obraz terytoria – Instytut Sztuki PAN, Gdańsk–Warszawa 2021, s. 17.
- 3 Walter Mignolo, *I Am Where I Think: Epistemology and the Colonial Difference*, „Journal of Latin American Cultural Studies” 1999 t. 8, nr 2, s. 235–245.
- 4 Achille Mbembe, *Powszechne prawo do oddychania*, przeł. Olga Byrska, <https://ello.co/msnhomeoffice/post/ez6w7cz-4zfnuio4qgp-sq>
- 5 Tomasz Szerszeń, *Wszystkie wojny świata*, dz. cyt., s. 209.



ISBN 978-83-7453-526-7



9 788374 535267 >

„Utrwalam się  
w przekonaniu, że  
człowiek zawsze jest  
w drodze...”<sup>1</sup>

W „Spotkaniach z Zabytkami” natrafiłam na tekst *Sztuka nieprofesjonalna z prywatnych zbiorów Anny i Pawła Banasiów*<sup>2</sup> autorstwa Marty Derejczyk, kuratorki wystawy o tym samym tytule, która była pokazywana w Muzeum Etnograficznym we Wrocławiu od 18 lipca do 21 listopada 2021 roku. Tekst dotyczy głównie prywatnej kolekcji sztuki nieprofesjonal-



**TWÓRCZOŚĆ  
JOZEFA LURKI**  
MUZEUM OKRĘGOWE W WAŁBRZYCHU  
15 grudnia 1979 - 15 stycznia 1980



Strona tytułowa katalogu wystawy Józefa Lurki w Muzeum Okręgowym w Wałbrzychu. Archiwum Aleksandra Jackowskiego, teczka „Józef Lurka”, IS PAN.

nej profesora historii sztuki, który uważa, że „każda sztuka może poruszać emocje, nie ma przy tym znaczenia, w jakim okresie powstała i kim był jej twórca”<sup>3</sup>, a także dotyka zagadnienia współczesnej rzeźby „ludowej”, jej konwencji i kontekstów kulturowych.

Autorka pisze: „O każdej kolekcji można opowiedzieć na wiele sposobów. Inaczej na kolekcję sztuki spojrzą twórcy, inaczej historycy sztuki czy antropolicy. Można przyglądać się zgromadzonym w niej obiektom, można też śledzić relacje łączące kolekcjonerów z artystami. Kolekcje mają swoje genezy, symbole, bohaterów, zakorzeniają się w miejscach i ludziach, którym zaczynają towarzyszyć. Kolekcjoner gromadzi rzeczy, ale również relacje i towarzyszące im emocje. [...] Anna i Paweł Banasiowie określają swoje prywatne zbiory sztuki nieprofesjonalnej mianem «kolekcji drogi», bo o jej kształcie nieraz decydował właśnie przypadek i otwarcie się na nowe spotkania w trakcie odbywanych wspólnie podróży”<sup>4</sup>.

W przytoczonym fragmencie moją uwagę zwraca zdanie o relacjach łączących kolekcjonerów z artystami. W prywatnym i redakcyjnym archiwum Aleksandra Jackowskiego<sup>5</sup>, zawierającym niezwykle cenne dla polskiego dziedzictwa kulturowego rękopisy, zapiski badawcze i fotografie, ogromną wartość historyczną oraz kulturową mają dokumenty związane z zapoznanymi artystami nieprofesjonalnymi. Stanowią one niejednokrotnie jedyny zachowany ślad ich twórczości.

Znajduje się w nim teczka poświęcona Józefowi Lurce – jego rzeźby znalazły się również w kolekcji Banasiów i były prezentowane na wrocławskiej wystawie. Są w niej wycinki prasowe, katalogi wystaw, fotografie rzeźb, prywatne listy, kartki okolicznościowe adresowane do Aleksandra Jackowskiego i kopie wpisów do księgi pamiątkowej po indywidualnej wystawie Lurki w krypcie kościoła św. Marcina w Warszawie. Materiały i fotografie są chaotyczne, wyraźnie widać, że czas skrupulatnego archiwizowania, gromadzenia wycinków prasowych i opisów fotografii według szablonu zmierza ku końcowi. To, co zwraca uwagę w tych dokumentach, i to, co się zachowało, to szczególny rodzaj emocjonalnej więzi między Aleksandrem Jackowskim, Ludwikiem Zimmererem<sup>6</sup> i Józefem Lurką.

Jackowski nakreślił jego sylwetkę w książce *Sztuka zwana naiwną*<sup>7</sup>. We wprowadzeniu pisał: „Kiedyś poprosiłem (Zimmerera) by przygotował do «Polskiej Sztuki Ludowej» artykuł o Józefie Lurce. Zgodził się z radością [...]. Umówiliśmy się na 30 stron, po roku miał już 150, później 300... Gęsty, ciekawy i mądry dialog, najpierw z Lurką, później już z własnym wyobrażeniem o nim. Co za szkoda, że nie zdążył ukończyć”<sup>8</sup>.

Józef Lurka urodził się 5 maja 1927 roku koło Makowa Podhalańskiego, zmarł 20 lutego 1981 roku w Świdnicy. Mówił o sobie, że zaczął rzeźbić z tęsknoty. Powojenne losy rzuciły go na Dolny Śląsk, w Bystrzycy Górnej dostał stary dom, pracował jako drwal, tam spotkał przyszłą żonę i zało-

żył rodzinę. Krajobraz przypominał mu rodzinne Podhale, z tęsknoty zaczął malować pejzaże, rzeźbić postacie chłopów, kobiet, górali. Nie był zadowolony z rezultatów. Tęsknił, co roku jeździł do rodziców. W 1963 roku zmarła jego ukochana matka; wrócił z pogrzebu, wziął kawałek deski i wyrzeźbił jej głowę. Utrafił i od tego momentu zaczął swą przygodę z rzeźbieniem. Inspirowała go Biblia – zafascynowany treścią Ewangelii, to jej postanowił poświęcić swoją sztukę. Tematem rzeźb Lurki często jest postać Chrystusa – Dobrego Pasterza, człowieka, górala. Twórca zapisał w swoich notatkach: „Utrwalam się w przekonaniu, że człowiek zawsze jest w drodze i rodzi mi się synteza tego wszystkiego – niekończący się kierdel owiec idzie przez przełęcz ku tęczy, na którą wskazuje pasterz”<sup>9</sup>. Ludwik Zimmerer, mówił, że Lurka jest nie tylko rzeźbiarzem twórczym i nowatorskim w dziedzinie ikonografii, ale i teologiem<sup>10</sup>.

Od roku 1969 prace Lurki zaczęły się pojawiać na wystawach: w Świdnicy na Środowiskowym Pokazie Plastyki, w Muzeum Etnograficznym we Wrocławiu, w Lubaniu, Płocku, a w 1978 i 1979 roku w Warszawie. Od 1972 roku prezentowane były także za granicą, na III Triennale Sztuki Samorodnej w Bratysławie (1972); miał też indywidualne wystawy w Rostoku, Wittenberdze i Berlinie Zachodnim (1975). Wyróżniano go nagrodami, m.in. Oskara Kolberga (1976) i Brata Alberta.

Rzeźbiarskiemu dziełu Józefa Lurki towarzyszyła poetycka refleksja – pisał wiersze, zapisywał swoje przemyślenia, robił notatki, starał się uchwycić sens ewangelicznych wydarzeń. Dla niego rzeźbić znaczyło głosić Dobrą Nowinę, dzielić się swymi przemyśleniami z innymi. Fragmentarycznie zachowała się ankieta sporządzona przez Jackowskiego i wypełniona przez artystę. Cytuję niektóre punkty, ponieważ wydają mi się bardzo charakterystyczne:

55. Gdybym nie rzeźbił – to bym malował, albo pisał...

56. Rzeźbię, ponieważ – tak widocznie muszę

59. W obrazie czy rzeźbie szukam – treści głębszych

62. W górach – lubię kontemplować

63. Cierpienie – czasami jest potrzebne, w cierpieniu dużo myślę. Zrobiłem dużo rzeczy pięknych, których się potem nie wstydzilem

65. Rzeźbię, aby – aby się wypowiadać, myślę o ludziach, aby to odczuli

Ludwik Zimmerer we wstępie do katalogu wystawy *Twórczość Józefa Lurki*<sup>11</sup> pisał: „Drogi Józefie! Omówienie Twojej sztuki w kilku zdaniach jest dlatego dla mnie takie trudne, że nie można jej włożyć do żadnej znanej szuflady. Określić ją jako sztukę ludową byłoby takim samym nieporozumieniem jak nazwanie jej sztuką sakralną. Nigdy nie powtarzasz znanych wzorów sztuki ludowej i nigdy rzeźby Twoje nie mają funkcji kultowej – nie pasują one ani do wrzeszczących świątków z wystaw cepeliowskich i sklepów pamiątkarskich, ani na ołtarze kościelne. Gatunek sztuki jaki Ty uprawiasz nie istnieje poza Twoją twórczością”.



Józef Lurka, fot. Orłowski. Archiwum Aleksandra Jackowskiego, teczka „Józef Lurka”, IS PAN.

Lurka był wielkim, prostym artystą. Po wystawie w krypcie kościoła św. Marcina (1979) pozostała księga z wpisami zwiedzających. Przytaczam za Aleksandrem Jackowskim:

To wielka sztuka... Jest jeszcze jednym potwierdzeniem, że nie uczelnia czyni artystę, ale to co ma on innym do przekazania, to czym jest sam. U.K. P.K.

Rzeźba Lurki przemawia mocniej niż słowa wielkiego teologa, gdyż odsłania niezwykle trafne wczytanie się w Ewangelię. [...] Jestem wielkiemu a prostemu twórcy ogromnie wdzięczna za jego dzieła. Siostra U.G.

Jakie to musi być piękne i wspaniałe wyrażać swoje myśli i uczucia w drewnie. L.G. z Warszawy<sup>12</sup>.

Józef Lurka był chyba szczęśliwy wtedy, kiedy mógł być w pełni sobą; robić to, co lubi, rzeźbić, mówić o tym, czym żył na co dzień, opowiadać Dobrą Nowinę, komentować swoje rzeźby mówiące o Bogu. Jego rzeźby mają wartość kaznodziejską.

„Powiedziałeś mi kilka lat temu, że według Ciebie Twoim zadaniem jest głoszenie Dobrej Nowiny w drzewie. Bardzo mi się to spodobało, mimo że z moją prawomysłowością katolicką jest dosyć krucho. Twoje dzieło jest jednym wielkim odwoływaniem się do miłości bliźniego, do braterstwa, żywym wspomnieniem o tym, który żył wśród nas (dla jednych był to Syn Boga, dla innych po prostu Człowiek), który był samą miłością, pomagał, ale i potrzebował pomocy. Twoje dzieło jest wyrazem nędzy i cierpienia, ale też i wielkości człowieka. Cenię Twoje dzieła, ponieważ burzą mój spokój”<sup>13</sup>.

Przeglądając teczkę Józefa Lurki, uzmysłowiłam sobie, że zjawisko emocjonalnej więzi pomiędzy kolekcjonerem a twórcą, jaka wyłania się z osobistych listów, kartek okolicznościowych i spotkań, właściwie należy już do przeszłości. Jackowski czy Zimmerer odegrali w życiu artystów wielką rolę. Byli zainteresowani nie tylko ich twórczością, ale i sprawami bytowymi – fundowali stypendia, kupowali niezbędne materiały, dbali o zdrowie, gościli w swoich domach, odwiedzali ich i byli z nimi w kontakcie. Ponoć w latach 70. i 80. w Instytucie Sztuki PAN można było



Awers kartki świątecznej wysłanej do Aleksandra Jackowskiego, grudzień 1980. Rewers to życzenia na Boże Narodzenie, opatrzone napisem: „Naśladownictwo Wzbronione”. Archiwum Aleksandra Jackowskiego, teczka „Józef Lurka”, IS PAN.

spotkać osoby siedzące i cierpliwie i czekające „na Pana Aleksandra”, który pomagał załatwić rozmaite sprawy.

Józef Lurka, w swojej wypowiedzi artystycznej i życiowych wyborach był zawsze wolny i niezależny, nie zależało mu na pieniądzach, nie był związany z Cepelią, z żadnym ośrodkiem rzeźbiarskim, nie brał udziału w ogólnopolskich i regionalnych konkursach.

„[...] niewiele znam współczesnych rzeźb, które by miały siłę wyrazu i zwartość kompozycyjną jego dzieł, które by miały tę mądrość – ludzką, a nie tylko artystyczną”<sup>14</sup>.

„Nagrody, oznaki sukcesu żenowały go. W ankiecie, którą mu wysłałem, na pytanie: co ceni najwyżej, napisał – skromność”<sup>15</sup>.

Poniżej wybrane fragmenty z listów Lurki do Aleksandra Jackowskiego (bez daty, pisownia oryginalna):

Drogi Aleksandrze,  
Otrzymałem list od Ciebie. Jeśli chodzi o rzeźby na to Triennale to będę się starał zawieźć do Wrocławia [...]. Robię rzeźb stosunkowo mało więcej myślę i robię tylko to co mam w sercu [...]. A teraz najważniejsza sprawa do Ciebie: bierz zaraz pióro i pisz do mnie Co jest z Ludwikiem miał być u mnie 14 V i nie przyjechał ani nie odpisał. Dręczy mnie niedobre przecucie. Wysyłam mój list 19 V od Ciebie powinienem dostać 3 dni + 3dni tj. 25 V. Bądź zdrów napiszę Ci kartkę z urlopu.

Józef Lurka

Kartka imieninowa (Bystrzyca, luty 1980 roku):

Trzeba stary zwyczaj szanować. Więc starym zwyczajem posyłam Ci drogi Aleksandrze wszystkiego dobrego na imieniny. Spędzenia tej drugiej połówki naszego życia radośnie – w nadziei Znajdywania wciąż czegoś nowego co by nas absorbowało i wypełniało nam życie i nie pozwoliło Ci to zejść z obranej raz drogi

LJ

Kartka świąteczna (grudzień 1980 roku):

Drogi Al. Choć już to tradycja jednak ja Ci chcę życzyć na żywo i od serca.

Abyśmy doczekali za naszego życia jeszcze pomyślniejszych dni, a na dziś przede wszystkim zdrowia żebyśmy się cieszyli jednak z tego co nam P. Bóg daje.

Józef

#### Przypisy

- <sup>1</sup> Józef Lurka, notatki.
- <sup>2</sup> Marta Derejczyk, *Sztuka nieprofesjonalna z prywatnych zbiorów Anny i Pawła Banasiów*, „Spotkania z Zabytkami” 2020, nr 5–6, s. 68.
- <sup>3</sup> Tamże.
- <sup>4</sup> Tamże.
- <sup>5</sup> Prywatne i redakcyjne archiwum Aleksandra Jackowskiego – pioniera badań nad polską sztuką ludową i nieprofesjonalną, europejskiego autorytetu w zakresie badań nad sztuką nieprofesjonalną i *l'art brut* – zawiera unikatowe, niezwykle cenne dla polskiego dziedzictwa kulturowego rękopisy, zapiski badawcze, fotografie, negatywy, nagrania magnetofonowe rozmów z artystami. Ogromną wartość historyczną i kulturową mają dokumenty związane z zapoznanymi artystami nieprofesjonalnymi, które stanowią niejednokrotnie jedyny zachowany ślad ich twórczości. W 2018 roku w ramach programu „Kultura cyfrowa” redakcja „Kontekstów” przystąpiła do digitalizacji i opracowywania tych materiałów archiwalnych. Materiały dotyczące Józefa Lurki nie są zdigitalizowane.
- <sup>6</sup> Ludwik Zimmerer, korespondent radia hamburskiego i kolońskiego, kolekcjoner polskiej sztuki nieprofesjonalnej, przyjaciel wielu artystów. Zachęcał ich do tworzenia, zamawiał nowe prace, pomagał w sprawach bytowych, sprowadzał medykamenty, dawał stypendia. Artyści ufali mu. Zmarł w 1987 roku.
- <sup>7</sup> Aleksander Jackowski, *Sztuka zwana naiwną. Zarys encyklopedyczny twórczości w Polsce*, Krupski i S-ka, Warszawa 1995, s. 116–119.
- <sup>8</sup> Tamże, s. 23.
- <sup>9</sup> Ks. Stanisław Małkowski, *Wspomnienie o rzeźbiarzu Józefie Lurce*, „Słowo Powszechne” nr 61, 28–29.03.1981.
- <sup>10</sup> Tamże.
- <sup>11</sup> Ludwik Zimmerer, *Twórczość Józefa Lurki*, Katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Wałbrzychu 15.12.1979 – 15.01.1980.
- <sup>12</sup> Aleksander Jackowski, *Sztuka zwana naiwną...*, dz. cyt., s. 116.
- <sup>13</sup> Ludwik Zimmerer, *Twórczość Józefa Lurki*, dz. cyt.
- <sup>14</sup> Aleksander Jackowski, *Sztuka zwana naiwną...*, dz. cyt., s. 118.
- <sup>15</sup> Aleksander Jackowski, *Sztuka zwana naiwną...*, dz. cyt., s. 118



Tu już widać samo sopicowo. Rozciąga się na pięćdziesiąt metrów, może więcej. [...] Na zdjęciach uwieczniono uwieszone w lodzie fragmenty rolniczych sprzętów, przedmioty domowego użytku, pół stołu, garniec, ikonę, ułomek kowadła [...]

Jacek Dukaj, *Lód*<sup>2</sup>

Modelowanie,  
kształtowanie,  
formowanie,  
przekształcanie,  
przerabianie,  
przedstawianie,  
tworzenie,  
odtworzenie,  
fałowanie,  
symulowanie,  
zmyślanie,  
udawanie,  
wywieranie wpływu,  
inscenizowanie:

wszystkie te znaczenia zawarte są w łacińskim *finigo*, *fingerere*, *finxi*, *fictum*<sup>3</sup>. W tym rozległym polu znaczeniowym mieści się też dwuznaczna idea utopii i możliwości jej ucieleśnienia. Utopia ucieleśniona? Toczone od Platona dyskursy utopijne podważają sens logiczny tego wyrażenia jako oksymoronu, skoro utopie są fantazmatami, ze swej istoty niemożliwymi do materializacji. Nie ustają jednak próby przekroczenia tego paradoksu z jego metaforycznością<sup>4</sup>. I nie jest bynajmniej przypadkiem, że w roli znaczącego gracza wskazuje się tutaj architekturę jako produkt w tym samym stopniu poszukiwań, wynalazczości, potrzeb, konieczności i oczekiwań, jak wyobraźni, fantazji, efektów i afektów. Dzięki temu architektura ma zdolność wytwarzania przestrzeni i miejsc oraz takiego ich normowania, by zawierała ich przedstawiający sens jako reprezentacji<sup>5</sup>. Bardziej niż na jej technicznych i społecznych zadaniach kładzie się więc nacisk na funkcje obrazowania, co pozwala analizować architekturę według podobnych zasad jak analizuje się obrazy malarskie, oraz w takich samych kategoriach, jak analizuje się fotografię, film czy reklamę<sup>6</sup>. Rozgrywającą pozostaje tu jednak zawsze polityka, która, jak to wiemy od Cycerona, właśnie dlatego czyni z architektury najbardziej polityczną ze sztuk.

Architekt Jan Szeliga i Krzysztof Janas, socjolog i antropolog społeczny zorientowany na *urban studies*, są jednak przekonani, że utopia daje się ucieleśnić. Ich argumentacja została wyłożona w rozbudowanym projekcie zatytułowanym *Wiesland, czyli miejska fantazja kryta strzechą*, składający się z obszernego teoretycznego eseju opisującego wizję rekreacyjnego parku tematycznego usytuowanego na błoniach Stadionu Narodowego w Warszawie, oraz jego wizualizacji<sup>7</sup>. Pozornie humorystyczny, sięgający po groteskę i ironię projekt dotyka jednak złożo-

MARTA LEŚNIAKOWSKA

## Architekt jako *fictor* – fikcja jako (cyber)antropologia współczesności<sup>1</sup>

nych kwestii, których natura wykracza daleko poza architekturę. Daje to o sobie znać już w samym połączeniu tekstu teoretycznego i projektu potencjalnie realizacyjnego, co lokuje *Wiesland* wprost w strategiach tekstów utopijnych, których cechą w wielu wypadkach jest podwójność: amalgamat składający się z fikcyjnej wizji oraz teoretycznego dodatku objaśniającego, uzasadniającego i stabilizującego prawidłowość odczytania wizji, jej legitymację<sup>8</sup>.

Z taką konstrukcją mamy do czynienia w projekcie Janasa i Szeligi. Cel swojej pracy autorzy uzasadniają krótko: chodzi o „zasygnalizowanie problemu zbyt szybkiego tempa życia w mieście i braku formy ucieczki «w zasięgu ręki»” (Janas), ucieczki postrzeganej jako indywidualna i społeczna terapia oparta na konsumpcji afektów. Do tego, by efekt takiego wiejskiego *escape roomu* był przekonujący autorzy użyli metod projektowania i zarządzania zapożyczonych z technik marketingowych i wydajnościowych, nastawionych na maksymalizację zysków w systemie globalnego kapitalizmu poznawczego i gospodarki na życzenie (*on-demand economy*). Sięgając po doskonale zakorzeniony we współczesnej globalnej popkulturze model Disneylandu (ale nie tylko, o czym niżej), skonstruowali/wykreowali alternatywny świat fikcyjny, allotopię, której tworzywem jest polska mitologia narodowa balansująca między (post)romantycznymi, zmityzowanymi, literacko-malarskimi i popkulturowymi wyobrażeniami na temat wsi i wiejskości. Do tego posłużyły płótna Malczewskiego, Chelmońskiego, Axentowicza, ale też klasyki malarstwa europejskiego: Goya, Bruegel, C.D. Friedrich, Courbet, „oraz, *last but not least*, fotosy z popularnych filmów i telewizji. Symulakrum warszawskiej „wiejskości” jest więc montażem wielu kalek kulturowych, na których osadzone są - i same są tego efektem - aksjologiczne stereotypy pojęcia wiejskości/ludowości jako konstruktu społecznego: wytworu kultury miejskiej, która w ten sposób realizuje swoje idylliczne pożądanie „raju utraconego”, osadzone na kulturowej binarności miasto-wieś jako aksjologicznego konfliktu modernizmu i antymodernizmu.

*Wiesland* wprost modelowo pokazuje te problemy. Ma przy tym atrakcyjną formę kolażu jako sprawdzonej w kulturze wizualnej techniki, przeniesionej z modernizmu do

post-postmodernizmu, która edytuje, przerabia i sampluje dobra kulturowe zależnie od potrzeb lub pragnień. Powstała w ten sposób scenografia, świat VR, który wydaje się realny, choć nim nie jest, ale który ma dostarczać użytkownikom wszystkie trzy modelowe idylle: rolniczą, idyllę dzikości i idyllę rekreacji. Wszystkie trzy funkcjonują w dzisiejszych kontekstach: w scenkach, które niczym żywe obrazy odtwarzają kadry z dawnego malarstwa z przebranymi w chłopski kostium aktorami-„tubylcami”, których oglądają współcześni mieszkańcy „turyści”, a których czarno-białe sylwetki wyznaczają granicę między wczoraj i dziś.

Geneza tego pomysłu jest nietrudna do zlokalizowania. Wiąże *Wiesland* z tradycją skansenów etnograficznych, a jeszcze mocniej wprost jako współczesną mutację wyrastającą z darwinizmu, kolonializmu i rasizmu oraz fascynacji egzotyką, a znanego od początku XIX wieku „ludzkiego zoo” vel „ekspozycji etnologicznej vel „muryńskiej wioski”, które w odpowiednio aranżowanym otoczeniu imitującym życie „dzikiego” prezentowała „białej” publiczności żywe „ludzkie eksponaty” przywożone w tym celu z kolonii i wystawiane jak egzotyczne zwierzęta w ogrodach zoologicznych.

Pytanie, na ile autorzy *Wieslandu* mieli świadomość tych analogii. Pozostawiając to pytanie na boku warto skupić się na innej warstwie tego projektu. Sięgnięto tu bowiem po znaną z teorii teatru i filmu strategię *mise-en-scène*, równocześnie metaforę, formę, medium i praktykę. Zaprogramowano w ten sposób scenerię z odpowiednio rozmieszczonymi aktorami, rekwizytami i dekoracjami jako zorganizowany, zamknięty wycinek czasu i przestrzeni w formie dostępnej publiczności odbiorcy. Możemy więc obserwować, jak w wyniku artystycznego kanibalizmu/zawłaszczania/samplowania jako powszechnej dzisiaj

praktyki *appropriate art*, popularne obrazy z kultury wizualnej, dawnej i współczesnej, pracują w dzisiejszym czasie widza wytwarzając nowe teksty/obrazy i ich nowe sensory. Przestaje mieć znaczenie czas powstania zawłaszczanego dzieła, liczy się tylko czas odbiorcy, który nasycza to dzieło swoim rozumieniem<sup>9</sup>. Technikę artystycznego kanibalizmu czy sampla dosadnie opisuje William Gibson, twórca literackiego cyberpunku: „Spryciarze wśród dzisiejszych muzyków umieszczają nowe kompozycje w sieci, jak pasztecik do ostygnięcia na parapecie i czekają, aż jacyś anonimowi muzycy dokonają przeróbek. [...] Proces twórczy nie dokonuje się już w głowie jednostki, jeśli kiedykolwiek tak było. Dzisiaj wszystko jest do pewnego stopnia odbiciem czegoś innego”<sup>10</sup>.

Precyzyjnie zaprogramowany *Wiesland* jest więc produktem swoich czasów, w dodatku silnie naznaczonym generacyjnie: autorzy należą do współczesnego pokolenia młodej miejskiej usieciowionej społeczności, jak społeczność tę definiuje Nicholas Mirzoeff, a ich *Wiesland* jest toponimem nieprzypadkiem identyfikującym się z konkretnym miejscem i czasem. Warszawa lat dwudziestych XXI wieku jest rodzajem laboratorium współczesnej tu i teraz kultury miejskiej, która jest rzeczywistym źródłem zmityzowanej, przefiltrowanej kulturowo wiejskości. Dlatego *Wiesland* jest projektem z obszaru antropologii miasta, która bada współczesne społeczeństwa industrialne i postindustrialne oraz kulturowe aspekty urbanizmu jako zespołu typowych dla tego środowiska miejskiego form, stylów życia i wzorów społecznej organizacji.

Antropologiczno-kulturowe konteksty *Wieslandu* wpisują go zarazem w aktualny nurt *artistic research*, który za pomocą środków artystycznych (malarstwo) i współczesnych technik stosowanych w dzisiejszych praktykach artystycznych wykracza swoim rezultatem poza dziedzinę



Jan Szeliga, Krzysztof Janas, *Wiesland, czyli miejska fantazja kryta strzechą*, 2019.

sztuki, by wytworzyć wiedzę pozwalającą wskazać nowe obszary poznania.

Wszystkie te złożone kwestie spina graficzna strona *Wieslandu*, eksploatująca konwencje gier planszowych w ich aktualnej wersji techniki cyfrowej i estetyki stosowanej przez artystów *digital art/internet art*, sztuki nowego wideo i projektantów gier komputerowych, powołujących rzeczywistość alternatywną. W tym nowym świecie: projektowanym, a nie danym, który ma swoją własną realność, transformacji podlega nasze pojmowanie rzeczywistości, wiodąc do postsymbolicznego bycia-w-świecie. I to jest ostateczny cel takiego projektu.

*Wiesland* jako VR, fantazja o eutoposie, czyli „miejscu harmonijnym, szczęśliwym i dobrym”, które istnieje poza porządkiem codzienności służąc do robienia atrakcyjnych rzeczy w atrakcyjnym miejscu, jest w istocie interaktywną, immersyjną grą. Jako cyber-/ antropofikcja zdaje się realizować pogląd Davida Shieldsa, autora pokoleniowego manifestu *Głód rzeczywistości*, że „wszystko jest przetwarzane przez pamięć i jest fikcją”. A wobec tego rzeczywistość jest fantazją, krajobrazem, który z definicji jest podwójną rzeczywistością, zarazem faktyczną i wirtualną<sup>11</sup>. *Wiesland* zaspokaja ten głód rzeczywistości odnosząc się do bynajmniej nie fikcyjnej, lecz współczesnej polskiej realności. Mówi więc wprost o polskim społeczeństwie drugiej dekady XXI wieku, pękniętym na dwa zantagonizowane „plemiona”, toczące spór na temat ich „charakteru narodowego”, tej tożsamości wyobrażonej, by przywołać Benedicta Andersona<sup>12</sup>, czysto teoretycznego konstruktu ideologicznego funkcjonalizowanego do opisu względnie trwałych właściwości i dyspozycji psychicznych, jakie powtarzają się w obrębie danego społeczeństwa. Linią demarkacyjną światów równoległych *Wieslandu* jest Szosa Główna, wijąca się malowniczo przez środek wirtualnego pejzażu „nadwiślańskiej nibylandii”, i prowadząca miejscich turystów ku jarzącej się na horyzoncie nowej świątyni masowej rozrywki: istniejącego realnie w Warszawie Stadionu Narodowego z jego quasi-ludową estetyką imitującą cepeliowski kosz wiklinowy w narodowych barwach. Analizując *Wiesland* z tej perspektywy, można ten intrygujący, poliwalentny projekt potraktować jako manifest generacji polskich trzydziestolatków, którzy uwolnili tu swoje subiektywne widzenie dzisiejszej Polski i postawili krytyczną jej diagnozę. Można oczywiście przyjąć, że jako laboratorium antropofikcji, ale w założeniu chyba (?) możliwej do realizacji, projektują tu rodzaj systemu immunologicznego, który za pomocą rozrywkowej „wiejskiej idylli” ma zadanie terapeutyczne: podnosić odporność na rzeczywistość, gdy staje się ona nie do zniesienia (taką funkcję przydaje w ogóle sztuce<sup>13</sup>). Jednak wbrew temu, co sami autorzy na ten temat uważają i do czego zmierzają, ich utopia nie daje się ucieleśnić. Bo utopie, jak wiemy, nie mają przyszłości. I tak powinno pozostać, by mogła dojść do głosu zawarta w tym koncepcie krytyczność o pożądaną siłę perswazyjnej. Jako antropologia współczesności fikcja *Wieslandu* jest wreszcie, *last but not least*, ironią

i satyrą na „nową sztukę ludową”, której obecność jest coraz mocniej manifestowana we współczesnym narodowym populizmie oraz we współczesnych praktykach artystycznych. Dlatego należy go czytać jako *case study* z obszaru aktualnej sztuki krytycznej, której cechą dystyngtywną jest szyderstwo polityczne. Jako wytworzony przez architekta-fictora hipertekst *Wiesland* ma czytelne cele i konkretnych audytoriów: czyni widzialnym to, co skrywa się pod pozornie rozrywkową powierzchnią tej allotopii. A jako produkt marketingu kulturowego późnego kapitalizmu zorientowanego na osiąganie realnych efektów w pozaartystycznym świecie, jest, w ostatecznej konkluzji, projektem politycznym. Bo „gdy sztuka współczesna angażuje się w sferę relacji i ją problematyzuje, wówczas zdecydowanie rozwija projekt polityczny”<sup>14</sup>.

### Przypisy

- 1 Tekst jest rozwiniętą i zmienioną wersją tekstu przygotowanego do katalogu wystawy laureatów konkursu Fundacji im. Stefana Kuryłowicza w Pawilonie SARP, Warszawa 2019.
- 2 Jacek Dukaj, *Lód*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007 s. 33.
- 3 Za: Krzysztof M. Maj, *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Universitas, Kraków 2015, s. 149.
- 4 Elisabeth Grosz, *Embodied Utopias. The Time of Architecture*, [w:] teże, *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, M.I.T. Press, Cambridge 2005 s. 130–149.
- 5 Elisabeth Grosz, *Embodied Utopias. The Time of Architecture*, [w:] teże, *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, M.I.T. Press, Cambridge 2005, s. 130–149.
- 6 Hans Sedlmayr, *Architektur als abbildende Kunst*, Adolf Holzhausens Nfg.: Wien 1948; Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge–London 1998.
- 7 Prace zdobyły nagrodę główną w 2019 roku w Konkursie Fundacji im. Stefana Kuryłowicza.
- 8 Michele Le Doeuff, *The Polysemy of Atopian Discours*, [w:] *The Philosophical Imaginary*, Stanford 1989 s. 48–49, 54–55, za: Gro, 2005.
- 9 Michael Broetje, *Obraz jako parabola. O pejzażach Gustawa Courbeta*, s. 89, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Jukiewicz, P. Potrowski, W. Suchocki, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 89–110.
- 10 William Gibson, *Rozpoznanie wzorca (Pattern Recognition)*, przeł. Paweł Korombe, Zysk i Ska, Warszawa 2004.
- 11 David Shields, *Reality Hunger. A Manifesto*, Knopf, New York 2010, cyt. za: Luc Sante, *The Fiction of Memory*, *The Book Review*, „New York Times”, <https://www.nytimes.com/2010/03/14/books/review/Sante-t.html> (dostęp 14.08.2019).
- 12 Benedict Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. Stefan Amsterdamski, Znak, Kraków 1997.
- 13 Te funkcje opowieści jako fikcji analizują literaturoznawcy, zob. Arkadiusz Żychliński, *Laboratorium antropofikcji. Dociekania filologiczne*, Wydawnictwo UAM, Poznań–Warszawa 2014, s. 155, 159.
- 14 Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012, s. 45.

## Różyc

Andrzej Różycki  
(1942, Baranowicze  
– 2021, Łódź)

**Fotograf.** Uczestnik i współtwórca legendarnych już dziś grup artystycznych: neoawangardowej grupy Zero-61 i konceptualnego Warsztatu Formy Filmowej. Uczestnik przełomowych wystaw *Fotografia subiektywna* i *Fotografowie poszukujący*, autor wielu wystaw indywidualnych prezentujących jego kolejne fascynacje, idee, cykle i penetracje materiału fotograficznego. Bohater monograficznej krakowskiej wystawy podsumowującej pt. *Chodzę swoimi drogami*.

W jego twórczości obok nurtu analitycznego istotne było zainteresowanie tym, co przemijające, ulotne i nieuchwytnie: historią, czasem, duchowością czy energetycznym potencjałem sztuki. W jego dziełach dostrzec można postawę romantyczną, szczególnie w pracach nasyconych nostalgią, tęsknotą i melancholią. Cechowała go fascynacja przyrodzoną tajemniczością fotografii oraz fantastyczne wyzucie i znajomość jej specyfiki, co pozwalało mu łamać reguły zwykłego fotografowania, eksperymentować z chemią fotograficzną i zacierać granicę pomiędzy fotografią a performansem. Często stosował technikę kolażu i asamblażu.

Jednocześnie charakterystyczne dla jego twórczości przenikanie się wątków, powtarzanie ulubionych elementów, powroty do już użytych motywów, zapożyczenia z dziedzin pozafotograficznych, operowanie cytatem – wszystko to dawało w rezultacie fotografię o bardzo gęstej strukturze, metaforyczną i pełną znaczeń.

**Reżyser i filmowiec.** Zrealizował ponad 50 filmów w większości dokumentujących zjawiska ze świata tradycyjnej kultury wsi. Portretował artystów ludowych, do każdej z tych niezwykle postaci znajdując osobny i właściwy klucz. Analizował dawne obrzędy i rytuały trwające w zmienionej rzeczywistości, kręcił traktaty filozoficzne o Naturze i *Sacrum*. Podkreślał magię samego medium, przedstawiając skromnego prowincjonalnego fotografa, ale także wybitnych artystów, dziś już klasyków polskiej fotografii. W tych filmach, podobnie jak w dorobku fotograficznym Andrzeja Różyckiego, analityczny ogląd rzeczywistości towarzyszy poetyckiej formule, tworząc pełną znaczeń całość.

**Kolekcjoner.** Wszyscy, którzy bywali w pracowni przy ul. Ćwiklińskiej, zauważali przede wszystkim

tę sferę jego działań. Każdemu gościowi już od wejścia w tę przestrzeń o niezwykłym klimacie, z ogromną liczbą sfoczonych obrazów, rzeźb i innych przedmiotów, wypełniających ściany i wszystkie kąty, towarzyszyło oszłomienie i przeważnie fascynacja. Ten szczególny nieład wynikał z nagromadzenia przedmiotów istotnych, które były śladem wzruszeń oraz źródłem wspomnień i artystycznej inspiracji. Powstanie tej kolekcji sztuki to nie tylko efekt zauroczenia pięknem tych dzieł i osobowością twórców, lecz także próba przejścia na własny użytek części owego świata. Poszczególne dzieła zostają przywołane i w rozmaity sposób wykorzystane w wielu kompozycjach fotograficznych. Cała kolekcja była zatem gestem pełnym nostalgii, próbą retrospekcji niegdysiejszych wartości, echem odległego świata idei, symboli i mocnej wiary powszechnych jeszcze w XIX wieku, zanim zakwestionowały to późniejsze czasy i ideologie.

**Teoretyk sztuki.** Już w 1978 roku Różycki ogłosił manifest *Reguły gry*, w którym za jedyną rację artystyczną uznał „przekraczanie barier w humanistycznym rozpoznaniu kondycji technicznych środków mechanicznego zapisu”. Nazywał potem swoje emocje i sądy, wyposażony w narzędzia wyniesione ze studiów na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika, z lektur Mircei Eliadego oraz z kontaktu ze sztuką naiwną i jej twórcami. Wobec niemożności powrotu do minionego najtrwalsza wydawała mu się niezmiennie „nadwątlona papierowa fotografia”. Wokół swoich pomysłów i idei potrafił skupiać innych, przykuwać uwagę i ekscytować, niekiedy występując nawet w roli mentora. Całkiem niedawno, pod koniec października Andrzej wziął udział w debacie towarzyszącej wspomnieniowej wystawie *Pewne granice* także wybitnego fotografa Zbigniewa Łagockiego, współorganizatora wspomnianych już pokazów *Fotografia subiektywna* (1968) i *Fotografowie poszukujący* (1971)<sup>1</sup>. Obecność Andrzeja w dyskusji była szczególnie istotna, nie tylko ze względu na jego udział w obydwu wystawach i związane z tym wspomnienia, ale przede wszystkim dlatego, że gdy odsyłał do przeszłości, jednocześnie zachęcał do refleksji skierowanej ku przyszłości, formułując pojęcie „polskiej szkoły fotografii”. Warto pochylić się nad tym jego apelem – ostatnim, jak się okazało.

**Fotozof.** Tak się określał od pierwszych lat XXI wieku, obejmując tym pojęciem filozoficzno-teoretyczne rozważania oparte na jego własnych ponadpięćdziesięcioletnich doświadczeniach w sztuce fotografii. Jak sam mówił, „fotozofia to jest myślenie o fotografii, myślenie poważnie”. To jest uznanie „dostojności aktu fotograficznego” ze wszystkimi tego konsekwencjami. Swoje ostatnie wystawy nazywał już wprost fotozoficznymi. Wypowiedź o jednej z nich może posłużyć jako *credo*:

Wystawa była konstatacją zaistniałego faktu ogłoszenia końca świata dla urody świetlistego negatywu. Wystawa prowokacyjna, bo mówiła wiele o fotografii, nie pokazując ani jednego zdjęcia. Były to wyłącznie obiekty składające się z narzędzi fotograficznych i tym podobnych

imponderabiliów [...]. Negatyw zawsze był tajemnicą i taki pozostanie<sup>2</sup>.

W przypadku wszystkich tych odsłon, twarzy, wcieleń i dróg Andrzeja Różyckiego na początku była fotografia. I pozostała najważniejsza. Karol Józwiak we wstępie do katalogu ostatniej wystawy Andrzeja napisał: „Andrzej Różycki to fotografia”<sup>3</sup>. Dodam: Andrzej Różycki to odrębność i oryginalność polskiej fotografii, to romantyczny gest, nostalgiczna zaduma, własny język łączący świadomość nowoczesności z wyrażaniem wiary w znaczenie tradycji, historii i kulturowej tożsamości. Wiedział o tym i miał poczucie, jakie to niesie ryzyko i niepokoje. Może dlatego, nawiązując do swojej dawnej pracy z 1975 roku *Projekt uruchomienia obrazu fotograficznego Ikar*, powiedział mi kiedyś: „Ikar to ja”.

PS Do jego pracowni-mieszkania przychodzili studenci na zajęcia z muzealnictwa i kolekcjonerstwa. Fascynacja była wzajemna. Poza tym był świetnym kucharzem – jego barszcz ukraiński był niezrównany!

#### Przypisy

- <sup>1</sup> *PEWNE granice*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, debata z udziałem: Krzysztofa Jureckiego (prowadzący), Adama Soboty, Andrzeja Różyckiego i Marka Janczyka, 21 października 2021.
- <sup>2</sup> *Poetyka form. Andrzej Różycki*, Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2011, s. 10.
- <sup>3</sup> *Przejęcia. Między zbieractwem a fotofizją*, wystawa w ramach 20. edycji Fotofestiwału, Łódź, 10–27 czerwca 2021.



Andrzej Różycki (1942, Baranowicze – 2021, Łódź).

## Noty o autorach

**Magdalena Barbaruk** – kulturoznawczyni, dr hab., adiunktka w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Autorka monografii *Długi cień Don Kichota / The Long Shadow of Don Quixote* (2015), *Sensy błędzenia. La Mancha i jej peryferie* (2018) oraz filmu dokumentalnego o Trasie Don Kichota pt. *Błędne mapy*, który zrealizowała wraz z Szymonem Uliaszem podczas stażu podoktorskiego „Fuga” NCN w IEiAK UJ (2012–2014). Zajmuje się sprawczością literatury, jej wpływem na kształtowanie sposobów życia i wytworzenie przestrzeni. Aktualnie prowadzi w Chile badania nad *Amereidą*, która związana jest z poetycko-architektoniczną działalnością tzw. Szkoły z Valparaíso (NCN, „Opus”). Publikowała m.in. w „Kontekstach”, „Kulturze Współczesnej”, „Przełądzie Kulturoznawczym”, „Pracach Kulturoznawczych”, „Kulturze–Historii–Globalizacji”, „Praktyce Teoretycznej”, „Tygodniku Powszechnym”, „Przełądzie Politycznym”, „Formacie” i „Kulturze Liberalnej”.

**Danuta Benedyktowicz** – antropolożka, redaktorka „Kontekstów”. Współautorka książki *Dom – droga istnienia. Dom w tradycji ludowej / The Home – the Way of Being. Home in Folk Tradition* (ze Zbigniewem Benedyktowiczem, 2009) oraz autorka artykułów.

**Zbigniew Benedyktowicz** – antropolog kultury. Wykładał w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, dr hab. profesor nadzwyczajny w Instytucie Sztuki PAN. Od 1982 roku redaktor, a od 1994 redaktor naczelny kwartalnika „Konteksty”. Od 1993 roku, jako współautor jego wznowienia, członek redakcji i rady naukowej „Kwartalnika Filmowego”. W latach 1991–2011 kierował Zakładem Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej IS PAN. Zajmuje się problematyką wyobraźni symbolicznej i antropologią kultury współczesnej. Autor licznych artykułów na ten temat, współautor i redaktor naukowy książek: *Film i kontekst* (1988), *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia* (1991), *Dom w tradycji ludowej* (z Danutą Benedyktowicz, 1992), *Zbigniew Rybczyński – podróżnik do krainy niemożliwości* (1993), *Portrety „Obcego”. Od stereotypu do symbolu* (2000), *Dom – droga istnienia. Dom w tradycji ludowej / The Home – the Way of Being. Home in Folk Tradition* (z Danutą Benedyktowicz, 2009), *Elementarz tożsamości* (2016).

**Katarzyna Bojarska** – adiunktka w katedrze kulturoznawstwa SWPS Uniwersytetu Humanistycznospołecznego w Warszawie, członkini Uniwersytetu Muri im. Franza Kafki. Autorka tekstów i przekładów zainteresowana relacjami sztuki, literatury, historii i psychoanalizy, tłumaczka między innymi książki Michaela Rothberga *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji* (2016). Autorka książki *Wydarzenia po Wydarzeniu: Białoszewski – Richter – Spiegelman* (2012). Redaktorka i jedna z tłumaczek książki Ernsta van Alpheny *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt* (2019). Stypendystka Fulbrighta, NPRH, NCN i Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Współzałożycielka i redaktorka pisma „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, prezeska Fundacji kultury wizualnej Widok.

**Patrycja Cembrzyńska** – historyczka sztuki ze stopniem doktora (absolwentka Instytutu Historii Sztuki UJ). Absolwentka Studiów Podyplomowych w zakresie Gender – Kulturowej Tożsamości Płci (Instytut Sztuk Audiowizualnych, UJ), Podyplomowego Studium Menedżerów Kultury (Kolegium Gospodarki Światowej, SGH), Podyplomowego Studium Edytorskiego (UJ). Autorka książki *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja* (2012). Publikowała między innymi w „Didaskaliach”, „Tekstach Drugich”, „Przełądzie Humanistycznym” i „Kulturze Współczesnej”. W centrum jej zainteresowań znajduje się ikonografia polityczna.

**Justyna Chmielewska** – antropolożka, turkolożka, redaktorka, rowerzystka. Autorka artykułów, recenzji i fotoesejów publikowanych między innymi w „Kontekstach”, „Nowych Książkach”, „Notesie na 6 tygodni”, „Widoku”, „Dzienniku Opinii”, „(op.cit.)” i „Kulturze Liberalnej”.

**Constance Classen** – historyczka kultury specjalizująca się w historii zmysłów. Opublikowała między innymi: *The Color of Angels: Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination* (1998), *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures* (1993), *Aroma: The Cultural History of Smell* (1994, z Davidem Howesem i Anthony Synnottem), *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch* (2012). Jest również redaktorką sześciu tomów *Cultural History of the Senses* (2014). Jako badaczka była związana z Uniwersytetem Harvarda, University of Toronto i Canadian Centre for Architecture. Jej prace badawcze prezentowane były między innymi w „The New York Times”, „The Times Literary Supplement” czy „The Chronicle of Higher Education”.

**Piotr J. Fereński** – kulturoznawca i historyk idei, zatrudniony w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego; prowadzi też zajęcia na wrocławskiej ASP. Autor blisko 110 publikacji z zakresu teorii i filozofii kul-

tury, historii nauki, kultury wizualnej oraz studiów miejskich. Jest krytykiem sztuki i kuratorem wystaw. Współredaguje czasopismo naukowe „ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics” oraz internetowy periodyk „Kultura–Historia–Globalizacja”, współpracuje również z pismem artystycznym „Format”. Jest członkiem PTK. Zrealizował wiele projektów naukowych, społecznych i artystycznych. Prowadził badania w Polsce, Rosji, na Ukrainie, a także w krajach Ameryki Południowej i Północnej (w Brazylii, Chile, Peru i USA). Interesuje się związkami pomiędzy estetyką i etyką a klasowością w aspekcie politycznych i ekonomicznych sporów o kształt współczesnych miast. Analizuje też utopijne koncepcje przestrzeni miejskiej. Obecnie bada strategie radzenia sobie z pamięcią o okresie dwudziestowiecznych dyktatur w Chile, Hiszpanii, na Węgrzech i Ukrainie. Prace dotyczą form upamiętniania przeszłości w przestrzeni publicznej.

**David Howes** – profesor antropologii i założyciel Centre for Sensory Studies na Uniwersytecie Concordia w Montrealu. Redaktor licznych publikacji książkowych, między innymi: *The Varieties of Sensory Experience* (1991), *Cross-Cultural Consumption* (1996), *Empire of the Senses* (2004), *A Cultural History of the Senses in the Modern Age, 1920–2000* (2014). Jest redaktorem prowadzącym serii „Sensory Formations” w wydawnictwie Berg oraz serii „Sensory Studies” w Bloomsbury. Założyciel czasopisma „The Senses and Society”. Prowadził badania z zakresu kultury zmysłowej z Papui Nowej Gwinei, Argentynie i Stanach Zjednoczonych.

**Walter Jackson Ong** – amerykański jezuita, profesor literatury angielskiej, historyk religii i filozof. Opublikował wiele książek i artykułów, między innymi *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue* (1958), *Frontiers in American Catholicism* (1957), *The Presence of the Word* (1967), *In the Human Grain* (1967), *Rhetoric, Romance, and Technology* (1971), *Interfaces of the Word* (1977), *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (1982). Przez całe życie związany z Uniwersytetem Saint Louis.

**Grzegorz Józefczuk** – absolwent filozofii na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej, dziennikarz, krytyk, publicysta i eseista, działacz społeczno-kulturalny, inicjator wielu przedsięwzięć oraz wieloletnich projektów kulturalno-artystycznych poświęconych między innymi Brunonowi Schulzowi. Doktor *honoris causa* Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu (2014), prezes działającego w Lublinie Stowarzyszenia Festiwal Brunona Schulza (zał. 2007), dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (od 2006), laureat Nagrody Miasta Lublina za Upowszechnianie Kultury w 2012 roku, stypendysta MKDNiS (2014, 2017), przewodniczący kapituły Nagrody Angelus (Lubelski).

**Nikita Kadan** – artysta wizualny, autor rzeźb, obiektów, instalacji i performansów. Działacz i aktywista artystyczny. W 2007 roku ukończył studia w Narodowej Akademii Sztuk Pięknych i Architektury w Kijowie. Był współtwórcą awangardowej grupy REP zawiązanej na Ukrainie w okresie Pomarańczowej Rewolucji (2004). Laureat pierwszej nagrody w konkursie Pinchuk Art Center Prize (2011), Nagrody im. Kazimierza Malewicza (2016); uczestnik między innymi 56. Biennale Sztuki w Wenecji (2015). Miał wystawy indywidualne, zbiorowe oraz pokazy w wielu krajach Europy i świata. Dotyka tematyki tożsamości, pamięci i polityki, rewolucji, awangardy i pogromów. Info: <http://nikitakadan.com>.

**Katarzyna Kaniowska** – antropolog kultury, prof. nadzw. dr hab. w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego; zajmuje się teorią kultury i metodologią nauk społecznych. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na problematyce antropologii pamięci i zagadnieniach etycznych w praktyce i teorii antropologii. Interesuje się filozofią kultury, epistemologią i historią antropologii.

**Eliza Kačka** – adiunktka na Wydziale Polonistyki UW. Opublikowała książki akademickie: *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida* (2012) i *Lektura jako spotkanie. Brzozowski – tekst – metoda* (2017), a także książki prozatorskie *Elizje* (2017) i *po drugiej stronie siebie* (2019). Współredaktorka antologii *Poeci i poetki przekraczają granice* (2011), redaktorka wyborów poezji mniej współczesnej (w tym Cypriana Norwida i Anny Świrszczyńskiej dla Uniwersytetu). Członkini Zarządu Głównego TLiAM, kapituły Nagrody Literackiej Gdynia i Nagrody Literackiej m.st. Warszawy. Autorka małych próz / nasłuchów miejskich. Recenzentka i czytelniczka literatury najnowszej.

**Włodko Kaufman** – artysta grafik, urodzony w Karagandzie (Kazachstan), mieszka i pracuje we Lwowie. Studiował na Lwowskim Państwowym Instytucie Sztuki Dekoracyjnej i Stosowanej im. Iwana Trusza oraz w Instytucie Architektury Politechniki Lwowskiej. Członek Towarzystwa Artystycznego „Szlach” (1989–1993), współzałożyciel Stowarzyszenia Artystycznego „Dzyga” i Instytutu Sztuki Aktualnej. Autor ponad dwudziestu wystaw indywidualnych oraz projektów, uczestnik i kurator wielu wystaw zbiorowych i projektów artystycznych na Ukrainie i za granicą, m.in. Days of Performance Art in Lwów oraz Week of Contemporary Art we Lwowie. Tworzy dzieła w technikach: wydwo (autorski styl), performans, malarstwo, grafika, instalacja, land-art, wideo-art, happening, scenografia, fotografia. Współpracuje z Teatrem Akademickim Łesia Kurbasa we Lwowie, Narodowym Akademickim Teatrem Dramatycznym im. Iwana Franki w Kijowie oraz Warsztatami Kultury w Lublinie.

**Grażyna Kubica-Heller** – prof. nadzwyczajna w Zakładzie Antropologii Społecznej Instytutu Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prowadzi badania terenowe i archiwalne na swoim rodzimym Śląsku Cieszyńskim, interesuje się także historią antropologii. Jest autorką książek: *Luteranie na Śląsku Cieszyńskim. Studium historyczno-socjologiczne* (1996); *Siostry Malinowskiego, czyli kobiety nowoczesne na początku XX wieku* (2006); *Śląskość i protestantyzm. Antropologiczne studia o Śląsku Cieszyńskim, proza, fotografia* (2011), *Maria Czaplicka: pleć, szamanizm, rasa. Biografia antropologiczna* (2015, wydanie angielskie 2020); opracowania *Dziennika w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* Bronisława Malinowskiego (2002), a także wielu innych tekstów naukowych i literackich oraz kilku wystaw fotograficznych. Angażuje się w projekty kobiecej historii mówionej na Ukrainie i Śląsku Cieszyńskim i jest współtwórczynią filmów: *Stacja kolejowa Krasne-Busk. Opowieści przesiedlonych kobiet* (2012); *Żywobyci przy granicy. Babski godki z obu stron Olzy* (2016); *Babski godki o robocie we werkach* (2016). Została uhonorowana między innymi Nagrodą Literacką im. Narcyzy Żmichowskiej oraz nagrodą Klio za książkę historyczną.

**Jacek Kurczewski** – socjolog, prof. dr hab., profesor emerytowany Uniwersytetu Warszawskiego, twórca i były kierownik Katedry Socjologii i Antropologii Obyczajów i Prawa w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW, były redaktor naczelny polskiej edycji „Lettres Internationales”, redaktor naczelny „Societas / Communitas”. Autor i współautor licznych publikacji z zakresu socjologii, antropologii i polityki, między innymi *O Drohobyczu, trójmieście i zagłębiu. Polsko-ukraińskie studia z socjologii historycznej* (red. J. Kurczewski, D. Wojakowski i L. Tymoszenko, 2016).

**Sebastian Latocha** – etnograf, antropolog kultury, adiunkt w Instytucie Etnologii i antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: trudne dziedzictwo, *rural studies*, antropologia medyczna. Kierownik projektu badawczego PFRON *Obniżona sprawność komunikowania się a studia i praca w szkole wyższej. Etnograficzne badania nad sytuacją osób jękających się* (BEA/000047/BF/D).

**François Laplantine** – antropolog, filozof, psychoanalityk. Profesor emerytowany i założyciel wydziału antropologii na Université Lumière-Lyon 2. Otrzymał tytuł doktora *honoris causa* na Universidade Federal da Bahia (2005) i Universidade Federal da Paraíba (2007). Autor wielu publikacji książkowych, między innymi: *Le sujet. Essai d'anthropologie politique* (2007), *Tokyo, ville flottante. Scène urbaine, mises en scènes* (2010), *Une autre Chine. Gens de Pékin, observateurs et passeurs de temps* (2012). Jako badacz zainteresowany etnopsychiatrią, antropologią religijną oraz relacjami między etnografią, literaturą i filmem zwłaszcza w Ameryce Łacińskiej i Brazylii.

**Ewa Nowina-Sroczyńska** – antropolożka kultury, profesor w Instytucie Etnologii i antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: antropologia symboliczna, antropologia sztuki, antropologia filmu. Autorka książek, między innymi *Kultura podhalańska jako doświadczenie osobiste. Koncepcja formy sylwicznej* (2018), *Mistrzowie ostentacyjnych transgresji. Łódź Kaliska z antropologiem w tle* (2018).

**Wiera Meniok** – teoretyczka literatury, szulczołozka, tłumaczka, pracowniczka naukowa i akademicka w Zakładzie Literatury Powszechnej i Sławistyki Uniwersytetu w Drohobyczu, kierowniczka Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego im. Igora Menioka przy tej uczelni. Dyrektorka Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, prezeska Fundacji „Muzeum i Festiwal Brunona Schulza”. Trzykrotna stypendystka Programu „Gaude Polonia” Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP (2006, 2008, 2012). Za organizację Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu otrzymała odznaczenie „Za dobrą sprawę” Lwowskiej Kapituły Orderu „Ji” (2009). Odznaczona nagrodą honorową „Zasłużona dla Kultury Polskiej” Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP (2012). Autorka licznych publikacji naukowych, redaktorka cyklu tomów z materiałami Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu oraz innych publikacji zbiorowych. Tłumaczka na język ukraiński tekstów szulcologicznych oraz *Szkieł krytycznych* Brunona Schulza i książki Agaty Tuszyńskiej *Narzęczona Schulza*. Ostatnio przetłumaczyła *Baśnie cygańskie* Jerzego Ficowskiego, które czekają na publikację. Wspólnie z Igozem Meniokiem (1973–2005) zainicjowali powstanie Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego przy Uniwersytecie w Drohobyczu, założyli Muzeum Pokój Brunona Schulza w jego dawnym gimnazjalnym pokoju profesorskim oraz zainicjowali Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu.

**Urszula Pieczek** – redaktorka, autorka, tłumaczka. Z wykształcenia kulturoznawczyni, ukrainistka i polonistka. Inicjatorka i pomysłodawczyni projektów literackich i kulturalnych, między innymi trójjęzycznego czasopisma literackiego „Radar” (2010–2015). Współpracuje z miesięcznikiem „Znak” i dwumiesięcznikiem „Nowa Europa Wschodnia”. Redaktorka prowadząca w wydawnictwie Książkowe Klimaty. Doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się kategoriami pogranicza i tożsamości.

**Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz** – doktor nauk humanistycznych, antropolożka kultury, psychoterapeutka, tłumaczka. Absolwentka Międzywydziałowych Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka nominowanej do Nagrody Nike i wyróżnionej nagrodą „Literatury na Świecie” książki *Pupilla*. Wykłada na warszawskiej Akademii Teatralnej i prowadzi własną praktykę psychoterapeutyczną.



**Marta Siembab** – pierwsza polska senselierka, niezależna ekspertka w dziedzinie zapachu, autorytet szkoleniowy w branży *beauty*, stała partnerka merytoryczna Esxence w Mediolanie. Jedyna polska jurorka międzynarodowego konkursu perfum artystycznych i niszowych Institute for Art and Olfaction z Los Angeles. Pracuje w całej Europie, przekładając język zmysłów na praktyczne rozwiązania dla świata biznesu, kultury i sztuki.

**Sławomir Sikora** – dr hab., pracuje w IEiAK UW. Zajmuje się przede wszystkim antropologią wizualną oraz antropologią współczesności, w tym miastem i performatywnością. Autor między innymi książek *Fotografia. Między dokumentem a symbolem* (2004), *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii* (2012) i *Pustynia kulturalna? Siedem szkiców o działaniu na Grochowie* (wraz z Karoliną J. Dudek, 2018). Współautor filmu *Żeby to było ciekawe* (wraz z Karoliną J. Dudek, 2009). Koordynator kilku projektów grantowych, między innymi *Oddolne tworzenie kultury* i *Obrazy różnorodności kulturowej i dziedzictwa*. Zob. też <https://uw.academia.edu/SlawekSikora>

**Mateusz Skrzeczkowski** – adiunkt, kulturoznawca. Naukowo pracuje nad takimi zagadnieniami jak estetyczny wymiar świadectw Zagłady, nierzeczywisty język obrazów, ożywione–nieożywione jako posthumanistyczny motyw w literaturze i sztuce. Prowadzi zajęcia ze sztuki współczesnej, estetyki, interpretacji i autotematyczności w sztuce oraz pamięci Holocaustu.

**Agata Stronciwilk** – doktorka nauk humanistycznych, historyczka sztuki, kulturoznawczyni, adiunkta na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie. Publikowała między innymi w „Kulturze Współczesnej”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „International Journal of Food Design”, „Estetyce i Krytyce”. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajduje się zagadnienie wykorzystania bodźców pozawizualnych w twórczości artystycznej oraz temat jedzenia w sztuce współczesnej i dawnej.

**Tomasz Szerszeń** – antropolog kultury i artysta wizualny, eseista. Autor książek *Wszystkie wojny świata* (2021), *Podróżnicy bez mapy i paszportu* (2015) i *Architektura przetrwania* (2017), redaktor książek *Oświecenie, czyli tu i teraz* (2021, z Łukaszem Rondudą) i *Neorealizm w fotografii polskiej 1950-1970* (2015, z Rafałem Lewandowskim). Redaktor „Kontekstów”, współzałożyciel pisma „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN. Autor wielu tekstów i przekładów publikowanych w pismach i antologiach. Swoje projekty artystyczne pokazywał na wystawach m.in. w Galerii Studio, Muzeum Sztuki w Łodzi, Fundacji Archeologia Fotografii, Galerii Asymetria, Nowym Teatrze, Muzeum Mickiewicza w Stambule, Indie Photography Gallery w Tel Awiwie czy na Paris Photo. Współkurator wystaw *Czym jest Oświece-*

*nie?* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2018) i *Transfert* (Galeria Studio w Warszawie, 2019), współautor projektu teatralnego *Hiroshima / Love* (Biennale Warszawa, 2019).

**Kuba Szpilka** – antropolog, współtworzy fundację „Zakopiańscy. W poszukiwaniu tożsamości”. Zajmuje się słabymi, marginalnymi, prowincjonalnymi przestrzeniami kultury. Wydał książki *Krupówki* (wraz z Piotrem Mazikiem, 2018) i *Chodząc w Tatry* (2021). Mieszka w Kościelisku.

**Iwona Święch** – etnografka, pracuje w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie jako główna inwentaryzatorka zbiorów. Publikuje teksty o fotografii oraz jest kuratorką wystaw, między innymi: *Światło-czule świadectwo. Skarb z Limanowej* (2013), *Trzy razy ciało: fotografia Zbigniewa Łagockiego, Wacława Nowaka, Wojciecha Plewińskiego* (2005) i *Tak myślę. Fotografia Zbigniewa Dhubaka* (2004) – wszystkie z Markiem Janczykiem.

**Ała Tatarenko** – doktor filologii, profesor, kierowniczka Zakładu Filologii Słowiańskiej Lwowskiego Uniwersytetu Narodowego imienia Iwana Franki, tłumaczka z języków serbskiego i chorwackiego, krytyczka literacka.

**Maciej Topolski** – poeta, eseista, tłumacz. Wykładowca na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Opublikował trzy książki: *na koniec idę* (2017, nominacja do Nagrody Literackiej Gdynia 2018), *LUXUS* (2019) oraz *Niż* (2020, Nagroda Kraków Miasto Literatury UNESCO). Laureat Mitacs Globalink Research Award (2019). Publikował między innymi w „Tekstach Drugich”, „Przekładańcu”, „The Polish Journal of Aesthetics”, „Znaku” i „Tygodniku Powszechnym”. Zainteresowania badawcze: fotografia wernakularna, antropologia zmysłów, studia taktylne.

**Alona Tyczynina** – literaturoznawczyni, doktor filologii, pracowniczka akademicka w Zakładzie Literatury Powszechnej, Teorii Literatury i Filologii Słowiańskiej w Uniwersytecie Narodowym im. Jurija Fedkowycza w Czerniowcach.

**Dariusz Wojakowski** – dr hab. w zakresie socjologii, badacz terenowy, profesor AGH w Krakowie (Wydział Humanistyczny). Absolwent nauk społecznych (Rzeszów) i religioznawstwa (UJ). Główne zainteresowania naukowe to: socjologia lokalności i etniczności, badania pogranicza oraz antropologia współczesności. Autor trzech monografii oraz artykułów naukowych publikowanych między innymi w: „Religion, State and Society”, „Polish Sociological Review”, „Sociologia (Slovak Sociological Review)”, „Studiach Socjologicznych”, „Przeglądzie Polonijnym”, „Sociologiae Romaneasca”, „Kulturze i Społeczeństwie”, „Regional Studies”, „Policy & Practice”.

**Robert Zydel** – absolwent Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego. Przez wiele lat prowadził zajęcia dotyczące badań i komunikacji na UW, SWPS i SGGW. Był Consumer Insight Directorem w agencji kreatywnej Saatchi & Saatchi. W latach 2014–2019 zarządzał Biurem Marketingu Miasta w samorządzie warszawskim. Jest członkiem zarządu Polskiego Towarzystwa Badaczy Rynku i Opinii oraz Rady Muzeum Warszawy i Rady Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza. Obecnie Dyrektor Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie.

**Serhij Żadan** – poeta, pisarz, filolog, germanista, tłumacz z niemieckiego, polskiego, białoruskiego i rosyjskiego, tłumaczył na język ukraiński poezję Paula Celana i Czesława Miłosza, laureat Literackiej Nagrody Europy Środkowej Angelus za powieść *Mezopotamia* (2015). Urodził się w Starobielsku w obwodzie Ługańskim, mieszka w Charkowie. Jest znany ze swej postawy obywatelskiej: był komendantem miasteczka namiotowego w Charkowie podczas Pomarańczowej Rewolucji w 2004 roku oraz jednym z aktywistów Euromajdanu w Charkowie na przełomie lat 2013–2014. Frontman zespołów punkrockowych Żadan i Sobaki oraz Linia Mannerheima (śpiewa własne teksty poetyckie), z którymi występował na Międzynarodowym

Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu w latach 2014, 2016, 2018 i 2020. Członek Ukraińskiego PEN Clubu. Prowadzi autorskie audycje radiowe, między innymi na Radio HB. Jego teksty przetłumaczono na ponad 20 języków; na język polski tłumaczyli je między innymi Bohdan Żadura i Adam Pomorski. Jacek Podsiadło przełożył wybór wierszy Żadana z lat 2014–2016, które weszły do zbioru poetyckiego *Drohobycz* (2018). Głównym polskim wydawcą Żadana jest wydawnictwo Czarne, w którym ukazała się jego powieść *Internat* (2019) w przekładzie Michała Petryka; wcześniej w tłumaczeniu tegoż: *Big Mac* (2005), *Depeche Mode* (2006), *Hymn Demokratycznej Młodzieży* (2008), *Dryblując przez granicę. Polsko-ukraińskie Euro 2012* (redakcja: Serhij Żadan i Monika Sznajderman, 2012), *Woroszyłowgrad* (2013), *Mezopotamia* (w przekładzie Adama Pomorskiego i Michała Petryka, 2014).

**Monika Żółkoś** – adiunktka w Instytucie Filologii Polskiej UG. W pracy badawczej skupiona na humanistyce postantropocentrycznej, ze szczególnym uwzględnieniem *Animal Studies*. Publikuje w „Didaskaliach”, „Porównaniach” i „Teatrze”. Członkini redakcji gdańskiego czasopisma „Jednak Książki”. Autorka książki *Ciało mówiące*. Iwona, księżniczka Burgunda *Witolda Gombrowicza* (2002).



Bruno Schulz, *Emeryt na ławce i uczniaki*, ok. 1935, ol., wł. pryw. Za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 111.

## Vira Meniok *Several Brief Stories about the IXth – “Pandemic” – International Bruno Schulz Festival in Drohobych*

This essay is an expanded description of the IXth International Bruno Schulz Festival in Drohobych (abbreviated: SchulzFest), held in conditions of a strict quarantine caused by the COVID-19 pandemic. At the time, this was the sole event to take place in Ukraine on such a scale without transferring any of its elements to Internet connections. Readers are invited to become acquainted with several short accounts presenting the pandemic context of the IXth SchulzFest and associated obstacles that the organisers were compelled to overcome in order to fulfil the message of the Festival, a biannual event organised from its very beginning in 2004 in Drohobych – the birthplace of Bruno Schulz and the site of his entire life and death. Consecutive reports deal with various literary, artistic, scientific and other events, which on 15–21 November 2020 created the multi-strata structure of the Festival; the author also discusses the most significant Ukrainian representatives of literature and art, thanks to whom the cultural value of the IXth SchulzFest, despite the latter’s small-scale dimension caused by the pandemic, cannot be underestimated. The essay is lavishly illustrated with Festival iconography and outfitted with footnotes referring to live transmissions and other recordings of numerous Festival events. An appendix presents the programme of the IXth edition of the titular occasion, well-known in Poland, Ukraine and other countries the world over.

## Vira Meniok *According to Zhadan Schulz Does Not Live by Light Alone*

### Serhyj Zhadan Schulz: *Visions and Echoes*

As a rule Schulz wrote about twilight, grey dawn or the night, i.e. about shade. In his stories the most significant characters, events, and objects emerge from the shadows. Schulz preferred to show the father – demiurge and heresiarch, the key figure in his world – in the scenery of shade, so as to illuminate him – an icon. As a graphic artist Schulz not so much described as drew his world, incessantly playing with light and shadow. In doing so he described the stage sets of that world in a way that makes it impossible to recognise them and concealed them in shadows. It would be difficult to propose a guided tour of Drohobych according to Schulz’s descriptions – the narrator warns against the variability of the routes and the relativity of the town landscape. Objects, buildings, figures – all emerge from the shadow of memory, from recollections – this is the reason why the living quarters contain only those rooms which the narrator is capable of recalling, because everything that is lost for our memory is deprived of the right to exist. The narrator constantly describes the world anew, simultaneously transforms and deforms it, leads it out of the shade, but at the same

time leaves it in the shadows. The temptation of such a way of describing the world is the sweetest of all – this is a world that exists in your visions and resounds in your reminiscences. In order to yield to this temptation-creation Schulz personally arranged light, in which he placed those that he decided to talk about, predominantly his father. It is the father who lights up the world of *Sklepy cynamonowe* (*Cinnamon Shops*) with his frenzies and prophecies, enlightenments and defeats. In order to describe the father Schulz needed darkness, night, shadows – then light would emerge without fail. The father’s departure characterizes the end of poetry, the vanishing of colours, the termination of history. Now comes the time for recollections and reflections. Nonetheless, the world of the father and the limitlessly trusting narrator (and reader) remains created outside the canon, a world of heresy, which produces not so much the absence of faith as gratitude and admiration, captivates with delusion, and bewitches with elusiveness so obvious that it does not give rise to trauma. This is the sort of a world that one does not want to weep for, but to believe in. To believe in a world brimming with echoes and visions of the genius of Schulz.

### Grzegorz Józefczuk Kaufman on Schulz. *Proximity and Synchronicity*

A presentation of the creativity of Vlodko Kaufman (born in 1957), a Ukrainian artist from Lviv, promoter of new trends and currents in art, director of the prestigious Art Association Dzyga in Lviv, discussed against the background of the emergence of the various attitudes of the Ukrainian, Galician intelligentsia towards the *oeuvre* of Bruno Schulz (1892–1942), artist and man of letters of Jewish-Polish origin, born and active in Drohobych (Polish: Drohobycz). Vlodko Kaufman was the only person to conduct an art campaign (2001) protesting against the transportation to Israel of Bruno Schulz’s artefacts unexpectedly discovered in Drohobych (Schulz was a victim of the Holocaust). Kaufman is a constant participant of the International Bruno Schulz Festival held in Drohobych, his most recent contribution being the performance: *Brunowaga / Brunoscale* (2020). He stresses that his works have nothing in common with illustrativeness and do not contain direct references to the Schulz *oeuvre* although they are associated with it. More, Kauf-

man describes his stand as parallel creativity. The presented article considers Kaufman's undertakings inspired by Schulz at successive Drohobycz festivals and embarks upon an attempt at analysing and characterising them.

**Grzegorz Józefczuk Schulz and Kadan. *Avantgarde, Revolution, Pogrom, and Last Judgement***

*Mutilated Myth* – the exhibition of works by Nikita Kadan – was a prominent event at the IXth International Bruno Schulz Festival 2020 held in Drohobych. Kadan is a member of a circle of the most significant and, at the same time, popular, consistent, and controversial Ukrainian artists – members of the younger generation. His art focuses on traumas of the past and false myths of the present day, manipulation with images, and the impact of political and nationalist lines upon individual and collective memory. These graphic works and drawings refer to, i.a. crimes committed in Volhynia by the NKVD and nationalists.

*Mutilated Myth* displayed large-format drawings – copies of photographs of the 1941 pogrom in Lwów (Lviv), and graphic works by Bruno Schulz from his *Xięga Bałwochwalcza (Book of Idolatry)* series. Kadan suggests that a quest for more profound meanings of Schulz's works entitles us to claim that they could be deciphered as scenes of the Last Judgement – with the victims dominating over their oppressors.

**Nikita Kadan *Self-commentary on the Mutilated Myth Cycle***

The titular cycle deals with the ethics of perception, capable of fundamentally altering the meaning of the images on which that scrutiny is focused.

**Dariusz Wojakowski *Senses Captured in a Word – How Schulz Helps in Methodological Thinking***

The target of the article is to juxtapose ways of recording sensual experiences in Schulz's *Sklepy cynamonowe (Cinnamon Shops)* with postmodern methodological quests pertaining to the relation between experience and record. Methodology of the living discourse attempts to cross limitations of the record by referring to emotions conveyed by the text and the category of resonance, i.e. empathy combined with acknowledging the Other. Qualitatively oriented phenomenological sociology, on the other hand, seeks new ways of expressing reality and experience by means of a micro-analysis of the properties of data records. Both currents perceive the cognitive potential of literary oeuvre, and their juxtaposition with record praxis undertaken by Schulz makes it possible to extract from his works not only their interpretations but also guidelines for the ethnographic practice of data recording. The chief rule applied by Schulz, essentially supplementing methodological search, involves describing reality by taking into account experiences produced by all senses, treated as simultaneous and co-operating.

**Jacek Kurczewski *Metaphysics and Meta-Sociology of a Town***

Memory and perceptions are an equally material part of a town – one that can be told – and its metaphysical component. Each town has metaphysics of its own, which can be not solely discovered but, predominantly, which one can attempt to expand, sustain, and enhance so that we would not be surrounded by deserted Angkor, totally devoid of memory and shadows. While in Angkor we do not feel the presence of shadows.

Schulzian conventions are an example of something that from the vantage point of contemporary anthroposociological self-reflection can be described as the production of metaphysics. Literature, Zhadan's poetry or essays by literary scholars and philosophers, modest contributions by sociologists, theatrical activity and performances all comprise a successive enlivenment, perpetuation, and contribution to the metaphysics of a town that exists and lives in its assorted versions Jewish, Polish (preserved somewhere in the Eastern Borderlands), Ukrainian or Armenian. These are various pitches of the same prism, i.e. the described town.

**Zbigniew Benedyktowicz *On Cosmos and Planet Schulz, That Turned Out to be a Galaxy***

The editor-in-chief describes the emergence of the double issue of "Konteksty" entitled "Planeta Schulz" (Planet Schulz, "Konteksty" no. 1–2/ 2019), the origin of its title – a documentation of the 8th International Bruno Schulz Festival held in Drohobycz (2018) and all its previous editions from the beginning of the Drohobycz Festival-Biennale.

The article considers the Festival's co-founders, i.a. Vera Meniok and Grzegorz Józefczuk, and principal figures, as well as authors of the presented issue. In doing so it discusses inspirations and challenges associated with the latter's realisation. This is a text version of a video record created for participants of the ninth edition of the Festival (Drohobych 2020, held in conditions of the Covid-19 pandemic), whose purpose was to present the issue; subsequently, it was included in the collections of the Bruno Schulz Room-Museum in Drohobych.

**Alona Tichinina *Literary Specificity of Narration in the Drawing Stylistics of Bruno Schulz***

Upon the basis of contemporary trans-narrative methodological praxis the article presents the specificity of literary narration in the *Sanatorium pod Klepsydrą (The Hourglass Sanatorium)* collection close to the stylistics of drawings by Bruno Schulz. A. Tichinina proves the purposefulness of the description of visual narration and features of its decoding, which logically follows from the author's texts. Emphasis is placed on the "parity" of text and image whose meta-imaginative potential contributes to the emergence of the unique syncretic character of the artistic method applied by Bruno Schulz. The lite-

rary narration of reminiscence, created by him, is linked with oneiric narration, the mimetic one – with dietary narration, and the factual – with fictional narration, and can be considered as the construction of narrative identity. The article comments on the specificity of Schulz's drawn story, which in the *Sanatorium pod Klepsydrą* collection is dynamically supported by a view from a given perspective, expressed by the symmetry, asymmetry, and dissymmetry of forms. The fact that Józef is an omniscient narrator and possesses all the indispensable narrative competences of the character pursued, as is known, by the receptive gaze of the recipient, is stressed. Consequently, the significant stylistic mode of literary works by Bruno Schulz is focused on the narrator. Emphasis is placed on the functional nature of Schulz's inter-medial elements in the graphic works and drawings, on the borderline of an inner focalisation of the literary text.

#### **Alla Tatarenko *Schulzian Place of the Mystery in the Works of Serbian Writers***

The author analyses the functioning of Schulzian places of Mystery (shop, garden, Writ) and their invariants in the oeuvre of Serbian writers from the postmodern period, focusing particularly on Goran Petrović's *Sitničarnica "Kod srećne ruke"* (*Sundries Shop "at The Lucky Hands"*). The purpose of the research is an interpretation of a sui generis space of Schulz's text closely linked with an equally specific time of his text hypothetically referring to the theory of Serialism conceived by John William Dunne and presented in *An Experiment with Time* (1927).

#### **Constance Classen *Foundations for an Anthropology of the Senses***

The author describes the founders of the anthropology of the senses, which, according to her interpretation, constitutes a research basis enabling to comprehend assorted ways of creating and transmitting cultural values (in diverse societies and historical epochs). The text describes consecutively the premises of research into the senses, conceptual obstacles, and precursory studies and the directions of their development.

#### **Walter J. Ong *The Shifting Sensorium***

The author ponders on differences between the organisation of the *sensorium* – defined as a sensory apparatus functioning as a complex operational system impacted by culture and, at the same time, one that creates culture. A presentation of diverse meanings ascribed to particular senses in different societies and of heretofore pertinent research, which makes it possible to define culture as an entity in all of its aspects.

#### **François Laplantine *Living Together, Feeling Together. Toward a Politics of the Sensible (Vivre ensemble, ressentir ensemble; vers une politique du sensible)***

A reflection on "sensible community", with the author first discussing political / sensible dichotomies, i.e. that what is rational, common, and pertaining to all, as well subjective, affective, and unique – so as to subsequently acknowledge the impossibility of separating those two categories. In his opinion, sensibility does not exist in itself but constitutes group activity, while sensible experience is that of collective life.

#### **Maciej Topolski *Interception***

A proposal for a new conceptualisation of sensual experience, with the author suggesting the term: "interception" as part of a critique of "perception" dominated by dichotomies and assuming an absorption model of experience. Next, he describes the instrumental approach to senses existing in the humanities and enrooted in reflections favouring a production of the repeatable and constant experience that constitutes the foundation of knowledge. Within a departure from this conception Topolski resorts to the concept of the "medium" conceived not as something that mediates between the world and the sensual body, but as something that defines the location of the subject, placing it between the senses and subjects (human and non-human) and referring to its mobility and interactiveness.

#### **Agata Stronciwilk *Community of Taste. On the Social Dimension of Gustatory Experiences***

The author embarks upon reflections dealing with the intersubjective dimension of the sense of taste and considers education as well as the globalisation and migration of taste or sensual memory. Taste is not exclusively experienced in the body but also shared with the world. The author stresses that with this meaning in mind we should speak about two processes: the externalisation of taste by culture and the internalisation of cultural taste preferences. Both this particular sense and tasting thus appear as culturally mediated and always take place in a given geographical, political, and historical context.

#### **David Howes, Maciej Topolski *Where There Is No La Langue***

The presented interview pertains to sensory anthropology: desire connected with the changing hierarchy of senses (in Western culture), the absence of tactile anthropology, the creation of new types of knowledge (e.g. *via* dance, exhibitions, multisensory projects) or the attachment of academia to the written word. The conversation ends with a reflection on the future of research focused on the senses, including the development of a language capable of describing new sensory experiences.

#### **Marta Siembab, Urszula Pieczek *Fragrance Is Part of Identity***

This interview, dedicated to the multidisciplinary work performed by a senselier, deals with numerous questions

concerning the sense of smell: sensory education, sensory racism, olfactory art or the possible emergence of a universal sensory language.

**Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz *Coming Out: on That Which Comes Out of Me. On the Margin of The Power of Secrets – an Exhibition of Works by Karol Radziszewski***

At attempt at presenting the contents and material dimensions of children's drawings used by Karol Radziszewski for *The Power of Secrets* exhibition featured at the Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art in 2019 and 2020. The article poses a question about the category of truth conceived as an implicit effect of the autobiographical gesture and the character of material "proof" that is supposed to testify about that truth. By referring to *L'Âge d'Homme* by Michel Leiris oraz Denis Hollier's *The Hologames Headline (Notes about Judith)*, commenting on the latter, the author of the article attempts to show the convention of the Radziszewski exhibits, which she treats more as a staging than a revelation, a question rather than an answer, and a depiction of a rupture of the subject rather than a manifestation of cohesion. At the same time, Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz proposes a new and wider comprehension of the concept of "queering" biography: a quest for precisely that, which remains strange and incomprehensible within us and which belies domesticated identity and the consistent narration spun about it.

**Grażyna Kubica *What Is an Ethnographic Aspect of Film? Or About a Certain Oral History Film Project***

What is an ethnographic film today? The answer to this question is presented on the example of an oral history project conducted by the author and her research team in Cieszyn Silesia on both sides of the Polish-Czech state border, which consisted in collecting filmed narrative biographical interviews with elderly Silesian women. The film made of this material and the report on the work on it, as well as the discussion of traditional ethnographic films about the region constitute the context of considerations on the ethnographic film and an attempt to define this genre: it is primarily a (more or less) artistic documentation of a meeting with another human being, revealing his/her original voice, drawing attention to the cultural context of this meeting, based on thorough knowledge of the area, referring to important theoretical issues, reflecting the presence of researchers/filmmakers. The performative and subversive aspects are of great importance.

**Sebastian Latocha *A document without people. Movie fairy tale about the steppe wolf***

The author of the article discusses Peter Liechti's documentary film *The Sound of Insects – Record of a Mummy* (2009), confronting it with the animal fairy tale genre:

not human figures, antagonistic relationship, indefinite time, forest space. The director who radically experiments with the animal fairy tale convention, speaks on the subject of human condition and death. The hero of the film is a contemporary "incarnation" of Harry Haller, a steppe wolf who believes that he is incompatible with the world.

**Sławomir Sikora *Anthropological Film Today: the Question of Narrative and Subjectivity (on the Margins of a Certain Film)***

The article begins with generalized remarks on anthropological film and its relation to the mainstream anthropology as a scientific discipline as well as its entanglement in the dominant discourses and modes of narrating. These observations become a backdrop for more detailed considerations on the process of constructing (creating) narrative in my own film on the mediating role of filmmakers, filming and photographing in a contemporary Polish wedding (K. Dudek and S. Sikora, *Making it interesting... On mediatization of wedding rituals*, University of Warsaw 2009, 73'). The author refers to the film to explain complex ethical issues connected with collaboration, filming and creating meanings through juxtapositions (cf. J. Clifford).

**Ewa Nowina-Sroczyńska *Creative Document. Against Cognitive Passivity and Minimalism of Form***

The text is a presentation of the so-called creative trend in the Polish documentary film of the 1970s. It includes such artists as Grzegorz Królikiewicz, Marek Koterski, Piotr Szulkin, Bogdan Dziworski and Wojciech Wiszniewski (the most radical artist). The author discusses the issue of a creative documentary that focused on films involved in social, political and ethical matters. Individual stories presented by the creators were to exemplify cultural mechanisms, universal existential issues. And all this in a completely new form, far from the features of direct cinema. The purpose of the article is to present the author's belief that this type of imaging (then innovative) should be undertaken more frequently in a Polish ethnographic document.

**Mateusz Skrzeczkowski *Un-human justice. Beyond the real and the ideal***

The article analyzes the juxtapositions of the photography of the Warsaw ghetto boy with the pictures of suffering animals. Although not mentioned by Frédéric Rousseau in his study of the iconic journey of photographs, they seem crucial as they reveal *the differend* of the ethical strategies which the new humanities use as tools of historical justice. One of them universalizes the Holocaust victims to erase the boundary between a human and an animal victim, demanding the memory of the latter. The other separates people and the non-human beings to restore humanity to the genocide victims. Thus, both turns

to violence, either removing the boundary between humans and animals or by emphasizing it.

**Patrycja Cembrzyńska** *Due to Words. Poezja przydrożna by Władysław Hasiór, Słownik polsko-polski by Wojciech Wilczyk*

This article – a contribution to the Sapir-Whorf hypothesis – is devoted to photographs documenting visual propaganda. Its main theme consists of two distorted paths of the ethical discourse, and, at the same time, two variants of newspeak: socialist / communist (documented in photographs by Władysław Hasiór) and national-Romantic (in photographs by Wojciech Wilczyk). An analysis of the newspeak phenomenon casts light on problems pursued by Polish society in recent decades.

**Justyna Chmielewska** *Eye Sensitive to Language. On Słownik polsko-polski by Wojciech Wilczyk*

With the album *Słownik polsko-polski* by Wojciech Wilczyk (published in 2020) as her point of departure the author examined selected manifestations of the phenomenon of new Polish patriotism, which for more than a decade has been solidifying into a distinctive cultural formation operating with a language (also visual) of its own, as well as possessing patrons and a characteristic set of references and symbols. Apparently, reflections by Marcin Napiórkowski on turbo-patriotism and interpretations proposed by Andrzej Leder prove to be of use in the case of a description of this phenomenon and its origin and make it possible to perceive in Wilczyk's most recent album a continuation of motifs present in many earlier projects by this artist.

**Monika Żółkoś, Tomasz Szerszeń** *Affectiveness of War, Affectiveness of Writing. On Wszystkie wojny świata by Tomasz Szerszeń*

**Katarzyna Bojarska, Eliza Kącka, Robert Zydel, Tomasz Szerszeń** *Against the Astuteness of Vision. On Wszystkie wojny świata by Tomasz Szerszeń*

**Magdalena Barbaruk, Piotr Jakub Fereński, Tomasz Szerszeń** *Sensitive Seismography of History. On Wszystkie wojny świata by Tomasz Szerszeń*

**Zbigniew Benedyktowicz, Kuba Szpilka, Tomasz Szerszeń** *"This War Will Last Forever, It Shall Never End"... On Wszystkie wojny świata by Tomasz Szerszeń*

A block of discussions on Tomasz Szerszeń's book *Wszystkie wojny świata* (słowo/obraz terytoria – Instytut Sztuki PAN, Warszawa–Gdańsk 2021). How is one to decipher from today's perspective the recurring images of catastrophes or traces of historical events observed from a distance? Can the ancient skill of "spodomancy" be of use in this attempt at archaeology of contemporaneity? From Hiroshima and Chernobyl, the Middle East and Algeria,

Auschwitz and Fukushima, all the way to the 2015 terrorist attacks in Paris and other contemporary conflicts and crises the author creates a by definition incomplete planetary cartography of destruction: he takes a closer look at photographs and texts concerning vestiges of catastrophes and wars seen from afar, and follows their tracks so as to attempt to decolonise their images and latent impact upon us. *Wszystkie wojny świata* is a multitiered lavishly illustrated essay situated on the crossroads of anthropology, literature, and reflections on photography. At the same time, it is the outcome of years-long studies, a register of travels, and an attempt at regaining certain childhood images in order to better understand oneself and one's place in relation to history.

**Danuta Benedyktowicz** *"I Become Increasingly Convinced That Man Is Always on the Go..."*

In the private and editorial archive of Aleksander Jackowski, containing manuscripts, research notes and photographs extremely valuable for Polish cultural heritage, great historical and cultural significance belongs to documents associated with forgotten non-professional artists. Frequently, such documents constitute the sole preserved trace of artworks. Upon the basis of preserved material the presented article demonstrates the emotional relation linking A. Jackowski and the sculptor Józef Lurka.

**Marta Leśniakowska** *The Architect as Fictor – Fiction as the (Cyber)anthropology of Contemporaneity*

A presentation of an architectural-anthropological project from the domain of urban studies devised by young authors: architect Jan Szeliga and sociologist and social anthropologist Krzysztof Janas (2019). The *Wiesland, czyli miejska fantazja kryta strzechą* (Villageland, or an urban fantasy with a thatched roof) project is a utopian vision of a recreation park situated on the National Stadium commons in Warsaw. Allegedly humorous and resorting to grotesque and irony, it pertains to the dreams of large-city inhabitants about a rural escape room. In this case, the authors borrowed methods of designing and management from marketing and productivity techniques as well as *on-demand economy*, and with the help of the Disneyland model enrooted in contemporary global pop culture they created an alternative fictional world, an allotopy. Its material consists of cultural *clichés* concerning rural / folk qualities together with Polish national mythology balancing between (post)Romantic, mythicized, literary-painting, and pop-cultural visions of the village and rustic qualities, which are a social construct created by urban culture. With the assistance of the collage technique they designed Virtual Reality to show the users of "Villageland" three model-like idylls: agrarian, wilderness, and recreations. "Tableaux vivants" modelled on ethnographic Skansen museums and *human zoos* (ethnological villages) recreate scenes from old paintings (Polish and European), in which actors-"peasants" dressed in peasant costumes

are watched by contemporary urban “tourists”. Use was made of the *mise-en-scène* strategy borrowed from the theory of the theatre and the cinema. With the assistance of *appropriation art*, i.e. artistic cannibalism / appropriation / sampling, images familiar from the tradition of visual culture create for the present-day spectator new texts / images and new senses. The project is generational: the authors are members of the current generation of the young urban networking community. Their “Villageland” is a toponym that identifies itself with Warsaw from the 2020s, and as a project from the domain of urban anthropology it studies contemporary industrial and post-industrial societies as well as cultural aspects of urbanism as a complex of typical forms, lifestyles, and models of urban community. Visually, “Villageland” applies the convention of board games in their current version of digital technique and aesthetics applied by representatives of digital art / internet art and creating alternative reality. This fantasy about eutopia, i.e. “a harmonious, happy and good place” existing outside the order of daily life is thus an interactive, immersive game in which fiction and reality intermingle. In the virtual landscape of Neverland on the Vistula urban tourists make their way towards a new temple of mass-scale en-

tertainment, i.e. the National Stadium with its quasi-folk aesthetics imitating a *Cepelia* (chain of shops offering traditional folk art and handcrafted goods) wicker basic featuring national colours. As anthropology of the present day the fiction of “Villageland” represents irony and satire aimed against “new folk art” present in contemporary national populism and artistic praxis. As cyber-/anthropo-fiction “Villageland” appears to realise the view expressed by David Shields, author of the generational manifesto: *Reality Hunger*, namely that “Anything processed by memory is fiction”. “Villageland / Wieśland” is a legible political project: it diagnoses present-day Polish society split into two antagonised “tribes” conducting a dispute about imagined identity, i.e. the so-called “national character”. This polyvalent project is a manifesto of the generation of Polish thirty-year-olds, who with the aid of an urban theme park depicting a “rural idyll” critically diagnose contemporary Polish society. This is why “Wieśland” is a case study from the realm of critical art, whose features include political mockery. Here the architect-fictor creates a political hypertext, which renders visible that, which conceals itself beneath the ostensibly entertainment-oriented surface of allotopy.



Bruno Schulz, *Trzy dziewczyny na ławce, stojący mężczyzna*, ok. 1933, ol., ML.

Za: Bruno Schulz, *Księga obrazów*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 298.



# KONTEKSTY

- ◆ ETHNOGRAPHY ◆ ETHNOLOGY ◆ ANTHROPOLOGY OF CULTURE  
◆ LITERARY STUDIES ◆ PHILOSOPHY ◆ HISTORY ◆ LINGUISTICS  
◆ ART ◆ HISTORY OF ART ◆ VISUAL AND PERFORMING ARTS

Contents 4 2021

## SchulzFest 2020 – IXth International Bruno Schulz Festival in Drohobych

- VIRA MENIOK *Several Brief Stories about the IXth – “Pandemic” – International Bruno Schulz Festival in Drohobych*
- VIRA MENIOK *According to Zhadan Schulz Does Not Live by Light Alone*
- SERHYJ ZHADAN *Schulz: Visions and Echoes*
- GRZEGORZ JÓZEF CZUK *Kaufman on Schulz. Proximity and Synchronicity*
- GRZEGORZ JÓZEF CZUK *Schulz and Kadan. Avantgarde, Revolution, Pogrom, and Last Judgement*
- NIKITA KADAN *Self-commentary on the Mutilated Myth Cycle*
- DARIUSZ WOJAKOWSKI *Senses Captured in a Word – How Schulz Helps in Methodological Thinking*
- JACEK KURCZEWSKI *Metaphysics and Meta-Sociology of a Town*
- ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ *On Cosmos and Planet Schulz, That Turned Out to be a Galaxy*
- ALONA TICHININA *Literary Specificity of Narration in the Drawing Stylistics of Bruno Schulz*
- ALLA TATARENKO *Schulzian Place of the Mystery in the Works of Serbian Writers*

## Anthropology of the Senses

- CONSTANCE CLASSEN *Foundations for an Anthropology of the Senses*
- WALTER J. ONG *The Shifting Sensorium*
- FRANÇOIS LAPLANTINE *Living Together, Feeling Together. Toward a Politics of the Sensible*
- MACIEJ TOPOLSKI *Interception*
- AGATA STRONCIWILK *Community of Taste. On the Social Dimension of Gustatory Experiences*
- DAVID HOWES, MACIEJ TOPOLSKI *Where There Is No La Langue*
- MARTA SIEMBAB, URSZULA PIECZEK *Fragrance Is Part of Identity*
- KATARZYNA PRZYŁUSKA-URBANOWICZ *Coming Out: on That Which Comes Out of Me. On the Margin of The Power of Secrets – an Exhibition of Works by Karol Radziszewski*

## Ethnographic Film and Anthropology

- KATARZYNA KANIOWSKA \*\*\*
- GRAŻYNA KUBICA *What Is an Ethnographic Aspect of Film? Or About a Certain Oral History Film Project*

- SEBASTIAN LATOCHA *A Document Without People. Movie Fairy Tale About the Steppe Wolf*  
 SŁAWOMIR SIKORA *Anthropological Film Today: the Question of Narrative and Subjectivity (on the Margins of a Certain Film)*  
 EWA NOWINA-SROCZYŃSKA *Creative Document. Against Cognitive Passivity and Minimalism of Form*

#### **Towards Photography**

- MATEUSZ SKRZECZKOWSKI *Un-human Justice. Beyond the Real and the Ideal*  
 PATRYCJA CEMBRZYŃSKA *Due to Words. (Poezja przydrożna by Władysław Hasior, Słownik polsko-polski by Wojciech Wilczyk)*  
 JUSTYNA CHMIELEWSKA *Eye Sensitive to Language. On Słownik polsko-polski by Wojciech Wilczyk*

#### **Block of conversations concerning Tomasz Szerszeń's book *Wszystkie wojny świata***

- MONIKA ŻÓŁKOŚ, TOMASZ SZERSZEŃ *Affectiveness of War, Affectiveness of Writing. On Wszystkie wojny świata by Tomasz Szerszeń*  
 KATARZYNA BOJARSKA, ELIZA KAĆKA,  
 ROBERT ZYDEL, TOMASZ SZERSZEŃ *Against the Acuteness of Vision. On Wszystkie wojny świata by Tomasz Szerszeń*  
 MAGDALENA BARBARUK, PIOTR JAKUB FERENSKI,  
 TOMASZ SZERSZEŃ *Sensitive Seismography of History. On Wszystkie wojny świata by Tomasz Szerszeń*  
 ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ, KUBA SZPILKA,  
 TOMASZ SZERSZEŃ *"This War Will Last Forever, It Shall Never End"... On Wszystkie wojny świata by Tomasz Szerszeń*  
 DANUTA BENEDYKTOWICZ *"I Become Increasingly Convinced That Man is Always on the Go..."*  
 MARTA LEŚNIAKOWSKA *The Architect as Fictor – Fiction as the (Cyber)anthropology of Contemporaneity*  
 IWONA ŚWIĘCH *Różyc. Andrzej Różycki (1942, Baranowicze – 2021, Łódź)*



Widok z wystawy: Anselm Kiefer, *Pour Celan*, Grand Palais, Paryż, 16.12.2021–11.01.2022. Fot. Ewa Biejat-Roux.

#### PRENUMERATA „KONTEKSTÓW”

Półroczna – 40 zł  
Roczna – 80 zł

Sprzedaż detaliczna wydawnictw Instytutu Sztuki PAN w siedzibie Instytutu, ul. Długa 28, w godz. 10.00–15.00 (parter). W sprzedaży publikacje książkowe, czasopisma bieżące i numery archiwalne oraz wydawnictwa płytowe.

Zamówienia prosimy składać pocztą elektroniczną: [wydawnictwo@ispan.pl](mailto:wydawnictwo@ispan.pl) lub listownie na adres:

Instytut Sztuki PAN  
Dział Wydawniczy  
ul. Długa 26/28  
00-950 Warszawa.

Do cen podanych w katalogu doliczamy koszt wysyłki według cennika Poczty Polskiej. Dla osób fizycznych płatność za zaliczeniem pocztowym – przy odbiorze przesyłki. Dodatkowych informacji udzielamy e-mailem [wydawnictwo@ispan.pl](mailto:wydawnictwo@ispan.pl) lub telefonicznie pod numerem 22 50 48 274.

Prenumeratę czasopism wydawanych przez Instytut Sztuki PAN prowadzą następujące firmy:

RUCH S.A. Zamówienia na prenumeratę w wersji papierowej i na e-wydania można składać bezpośrednio na stronie [www.prenumerata.ruch.com.pl](http://www.prenumerata.ruch.com.pl). Kontakt: [prenumerata@ruch.com.pl](mailto:prenumerata@ruch.com.pl) lub telefon 22 693 70 00, w godz. 7–17

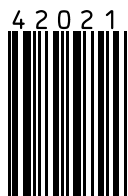
KOLPORTER S.A. infolinia: 801 205 555

GARMOND PRESS S.A. e-mail: [prenumerata.warszawa@garmondpress.pl](mailto:prenumerata.warszawa@garmondpress.pl) tel.: 22 837 30 08

ARS POLONA S.A.  
[arspolona@arspolona.com.pl](mailto:arspolona@arspolona.com.pl)  
tel.: 22 509 86 00



9 771230 614145



4 2021