

ARTYŚCI D DZIAŁACZKI T Z W O Ł R A Z J A A

DEBATY I NIEPOKOJE

Kler/disco-polo/
transformacje

OPÓR

lesbijki/protesty/
Ava DuVernay

WARSZTATY I KONFRONTACJE

Lem/komizm/
ciemna eseistyka

jednaK książki
2020 nr 11

Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne

Redaktorka naczelna: Ewa Graczyk

Redakcja numeru: Ewa Graczyk, Małgorzata Zawadzka

Rada naukowa: prof. dr hab. Małgorzata Książek-Czermińska (Polska), prof. dr hab. Kwiryna Ziemia (Polska), prof. dr hab. Stefan Chwin (Polska), prof. dr hab. Rolf Fieguth (Szwajcaria), prof. dr hab. German Ritz, (Szwajcaria), prof. dr hab. Zbigniew Majchrowski (Polska), prof. dr hab. Krystyna Kłosińska, (Polska)

Kolegium redakcyjne: Maciej Dajnowski, Bartosz Dąbrowski, Anna Filipowicz, Magdalena Horodecka, Mariusz Kraska, Artur Nowaczewski, Maciej Michalski, Stanisław Rosiek, Paweł Sitkiewicz, Katarzyna Szalewska, Monika Żółkoś

Sekretarz redakcji: Martyna Wielewska-Baka

Adres redakcji: Instytut Filologii Polskiej, 80-952 Gdańsk, ul. Wita Stwosza 55, Uniwersytet Gdański jednak.ksiazki@gmail.com

© Copyright by Wydział Filologiczny UG

Redakcja językowa i korekta: Barbara Fride, Ewa Graczyk, Małgorzata Zawadzka

Autorka plakatu: Małgorzata Zawadzka, (w oparciu o projekt Agnieszki Wielewskiej)

Układ typograficzny, skład tekstu i publikacja elektroniczna: Maciej Dajnowski, Małgorzata Zawadzka

Wersja elektroniczna jest wersją pierwotną czasopisma

JEDNAK KSIĄŻKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2020 nr 11

Artyści działają. Działaczki tworzą

SPIS TREŚCI

OD REDAKCJI

MAŁGORZATA ZAWADZKA

Artyści działają. Działaczki tworzą..... 5

DEBATY I NIEPOKOJE

JOANNA TOKARSKA-BAKIR, PIOTR SZELAĞ, MARTA ABRAMOWICZ, EWA GRACZYK

Debata 5 milionów obejrzało Kler i co ? (Wydział Filologiczny 7 stycznia 2019 roku) 7

TADEUSZ BARTOŚ

Wielki nieobecny, nie chciany, nie kochany, czyli syndrom disco polo. Analiza literacko-politologiczna 36

EWA GRACZYK

Uwaga, otchłań!..... 56

WARSZTATY I KONFRONTACJE

PAWEŁ TOMCZOK

Polityki ciemnej eseistyki..... 68

ALICJA SMARUJ

Śledztwo Stanisława Lema jako dekonstrukcja kryminału..... 79

PIOTR ZDZIARSTEK

Śmiech, który boli. O Klerze Wojciecha Smarżowskiego..... 90

OPÓR

AGNIESZKA MAŁGOWSKA (SISTRUM)

Lesbijski pocałunek to rewolucja. Artaktywizm kobiet nieheteronormatywnych w Polsce*..... 101

ANKA GÓRSKA, MAREK RYĆKO MARCIN OPASIŃSKI, PAMELA PALMA ZAPATA,
MŁODA ZARAZA, EWA GRACZYK

Notatki z ulicy..... 119

MAŁGORZATA ZAWADZKA

Wezwanie do działania. Kino Aivy DuVernay..... 138

JEDNAK KSIĄŻKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2020 nr 11

Artyści działają. Działaczki tworzą

OD REDAKCJI

ARTYŚCI DZIAŁAJĄ. DZIAŁACZKI TWORZĄ

MAŁGORZATA ZAWADZKA

współredaktorka numeru

Składaliśmy ten numer z Ewą Graczyk trochę jak fanowskiego lub anarchistycznego zina, po godzinach, z wielkim sercem, bez finansowania, ale z poczuciem, że to wszystko jest ważne. Nasza okładka jest trochę zinowa – bez subtelności, choć w odróżnieniu od wielu zinów – w kolorze.

Mimo że prace redakcyjne trwały długo, przy każdym niemal tekście okazywało się, że słowa osób piszących są równie aktualne w momencie korekty czy publikacji, jak wtedy, gdy były obmyślane i pisane – wiele miesięcy wcześniej.

Czyli tak:

Wrzucamy w szablon edycji tekst Tadeusza Bartosia o disco polo, a do kin wchodzi film o Zenonie Martyniuku. I rusza „debata”, w której liberalowie ponownie pokazują, że nie chcą zrozumieć, o co chodzi w tym kraju.

Redagujemy debatę *5 milionów obejrzało Kler i co?* z udziałem Joanny Tokarskiej-Bakir, Pawła Szeląga, Marty Abramowicz i Ewy Graczyk, a film Smarzowskiego wskakuje na Netflix i przez kilka tygodni trzyma się w czołówce polskiego box office, choć to już półtora roku od premiery.

Konsultujemy z młodymi badaczami, niekiedy jeszcze studentami, zaproponowane przez nich teksty o dekonstrukcji kryminału u Lema (Alicja Smaruj) i komizmie interwencyjnym w

Małgorzata Zawadzka

Klerże (Piotr Zdziarstek) i cieszymy się, że zdążyliśmy, zanim zaczęły wszystkich miażdżyć tryby nauczania zdalnego.

Dopisuję drobiazgi do swojego tekstu o kinie Avy DuVernay i czytam, że przeciw reżyserce pojawiają się kolejne reakcje (*backlash*), w postaci procesów o zniesławienie urażonej białej rasistowskiej dumy serialem *When They See Us*. Na szczęście, jak podają media, Artystka je wygrywa i reżyseruje dalej.

Wrzucamy fotki do tekstu Agnieszki Małgowskiej o lesbijskim artaktywizmie, przypominając sobie, od jak wielu lat kobiety nieheteronormatywne w Polsce nie mają zapewnionych podstawowych praw człowieka i jak ważne są akcje bezpośrednie *by any means necessary*.

Ewa Graczyk i Paweł Tomczok piszą o Polsce po 89 roku, a ja oglądam na Netflixie serial z RPA *Queen Sono* i marzę, by u nas powstał **podobny** film o, tragicznych w skutkach dla milionów ludzi, przejściach od post do neokolonializmu „z pomocą” globalnego kapitalizmu.

Zbieramy od trójmiejskich osób aktywistycznych (Ewa Graczyk, Marcin Opasiński, Anka Górka, Młoda Zaraza, Marek Ryćko, Pamela Gąsiorowski) mowy i zdjęcia z protestów i już wiemy, że Covid-19 będzie dla władzy pretekstem ograniczania swobód demonstrowania nie wiadomo na jak długo.

Numer 11 pisma-zina *Jednak Książki* żyje i wibruje aktywistyczną i artystyczną energią spraw ważnych, spraw codziennych, spraw politycznych, które są nami. „Karuzela marzeń, karuzela zdarzeń – może nie w rytmie twista, jak w kompozycji Maanam, ale reszta jak w najlepszych tekstach Kory. Zapraszamy do lektury. Warto!



Fot. Marek Ryćko

Redaktorki numeru na demo. Czarny Protest, Sopot 26.9.2016.

JEDNAK KSIĄŻKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2020 nr 11

Artyści działają. Działaczki tworzą

DEBATY I NIEPOKOJE

DEBATA „5 MILIONÓW OBEJRZAŁO KLER. I CO?”

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY UNIwersYTETU GDAŃSKIEGO

(7 STYCZNIA 2019 ROKU)

JOANNA TOKARSKA-BAKIR

PIOTR SZEŁĄG

MARTA ABRAMOWICZ

EWA GRACZYK

W debacie udział wzięli:

Profesor Joanna Tokarska-Bakir, antropolożka kultury, pracuje w Instytucie Sławistyki PAN. Wydała między innymi: „Rzeczy mgliste. Eseje i studia” (2004), „Legenda o krwi. Antropologia przesądu”, (2008), „Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946”, (2012), „Pod klątwą. Społeczny portret pogromu kieleckiego” (2018).

Doktor Piotr Szelaąg, dyrektor szkoły, społecznik, teolog, konsultant filmu „Kler”.

Doktor Marta Abramowicz, pisarka, psycholożka, aktywistka społeczna, autorka książek „Zakonnice odchodzą po cichu” (2016) oraz „Dzieci księży. Nasza wspólna tajemnica” (2018).

Profesor Ewa Graczyk, literaturoznawczyni, aktywistka społeczna, autorka między innymi: „Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej” (1994), „Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda

Joanna Tokarska-Bakir, Piotr Szelaġ, Marta Abramowicz, Ewa Graczyk

Gombrowicza w okresie miġdzywojennym” (2004), „Od Źmichowskiej do Masłowskiej. O pisarstwie w nadwiślańskim kraju” (2013).



Ewa Graczyk

Będziemy mówili o „Klerze” jako interwencji społecznej, to nie będzie dyskusja filmoznawcza. Dzięki pośrednictwu profesor Tokarskiej-Bakir próbowaliśmy do dyskusji zaprosić samego reżysera Wojciecha Smarzowskiego, co się niestety nie udało, ale reżyser zasugerował zaproszenie pana Piotra Szelaġa.

Na samym początku chciałabym poprosić pana Piotra Szelaġa, aby opowiedział nam o sobie i o tym, jak zaczęła się jego przygoda z filmem i scenariuszem oraz o swoich wrażeniach po obejrzeniu efektów także pana pracy.

Piotr Szelaġ

Odpowiem po kolei. Obecnie, tak jak pani profesor powiedziała, zajmuję się szeroko rozumianą działalnością społeczną. Od kilku lat prowadzę organizację pozarządową, w której zajmujemy się edukacją, oświatą, opieką. Wcześniej byłem duchownym kościoła katolickiego w diecezji gdańskiej. Moja historia jako duchownego zaczęła się najpierw na Uniwersytecie Kardynała Wyszyńskiego w Warszawie. Później zrobiłem doktorat na Papieskim Uniwersytecie Gregoriańskim w Rzymie i przez cztery lata mieszkałem w Watykanie. Potem wróciłem i podjąłem decyzję o radykalnej zmianie swojego życia. W międzyczasie przez wspólnego znajomego poznałem Wojtka Smarzowskiego, który powiedział, że chciałby nakręcić film o polskim kościele. Długo o tym dyskutowaliśmy. Uznałem, że rzeczywiście w polskiej kinematografii brakuje filmu ambitnego, głębokiego, który by dotyczył różnych

wymiarów funkcjonowania Kościoła. Powiedziałem Wojtkowi, że zgodzę się włączyć w taki proces twórczy, ale pod warunkiem, że nie będzie to paszkwil, który uderzy w Kościół, ale film, który wywoła dyskusję, będzie pewną wartością samą w sobie.

Ceniłem i cenię twórczość Wojtka. Uważam, że jest to dojrzały, mądry reżyser, który filmy robi nie tylko dla pieniędzy, ale też chce coś przez nie powiedzieć, chce widza do czegoś sprowokować. To dało mi gwarancję, że uda się właśnie tak pomyślany film zrealizować. Gdy Wojtek powiedział, że mają gotową pierwszą wersję scenariusza, poprosił mnie o jego przeczytanie. Była to dla mnie wstrząsająca lektura, bo do każdej sceny byłem w stanie przypisać konkretne imię i nazwisko duchownych, ludzi świeckich, sytuacji, miejsc. Wojtek Smarzowski wraz z Wojtkiem Rzehakiem, z którym razem pisali ten scenariusz, skondensowali w nim bardzo wiele historii, które rzeczywiście miały miejsce. Uznałem, że to jest pomysł na bardzo wartościowy film. Potem były spotkania z wieloma ludźmi, którzy włączali się w tę pracę w różnych wymiarach. Od początku widziałem ich wielkie zaangażowanie. I tak rozpoczęliśmy współpracę, najpierw na etapie scenariusza, pracy nad poszczególnymi postaciami, aby były one jak najbardziej autentyczne, ale też głębokie, niejednoznaczne. Później był etap zdjęć, w Polsce i za granicą, bo większość scen dotyczących przestrzeni kościelnej została nagrana w Czechach. Następnie etap montażu i wreszcie moment, kiedy „Kler” miał ujrzeć światło dzienne. Temu wszystkiemu towarzyszyły wielkie emocje i wielkie pytania. Jak film zostanie odebrany? W jakich kategoriach? Czy wywoła jakąś dyskusję? Jaką wartość wniesie nie tylko do polskiej kinematografii, ale też do aktualnego życia społecznego? Trzeba przyznać, że premiera niesamowicie wpisała się w aktualne wydarzenia w kraju i za granicą, bo to nie jest przecież film o pedofilii w kościele, ale o wszystkich problemach, jakie dręczą współczesny polski Kościół.

Do włączenia się w proces realizacji filmu dałem się przekonać, licząc na to, że „Kler” rozpocznie dyskusję nad zmianami bezdyskusyjnie potrzebnymi polskiemu Kościołowi.

Nie wiem, ile spośród osób na sali jest związanych z kościołem katolickim, ale podejrzewam, że znacząca część, co wynika ze statystyk. Czy mają państwo wrażenie, że rzeczywiście takie zmiany zachodzą? Ja mam mieszane uczucia. Z jednej strony uważam, że na poziomie deklaracyjnym wiele rzeczy w Kościele jest godnych akceptacji i uznania, ale na poziomie praktyki jest już zupełnie inaczej.

Ewa Graczyk

Myślę, że w tym momencie moglibyśmy się podzielić naszymi pierwszymi wrażeniami po obejrzeniu filmu.

Piotr Szelaąg

Joanna Tokarska-Bakir, Piotr Szelaĝ, Marta Abramowicz, Ewa Graczyk

Ja film widzialem kilkakrotnie, z róznych wzgledów, na róznych etapach. Przylozyłem do niego rękę, więc trudno mi go oceniać bez emocji. Jestem od razu podejrzany o brak obiektywizmu, więc przekażę mikrofon dalej.

Prof. Joanna Tokarska-Bakir

Ja widzialem film dwukrotnie, poniewaz nie wszystko zrozumialam; zreszta te problemy nie zostaly wyjasnione do konca, pózniej moze o nie zapytam. Jednak ogólne wrazenie bylo wstrzasajace. Prawde mówiac, czesto nie jestem w stanie przejść przez filmy Wojciecha Smarzowskiego, na przyklad nie dalam rady obejrzec – choc zaczynalam – „Domu zlego”, „Wołynia”. A „Kler” zaskoczyl mnie glębia równiez jesli chodzi o konstrukcje, która jest bardzo szczegolna i z czego wynikaja mocne konsekwencje. Uważam, że to film z bardzo glębokim przeslaniem – wlasciwie metafizycznym i zdumiewajace jest, że o duchowosci w „Klerze” sie nie rozmawia, choc to dosc bezpieczny temat. Dyskusja, szczegolnie glosy krytyków, koncentruja sie glównie na tym, co jest zewnetrznościa tego filmu.

Od razu tez powiem, jakie mam zastrzezenia do filmu. Otóz w moim odbiorze jest on bardzo uczciwy, prawdziwy, jedna scena natomiast jest sklamana i jest to scena buntu parafian na pogrzebie. Uważam, że najwieksza tragedia polskiego katolicyzmu jest rodzaj przetraczonego kręgoslupa moralnego. To jest oczywiscie związane z pewnego rodzaju współuzaleznieniem, bo można mówic o tym typie wiary jako o współuzaleznieniu wlasnie, i chętnie o tym powiem pózniej. Jest to scena nieautentyczna, poniewaz takich buntów bylo w Polsce bardzo malo – w kazdym razie ja nie slyszalam o zadnym zwiazanym z pedofilia. Jest wręcz przeciwnie, wiemy o zachowaniach innego typu – ja w Tylawie – kiedy wierni nie sa w stanie uwierzyc i zaryzykować rozbicia obrazu swiata, który jest związany z demaskacja pedofili kościelnej. Dlatego ten element wydaje mi sie nieprawdziwy, ale myśle, że i on jest jakoś uzasadniony. Widzę w tym próbe powiedzenia czegos dobrego o perspektywach tej wiedzy strasznej, i być moze wlasnie sprowokowania jakiegoś buntu. W kazdym razie tego, żeby obraz nie byl calkiem czarny. Natomiast inne elementy filmu uważam za wybitne w swojej autentycznosci. Uważam tez, że to jest film wykraczajacy poza kategorie filmu popularnego. Ma wiele cech kultury tak zwanej wyzszej, więc cala krytyka akcentujaca jego pospolitosc czy tez propagandowy charakter kompletnie mija sie z celem, to jest w ogóle inny gatunek. To film otwierajacy rózne perspektywy – widać to po dyskusjach, które toczą sie powoli, ale jednak nabieraja coraz wiekszego zasięgu.

Piotr Szelaĝ

Musimy też pamiętać, że to jest film fabularny, który nigdy nie miał aspiracji bycia dokumentem. To nie jest „odzwierciedlenie” – to jest „dzieło artystyczne”, które posługuje się swoją naturą i językiem. Co do wątpliwości pani profesor odnośnie buntu wiernych – słyszałem o takim zdarzeniu, opowiadali mi o nim księża z archidiecezji krakowskiej. Wprawdzie wierni nie aż tak radykalnie rozprawili się z sytuacją, która budziła ich wątpliwości i obawy, ale wiem, że w jednej z góralskich parafii była sytuacja, kiedy ksiądz dwuznacznie zachowywał się w stosunku do dzieci. Miejscowi parafianie w obronie dzieci nakazali księdzu opuścić parafię.

Marta Abramowicz

A ja, zanim powiem o swoich wrażeniach, to również chciałabym odnieść się do tej sceny. Mnie wydała się ona jednak prawdopodobna, bo rzeczywiście widzę w naszej rzeczywistości społecznej, że wierni wstają z kolan, że dzieją się rzeczy, które kiedyś na pewno nie miały miejsca. Wierni się buntują, mówią, że chcą lub nie chcą konkretnego księdza – to działo się na przykład przy okazji księdza Lemańskiego, gdzie ludzie stanęli przeciwko biskupowi, za księdzem. Teraz głosy w stosunku do księży i zakonnic są bardziej krytyczne – Polacy zdają się powoli, ale jednak głośno mówić, że coś się im nie podoba. Zajmując się problematyką kościelną i jeżdżąc na spotkania z czytelnikami i czytelniczkami widzę, że dyskusje wywołane między innymi przez „Kler” są bardzo potrzebne. Zwłaszcza w mniejszych miejscowościach obejrzenie filmu i spotkanie z ludźmi jest czasem jedyną okazją do wymiany poglądów. „Kler” mówi o tym, o czym wszyscy wiemy (nie sądzę, aby ktoś był zaskoczony filmem), mówi o sprawach, które wcześniej były owiane milczeniem czy tajemnicą, choć wszyscy wiedzieli. W „Dzieciach księży” rozmawiam o tym z profesor Tokarską-Bakir, która nazywa tę sytuację otwartym sekretem. Wydaje mi się, że „Kler” mówi o takich właśnie otwartych sekretach, ale teraz jest szansa, żebyśmy zaczęli o nich rozmawiać, bo przecież już tyle osób zobaczyło ten film.

Profesor Joanna Tokarska-Bakir

Chciałabym dopowiedzieć, dlaczego mnie scena buntu uderzyła jako sprzeczna z moim odbiorem. Wiąże się to z moją pracą naukową, to znaczy z badaniem przemocy antyżydowskiej. Wielokrotnie kiedy mówi się o pogromach – a wiecie państwo, że pogromy wybuchały w związku z przekonaniem, że Żydzi porywają dziecko – wielu nawet bardzo cenionych historyków i psychologów racjonalizuje te zachowania, mówiąc: „No jak to? To jest pierwotna potrzeba ochrony dziecka!”. I nagle ta pierwotna potrzeba ochrony dziecka, którą głęboko rozumiemy, kiedy dotyczy atakowania Żydów, wylacza się, kiedy chodzi o księdza, który atakuje dzieci. Rozumiem, że mogły być takie przypadki, jak scena pokazana w „Klerze”, ale one są naprawdę marginalne. Chodzi o dysproporcje, o sposób usprawiedliwiania przemocy i bierność wobec niej. Możemy sobie wyobrazić, co musiało się stać,

Joanna Tokarska-Bakir, Piotr Szela, Marta Abramowicz, Ewa Graczyk

żeby zablokować potrzebę ochrony dziecka, wybierając jak gdyby smoka, któremu dzieci się ofiaruje. Przecież społeczność jest w roli tych, którzy ofiarują swoje dzieci smokowi – to jest zupełnie niebywale, a jednak to się wszystko dzieje na naszych oczach.

Ewa Graczyk

Też mam wrażenie, że świadectw obrony dzieci było bardzo mało, że w większości wypadków mamy do czynienia z zastanawiającą biernością. Na przykład we wstrząsającym reportażu Bożeny Aksamit dotyczącym Jankowskiego świadkowie opowiadają, jak sąsiadki z podwórka usiłują bronić dzieci przed atakami księdza pedofila, ale nikt nie próbuje zawiadomić milicji ani załatwić tego oficjalnie. Myślę, że pewna trudność związana „Klerem”, będąca jednocześnie jego wielką wartością, polega na tym, że film jest bardzo skondensowany. Reżyser tworzy obrazy, które są realistyczne i jednocześnie mają w sobie symboliczną, ponadrealistyczną gęstość. I ta symboliczna gęstość polega również na kondensacji warstw czasowych. Z jednej strony film jest ulokowany w przestrzeni czasowej, która kondensuje w sobie kilkanaście lat, a z drugiej, w sensie realistycznym, pierwszemu, filmowa akcja rozgrywa się w ciągu tygodnia.

Marta Abramowicz

Nie powiedziałam jeszcze o moim pierwszym wrażeniu po obejrzeniu „Kleru”, a było to jednak rozczarowanie. Dlatego, że zajmowałam się Kościołem i byłam na bieżąco, spodziewałam się, że znajdę w filmie jakieś przesłanie, które powinniśmy podnieść. Nie znalazłam go, choć oczywiście doceniam to wszystko, o czym mówiłam wcześniej: fenomen „Kleru”, fakt, że wszyscy go zobaczyli, że będzie już szansa na – wydaje mi się – zupełnie inną rozmowę o Kościele. Natomiast jeśli chodzi o tę gęstość, to dla mnie było za dużo pewnych rzeczy, zbytnio skondensowanych. Film wydał mi się przez to mało prawdopodobny, chociaż zdaję sobie sprawę z tego, że wszystko się wydarzyło albo mogło wydarzyć. Dla mnie tam są dwa filmy: jeden to film Smarzowskiego, kino Smarzowskiego, którego lubię (na przykład bardzo cenię jego pierwszy film „Wesele” – trochę prześmiewcze, ale dotyczące ważnych problemów, pokazanych w bezpardonowy sposób). Z drugiej strony jest tam film o pedofili, który dla mnie był bardzo poruszający. Ale w moim odczuciu one się trochę nie zająbiały.

Ewa Graczyk

Ja widziałam „Kler” po raz pierwszy na Festiwalu w Gdyni i tuż po obejrzeniu byłam umówiona z moją koleżanką, Moniką Pomirską i jej mężem. Powiedziałam im wówczas, że chwilowo nie mogę spokojnie o niczym rozmawiać, bo dostałam w splot słoneczny. Wrażenia były tak mocne, że mnie

zatknęło. Ona zobaczyła film dwa dni później i zareagowała tak samo. Obie rozmawialiśmy potem z wieloma znajomymi i przyjaciółmi, którzy powtarzali to samo, też zostali uderzeni. Później zastanawialiśmy się razem, dlaczego tak jest, i doszliśmy do wniosku, że została zerwana zasłona, jakiś szum, jakaś mgła odeszła. Na przykład ja zaczęłam myśleć o eufemizmach, które powodują, że nie widzimy wyraźnie. „Lubił chłopców”, mówimy. Ale jak zobaczymy nagle mężczyznę z nagim dziesięciolatkiem w łóżku, to przeżywamy szok. Wcześniej też niby wiedzieliśmy, ale bez konkretnych, bez obrazów i niewiele z tego wynikało. „Kler” wieloma ludźmi wstrząsnął.

Piotr Szelaąg

Ten film w zasadzie zapoczątkował głośnie i inne niż to, do którego byliśmy przyzwyczajeni, mówienie o tym, co dzieje się w Kościele i jak on funkcjonuje. Przez lata Kościół bardzo dbał o to, by publiczna narracja o nim była w pewien sposób ustawiona. To był Kościół, który budował przez wieki naszą tożsamość narodową, dzięki któremu przetrwała ona w okresie rozbiorów; to był Kościół, który w okresie komunizmu był ostatnim bastionem wolności, dzięki któremu ją odzyskaliśmy. A księża to ci, którzy naszą polskość przechowywali, przekazywali, chronili i właśnie dzięki nim i ich zaangażowaniu możemy dzisiaj cieszyć się wolnością; co więcej – dziś źle ją zagospodarowujemy i teraz jeszcze próbujemy wymknąć się zbawiennym wskazaniom, jak tę wolność wykorzystywać.

I to jest narracja, która – jeśli włączymy niektóre kanały telewizyjne czy radiowe – wciąż jest obecna. Tymczasem „Kler” pokazał, że Kościół to jest korporacja, która ma za zadanie przekazywać i utwierdzać pewne idee – bez względu na to, jaki mamy do nich stosunek. Dla ludzi wierzących te idee będą wartościowe i bezdyskusyjne, dla ludzi niewierzących będą kontrowersyjne. Wielu ludzi, którzy stykali się z filmem na etapie jego produkcji, powtarzało rzecz, która była dla mnie bardzo zastanawiająca: że byli zawsze wychowywani tak, aby nie mówić źle o Kościele i o księżach, nawet jeśli trzeba było powiedzieć jedynie prawdę. I taka postawa wyhodowała niestety taką skalę różnych zjawisk.

Pamiętam rozmowę z proboszczem, który mnie gościł podczas mojej wizyty w Irlandii. Opowiadał, że kiedy wstępował do seminarium w latach 50. czy 60., Kościół w Irlandii był silny, a on sam oddał swoje życie na rzecz budowania tego Kościoła. Dzisiaj, kiedy zbliża się do emerytury, ten Kościół w praktyce nie istnieje, a ludzie często patrzą na duchownych jak na potencjalnych przestępców. Ten proboszcz powiedział, że to jest wina Kościoła, bo w nieumiejętny sposób wykorzystał zaufanie, jakim był darzony przez Irlandczyków. Dla nich katolicyzm był elementem tożsamości irlandzkiej, tworzonej w opozycji do okupacji brytyjskiej. I jeśli ktoś występował przeciwko księżom, to jakby uderzał w tożsamość narodową Irlandczyków. Ostatecznie doprowadziło to do sytuacji, w której

Joanna Tokarska-Bakir, Piotr Szela, Marta Abramowicz, Ewa Graczyk

irlandzki Kościół (również z racji tego, że przez lata prowadził różnego rodzaju działalność edukacyjno-oświatową) ma skalę problemów nieporównywalnie większą niż Kościół polski, który w pewien sposób został uratowany dzięki komunizmowi. Dzięki temu, że u nas odebrano Kościołowi instytucje edukacyjne, tego typu procedury na tak wielką skalę nie mogły się odbywać. W jakimś stopniu polski Kościół może być komunistom za to wdzięczny.

„Kler” jest więc początkiem dyskusji. Z drugiej strony zastanawiałem się, na ile zainteresowanie filmem jest takim „polskim” zainteresowaniem, wynikającym z chęci zajrzenia pod sutannę. Pamiętam, jak ukazała się książka „Byłem księdzem” – pierwsza, która rozeszła się w milionowych nakładach i dała autorowi duże ekonomiczne powodzenie. Wynikało ono właśnie z ciekawości, która jest w nas – Polakach. Jesteśmy bardzo ciekawi, jak ksiądz śpi, jak ksiądz je, czy ksiądz chodzi do toalety i tak dalej. Myślę, że dlatego wielu ludzi sięga po tego typu publikacje. Oczywiście Kościół sobie tę sytuację sam wyhodował przez powszechne wśród polskich duchownych myślenie „my i oni”. Ma to oczywiście swoje przyczyny w teologii katolickiej, ale bardzo konkretnie zrealizowane w praktyce. Wielu Polaków-katolików, którzy jadą za granicę i widzą, jak inne wspólnoty kościoła funkcjonują, jest zszokowanych tym, że nie ma muru, który jest u nas. I to, jak myślę, jest jeden z elementów, który podsyca chęć zobaczenia, co jest po drugiej stronie.

Ewa Graczyk

Mam pytanie do profesor Tokarskiej-Bakir. Chciałabym postawić pewną tezę i zapytać, co o niej sądzisz. Mam wrażenie, że jesteśmy w pewnym procesie społecznym. Od procesu w Tyławie sprzed kilkunastu lat, poprzez rok 2013 z nagonką na gender, potem z rosnącym i opadającym zainteresowaniem wybuchającymi aferami pedofilskimi, pojawia się i toczy pewien proces społeczny, właściwie półniewidzialny, albo widzialny tylko w małej części. Jaką ty masz wizję tego procesu? Jakie znaczenie mają niewyznane winy Kościoła, związane na przykład z drugą wojną światową. Jak to widzisz, w którym jesteśmy momencie?

Joanna Tokarska-Bakir

Bardzo dziękuję za to pytanie. Będę się starała odpowiedzieć w miarę krótko, choć sprawa jest dość skomplikowana i wiąże się w moim odczuciu z postfeudalnym charakterem naszego kraju. Być może niektórzy z państwa czytali książkę profesora Andrzeja Ledera pod tytułem „Prześniona rewolucja”, która pokazuje tło tej sytuacji, związane z przejściem majątków żydowskich głównie przez chłopstwo po drugiej wojnie światowej i z powstaniem klasy średniej. Ta książka była nadzwyczaj dobrze

przyjęta, co jest niezwykle w kontekście tego, o czym Leder pisał. Długo zastanawiałam się, z czego wynika ten pozytywny odbiór.

Otóż wskazując na chłopstwo jako na „złą klasę”, która przejęła majątki żydowskie, polskie elity odwróciły uwagę od Kościoła jako tego, który odpowiada za trwanie postfeudalizmu czy też w ogóle feudalizmu. Stanowo porządek feudalny był taki: mieliśmy klasę szlachecko-ziemiańską, Kościół i chłopstwo (Żydzi byli w ogóle na marginesie). Jest to uproszczenie oczywiście, bo należy mówić o tym epokami, ale generalnie to taka „trójpolówka”. Później, o czym nie będę mówić szczegółowo, zniknęła klasa wyższa, za co odpowiadali komuniści, a jej miejsce zajął Kościół, stając się – z powodów symbolicznych oraz majątkowych – jakby elitą, górą tej społecznej hierarchii. Pojawiła się sytuacja, w której dominacja symboliczna Kościoła, mocno związana z kwestiami ekonomicznymi (z którymi mamy dzisiaj do czynienia, po odzyskaniu przez Kościół własności), nadaje kształt całej agorze polskiej, ponieważ nie wolno źle mówić o Kościele.

To jest wątek dobrego wychowania, o którym mówił Piotr Szelaż – to znaczy, że wszyscy jesteśmy wychowywani w taki sposób, żeby nie naruszyć określonego decorum, którego alfę i omegę stanowi Kościół. Jakakolwiek demokratyczna krytyka Kościoła odbierana jest w kategoriach ataku.

Po opublikowaniu dokumentów historycznych w mojej książce „Portret społeczny pogromu kieleckiego” zarzucono mi – i to zrobił mój kolega, naprawdę rozsądny historyk – niechęć do Kościoła. Więc pytam: jak należałoby zademonstrować chęć do Kościoła: czy przemilczając życie intymne biskupa Kaczmarka, przechowywanie broni w katedrze kieleckiej radiostacji – spraw, które były do tej pory traktowane jak wymysł komunistyczny, a które znajdują potwierdzenie w archiwach? Na podstawie mojej kwerendy mówię, że Kościół powojenny nie był niewinnym barankiem, tylko instytucją, która – jak zawsze – prowadziła swoją politykę i jako taka powinna być opisywana. Tymczasem badacz, który w taki sposób pisze, jest oskarżany o niechęć do Kościoła.

Pozwolę sobie tutaj na wtręt biograficzny. Z zawodu jestem właściwie religioznawczynią. Zaczęłam od mistycznych tonów, bo mój doktorat był poświęcony mistyce tybetańskiej; potem był stan wojenny i przekwalifikowałam się na mistykę polską. Napisałam habilitację o pobożności polskiej, dewocji *de facto*, w której byłam absolutnie zakochana. Wynajdowałam w niej różne elementy ontologii archaicznego typu Eliadego. I kiedy pracowałam nad swoją habilitacją, natknęłam się nagle na dwie postaci. Jedną z nich był Żyd występujący w jasełkach, który mnie zafascynował. Śmieszny, potrącany, kopany, bity i przepraszający za to, że został pobity – to było coś, co zupełnie mi się to nie zgadzało z obrazem mistyki, która zawsze się unosi półtora metra nad ziemią. Drugą postacią była czarownica – tu materiałów było mniej. Niemniej ta kobieca postać miała też bardzo niesamowite artykulacje. Po mistycznej książce „Obraz osobliwy” postanowiłam napisać dwie kolejne: o Żydzie i o

czarownicy. Jak dotąd zajmuję się cały czas Żydami i ten temat coraz bardziej się rozrasta; nie wiem, czy starczy mi życia na czarownice.

Po lekcji tych dwóch postaci zrozumiałam, że właściwie cała moja twórczość z młodości naukowej oparta była na złudzeniu, czymś w rodzaju konformizmu poznawczego. Nie dokonuję tu teraz żadnego samopokajania – jest to raczej trzeźwy opis tego, w czym wszyscy jesteśmy wychowywani. To złudzenie homogeniczności społeczeństwa, które ma się nie różnić, bo jeśli się różni, to wykracza przeciwko interesowi narodowemu (tak, jak wykraczają przeciwko niemu Żydzi i kobiety, jeśli artykułują własne różnice). Zobaczyłam, że to jest złudzenie i że nie jest ono neutralne aksjologicznie, produkuje ono ofiary, konkretne osoby, które są krzywdzone cały czas. Nawoływania do jedności, które sukcesywnie przetaczają się przez kraj, też mają swoje ofiary, bo ciągle są kolejne osoby, którym odbiera się głos. Naszą wizję społeczeństwa, w którym żyjemy, poddaje się operacjom chirurgicznym dokonywanym na naszej uczciwości. Musimy rzeczywiście o tym mówić i musimy nauczyć się słownika, który to umożliwi. Jedną z kategorii to właśnie „otwarty sekret”, o czym mówiła Marta, definiowany jako rzecz, o której wiemy wystarczająco dużo, żeby nie chcieć wiedzieć więcej. A musimy nauczyć się chcieć wiedzieć więcej. I wydaje mi się, że ten proces jest w ruchu.

Ale najważniejsza kwestia to postfeudalny charakter społeczeństwa, to znaczy zrozumienie tego, że postfeudalna wspólnota narodowa nie jest żadną wspólnotą – ona jest hierarchią opierającą się na kłamliwym przyporządkowaniu szlachectwa kulturowego ludziom, którzy nie są kontrolowani przez nikogo. Jeśli więc mówimy o równości i uczciwości, to nie powinniśmy godzić się po prostu na to odziedziczone decorum, wyrażające się w nieuzasadnionym przywileju, jakim otoczony jest Kościół.

Ewa Graczyk

Dopowiem jeszcze innymi słowami. Zrobiła na mnie wrażenie struktura formalna „Kleru” – oglądając film miałam poczucie, że to jest średniowiecze, nawet pod względem artystycznym. Fakt, że Smarzowski musiał go kręcić w Czechach, wyszedł filmowi na dobre: jest tam bardzo dużo wertykalnych relacji, na przykład do kościoła ciągle trzeba wchodzić po schodach. Poza tym społeczeństwo pokazane w filmie – i to też według mnie symbolicznie oznacza ów średniowieczny wymiar – jest szczególnie, to społeczeństwo w złym położeniu. Widzimy defaworyzowane dzielnice, widzimy bardzo biedną wieś, a jednocześnie, z drugiej strony – oglądamy prawdziwy pałac biskupi. Wydaje mi się, że strona wizualna filmu oddaje tę średniowieczność wizji.

Zwróćmy też uwagę na jeszcze jedną, bardzo ciekawą rzecz: wszystkie działające podmioty w „Klerze” to duchowni, Lud Boży pozostaje bierny i posłuszny. Jest tylko jedna dziennikarka, która usiłuje działać, ale zostaje błyskawicznie uciszona. Cała sprawczość jest po stronie kleru.

Przygotowując się do dyskusji, przeczytałam, między innymi, książkę Tadeusza Brezy „Spizowa brama” o Watykanie przedsoborowym. W pewnym momencie autor przywołuje słowa katolickiego filozofa Maritaina, które wydają mi się niesamowite. Raczej zapomniany dzisiaj francuski myśliciel przez całe lata tkwił w filozofii średniowiecznej i idealizował wierzących tamtej epoki. Potem jednak odwrócił się od średniowiecznej tradycji i przestał widzieć w średniowieczu ideał wierzących chrześcijan. Byli oni wprawdzie (jak pisał Maritain) „rozpuszczeni w Bogu”, ale pozostawali „boskimi owieczkami, boskimi ciolkami”, to nie byli pełni ludzie.

I muszę przyznać, że ja oglądając filmy Smarzowskiego, w tym także „Kler”, często mam wrażenia, że reżyser pokazuje nam niedojrzałych ludzi, takich, którzy jedną co najmniej nogą tkwią w średniowieczu.

A po obejrzeniu ostatniego filmu reżysera może przyjść widzom do głowy, że to Kościół właśnie to nedorobienie, tę niedojrzałość, w swoich owieczkach konserwuje.

Marta Abramowicz

Tak to widzi chyba Smarzowski. Dla mnie pokazanie „polskiego ludu” tylko jako chłopca mnącego czapkę przed panem jest zbyt czarno-białe. Wierni też są różni. Ja być może miałam styczność głównie z osobami, które nie funkcjonowały do tej pory w publicznym dyskursie, to znaczy z byłymi zakonnicami albo dziećmi księży, ale przecież to są ludzie, którzy publicznie nie byli czy nie są w stanie się skonfrontować z kościelnym autorytetem. Jednocześnie przechodzą bardzo długą drogę buntu na różnych poziomach wobec tego, co oferuje im po pierwsze Kościół, po drugie – rzeczywistość społeczna. A w „Klerze” jest dość czarno-biały obraz, na przykład postać zakonnicy – to wyłącznie siostra Bernadetta, a przecież zakonnice też są różne... Więc jeśli księża są głębcy, mają różne twarze, to zakonnica też powinna mieć choć jedną inną twarz.

Piotr Szelaąg

Nie da się zrobić filmu, który opowie o wszystkich sytuacjach, jakie jesteśmy w stanie przewidzieć. Reżyser dokonuje pewnych wyborów. Nie da się więc usatysfakcjonować wszystkich. Niestety problem jest taki, że ten obraz jest dla nas szokujący, zwłaszcza jeśli porównamy funkcjonowanie polskiego Kościoła z innymi Kościołami po soborze watykańskim drugim, który odbył się w latach 60. Jeśli zestawimy założenia funkcjonowania instytucji kościelnej z dokumentów soboru watykańskiego drugiego, a nawet z kodeksu prawa kanonicznego, wydane go za pontyfikatu papieża Jana Pawła II na początku lat 80. z codziennym życiem parafii, diecezji, to zobaczymy przepaść. Polski Kościół jakby nie czytał tych dokumentów ze zrozumieniem albo nie planował w ogóle ich

wcielić w życie. Prosty przykład: wiele kontrowersji w Polsce budzi sytuacja ekonomiczna i finansowa Kościoła. We wszystkich tych dokumentach jest mowa o transparentności, o zaangażowaniu osób świeckich: są różnego rodzaju instytucje, które mają kontrolować sprawy finansowe. W ilu diecezjach i parafiach w Polsce są realnie, transparentnie, przezroczyście funkcjonujące i zajmujące się tym rady parafialne czy diecezjalne? Odpowiedź chyba jest jasna.

Ten obraz jest dla nas szokujący również dlatego, że rzeczywistość, którą spotykamy na co dzień, to realia z przeszłości. Ale dla mnie jeszcze bardziej przerażające jest to, że Kościół w Polsce oburza się, że ktoś to nazwał po imieniu i nie zamierza niczego zmienić. Próbuje tę prawdę, którą ktoś wypowiedział głośno, zdeprecjonować (stąd różnego rodzaju barwne wypowiedzi, na przykład arcybiskupa Gądeckiego, przewodniczącego Konferencji Episkopatu Polski, który nie obejrzał „Kleru”, ale od razu przyporządkował pewne – dla mnie bulwersujące – kategorie do tego filmu). Kościół po prostu przyjął zasadę ignorancji, lekceważenia, a w najlepszym wypadku – deprecjonowania powstania i funkcjonowania „Kleru”. Dla mnie taka reakcja to początek drogi donikąd. To świadczy o głębokim kryzysie, w jakim znajduje się polski kościół hierarchiczny.

Joanna Tokarska-Bakir

Aby skontrolować twoje, Marto, zastrzeżenia chciałabym przypomnieć cytaty z Brunona Schulza o tym, że każde wielkie dzieło musi mieć odwagę swojej jednostronności. Gdyby robić obiektywny portret Kościoła, to zapewne te postaci, których się domagasz – zakonnice-kobiety o ludzkich twarzach w sukni duchownej – powinny się w filmie znaleźć. I znalazłyby się, gdyby to był reportaż z ambicjami obiektywnymi, ale to jest dzieło innego rodzaju, o czym mówił już Piotr Szela. Tu z powodów konstrukcyjnych pewnych rzeczy zniuansowanych nie mogło być i ta jednostronność robi kolosalne wrażenie, ponieważ to ona dokonuje wylomu, którego efekt opisałaś Ewo jako „cios w splot słoneczny”. Wydaje mi się, że to jest niesamowita wartość tego filmu – fakt, że jest on tak przemyślany, że to właśnie te cztery postaci i zamknięcie czasowe pozwalają opisać cały ten zdegenerowany świat.

Natomiast jeśli chodzi o tę dobrą stronę i pytanie, dlaczego nie znamy twarzy katoliczek, katolików, których się domagasz, i dlaczego nie możemy usłyszeć ich buntu. Odpowiedzi są dwie. Pierwsza jest taka: otóż dlatego, że on do niczego nie pasuje. A druga, będąca konsekwencją pierwszej: bo nie jest nagłaśniany. Jest wielka trudność z dotarciem do takich głosów, ponieważ utrzymuje się wspomniana już tutaj cenzura związana z dobrym wychowaniem. To jest krytyka, która nie może się przebić, ponieważ jest oznaką złego wychowania – tak jak oznaką złego wychowania jest zwracanie się do księdza per „proszę pana”. Dziś przy śniadaniu czytałam świetny reportaż o Kościele francuskim, rozmaitych jego nurtach i o księżach robotnikach. Był tam zapis telefonicznej rozmowy z księdzem z

parafii polskiej w Paryżu. Dziennikarka mówi do księdza „proszę pana”, na co on od razu ją demaskuje: „Musi pani być bardzo daleko od Kościoła, skoro zwraca się pani do mnie w ten sposób”. Czym jest ten zwrot „proszę księdza”, a jeszcze bardziej „proszę ojca”? Zastanówmy się nad tym, jak on funkcjonuje. Ksiądz to jedyna osoba, do której zwracamy się w sposób wskazujący na jego uprzywilejowanie – chociaż nie jest naszym ojcem, musimy się do niego tak zwracać. A kiedy nie przestrzegamy tej etykiety, jesteśmy karceni.

Tym tematem szeroko zajmował się w swojej książce „Domination and the Arts of Resistance” James Scott. Pisał też o społeczeństwach postfeudalnych, w których rządzą, tak jak w Polsce, ideologie, które uzasadniają dominację. I mówił o tym, że te ideologie znajdują wyraz w etykiecie szczególnie regulującej publiczne kontakty między grupami dominującą i podporządkowaną. Etykieta owa obejmuje kontrolę, podporządkowanie, przemilczanie, ustępowanie miejsca, wymuszanie szacunku, unizoność, zawstydzanie, znoszenie kar, obelg i publicznych upokorzeń. My żyjemy w takim kraju i każdemu, kto zrywa z etykietą, zwracana jest uwaga, jest on subordynowany, że jest osobą źle wychowaną, więc nie może uczestniczyć w dyskursie publicznym. Proszę zwrócić uwagę na to, co się rozpętało po śmierci biskupa Pieronka: ten chór oburzonych na Jacka Dehnela, który przypomniał różne szokujące wypowiedzi księdza biskupa. Jeden głos na forum zapamiętałam: „nie można być obrażonym przez zacytowanie własnych słów tej osoby, bo cóż to jest za obraza”. Ten element subordynacji z powołaniem się na dobre wychowanie – to sprawia wrażenie, jakby Polska była ciągle salonem, którym zarządza jakaś uprzywilejowana grupa, ustanawiająca zasady *savoir-vivre’u* i narzucająca je wszystkim innym, kolejne osoby wykluczając z możliwości wypowiedzenia się i odbierając im głos.

Ewa Graczyk

Funkcjonujemy często w fałszywych, złudnych ramach. Słuchałam wczoraj wypowiedzi Katarzyny Lubnauer z Nowoczesnej, która mówiła, że „Kościołowi należy się szacunek, a nie uległość”. Teoretycznie można się z tym zdaniem zgodzić, ale wyraźnie widać, że proponowana dychotomia nie działa. To, co teoretycznie powinno być szacunkiem, od razu sprowadza nas do relacji podporządkowania i dyscyplinowania. Choć zdanie Lubnauer brzmi rozsądnie, kryje się za nim zupełnie inne praktyczne doświadczenie Polek i Polaków.

W pierwszym polskim reportażu Władysława Reymonta „Pielgrzymka do Jasnej Góry” znalazłam zdanie o ludzie, wypowiedziane przez niejakiego ojca Prokopa do narratora: „Jest tam wiara głęboka i serce niezeepsute jeszcze zarazą, są tu najmędrsi z mądrych, wierzą. Nie pytają, nie wątpią, nie dociekają – tylko wierzą. W tym jest ich siła i szczęśliwość”. I chciałabym to zderzyć z dwoma innymi cytatami. Smarzowski w jednej z rozmów panelowych na pytanie, czego chce, po co zrealizował taki

Joanna Tokarska-Bakir, Piotr Szela, Marta Abramowicz, Ewa Graczyk

film, odpowiedział krótko: „chcę, żeby zaczęli myśleć samodzielnie”. A w Twojej książce, Marto, znalazłam takie wspaniałe zdanie Uty Heinemann: „W pewnym momencie przestałam wierzyć, zaczęłam myśleć”.

Marta Abramowicz

Skoro wywołałaś Utę Ranke-Heinemann, to powiem o niej kilka słów, bo to niesamowita kobieta. Jej ojciec, Gustaw Heinemann, oprócz tego, że po wojnie był prezydentem Niemiec, był też głową kościoła protestanckiego i przewodniczącym synodów ewangelickich w Niemczech. Uta pochodziła więc z protestanckiej rodziny i jednocześnie, chodząc do szkoły, zakochała się w katoliku. Musiała przejść na katolicyzm, co było wówczas wielkim skandalem, a jej ojciec stracił pełnią funkcję, bo nie potrafił wychować córki. Ale Uta nie tylko dlatego przeszła na katolicyzm, że poznała swojego przyszłego męża, z którym była przez resztę życia, tylko również dlatego, że uwierzyła, że katolicyzm prowadzi ją w stronę prawdy. Została potem pierwszą na świecie profesorką teologii katolickiej. Było to możliwe, bo działo się po soborze; wcześniej kobiecie nie wolno było nauczać. Uta była bardzo zdolna, władała biegle dwunastoma językami (w tym polskim), wszystkie teksty mogła czytać w oryginale. I to doprowadziło ją do zguby, ponieważ czytanie w oryginale mędrców, ojców Kościoła, również św. Tomasza i przeglądanie tłumaczeń, doprowadziło ją do wielu konkluzji, szczególnie dotyczących roli kobiet w chrześcijaństwie. Można powiedzieć, że to, co chrześcijaństwo zrobiło z kobietami od czasów Jezusa pokazuje, że system Kościoła, szczególnie katolickiego, bo potem była rewolucja protestancka, został uformowany na wykluczeniu tej części społeczeństwa, i to trwa do dzisiaj. Uta o tym pisała i mówiła, i nie mogło się to spotkać z aprobatą. Pozbawiono ją możliwości nauczania, została, można powiedzieć, ekskomunikowana.

20

Ewa Graczyk

Ciągle wracam do procesu społecznego, w którym jesteśmy, bo wydaje mi się, że niektórzy reżyserzy mają dar, żeby nie tylko ten proces opisywać, ale i w nim uczestniczyć, żeby być w nim stroną. Myślę, że Smarzowski (choć w zupełnie inny sposób niż Wajda), też ma dar odczytywania tego, czego publiczność potrzebuje, czego Polska potrzebuje. I robi to inaczej – bo Smarzowski jest jakby bardziej z ludu, lepiej czuje lud niż Wajda, który był jednak bardzo „postszlachecki”. Odpowiadając na pytanie: „Pięć milionów i co?”, ja bym nie powiedziała, że nic. Coś się dzieje, prawda? Ale dzieje się w ukryciu i do końca nie bardzo wiemy jeszcze, co.

W czym państwo widzą nadzieję? Jakie ruchy, jakie działania, jakie dzieła dają nam szansę, żeby się rozwijać, żeby wychodzić ze średniowiecza? Walka z czym jest najważniejsza? Z pedofilią? O nowe

miejsce kobiet? Czy może o obalanie struktur średniowiecznych? Które dzieła, jakie organizacje, jakie sprawy są tu ważne?

Joanna Tokarska-Bakir

Może ja zacznę, bo mam dwa scenariusze i nie mogę się na żaden zdecydować. Jeden to scenariusz optymistyczny, że rewolucja w świadomości już się właściwie dokonała. Nie jest jeszcze wyartykułowana, ale ludzie już wiedzą, już wytworzyli sposób radzenia sobie z dysonansem poznawczym, którym było do tej pory spowodowane ich milczenie, a więc ze świadomością miejsca w hierarchii moralnej, które zajmuje kościół katolicki z jednej strony, a z drugiej – świadectwa amoralnego zachowania licznych jego przedstawicieli. Do tej pory ten dysonans przewyciężany był w ten sposób, że o tym drugim się nie mówiło, przyjmując, że to pierwsze jest najważniejsze. Wydaje się, w ramach tego pierwszego scenariusza, że ludzie coraz lepiej sobie radzą z widzeniem rzeczywistości klócej się z uprzywilejowaniem Kościoła, że coraz częściej przyjmują do wiadomości konieczność zrewidowania tego uprzywilejowania. Oznaczałoby to, że Kościół dlatego nie przyjmuje do wiadomości całej tej krytyki, o czym mówił Piotr Szelaż, ponieważ potem może już być tylko gorzej, ponieważ to jest jedyny moment – to *status quo* się już nigdy nie powtórzy, więc najbardziej racjonalnym postępowaniem będzie ignorowanie zmiany. A jakie są narzędzia ignorowania zmiany? Na przykład nieliczenie pedofilii kościelnej, przypadków apostazji – znana klótnia o to, ilu *de facto* mamy katolików w Polsce, nierozstrzygnięta i z marnymi perspektywami rozstrzygnięcia. To jest pierwszy scenariusz: zmiana już się dokonała, tylko nie możemy tego potwierdzić przez zablokowane dane.

Drugi scenariusz jest mniej optymistyczny i wiąże się z tym, o czym mówiła Ewa. Chciałabym stanąć w obronie „ciolków” i strategii ciolków, ponieważ jestem etnografką, dużo jeździłam po wsiach i wydaje mi się, że znam polską wieś, o której teraz będę mówić (bardziej niż o mieście). Wydaje mi się, że strategia nierobienia niczego jest też pewną strategią przetrwania; jest ona całkiem racjonalna, zważywszy koszty. Na polskiej wsi ciągle mieszkają ludzie w pogardzie, wykluczeni, deptani przez elity polskie, nieświadome, że pilują gałąź, na której siedzą. Na chłopów jest wszystko: zabijali Żydów (tak jakby inteligencja im tego nie zleciła i nie błogosławiła), przejęli majątki Żydów (tak jakby inteligencja, w tym policja granatowa, sołtysi i burmistrzowie, nie byli od tego) – wszystko można o nich powiedzieć. Natomiast nic złego nie można mówić o inteligentach, z którymi się identyfikujemy jako naród. Co ta klasa ludowa ma zrobić? Siedzi cicho i być może przyłączy się do rewolucji, jak ta już będzie zrobiona, a na razie po prostu usiłuje jakoś przeżyć, a więc podporządkowuje się silniejszemu. To jest stara strategia chłopska i nie należy się temu dziwić. My wszyscy na tej sali należymy do elit, bo tu jesteśmy – czy mamy chłopskie pochodzenie, czy nie.

Joanna Tokarska-Bakir, Piotr Szela, Marta Abramowicz, Ewa Graczyk

Jako elita musimy zwrócić uwagę na to, by z naszego mówienia o klasach ludowych wyeliminować pogardę i protekcyjność. Ta druga wiąże się z całkowitym rozgrzeszeniem, jakby chłop nie był istotą moralną. Ta pierwsza z wyższością. Trzeba obserwować te elementy wykluczania, które dokonywane są często właśnie przez odwoływanie do dobrego wychowania, kiedy ktoś chce sobie wziąć, co jego, a my mu mówimy: „nie mówi się «wziąć»„.

Marta Abramowicz

Do mnie docierają teraz wieści z badań etnograficznych na Podlasiu: że kobiety się tam bardzo buntują, że nie chcą już tego Kościoła; są już po rozwodach i mają dosyć zarządzania nimi przez mężczyzn i przez Kościół, też męski. Może rzeczywiście to jest jakaś nadzieja. Dla mnie ona jest w kobietach, ponieważ patrząc globalnie to mężczyźni mają (i wiele osób ma) interes ekonomiczny w tym, żeby głosować na partię rządzącą, a ta, jak wiadomo, wspiera obecny Kościół i betonuje tę scenę tak, aby zmiany emancypacyjne nie doszły do skutku. Wydaje mi się, że kobiety mają mały interes w tym, by się zgadzać dalej na rolę służebną. Myślę, że one jednak będą się buntować i że otrzymają wsparcie nasze czy inne.

To właśnie widzę podróżując po kraju i spotykając się z czytelniczkami (głównie czytelniczkami „Zakonnice”), które utożsamiają się i identyfikują z byłymi zakonnice, i z zakonnice w ogóle. Jedna z siostr, przełożona generalna, napisała kiedyś, że zakonnice nie chcą już dużej być wycieraczkami, a od tego czasu są jeszcze bardziej zmarginalizowane. Za granicą po soborze te procesy przebiegły inaczej niż u nas, gdzie zmiany soborowej w ogóle nie widać. Książka „Zakonnice” trafiła pod strzechy i kobiety reagują na nią, mówiąc: „U nas jest tak samo – w naszych rodzinach, w naszej pracy, my tak samo się czujemy. Wszystkie jesteśmy zakonnice”. To pozwala wierzyć, że powstanie siła, która zmieni naszą rzeczywistość.

Ewa Graczyk

Warto też umieścić ostatni film Wojciecha Smarzowskiego w pewnej konstelacji. Pojawiły się w Polsce inne dzieła-interwencje: twoje książki Marto, „Kler” (to oczywiście inna skala, bo film ma dużo większą publiczność). Zarówno od „Kleru”, jak i Twoich książek, zaczyna się jakaś akcja społeczna.

Marta Abramowicz

Na szczęście media o nich piszą, chociaż nie wszystkie. Nie zawsze Kościół, nawet otwarty, zechce cokolwiek napisać.

Piotr Szelaąg

Kiedy ja myślę o przyszłości, to widzę to jednak trochę inaczej. Z jednej strony, czego sobie też nie uświadamiałem, jest bardzo duża grupa ludzi obojętnych, których niezbyt interesuje, co z tym Kościołem, co z tym społeczeństwem. I to jest problem całego społeczeństwa, bo w mojej ocenie niestety liczba osób obojętnych będzie rosła. Z drugiej strony będzie też grupa ludzi świadomych, tych, którzy będą się starali dążyć do przemian w Kościele, będą wywierać presję. Myślę, że właśnie czytelnicy tego typu publikacji czy uczestnicy takich dyskusji to ludzie, którym zależy, którzy chcą coś zrobić. Jednocześnie będzie też rosła moim zdaniem liczba ludzi radykalnych, broniących *status quo*. Musimy sobie jasno powiedzieć, że na dzień dzisiejszy dla polskiej wsi Kościół jest jedyną instytucją scalającą społeczeństwo. W ramach projektu, który prowadziła nasza fundacja, odwiedziłem pięć województw, głównie małe i średnie miejscowości i rozmawiałem z samorządowcami, co zajęło mi dwa lata. Zobaczyłem, że na polskich wsiach, w małych i średnich miejscowościach, nie ma środków ani instytucji, które by stwarzały przestrzeń do wspólnego życia. Jedyną taką instytucją jest Kościół. I w zależności od tego, kto ten Kościół tam uosabia – to znaczy, czy proboszcz jest człowiekiem myślącym, otwartym, o szerszych horyzontach, czy też jest człowiekiem o wąskiej perspektywie i jasnym przesłaniu, to taka jest tam sytuacja. Wielu ludzi kultury przyznaje, że zaczynało swoją karierę, działalność aktorską czy wokalną właśnie w instytucjach prowadzonych przez Kościół. I stąd bierze się pewien sentyment tych środowisk do instytucji kościelnych. To jest problem mieszkańców wsi i małych miejscowości, którym państwo polskie nie zaproponowało i nadal nie jest w stanie zaproponować żadnej formy życia społecznego wspólnego i żadnego instytucjonalnego wsparcia. Nie chcę nawet wspominać, w jakim stanie są wiejskie czy małomiejskie domy kultury. I to jest, jak myślę, wielkie wyzwanie społeczne: zaproponować coś wartościowego, coś kulturotwórczego ludziom, którzy często po prostu nie mają wyboru i przyjmują pewną narrację i pewne poglądy niekoniecznie ze zrozumieniem i wnikliwie.

Czy my jako społeczeństwo demokratyczne złożymy jakąś propozycję wspólnego życia społecznego większości Polaków? Bo przecież większość Polaków mieszka na wsiach i w małych miejscowościach, a to, co się dzieje w dużych ośrodkach miejskich, to w mojej ocenie margines. Często się nam wydaje, że zachodzą przemiany, że coś się dzieje – a to dotyczy tylko naszych środowisk. Dlatego nie byłbym tak wielkim optymistą, bo nie widzę żadnych kroków instytucjonalnych, żeby coś tym ludziom dać, coś zaproponować. I to jest duży problem.

Ewa Graczyk

Mam wraŹenie, Źe procesy regresyjne, kt3re w polskim społeczeñstwie si3 tocz3 maj3 wiele Źródeł, nie jedno. Wydaje mi si3, Źe ogromne znaczenie dla efektu wyprodukowania ludzi „nie w pełni sprawczych” ma polska historia po 1989 roku, kiedy reformy przyszły z g3ry. „Wy tylko macie słuŹać” – tak mówił Kości3ł, ale pañstwo neoliberalne w moim odczuciu post3powalo dokladnie tak samo. „Nic nie wymyślajcie, my juŹ wszystko wiemy”. Z r3żnych Źródeł plyn3ł ten sam przekaz pozbawiaj3cy sprawczości.

Joanna Tokarska-Bakir

Ja przył3czam si3 do zdania, Źe Kości3ł jest jedynym organizatorem Źycia wsp3lnego. Było bardzo duŹo śmiechu przy likwidacji K3ł Gospodyñ Wiejskich czy r3żnych klubik3w wiejskich. Wszystko to było dla wielu os3b bardzo zabawne, ale dla ludzi, kt3rzy mieszkaj3 na wsi, to były jedyne neutralne miejsca, gdzie si3 można napić kawy, odrobić lekcje, a gdy rodzina jest dysfunkcyjna – schować si3 przed m3żem, kt3ry bije. Trudno to sobie wyobrazić komuś, kto całe Źycie sp3dził w mieście. Ta likwidacja była rodzajem katastrofy społecznej i została w naturalny spos3b rozwi3zana wlañnie przez przestrzenie stworzone przez Kości3ł, niekt3re bardzo dobre, a niekt3re przeraŹaj3ce, ale tylko Kości3ł je stwarza.

Chciałabym ten obraz uzupełnić. W 2005 roku byłam na badaniach z moimi studentami w Sandomierzu i okolicach. Przez tydzieñ badaliśmy pozostał3ci legendy o krwi i wtedy zrozumieliśmy, Źe ludzie nadal wierz3, Źe Źydzi porywaj3 chreścijañskie dzieci na mac3. Mniej nam było do śmiechu, kiedy si3 okazało, Źe w sobot3 po południu w Tarnobrzegu i Stalowej Woli jedyn3 organizacj3, kt3ra organizuje coś dla młodych, jest Młodzi3 Wszechpolska. I Źe młodzi ludzie przychodz3 tam w garniturach na wieczornice, gdzie opowiada si3 im o Dmowskim. Jeśli sobie pañstwo wyobrazicie, Źe to jest możliwe, to łatwo można teŹ sobie wyobrazić, jakie to może dawać skutki. Odpuszczenie organizacji tkanki społecznej przez pañstwo daje takie efekty. Po pierwszym zwycięstwie PiS-u usiłowalam dotrzeć „na g3r3” z przekazem, Źe oni teraz powinni powołać sztab, kt3ry ustali przyczyny poprzedniej kl3ski, Źe trzeba koniecznie poznać polskie społeczeñstwo. Niestety to była ostatnia rzecz, jaka ten „m3j” rząd interesowala, a skutki znamy.

Piotr Szelaġ

Myśl3, Źe fenomen Radia Maryja to jest po prostu fenomen ludzi odrzuconych, kt3rzy zostali przygarnięci, bo nikt si3 tymi seniorami w wolnej Polsce nie zainteresowal, nie dał im Źadnej propozycji interpretacji rzeczywistości, Źadnej możliwości zaangażowania. I ci ludzie zawierzyli

prorokowi, poszli za nim ślepo w ogień, ale to my sami jesteśmy odpowiedzialni za stworzenie tej rzeczywistości. To jest pytanie do elit, różnie pojętych: na ile rzeczywiście interesujemy się tymi, którzy są odrzucani albo tymi, którzy żyją na marginesach społecznych czy kulturowych? Szczerze powiem, że nie widzę zbyt dużo misjonarzy oświecenia, którzy działaliby w tych regionach, gdzie skrajne organizacje znajdują wielu entuzjastów. Proszę sobie zrobić rachunek sumienia i zadać pytanie: gdzie są podejmowane jakieś działania – alternatywa dla wieczornicy ku czci Dmowskiego?

Marta Abramowicz

Chciałabym dodać dwa słowa w kwestii rachunku sumienia, bo od dwudziestu lat działam w organizacjach pozarządowych, jestem obok Roberta Biedronia założycielką Kampanii Przeciwko Homofobii i bardzo dobrze znam realia, w jakich przez ostatnie dwadzieścia lat były przyznawane pieniądze na organizacje pozarządowe działające w innej sferze niż Kościół. Tych pieniędzy praktycznie nie było. Ruchy feministyczne, prokobiece, LGBT, edukacji obywatelskiej czy jakiegokolwiek ruchy inne niż katolickie nie miały szans, żeby do czasu grantów unijnych dostać jakiegokolwiek dofinansowanie. Większość środków szła na wzmocnienie Kościoła, organizacji religijnych takich jak CARITAS, kółek religijnych czy Młodzieży Wszechpolskiej – bez względu na to, jakie to były rządy.

25

DYSKUSJA

Ewa Dunaj

Jestem osobą wychowaną poza Kościołem. „Kler” obejrzałam dwa razy. Ten film mną wstrząsnął bardzo, bo dla mnie jest to obraz nie tylko polskiego Kościoła, ale w ogóle polskiego społeczeństwa. Przecież Kościół nie istnieje w próżni i nie byłby w stanie zawłaszczyć tych wszystkich przestrzeni, o których tutaj mówiliśmy, gdyby nie dostał na to przyzwolenia. Pytanie „Pięć milionów obejrzało – i co?” zastąpiłabym pytaniem „Pięć milionów obejrzało – i co w zamian?”, bo z jakimi możliwościami ma się skonfrontować nasze społeczeństwo? Wiara jest czymś łatwym, zwłaszcza wiara traktowana powierzchownie i rytualnie, ale myślenie jest trudniejsze. Mam bardzo pesymistyczny obraz nie tylko Kościoła, ale i społeczeństwa pokazanego w „Klerze”. I jeszcze jedna rzecz – Smarzowski wcześniej wyreżyserował jeszcze kilka ważnych filmów. One nie wzbudziły takiej dyskusji, o „Wołyniu” nikt nie chciał rozmawiać.

Ewa Nawrocka

Widziałam film dwa razy, a ponieważ za pierwszym śledziłam fabułę, to za drugim mogłam sobie pozwolić na smakowanie kompozycji, pomysłów reżyserskich, gry aktorów, całej bardzo skomplikowanej, pięknej i pomysłowej poetyki, symboliki, a nawet humorystycznych akcentów. I powiem tak: kiedy oglądałam „Kler”, to on mnie nie zdziwił. Miałam poczucie, że już to wiem.

Ale muszę powiedzieć, że bardzo przekonało mnie to, co mówiła profesor Tokarska-Bakir, że cała dyskusja i reakcja na ten film nie uwzględniła aspektu duchowości, a nawet metafizyki, która się w „Klerze” pojawia, a na którą ja zareagowałam, być może jako badacz literatury. Kiedy ksiądz Kukula się podpala – a jest to oczywiście cytat z wydarzenia nie tak dawnego z Piotrem Szczęsnym – to tłum, który go otacza, tworzy figurę trójkąta, co dzięki oddalającej się w górę kamerze widzimy z pewnego oddalenia. W środku tego trójkąta jest ta płonąca źrenica, a gdzieś dalej odbywa się nie tyle nabożeństwo, co kościelne zgromadzenie, gdzie arcybiskup przemawia i mówi niestety ostatnie głupoty, natomiast tutaj to oko opatrności jest okiem prawdziwym, objawia się w nim obecność Absolutu, Boga, w cierpieniu księdza, w jego śmierci.

Nie odebrałam „Kleru” jako filmu antykościelnego ani antyklerykalnego. Zobaczyłam w nim dramat ludzi, księży niższego szczebla, bo wyłączam z tego postać arcybiskupa. Oni wszyscy są ludźmi głęboko wierzącymi, ale też mającymi poczucie pęknięcia między słowami Ewangelii, którymi szczerze do wiernych przemawiają, kiedy stoją przy ołtarzu w ornacie i czują się prawdziwymi członkami wspólnoty Kościoła a praktyką życiową. Bo to nie jest tylko film o pedofilii, tam jest mowa o homoseksualizmie, o alkoholizmie, o kłopotach z celibatem. Próbują się z tego jakoś wywikłać, zachować uczciwość czy honor. To zrobiło na mnie wielkie wrażenie. Dlatego bronilibym tego filmu z całych sił i z całą mocą.

Myślę, że to bardzo potrzebny, uczciwy i głęboki film. Ale z naszej rozmowy wyciągam jednak wniosek pesymistyczny i bliskie jest mi to, co państwo mówili o Polakach zostawionych samym sobie, zaniedbanych po 1989 roku przez państwo jako instytucję, przez elity i przez inteligencję. Grupy skazane na tkwienie w tym, w czym do tej pory istniejemy, czyli w podporządkowaniu Kościołowi jako bardzo zhierarchizowanej instytucji o korzeniach feudalnych, która chyba jednak nie zamierza się zmienić.

Ewa Graczyk

Ja trochę bym polemizowała z Tobą, Ewo. Nieprzypadkowo używam ciągle słowa „proces” – dlatego, że uważam, że jednak coś się dzieje. Pięć milionów ludzi obejrzało „Kler”, to jest co piąty dorosły Polak! To coś zupełnie niesamowitego! Mnie się wydaje, że jest wiele śladów tego procesu,

który jest oczywiście zablokowany i trudny. Jako działaczka społeczna i feministka nienawidzę słowa „skazany” i często, kiedy na zajęciach ze studentami ktoś mówi „bo my jesteśmy skazane!” albo „to jest niemożliwe”, to ja proszę, żeby zawsze mówić: „to trudne”. Jeśli mówisz „to jest trudne”, to oznacza, że jak się bardzo postarasz, to jednak możesz. Wszystko to, co robimy, te filmy i te dzieła o których rozmawiamy są wielkim wezwaniem do sprawczości.

Magdalena Horodecka

Bardzo dziękuję za tę dyskusję, zgadzam się z wieloma głosami, które tu padły. Powiem o dwóch-trzech sprawach. Pierwsza: również mnie ten film znokautował, ja też poczułam się uderzona w splot słoneczny. Gdybym miała diagnozować skąd źródło tego uderzenia, to sytuowałabym je w mechanizmie rozdźwięku między warstwą słowa i czynu, który budzi nieustanne wrażenie konfliktu wewnętrznego u oglądającego, ponieważ zupełnie inne deklaracje słyszymy, a zupełnie inne czyny widzimy. I po dwóch godzinach takiego zderzenia funkcjonujemy po prostu jak przemieleni mentalnie. Cieszę się, że ten film powstał, choć przyznam, że nie przepadam za sztuką, która posługuje się kategorią jednostronności. Nie lubię wielkiego kwantyfikatora i chciałabym uczulić nas na to, że taki wielki kwantyfikator się pojawił i w filmie, i w naszej dyskusji. Ośmielę się i powiem, że ja znam kapłanów wyjątkowych. I chciałabym to dodać, bo używaliśmy wielkiego kwantyfikatora i mówiliśmy, że Kościół reprezentują zdeprawowani ludzie. Wydaje mi się, że każdy z nas – albo wielu z nas – spotkało też wyjątkowych kapłanów.

Mam też pytanie: w filmie wymierzonym przeciwko pedofilii są sceny bardzo agresywnej seksualności, w której biorą udział dzieci. Czy pan, który był obecny jako konsultant filmu, mógłby się jakoś w imieniu zespołu do tego ustosunkować. Mam kłopot z tym, że interwencja posłużyła się trochę nieetycznym „narzędziem”...

Piotr Szelaąg

Dzieci, które uczestniczyły w tych scenach były w odpowiedni sposób przygotowane przez rodziców i psychologów, którzy też byli obecni na planie. Oczywiście można zadać pytanie, czy można było pewne rzeczy zrobić inaczej. Cała ekipa i osoby, które pracowały przy filmie i z dziećmi podeszły do tego w sposób zaangażowany i bardzo świadomie. Dlatego byli obecni specjaliści – i przed, i w czasie, i po nakręceniu filmu.

Poruszające dla mnie było też to, co się wydarzyło na planie. W ramach kręcenia zdjęć w pewnym momencie kilka osób z ekipy przyznało, że sami byli ofiarami duchownych. Dlatego, jak już wspomniałem na początku, uczestnictwo w tym filmie było ważne dla jego twórców na różnych

szczeblach, począwszy od reżysera, skończywszy na obsłudze technicznej planu. Ważne, bo myślę, że ci ludzie mieli świadomość, w czym uczestniczą i jakie znaczenie ma ta produkcja, nie tylko z punktu widzenia kinematograficznego, ale przede wszystkim społecznego. Myślę, że jest niewiele dzieł sztuki, gdzie tak duża liczba twórców tak bardzo identyfikuje się z tym, w czym uczestniczy. To wielki sukces Wojciecha Smarzowskiego, że wokół siebie zgromadził takich ludzi. Uczestnictwo w jego procesie twórczym, w jego pracy, było bardzo demokratyczne. Pamiętam rozmowy z aktorami, którzy mieli własny sposób podejścia do roli, bo scenariusz to jest początek dyskusji. Myślę, że wszyscy aktorzy podeszli do tego bardzo szczególnie, zresztą niektórzy przyznali to publicznie, choćby Arek Jakubik, który zadeedykował swoje zaangażowanie koledze, który też był ofiarą pedofilii ze strony duchownego.

Andrzej Augusiak

Dawno nie byłem na dyskusji tak ciekawej. Pojawiło się tu mnóstwo wątków, które – gdyby chciał je rozwinać – przedłużyłyby bardzo naszą rozmowę. Dlatego tylko kilka komentarzy. „Pięć milionów” – ja też jestem osobą, która obejrzała ten film dwa razy, prawie wszyscy obejrzelśmy film dwukrotnie, niektórzy może nawet trzy razy. To znaczy, że te pięć milionów to nie są liczby rzeczywiste, to jest liczba sprzedanych biletów.

Teraz komentarz do wypowiedzi pana Piotra, który na samym początku wspomniał, że film porusza wszystkie problemy, które dręczą polski Kościół. Myślę, że nie ma tam jednego, to znaczy panowania przez Kościół nad cmentarzem, czyli zaświatami. I w tym sensie całkowicie zgadzam się z profesorem Tokarską-Bakir, bo i ja o scenie buntu powiedziałem, że „jest sklamana”. Dokładnie użyłem tego samego słowa. Jest sklamana, bo ona nie oddaje lęku polskiego społeczeństwa przed byciem pochowanym w niepoświęconej ziemi, czyli w miejscu zarezerwowanym dla osób, które nie dostąpią zbawienia. W tym sensie władza proboszcza jest bardzo silna – wszystkie inne elementy są moim zdaniem wtórne. Ostatnio pojawił się tekst byłego ministra Sienkiewicza o tym, że na ponad dziewięćdziesięciu procentach cmentarzy władza proboszcza jest pełna. W związku z tym w niektórych miejscach być może nawet zadeklarowanie pójścia na „Kler” może oznaczać problem w momencie śmierci. Jak bardzo oddziałuje to w naszej przestrzeni społecznej, pokazała śmierć profesora Dębskiego. Chcę przywołać jeszcze kilka innych przypadków, na przykład śmierć piosenkarki Kory Jackowskiej, gdzie puszczono w przestrzeń publiczną informację, że ona w ostatniej chwili poprosiła o księdza. Uważam to za jeden z największych skandali, który właściwie uwłacza pamięci tej kobiety, bardzo wyraźnie deklarującej, że jest daleko od Kościoła. Nagle ktoś – domyślam się, kto – próbuje to zanegować i niewiele jest osób, które przeciwko temu protestują, które mówią „Tak nie było – to kłamstwo”. Dlatego cmentarz w „Klerze” jest dla mnie figurą nieudaną. Tym

bardziej jest on nieudany – i tutaj chcę wrócić do wątku feudalnego – że to feudalizm jest czymś, co nas uderza w splot. To znaczy, że jeżeli coś nas uderza w tym filmie w splot (ja też byłem uderzony), to uderza nas nie obraz kleru, tylko obraz nas samych i tego, jak feudalnie się zachowujemy w stosunku do kleru.

Oczywiście zgadzam się też ze wszystkimi wcześniejszymi stwierdzeniami. „Proszę księdza” to jest w rzeczywistości etymologicznie „jaśnie panie książę”. To jest ten język. Feudalizm w Polsce skończył się w 1864 roku nominalnie, ale gdy czytam przedwojenne pamiętniki Jana Słomki, przedwojennego wójta Dzikowa w tarnobrzeskim, to on pisze, że w latach dwudziestych pamięć pańszczyzny była jeszcze żywa. To znaczy, że on słyszał o pańszczyźnie od swoich dziadków. Nie chciałbym, żeby średniowiecze było tu jakąś cezurą, która bardzo mocno odsuwa to w przeszłość – bo to nie jest wcale taka dawna przeszłość. Choć oczywiście pewien rodzaj kościelnego sznytu, ubioru, zwrotów jest jak najbardziej średniowieczny.

Pan Piotr mówił o różnych autonarracjach Kościoła, który w mówieniu zapewnił sobie wiele przywilejów. Chciałbym dodać jeszcze jedno. Otóż Kościół bardzo często używa pojęcia agresji względem siebie, to znaczy, że jest „atakowany”. Jak zwróciła uwagę pani profesor – mówienie prawdy rodzi pytanie „czy jesteś niechętna Kościołowi” i od razu jest ono nacechowane negatywnie niechęcią, agresją. Dokładnie takie są wypowiedzi arcybiskupa Gądeckiego: „oni nas atakują”, „jesteśmy prześladowani”, „jesteśmy grupą w defensywie”, co jest nieprawdą.

I ostatnia myśl dotycząca tej zerwanej zasłony – tu Ewo całkowicie się zgadzam, że ten film zrywa zasłonę naszych złudzeń czy próbuje ją zerwać i wychodząc z tego filmu świetnie rozumiemy ten stan. Uderzenie w splot słoneczny to jest zderzenie zasłony milczenia i złudzenia z nas samych. Pamiętam z dzieciństwa, gdy rodzice i ich znajomi na spotkaniach rozmawiali ściszymi głosami o księżach. Nam, dzieciom, było wpajane, że o tym się nie mówi głośno, to temat, który zawsze poruszany jest po cichu, na ucho. Tak było do tej pory i to jest może jeden z pierwszych przypadków, kiedy tak nie jest.

Istnienie tej zasłony uświadomiła mi też lektura książki profesora Obirka, którą właśnie skończyłem. W 2015 roku, 10 lat po odejściu ze stanu kapłańskiego, profesor Obirek napisał książkę „Polak – katolik”. Przeczytałem ją po „Klerze” i jestem pod wrażeniem, że nie ma tam niczego, co jest w „Klerze”, to znaczy – diagnozy społecznej Polaka-katolika. Teolog w ogóle nie dostrzega tego, co nas tak bardzo uderza w splot. A co już mnie najmocniej uderzyło to fakt, że profesor Obirek w 2016 roku wyznał na łamach „Gazety Wyborczej”, że był molestowany seksualnie jako ministrant w swojej parafii pochodzenia i później jeszcze jako młody człowiek w liceum w pobliskiej miejscowości. W tej książce można to wyczytać, ale tylko pomiędzy wierszami. Pisząc o polskim kościele, o sobie jako o Polaku-katoliku, w ogóle tego tematu nie porusza. To dopiero mi uświadomiło, jak głębokie jest tabu,

Joanna Tokarska-Bakir, Piotr Szela, Marta Abramowicz, Ewa Graczyk

skoro człowiek, który odchodzi ze stanu kapłańskiego, nadal tkwi w tym całym ciężarze społecznego milczenia. On wziął na siebie ciężar opisanego, a równocześnie jego książka właściwie składa się z tego, czego w niej nie ma. Taką mam diagnozę i jest to dla mnie niezwykle poruszające.

Joanna Tokarska-Bakir

Bardzo dziękuję za te wszystkie myśli, szczególnie o poświęconej ziemi, do której chciałabym się odnieść. Kiedyś wstrząsnęło mnie, gdy dowiedziałam, że w liście Czesława Miłosza do papieża Jana Pawła II pyta on, czy może liczyć na pochowanie w poświęconej ziemi, to znaczy, czy on jest przez papieża uznawany za katolika po tym wszystkim, co napisał w swoim życiu. Dla mnie to było przerażające, bo pewnie jak wielu z państwa, szanuję wolnomyślicielskość w poezji i esejach Czesława Miłosza. Nie mieściło mi się w głowie złożenie takiego hołdu lennego pod koniec życia, zwłaszcza gdy dołożymy jeszcze całą historię ze Skalką. To świadczy o sile tego, co nazywamy złudzeniem, a co chyba złudzeniem wcale nie jest. Jest rzeczywistością społeczną, z którą prędzej czy później (życząc nam, by później) zderzy się rodzina każdego z nas.

Joanna Krysiak

Ja bym chciała bardziej praktycznie. Było pytanie – „i co dalej”? Bardzo przygnębiający jest obraz ogromu władzy, jaką ma Kościół katolicki w Polsce. I ja, ponieważ jestem źle wychowana, mogę powiedzieć, że jestem absolutnie przeciwna tej instytucji i uważam ją za zbrodniczą organizację przestępczą. Cenię ludzi, którzy wierzą i którzy mają wiarę głęboką, która jest duchowością, a nie poddaństwem pustym rytuałom. Dlatego to, co się dzieje dzięki „Klerowi” uważam za pozytywne i bardzo optymistyczne. Nie tylko w dziełach sztuki, ale również w ruchach społecznych powstaje wyrwa, bo padło tabu Kościoła. I to jest bardzo ważne, bo Kościół i jego funkcjonariusze nie są już świętymi krowami, a to otwiera możliwość wyjścia z tej zbiorowej, narzuconej halucynacji, przez którą nie widzimy tego, co jest, a musimy widzieć coś zupełnie innego. Ponieważ pojawiła się rysa, można z tego wyjść. Jeśli mamy odwagę mówić jasno i wprost, traktować księży i instytucję Kościoła jak normalnych, zwykłych ludzi (nawet jeśli teraz stoją ponad prawem), jeśli mamy odwagę traktować ich jak równych sobie, to nie tworzymy tej przepaści hierarchicznej z poddaństwem i obchodzeniem księży na paluszkach, bo spotka nas coś złego.

Oczywiście Kościół temu będzie zaprzeczał i będzie atakował osoby, które mówią to, co widzą, ale te głosy poszerzają wspomnianą wyrwę. Więc każdy, kto mówi wprost o przestępstwie pedofilii, o szerzeniu mowy nienawiści i kultywowaniu przemocy w ramach instytucji Kościoła, ten poszerza tę rysę. I myślę, że nawet jeżeli jest nas mało i zanim ta odwaga dojdzie na przykład na wieś, gdzie

Kościół ma potężną moc sprawczą i trzyma wszystkich w szachu, to powoli będzie się to rozprzestrzeniało. I chciałabym, żeby to było jakimś optymistycznym głosem.

Odpowiadając na twoje pytanie Ewo, gdzie należy najpierw reagować – tam, gdzie są osoby najbardziej pokrzywdzone. To są osoby bezbronne, to są ofiary, to są dzieci. Ja też bardzo się zawiodłam, że nie ma instynktu obrony dziecka. Nie raz widziałam, że układy społeczne z Kościołem tak blokują, że rodzice nie są w stanie stanąć za własnym dzieckiem, gdy dzieje się mu krzywda. Mam nadzieję, że to się przelamie, że obudzi się w nas jakaś przytomność, instynkty samozachowawcze. Że będziemy bronić życia, a nie bronić układów, bo to co Kościół nazywa obroną życia, tak naprawdę jest obroną jego pozycji i żadnego życia w tym nie ma. Zachęcam więc do bycia źle wychowanym i mówienia głośno.

Joanna Rutkowiak

Kiedy oglądałam „Kler” wrażenie zrobiły na mnie te wyraziste obrazy i treść, ale to jest być może mniej ważna warstwa. Druga warstwa to ta, o której mówiła profesor Ewa Nawrocka, dotycząca duchowości. Ja odbieram dzisiejszy Kościół katolicki jako instytucję tragiczną, która z jednej strony ma misję niesienia, podtrzymywania, rozwijania duchowości, a z drugiej strony sama tę zdolność traci. Ludzie, szczególnie ci młodszy kapłani, których pokazuje film, są dla mnie ludźmi dramatu. Przecież oni są między młotem a kowadłem. W jaki sposób mają swoją siłę duchowości przekazywać otoczeniu, jeśli sami są miażdżeni w tym dramacie?

Jeśli chodzi o duchowość, to myślę, że warto zasygnalizować jej co najmniej dwie możliwe interpretacje, mianowicie duchowość religijną, o której tutaj właściwie mówimy, i duchowość niereligijną. Ta druga, którą Bielik-Robson nazywa duchowością na czasy nowoczesne i określa jako refleksję nad człowiekiem, światem, relacją człowieka i świata.

Jeśli chodzi o tradycyjnie rozumianą religijność duchową, to możliwe jest takie wyjście: sprywatyzować swoją religijność, to znaczy skupić się na duchowości, na refleksyjności, a nie na instytucji. Wtedy instytucja zostanie bez członków i ktoś może zacząć się zastanawiać. Dzisiaj symbolem takich ludzi są ci, którzy msze spędzają przed kościołem.

Warto też zwrócić uwagę, że w chrześcijaństwie jest dużo wyznań i kościołów. Bardzo ciekawe były dla mnie przemyślenia Stanisława Obirka, gdy zastanawia się on, czy katolicyzm spełnia warunki bycia chrześcijaństwem i podkreśla, że chrześcijaństwo głosi wolność, a w katolicyzmie panuje zależność i podporządkowanie. To ciekawa teza, do rozważenia przez każdego indywidualnie.

Joanna Tokarska-Bakir, Piotr Szelaż, Marta Abramowicz, Ewa Graczyk

Nie musimy się też godzić się na wyciszenie przez Kościół katolicki niewygodnych spraw. Stosuje on bowiem stałą strategię – nie odpowiada na zarzuty lub oszczędnie odpowiada i mówi o filmie „Kler” w kategoriach sensacji.

Muszę się upomnieć o szkołę, która stała się nędzną fabryczką wypełniania zadań testowych i to jest poważna sprawa. Więc dzisiejsza szkoła z przyczyn – moim zdaniem – ideologicznych służy temu otepianiu, a w tak zwanym „terenie” nie jest w ogóle ośrodkiem, gdzie można zakrzewić myśl, refleksję, zastanawianie się nad czymkolwiek.

Ewa Topór -Nawarecka

Jestem psychoterapeutką, więc swoją opinię będę przedstawiać właśnie z tego punktu widzenia. Odpowiadając na pytanie postawione w tytule dyskusji „co dalej” chciałabym powiedzieć, jak ważne jest, to czy jesteśmy w stanie przyjąć człowieka, który doznał przemocy seksualnej, który doznał molestowania. Czy jako społeczeństwo jesteśmy w stanie słuchać takich opowieści? Mówię jako psychoterapeutka, ale dla mnie to też jest trudne, choć stykam się z tym na co dzień.

Mój pacjent, który jako dziecko był molestowany na Żabiance przez księdza, pół dziecięcego życia spędził w szpitalu psychiatrycznym na Srebrzysku, bo objawy, które miał, były nieprzyjemne dla otaczających go dorosłych. Ważne jest, żebyśmy myśleli zarówno o tym, jak Kościół odczarować, jak i o tym, jak pomóc osobom, które doznają przemocy. Czy my w ogóle jesteśmy w stanie o tym mówić i to unieść? Pytamy, dlaczego dzieci nie mówią o tym rodzicom? Dlatego, że nie ma sprzyjającego gruntu. Bo pierwszą traumą jest doświadczenie przemocy od jednego dorosłego a drugą, znacznie większą, jest brak możliwości powiedzenia o tym rodzinie, która powinna szybko zareagować. I bardziej się powinniśmy skupić na tym, jak to zrobić, żebyśmy mogli to unieść. Pewnie jest wśród nas wiele osób, które doznały przemocy w dzieciństwie.

Ewa Graczyk

Wydaje mi się, że to w ogóle jest polski problem, to, o czym profesor Tokarska-Bakir pisze: na każdym właściwie społecznym polu brakuje empatii dla ofiar. I jest jakaś ciągłość pomiędzy Zagładą a tym potwornym zdrewnieniem, z jakim ludzie mówią często o doświadczeniu skrajnego upokorzenia i bólu.

Kwiryna Ziemia

Bardzo duża część społeczeństwa polskiego jest naprawdę i szczerze członkami Kościoła katolickiego, o którym tutaj mówimy, czyli jest Kościołem – ponieważ przecież Kościół obejmuje również ludzi świeckich. I problem polega w dużej mierze na tym, jak się ułoży nie tylko relacja między częścią społeczeństwa, która jest poza Kościołem a samym Kościołem, ale przede wszystkim: jak się ułoży relacja między ludźmi wierzącymi i będącymi członkami Kościoła a hierarchią Kościoła. Bo jeśli człowiek wierzący i uczestniczący w życiu Kościoła chciałby, żeby Kościół się zmienił, to to obejmuje tak samo problem świeckich, jak i problem księży, biskupów, zakonników, zgromadzeń zakonnych i tak dalej. Najgorsze byłoby, gdyby doszło do zakonserwowania się sytuacji, w której Kościół hierarchiczny, okupujący swoje świątynie i budynki parafii, w których mogą się odbywać właśnie wydarzenia kulturalne prowadzone przez Kościół, zostaje sam. To znaczy, że są tam księża i grupy parafialne, nawet dosyć liczne, ale złożone niemal wyłącznie albo nawet wyłącznie z osób całkowicie akceptujących najbardziej konserwatywny sposób istnienia Kościoła.

A obok jest w dużej mierze ciągle wierzące społeczeństwo, nawet chodzące do kościoła (tylko o wiele rzadziej), które ma poczucie, że chciałoby inaczej, ale nie jest w stanie tego wyartykułować. Jednym zdaniem: najgorzej by było, gdyby nie mogło dojść do połączenia tendencji reformatorskich wewnątrz Kościoła hierarchicznego i laickiego.

Joanna Tokarska-Bakir

Obraz zarysowany przez panią profesor bardzo się zgadza z przejściem, o którym pisał Slavoj Žižek w „Kruchym absolutie”. To przejście od autorytetu autorytarnego do autorytetu totalitarnego. Różnica między nimi polega na tym, że autorytet autorytarny mówi „wiem lepiej, co jest dla ciebie ważne, co powinieneś robić, rób to, co ci mówię”, a autorytet totalitarny mówi: „Nie tylko musisz robić to, co ci dyktuję, ponieważ znam twoją naturę lepiej niż ty sam ją znasz, ale musisz jeszcze czerpać z tego przyjemność”. Ten cały proces totalitaryzacji kościelnego autorytetu – uważam, że mamy dziś z nim do czynienia – nazywa się po prostu klerykalizacja. Wydaje mi się, że trafnie pani to opisała.

Piotr Szelaąg

Proces totalitaryzacji dotyczy relacji wewnętrznych Kościoła. Muszą państwo mieć świadomość, że wielu duchownych jest ofiarami wewnętrznej korporacyjnej przemocy. W diecezji gdańskiej w ciągu ostatnich dwóch lat odeszło pięciu czy sześciu duchownych, głównie młodych. Druga rzecz to spadek liczby powołań. Ja kończyłem seminarium gdańskie w roku 2004, było nas około stu. Dzisiaj w seminarium jest około pięćdziesięciu kleryków na wszystkich latach. Wreszcie jakość tych

Joanna Tokarska-Bakir, Piotr Szela, Marta Abramowicz, Ewa Graczyk

powołań... jeśli spojrzeć na wyniki maturalne kandydatów do stanu duchownego, to niewielu by miało szansę „z wolnego rozbiegu” znaleźć się na liście uniwersytetu.

Ci, którzy zostają hierarchami – co to są za ludzie, z jakimi horyzontami i z jaką jakością wykształcenia? Kościół z tym problemem sobie nie radzi. Dlatego dokonuje wyboru totalitaryzacji relacji w środku, broniąc zachowania struktury jako instytucja.

I wreszcie wspomniany kryzys duchowości... Kościół staje przed wyborem: czy uwierzyć w nadprzyrodzoną swoją rzeczywistość i pójść za duchowością, czy bronić struktur instytucji poprzez próby oddziaływania na regulacje prawne i budowanie struktur. Wybiera drogę instytucjonalną, alians państwa z Kościołem. Podejmowanie działań zabezpieczających interesy z punktu widzenia materialnego, organizacyjnego, dla mnie jest wyrazem braku wiary tych, którzy odpowiadają za tę instytucję. Większość duchownych w krajach europejskich, które miały inną niż Polska historię obecności Kościoła (choćby Francja) wie, że jedyną drogą odbudowania tej instytucji jest droga duchowości. Rodzą się tam wspólnoty, które mają inny charakter, choć trzeba pamiętać, że tę sytuację we Francji stworzyło Kościołowi państwo i model relacji państwo-kościół, jaki nastąpił po rewolucji. W Polsce Kościół wybiera i będzie wybierał drogę odnowy czy budowania swojej tożsamości w rozumieniu instytucjonalnym, a nie wspólnotowym.

Rodzi się też pytanie o stan współczesnej teologii katolickiej, która miała swój rozkwit po soborze watykańskim drugim oraz o to, co się zdarzyło za czasów pontyfikatu Jana Pawła II, kiedy skończył się dialog teologiczny w Kościele katolickim i do dzisiaj go nie ma. Pamiętam, że gdy przyjechałem do Rzymu na Uniwersytet Gregoriański wydawało mi się, że spotkam tam żywe środowisko dyskutujące... a spotkałem ludzi, których uczy się – w mniej lub bardziej atrakcyjny sposób – gotowych odpowiedzi. Dzisiejsza teologia katolicka nie jest szukaniem, to nie *fides quaerens intellectum* średniowieczne. To szkolenie korporacyjne: „zadadzą ci takie pytanie – udziel takiej odpowiedzi”.

Ewa Graczyk

Mam poczucie, że tego potwornego intelektualnego wyjałowienia nie da się przekroczyć duchowo bez kobiet. Świecenia kapłańskie dla kobiet wydają się niezbędnym warunkiem uratowania Kościoła.

Marta Abramowicz

Kościół musiałby się tak zmienić...

Ewa Graczyk

To by było wymuszenie zmiany, i o to chodzi. Bo po pedofilii i wielu innych wypadkach już wiemy, że Kościół sam z siebie się nie zmienia.

Ewa Nawrocka

Bo jest męski!

Ewa Graczyk

Między innymi, ale to jest bardzo ważne. To wielka strata, że tak jest.

Krystyna Kanawka

Byłam na filmie, przeczytałam też książkę pani Marty i mam poczucie, że ktoś przemówił naszym głosem, to znaczy – głosem ludzi, którzy nie mogą patrzeć na to, co się dzieje. Bardzo serdecznie dziękuję w imieniu swoim i wielu ludzi tutaj nieobecnych, którzy też czuli potrzebę ujawnienia prawdy.

Optymistyczne jest to, że nie jesteśmy zupełnie bezradni. Od lat mamy złą edukację, która jest przecież obowiązkowa również na wsiach. W momencie, w którym będziemy tworzyć (być może w jakichś nowych warunkach) edukację podstawową, średnią, musimy na te wszystkie sprawy zwrócić uwagę, kształcić młodzież inaczej niż do tej pory – tak, aby ona sama od początku odrzucała zło, bez względu na to, w jakim posłuszeństwie czy niemyśleniu zostali wychowani rodzice. Miałam to szczęście, że pozwolono mi samej myśleć, nie jestem też związana z kościołem rzymsko-katolickim, z którym przez pewien czas szłam razem, w związku z tym potrafię dostrzec, jak z innej perspektywy może wyglądać chrześcijaństwo. Myślę, że to daje mi wolność.

Ewa Graczyk

Bardzo wszystkim dziękuję za dyskusję. To było, mam nadzieję, że nie tylko dla mnie, doświadczenie prawdziwej rozmowy.

JEDNAK KSIĄŻKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2020 nr 11

Artyści działają. Działaczki tworzą

DEBATY I NIEPOKOJE

WIELKI NIEOBECNY, NIECHCIANY, NIEKOCHANY, CZYLI SYNDROM DISCO POLO. ANALIZA LITERACKO- POLITOLOGICZNA

TADEUSZ BARTOŚ

Literat, filozof, politolog

36

Próby pierwsze

Bycie w porównaniu

To Raymond Ruyer, jeden z najprzenikliwszych filozofów współczesnych zauważył, że podstawowe dążenie sztuki dzisiejszej kieruje się przeciw temu w osobie ludzkiej, co stanowi podstawę jej zaufania do siebie – że kieruje się przeciw spontanicznym jej gustom, spontanicznemu upodobaniu do piękna. Jeśli chcemy odebrać osobie ludzkiej odwagę sądenia w swoim imieniu i uczynić z niej bezwolny przedmiot indoktrynacji – zakwestionujemy najpierw, w sposób możliwie autorytatywny, jej smak estetyczny, jej gust, jej naturalne, autentyczne upodobania estetyczne. Człowiek może zmienić poglądy, pozycję społeczną, zawód, obóz polityczny i pozostać sobą, ale nie może pozostać sobą tłumiąc lub, co gorsza, wykorzeniając swoje naturalne skłonności estetyczne. To sięga zbyt głęboko. (Łagowski 1986: 41-42)

Właściwie nic więcej nie trzeba by dodawać do słów Raymonda Ruyera w sprawie statusu disco polo – wielkiego nieobecnego w oficjalnym obiegu kulturowym naszego kraju. Spróbujmy jednak rozwinąć

myśl. Do fundamentalnych przed-zalożeń danej przez Ruyera diagnozy społeczno-kulturowo-estetyczno-politycznej należy istnienie w porównaniu (w całym tekście podkreślenia rozstrzelonym drukiem – TB). Widzenie siebie najpierw oczyma otoczenia. To między innymi owa przesławna filozofia dialogu Emmanuela Levinasa, gdzie „ja” swoje „ja” dopiero w „ty” potrafi uchwycić, dopiero w twarzy drugiego sobą się czuje i staje. A twarz drugiego krzyczy histerycznie – nie zabijaj mnie.

Ontologiczną podstawą takiego myślenia o ludzkim sposobie bycia w świecie jest imitacja modelu zapisanego w katolickiej teologii Trójcy Świętej. Jeśli osoby boskie potraktować jako wzór do naśladowania dla osób ludzkich tworzących społeczność, to jawi się ona jako wyjątkowo zwodnicza, psychotyczna pułapka. Ojciec rodzi Syna, boski Umysł poznaje siebie i wypowiada Słowo – cały, bez reszty w tym Słowie się wyraża. To tak zwana psychologiczna teoria Trójcy Świętej, stworzona przez św. Augustyna, rozwijana później między innymi przez Tomasza z Akwinu. I *vice versa* Syn cały jest zrodzeniem, byciem zrodzonym przez Ojca, cały jest Słowem/Myślą Umysłu. Jeśli słowo ludzkie wypowiada człowieka w jakimś aspekcie, słowo boskie wypowiada boskość w totalności jego bytu. Nikt z ludzi nie wypowie w słowach wszystkiego czym jest. Inaczej w świecie boskim. Tak rozumiana teologia trynitarna może być uznana za prawzór modelu istnienia w porównaniu, braku autonomii własnego bytu, gdzie spoglądanie jednego tworzy/wypowiada drugiego, a ten drugi istnieje wyłącznie dzięki rodzącemu spojrzeniu pierwszego. Dla boskiego bytu niekoniecznie musi to być problem, tu jednak mówimy o tym jako o wzorcu/ideale, godnym naśladowania modelu stosunków międzyludzkich, wspólnotowych, społecznych, politycznych. Totalna współzależność jest istotą tej wyrafinowanej teorii.

Rozjaśnia sprawę wypowiedź Martina Heideggera, komentująca postać orła z *Zaratustry* Nietzschego:

Orzeł jest najdumniejszym ze zwierząt. Duma jest dojrzałym zdecydowaniem (*gewachsene Entschiedenheit*) zachowania własnej postawy, wyrosłym z właściwej sobie istotowej rangi, wynikającej z zadania, którym jest pewność już-się-nie-zmieniać (*des Sich-nicht-merh-verwechslens*). Duma to pozostawanie w górze (*Obenbleiben*), które odnajduje się dzięki wyżynom i byciu na wysokościach. Jest czymś istotnie różnym (owa duma – dop. TB) od wywyższania się czy zarozumiałstwa. Te ostatnie potrzebują odniesienia do tego, co niższe, jako tego, od czego chciałyby się odciąć, przez co pozostają odeń zależne i to w sposób konieczny, gdyż nie mają w sobie niczego, co dałoby im siłę bycia w górze (*Obensein*). Mogą one jedynie wspinać się, pozostając określane od dołu, dążyć ku czemuś, co nie jest w górze, ale zostało tylko urojone. Inaczej duma (...). Orzeł jest najdumniejszym ze zwierząt, żyje tylko w górze i nawet jeśli schodzi z niej w głębinę, to ta jest wciąż wysokością szczytów i przepaści, nigdy zaś równiną, gdzie wszystko staje się jednakowe i wyrównane. (Heidegger 1999b: 298)

Oto inny model ludzkiego bycia, inny niż trynitarny, niż levinasowski – inny niż wszelkie stadne ideały. Bycie nie istniejące w porównaniu. Wielkość, wzniosłość, dostojność, która egzystuje spontanicznie, sama z siebie: nie stwarza jej doświadczanie siebie jako bycie czymś „lepszym niż”. Poniżenie czyjegoś gustu, o czym mówiliśmy na początku, owo najbardziej podle upodlenie człowieka, staje się niemożliwe, kiedy byt przestaje być w niewoli wartości, wartościującego odniesienia, więziennego dialogu twarzy z twarzą, niewidzialnych pęt systemu egalitaryzmu, zrównywania w dół, „gdzie – powtórzmy słowa Heideggera – wszystko staje się jednakowe i wyrównane”.

Wyzwolenie z pęt tego co marne i liche (a więc – przypominam – życia w porównaniu, poniżenie własnego smaku), oznaczać może w praktyce, że wolno nam już będzie nudzić się na przysłowiowym Lupie (może nawet przeraźliwą pustkę myślową dostrzegać w dziełach tego artysty), wolno nam będzie nie cierpieć pretensjonalności Klaty, dziwactw Warlikowskiego – za to... kochać disco polo. Wolno nam będzie – być może po raz pierwszy w życiu – nie wypierać się i nie wstydzić własnego smaku. Jeśliśmy go wcześniej nie utracili bezpowrotnie. Mało kto bowiem potrafi się oprzeć tresurze opinii publicznej.

Czytamy w tej sprawie u Heideggera we *Wprowadzeniu do metafizyki*:

Pozbawianie ducha władzy, w sensie mylnego tłumaczenia go, jest to proces, w którym ciągle jesteśmy pogrążeni (...). Decydująca jest interpretacja ducha jako inteligencji, jako samej tylko rozsądkowości, która rozważa, szacuje i obserwuje dane jej rzeczy, a także może je zmienić i odnawiając uzupełniać. Ta rozsądkowość jest sprawą wyłącznie talentu, ćwiczenia i masowej dystrybucji. Rozsądkowość sama podlega organizacji, a nic z tego nie stosuje się do ducha. Cały świat literatów i estetyków jest tylko późnym i zwyrodniałym następstwem przeinaczenia ducha w inteligencję. To, co *tylko-pomysłowe*, jest tylko pozorem ducha i zatajeniem jego braku. (Heidegger 2000: 47)

Heidegger chce wskazać na pewien zasadniczy brak, fundamentalne przeoczenie, jakie dokonało się w zachodniej cywilizacji wraz z jej technicznym rozwojem. Dominacja logiki i analizy, „rozsądkowości” odnotowującej, klasyfikującej, przesłania odmienny, zapomniany już całkowicie sposób ludzkiego bycia w świecie. W tym ujęciu sztuka stała się domeną inteligencji, sprytu, owej pomysłowości (dziś powiedzielibyśmy – innowacyjności), a nie ducha. Ducha nie potrafiła unieść marność epoki.

Zawstydzanie

Wprowadzające słowa Raymonda Ruyera wskazywały, że najgłębiej niszczy siebie, kto podważa własne poczucie estetyczne. Nie ma bardziej totalitarnego oddziaływania sztuki, jak estetyczny szantaż, terror tego, co „się” ogląda, czego „się” słucha, na co chodzi „się”, i... co „się” czyta. Odczucie estetyczne to rzecz intymna, w nim jednostka spotyka siebie (jeśli oczywiście wcześniej – powtórzmy – nie zatraciła się w kolchoźnianym „się”). Nie ma większej przemocy wobec ludzkiego uczestnictwa w kulturze, jak owo onieśmielenie: wyszydzenie gustu, smaku, predylekcji. Kto się temu poddaje, a poddała się, wedle heideggerowskiej diagnozy, cała zachodnia kultura, ulega procesowi „przeinaczenia ducha w inteligencję”. Uczestniczy w spektaklu zatajania nieobecności ducha przy pomocy tego co „*tylko-pomysłowe*”.

Artyści disco polo – rozumiani tu *en gros* jako pewien typ kulturowy – nie ulegli, na pierwszy rzut oka, presji samozwańcych kapłanów dobrego smaku. Pozostali na zewnątrz otchłani dyktatury dyktatorów mody. Nie ulegli szantażowi tej najbardziej wątpliwej – „potęgi smaku”. Pamiętamy dwuznaczne (*sit venia verbo* – nabzdyczone) zaklęcia Herberta:

To wcale nie wymagało wielkiego charakteru
 mieliśmy odrobinę niezbędnej odwagi
 lecz w gruncie rzeczy była to sprawa smaku
 Tak smaku,
 który każe wyjść skrzywić się wycedzić szyderstwo....

Oto szkolny przykład bycia w porównaniu. Wyniosłości, która nie cieszy się własnym „orlim lotem”, lecz, by żyć, musi deptać, stawać na innych i samemu sobie wręczyć order. Dojmujący to wyraz bezradności, nędzy upadłych aniołów, w piwnicznej komorze zaduchu wegetacji.

Disco polo jest masowe. Ale czy to jest warunek wystarczający, by uznać je za liche? Nędzę, marność definiuje najpierw bycie w porównaniu. To ono, zarówno dla Nietzschego, jak i dla Heideggera, skarżącego się na upadek świata w powszechną machinację jako jedyną wykładnię bycia w świecie, jest

zasadniczą chorobą. To nieautentyczność przeglądania się w lustrze innego, robienia wrażenia, sprawiania wrażenia bycia innym, bardziej. To jest ów ostatni człowiek – kwintesencja przeciętności.

Heidegger bada kondycję filozofii jako szansy namysłu poza paradygmatem nowoczesności:

Skoro tylko w filozofii – *w odróżnieniu do każdej z nauk* – kształtują się zawsze istotne odniesienia do bytu, odniesienie to *może*, ba, *musi* być dla nas źródłowo dziejowe. (Heidegger 2000: 44-45)

„Tylko w filozofii” – powiada Heidegger. Tymczasem Polacy nie mają filozofii! Czy więc nie mają źródłowo dziejowego odniesienia do własnego bytu? W kulturowej przestrzeni polskości nie jest to przedmiot zapytywania? Jeśli tak, to pozbawieni języka odnoszącego do własnego bycia, spadkobiercy polskości – pozostają w tym co istotne niemi. Niezdolni wypowiedzieć siebie. Obezwładnieni trajkotaniem cudzych słów, artefaktów myśli usiłujących zagłuszać ciszę namysłu, z którego rodzi się MOWA (Heidegger 1999: 271).

Czy to może się zmienić? Czy możliwy jest jakiś nowy początek? Własne, rodzime, źródłowe, odniesienie do bycia, własnego bycia, stąd, nie skądinąd, nie uniwersalnego, ale lokalnego, z tej ziemi, z tego języka, z tej pamięci?

Uwaga metodologiczna. Takie pytanie sięga podstaw wielu dyscyplin, historii kultury, teorii literatury, nauk o polityce. Chce badać ich przedzałożenia. Różne dyscypliny szczegółowe uwarunkowane są tym, co nie jest przedmiotem ich badania. Mogą sprawnie funkcjonować bez koniecznej świadomości własnych entymematycznie obecnych przesłanek. Choćby nauki o polityce. Badają wykorzystanie wspólnego imaginarium danej społeczności w oddziaływaniu na sprawy publiczne. Rozpoznają świat obrazów, pokazują sposób ich wykorzystania w świecie politycznym, nie badają jednak źródeł tych obrazów. Opisują narzędzie, bez potrzeby refleksji nad złożonym kompleksem ich statusu semantyczno-ontologicznego. To jest domeną politologicznej meta-teorii, a może lepiej powiedzieć: hypo-teorii?

Zrozumieć duszę Polaka

To, co wyparte, przeoczone, systematycznie niedostrzegane – jest symptomatyczne. Disco polo jest symptomem. Niejeden zachwyci się być może książką Andrzeja Ledera *Prześlona rewolucja* (Leder 2014), ale czy dostrzeże bezpośrednio konsekwencje przedstawionego tam opisu? Że mianowicie trwale zmieniła się w naszym kraju struktura społeczna. Totalny projekt został w Polsce przeprowadzony skutecznie. Stało się coś wcześniej nie-do-pomyślenia: doły znalazły na górze, przysłowiowe parobki na salonach, w biurach, urzędach, na deskach teatralnych, w salach koncertowych przy pianinach, skrzypcach, w operach śpiewają nam Beczały, w teatrach, na konferencjach referaty wygłaszają Bartosie, itp. I dokonało się to w jednym pokoleniu, a nie w wielopokoleniowym procesie kooptacji zdolnej młodzieży dzięki społecznym systemom wyrównywania szans.

Żyjemy w osobliwej kulturze, w której nieodwracalnie zniknęły dotychczasowe punkty odniesienia, generowane przez tradycyjną hierarchię społeczną. Nie sposób powrócić do tamtego układu, w którym polska kultura, jej rdzeń, owa mityczna polskość, były tak zwaną kulturą wysoką, wraz ze swoim kontrapunktem w postaci kultury ludowej. Tymczasem funkcjonujemy tak, jakby nic się nie stało. Nie widzimy. A może nie chcemy zobaczyć? I wyciągnąć wnioski? Tkwimy w umarłym świecie rekwizytów przeszłości. Polska kultura obecnie, jej rdzeń (owa mityczna polskość), ma strukturę mozaikową, w znacznej mierze chaotyczną. A jednym z jej filarów jest disco polo. To dziś – postawmy szaloną hipotezę – bijące serce narodu. Obok oczywiście Częstochowskiej Pani, Chopina, pól lednickich, toruńskiego głosu w twoim domu i rytualnych pojękiwań inteligentów.

Nie dostrzegamy *status quo* kultury polskiej, bo nie chcemy go widzieć. Wypieramy ze świadomości, bo nie ma w nas zgody: chcemy, żeby tak nie było! I myślimy, że chcieć znaczy być. Pragniemy odtwarzać przeszłość i żyć nią, karmić się i sycić tym co było, a nie jest. Pragniemy żyć cudzym życiem, sycąc się cudzym pokarmem. Roztrząsać problemy mieszczaństwa francuskiego (Warlikowski), austriackiego (Lupa), brytyjskiego, amerykańskiego, francuskiego (tzw. klasyka teatralna). Wszystko nas interesuje, byle tylko nie spojrzeć w lustro.

Jeśli o Polaku, to koniecznie teksty sprzed lat, Wyspiański, Brzozowski, Witkacy, Gombrowicz. Strażnicy martwych pamiątek z muzeum woskowych pacynek. Chcemy być ślepi na żywotność żywiołu rewolucyjnej zmiany. Miło jest tkwić w idiotyzmie historii, w iluzyjnym wehikule czasu, z marszałkiem P. węża zakręcić, z Romanem D. ponarzekać na Żydów, od Adama M. (tego z XIX wieku) wyciągać wskazówki istotne. Byleby tylko nie pomyśleć, nie dopuścić do siebie stanu

faktycznego, który Leder ładnie nazwał prześnioną rewolucją. Istotne witalne elementy kultury polskiej dziś, taką jaką ona jest, a nie jaką byśmy chcieli by była, pozostają wyparte.

Nie tak postępowano w XIX wieku, kiedy to Chopin cytował muzykę ludową, później Szymanowski, Paderewski cytował – trochę jak ze skansenu wziętą, ale cytował. A w teatrze – też cytowano. Dziś nikt nie zacytuje disco polo, zwłaszcza w dobrej wierze, nie prześmiewczo. Oto wielki mur, niewidzialna ściana kulturowego apartheidu, która czyni polską kulturę bezpłodną, wtórną, importującą każde „coś”, byleby było zagraniczne.

Dlaczego?

Może dlatego, że na etapie prześnionej rewolucji zaburzone są naturalne bariery społecznego rozwarstwienia. Dystans, dziś, jeśli powstaje, musi zostać wytworzony. Nowe mury ciągle są wznoszone. To wymaga inwestycji, ponawianego wysiłku, bo nie jest dane z dobrodziejstwem inwentarza, przynależność nie jest oczywista. Istotna strategia to opisany już wcześniej odruch wyniosłości, odcięcia, którego warunkiem możliwości jest bycie w porównaniu. Z wszystkimi jego meandrami, choćby taką zawilocią społeczną, że gest separacji musi zostać wyparty jako sprzeczny z ideałami egalitaryzmu, chrześcijaństwa, niekiedy także zachwyty nad własną dobrocią.

Jedno jest pewne – ta dziedzina jest największym tabu postsowieckiego społeczeństwa. Zniknięcie naturalnej hierarchii (a w Polsce była ona do tego uproszczona, w przeważającej mierze feudalna, niekapitalistyczna) żenuje, konfunduje, skazuje problem na nieistnienie. Status majątkowy postsowieckiego społeczeństwa sprawiał, że po upadku systemu różnice dobrobytu musiały zostać na nowo odtworzone, a rekonstrukcja ta przebiegała w pierwszym pokoleniu, i miała inne zgoła, aniżeli XIX-wieczne kapitalistyczne formy ewolucji krajów uprzemysłowionych. Idzie o wytworzoną tam przez wiele pokoleń naturalność przynależności do własnej warstwy społecznej i zadowolenie z takiego stanu.

W naszym kontekście byłaby to świadomość własnego pochodzenia chłopskiego mieszkańca miasta. A ta nie istnieje w społecznym dyskursie, dopiero od niedawna znajdując kulturowe, także artystyczne formy wyrazu (serial *Kiepscy* jest być może sztandarową popkulturową próbą opowiedzenia własnej historii warstwy chłopskiej zamieszkującej wrocławskie kamienice). Te problemy Niemcy

rozwiązywały od czasów Lutra (nie bez znaczenia był tam religijny nakaz samodzielnego czytania Biblii, co wymuszało stopniową alfabetyzację całego społeczeństwa). Taka ewolucyjna emancypacja niższych stanów to zupełnie co innego, aniżeli nagłe wypędzenie jaśniepaństwa i „wejście na salony” chłopskich synów i córek. W Krakowie chłopskie pochodzenie profesorów UJ odnotowano w XV wieku, następnii pojawili się w XIX wieku. W międzyczasie mieliśmy kilkaset lat pańszczyźnianego niewolnictwa, braku przemysłowego rozwoju miast, braku mieszczaństwa-burżuazji (i ich żywicieli – robotników) – krótko: braku kapitalizmu.

Jak bardzo problem ten nie jest poddany refleksji – to wymaga refleksji. Tak jak każde traumatyczne wydarzenie – chcemy zapomnieć, już o tym nie myśleć. Krakowska pamięć o żydowskości Kazimierza we wczesnych latach powojennych to – wyparcie. Zbrodnie Polaków wobec ludności żydowskiej w czasie II wojny światowej – wyparcie. Wyparcie jest mechanizmem obronnym, odruchem nieświadomym, ostatnią deską ratunku. Bez niego rozpadłaby się osobowość jednostki, grupy, narodu.

Panegiryk

A samo disco polo? Jakich słów użyć, by ująć jego istotę? Może tak: „on ją kocha, a ona kocha być kochana”. Świat disco polo zrodził się poza dekadencjami dywagacjami, których próbkę tu przedstawiłem. Jest pełny, świetlisty i doskonały w swej afirmacji życia. Pogańsko-słowiański, bo przecież nie grecki, wolny od tanatycznych blokad żerującego na ludzkim poczuciu winy oskarżycielskiego chrześcijaństwa.

Ślepi przewodnicy ślepych, mają oczy, ale nie widzą, mają uszy, ale nie słyszą. Nie słyszą, co mówi duch do Polaków. Bo on mówi w języku disco polo. Siłą wyparcia jest wspomniana już „potęga smaku”, owo najbardziej zaślepiające urządzenie, mogące konkurować jedynie z „moralnym oburzeniem”, „prawdą”, „sprawiedliwością”, „miłością bliźniego” i wszelkim społecznym zawstydzaniem. Wypieramy wszystko, co przemawia do tego, co niższe, przez co bardziej pierwotne, spontaniczne, lecz zarazem... ambarasujące, potencjalnie kompromitujące. Zwłaszcza to, co dziwne, psycho-patologiczne, osobliwe, repetytywne – nie chcemy wpuszczać tam dziennego światła.

Tymczasem właśnie disco polo najbardziej wyraża polską duszę, jej charakterystyczną złożoność (eufemistycznie mówiąc: właściwy poziom złożoności). Jest pełnią doskonałości: obrazem pełni doskonałości idealnego Polaka. Cudownie odmienionego, niegdyś poniżonego parobka, co brał w gębę. A dziś – dzięki prześnionej rewolucji, żyjącego swą nową pełnią. Już ani parobczaną, ani proletariacką, ani robotniczo-chłopską, ani tym bardziej, tfu... mieszczańską na dawną modłę – ale nową, oryginalną, prawdziwie polską.

Doskonałość nowego człowieka wymaga dobrania trafnych słów, by ją opisać. Żyje on z pełni siebie, która przelewa się w swej obfitości, niczym neoplatonickie *bonum*, które jest *diffusivum sui*. Nie żyje w relacji, w porównaniu, w kompleksie. Najbardziej cieszy go on sam. Sam sobie wystarcza, dla swego unikalnego szczęścia. Jest pełnią, jakby na kształt kuli, bez kanta, rysy, ułomności. Jego adidas są lśnią bardziej niż adidas zwykłych zjadaczy chleba, jego polo-bluzka bardziej jakby wyglancowana, jego kobiety głośniejsze. Bardziej jeszcze niż zwykły Polak, krzyczy, gdy mówi.

Jeśli ich nie znacie, nie wiecie, gdzie bije serce narodu! Nie poznacie prawdziwej Polski, jeśli nie posłuchacie koncertu wielkich gwiazd tej osobliwej, obok Chopina i Pendereckiego, polskiej muzycznej wizytówki. Ileż można nauczyć się z perfekcyjnych słów disco polo tekściarzy! Zrozumieć polskie serce, polską miłość, polską kochającą duszę. „Jesteś szalona, mówię ci, zawsze nią byłaś, mówię ci” – bez tych słów nie da się pojąć Polaka. W inteligentnych kręgach mało kto wie „skąd to”, kto jest autorem tych słów (sprawdziłem: Boys 1997). Ilu z nas przyznaje się, że wie kto śpiewa jedną z najbardziej poruszających polskich pieśni miłosnych XX wieku: „Odkąd zobaczyłem ciebie, nie mogę jeść nie mogę spać (...), przez twe oczy zielone zielone oszalałem” (Zenon Martyniuk). „Ona tańczy dla mnie” (Weekend) wzrusza miliony, bo tańczy dla niego, i tylko dla niego.

Nie dotrą te słowa do serc samozwańczych arbitrow kultur udawania zwanej kulturą wysoką. Drażniąca jest spontaniczność, naturalność bliska naturszczykowatości, lecz inna, własna, nie ta koncesjonowana forma, choćby z filmu *Miś*, (gdzie immanentny jest inteligentki dystans), ani nawet nie z Ferdynanda Kiepskiego, gdzie spontaniczność nurza się w oparach refleksji. To jedyna Polska uśmiechnięta, pewna siebie, z siebie zadowolona, bez kompleksów, dobrze się mająca w swojej skórze. Nie pochrząkuje, nie patrzy spode łba na patrzących na nią. Jest, a nie odgrywa bycia. Żyje, a nie stroi się w życie. Panuje, a nie aspiruje. Jest u siebie, we własnym domu. Bo prawdziwym domem Polski jest dziś disco polo. Poza tym sztuczność, imitacja, zapożyczenie.

To plebejskość, która kwitnie, nabiera polotu, glancu – plebejskiego polotu i glancu, zadowolona z siebie w swej plebejskości. Bez życia w porównaniu. Nie tworzy formy obcej, nie imituje, nie importuje (poza tym może, że jest wariantem uniwersalnej muzycznej formy disco). Nie robi rocka, hard-rocka, punk-rocka – wszystkich tych północnych anglo-nordycko-saksońsko-niemieckich ponurości. Bo Polacy nie gęsi, własny język mają. To język disco polo. Kto traci z nim kontakt, traci kontakt z duszą narodu. Jego serce od dawna już nie bije na Wawelu (to tylko martwy zabytek z trumnami nieistniejącej już przeszłości, dobity osikowym kolkiem trumny smoleńskiej). Nie bije już nawet u stóp jasnogórskiej Pani Królowej, ani w ich podłych imitacjach z Lichenia, Łagiewnik czy łaźni toruńskich. Dziś serce polski bije w domu weselnym, na kanale 23 disco polo Cyfrowego Polsatu, na koncercie w remizie, na Stadionie Narodowym.

Oto dziedzictwo narodu, które przyjdzie nam przekazać przyszłym pokoleniom. Plebejski świat, plebejska rozrywka – to dziś najbardziej pewne, najbardziej istniejące, realne. To „Grund” – podstawa, kamień węgielny, na którym kiedyś nowe pokolenia zbudują nową wielką Polskę. Ale najpierw wszyscy – niedzisiejsi – musimy wymrzeć. Tak, by narodził się nowy wielki Polak, Nad-Polak. Mały bowiem nigdy nie zrozumie wielkiego. Mały tutaj to inteligent, który w ramach ćwiczeń z wyobraźni, postanawia myśleć przeciw sobie samemu, przeciw swym najgłębszym przekonaniom. Przyjmuje więc do umysłowego badania hipotezę, że małość i nędza są udziałem jego formacji, a to co wielkie, ponad-wielkie, skrywa się tajemniczo w nowej żywotności plebejskiej kultury disco polo.

Próby drugie

Rewolucja kulturalna po polsku

Nie dość mieć talent, trzeba nań mieć również wasze pozwolenie – nieprawdaż, moi przyjaciele?

Fryderyk Nietzsche (2012: 104)

Żyjemy w świecie inżynierii społecznej. Dzięki umiejętnemu oddziaływaniu na masy można kształtować sposób życia i myślenia większości. To założenie, klasyczne już w jakimś sensie, charakterystyczne dla nowoczesnych społeczeństw totalnych, stoi u podstaw rewolucji kulturowej

prowadzonej także w naszym kraju. Istotą tego projektu jest, można by żartobliwie powiedzieć, przekonanie o wyższości definicji projektującej nad sprawozdawczą. Nie pytamy więc, jaki Polak jest, ale jakiego chciałbyś mieć Polaka. I ja ci go zrobię. Demiurgiczna moc jest u podstawy projektu każdej dobrej zmiany. Towarzyszy mu rozkoszne odczucie wszech-prawie-potęgi.

Miał w tej sprawie swoje zdanie Roberto Calasso:

Spośród idei, które w XX wieku wywarły znaczący i na różny sposób destrukcyjny wpływ, wyróżnia się idea dobrej społeczności, zgodnie z którą między jednostkami istnieją mocne związki i łączy je solidarność, a wszystko to opiera się na wspólnym wszystkim członkom tej społeczności odczuwaniu. (Calasso 2011: 49)

By stworzyć taką jednorodną społeczność potrzeba kulturowej rewolucji, zasadniczego zwrotu. Nie można ograniczyć się do korekt czy naprawy starego. Na tym polega idea nowości, całkowitej przemiany, prawdziwie dobrej zmiany (ή χρηστή ἀλλαγή), że wymaga rozpoczęcia wszystkiego od nowa. „Oto wszystko czynię nowym” – powiedział Pan (J 19, 25-27). Trzeba nam nowego stworzenia, stworzenia nowego człowieka. Choć złe doświadczenia z nie tak dawnej jeszcze przeszłości każą poszukiwać innej słownej formuły. Potrzeba nam przebudzenia. Obudzenia prawdziwego Polaka w Polaku. Dojścia do siebie, uwolnienia umysłu od alienującej propagandy. By Polak mógł wrócić do swoich korzeni, na nowo pokochać ojczyznę, znów czerpać z niewyczerpanych bogactw narodowej tożsamości. W naszym kraju potrzeba przebudzenia polskości, wypieranej europejskim quasi-kosmopolityzmem. Trzeba dać głos ukrytemu, wyśmiewanemu, spychanemu na margines mieszkańcowi tej ziemi, z tej ziemi wyrosłemu, by ważył więcej, aniżeli głos obcy, głos nie stąd. Tylko słowo z tej ziemi ma prawo pośród tej ziemi przemawiać, tę ziemię kształtować. Z niej zrodzony, do niej, jako jej piękny owoc – powraca.

Rewolucja mas, bunt mas, na tym polega, że odpowiada pogardą na pogardę, odrzuceniem na odrzucenie. Walka toczy się o to, kto jest centrum cywilizacyjnym, a kto peryferiami. Kto ma prawo do odrzucenia, a kto do zabiegania o względy. Kto jest arbitrem elegancji, *idest* arbitrem nowego stylu, który nadejdzie wraz z wybuchem polskości. Powstanie wtedy inna hierarchia wartości, dokona się osobliwe „przewartościowanie wszystkich wartości”. Co było kiedyś tolerowanym marginesem, życiem uznawanych za holotę, zwanym eufemistycznie kulturą popularną, teraz stanie się punktem odniesienia, normą, kryterium zobowiązania. Dotyczyć to ma zarówno kultury świeckiej, jak i religijnej. Fundamentalnym hasłem będzie: bo ja nie wstydzę się bycia Polakiem; za świętym Pawłem:

„bo ja nie wstydę się Ewangelii” (List do Rzymian 1, 16.). Mamy już pierwsze zwiastuny nadciągającej duchowej rewolucji. Różaniec ochronny odmawiany na granicach kraju bez fałszywego wstydu czy zażenowania. Dalsze konieczne kroki to choćby modlitwa przed obradami sejmu, modlitwa „przed i po”, w radach miejskich, wojewódzkich, w szpitalach, koszarach, więzieniach. To, co „obciachowe” staje się szlachetnością nowej kultury, która powstanie na gruzach tej przeszłej, już martwej, bezideowej, z zakompleksienia kosmopolitycznej, opartej na urawniłowce, niewyróżnianiu się, bez własnych osobliwości czy idiosynkrazji.

To projekt w budowie. Powstaje metodą prób i błędów. A trzeba w tym kraju wszystko zbudować na nowo. Demaskować krok po kroku to, co jest. Co pachnie fałszem, zewnętrżnością, mechanicznym importem – nie z tej ziemi, ale z zachodnich mód, brukselskich biurokratów, strażników poprawności udawania. By stworzyć własną cywilizację, potrzeba „wstać z kolan”. Trzeba wreszcie być dumnym z tego, co własne. Przestać szydzić z lokalnego, wstydzić się, wypychać do kąta. A szydzących arbitrow elegancji i światowego gustu – należy zawstydząć, by duch polskiej ziemi mógł się odrodzić, powstać z martwych. To miłość ziemi, tej ziemi, miłość języka, tego języka, tradycji – tej tradycji. Dopiero wtedy przyjść mogą nowi prorocy odrodzonej polskości. Jej niewczesnymi zwiastunami są żywioł muzyki disco polo, wolny duch wolnego głosu wołającego na puszczy Wojciecha Cejrowskiego, Michała Rachonia, Danuty Holeckiej i wielu innych prekursorów. Tam skryta jest, stłamszona, nieokrzesała jeszcze, polska dusza. Siermiężność jest kosztem bycia pionierem. Lecz po nich przyjdą nowi, lepsi, lepiej wykształceni, ale z innej już, narodowej, a nie internacjonalnej ziemi zrodzeni.

Każda dziedzina życia, praktycznie, wymaga kulturowej rewolty. Oto wybór, przed którym stoimy: ogólnoswiatowa urawniłowka czy rodzima – kultura, wiedza, nauka, muzyka, zabawa, humor. Formaty amerykańskie contra nasze, polskie, własne, na naszą miarę, na naszą formę. Cywilizacja anglo-amerykańska versus cywilizacja Polaków. Doświadczenie własnej odrębności, kulturowej, kulinarnej, religijnej. I nie wstyd, lecz duma. Prasa, telewizja, film, muzyka, nauka. Polska nie ma się czego wstydzić, trzeba tylko wyrwać się z kompleksu w Zachód wpatrzonych imitatorów cudzych francuskich, niemieckich, czy amerykańskich gustów. Pod gust cudzy wszystko w tym kraju skrojone. Żeby się w Paryżu podobało, żeby w Cannes wygrało, Oskara dostało, w Oxfordzie czy Cambridge się podobało. Nie tędy droga! Nie tak Polska stać się może centrum duchowym, nie tak może wyjść z roli kamerdynera.

Teatry – mierzone zewnętrzną miarą. Niby różni, a wszyscy skrojeni w ten sam deseń. Gdzie jest choćby jeden narodowy teatr, u źródeł polskości pojony. Kto wielkich rzeczy dokonuje w teatrze? –

ten, którego pochwałą w Europie. Lupa, Warlikowski – oczywiście, bo kocha ich Paryż i Berlin. Zakompleksieni imitatorzy Zachodu, bez własnego języka, bez myśli, ducha, który z tej ziemi wyrasta, z polskiej ziemi, z polszczyzny, która tutaj żyje, tu dojrzewa, żywej polszczyzny Polaków, z tej, a nie z paryskiego, londyńskiego czy nowojorskiego bruku. Cała ta warstwa kulturowa powstała jako narośl zachodnia, owoc kompleksu, zapożyczenia, małpowania, utraty kontaktu z bijącym sercem polskość. A gdzie dziś ono bije? Ono bije w Polakach. Nie takich Polakach, jakich chcielibyśmy mieć, ale takich, jakich mamy. Serce Polski bije dziś, oczywiście najpierw u stóp Jasnogórskiej Pani. Lecz nie tylko. Po czasie świętowania, modlitwy, po pracy, bije ono także w rytmie disco polo. Pogarda elit dla tej sztuki odsłania rozmiary kulturowej wojny jaką przyszło toczyć bohaterom. Za kicz uważają to, co jest sercem, samą duszą Polaka. W kontusz go chcą przebierać, zachodniej słuchać muzyki, nowojorskiego glancu uczyć, paryski salon podziwiać, angielskich chłopców z Liverpoolu, lecz nie prawdziwego Polaka, nieufryzowanego, nieprzemalowanego. Ten Polak, taki jaki jest, budzi największą pogardę, pogardę bezbrzeżną, nienawiść zabójczą, choć ukrywaną słodką manierą zachodniego kulturalnego, kiepsko imitowanego stylu. Dlatego właśnie trzeba uczynić wszystko nowym. Aby wszystko stało się nowe.

Wydobyć Polaka z Polaka

Alchemia polskość – oto największa cywilizacyjna lamigłówa. Kim jesteś Polaku? Jak kiedyś badano zawartość cukru w cukrze, tak dziś, podobnie, badać trzeba zawartość Polaka w Polaku. Gdzie skrywa się ów wzorcowy, podwalinowy, Polak. Dopiero musi się narodzić, narodzić w toku zmiany, dobrej zmiany. By raz jeszcze wrócić na arenę dziejów.

Rewolucja kulturowa rozpoczynająca się w naszym kraju to projekt na dziesięciolecie: wymiana elit, która będzie powrotem przyszłych pokoleń do prąźródel polskość. Jej skutkiem będzie, co jest stawką tej duchowej rewolucji, przesunięcie centrów kulturowych – z peryferii staniemy się sercem Europy. Nie my na Zachód będziemy spoglądać, lecz Zachód na nas, z podziwem, z zamiarem ćwiczenia się przez naśladownictwo w sztuce życia. Wielkość zaczyna się w nowość kultury, w kulturowej innowacyjności. Nie sposób być innowacyjnym, naśladowując cudze wzorce. Zresztą sama idea innowacyjności jest już martwym powtórzeniem zachodniego konceptu. A jednak, by stworzyć prawdziwie polską kulturę, wielką, twórczą, hiper-nowoczesną, trzeba wypędzić ducha miernych plagiatorów, imitatorów, uzależnionych od mód naśladowców. Kultura polska przedzierzgnąć się musi z imitatorstwa w sprawczość. W ten sposób stanie się dyktatorem mody, a nie ofiarą cudzych

trendów, pędów i popędów. Śni nam się wielka Polska, śni nam się Polska silna – ta, która miała powstać, lecz podupadła, przygnieciona ciężarem nowoczesności produkcji i konsumpcji.

Musimy mieć nową mitologię

Te słowa znajdziemy, jak podaje Calasso, w przypisywanym Heglowi tekście zatytułowanym *Pierwszy systematyczny program idealizmu niemieckiego*. Potrzeba nam nowych idei, będących niczym ożywczy powiew pośród zaduchu nowoczesności. Pisze Calasso:

Dopóki nie uda się nam uczynić idei estetycznymi, to znaczy mitologicznymi, nie mogą one w żadnym razie zainteresować ludu.

Myśli te, jak podaje Calasso, zapisał wcześniej poeta Friedrich Schlegel:

Nową mitologię trzeba wyłonić z najskrytszych głębi ducha, gdyż musi być bardziej artystyczna niż wszelkie dzieła sztuki, musi zawrzeć w sobie wszystkie inne mitologie, musi być nowym, szerokim łóżyskiem dla antycznego odwiecznego źródła, z którego rodzi się poezja, i musi sama być bezmierną poezją, kryjącą w sobie zarodki wszelkich jej odmian. (Calasso 2011: 52-53)

Proces mitotwórczy nigdy nie przestaje się dokonywać, zaklinanie rzeczywistości, nadawanie jej sensu trwa i jest rzeczą proroczą przewidywać kierunek ewolucji, odnajdywać nowe źródła, które otwierają nowe horyzonty. Polską mitologią, sięgającą najgłębszych pokładów polskiego ducha, mitologią odkrytą, a przecież tak nieoczywistą, bo niewczesną jest, powtórzmy raz jeszcze... disco polo. To zapowiedź, znak epifanii polskiego ducha. Pasuje do niej określenie Calasso stwierdzającego, że literatura absolutna to ta, która nie toleruje żadnych społecznych zobowiązań (Calasso 2011: 23, 54).

Doskonałość kultury disco polo dostrzec może nieuprzedzony obserwator. Tymczasem jej percepcja spoza kręgu zwolenników opiera się na resentymentalnym uprzedzeniu. Nie jestem, nie chcę być taki, jakimi oni są. Te teksty, ta muzyka – to nie moja wrażliwość. Tak rozpoczyna się wewnętrzne kłamstwo, wypieranie własnej wrażliwości. Kto bowiem nie był na weselu i nie bawił się tam wybornie? Disco polo to nowe wcielenie sięgającej źródeł polskości wiejskiej przyspiewki, w jej rytmie drga polska dusza. Nie ma nic piękniejszego niż, gdy „ona tańczy dla mnie”.

Niewyparta kultura ludowa to element żywotności Niemców, podobnie – co może być zaskoczeniem – także Francuzów, nie mówiąc o Włochach, Hiszpanach, Portugalczykach. U nas tymczasem ta kultura ma nie istnieć. Jest, a jakby jej nie było. Mówi się o głębokich podziałach w Polsce. One zaczynają się tutaj. Wstręt i pogarda mieniących się wyżej siedzącymi dla kultury plebejskiej – oto źródło. I nie chodzi o gusta. Chodzi o zrozumienie mechanizmu rządzącego gustami.

Analiza kilku szlagierów disco polo pod względem muzycznych cytatów i tekstów, gdyby przearanżować akompaniament, wyłączyć dyskotekowy podkład sekcji rytmicznej, wykazuje, że mamy melodie polskie, takie jakie śpiewała Maryla Rodowicz, Ewa Bem, Anna Jantar. Podobnie teksty. Różnica tylko w stylizacji. Ta sama zupa na wszystkich polskich stołach. Jedna w stylowej wazie, druga prosto z garnka. Mamy bogatą kolekcję filmów z dawnych czasów, komedii, takich jak wspomniany już *Miś*, *Alternatywy 4*, i im podobne, które pokazują siermiężność tych dopiero co w mieście i na stanowisku. Wszystkie one mają jednak osobliwą cechę – zachowują inteligencki, kpiący dystans, są wszakże komediami. Szydzą z czegoś, co jest substancją narodu, jego właściwym sposobem bycia w świecie. Są inteligenką fidrygalką, która pozwala poczuć się lepiej, uspokoić, że wszystko się zgadza, że my tacy nie jesteśmy, że to oni właśnie.

Czytając Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego – nie zrozumie się współczesnej Polski. Ich Polski już nie ma, leży w grobie i nie wróci. Bo nie ma już dziś kultury tej warstwy społecznej. Pozostała tylko w podróbkach. A podróbki nie są nośnikami kultury. Kto żyje w kanonie lektur-idealizacji, nie wie nic, powtarza tylko martwe obrzędy. Nowa kultura polska – dopiero się narodzi. Zrodzi się z żywej ziemi disco polo. Tam bowiem jedynie jest życie, żywotność, bez-kompleksu, bez resentymentu, wsobność. Byt Polaka disco polo to byt człowieka niezawstydzonego, pełnego, nie będącego w porównaniu, zadowolonego z siebie i w sobie pełnego. Jeśli prawdą jest, że brytyjski robotnik (niegdyś robotnik), nie marzy, nie śni po nocy bycia księciem, panem na włościach, jeśli prawdą jest opowieść o angielskim robotniku dobrze czującym się we własnej skórze, to tak też jest z tym nowym zarodkiem polskości, jakim jest człowiek disco polo.

A jeśli Andrzej Leder ma racje, a ma, bo niewiele trzeba, by zauważyć to, co on zauważył, choć niewiele to zauważyło i o tym napisało – narodziła nam się nowa tradycja. Grunt, źródłowa podstawa przyszłej kultury polskiej jest inna, wiejska w mieście, dumna ze swej wiejsko-miejskiej przaisności. Z niej będą wychodzić bardziej subtelni, wybitni. Wielki Arystofanes był chłopem, pisał komedie pełne

obscenicznych żartów, obśmiewające polityków, coś na wzór współczesnych objazdowych polskich kabaretów. Patyna czasu, selekcja, zapomnienie sprawiły – że ten chłopski żartowniś wszedł do kanonu światowego dziedzictwa kultury.

Dlaczego nie można o tym pisać, dlaczego cała ta gigantyczna pozycja kultury popularnej jest poza obiegiem? Najpierw dlatego, że zainteresowani kulturą wysoką nie interesują się jej kontrapunktem. W ten sposób, karykaturalnie rzecz ujmując, to kim jesteś zależy od tego jakiej muzyki słuchasz. Muzyka najbardziej buduje grupowe tożsamości, bo dociera bezpośrednio do wnętrza człowieka, inaczej niż wzrok, który tworzy zewnętrżność, nie widzimy przecież nawet czubka własnego nosa. Co pijesz – to też decyduje. Wino, piwo czy wódka. Co jesz, gdzie jesz, jak się ubierasz. Te wszystkie znaki przynależności są albo naturalne i spontaniczne, albo wygenerowane w kontrze, przeciwko, by zaznaczyć swoją obecność na odpowiedniej półce. Oto bycie w porównaniu, resentyment – główna oznaka ostatniego człowieka, który przed sobą i światem udaje. Udawaniem zajęty, porównywaniem przejęty, niewiele rozumie, jeszcze mniej widzi. Głuchy na świat, na rzeczy, na ludzi.

*

Interesujący jest woluntaryzm zabiegu rewolucji kulturowej zainicjowanej w naszym kraju. Zabieg totalny godny miana rewolucji totalnej. Wzorcowym przykładem takiej operacji, jak podaje Calasso, jest wielki XIX-wieczny parodysta Isidore Lautréamont. Przerabia on tekst La Bruyere'a:

Wszystko zostało powiedziane i przychodzimy spóźnieni o siedem tysięcy lat, jesteśmy spóźnieni, odkąd istnieją ludzie i myślą. Co się tyczy obyczajów, zrobiono wszystko, co najpiękniejsze i najlepsze. Zbieramy tylko resztki po autorach starożytnych i najzdolniejszych spośród nowożytnych.

Tę właśnie wypowiedź Lautréamont odwraca:

Nic nie zostało powiedziane. Przychodzimy za wcześnie o siedem tysięcy lat, odkąd istnieją ludzie. Co się tyczy obyczajów, jak też całej reszty, zrobiono najmniej. Mamy tę przewagę, że pracujemy po autorach starożytnych i po najzdolniejszych spośród nowożytnych. (Calasso 2011: 82)

Literackie zabiegi Lautréamonta, pisze Calasso, pozostawiają wrażenie niezdrowego rozbawienia i zarazem dotkliwej przykrości. Mówi on dalej jeszcze o skrajnej samotności, autystycznym oblędzie. I ma w jakiś sposób rację. Rewolucja kulturalna, gdy staje się totalna, kiedy wszystko chce napisać na nowo, ma tę właśnie cechę. Na koniec Calasso podsumowuje: Lautréamont jest następnym nieautentycznym barbarzyńcą (Calasso 2011: 83). Tu słowo „nieautentyczny” jest istotne.

Nowa Polska – wieczny powrót tego samego

Tę Polskę pragniemy zbudować. Oni już są, doskonali i pełni, Polacy – nie ci zatruci wielkomięską kawiarnianą, rowerową dekadencją. Polacy świetliści, o pełnych blasku adidasach, tiszertach, obcisłych džinsach. Krzyczący, gdy mówią, oni i one, bez kompleksów, po pańsku. Nie spotka ich inteligent, musiałby zgiąć karku i pójść na koncert disco polo, by zobaczyć i ujrzyć świat, którego nie zna, sól tej ziemi, prawdziwego Polaka, czystego w swej naturalnej, stąd wyrosłej polskości. Nie z książki wyrosłej, ale z wnętrza własnego wolnego ducha.

Ten Polak już jest, choć w zarodku. By wzrastał, trzeba tylko przywrócić mu godność, by wstał z kolan. Z tego ludu, jak żywej ziemi, wyrosną nowi przewodnicy, nowi wieszczowie, nowi wojownicy i święci. Trzeba zacząć dziś, by owoc zebrały przyszłe pokolenia. Nas nie będzie już na świecie, ale potomkowie nasi z miłością będą wspominać bohaterów, którzy odważyli się powiedzieć „nie” zgniliznie i dekadencji Zachodu, powiedzieć „nie” kulturze imitacji, wtórności, miernoty jako wzorca. Którzy wszczęli ferment, dali początek prawdziwej kulturalnej rewolucji. Nie takiej jaką zbrodniarz Mao robił w Chinach. Rewolucji, która uwolni polskiego ducha z okowów poddaństwa, która stworzy kulturę polską wyrosłą nie na salonach martwej już przecież arystokratycznej międzynarodówki. Wyrosłej z tego czym jest dziś prawdziwy Polak, z tej mieszanki czasów prześlonej rewolucji: chłopca, chłoporobotnika, małomiasteczkowego handlarza. Tam bije serce narodu, pośród tego niewydarzonego jeszcze ludu. Ale on się wydarzy, musi się wydarzyć! Jeśli się wydarzy, to nie z francuskiej instrukcji *savoir-vivre'u*, ale sam z siebie. By duch polski odżył, po wiekach ucisku, by sarmacki duch wolności odnalazł się w nowych czasach, trzeba najpierw zobaczyć naród, przyszłego nośnika tego ducha. A ten naród to naród disco polo. Szczerzy, spontaniczni, niewykształceni, albo raczej sami wiedzący wszystko najlepiej prawdziwi Polacy. Nie tyle Polacy doskonali, ale prawdziwi, rzeczywisci, a nie pomysłani. Nie przemalowywani, nie przerabiani, nie poubierani w cudze piórka.

Wegetarianie, rowerzyści, geje – wszystko to najpierw symbole – oznaki kulturowego importu. Jeśli rowery, to nie dlatego, że w Paryżu i w Berlinie, i w Holandii na rowerach jeżdżą. Jeśli rowery, to nie dla zrealizowania zachodniej ideologii rowerowego jeżdżenia na rowerach. Ale rowery po polsku, jako element polskiej kultury. Jak piwo w Pradze, jak pierogi i Chopin w Warszawie. Każda rzecz, ta sama nawet, u nas, kiedy dopełni się rewolucja polskości, będzie na nasz własny sposób. Inaczej jeździ rowerem Wietnamczyk w Wietnamie, inaczej Holender w Amsterdamie, Niemiec inaczej i Polak też, *à sa manière*. Po polsku. Jak tego dokonać? Trzeba spytać Polaka, prawdziwego Polaka, albo popatrzeć, zobaczyć, przyjrzeć się, jak Polak po polsku jeździ na rowerze. Nie w wielkim mieście, nie w małym mieście imitującym wielkie miasto. Polak na rowerze, trochę może zygzakiem, powoli, inaczej jakoś, lokalnie. Wielka przestrzeń badania, filmy do nakręcenia, stare filmy do przejrzenia i przypomnienia sobie o owych prześwitach polskości, by powracały, męźniały, stawały się treścią i sensem bycia.

Polska na kolanach przed Zachodem wytworzyła swoje elity. To one nadają ton, generują autorytety, spychają w przepaść śmieszności sprzeciwiających się ich dyktatowi. Monopol kulturowy – promocję obcej, wstrętnej, nieautentycznej kultury internacjonalów, zakompleksionych wielkością Zachodu, cudze chwalać, swego nie znających – należy rozbić. Doświadczenie historii uczy, że nie ma tutaj naturalnej ewolucji, że lepsze wypiera gorsze. Przeciwnie. Potrzeba determinacji. Zmiany – jeśli przynosiły coś dobrego dla kraju – zawsze były odgórne, przy wielkim sprzeciwie, często także rewolucyjne.

Istotny punkt sporu: import kulturowy, bezmyślny, imitacyjny. Wstawanie z kolan to bycie samemu wytwórcą własnej kultury, własnego obyczaju, własnego prawa, własnych standardów leczenia, uczenia, pisania, grania, śpiewania. Jeśli zapożyczania się u obcych, to na własnych warunkach, bez bezmyślnego papugowania, mechanicznego przepisywania. Nadszedł czas, nowa epoka ducha. Po wielu nieszczęściach, przekleństwach, nadchodzi złoty wiek Polski. Złoty wiek polskiej kultury. Podupadłe już i podupadające dawne cywilizacje, brytyjska, niemiecka, francuska, choć tego jeszcze nie widzimy, i w naszym pokoleniu tego nie dożyjemy, zaczną czerpać z ożywczych źródeł polskości. Tamte cywilizacje wyczerpały swój potencjał, cały potencjał w nich tkwiący się spełnił, jak wielkość starożytnej Grecji dopełniła się w V i IV wieku p.n.e. w świetności Aten, jak wielkość Rzymu dopełniła w IV wieku n.e. Jak spełniła się wielkość Portugalii po zatopieniu Lizbony w trzęsieniu ziemi w XVIII wieku, po utracie kolonii. Rzecz podobna w różnych okresach dotyczy wszystkich cywilizacji, Hiszpanii, Brytanii, Francji.

Dziś jesteśmy w prenatalnym jeszcze okresie narodzin świetności cywilizacji polskiej. Nie widać jej, nie ma przecież badań USG dla zarodków cywilizacyjnych. Ale są tacy, którzy widzą i rozumieją, że Polska będzie potęgą pośrodku Europy, po upadku Rosji i wypaleniu się Niemiec. To do Warszawy będą biec rozliczne ścieżki, w pogoni za kulturą, za nowością, jak na początku XX wieku biegły do Paryża. Tu będą krzyżować się szlaki handlowe nowego świata. Oto nowa Polska, jakiej nie znamy.

Postęp dokonuje się przez wymianę pokoleń. Obecne pokolenie musi odejść. Pokolenie zaślepionych i zapatrzonych imitatorów zachodniości, niezdolnych do myślenia na własny sposób, na własną manierę, na własną odpowiedzialność. Można ten poród przyspieszyć, trzeba nawet. Przyspieszyć poród, rozumiemy, oznacza rzecz prostą, wymienić zależne myślowo, wtórne i reaktywne elity. I osadzić nowych, najpierw niewątpliwie „prawdziwków”, z czasem jednak odzyskujących własny głos, nowych, wolnych twórców nowej, odrodzonej polskiej kultury. Już Nietzsche to widział i przewidział zachwycony żywotnością polskiego ducha. Chciał z Niemców zrobić Polaków. Nadchodzi czas, kiedy Niemcy i Rosjanie sami będą chcieli zostać Polakami. I może przyjdzie ten czas wcześniej, niż moglibyśmy się spodziewać. Wtedy zniknie w Niemczech poczucie kulturowej wyższości, a Rosjanie w Polakach będą wypatrywać źródeł własnej, odrodzonej słowiańskości.

Czasu jest mało, każda rewolucja ma swoją kontrrewolucję. Dobrzy rewolucjoniści wiedzą, że muszą wprowadzić takie zmiany, których nie będzie można już odwrócić. Jak Kazimierz Wielki z drewnianej zrobił Polskę murowaną. Jak rewolucja francuska na zawsze odmieniła ten kraj, choć trzeba było jeszcze ponad stu lat, by owoce idei republiki stały się ciałem. Podobnie i Polska rewolucja – dobra zmiana – owoce wyda po nieuchronnym kryzysie kontrrewolucji miernych, restauracji dawnego systemu.

„Cynizm stanowi jedyną formę, w jakiej pospolita dusza ociera się o szczerłość”, pisał Fryderyk Nietzsche (Nietzsche 2012: 40).

Bibliografia

- Calasso Roberto. 2011. Literatura i bogowie. Kasprzysiak Stanisław, tłum. Czuly Barbarzyńca Press.
- Heidegger Martin. 1999a. List o humanizmie. W: Znaki drogi. Tischner Józef, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Spacja.

Heidegger Martin. 1999b. Nietzsche Tom 1. Andrzej Gniazdowski, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Heidegger Martin. 2000. Wprowadzenie do metafizyki. Marszałek Robert, tłum. Warszawa: Wydawnictwo KR.

Leder Andrzej. 2014. Prześlona rewolucja. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Łagowski Bronisław. 1986. Co jest lepsze od prawdy?. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Nietzsche Fryderyk. 2012. Poza dobrem i złem. Sowiński Grzegorz, tłum. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

JEDNAK KSIĄŻKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2020 nr 11

Artyści działają. Działaczki tworzą

DEBATY I NIEPOKOJE

UWAGA, OTCHŁAŃ!

EWA GRACZYK

Uniwersytet Gdański

Na początek posłuchajmy takiej oto narracji, w jakimś sensie wspólnego dzieła dwu znakomitych historyków idei, Andrzeja Walickiego i Andrzeja Mencwela:

Żyjemy w kraju nie tylko umiastowionym – ilościowo, ale i zurbanizowanym – jakościowo, w którym odpowiednio zmieniają się postawy ludzkie. Postępująca demokratyzacja społeczna zniosła stanowe anachronizmy i klasowe bariery właściwe Polsce międzywojennej, stymulowała awans wielkich grup społecznych i wzmocniła wewnętrzną integrację narodową. Przyczyn było wiele, ale trzy najważniejsze warto wskazać – wojenno-okupacyjne „zrównanie stanów”, powojenną reformę rolną oraz forsowną industrializację i jej pochodne (w tym także powszechną scholaryzację), masowy wreszcie udział pracujących w ruchu solidarnościowym i jego zwycięstwo, a potem wzrost nowej klasy średniej i dynamiczną ekspansję szkolnictwa wyższego w III Rzeczypospolitej. Współbieżnie z tymi zmianami społecznymi dokonują się komunikacyjne – współczesne media masowe są obiektem uzasadnionej ambiwalencji, ale niewątpliwie homogenizują również audytorium, czyli wzmacniają wspólnotę. Wszystkie te procesy razem składają się na to, że w Polsce powstaje naród naprawdę nowoczesny w swojej strukturze społecznej, więziach wewnętrznych i różnicach funkcjonalnych. Stanowi on, jak wolno sądzić, trwały substrat demokracji politycznej, a jego konfiguracja zaczyna odpowiadać tej, jaka dominuje w „starych” krajach Unii Europejskiej. (Mencwel 2009: XX)

Dziwne, prawda? Jeszcze 12 lat temu można było napisać taką krótką i zasadniczo optymistyczną wersję polskiej drogi do nowoczesności. Dzisiaj jednak, choć nadal w sporej części aktualne jest to, co Andrzej Mencwel napisał, wyciągając wnioski z prac Andrzeja Walickiego, ci zwłaszcza, którzy lokuja się po lewej stronie ideowej widzą, do jakiego stopnia przytoczony opis jest zbyt prostoduszny, zbyt jednostronny. Każde z zacytowanych zdań nadal przekonuje, a jednak zawierają one tak liczne przeoczenia, zawarte w nich prognozy na przyszłość okazały się tak nietrafne (mogę się mądrzyć, bo piszę te słowa w 2020 roku), że cała synteza Mencwela-Walickiego rozsypuje się, toczą ją od środka robaki destrukcji.

Skupię się teraz na pracy tych korników i agresywnie wejdę w każde prawie zdanie. Przeczytajmy więc jeszcze raz:

Żyjemy w kraju nie tylko umiastowionym – ilościowo, ale i zurbanizowanym – jakościowo, w którym odpowiednio zmieniają się postawy ludzkie.

„Odpowiednio” – wiele z tego, co zdarzyło się w 2015 roku wskazuje, że w zaskakująco wielkim stopniu „nieodpowiednio”, w rozumowaniu Mencwela streszczającego tezy Andrzeja Walickiego, ślad słynnego Marksowskiego zdania – „byt kształtuje świadomość” – źle działa w tym miejscu (bo jeżeli ludzki byt jest strauumatyzowany, jego świadomości nie kształtują ani wyłącznie, ani przede wszystkim terażniejsze składniki)

Postępująca demokratyzacja społeczna zniosła stanowe anachronizmy i klasowe bariery właściwe Polsce międzywojennej, stymulowała awans wielkich grup społecznych i wzmocniła wewnętrzną integrację narodową.

Co do stratyfikacji społecznej w PRL-u to niewątpliwie racja (choć też nie taka jednoznaczna), ale za to w III RP wytworzyła wielkie różnice ekonomiczne i klasowe.

Przyczyn było wiele, ale trzy najważniejsze warto wskazać – wojenno-okupacyjne „zrównanie stanów” (...).

Najbardziej bulwersujący aspekt tego zrównania, Zagładę, za kilka lat Andrzej Leder uczyni jednym z głównych tematów swojej przejmującej *Prześnionej rewolucji*, a ja w dalszej części mojej pracy będę dyskutować z jego rozumowaniem.

powojenną reformę rolną oraz forsowną industrializację i jej pochodne (w tym także powszechną scholaryzację), masowy wreszcie udział pracujących w ruchu solidarnościowym i jego zwycięstwo (...)

Ewa Graczyk

Warto jednak pamiętać, że pomiędzy „masowym udziałem a zwycięstwem” był przedłużony stan wojenny (trwał prawie dekadę), co, jak sądzę, miało ważny i negatywny wpływ na dalszy rozwój zdarzeń, też będę o tym pisać,

a potem wzrost nowej klasy średniej (...)

Nowa klasa średnia jest bardzo zróżnicowana, bo pochodzi z rozmaitych etapów i aspektów transformacji, co mocno ją dezintegruje i konfliktuje.

i dynamiczną ekspansję szkolnictwa wyższego w III Rzeczypospolitej.

I znów, musimy sobie uświadomić, że dynamiczna ekspansja szkolnictwa wyższego w III RP w radykalny sposób różnicuje klasowo polskie społeczeństwo.

Współbieżnie z tymi zmianami społecznymi dokonują się komunikacyjne – współczesne media masowe są obiektem uzasadnionej ambiwalencji, ale niewątpliwie homogenizują również audytorium, czyli wzmacniają wspólnotę.

Tutaj mamy do czynienia z największą futurystyczną wpadką autorów, bądźmy jednak sprawiedliwi: kto w 2008 roku mógł przewidzieć, że za kilka lat Internet stanie się przestrzenią hybrydowego „uwojennienia” wszelkich relacji – od międzynarodowych po międzyludzkie.

58

Wszystkie te procesy razem składają się na to, że w Polsce powstaje naród naprawdę nowoczesny w swojej strukturze społecznej, więziach wewnętrznych i różnicach funkcjonalnych.

Dojście do władzy PiS-u i kształt sojuszu tej władzy z Kościołem katolickim wskazują, że polski naród wcale nie jest taki nowoczesny, jakby się mogło wydawać.

Stanowi on, jak wolno sądzić, trwały substrat demokracji politycznej, a jego konfiguracja zaczyna odpowiadać tej, jaka dominuje w „starych” krajach Unii Europejskiej.

I znów wielka i nieunikniona chyba wpadka: brexit i wiele innych zjawisk świadczy o tym, że wpływ był i jest obustronny – oddziaływanie nowych na starych jest niewiele słabsze niż wpływ starych na nowych, a skutki wzajemnych oddziaływań bywają okropne.

Wkraczając w obraz Walickiego – Mencwela możemy zobaczyć, że pogodnemu pierwszemu planowi towarzyszy groźny cień, mroczna otchłań.

Spróbujmy podążyć za rozmaitymi wątpliwościami, skupiając się na niektórych pozornie tylko nieważnych czynnikach zagrażających nowoczesności – finalnie po to, żeby wesprzeć konstrukcję takiego jej projektu, który nie będzie niesprawiedliwą, nieodporną na fale *backlashu*, atrapą.

Zacznę od tego, że do syntezy Mencwela-Walickiego oraz do przeprowadzonej przez siebie jej dekonstrukcji, dodam własną opowieść o tym, co wydarzyło się w Polsce po 1989 roku.

W mojej relacji spory nacisk kładę na szczególny stan ducha polskiej elity (najpierw opozycyjnej, a potem rządzącej); jej mentalności ukształtowanej w dużym stopniu przez doświadczenie przedłużonego stanu wojennego (zmieniający się potem w trakcie transformacji ustrojowej); pod innymi względami prezentowany tu obraz początku przemian nie bardzo się różni od tego, co sądzi, zwłaszcza obecnie, wielu lewicowych ekonomistów, polityków i publicystów (Ost 2007, Modzelewski 2013, Sutowski 2020).

Początki III Rzeczypospolitej to działania garstki bohaterów wywodzących się z solidarnościowej elity, którzy pod koniec lat osiemdziesiątych w rozmowach z przedstawicielami komunistycznych władz oraz reprezentantami Kościoła, w imieniu polskiej zbiorowości, stopniowo jednak coraz bardziej ponad jej głowami, w rozmaitych ustaleniach wstępnych – nie tylko przy Okrągłym Stole – podjęli kluczowe decyzje dotyczące przyszłej Polski. Politycy opozycjoniści, korzystając ze swego autorytetu, ze swego jakby odgórnego ulokowania, określili horyzont politycznych i ekonomicznych reguł ważny do dziś.

Z obecnej perspektywy najistotniejsze wydają się trzy decyzje transformatorów podjęte u progu przemiany: herosi uznali, że trzeba wprowadzić gospodarkę wolnorynkową w pośpiesznym, szokowym trybie; uznali, że Kościołowi należy się specjalne miejsce w politycznej strukturze polskiego państwa oraz doprowadzili do prawie całkowitego zakazu przerywania ciąży.

Kiedy się dość ostro krytykuje (jak ja będę to czynić) ten szokowy początek, dla sprawiedliwej równowagi wziąć trzeba pod uwagę zewnętrzny, światowy kontekst polskich przemian, był to bowiem czas globalnej ekspansji neoliberalnego programu ekonomicznego, czas tak zwanej TIN-y. Na sposób przeprowadzenia transformacji ogromny wpływ miały więc światowe tendencje ekonomii neoliberalnej (Klein 2008).

Świeżo nawróceni na wolny rynek bohaterowie nie widzieli (ale i nie chcieli się dowiedzieć), jak bezwzględny ustrój budują, a zwłaszcza nie byli świadomi, jak trudno będzie wprowadzić jakąkolwiek istotniejszą korektę konstruowanego przez siebie społeczno-ekonomicznego ładu.

Większość solidarnościowych polityków idealizowała Kościół, widziała tę instytucję jako towarzysza broni w walce z komunistyczną władzą. Opozycjoniści znali Kościół z jego częściowo samoograniczającej się postaci charakterystycznej dla PRL-u lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Bohaterowie zakładali, że stosunkowo tolerancyjna instytucja, z którą, jak sądzili (czy chcieli sądzić), współpracują, taka już pozostanie.

Przerywanie ciąży z przyczyn społecznych było legalne w PRL-u od 1956 roku. Kiedy po 1989 roku episkopat zażądał zakazu aborcji, kwestia ta wydawała się herosom nieważna (słynny temat zastępczy) i dodatkowo skompromitowana PRL-owską proveniencją. Wprawdzie w latach legalnej i nielegalnej Solidarności wiele członkiń związku działało aktywnie, często pracowały one na strategicznych, choć zazwyczaj dyskretnych, pozycjach (patrz redakcja „Tygodnika Mazowsze”), jednak w tamtych czasach same aktywistki nie definiowały swoich decyzji politycznych w kategoriach emancypacji płci, uważały, że walczą o kwestie „uniwersalne”. Za pierwszej Solidarności kategoria płci była nieaktywna politycznie.

Na początku lat dziewięćdziesiątych rządzący odrzucili wniosek o referendum w sprawie dopuszczenia aborcji z przyczyn społecznych; odrzucili, mimo ogromnej fali sprzeciwu. Warto przypomnieć, że pod żądaniem referendum w sprawie dopuszczalności przerywania ciąży podpisało się milion siedemset tysięcy osób: zwróćmy uwagę na skalę utraconej od 1989 roku aktywności politycznej.

Kiedy dochodziło do konfliktu lojalności, kiedy realne dobro dużej części społeczeństwa wymagało wymuszenia czegoś na post/komunistycznej nomenklaturze, a zwłaszcza na Kościele, dawni bohaterowie czuli się lojalni w pierwszej kolejności wobec swoich partnerów na górze, w tym, czy przede wszystkim, wobec katolickich hierarchów. Ich solidarność z niżej od siebie ulokowanymi – robotnikami (w jednym porządku) czy kobietami (w innym) – spektakularnie malała z biegiem lat.

Pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych większość społeczeństwa w pełni ufala legendarnym postaciom opozycyjnego i solidarnościowego podziemia. Jednak herosi zapamiętani z sierpniowego karnawału, po 1989 roku stopniowo, lecz zarazem dość szybko, stawali się „pragmatycznymi”, zimnymi politykami. Żeby zrozumieć głębię tej przemiany warto brać pod uwagę, że w latach przedłużonego stanu wojennego opozycjoniści, którzy żyli w bohaterskiej izolacji (zamknięci w internatach i więzieniach, ukrywający się w podziemiu), bywali mocno rozgoryczeni. Sądzę, że trudno im było powstrzymać się od lekceważenia nieheroicznej większości społeczeństwa, która odsunęła się od zdelegalizowanej „Solidarności”. W ich decyzji o przyjęciu twardej wersji planu Balcerowicza mogło być i to: „myśmy samotnie, walecznie, cierpieli, więc teraz mamy prawo nie oszczędzać was, małych ludzi”. Wiele lat temu miałam ponurą intuicję co do konsekwencji odseparowania solidarnościowych konspiratorów (Graczyk 1982: 263-267).

Przeczytajmy na przykład fragment wywiadu Grzegorza Sroczyńskiego z Janem Krzysztofem Bieleckim (Sroczyński, Bielecki 2014):

19 października 1991 roku był pan premierem Polski. Przepis likwidujący pegeery i decydujący o losie pół miliona ludzi ma pięć zdań. „Wykreślenie przedsiębiorstwa z rejestru podmiotów” – to najważniejsze. Wyście w ogóle pomyśleli, co będzie z tymi ludźmi?

- Nie pamiętam.

- Nie?

- Myśleliśmy, proszę pana, o gospodarce, która nam się cały czas kurczyła. To była myśl dominująca. Nie przypominam sobie większych dyskusji na temat pegeerów. [...]

- Po 25 latach mógłbym się mądrzyć. Tylko to byłoby nieprawdziwe, nie chcę udawać. Powiem tak: była burza, miałem mało okrętów, starałem się płynąć szybko.

Kończące sprawę pegeerów przywołanie wiersza *Dlaczego klasycy* Zbigniewa Herberta aktywizuje militarną, heroiczną metaforykę. Sroczyński pyta o społeczną i ekonomiczną pustkę, w której rząd Bieleckiego pozostawił pracowników likwidowanych pegeerów, a polityk stoi przed Bogiem i Historią i nie chce pogрузić się w blahym świecie „płaczu kochanków w małym brudnym hotelu”. Poeta i Premier (jak łatwo obsadził się w roli Wodza!) zgadzają się, że istnieją sprawy wielkie i małe, więc kiedy Politykowi wpadnie coś do tej drugiej rubryki, „słusznie” przegrywa. Bielecki delectuje się tragiczną wielkością historycznej alternatywy – tworu swojej militarno-neoliberalnej wyobraźni „poetyckiej”.

Kilkanaście pierwszych kluczowych lat bezwarunkowego funkcjonowania radykalnej, pseudomilitarnej postawy polityków wszystkich opcji, zostawiło skutki, z którymi borykamy się do dziś. Równolegle bowiem wśród mas tracących pracę, rzesz kobiet i mężczyzn latami pracujących za grosze, umacniało się poczucie opuszczenia i bezradności, narastało zdumienie, że ci sami politycy i intelektualiści, którzy podczas karnawału Solidarności, z szacunkiem, często podziwem, odnosili się do robotników (dziś powiedzielibyśmy, do klasy ludowej), bez zmrużenia powiek zostawiali bezrobotnych, prekariuszy, pracujących za grosze, na pastwę konsekwencji wynikających z decyzji podejmowanych przez polityczną i intelektualną elitę. Transformatorzy szybko wytworzyli duże społeczne nierówności i nie zapobiegli temu, że pojawiły się liczne enklawy społecznej katastrofy, budzące u kobiet i mężczyzn zamurowanych społecznie w tych zonach reminiscencje ze strasznej przeszłości.

Na uczuciach żalu, gniewu i bezradności (egzystencjalnej, poznawczej i komunikatywnej) stopniowo narastał ogromny rezerwuar resentymentów. Dręczyły one i dręczą tych, których nazwano „przegranymi” transformacji.

Warto również zwrócić uwagę, że określenie „przegranymi” to dodatkowy gwałt symboliczny na tych, których minimalne bezpieczeństwo życiowe przez wiele lat poświęcano na rzecz przyszłej szczęśliwości.

Obecne dojście do władzy PiS-u można uważać za rodzaj zemsty za sposób przeprowadzenia transformacji – odgórny, radykalny, usztywniony ideologicznie, odmawiający porozumienia z niżej ulokowanymi – przez wszystkie kolejne ekipy rządzących (podobny mechanizm zdecydował też o zwycięstwie Trumpa w wyborach z 2015 roku). Ta zemsta przekształca się obecnie we frontalny atak

na modernizację, na nowoczesność, bo to pod jej hasłami neoliberalni rewolucjoniści wprowadzali społeczną i ekonomiczną zmianę.

Jak wiemy, ta antymodernistyczna zemsta jest pod wieloma względami przeciwnie skuteczna i niesie ze sobą ogromne zagrożenia na przyszłość. Jest szczególnie groźna wobec katastrofy klimatycznej oraz sytuacji kobiet.

Chciałabym naszkicować – poprzez sekwencję nagłych odsłonieć, fragmentarycznych hipotez – obraz naszej obecnej rzeczywistości społecznej jako efektu zderzenia teraźniejszości z różnymi warstwami przeszłości.

Zacznę od dyskusji z dwoma badaczami: z Maciejem Gdulą, autorem raportu *Dobra zmiana w Miastku. Neoautorytaryzm w polskiej polityce z perspektywy małego miasta* (2017) oraz Andrzejem Lederem, który napisał *Prześnioną rewolucję* (2014). Przedsięwzięcia intelektualne socjologa i filozofa oprócz uznania i szacunku, budzą we mnie pewien niepokój. W przypadku pierwszego z nich odczuwam przede wszystkim sprzeciw, który nie dotyczy nawet podstawowej problematyki badacza – nowego autorytaryzmu – ale czegoś, co nazwałabym przeakcentowaniem planu teraźniejszości wobec przeszłości. W przypadku drugiego (jego poglądy są, jak łatwo się domyślić, dużo mi bliższe) sądzę, że trzeba dokonać pewnej korekty kluczowej skądinąd i przenikliwej wizji badacza.

Zaczynając od tego zespołu Macieja Gduli powiem, że nie odpowiadają one mojemu osobistemu doświadczeniu i intuicji. Za każdym razem, gdy stykam się z przedstawicielami konserwatywnej reakcji – z PiS-owcami, endekami, nacjonalistami, faszystami, kibolami, korwinowcami – w interakcji z nimi pojawia się jednak, prędzej czy później, jakiś długo hodowany odcień zranienia i frustracji, a na koniec prawie zawsze dochodzi do wylewu resentymentów. Demonstrują się one bez końca w działaniach rozmaitych „swojaków”. Dlatego trudno mi podzielać sąd Gduli, że niezadowolenie nie jest już najważniejszym paliwem PiS-u, bo w ciągu ostatnich kilku lat znacznie się poprawiło, a zwolennicy PiS-u są we wszystkich klasach społecznych rozmieszczeni prawie równo, więc wcale nie gromadzą się wśród klasy ludowej i na sfrustrowanej prowincji. Owszem, PiS-owcy są obecni na każdym szczeblu drabiny społecznej, nie tylko wśród „przegranych” i nie tylko w małych miastach, trzeba jednak wziąć pod uwagę, że żale, skryta najczęściej frustracja zwolenników i wyborców Prawa i Sprawiedliwości (i okolic) narastały i przekształcały się długo, tworzyły skomplikowane zrosty emocjonalne, niepozbawione rozmaitych satysfakcji.

Trwałą obecność niezadowolenia, resentymentu, depresyjny punkt wyjścia rozmaitych zwolenników reakcji dobrze widać z perspektywy feministycznej: jeśli uwzględnimy zjawisko wrogości wobec awansu kobiet zobaczymy, że to jednak frustracja i gniew są najważniejsze, bo post-endeków, nacjonalistów, faszystów, kiboli, korwinowców i PiS-owców łączy niewątpliwa, choć różnie wyrażana i nie tak samo intensywna, mizoginia (obecna także w postawie pravicowych polityczek).

Nie podzielam przekonania badaczy z zespołu Gduli, że gdy pytają ankietowanych, mają przed sobą rozmówców zlokalizowanych w teraźniejszości. Nieustające pojawianie się na polskiej scenie zjawisk, figur i zachowań ze zbiorowych reminiscencji i snów gwałtownie zaprzecza czysto synchronicznej perspektywie socjologów. Zestarzałe traumy długo krążą w polskim systemie symbolicznym i najczęściej łączą się ze sobą w rozmaite kombinacje starszych i nowszych zranień. Jeśli, na przykład, ktoś z przepytanych przez ekipę Gduli przedostał się do Miastka z którejś z enklaw nieszczęścia, na przykład z obszaru popegeerowskiej pustki, tamta trauma przetacza się przez życie jego rodziny już w trzech pokoleniach, co wpływa na aktualne wybory polityczne (często zupełną bierność) członków i członków miastkowej rodziny. Socjolog, z narzędziami badawczymi skupionymi na teraźniejszości, ma ograniczone możliwości wyjaśniania polskiej rzeczywistości.

Za to w książce Andrzeja Ledera problem związku przeszłości i teraźniejszości odnajduje swoje fundamentalne miejsce i jest to jej ogromna wartość. Nie mam wątpliwości, że podstawowe tezy tej pracy są prawdziwe, śniliśmy i śnimy, zdarzyła się nam rewolucja w dużej części zrobiona cudzymi rękoma. Jednak autor *Przeźnionej rewolucji* buduje generalny i dość dogmatyczny model, a kiedy przechodzi od planu makro do mikrostruktur, do analizy poszczególnych wydarzeń, jego interpretacje zdarzeń nie zawsze i nie w pełni mnie przekonują. Zwłaszcza opis konsekwencji Zagłady dla pozostałej, nieżydowskiej części społeczeństwa polskiego budzi we mnie spore zastrzeżenia: nie dotyczą one jednak, zastrzegam od razu, kwestii niewątpliwie historycznej odpowiedzialności Polek i Polaków za to, co zdarzyło się w czasie ostatniej wojny i tuż po niej.

I tak Andrzej Leder pisze w kluczowym miejscu swojej książki:

Wymordowanie Żydów – w głównej mierze, choć nie tylko, przez hitlerowców – pozostawiło nagle ogromną lukę w społecznej i ekonomicznej tkance polskiego społeczeństwa. Lukę, która szybko się wypełniła. (Leder 2014:80)

To ostateczne zdanie autora *Przeźnionej rewolucji* wydaje się kluczowe dla jego rozumowania i jest, jak sądzę, zbyt pośpieszne, przesłania sobą przepaść, która się za nim kryje. Autor jednym skokiem przepaść tę pokonuje, jakby bojąc się spojrzeć w otchłań.

Autor *Przeźnionej rewolucji* pisze dalej tak:

Jeśli w setkach miasteczek mniej więcej sześćdziesiąt procent domów było zamieszkiwane przez Żydów, to po ich zabiciu domy te mogły być zamieszkane przez nowych właścicieli. Podobnie rzecz się miała z tych domów zawartością: przysłowiowe już poduszki i pierzyny, zastawy, ubrania. Najbardziej łakome kąski zostały zabrane przez Niemców, jednak tego, co zostało, i tak było dużo. (Leder 2014:80)

Miejscowi katolicy czasem już w czasie wojny, a najczęściej zaraz po niej, przejęli żydowskie domy, przechwycili niewielkie warsztaty pracy, w przerażających zazwyczaj okolicznościach zrabowali czy wyludzili dużo złota i biżuterii. Wydaje się jednak, wbrew temu, co zdaje się sugerować Leder, że

większość tego „kapitału” nie przyniosła wielu „korzyści” nowym „właścicielom”. Po pewnym czasie, w różnym tempie, „pożydowskie” dobra zużywały się: nieremontowane zazwyczaj domy niszczały, poduszki i pierzyny wydzieraly, z ubrań nawet futra łądowały w końcu na śmietniku. Kosztowności zabrane zabijającym czy zabitym miały wprawdzie dużo większą wartość i trwalszy charakter, ale krążyły w nielegalnym, zamkniętym obiegu pomiędzy wtajemniczonymi i uwikłanymi, i nie bardzo mogły ten krąg przekroczyć. Jednocześnie komunistyczna władza zaatakowała własność w bardziej generalny sposób i zaczęła odbierać większe warsztaty pracy; rządzący PRL-em na długo zablokowali więc (czy bardzo utrudnili) „inwestowanie” żydowskiego „kapitału” w jakiegokolwiek większe przedsięwzięcia ekonomiczne. Wykorzystywanie – pranie – złoto/czarnych pieniędzy było więc bardzo ograniczone czy wręcz niemożliwe. Przypomnę w tym miejscu ważną tezę de Soto: twierdzi on, że jedną z istotnych przyczyn zastoju gospodarczego wielu słabo rozwiniętych społeczeństw jest brak możliwości udokumentowania praw do posiadanych zasobów. W skandalicznym kontekście Zagłady jego teza sporo wyjaśnia: charakter „zdobyczy”, po które sięgnęli polscy katolicy – żydowskie złoto z wyrwanych zębów na przykład – był skrajnie obciążający i nie można go było uprawomocnić.

Spoleczna, kulturowa luka pod wieloma względami wcale się więc nie zapełniła, „kapitał” gnął w ekonomicznym bezruchu, jego „właściciele” tkwili z jednej strony w kazamatkach wypartego, jakby nieistniejącego poczucia winy, a z drugiej, praktycznej i cynicznej, w niemożności puszczenia w ruch nie/posiadanych „dóbr”.

Nie lekceważyłabym strony etycznej, co zdaje się sugerować jakby niefrasobliwy ton badacza – przypomnę pośpiech zdania „luka szybko się wypełniła” (ten pośpiech jest, jak się możemy domyślić, nie w pełni świadomą obroną przed etycznym i estetycznym ciężarem Zagłady) – nawet gdy sami sprawcy zdają się zupełnie amoralni, najczęściej mają dzieci, a potem wnuki, wchodzą również w rozmaite relacje społeczne. Zupełny paraliż etyczny jest nie do utrzymania w skali całej zbiorowości i na przestrzeni kilku pokoleń: w którymś momencie ktoś się budzi z zaccadzenia i ta szansa/groźba ciągle wisi nad zbiorowościami Jedwabnego, Kielc czy Krakowa. Jak i całej Polski zresztą.

Nie/wiedza, nie/pamięć tego, co zrobiła niedawno temu „nasza” lokalność, odbierała i odbiera bardzo wiele także „beneficjentom” i ich potomkom nie/korzystającym z „pożydowskiego” mienia: odbiera, jak sądzę, możliwość przytomnego, racjonalnego i etycznego zarazem, gospodarowania swoim życiem. Przypomnijmy sobie obrazy z *Shoah* Lanzamanna, z dokumentów Agnieszki Arnold czy Marcela Łozińskiego: widzimy na nich „tubylców” zastygłych w beczasie osierocenia i ubóstwa. Zbrodnie polskich sąsiadów na Żydach w znacznym stopniu (choć na pewno nie w całym) zostały popelnione po nic, przyczyniły się za to do utrwalenia się kulturowego zastoju wielu lokalnych zbiorowości.

W ważnej książce Jana Sowy *Fantomowe ciało króla* odnalazłam, między innymi, bardzo interesujące dane statystyczne. Autor porównuje polskie statystyki ze wskaźnikami z Niemiec i Rosji

w kwestiach dotyczących więzi społecznych. Najczęściej jesteśmy pośrodku (można się było tego domyślić), ale w trzech przypadkach nasze wyniki są gorsze nie tylko od niemieckich, ale i rosyjskich:

Autorytaryzm (im większy wynik, tym silniejsze wymaganie posłuszeństwa wobec autorytetu, nawet jeśli jest ono sprzeczne z kryteriami racjonalnymi) – Niemcy 13.9, Polska 34.6, Rosja 34.4; niezależność (im większy wynik, tym większy nacisk na autonomiczne podejmowanie decyzji) Niemcy 69.7, Polska 22.6, Rosja 29.6; zaufanie do ludzi (im wyższy wynik, tym większe zaufanie) – Niemcy 37.5, Polska 18.4, Rosja 42. (Sowa 2011:474)

Jan Sowa nie podaje dokładnie, z którego roku pochodzą dane. Sądzę jednak, że uległy one pogorszeniu. Zwłaszcza dwa ostatnie wskaźniki świadczą o dramatycznym i bardzo trwałym rozdarciu tkanki społecznej. Można przypuszczać, że ma ono wiele wspólnego ze wskazaną przez Ledera otchłanią, z odkryciem, do czego oni/my są/jesteśmy zdolni.

Leder zamyka swoją książkę o końcu feudalizmu w Polsce na 1956 roku, myślę jednak, że przyjmując konsekwentnie zapisany w *Prześnionej rewolucji* punkt widzenia, powinniśmy się pogodzić z otwarciem perspektywy na obecne zdarzenia – na terażniejszą PiS-owską reakcję, przede wszystkim. Również dolną granicę kończenia się feudalizmu odsunęłabym w głąb historii, bardziej tradycyjnie łącząc ją ze zniesieniem pańszczyzny w zaborze rosyjskim w 1864, wiążąc z kluczową decyzją carskich władz skierowaną przeciw powstańcom styczniowym. Niewiele na tym tezy Andrzeja Ledera traca: także w tamtym czasie ważna zmiana społeczna dokonała się poprzez decyzje nie-Polaków.

Feudalizm kończy się więc w Polsce (jak sądzą) etapami, poszczególnymi sekwencjami historycznymi, nieciągłymi epizodami, od ponad półtora wieku. Budowanie nowoczesności, wyjście z relacji stanowych (czy wręcz kastowych) to jakby hybrydyczny proces w toku. Hybrydyczny dlatego, że elementy feudalizmu ciągle na nowo odradzają się i przekształcają (są w szczególny sposób aktywne i twórcze) w zamkniętych enklawach regresu i nieszczęścia społecznego (upraszczając można powiedzieć, że wielokrotnie dochodzi do szczególnej koegzystencji: kapitalizm idzie „górami”, feudalizm „dołem”).

Ostatnią przestrzenią, w której panują stosunki feudalne i która, jak na razie, trzyma się w Polsce mocno i ciągle na nowo wpływa na społeczeństwo, jest Kościół katolicki. Taką hipotezę formuluje dość wyraziście (choć jakby mimochodem) Joanna Tokarska-Bakir w publikowanej w tym numerze dyskusji o filmie *Kler*, ale podskórne funkcjonowanie tej tezy odnaleźć możemy we wszystkich książkach badaczki, od *Rzeczy mglistych* (2004), poprzez *Legends o krwi: antropologia przęsądu* (2008), *Okrzyżki pogromowe* (2012), po (na razie) dwa tomy *Pod kłatwą. Społeczny portret pogromu kieleckiego* (2018).

Kiedy czyta się prace Tokarskiej-Bakir regularnie, może zrodzić się czytelnickach i czytelnikach podejrzenie, że gdyby po II wojnie światowej Polska nie znalazła się w sferze sowieckiej władzy, nasze losy nie potoczyłyby się dużo lepiej niż za komuny. Gdyby wyzwolili nas zachodni

alianci, rządy w Polsce przejąłby (prawdopodobnie) jakiś swojski Salazar czy Franco i przez wiele dziesięcioleci tkwilibyśmy w zaduchu faszyzującego, katolickiego i nadal stanowego społeczeństwa. Prawdopodobnie doszłoby do jeszcze większej fali powojennych pogromów (które spowodowałyby odwrócenie się światowej opinii publicznej od kraju, który niczego się nie nauczył). Zrabowane Żydom złoto i inne dobra krążyłyby w oligarchicznej i mafijnej gospodarce reżimu, dodatkowo separując autorytarne państewko od europejskiego centrum.

Ta alternatywna historia przeziara również przez drugi plan, szowinistyczny i antysemicki, wielu wydarzeń z 1956 roku, eksploduje jawnie w marcu 1968 roku, potem znajduje ujście w postawach wielu działaczy związkowych podczas karnawału posierpniowej Solidarności. Obecnie wychodzi na pierwszy plan, bo państwo Salazara to niewątpliwie ideał Jarosława Kaczyńskiego.

Polski powojenny antysemityzm jest najważniejszym, choć nie jedynym, symptomem istnienia windy głębinowej, która w momentach kryzysowych osuwa znaczną część polskiego społeczeństwa w ahistoryczną przednowoczesność. Dzieje się tak, gdy gwałtowność politycznych aktów budzi nie/pamięć bólu i okrucieństwa, gdy rodzi anachroniczne, ludobójcze analogie – analogie nadmierne, najczęściej racjonalnie nieuzasadnione, lecz mające realne skutki.

Jeżeli do przepracowania poważnej traumy potrzeba pięciu pokoleń (Steinem 2019), to w polskiej historii od czasu utraty niepodległości pod koniec XVIII wieku, przez cały XIX i większość XX, aż po czasy dzisiejsze, mało kto, zarówno w wymiarze zbiorowym, jak i indywidualnym, miał czas, żeby tę pracę wykonać. Zanim mogło dojść do przepracowania jednej traumy, pojawiały się następne. Mamy więc do czynienia z sumowaniem się historycznych urazów, z rodzajem kaskadowego odbijania się o siebie starszych i nowszych zranień. Zwłaszcza zamiana ról pomiędzy ofiarami, sprawcami, świadkami/gapiami, ma ogromne znaczenie dla pojawiania się paroksyzmów nierównowagi psychospołecznej zarówno wewnątrz rozmaitych grup, jak i pomiędzy klasami, środowiskami i osobami. Zwłaszcza niewolnictwo pańszczyźnianych chłopów, Zagłada, przetaczanie się dwu totalitaryzmów, ciągle dają o sobie znać rozmaitymi, często bardzo odległymi, symptomami.

Ostatnie z wielkich, historycznych uderzeń traumy o traumę, którego doświadczamy, to szok transformacji – początek III RP.

BIBLIOGRAFIA

Gdula Maciej. 2017. Raport „Dobra zmiana w Miastku. Neoautorytaryzm w polskiej polityce z perspektywy małego miasta”. Online: <https://krytykapolityczna.pl/institut/raport-dobra-zmiana-w-miastku>. Data dostępu 21.11.2019.

Graczyk Ewa. 1982. Głos w dyskusji. W: Style zachowań romantycznych, Janion Maria, Zielińska Maria, red. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Klein Naomi. 2008. Doktryna szoku. Jak współczesny kapitalizm wykorzystuje klęski żywiołowe i kryzysy społeczne. Jankowska Hanna, Katarzyna Makaruk, Tomasz Krzyżanowski, Michał Penkala, tłum. Warszawa: Muza.
- Leder Andrzej. 2014. Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Mencwel Nadrzej. 2009. W: Kultura i myśl polska: prace wybrane Andrzeja Walickiego, Andrzej Mencwel, red. t.1. Naród, nacjonalizm, patriotyzm. Kraków: Universitas 2009.
- Modzelewski Karol. 2013. Zajeżdżymy kobyłę historii. Wyznania poobijanego jeźdźca. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.
- Ost Dawid. 2007. Klęska „Solidarności”. Gniew i polityka w postkomunistycznej Europie. Warszawa: Muza.
- Sowa Jan. 2011. Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą. Kraków: Universitas.
- Sroczyński Grzegorz, Jak Krzysztof Bielecki. 2014. „W sobotę w Wyborczej: Jan Krzysztof Bielecki opowiada, jak kusi kasa”. W: Gazeta Wyborcza. Magazyn Świąteczny. 17-18.05.2014.
- Steinem Gloria. 2019. Moje życie w drodze. Dzierzgowska Anna, tłum. Warszawa: Poradnia K.
- Sutowski Michał. 2020. „Najwyższa pora, by plan Balcerowicza określić grubą linią”. Online: <https://krytykapolityczna.pl/kraj/30-lat-planu-balcerowicza-michal-sutowski>. Data dostępu 03.01.2020.
- Tokarska-Bakir Joanna. 2004. Rzeczy mgliste: eseje i szkice. Sejny: Wydawnictwo Pogranicza.
- Tokarska-Bakir Joanna. 2008. Legendy o krwi: antropologia przesądu. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Tokarska-Bakir Joanna. 2012. Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939-1946. Wołowiec: Czarne.
- Tokarska-Bakir Joanna. 2018. Pod kłutwą. Społeczny portret pogromu kieleckiego. Warszawa: Czarna Owca.

JEDNAK KSIĄŻKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2020 nr 11

Artyści działają. Działaczki tworzą

WARSZTATY I KONFRONTACJE

POLITYKI CIEMNEJ ESEISTYKI

PAWEŁ TOMCZOK

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

ORCID: 0000-0003-3618-4844

68

Liczne studia z socjologii wiedzy inspirują do poszukiwania ideologicznych treści nawet w tych tekstach kultury, które chcą uchodzić za najbardziej oddalone od wszelkiej polityki czy spraw społecznych. Takie podejście zainspirowało mnie do przyjrzenia się różnym ciemnym, nocnym i pustynnym skłonnościom polskiej eseistyki filozoficznej w ostatnich trzydziestu latach. Właśnie owe mroczne metafory, sygnalizujące podjęcie tematu zła i nihilizmu, kresu i katastrofy, wydają się kreślić dość spójną linię łączącą dalekich od siebie autorów – linię, która ustanawia jedną z niewielu ciągłości w polskiej humanistyce ostatnich lat.

Autorzy podejmujący wspomnianą tematykę i korzystający z ciemniej metaforyki dość często bowiem nawiązują do siebie, a także do wspólnych patronów ciemnego myślenia. W artykule chciałbym zatem potraktować ów zbiór tekstów powstałych w ostatnich trzech dekadach jako pewien teoretyczny – filozoficzny, humanistyczny i krytyczny – prąd. Ten prąd nie tylko w pozytywny sposób rozwija refleksję o zlu, człowieku czy nihilizmie, nie tylko rozbudowuje

teoretyczną metaforykę ciemności, nocy czy pustyni, ale – co chciałbym tu szczególnie podkreślić – jest odpowiedzią na sytuację społeczną i polityczną czasów transformacji.

W artykule przedstawię badania dość szerokiego korpusu tekstów takich autorów jak Józef Tischner, Barbara Skarga, Ryszard Przybylski, Zbigniew Mikołajko, Cezary Wodziński, Dariusz Czaja i Dawid Szkoła, a zatem twórców z różnych pokoleń i rozmaitych dziedzin wiedzy – od filozofii przez antropologię po filologię polską. We wszystkich tych książkach, esejach czy choćby fragmentach pojawia się zagadnienie zła, rozumiane jako problem metafizyczny, ale też odnoszony do współczesnych i aktualnych zdarzeń. Refleksja nad złem porusza się zatem pomiędzy filozoficzną abstrakcją a historycznym i estetycznym konkretem. Dzięki temu wydaje się bardzo dogodnym zbiorem tekstów, które można ująć jako teoretyczną artykulację współczesności, jej problemów, często niedających się wyrazić bezpośrednio, wprost, w realistycznej analizie znanych wszystkim zagadnień. Chciałbym poszukać powiązań między tą ogólną problematyką zła a doświadczeniami współczesnego społeczeństwa. Wychodzę zatem z przyjmowanego w krytyce ideologii założenia, że nawet dla najbardziej abstrakcyjnych i ogólnych, a także dla historycznych tematów badań, można znaleźć pewien związek z aktualnymi doświadczeniami społecznymi, politycznymi czy ekonomicznymi, z doświadczeniami, których nie można wyartykułować bezpośrednio, lecz trzeba szukać dla nich okrężnych sposobów wypowiedzenia.

Po określeniu założeń metodologicznych oraz korpusu tekstów możemy wstępnie zarysować tezę artykułu. Ciemna eseistyka filozoficzna, nawracająca refleksja o skrajnych postaciach zła wydaje się artykulacją doświadczenia czasów ekonomicznej i ustrojowej transformacji jako czasu marnego, czasu dominacji zła – a przede wszystkim kryzysu społeczeństwa i myślenia o tym, co społeczne. Zahamowanie i stłumienie krytyki transformacji (szerzej o alternatywnych możliwościach transformacji zob. Kowalik 2009), z jakim mieliśmy do czynienia przez wiele lat, spowodowało, że musiała ona zostać wyrażona w tak okrężny i zawily sposób, jednocześnie artykułujący bezradność i rezygnację autorów wycofujących się do analizy problemów egzystencjalnych samotnej jednostki, ewentualnie jej najbliższego otoczenia.

1. Gnoza czasów transformacji

Zło należy do podstawowych problemów filozofii (w omawianym okresie ukazało się wiele prac poświęconych filozofii zła, zob.: Safranski 1999; Eagleton 2012; Mukoid 1999), ale szczególne zainteresowanie nim wiąże się z sytuacjami gwałtownych przemian historycznych, gdy załamuje się stary porządek, a nowy wylania się bardzo powoli. W tych momentach wielkich

przemian i kryzysów pojawiają się, a często nawet dominują, nastroje nadziei, związane z projektowaniem nowej przyszłości, wolnej od dotychczasowych wad – w polskim przypadku to na pewno wielkie marzenie o nowoczesności, modernizacji, wpisane w narrację o nadrobieniu historycznych zapóźnień w stosunku do lepiej rozwiniętych (politycznie, ekonomicznie, społecznie) krajów zachodnich.

Negatywny skutek tego modernizacyjnego liberalizmu stanowią jednak różne doświadczenia traumatyczne – takie jak bezrobocie, utrata poczucia sprawczości czy wzrost przestępczości związany ze społeczną anomią. Te doświadczenia określają drugą stronę optymistycznego neoliberalizmu czasów ponowoczesnych, głoszącego koniec historii określonej już tylko przez sojusz demokracji i wolnego rynku. Ale ciemne tematy zmieścić się muszą nawet w narracjach liberalnych – stąd mowa o koniecznych ofiarach transformacji, a także, co będzie tematem tego artykułu, potrzebie skonstruowania systematycznej opowieści o negatywnym aspekcie transformacji, która w eseistyce filozoficznej przybiera postać rozważań o złu.

Możemy zatem zapytać, jak polska refleksja teoretyczna konstruuje pojęcie i obraz zła? Od razu warto zauważyć, że w tych badaniach wiele będzie głosów gnostyckich, manichejskich, stwierdzających substancjalny charakter zła, które nie jest tylko brakiem dobra, ale stanowi stałą cechę ludzkiego czy społecznego świata, szczególnie jednak ujawniło się w XX wieku za sprawą totalitaryzmów. Cezary Wodziński, autor dwóch ważnych książek ze złem w tytule (*Heidegger i problem zła* oraz *Światłocienie zła*) tak podsumowuje swoje badania, zauważając, że sens słowa „być” zamyka się w konstatacji: „zło jest”: „Skąd wiemy tedy, że zło jest? Z doświadczenia gruntownej zapaści naszego świata” – i dodaje: „Świat pokazuje się jako radykalny non-sens. Bo wszelkie sensory zawodzą. Doświadczenie radykalnego non-sensu to właśnie zło. Osnowy i spoiny sensowności legły w gruzach. Jeśli kto woli, poszły z dymem...” (Wodziński: 124-125). Oczywiście, Wodziński swoje diagnozy wiąże raczej z wielkimi wydarzeniami połowy XX wieku, ale trudno nie zauważyć, że „gruntowna zapaść” i gruzy można raczej odnieść do upadku wielu gałęzi gospodarki w latach pięćdziesiątych, co skutkowało masowym bezrobociem i zepchnięciem wielu milionów obywateli w poczucie bezsensu i zawodu (o negatywnych doświadczeniach transformacji zob. Duda 2019; Rakowski 2009).

W jeszcze mocniejszy sposób wyraził rozczarowanie skutkami transformacji Ryszard Przybylski. Dariusz Czaja zauważył, że „Przybylski nie miał nigdy najmniejszych złudzeń co do infernalnej natury świata, w którym przyszło mu żyć” (Czaja 2018a: 28). Obrazy „ohydneho stulecia” (zob. Przybylski 2001) przechodzą w krytykę „państwa, w którym zamiast komunistów rządzi teraz bank”, a „życie codzienne jest oglupiające” (Przybylski 1994: 11). Przybylski swoją

diagnozę odnosi przede wszystkim do instytucji społecznych, także demokratycznych, które „nabrały satanicznej właściwości” (Przybylski 2006: 152):

ponieważ żyjemy wśród instytucji społecznych, musimy godzić się z ich złą naturą. Nie chodzi mi tylko o instytucje „ohydne i naganne”. Mam na myśli również niewinne, takie chociażby jak parlament. Samo bowiem społeczeństwo w akcie wolnego wyboru, w porywie infernalnej głupoty potrafi przekształcić w koszmar zadreńczający potem wspólnotę przez wiele lat. (Przybylski 2006: 153)

W innych miejscach zaś wzmacnia jeszcze swoją diagnozę, pisząc o plugawym układzie społecznym, zapaści duchowej i wulgarności współczesnego życia duchowego (zob. Przybylski 1993: 5, 7). Negacja wspólnego świata, w której zapewne pobrzmiewa rozczarowanie wynikami kolejnych wyborów parlamentarnych i medialną komunikacją polityczną, nie prowadzi jednak do jakiegos systematycznego oporu. Przybylski wybiera inną drogę: „Ponieważ żyjemy wśród instytucji społecznych, musimy godzić się z ich złą naturą” (Przybylski 2006: 153). Manichejska wizja społeczeństwa oraz instytucji czasów transformacji zmierza zatem do wycofania się ze sfery społecznej, tak mocno naznaczonej złem, że obietnicę lepszego życia można znaleźć tylko u pustelników.

Eseistyka Przybylskiego ukazuje w skrajny sposób ważną tendencję omawianego korpusu tekstów – odrzucenie społeczeństwa jako sfery naznaczonej złem, ulegającej rozpadowi, i ucieczkę w indywidualne, jednostkowe problemy, najczęściej samotnego człowieka postawionego wobec problemu śmierci i wieczności.

2. Negatywna antropologia

Ciemna eseistyka często podejmuje tematykę antropologiczną, by zakwestionować tradycję humanizmu i pokazać, że nie powinno się już traktować człowieka jako istoty dążącej do moralnej i estetycznej doskonałości. Tytuł zbioru esejów Barbary Skargi *Człowiek to nie jest piękne zwierzę* może charakteryzować także narracje ukazujące różne zbrodnie dokonane szczególnie w XX wieku – choćby w esejach Zbigniewa Mikolejki, Dariusza Czaja czy Dawida Szkoły znajdziemy różne analizy zarówno głośnych spraw medialnych (np. Mikolejko 2009), jak też klasycznych tekstów literackich i znanych wydarzeń historycznych. Wszystkie one mają najczęściej dokumentować przepastność ludzkiego zła, ludzkiej zdolności do zbrodniczych czynów. Czaja poszukuje zatem historii pokazujących „Skalę tego, do czego jako ludzie jesteśmy zdolni” (Czaja 2009: 16), a jego pisma mają referować „Kurs antropologii *in extremis*. Tego typu nauki nie ulegają przedawnieniu” (Czaja 2009: 15). Autor *Lekcji ciemności* wykorzystuje na przykład

kolonialne narracje Josepha Conrada, by snuć antropologiczne rozważania – skierowane przeciwko europejskiemu humanizmowi, którego iluzje pisarz „brutalnie obnażył”, a także „opisał i nazwał koniec pewnego europejskiego złudzenia”. W odpowiedzi na owe brutalne obnażenie pozostaje przyjąć, że „nasza skłonność do złego jest naturalna” (Czaja 2009: 149), a zło „tkwi głęboko w nas, nie zaś w strukturach społecznych, kulturowych przebraniach czy kulturowych ideologiach” (Czaja 2009: 150). Do tego wyliczenia można dodać wypowiedź Wodzińskiego: „zło zakwestionowało radykalnie antropologię” (Wodziński 2007: 123) – znikają zatem różne pozytywne wizje człowieka, a w ich miejsce pojawia się refleksja eksponująca ludzką zdolność do zbrodni.

Zło zostaje zatem wyrwane z kontekstu społecznego czy psychologicznego, by jawić się jako fenomen nieoddzielnie związany z ludzkim istnieniem. Także historia traci tu status ważnej płaszczyzny wyjaśniania, choć zło człowieka miały ujawnić przecież wydarzenia z ostatniego stulecia. Można by zatem przypuszczać, że zło zostanie zestawione z jakimiś strukturami nowoczesności. Ten wykorzystywany często sposób argumentacji wydaje się jednak niedostateczny, chodzi bowiem raczej o skierowanie uwagi w stronę ponadhistorycznych zagadnień teologicznych czy naturalnych. Dawida Szkoła deklaruje w tym kontekście, że „Nihilizm nie może być rozumiany dłużej jako dziewiętnastowieczny wynalazek, lecz jako całościowy pierwiastek dziejów i nasz naturalny stan” (Szkoła 2015: 20). Także Wodziński konstruuje swoistą antropologię apofatyczną, antropologię po śmierci człowieka (Wodziński 2014), mocno naznaczoną przez metafizyczną nicość.

Antropologia coraz mocniej wydaje się odrywać od kontekstów – historycznych, socjologicznych, psychologicznych. A przecież w tych rozważaniach o nihilistycznej antropologii dostrzec można nie tyle jakiś ahistoryczny obraz człowieka, co artykulację procesów, jakim podlegało polskie społeczeństwo od początku transformacji. Kurs ekstremalnej antropologii przedstawiają przecież choćby wspomniane już badania Tomasza Rakowskiego, które ukazują doświadczenie masowej degradacji spowodowanej bezrobociem. Teoretyczną odpowiedzią na społeczną i kulturową katastrofę znacznej części polskiego społeczeństwa początkowo była filozofia i publicystyka Józefa Tischnera i jego koncepcja *homo sovieticus* (samo pojęcie występuje w trochę innych znaczeniach w pracach sowietologicznych. Tischner nadaje mu jednak odmienne znaczenie, charakteryzujące nie tyle obywateli państw socjalistycznych, co problematyczną tożsamość ludzi okresu transformacji). Definicja tego terminu ma u autora *Filozofii dramatu* niewiele cech opisowych, a znacznie więcej wartościujących. *Homo sovieticus* to zatem klient komunizmu – co odsyła do szlacheckiego klientelizmu; to także niewolnik – uzależniony od instytucji, które zapewniają mu pracę i poczucie godności (Tischner 1992: 125). Dla Tischnera

główny problem początku lat dziewięćdziesiątych tkwi w tym, że po zawaleniu się „komunistycznego straganu” (Tischner 1992: 175) pozostali jego klienci, którzy od nowej sytuacji oczekują zaspokojenia dawnych potrzeb. Trudno uznać ten opis za coś innego niż usystematyzowany wyraz pogardy dla ludzi, niepotrafiących odnaleźć się w sytuacji, gdy upadają instytucje, z którymi przez lata wiązali swoje życie. Ale trudno też nie powiązać obrazu *homo sovieticus* z bardziej teoretycznymi pracami Tischnera, w których zawsze ważną rolę odgrywają badania zła. Zły człowiek okresu transformacji nie będzie przecież twórcą totalitarnych obozów, lecz raczej właśnie „klientem” niezdolnym do samodzielnego radzenia sobie w nowej gospodarce. Ten dyskurs odzywa się dziś w różnych wyrazach pogardy dla biedniejszej części społeczeństwa, a wśród omawianych autorów jego echa odnaleźć można choćby w podróżniczych esejach Dawida Szkoły, pełnych opisów codziennego życia mieszkańców, na które autor patrzy z dystansem metafizycznego turysty poszukującego w tych obrazach jakiejś „istoty życia” (Szkoła 2018).

3. Retoryka ciemności

Negatywna antropologia mocno odgranicza się od innych nauk, podobnie jak ona próbujących odpowiedzieć na pytanie o ludzkie zbrodnie i szukających odpowiedzi w różnych traumatycznych doświadczeniach czy społecznych układach, które (re)produkują złe zachowania. Dla omawianych autorów te wytłumaczenia zawsze są jednak zbyt powierzchowne, by choćby dotknąć tajemnicy zła. Zauważmy, że mamy tu do czynienia z kluczowym przesunięciem – rezygnuje się z naukowych teorii tłumaczących zło na poziomie psychologii czy socjologii, a w miejsce tych „przyrodzonych” wytłumaczeń wstawia się nadprzyrodzoną sferę, której nie można badać, a jedynie przeczuwać, opukiwać czy sondować. W miejsce teorii naukowej wkracza retoryka wielkiego i trudnego zadania, które z ogromnym lękiem podejmuje autor – wiele przykładów takiej retoryki znajdziemy w pismach Wodzińskiego, Czai i Szkoły.

Ten lęk wzmacnia rozbudowana metaforyka gnostycka – ciemność, noc, pustynia. Tworzy ona spójny obraz epistemologiczny i ontologiczny. To właśnie bowiem „lekcje ciemności”, deklaruje Ireneusz Kania we wprowadzeniu do esejów Czai, wyostrzają nam wzrok (Czaja 2009: 5), zaś tytułowa „ścieżka nocy odsłania tajemnicę zła, ciemnej strony istnienia, tragizmu ludzkiego życia. Mówiłem już, że doświadczenie zła jest w mojej perspektywie doświadczeniem prymarnym człowieka; dlatego też uważam, że podążanie w tę właśnie stronę może nam powiedzieć więcej o najgłębszej istocie rzeczywistości niż wnikanie w wymiar jasny, w sferę dobra i wartości” (Kania 2001: 16). Na czym polega ta nocna epistemologia? Omawiani autorzy rzadko wykorzystują dokładne analizy rzeczywistych przypadków, a jeśli odnoszą się do

historycznych zdarzeń, to ujmują je w dość abstrakcyjny i wybiórczy sposób, jako wielkie symbole zła (jak Auschwitz, Kołyma, Hiroszima) albo jako przykłady ekstremalnych sytuacji, w których dochodzi do epifanii zła. Wodziński proponuje traktować je jako metafory epifaniczne, dające wgląd w istotę epoki (Wodziński 1998), zaś Czaja szuka obrazów emblematycznych, stanowiących „rodzaj jakiejś ciemnej epifanii” (Czaja 2009: 25) oraz sytuacji granicznych, rozumianych jako rozświetlenia egzystencji „za ciemniejącą linią horyzontu ludzkich zdarzeń” (Czaja 2018: 8-9). Dodajmy jeszcze, że eseje Mikolejki „dotykają dojmującej i ciemnej strony świata, w którego władaniu się znajdujemy” (Mikolejko 2009: 7).

Najpełniej epifanijna epistemologia ciemnej ontologii i antropologii ujawnia się w przypadku pisania na temat Auschwitz. Nie chodzi tu jednak o szerokie badania i dyskusje nad przyczynami i przebiegiem Holokaustu, które obejmują rozległą literaturę, czy o teorie próbujące znaleźć historyczne konteksty ludobójstwa. W pracach omawianych autorów Auschwitz pojawia się, powtórzmy, jako symbol „zła naszych czasów” (Tischner 2013: 183; autor odnosi się też do Kołymy), który „pozwala wejrzeć w metafizyczny wymiar zła” (Wodziński 1998: 202). Owa metafizyka potrzebuje specyficznej topiki bólu, odczuwanego przez piszących, który zbliża ich wypowiedzi do lamentu. Czaja zaznacza swój dyskomfort związany z pisaniem na ten temat, gdyż nie wie „w ogóle, czy [...] [ma – PT] prawo pisać o tej książce. Może o świecie wyciągniętych z ognia, wypalonych tylko im podobni powinni pisać” (Czaja 2009: 14), a „cień zbrodni, o której pisze, do której obsesyjnie wraca Kertész, dosięga także i mnie” (Czaja 2009: 14). Przykładem takiej sytuacji granicznej jest scena z *Nocy* Eliego Wiesela, gdzie autor przedstawia śmierć ojca i własny lęk przed pobiciem i poniżeniem z powodu podjęcia próby pomocy konającemu. Fragment ten interpretują Czaja (Czaja 2013: 276) i Szkoła (Szkoła 2018), traktując go jako przykład niepojmowalnej dehumanizacji, jakiej doświadczają ofiary. Takie skrajne przykłady potwierdzać mają często powtarzaną tezę, że „kluczowe wydarzenia naszego czasu – Auschwitz i Gulag – nie zostały myślowo przetrawione” (Czaja 2009: 23), gdyż trudno znaleźć dla nich racjonalne wytłumaczenie. Stanowią także argument dla różnych ogólnych twierdzeń o „fizycznej i metafizycznej śmierci człowieka” (Wodziński 2007: 126), samobójstwie ludzkości, a także snucia rozważań o ciągłym zagrożeniu ludobójstwem symbolizowanym przez „ciągle tkwiącą w nas realną możliwość Auschwitz” (Czaja 2009: 49). Granicę tego myślenia u Wodzińskiego dość przewrotnie dostrzegł Tischner: „Oto sam Wodziński postawił mnie w środku Oświęcimia, a teraz zmusza do tego, bym badał strukturę tekstów, jakie filozofowie napisali o Oświęcimiu. Nie mam płakać nad losem ludzi, lecz nad losem »metafizyki«,” (Tischner 1999: 110). Według Tischnera nawet w obozie dostrzec można przykłady epifanii dobra, związane na przykład z

oddaniem życia za innego więźnia. Nie można natomiast mówić o epifanii zła, gdyż zło – przynajmniej w uwolnionym od manicheizmu chrześcijaństwie – nie może się objawić.

Jak wytłumaczyć tę retorykę ciemności, krążącą wokół traktowanych jako symbole ludobójstw XX wieku? Andreas Huyssen zauważa, że „o ile lata osiemdziesiąte były dekadą szczęśliwego postmodernistycznego pluralizmu, to lata dziewięćdziesiąte zdają się nawiedzone przez traumę jako ciemną stronę neoliberalnego triumfalizmu” (Huyssen 2003: 8). Paradygmatem artykulacji tej traumy stała się pamięć o Holokauście. Badania Huysse na wiążą zatem studia prowadzone wokół historycznych traum z aktualną sytuacją gospodarczą, i dowodzą ich szczególnie mocnego oddziaływania na kraje „strefy przejścia” (Buden 2012), które doświadczyły gwałtownej, szokowej transformacji – właściwie jednocześnie z niektórymi elementami konsumpcyjnego pluralizmu. Ta społeczna i ekonomiczna sytuacja na pewno jeszcze wzmocniła ciemny nastrój gnostycki i przekonania o złu otaczającej rzeczywistości.

4. Zakończenie

Polską ciemną eseistykę okresu transformacji możemy zatem potraktować jako ciemną stronę triumfującego neoliberalizmu, oficjalnie głoszącego optymistyczną wizję historii, w której rozprzestrzeniać się miała demokracja, państwo prawa i dobrobyt, a faktycznie coraz większe grupy ludności zostały zepchnięte w stan anomii, przestępczości i degradacji (o powiązaniu neoliberalizmu z karceracją dużej części społeczeństwa zob. Wacquant 2012). Metafizyka złej natury człowieka artykułowała, a zarazem usprawiedliwiała właściwie tę wielką degradację: artykułowała, gdyż w jej rozważaniach wyrażała się określną drogą ciemna strona transformacji; a jednocześnie usprawiedliwiała, gdyż wizja złego człowieka legitymizuje różne negatywne procesy społeczne, których źródło ma tkwić w naturze, a nie w wadliwych instytucjach społecznych, możliwych do zmiany dzięki odpowiedniej polityce.

Ciemna eseistyka skupia się na jednostce, ewentualnie na jednostce w dialogu, spotkaniu z innym, najbliższym. Trudno nie zauważyć w tym geście radykalnego zawężenia relacji międzyludzkich – a właściwie rezygnacji ze społeczeństwa, z myślenia o tym, co społeczne. Z czego wynika ta decyzja? Przede wszystkim z kryzysu samego społeczeństwa, które w czasie transformacji doświadczyło rozpadu i anomii (zob. też Sztompka 2000). Nic dziwnego zatem, że nastąpił zwrot w stronę jednostkowości i małych grup społecznych. Dopiero w ostatnich latach możemy dostrzec próby splatania na nowo tego, co społeczne, często także w relacji z naturą (Bińczyk 2018).

Polska filozofia przeprowadziła metafizyczne rozpoznanie zła transformacji i pogodziła się z nim, postanowiła „trwać w ciemnym zawieszeniu” (Czaja 2018: 308), co właściwie

oznaczało akceptację konserwatywnego i neoliberalnego *status quo*. Dziś zadaniem musi być inne postawienie pytania o zło – ciemne strony człowieka można bowiem ulokować nie w metafizycznej antropologii, a w sytuacji społecznej neoliberalnej transformacji, która doprowadziła do degradacji szerokich mas i uczyniła z nich jednostki złe, zasługujące na sprawiedliwą karę. W tym naznaczeniu winą czy grzechem neoliberalizm świetnie współgra z ciemnym gnostycyzmem. Kolejne przewyciężenie gnozy (zob. Blumenberg 2019) musi być zatem także uwolnieniem społeczeństwa z neoliberalnej winy, w której pogrążyło się ono w ostatnich trzydziestu latach. To uwalnianie się od niezawinionej winy, od pierwotnego grzechu jednostek żyjących w neoliberalizmie, musi być zwrócone zarazem przeciwko ekonomii i teologii, gdyż te złączone są ze sobą w ciemnym rytuale winy i długu (zob. Benjamin 2007; Graeber 2018). Polityka wyjścia z tej neoliberalnej pustyni powinna zatem spleść ponownie to, co społeczne, by dało się stworzyć społeczeństwo i odzyskać jego relacje z otchłani zła, w którym pogrążyła je kapitalistyczna transformacja.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin Walter. 2007. „Kapitalizm jako religia”. Mościcki Paweł, tłum. Krytyka Polityczna (11/12): 132-134.
- Bińczyk Ewa. 2018. Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu. Warszawa: PWN.
- Blumenberg Hans. 2019. Prawowitość epoki nowożytnej. Zatorski Tadeusz, tłum. Warszawa: PWN.
- Buden Boris. 2012. Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu. Sutowski Michał, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Czaja Dariusz. 2009. Lekcje ciemności. Wołowiec: Czarne.
- Czaja Dariusz. 2013. Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe. Kraków: WUJ.
- Czaja Dariusz. 2018. Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych. Kraków, Nowy Sącz: Wydawnictwo Pasaze.
- Czaja Dariusz. 2018a. Elementarz humanisty, 9-30. W: Jarzyna Anita, Kuczyńska-Koschany Katarzyna, red. Mistrz. Ryszard Przybylski (1928-2016) in memoriam. Warszawa: Sicl.
- Duda Katarzyna. 2019. Kiedyś tu było życie teraz jest tylko bieda. O ofiarach polskiej transformacji. Warszawa: Książka i Prasa.
- Eagleton Terry. 2012. Zło. Baran Bogdan, tłum. Warszawa: Czytelnik.
- Graeber David. 2018. Dług. Pierwsze pięć tysięcy lat. Kuźniarz Bartosz, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

- Huysen Andreas. 2003. Present pasts. Urban palimpsests and the politics of memory. Stanford: Stanford University Press.
- Kania Ireneusz. 2001. Ścieżka nocy. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Kowalik Tadeusz. 2009. www.polskatransformacja.pl. Warszawa: Muza.
- Mikolejko Zbigniew. 2009. W świecie wszechmogącym. O przemocy, śmierci i Bogu. Warszawa: „W.A.B.”.
- Mikolejko Zbigniew. 2018. Prowincje ciemności. Eseje przygodne. Warszawa: Sic!
- Mukoid Ewa. 1999. Filozofia zła. Nabert, Marcel, Ricoeur. Kraków: Universitas.
- Przybylski Ryszard. 1994. Pustelnicy i demony. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Przybylski Ryszard. 2001. Sardanapal. Opowieść o tyranii. Na pożegnanie ohydneho stulecia. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Przybylski Ryszard. 2006. Ogrom zła i odrobina dobra. Cztery lektury biblijne. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Rakowski Tomasz. 2009. Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz Terytoria.
- Safranski Rudiger. 1999. Zło. Dramat wolności. Kania Ireneusz, tłum. Warszawa: Czytelnik.
- Skarga Barbara. 2007. Człowiek to nie jest piękne zwierzę. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Skarga Barbara. 2005. Kwintet metafizyczny. Kraków: Universitas.
- Szkoła Dawid. 2015. Eseje. Kraków: Wydawnictwo Libron, Filip Lohner.
- Szkoła Dawid. 2017. Ciemno, coraz ciemniej. Wrocław: Wrocławski Dom Literatury. Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy.
- Szkoła Dawid. 2018. Galicyjskie żywoty. Opowieści o stracie, doli i pograniczu. Łódź: Wydawnictwa Officyna.
- Sztompka Piotr. 2000. Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji. Warszawa: ISS PAN.
- Tischner Józef. 1992. Etyka solidarności oraz Homo sovieticus. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Tischner Józef. 1998. Filozofia dramatu. Wprowadzenie. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Tischner Józef. 1999. „Myślenie w odwrocie”. Znak nr 6 (529): 106-112.
- Tischner Józef. 2011. Spór o istnienie człowieka. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Tischner Józef. 2013. W krainie schorowanej wyobraźni. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.

Paweł Tomczok

Wacquant Loïc. 2012. „Trzy kroki w stronę historycznej antropologii faktycznie istniejącego neoliberalizmu”. Praktyka Teoretyczna 5.

Wodziński Cezary. 1994. Heidegger i problem zła. Warszawa: PIW.

Wodziński Cezary. 1998. Światłocienie zła. Wrocław: Leopoldinum

Wodziński Cezary. 2007. Między anegdotą a doświadczeniem. Gdańsk: Słowo/obraz Terytoria.

Wodziński Cezary. 2014. Esseje pierwsze. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.

JEDNAK KSIĄŻKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2020 nr 11

Artyści działają. Działaczki tworzą

WARSZTATY I KONFRONTACJE

ŚLEDZTWO STANISŁAWA LEMA JAKO DEKONSTRUKCJA KRYMINAŁU

ALICJA SMARUJ

UNIwersytet Gdański

79

Wstęp

Stanisław Lem wpisuje *Śledztwo* w schemat kryminału, jednak nie po to, aby w sposób klasyczny go wypełnić, ale aby obnażyć i podważyć jego założenia filozoficzne. Wyraźnie odwołując się do spetryfikowanego w literaturze modelu powieści detektywistycznej, dokonuje szeregu przekroczeń. W pewien sposób dekonstruuje ten wzorzec – reinterpretuje go w taki sposób, aby obnażyć jego zawodność.

Wymienione powyżej działania współgrają z pojęciem Derridiańskiej dekonstrukcji, jednak w bardzo ograniczonym stopniu. Wszak, jak pisze Bogdan Banasiak, „dekonstrukcja nie prowadzi do jakiegokolwiek całościowego i wyczerpującego odczytania, w ogóle, jak się wydaje, nie jest interpretacją – raczej »dywagacją« czy, jak chce sam dekonstruktor, »aktywnością przekształceniową«, (Banasiak 2002: 103). Jest więc przede wszystkim grą ciągłej interpretacji i co chyba najważniejsze, zakłada się w jej ramach brak apriorycznie nadanego tekstowi zewnętrznego niejako wobec tego tekstu sensu, a także postuluje ograniczenie działań interpretatorskich do

rzeczywistości wewnątrztekstowej. Założenia te, jak się zdaje, nie stały u podstaw stworzenia *Śledztwa*. Rezygnuję z nich także w obrębie niniejszej pracy na rzecz bardziej tradycyjnej hermeneutyki. Używam więc pojęcia „dekonstrukcji” w znaczeniu ogólniejszym i bardziej potocznym – jako procesu demontowania pewnej całości.

Jako że w omawianym utworze zasadniczą rolę odgrywa dyskusja z pewnym wzorcem gatunkowym (fakt, że ma on swoje źródło w literaturze popularnej, go nie dyskredytuje), warto poczynić na wstępie pewne uwagi genologiczne. Rzadkość realizowania tradycyjnych gatunków literackich jest zjawiskiem symptomatycznym dla tak zwanej literatury wysokiej XX wieku. Nie znaczy to jednak, że genologia stała się nieaktualna. „Im bardziej gatunki literackie się rozpadają, tzn. im bardziej dekonstruują się ich paradygmaty, lub mówiąc ściślej – im bardziej konkretne teksty literackie z paradygmatów tych nie chcą korzystać, albo co więcej – korzystają z nich, aby im zaprzeczyć – tym częściej pojawiają się w tychże tekstach różnego rodzaju i rzędu sygnały tradycyjnej przynależności gatunkowej” – pisze Stanisław Balbus (Balbus 1999: 31). Zdaniem badacza obecne w tekstach odwołania do wzorców genologicznych nie stanowią w sposób jednoznaczny o przynależności dzieła do takiego wzorca, odsyłają jednak do określonej przestrzeni hermeneutycznej, której kształt jest zależny od czytelnika. Sposób identyfikacji przez odbiorcę wskazywanego w dziele gatunku często warunkuje przyjęcie przez niego pewnego stylu lektury i ma swoje konsekwencje interpretacyjne.

W obrębie niniejszego artykułu przyjmuję za punkt wyjścia teorię Balbusa, do której skłaniał się także w swoim artykule o kryminałach Lema Maciej Dajnowski (Dajnowski 2016), gdyż pozwala ona wyzyskać genologię bez konieczności podejmowania decyzji względem atrybucji gatunkowej dzieła. Chciałabym pokazać, jakie znaczenie może mieć dla odczytania *Śledztwa* uważne przyjrzenie się sposobom, w jakie wzorzec kryminału zostaje przez Lema przekroczoney.

Kryminał jako gatunek

Z omówionych powyżej względów warto na początek pokrótce przedstawić i uporządkować cechy, które wyróżniają powieść kryminalną spośród innych typów prozy. Zgodnie ze *Słownikiem literatury popularnej* powieść kryminalna jest to „odmiana powieści, w której podstawową dominantą kompozycyjną jest fabuła powiązana ze zbrodnią, jej dokonywaniem oraz wyjaśnianiem przyczyn i ujawnieniem osoby sprawcy” (Martuszevska 1997: 319). Najbliższą

Śledztwu odmianą kryminału jest powieść detektywistyczna, która ukształtowała się w Europie w XIX wieku, a w pierwszej połowie XX wieku była realizowana w formie najbardziej uschematyzowanej. Sztandarowym przykładem tego typu powieści są oczywiście *Przygody Sherlocka Holmesa* Arthura Conan Doyle’a. Centralna dla tego podgatunku jest postać detektywa o zasadniczo niezmiennym w toku powieści charakterze, którego podstawową metodą działania jest śledztwo – z założenia zakończone wykryciem i ukaraniem sprawcy.

Kryminałem w sposób teoretyczny zajmował się także sam Lem – w roku 1959, a więc w czasie, gdy po raz pierwszy zostało wydane *Śledztwo*, napisał esej *O powieści kryminalnej*. Wskazuje w nim cechy gatunku podobne do wymienionych powyżej, przedstawia także swoje zarzuty wobec literatury tego typu. Na szczególną uwagę zasługuje to, co autor *Solaris* uznaje za „jedno z największych [...] kłamstw całego gatunku” (Lem 1962: 69) – mianowicie wpisane w kryminał przekonanie, że realizacja zaplanowanego z góry ludzkiego działania jest możliwa bez większych zakłóceń spowodowanych przypadkiem. Poszukiwanie równowagi pomiędzy chaosem zdarzeń a ich podporządkowywaniem się celowemu działaniu człowieka uznaje Lem za jedno z najtrudniejszych zadań stojących przed każdym pisarzem, oprócz, jak ironicznie stwierdza, autora kryminałów, który zrzeka się życiowej prawdy na rzecz „zegarkowości intrygi” (Lem 1962: 70-71).

We wzorcu tym, choć bywa krytykowany nie tylko przez Lema (Płaza 2006: 332-337), pisarze dostrzegają również potencjał dość szczególny – Umberto Eco w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”* określa powieść kryminalną jako „intrygę najbardziej metafizyczną i filozoficzną” i dowartościowuje stawiane przez kryminał pytanie „kto zawinił?”, uogólniając je do uniwersalnego pytania o przyczynę i naturę zachodzących w świecie zjawisk (Eco 1991: 612-613). Kryminał poprzez dominujące w jego kompozycji śledztwo stanowi także, jak pisze Jerzy Jarzębski, pewien „model poznawczej procedury” (Jarzębski 2001: 190) – jest gatunkiem bardzo silnie zorientowanym na odzwierciedlanie procesu poznawania. Szczególnej pozycji powieści kryminalnej w szerszej – przekraczającej wąski dość profil tej pracy – perspektywie poświęcone są książki Mariusza Kraski (Kraska 2013) i Mariusza Czubaja (Czubaj 2010). Pierwszy z autorów przygląda się problemowi odbioru kryminału, drugi zaś analizuje powieść kryminalną w perspektywie antropologicznej.

W moim artykule chciałabym przyrzeć się trzem płaszczyznom *Śledztwa* przez pryzmat ich relacji z konwencją tradycyjnej powieści detektywistycznej. Pierwsza z nich, najważniejsza chyba, ale też najobszerniej omówiona i najgruntowniej przebadana przez literaturoznawców (spośród których autorami najbardziej trafnych moim zdaniem koncepcji są Jerzy Jarzębski i Maciej Płaza),

związana jest z podjętą przez Lema polemiką z tradycyjnym dla powieści kryminalnych indukcyjnym procesem poznawczym. Kolejne zaś stanowią propozycję spojrzenia na niekonwencjonalność *Śledztwa* z nieco innej perspektywy: druga dotyczy procesu dojrzewania głównego bohatera, trzecia natomiast obecności w powieści motywów groteskowych.

Sieć

„Abstrakcyjnym modelem domyślania się jest labirynt” – stwierdza w kontekście kryminału Eco i opisuje trzy schematy labiryntu, odpowiadające odmiennym modelom poznawczym: grecki, w którym centrum i droga wyjścia są dzięki nici Ariadny w zasadzie znane, manierystyczny (przypominający kształtem drzewo), w którym choć wiele jest ślepych zaułków (nagle kończących się konarów), można odnaleźć rozwiązanie (pień) oraz s i e ć, w której każda droga krzyżować się może z dowolną inną, brak obszarów uprzywilejowanych oraz – brak wyjścia (Eco 1991: 613). Dwa pierwsze typy labiryntu dają się przełożyć na schemat tradycyjnej powieści detektywistycznej, trzeci zaś będzie stał wobec nich w opozycji – i tym samym najbliższy jest, jak się zdaje, *Śledztwu*.

Czytelnik otrzymuje spory zestaw charakterystycznych dla zwyczajnego kryminału rekwizytów – śledczy gromadzą poszlaki związane z tajemniczymi „poruszeniami” i zniknięciami zwłok i próbują skrupulatnie odtwarzać bieg wydarzeń. Ich rozciągnięte na przestrzeń całej powieści wysiłki nie przynoszą jednak rezultatów. Od początku także proponuje się odbiorcy alternatywne wyjaśnienie sprawy – poproszony o pomoc przez Głównego Inspektora Scotland Yardu, pełen zapału badawczego matematyk Sciss odkrywa korelację pomiędzy tajemniczymi zdarzeniami a zachorowalnością na raka, twierdzi też, że kolejne zajścia mają silny związek z panującą danej nocy pogodą. Dopuszczalna okazuje się więc niemieszcząca się w zwyczajnym kryminale możliwość, że sprawcą dziwnych przestępstw jest nie nekrofil czy szaleniec, lecz przyroda czy ogólniej – przypadek. Wobec takiego przeciwnika pojedyncze umysły i standardowe metody śledztwa są bezsilne, świat zaś wygląda nie jak lamigłówka, lecz jak „zupa” (by użyć określenia Gregory’ego). Wszystko jest możliwe.

Lem, jak podkreśla Płaza (Płaza 2006: 346-347), przelamuje w swojej powieści kryminalność do tego stopnia, że pytanie „kto zawinił?” postawione przez Eco, choć zdawało się uniwersalne, okazuje się bezsensowne. Czyni to, aby ukazać filozoficzne konsekwencje, jakie mają związane m.in. z mechaniką kwantową odkrycia naukowe dokonane w XX wieku. Bohaterowie *Śledztwa* zdaniem Płazy odzwierciedlają trzy różne typy myślenia o świecie. Sciss ze swoją teorią

statystyczną jest reprezentantem podejścia empirycznego i zdaniem badacza „ma do zakomunikowania tylko kilka podstawowych empirycznych reguł: dedukcję jako jedyną sprawdzalną metodę myślenia, probabilistyczny charakter prognoz i nieusuwalną nieoznaczoność [w znaczeniu zasady Heisenberga – AS] obserwacji i pomiarów” (Płaza 2006: 351). Postawa Shepparda odzwierciedla z kolei nowoczesną filozofię poznania – Główny Inspektor zdaje sobie sprawę z chaosu rzeczywistości i tego, że nie jest ona sama w sobie znacząca, uznaje jednak, że można doszukiwać się w jej obrębie prawidłowości (Płaza 2006: 351-352). Wreszcie Gregory jako klasyczny detektyw, próbując bezskutecznie zastosować do wysuwania coraz to nowych hipotez indukcję, uosabia błędy przestarzałego modelu poznania. Jest także nosicielem dyskomfortu „metafizycznego”, w jaki wprawił człowieka wiek XX (Płaza 2006: 354).

Powieść stanowi więc swego rodzaju eksperyment myślowy, który ma na celu pokazanie czy wręcz zamodelowanie różnych postaw epistemologicznych. Uwikłanie w dobrze znaną czytelnikom strukturę kryminału jest potrzebne z jednej strony do tego, aby obnażyć zawodność sposobu myślenia, który odzwierciedla gatunek, z drugiej, aby stworzyć przestrzeń do dyskusji na temat natury rzeczywistości.

„Obcy – to był on sam”

Choć badacze zwracają uwagę na obecny w powieści Lema ból towarzyszący głównemu bohaterowi, związany z rozpoznawaniem przez niego rzeczywistości jako chaosu, stosunkowo niewiele uwagi poświęcają rozwojowi osobowości porucznika Gregory’ego na przestrzeni dzieła. Czytając *Śledztwo* można jednak odnieść wrażenie, że jest to w znacznej mierze powieść o Gregorym i ewolucji jego poglądów na naturę zjawisk, które próbuje badać, oraz o trudzie psychicznym, jakiego wymaga od niego proces przemiany myślenia. Uznanie *Śledztwa* za powieść inicjacyjną czy powieść o dojrzewaniu byłoby przesadzone, jednakże nietypowy dla kryminału wątek rozwoju wewnętrznego postaci detektywa jest w nim niewątpliwie obecny i, jak mi się wydaje, wart analizy.

Czytelnik poznaje porucznika Gregory’ego jako młodego i ambitnego policjanta, któremu Główny Inspektor Sheppard decyduje się powierzyć śledztwo w nietypowej sprawie. Między innymi z powodu związanej z detektywem narracji personalnej można odnieść wrażenie, jakby cała rzeczywistość koncentrowała się na nim właśnie, jakby przyciągał do siebie trudne do wytłumaczenia zjawiska – i jakby sprawa znikania zwłok była po to przede wszystkim, aby mogła dokonać się jego przemiana.

Warto na początku przypomnieć scenę pomijaną zazwyczaj przez badaczy, a w kontekście konstrukcji głównego bohatera bardzo znaczącą. Gregory, wędrując po labiryntowym Londynie, trafia w uliczkę, na której drugim końcu spostrzega dziwnie zachowującego się mężczyznę. Gdy chce go zignorować i wyminąć, tamten zastępuje mu drogę. Po chwili skonsternowany porucznik odkrywa, że nieznajomy to jego lustrzane odbicie, że „obcy – to był on sam” (Lem 1969: 36-37). Nie trzeba tłumaczyć, jak wiele rozmaitych interpretacji może ta scena zrodzić ze względu na bagaż symbolicznych znaczeń, który jest przypisany w kulturze lustrami i spotkaniom z sobowtórem oraz „obcemu” czy „innemu” (do tego rozpoznawanemu w sobie samym). Zagadnienie to wymagałoby osobnych studiów. Na potrzeby tego wywodu wystarczy chyba podkreślić, że nierozpoznanie siebie w lustrze towarzyszy niedojrzałości i opisane zdarzenie potwierdzać może tezę, że przygoda porucznika ma go doprowadzić do samopoznania.

Ważna w kontekście przemiany wewnętrznej Gregory’ego jest relacja, jaka łączy go z Sheppardem. Główny Inspektor „objawia się” porucznikowi w aurze niesamowitości – dzwoni do lokalu, w którym ten akurat przebywa i zaprasza do wyjątkowo mrocznego domu, innym razem pojawia się tajemniczym sposobem w pokoju policjanta. Co istotniejsze jednak, pełni wobec podwładnego funkcję przewodnika (nosi zresztą, jak zauważył Płaza, zakamuflowane znaczące nazwisko: *shepherd* – ang. ‘pasterz’ [Płaza 2006: 351]), czuwa nad nim, udziela lekcji. Powierza śledztwo porucznikowi niemal uroczystymi słowami: „postanowiłem dać panu tę sprawę” i „będzie ją pan prowadził sam”, gdyż jak twierdzi, zauważył, że Gregory jest w problem „osobiście zaangażowany” (Lem 1969: 41). Uświadamia młodemu człowiekowi, że trudno rozeznaczyć się w czymś, czego zobaczyć można tylko niewielki fragment (czyni to na przykładzie fotografii [Lem 1969: 45-46]), celowo rozbudza jego niepokój – każe sformułować wątpliwości i podkreśla, że seria „poruszeń” zwłok wydaje się bezosobowa jak prawo natury. Wreszcie w momencie największego napięcia w trakcie dialogu oświadcza, że choć jest przekonany, iż sprawa musi być rozwiązywalna, Gregory „być może odrzuci [...] to rozwiązanie” (Lem 1969: 49). Rzuca więc podwładnemu wyzwanie nie tyle czysto zawodowe (kryminalne), ile osobowościowe, intelektualne, epistemologiczne.

Gregory od początku przeczuwa naturę misji, którą otrzymał, choć nie w pełni jest zdolny ją zrozumieć: „Był w nim jakiś niepokój, krążył jak krew, aż zawarł się w słowach: stała się bieda. Coś bardzo niedobrego i nieodwołalnego zaszło tego wieczoru...” (Lem 1969: 54). Czuje, jak sądzę, że raz wytracony z równowagi myślenia, do którego przywykł, nie będzie już mógł do niej wrócić. Przez większość akcji powieści próbuje bronić swojego pierwotnego stanowiska, ucieka

się do dobrze sobie znanych metod prowadzenia śledztwa, szuka sprawcy przestępstw niemal rozpaczliwie, uważając, że jeśli mu się to nie uda, będzie zmuszony uwierzyć w „cud”. Jest niejako w potrzasku własnego myślenia, co uświadamia mu pisarz Black w słowach: „nigdy, nigdy nie zrezygnuje pan ze sprawcy, bo jego istnienie implikuje pańskie!” (Lem 1969: 160).

Postawa młodego człowieka wraz z rozwojem powieści pod wpływem rozmów ze Scissem i Sheppardem oraz własnych studiów ulega jednak przemianie. Pod koniec swej wędrówki przygnębiony myśli: „Gdybym mógł wszystko cofnąć [...] Ale to wszystko, wszystko, o miesiące wstecz. Mało. O rok? Głupstwo. Nie wywinę się...” (Lem 1969: 202). Wie jednak, że poznanie nie sposób odwrócić i wygłasza wobec dobrotliwego Głównego Inspektora pełen bólu monolog, w którym uznaje, że światem rządzi chaos (Lem 1969: 202-205). Takie rozpoznanie natury świata jest zbieżne z rozpoznaniem przez niego swojej własnej natury: „Może i my... [...] ...i my jesteśmy tylko czasami, to znaczy: raz mniej, niekiedy prawie znikamy, rozplywamy się, a potem nagłym wysiłkiem, scalając na chwilę rozpadające się rojowisko pamięci... na dzień stajemy się...” (Lem 1969: 205).

Scena ta, dzięki której czytelnik ostatecznie może spostrzec przemianę, jaka dokonała się w świadomości bohatera, jak już zostało wspomniane, dzieje się w obecności Shepparda – który nie pozwala porucznikowi popaść w nihilizm. Proponuje nową hipotezę rozwiązania i prosi, by Gregory ją zbadał. W ten sposób sprawa niejako zatacza koło. Bohater znów jest posłany, by prowadzić śledztwo, choć jeszcze przed chwilą przekonany był, że to niemożliwe. Podejmuje się zadania, rusza jednak odmieniony – dojrzałszy. „Kryminał” Lema nie kończy się rozwiązaniem zagadki dlatego, że to nie ona była głównym problemem powieści...

„Harce szkieletów”

Kolejnym aspektem *Śledztwa*, który moim zdaniem warty jest uwagi w kontekście dekonstrukcji wzorca kryminalnego, jest obecność w nim elementów groteskowych: przede wszystkim na poziomie motywiki, ale także jako pewnej zasady budowania powieści. Groteska jest terminem trudnym do zdefiniowania, niosącym za sobą długą historię, tym bardziej więc należy wyjaśnić, w jaki sposób będzie rozumiana w obrębie tego artykułu. Groteską nazywam tutaj, opierając się głównie na uwagach Macieja Dajnowskiego (Dajnowski 2005: 31-40) oraz Włodzimierza Boleckiego (Bolecki 1998: 345-361), kategorię estetyczną występującą m.in. w literaturze, za której najważniejszą cechę uznać można łączenie elementów (w ramach świata

przedstawionego) i zasad (w ramach konstrukcji czy też języka) niepasujących do siebie w obrębie przyjmowanych w danej epoce kanonów, przez co osiągnany jest efekt z pogranicza komizmu oraz grozy. Kategorie wykazujące pewne pokrewieństwa z groteską to absurd, niesamowitość, makabryczność, karykatura, parodia, satyra, ironia i komizm. Można także wymienić pewne motywy uznawane często za typowo groteskowe (choć należy mieć świadomość, że jest to stwierdzenie nieco ryzykowne ze względu na fluktuacje znaczeniowe terminu): zdeformowane, karykaturalne czy hybrydyczne postacie, lalki, kukły, manekiny, karnawał, koszmar senny i im podobne. Jako taka, kategoria groteski ze względu na swój deziluzyjny charakter, nie mogłaby się raczej pojawić w kontekście kryminału wiernie realizującego wzorzec „holmesady” (Jarzębski 2001: 190) z jej powagą i (choćby nawet powierzchownym czy wręcz pozornym) weryzmem.

Za zastanawiający uznaję fakt, że dotychczasowi komentatorzy *Śledztwa* nie odwoływali się raczej w jego kontekście do kategorii groteski. Jarzębski wspomina o czarnym humorze i chwytach rodem z *horror story* (Jarzębski 2001: 191). Płaza motywy, które zamierzam omówić, uznaje (słusznie zresztą) za rekwizyty służące przede wszystkim uruchomieniu układu intertekstualnych odniesień związanych z dziewiętnastowiecznym kryminałem w stylu Edgara Alana Poe (Płaza 2006: 345-346). Stoff natomiast podkreśla ich niewytłumaczalność i fakt, że tworzą one wokół Gregory’ego „atmosferę niezwykłości” i „nastrój udręczenia” (Stoff 1983: 111). Wydaje mi się jednak, że – przynajmniej we współczesnym odbiorze powieści – wprowadzenie do rozważań terminu groteski jest zasadne.

Elementy groteskowe chciałabym podzielić na kilka grup. Po pierwsze, wrażenie groteski wywołuje sam przedmiot śledztwa oraz jedna z hipotez rozwiązania zagadki – poruszane przez „czynnik biologiczny” zwłoki. Gregory opisuje zjawisko (co prawda z pewną przesadą, gdyż chcąc sprowokować Scissa) następująco (Lem 1969: 123):

W głębi obszaru niskiej zapadalności czynnik poczał działać z pełnym rozeznaniem, niczym istota świadoma, lecz nie posiadał jeszcze doświadczenia. Nie wiedział, na przykład, że nagim zwłokom jest — jak by to powiedzieć — niezręcznie pojawiać się wśród ludzi, że z tego mogą być kłopoty i trudności. Uruchamiając następnego nieboszczyka z serii, zatroszczył się o odpowiedni przydzwiewek. [...] Później nauczył się czytać [...]

Ale to światło rozumu zmacone zostało za sprawą zbytniego przybliżenia się do granicy obszaru niskiej zapadalności na raka. Tam mógł już tylko wprawić zeszytywniałe członki w ruchy kiepsko skoordynowane, w pewien rodzaj makabrycznej gimnastyki, wstawanie i filuterne wyglądanie przez okno kostnicy cmentarnej... [...] wiem, co może przerazić angielskiego konstabla. Taniec trupów. Słabnącą świadomością wspomniał widać Holbeina i średniowieczne harce szkieletów.

Gregory odwołuje się tu bezpośrednio do *danse macabre*, uznawanego za sztandarowy motyw groteskowy w sztukach plastycznych. Używa także języka żartobliwego do opisu zjawisk, które powinny wszak budzić trwogę.

Po drugie, efekt niesamowitości zmieszanej z absurdem pojawia się w szeregu pobocznych elementów świata przedstawionego – przede wszystkim w wyglądzie posiadłości państwa Fenshaw, gdzie pokój wynajmuje porucznik, oraz w zachowaniach gospodarzy, ale także w szeregu pomniejszych motywów: nierozpoznanie się w lustrze, trafieniu na uliczkę karłów, spotkaniu z żebrakiem nieprzyjmującym jałmużny. Dom jest niemal karykaturalny i labiryntowy – wiktoriański, niezbyt wygodny, pełen rzeźb, fresków i luster. Gospodyni ma w zwyczaju w towarzystwie czarnych kotów całymi dniami przesuwac się po nim ze swoim stołeczkiem, sprząając rozmaite zakamarki. W nocy zaś z sypialni gospodarza dobiegają serie dziwacznych odgłosów, które przyprawiają Gregory’ego o bezsenność i są dla niego dodatkowym źródłem nerwowego napięcia. Skutkują też wreszcie koszmarem, w którym widzi pana Fenshaw sterującego nagimi manekinami kobiecymi niczym kukielkami w celu przywołania duchów... Niepokojące zdarzenia związane z domem są niejako miniaturą zagadki, z którą główny bohater musi się zmagac w trakcie śledztwa, i być może też odzwierciedleniem wewnętrznego zagmatwania Gregory’ego. Stanowią połączenie elementów dziwnie niedopasowanych, niejako losowych. Pozwalają odczuć, że świat bohatera ze swoją przypadkowością jest nie do pojęcia, że naturalna dla niego losowość sprawia wrażenie sztuczności.

Opisane dotychczas motywy z dwóch grup mieszczą się całkowicie w obrębie świata przedstawionego. Wydają się ze względu na swój niesamowity charakter podważać kryminalność *Śledztwa*, przyczyniac się do dementowania zagadki. Ale również sytuują powieść w obrębie nieco innej tradycji – spod znaku Poego nie Conan Doyle’a, co podkreśla Płaza. Silna intertekstualność powieści może sama w sobie zostać uznana za cechę groteskową, dla której hybrydyczność czy kolażowość jest jednym z wyznaczników.

Po trzecie wreszcie, sam fakt korzystania ze schematu kryminalnego przez Lema w sposób polemiczny, z jednej strony wypełnianie założeń gatunku, z drugiej przekraczanie ich, świadoma zabawa konwencją, wojownicze niemal nastawienie wobec wpisanych w modelowy kryminal norm mogą zostać uznane za działania groteskowe. Wówczas kategoria ta stałaby się zasadniczą dla mówienia o *Śledztwie*. Dajnowski stwierdza (Dajnowski 2005: 34):

Groteska wydaje się zawsze bazować na stosunkowo łatwo rozpoznawalnym zniekształceniu pewnego wzorca, mianowicie konwencjonalnego przedstawienia postaci, sytuacji bądź nadrzędnych wobec tej ostatniej reguł rządzących światem przedstawionym. Ewolucyjny (współczesniejszy) wariant tej struktury polega na poddawaniu zniekształceniu także samych spetryfikowanych konwencji artystycznych.

Nie jestem przekonana, czy rzeczywiście należałoby całkowicie podporządkowywać odczytywanie *Śledztwa* grotesce, sądzę jednak, że patrzenie na powieść Lema przez pryzmat tej kategorii jest zasadne, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę funkcje, jakie zazwyczaj ona pełni, czyli przede wszystkim kontestację obowiązującego porządku artystycznego czy filozoficznego (tu: nieprawdopodobnej pozornie werystycznej struktury kryminału oraz związanych z nim przestarzałych schematów epistemologicznych).

Zakończenie

Lem w *Śledztwie* korzysta z konwencji powieści kryminalnej, aby podważyć stojące u jej podstaw stanowisko filozoficzne – że świat jest rozwiązywalną łamigłówką, a człowiek w bardzo niewielkim stopniu podlega chaotycznym wyrokom przypadku. Czyni odstępstwa od wzorca detektywistycznego na kilku poziomach. Po pierwsze podaje w wątpliwość naturę zjawisk, z którymi zmagają się śledczy i wikła bohaterów w znacznym stopniu w przypadek. Po drugie każe głównemu detektywowi przejść filozoficzną, niemal duchową przemianę. Po trzecie wreszcie, uruchamia repertuar zabiegów groteskowych. Powołuje tym samym do życia powieść pozornie prostą, stanowiącą jednak znaczne wyzwanie interpretacyjne.

Bibliografia

- Banasiak Bogdan. 2002. „De interpretatione. Deleuze versus Derrida”. *Nowa Krytyka* 13: 97-118.
- Balbus Stanisław. 1999. „Zagłada gatunków”. *Teksty Drugie* 6 (59): 25-39.
- Bereś Stanisław. 2009. *W kosmosie przypadków: antykryminały Stanisława Lema*. W: Magowska Anita, red. *Makrokosmos versus Mikrokosmos*, 115-130. Poznań: Wydawnictwo Kontekst.
- Bolecki Włodzimierz. 1998. Groteska. W: Sławiński Janusz, red. *Słownik terminów literackich*, 345-361. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Czubaj Mariusz. 2010. *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*. Gdańsk: Oficynka.

- Dajnowski Maciej. 2005. Grotteska w twórczości Stanisława Lema. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Dajnowski Maciej. 2016. Kryminały Stanisława Lema jako eksperymenty gatunkowe. W: Ruszczyńska Marta, Dorota Kulczycka, Wolfgang Brylla, Elżbieta Gazdecka, red. Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem, 19-26. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego 5. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Eco Umberto. 1991. Dopiski na marginesie *Imienia róży*. W: *Imię róży*, Adam Szymanowski, tłum., 593-623. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Jarzębski Jerzy. 2001. W labiryncie świata. W: *Lem Stanisław. Śledztwo*, 190-195. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jarzębski Jerzy. 2003. Intertekstualność a poznanie u Lema. W: *Wszechświat Lema*, 103-129. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kraska Mariusz. 2013. Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.
- Lem Stanisław. 1962. O powieści kryminalnej. W: *Wejście na orbitę*, 51-74. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lem Stanisław. 1969. *Śledztwo*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Martuszevska Anna. 1997. Powieść kryminalna. W: *Żabski Tadeusz*, red. *Słownik literatury popularnej*, 319-324. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Płaza Maciej. 2006. O poznaniu w twórczości Stanisława Lema. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Stoff Andrzej. 1983. Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

JEDNAK KSIĄŻKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2020 nr 11

Artyści działają. Działaczki tworzą

WARSZTATY I KONFRONTACJE

ŚMIECH, KTÓRY BOLI. O *KLERZE* WOJCIECHA SMARZOWSKIEGO

PIOTR ZDZIARSTEK
UNIwersytet Gdański

90

Komizm jest potężnym narzędziem w rękach sprawnego filmowca. Trudno wyobrazić sobie współczesne filmy rozrywkowe pozbawione zabawnych dialogów lub komicznych sytuacji. Nawet kino niszowe, to o nieco bardziej artystycznym profilu – choć zazwyczaj bardziej stonowane – nie rezygnuje z walorów satyry, groteski czy absurdu. Mimo to można odnieść wrażenie, że wartości estetycznych komizmu nie ceni się wystarczająco w krytyce filmowej. Ludyczność to szerokie spektrum postaw, wartości i estetycznych przeznaczeń. Inna jest funkcja śmiechu i zabawy w slapstickowych gagach Bustera Keatona, czym innym chichot wynikający z absurdalnego humoru Monty Pythona lub niewygodny, nerwowy śmiech prowokowany przez filmy Todda Solondza. Czym innym wreszcie jest śmiech pojawiający się w filmach Wojciecha Smarzowskiego, przy których do śmiechu raczej być nam nie powinno.

W niniejszym artykule pragnę omówić interwencyjną rolę komizmu w bardzo głośnym

filmie *Kler* (2018). To obraz, którego wpływ przekroczył zdecydowanie granice fikcji. Wydaje się, że społeczny efekt oddziaływania *Kleru* usprawiedliwia decyzję, by interesującą mnie interwencyjność śmiechu uznać za istotny wymiar tego filmu, jeden z kluczowych elementów jego oddziaływania.

Kino Wojciecha Smarzowskiego uchodzi za wyczerpujące emocjonalnie i trudne w odbiorze. Tematy, które podejmuje reżyser z zasady są kontrowersyjne i dramatyczne, a atmosfera światów prezentowanych w autorskim spojrzeniu przygnębia widzów. Postaci, których losy śledzimy na ekranie bywają szlachetne, jednak reżyser umieszcza je we wszechobecnej toksyczności, w kontekście rozpowszechnionego zła, co sprawia, że wydają się bezradne, a przez to marginalne i nieprzystosowane do świata.

W takiej postawie Smarzowskiego, w jego zamiłowaniu do dramatycznej ekspresji i czarnym widzeniu świata, dostrzegam wyraźny bunt. Reżyser w wywiadzie dla „Przekroju” zresztą sam przyznaje:

Jeśli protestuję, to za pomocą swoich filmów. Robię filmy o tym, co mnie boli. Na różnych poziomach. Jeśli widzę śmieci obok swojego domu w lesie, robię o tym scenę. Polska jest ładna, kiedy napada śniegu, albo kiedy opadnie mgła albo wszędzie tam, gdzie nie ma ludzi. W innych okolicznościach jest niestety przeważnie brzydka. Każdy buduje, jak chce i jak potrafi. A ponieważ nie jesteśmy najbogatsi, to siłą rzeczy budujemy z tego, co najtańsze i byle jakie. No i najważniejsze to zacząć od ogrodzenia, żeby ci nikt pustaków nie podpieprzył. Każdy przepis można obejść, to, co dzisiaj jest parkiem krajobrazowym czy narodowym, jutro może przestać nim być. Brak wizji i brak architekta przestrzeni. Nie cieszy mnie to, tylko boli. I dlatego ta Polska tak wygląda w moich filmach. (Rydlewska, Brzywczy 2013: 6)

Satyra w filmach Smarzowskiego jest wyrazem jego buntu wobec rzeczywistości. Przedstawione w wywiadzie reżyserskie widzenie Polski, która jest ładna tylko wtedy, kiedy nie jest sobą („kiedy napada śniegu, (...) kiedy opadnie mgła”), albo wtedy, gdy „nie ma ludzi” – eksponuje jednak coś więcej niż tylko prywatną alergię na głupotę, złość, ograniczenie i najzwyczajszą brzydotę. Satyra – owszem – zawiera w sobie elementy pogardy i szyderstwa, ale też przyczynia się do zmiany, refleksji i pouczenia. Dla przykładu XVIII-wieczna satyra tyleż piętnowała społeczne zło, co żywiła się przeświadczeniem o racjonalnym porządku rzeczy świata. Dawała nadzieję, że zobaczyć, pokazać i wyśmiać to, co absurdałne i niesprawiedliwe, znaczy też móc to zmienić.

Smarzowski tymczasem mówi o bólu i opresji – społecznej i prywatnej. I w tym

znaczeniu skojarzenie jego filmów ze śmiechem czy ludycznością nie jest rzeczą oczywistą. Po co obecność komizmu tam, gdzie grzebie się w tym, co bolesne? Jakiego rodzaju interwencją jest film *Kler*?

Komizm jako narzędzie współtworzące świat przedstawiony

Pierwszy sposób użycia komizmu jest z pozoru oczywisty, lecz w rzeczywistości całkiem złożony. Chodzi mianowicie o stworzenie niepokojąco spójnej wizji świata. Brudnoponura Polska z filmów Smarzowskiego i jej obrazowe przedstawienia utkane są z intensywnie negatywnych emocji, złych wydarzeń i podłych zachowań. Ich konfiguracją rządzi więc bezkompromisowa reguła groteskowego wyolbrzymienia. Cel jest jasny: chodzi o to, żeby filmowe obrazy odpychały i wzbudzały u widzów rodzaj wewnętrznego (i estetycznego) buntu, o którym reżyser mówił w wywiadzie dla „Przekroju”.

Thomas Veatch w swojej pracy *A Theory of Humor* stwierdza, że humor powstaje w wyniku naruszenia indywidualnej normy. Mówiąc prościej – przeżycie komiczne wywołane zostaje przez pogwałcenie wewnętrznych przekonań odbiorcy na temat tego, jak powinna wyglądać rzeczywistość (Veatch 1998: 163-165). Z tego samego założenia wychodzi również Bohdan Dziemidok, autor książki *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, kiedy podkreśla, iż:

Wszystkie najważniejsze środki wyrazowe i techniki wywoływania komizmu polegają na wytworzeniu zjawisk odbiegających od normy, które stają się przyczyną pojawienia się przeżyć komizmu. (Dziemidok 2011: 67)

Zauważmy jednak, że obaj teoretycy opisują najważniejszy mechanizm pojawiania się komizmu, nie wskazując na jego różnego rodzaju modalności i wcielenia – od żartobliwej zabawy po opresyjny i dojmujący szok.

Samo wykroczenie poza normę nie jest warunkiem wystarczającym do zaistnienia przeżycia komicznego. Większość szokujących i dramatycznych wydarzeń to jakiś rodzaj odstępstwa od normy, z natury rzeczy postrzegane są jako eksces. Autorzy *Filozofii dowcipu* tłumaczą to faktem, że kiedy pojawia się dysharmonia emocji, ogranicza ona lub wręcz blokuje odczucie rozbawienia. Takie uczucia jak strach, skrepowanie czy współczucie kolidują ze śmiechem, ponieważ niwelują niezbędne dla ludycznego przeżycia poczucie dystansu (Hurley, Dennett i in. 2016: 242); wywołują wrażenie, że eksces mnie (widza czy czytelnika) nie dotyczy. To właśnie ta asymetria sprawia, że jednych żarty szczerze bawią, innych zaś oburzają lub

zniesmaczają.

Henri Bergson w swoim głośnym eseju o śmiechu podkreśla znaczenie odpowiedniej perspektywy. Jego zdaniem dla wywołania rozbawienia niezbędna jest pewnego rodzaju obojętność, oderwanie się od „całości społecznej”:

Komizm, aby mógł wywołać należyty skutek, wymaga jakiegoś chwilowego znieczulenia serca, przemawiając wyłącznie do rozumu. (Bergson 1902: 5)

Warto o tym pamiętać w kontekście *Kleru*, jak i pozostałych dzieł Smarzowskiego. Spostrzeżenie to bowiem tłumaczy, dlaczego niektórym bohaterom kibicujemy i nie odnajdujemy żadnej radości, gdy spotka ich jakieś nieszczęście. Z kolei z innymi postaciami nie jesteśmy zżyci, więc bez większego zakłopotania możemy się śmiać z ich niepowodzeń.

Nieważne, czy mówimy o celnej satyrze, grotesce, czy motywach czystej, „niewinnej” zabawy – śmiech pojawia się w jakiejś formie w wielu dziełach reżysera. Zderzenie jakiegokolwiek formy komizmu z dramatycznymi wydarzeniami dodatkowo podkreśla wizję świata według Smarzowskiego: „Rzeczy tragiczne obok komicznych. Takie jest życie. Lubię zderzać nastroje i emocje” (Siennica 2018). Autor akcentuje również rolę prowokacji w sztuce, podkreślając, że łączenie gatunków tę prowokację umożliwia:

Łatwo zaszokować drastycznym tematem czy sceną. Trudniej o prowokację intelektualną, emocjonalną, artystyczną. A ja lubię historie, które są na granicy – teatru i filmu, tragizmu i komizmu, nawet złego i dobrego smaku. Forma bywa świetnym narzędziem prowokacji. (Gzyl 2016)

Balansowanie pomiędzy różnymi środkami przekazu, nawet w obrębie komedii, niuansuje przekaz i emocje wywołane przez dzieło artystyczne. Świat przedstawiony jest wiarygodny, ale nie całkowicie realistyczny, gdyż autor niektóre zjawiska wyolbrzymia, intensyfikuje, przekształca. Jest to do pewnego stopnia niezbędne, by to, co negatywne i warte krytyki, widzowie wyraźnie dostrzegali, a tym samym czuli się niewygodnie.

[...] w satyrze obok komizmu istotnymi elementami mogą być również tragizm, dramatyzm, pesymizm i tak dalej. Satyryk stara się wywołać nie tylko przeżycie komizmu, lecz także właśnie oburzenie, gniew, wzgardę. (Dziemidok 2011: 58)

Komizm jako narzędzie argumentacji

Oprócz ambiwalentnych światotwórczych przeznaczeń humoru (to jest jego mocy deformacji naszej rzeczywistości i jej jednoczesnego przedstawiania w ekspresywnej postaci), interwencyjność śmiechu wynika również z jego retorycznego potencjału. Wiąże się on z tym, co Dziemidok nazywa postawą satyryczną, przeciwstawiając ją postawie humorystycznej. Humorystyczność bowiem w interpretacji polskiego badacza związana jest z brakiem potępienia i aktywności ze strony tego, kto sięga po gest śmiechu, podczas gdy postawa satyryczna już w samym swym rdzeniu jest bezlitosna i złośliwa (Dziemidok 2005: 14). W przypadku twórcy *Kleru* wydaje się ona rodzajem aktywnego protestu, walką ze złem przy pomocy całego dostępnego warsztatu oraz wszelkich dostępnych narzędzi. Autor nie tylko przedstawia przemoc, nienawiść i chciwość, ale również przeciwstawia się im i je ośmiesza.

Kpina, złośliwy dowcip, szyderstwo i twórczość satyryczna mogą być wartościowe dla higieny psychicznej człowieka jako sposoby rozładowywania narastającego niezadowolenia, bezsilnego gniewu, oburzenia i kompleksów. Mogą się stać również ważną formą rekompensaty za niepowodzenia i rozczarowania osobiste, za poniżenie, strach i klęski grupy społecznej lub całego narodu. (Dziemidok 2011: 169)

Satyra zawarta w *Klerze* najczęściej przybiera formę odsłaniania hipokryzji. Szczególnie skutecznym środkiem do realizacji tego celu jest charakterystyczny dla komizmu kontrast, zestawienie wyidealizowanego obrazu osoby duchownej z jej zgoła odmiennym rzeczywistym zachowaniem. Dziemidok dostrzega tam takie rozbieżności jak między teorią a praktyką oraz marzeniami i rzeczywistością (Dziemidok 2011: 81-86). Są one najlepiej dostrzegalne, gdy bohaterowie dopuszczają się zachowań, które są niezgodne z naukami Kościoła i jego społecznym autorytetem.

Już na samym początku filmu poznajemy trzech księży: Trybusa (Więckiewicz), Kukulę (Jakubik) oraz Lisowskiego (Braciak) podczas wspólnej libacji alkoholowej. Mężczyźni żartują, przeklinają, śpiewają piosenkę Kazika Staszewskiego i grają w nietypowe gry pijackie, takie jak odgadywanie urywków z Pisma Świętego. Jeden z nich dotyczy nieumiarkowania w picciu alkoholu: „Przy picciu wina nie bądź zbyt odważny, albowiem ono zgubiło wielu” (Syr 31,25), na co ksiądz Trybus, który w *Klerze* ma największy problem z uzależnieniem od alkoholu, odpowiada krótko, że przecież nie pije wina, lecz wódkę.

Oprócz destrukcji idealnego obrazu kapłana poprzez bezpośrednie skonfrontowanie szlacheckiego stereotypu z żarłocznym używaniem życia, w *Klerze* mamy też częstokroć do czynienia z trawestacją. Za przykład niech posłuży scena, w której ksiądz Lisowski śpiewa: „Oto

wielka tajemnica wiary”, by po chwili Kukula pomógł mu dokończyć: „złoto i dolary”. W pierwszym przypadku wartości wyższe i święte zostają zanurzone w nowym, grzesznym kontekście, w drugim przypadku wartości niskie, takie jak chciwość i pieniądze, zostają szyderczo uznane za świętość. W obu wypadkach pojawia się ewidentna krytyka zachłanności księży, którzy stawiają znak równości pomiędzy dobrem materialnym i duchowym.

W komiczny, groteskowy sposób ukazuje się również elementarny brak empatii księży. Jeden z nich udziela ostatniego namaszczenia, będąc pod wpływem alkoholu. Udzielanie spowiedzi na kacu również nie jest w świecie filmu niczym niecodziennym. Dla reżysera jest to nie tylko okazja do ukazania obojętności duchowieństwa, ale też sposobność do wprowadzenia kolejnej obserwacji społecznej, wyrażonej w postaci cynicznego żartu. Gdy jedna z penitentek żali się księdzu, że mąż przestał ją bić, co oznacza, że już jej nie kocha, mamy do czynienia z czarnym humorem zwracającym uwagę na złożoność problemu przemocy domowej. Spowiednik, będący w założeniu jednocześnie powiernikiem i doradcą, całkowicie ignoruje tragedię kobiety. Nie dostrzegamy w nim współczucia, a raczej znużenie, prawdopodobnie wywołane spożyciem alkoholem. Pospiesznie, niedbale odpowiada jej, że winy należy najpierw szukać w sobie.

Warto zaznaczyć, że Smarzowski, pomimo że generalizuje krytykowane zjawiska sięgając po poetykę hiperboli i deformacji, to wciąż wykazuje nieco zrozumienia dla (przynajmniej niektórych) swoich bohaterów. Piotr Szelaż, teolog, prawnik i były ksiądz, podczas panelu dyskusyjnego *5 milionów obejrzało Kler. I co?* opowiadał o swojej roli konsultanta przy produkcji filmu. Wyznał, że współpracując z reżyserem, starał się, by *Kler* nie był tanim paszkwilem uderzającym w Kościół, lecz żeby wywoływał dyskusję (Szelaż, 2019). I rzeczywiście – Trybus, Kukula i Lisowski są przede wszystkim ludźmi, którzy popełniają błędy. Wyjątek stanowi arcybiskup Mordowicz, który pozbawiony jest jakiegokolwiek głębi emocjonalnej i ludzkich odruchów.

Mordowicz to człowiek całkowicie skupiony na władzy i pieniądzach. Używa wulgarnego języka, ma zamiłowanie do przepychu, kiczu i prostych, przasných rozrywek, takich jak picie alkoholu w akompaniamencie wikarego, przygrywającego na akordeonie. Próżność arcybiskupa oraz jego oderwanie od rzeczywistości ukazuje scena, w której otrzymuje on pastoral i mówi z uśmiechem: „złoty, a skromny”. Przedstawienie tej postaci ma ewidentnie charakter deprecjonujący i pejoratywny. Jest w niej coś Molierowskiego w takim sensie, że Mordowicz (zauważmy, że reżyser posłużył się chwytem tradycyjnej komedii, wykorzystując nazwisko mówiące) jest przede wszystkim symbolem grzechów, jakich w opinii Smarzowskiego dopuszcza się Kościół.

Henri Bergson, podejmując zagadnienie relacji między śmiechem i satyrą oraz śmiechem

i jego rolę we wskazywaniu wad zauważa, iż:

Wady komiczne, choćby najściślej związane z osobą działającą, zawsze zachowują swoje niezależne istnienie; one są właściwie główną osobistością, niewidzialną, lecz ciągle obecną, do której osoby żywe, z krwi i kości, są jedynie dodatkowo przyczepione. (Bergson 1902: 13)

Trybus, Lisowski i Kukula są ofiarami satyrycznego spojrzenia reżysera, ale nie zostali pozbawieni własnej podmiotowości. Ich słabości i czyny, których się dopuszczają, świadczą o ich zagubieniu, złożoności ukazywanych, krytykowanych przez reżysera mechanizmów społecznych. Niemniej nie zmienia to faktu, że każdy z bohaterów do pewnego stopnia reprezentuje grzechy będące zaprzeczeniem kapłańskiej misji, takie jak pycha, chciwość, pijaństwo, nieczystość czy znużenie duchowe. Podobny zabieg Smarzowski zastosował zresztą w jednym ze swoich poprzednich obrazów, w *Drogówce*.

Komizm i jego siła przyciągania

Równie istotną kwestią, jeżeli chodzi o interwencyjną siłę dzieła, jest także fakt, że elementy komediowe możemy znaleźć właściwie w większości filmów Smarzowskiego, dzięki czemu są one łatwiej przyswajalne i chętniej oglądane przez publiczność. Nie jest to co prawda dla Smarzowskiego powód nadrzędny, ale – jak wspomina w jednym z wywiadów – kręcone przez niego filmy należą do kosztownych produkcji, a jemu, jako twórcy, zależy również na tym, by inwestorzy nie tracili pieniędzy (Smarzowski 2018). Nie oznacza to jednak, że korzyści z sukcesu frekwencyjnego sprowadziły się wyłącznie do kwestii finansowych. Podczas rozmowy, która odbyła się na festiwalu Pol'and'Rock, reżyser mówił:

Film to jest takie medium masowe. I mam szansę przez film dotrzeć do głów ludzi, którzy myślą inaczej niż ja. Jeżeli chodzi o teatr czy książki – one oczywiście są, funkcjonują, ale uważam, że Polacy nie czytają książek, albo czytają te, których nie powinni. Natomiast kultura obrazkowa, film, daje taką możliwość. (Smarzowski 2019)

Istotną rolę w pozyskiwaniu widowni mogą pełnić również zwiastuny, które w przypadku zarówno *Kleru*, jak i *Pod Mocnym Aniołem* były kontrowersyjne, ponieważ ukazywały promowane dzieła w zakrzywionym (by nie powiedzieć zakłamanym) świetle. Wielu widzów po zapowiedziach spodziewało się filmów lżejszych, o zdecydowanie bardziej komediowym profilu.

Okazuje się, że wynika to przede wszystkim z decyzji podjętej przez dystrybutora, który postawił na taką formę promocji. Sam autor nie wyklucza jednak pozytywnych, „ekspansywnych” aspektów takiego zabiegu; w końcu fani reżysera i tak wybrałyby się do kina na jego kolejny film, a dzięki komediowym zwiastunom można było liczyć na dotarcie do innej grupy docelowej (Siennica 2018). Mimo że to nietypowe rozwiązanie ma swoich przeciwników, to dobrze służy celowi reżysera, który chce zaprezentować swoje wypowiedzi artystyczne jak najszerszej widowni.

Żartobliwe, lekkie sceny pomagają również wrażliwszym widzom wytrwać do końca seansu. Styl reżysera jest bardzo charakterystyczny ze względu na naturalizm i surowość, z którymi bezpośrednio kojarzymy jego dokonania. Przesadna intensywność może okazać się dla publiczności odpychająca, narracja może popaść w niezamierzoną śmieszność, jeżeli nie zostanie urozmaicona żartem, przynajmniej chwilowym przełamaniem depresyjnej tonacji. Zdaniem Smarzowskiego *Kler* byłby wręcz nie do strawienia, gdyby koncentrował się wyłącznie na ukazywaniu najcięższych grzechów Kościoła.

Widz by nie wytrzymał, gdybym skupił się tylko na czarnej, cokolwiek by to nie znaczyło, stronie mocy. Jest w *Klerze* relacja męsko-damska, zdarzają się dowcipy, czasem niewybredne. Kino musi dostarczać różnych emocji. To ma jeden cel – przeprowadzić widza do końca, by wytrzymał w fotelu w kinie. (Siennica 2018)

Świadome wykorzystywanie zabiegów komicznych wydaje się więc świetnym rozwiązaniem, aby ograniczyć ryzyko niepożądanego odbioru i sprawia, że przekaz, który jest tak ważny dla reżysera, ma większą szansę trafić do publiczności.

Pułapka na widza

Analizując strukturę filmów Smarzowskiego, dość łatwo można zauważyć, że większość z nich rozpoczyna się w lekki, zabawny i nierzadko prząsny sposób. Dopiero z czasem atmosfera robi się coraz bardziej mroczna i ponura. Tego typu gatunkowa gra (od komedii do tragedii) stanowi pewnego rodzaju pułapkę na widza, który najpierw angażuje się w warstwę komediową i czeka na więcej żartów i komicznych sytuacji, a musi skonfrontować się z drugą, pesymistyczną warstwą historii, która za sprawą kontrastu i czarnego humoru, jeszcze silniej oddziałuje na odbiorcę (Smarzowski 2019). Mamy z tym zjawiskiem do czynienia w *Weselu*, *Drogówce*, *Pod Mocnym Aniołem* i *Klerze*. Każdy z tych filmów zaczyna się od pozornie lekkiej tonacji, by w pewnym momencie wejść w dojmującą, molową aurę.

Pozwolę sobie na chwilę odejść od *Kleru*, by wspomnieć o bardzo ciekawym przypadku

filmu *Pod Mocnym Aniołem*, który w trakcie oglądania zaczyna wpędzać widza w coraz większe poczucie winy. Część filmu tworzą sceny sprawiające wrażenie prymitywnych, zabawnych historyjek o pijakach. Śmieszyć może wygląd alkoholików, ich sposób mówienia i poruszania się, ich niedostosowanie do społecznych zasad, skutkujące niecodziennymi sytuacjami (Jerzy w jednej ze scen przepędza kopniakami krakowskiego lajkonika, w innej pewien mężczyzna defekuje publicznie do kosza na śmieci).

Dystans ulega jednak znacznemu skróceniu w momencie, w którym lepiej poznajemy bohaterów, między innymi za sprawą ich dramatycznych zwierzeń. Historie osób uzależnionych chwytają za serce, wgląd w ich problemy pomaga zrozumieć, że mamy do czynienia z cierpiącymi ludźmi, których nie można sprowadzić do prostego stereotypu. Stopniowo reżyser ogranicza zabiegi komediowe, tak aby w zjawisku, które na pierwszy rzut oka zdawało się zabawnym folklorem, widzowie mogli dostrzec poważny problem ludzi potrzebujących pomocy. Sceny pijackich ekscesów stają się coraz bardziej żenujące; wywołują nie śmiech, ale raczej współczucie i obrzydzenie. Lepiej poznając bohaterów, zaczynamy czuć z nimi więź. Co za tym idzie, znieczulenie serca, o którym pisał Bergson, zanika. Kiedy pojawiają się tak silne emocje jak współczucie i litość, nie jesteśmy w stanie odczuwać rozbawienia.

W *Klerze* obserwujemy podobny mechanizm. Ten film rozpoczyna się od zabawnych scen picia, obrazów chciwości i niedojrzałości ludzi w sutannach. Radosne kpiny dotyczą negatywnych, ale mniej szkodliwych społecznie zachowań. Komizm znika w momencie, gdy reżyser porusza temat najbardziej delikatny, to jest seksualne wykorzystywanie nieletnich. Śmiech zamiera, gdy stykamy się niewyobrażalnym cierpieniem i bólem.

Podczas jednego z wywiadów poświęconych *Klerowi* dziennikarka żartobliwie zarzuca reżyserowi, że ją nabral. Początek dzieła ją rozbawił, dlatego pomyślała, że film nie będzie tak trudny w odbiorze, jak początkowo sądziła. Tymczasem po obejrzeniu całości była roztrzęsiona. Zapytany, po co narażać widzów na tego typu przeżycia, reżyser przywołuje przykład spektaklu *Kłątwa*, który co prawda wzbudził ogromne kontrowersje, lecz, zdaniem reżysera, ostatecznie zobaczyły go głównie osoby, które myślą podobnie jak twórcy. Natomiast ludzie, którzy mogliby potencjalnie zrewidować swoje poglądy i czegoś się nauczyć, protestowali na zewnątrz (Smarzowski 2018). Reżyser wysnuwa z tego następujące wnioski, które zdają się podsumowywać kwestię użyteczności stosowanych przez niego rozwiązań.

Film ma inną skalę rażenia. Ma szansę trafić do ludzi, którzy myślą inaczej niż ja; dlatego, że ma wartką akcję, że ma zagadkę kryminalną, że ma kilka dobrych dialogów albo właśnie kilka zabawnych sytuacji (Smarzowski 2018).

Można zatem uznać, że działania teoretycznie komercyjne, polegające na wzmocnieniu humorystycznej warstwy filmu, nie są celem samym w sobie, ale służą performatywnym przeznaczeniom. Humor jest pewnego rodzaju nośnikiem – koniem trojańskim – który umożliwia pozyskanie najbardziej pożądanego widza; takiego, który sam nie zainteresowałby się obrazem poruszającym niewygodne problemy. Odwróciłby oczy od rzeczy, których nie chce się widzieć i nawet jeśli o nich się wie, to nie dopuszcza ich do świadomości. Możemy uznać, że podstawowym zadaniem komizmu u Smarzowskiego jest interwencja społeczna, a to właśnie warstwa rozrywkowa umożliwia jej skuteczniejsze przeprowadzenie.

Smarzowski utrzymuje w wywiadach, że robi filmy po to, by prowokowały intelektualnie i emocjonalnie. Wystrzegalbym się jednak przed używaniem pojęcia „manipulacja” w stosunku do mechanizmów, którymi rządzą się jego obrazy. Ta swoista pułapka na widza wcale nie musi wynikać ze złych intencji. Nie oznacza to jednak, że dialog na linii autor – odbiorca jest delikatny i bezbolesny. Dzieła Smarzowskiego najpierw uwodzą przy pomocy wartkiej akcji i humoru. Nie spełniają jednak obietnicy przeżycia miłego seansu, wynikającego z kontynuacji komediowej konwencji. Sprawiają, że sam widz również staje się ofiarą złośliwego dowcipu. Zwłaszcza że nie zdaje on sobie sprawy, że im większe rozbawienie odczuje na początku filmu, tym większego konfliktu emocjonalnego dozna na koniec.

Symboliczna wydaje się być scena z *Pod Mocnym Aniołem*, w której Jerzy jedzie taksówką, podczas gdy kierowca opowiada historię o pijanych wędkarzach, gromko się przy tym zaśmiewając. Taksówkarz jest zdystansowany wobec tego wydarzenia, więc potrafi znaleźć w nim komizm. Podobnie zachować może się widz, początkowo ignorując fakt, że za komicznymi na pierwszy rzut oka scenami z życia alkoholików, kryją się ludzkie tragedie.

Podsumowanie

Czy Smarzowskiemu udało się wywołać *Klerem* dyskusję, na której mu zależało? Ogromny sukces frekwencyjny produkcji pozwala stwierdzić, że niezależnie od tego, czy odbiorcy faktycznie wynieśli z seansu jakieś głębsze przemyślenia, to obecność tematu w mediach oraz ekspozycja tak niewygodnej problematyki jest wartością samą w sobie. Naiwnym byłoby oczekiwać, że jeden film jest w stanie rozwiązać tak skomplikowaną kwestię, jak pedofilia w Kościele. Sam twórca jest odległy od hurraoptymizmu, mówiąc: „Ten film to kropla, która draży skalę” (Siennica 2018). Niemniej jest to ważny głos w dyskusji, donośny i doskonale słyszalny. Taki, który może inspirować kolejnych twórców, artystów i dziennikarzy.

Jednym z większych sukcesów *Kleru* jest fakt, że pośrednio wpłynął na bardzo duże

zainteresowanie kolejną produkcją poruszającą ten trudny temat. Dokument Tomasza Sekielskiego *Tylko nie mów nikomu* (2019), w przeciwieństwie do obrazu Smarzowskiego nie jest fabularyzowaną pigułką skrajnych zachowań, lecz zbiorem chłodnych faktów, z którymi trudno polemizować. Smarzowskiemu udało się zwrócić uwagę milionów ludzi na problem, który przez lata był tematem tabu.

BIBLIOGRAFIA:

Bergson Henryk. 1902. *Śmiech. Studium o komizmie*. Lwów-Warszawa: H. Altenberg, E. Wende.
Dziemidok Bohdan. 2005. *O światopoglądowym i aksjologicznym znaczeniu poczucia humoru*. W: *Śmiech. Punkt po punkcie*, Czekanowicz Anna, Rosiek Stanisław, red. Gdańsk: Słowo/obraz Terytoria.

Dziemidok Bohdan. 2011. *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*. Gdańsk: Słowo/obraz Terytoria.

Gzyl Paweł. 2016. *Z siekierą na widza, czyli prowokator Wojciech Smarzowski*. Online: <https://gazetakrakowska.pl/z-siekiera-na-widza-czyli-prowokator-wojciech-smarzowski/ar/9753844>. Data dostępu 19.06.2019.

Hurley Matthew, Dennett Daniel, Adams Reginald Jr. 2016. *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*, Śmietana Rafał, tłum. Kraków: Copernicus Center Press.

Rydlewska Hanna, Brzywczy Monika. 2013. „Smarzowski w krainie Simpsonów”. *Przekrój* (4): 6-11.

Siennica Adam. 2018. *Smarzowski: Kler to kropla, która draży skalę* [WYWIAD]. Online: <https://naekranie.pl/artykuly/smarzowski-kler-to-kropla-ktora-drazy-skale-wywiad>. Data dostępu 19.06.2019.

Smarzowski Wojciech. 2018. *Wojciech Smarzowski – o filmie Kler – Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni 2018. Rozmowa z Anną Luboń*. Online: <https://youtu.be/jHI7F4mRSq8>. Data dostępu: 18.06.2019.

Smarzowski Wojciech. 2019. *Pol'and'Rock 2019: Wojciech Smarzowski na ASP*. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=w18a7Uja9a4>. Data dostępu 05.09.2019.

Szeląg Piotr. 2019. *5 milionów obejrzało „Kler”. I co?* Online: <https://www.youtube.com/watch?v=ME81NLUt1qI>. Data dostępu 05.09.2019.

Veatch Tom. 1998. „A Theory of Humor”. *Humor* (11). 161-215.

JEDNAK KSIĄŻKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2020 nr 11

Artyści działają. Działaczki tworzą

OPÓR

LESBIJSKI* POCAŁUNEK TO REWOLUCJA. ARTAKTYWIZM Kobiet nieheteronormatywnych w Polsce

101

AGNIESZKA MAŁGOWSKA

SISTRUM. PRZESTRZEŃ KULTURY LESBIJSKIEJ*

Lesbijski* („gwiazdka” oznacza w tekście szeroko rozumianą kobietą nieheteronormatywność) pocałunek to rewolucja – mówi jedna z uczestniczek wideoperformensu Moniki Rak *Ważne zdanie*, dedykowanego lesbijkom* z okazji Międzynarodowego Dnia Lesbijek*, a przygotowanego podczas *EUROPEAN LESBIAN* CONFERENCE (EL*C)* w Kijowie w 2019 roku.

To zdanie pokazuje siłę, jaką niesie prosta myśl, wypowiedziana poza zwykłą rozmową i w nieoczywistym kontekście. Nie tylko dlatego, że mówi to zdanie lesbijka* do lesbijek* z intencją wsparcia i przypomina o politycznym wymiarze zwykłego gestu w relacji między kobietami. Ale przede wszystkim dlatego, że ożywia wciąż niedoceniany lesbijski* potencjał. Uprzymiarnia, jak jedna trafna fraza potrafi zmienić perspektywę, która pozwala inaczej postrzegać rzeczywistość.

Nową perspektywę wzmacnia działanie performatywne, które od lat kształtuje moje widzenie aktywności kobiet nieheteronormatywnych w Polsce. Przyjmując najszerszą definicję performerki_a, mówiącą, że jest nią_nim osoba występująca przed publicznością i będąca zarówno twórczynią_cą jak i materia sztuki, można założyć, że każda osoba nieheteronormatywna, biorąca udział w artystycznych czy paraartystycznych działaniach, wykorzystująca swoje ciało i własną her_historię, jest performerka_em. Jej_jego aktywność w przestrzeni publicznej, w obecności widowni jest aktem performatywnym.

Jeśli – jak twierdzi Richard Schechner – performens jest przede wszystkim kwestią oka i ucha (Schechner 2006), to wiele działań homoseksualnych czy nieheteronormatywnych można traktować „jako” performensy. A interpretując działania właśnie „jako” performensy, można odsłonić to, co zazwyczaj niewidzialne. Sam performens skrywa się bowiem „pomiędzy”. Między życiem a teatrem. Między faktami rzeczywistymi a medialnymi, między oryginałem a kopią. I oczywiście między sztuką a aktywizmem. Performens, będąc więc formą z pogranicza, pozwala dostrzec znane tematy w nowy sposób, oświetlić inne elementy problemu, inaczej postawić akcenty. Zmienia sposób komunikacji, ale – co najważniejsze – osadza temat w rzeczywistości, którą jest osoba performerki_a.

Dzięki performensowi jedno zdanie, jeden gest może być otwarciem świadomości lub impulsem do działania i wówczas lesbijski* pocałunek staje się rewolucją, załącznikiem zmiany o potencjale aktywistyczno-artystycznym. Ożywia lesbijskie* aktywności, którym performatywny rys nadaje oryginalnego charakteru, pozwala się wyróżnić. Doskonale wiedzą o tym artystki i działaczki, które w prostych aktach, podbijają drobne obserwacje zamieniające się w prowokacje, happeningi – przekraczając ramy klasycznie definiowanego aktywizmu.

Takie działania stanowią część zjawiska nazywanego artaktywizmem, który jest pojęciem płynnym, nieostrym, wielowymiarowym, sprawiającym definicyjne kłopoty. W opinii rygorystycznych krytyczek_ków sztuki, zwolenniczek_ków jasnych podziałów i miłośniczek_ów sztuki „dobrej” lub „złej”, wyznaczonej według heteronormatywnych norm, artaktywizm to uproszczony przekaz. Dla części feministycznych działaczek, poszukujących skutecznych metod realizacji swoich celów przez wprzęgnięcie sztuki i jej narzędzi, jest doskonałą strategią w walce o prawa kobiet i mniejszości seksualnych. Jeszcze inne_i aktywistki_ści postrzegają akty performatywne jako działania zbyt agresywne i dosadne, niweczzące asymilacyjny tęczyowy komunikat społeczności skierowany do mainstreamu albo zbyt niejednoznaczne, skomplikowane i tym samym niszowe, bez szansy na dotarcie do szerszej grupy odbiorczyń_ców. Dla nich dopuszczalnym aktem performatywnym jest rozdawanie cukierków w tęczyowych papierkach (sic). A spektakl o Gertrudzie Stein i Alicji B. Toklas (<http://steintoklaswielekobiet.blogspot.com/>),

uwypuklający jednoznacznie feministyczno-lesbijską perspektywę, jest widziany jako dzieło-plakat, albo zbyt złożony nieheteronormatywny komunikat, albo rodzaj artaktywistycznej propozycji.

Dla wielu artaktywizmem jest już samo nazywanie twórczości lesbijską*, co oznacza subiektywną i zaangażowaną sztukę, i tym samym pozycjonuje ją nie jako oryginalną refleksję czy ekspresję intymnej relacji kobiecej, a sztukę interwencyjną, deprecjonującą określaną waginalną. Doświadczyły tego i mówiły o tym między innymi poetki: Ewa Furgal po wydaniu tomiku *Ekstremizmy* czy Agnieszka Frankowska, usiłująca wydać swój tomik *Pachwiny*.

Można więc zaryzykować stwierdzenie, że twórczość lesbijska* – nie tylko ta jasno deklarująca się jako saficka, ale także ta, która choć wspomni o erotycznej relacji między kobietami – zostanie nazwana artaktywizmem. Można się temu sprzeciwiać albo uznać artaktywizm za najbardziej trafne pojęcie, obejmujące praktyczne i teoretyczne poszukiwania w lesbijskiej* przestrzeni w Polsce. Przestrzeni, która uwzględni wszelką twórczość, krążącą wokół marginalizowanych spraw kobiet nieheteronormatywnych.

Wydaje się, że jedną z pierwszych świadomie praktykujących nieheteronormatywny artaktywizm była Agnieszka Weseli/Furja (<http://weseli.info/>), inicjatorka i uczestniczka niezliczonych projektów, w których sztuka łączyła się z działaniem. Całkowicie świadomie potraktowaliśmy go w Damskim Tandemie Twórczym (<http://dtandemt.blogspot.com/>).

Ale artaktywizm nie tylko przedefiniowuje tradycyjne pojęcia, które odnoszą się do sztuki i aktywizmu, to też praktyka offowej działalności. Obejmuje ona zarządzanie, budowanie przestrzeni dla artystek, sieciowanie kobiet nieheteronormatywnych oraz działania twórcze w niedofinansowanej przestrzeni kontrkultury. Oznacza to często konieczność realizacji przez artaktywistki wielu działań jednocześnie. Proces produkcji zakłada, obok samego powstania dzieła, także promocję i uzyskanie finansowania, ewaluację i archiwizację materiału. W efekcie lesbijski* artaktywizm przypomina prowadzenie domu kultury bez siedziby.

Z taką intencją powstało Stowarzyszenie Sistrum. Przestrzeń Kultury Lesbijskiej*, którego celem jest komunikacja ze światem za pomocą narzędzi artystycznych, poprzez celowe i długofalowe monitorowanie, animowanie i promowanie lesbijskiej* kultury w Polsce. Artaktywizm jest w przypadku polskiej lesbijskiej* kultury właściwie jedyną dostępną kobietom nieheteronormatywnym formą, by zaistnieć autonomicznie w przestrzeni LGBTQ+. W stricte aktywistycznych działaniach, lesbijki* są zwykle tylko częścią tęczęwej aktywności, w mainstreamowej kulturze zaś mogą znaleźć miejsce tylko jednostki. Tymczasem przestrzeni ekspresji i reprezentacji potrzebuje cała grupa kobiet nieheteroseksualnych.

Artaktywizm jest niemal wytrychem dla lesbijskiej* aktywności. Nawet jeśli jest potrzebą

chwili, czasową strategią, etapem w walce o prawa równościowe, to obrazuje kreatywność, energię i potencjał kobiet nieheteronormatywnych. Zasluguje na uwagę, bo pozwala – wydawałoby się – przypadkowe działania ująć w szersze zjawisko.

MARSZE

Z artaktywistycznej perspektywy wszelkie demonstracje, manifestacje, marsze już same w sobie są zbiorowymi performansami i równocześnie platformami dla indywidualnych performystów. Śledzić je można podczas feministycznych Manif, ale uwagę skupiają w Polsce przede wszystkim marsze równości. W ich trakcie niemal wszystkie_cy uczestniczki_cy zamieniają się w performerki_ów, osoby performerskie.

Do takiego happeningu wystarczy cokolwiek – strój, banery z hasłami, wyraziste zachowania. Dlatego takich działań jest wiele. Jednak performatywny prym w tęczowej przestrzeni wiodą drag queenki, dzięki swojej wizualnej i rozrywkowej ekspozycji. Poza nimi wyróżniają się te_ci, które_rzy swoją ekspresją przywołują zjawiska i zachowania, przekraczające uzusy, nie mieszczące się w dominującej – konserwatywnej – narracji. Dlatego w pamięć zapadają indywidualne, performatywne akty kobiet nieheteronormatywnych. Zawsze bowiem można liczyć na performerki uznane za kontrowersyjne, takie jak Anka Zet z hełmem lub diabelską peruką na głowie czy Rafalala z lalką-dzieckiem, szukająca męża. Jednak co jakiś czas na marszach pojawiają się mocne performansy, inicjowane przez feministyczne aktywistki, intelektualistki czy artystki, które świadomie wypunktowują problemy doskwierające kobietom nieheteronormatywnym. Zdarza się też, że problemy te zostają zauważone i zdefiniowane jako takie tylko w społecznym odbiorze. Wśród tych aktów na uwagę zasługują dwa wydarzenia, które uświadamiają, jaką rewolucją jest seksualność czy, związana z nagością, cielesna obecność kobiet w przestrzeni publicznej.

Pierwszy performans to wystąpienie krytyczki literatury, scenarzystki i aktywistki Marty Konarzewskiej, która pojawiła się na Paradzie Równości w 2015 roku bez koszulki, z sutkami zasłoniętymi jedynie plasterkami. Na jej ciele widniał napis „Śpię z kim chcę”. Tym działaniem Konarzewska wywołała dyskusję na temat zachowawczości społeczności LGBTQ+ i nierówności obyczajowej kobiet i mężczyzn, którą performerka tak skomentowała:

Zostałam upomniana, że nie wolno się rozbierać na Paradzie. Jakbym się upiła i zdjęła majtki czy coś. A ja się nie rozbierałam. To, co miałam na sobie, to był mój strój. Maski, kostium. Odważny może, fakt, ale nie nieobyczajny! Mój gest polegał na tym, co zawsze – swoje ciało potraktowałam jak transparent, miejsce inskrypcji. Symboliczną przestrzeń, na której mogę zapisać i którą mogę komunikować sensy. „Śpię z kim chcę” to był mój przekaz, ekspresja

wolności ciała zawłaszczanego przez politykę. Katopolitykę, homofobie, patriarchalne wzorce genderowe, itd. To był manifest z rejonów biopolityki, nie striptiz. Zresztą, miałam zasłonięte sutki. To wolno. Mandat dostałabym dopiero za odsłonięte sutki. Dopiero one są „nieobyčajne”! Więc tu chodziło o coś innego niż prawo. Wewnętrzne ustalenia paradowe. (Konarzewska, Kuryło 2015)

Zasięg performansu Konarzewskiej obejmował tęczowo-feministyczny krąg odbiorczyń_ców, natomiast akcja grupy Trójmiejskie Dziewuchy Dziewuchom *Królewska Wagina*, podczas Marszu Równości w 2019 roku w Gdańsku, wywołała oddźwięk ogólnopolski, o poważnych konsekwencjach. Złożono bowiem zawiadomienie do prokuratury. W gorącej debacie – spolaryzowanej Polski 2019 roku – znak waginy w koronie umieszczonej na kiju odczytano jako monstrancję i uznano za obrazę uczuć religijnych. Polityczne lęki i poddanie się katocentrycznej narracji, zaowocowały waginofobią, która dotknęła nawet osoby sprzyjające tęczowej sprawie. Prezydentka Gdańska Aleksandra Dulciewicz, patronująca marszowi, odcięła się od performansu uznając, że akcja grupy Trójmiejskie Dziewuchy Dziewuchom niweczy lata pracy społeczności LGBTQ+ na rzecz równego traktowania. Niemal jednym głosem zinterpretowano performans jako antykatolicki, choć – jak tłumaczą organizatorki – założenie było inne:

Nasza instalacja nie miała niczego parodiować. Królewska Wagina niczego nie imituje, jest tym, czym ma być. Rzeczy typu wstążki, korona, funkcjonowały w społeczeństwach na długo przed nastaniem katolicyzmu. Kościół korzysta z rytuałów tradycji ludowej, pogańskiej oraz z elementów innych wyznań, więc nie ma na nie monopolu. (Kopacz, Łukaszewska 2019)

Warto zwrócić uwagę, że twórczynie obu akcji nie miały na celu tego, co założyli krytycy ich działań. To zderzenie z mentalnością odbiorczyń_ców wywołało medialną awanturę, której podskórnym tematem była kobieca seksualność. Sutki i wagina stały się moralnym afrontem, burzącym porządek i tych małych społeczności, jak tęczowa, i tych dużych, jak katolicy. Takie performensy mówią nie tylko o dręczących performerki dylematach, ale także o normach rządzących grupami. W tym przypadku z jednej strony zdemaskowały równościową deklarację i neoliberalne myślenie, z drugiej odsłoniły mizoginię.

Nie zawsze jednak performensy wywołują skandale, bywają także manifestacją zaangażowanej kreatywności. Takim widowiskiem artaktywistycznym okazał się *Marsz 100 Flag* i związana z nim wystawa wędrująca po Polsce. Akcja zorganizowana w 2018 roku, w stulecie uzyskania praw wyborczych przez Polki, zakładała stworzenie flag, które miały upamiętnić to przełomowe dla kraju wydarzenie polityczno-społeczne. Większość flag na akcję stworzyły kobiety – artystki, aktywistki, naukowczynie, polityczki. Flagi stały się doskonałym przykładem artaktywistycznego, zbiorowego, różnorodnego i wieloelementowego rekwizytu. Marsz

udowodnił, że wieloletnia walka o prawa kobiet wprowadziła do zbiorowej wyobraźni wiele szeroko rozpoznawalnych symboli i kontekstów. Wydarzenie pokazywało, jak rewolucja wsparta wyobraźnią, zamienia się w zaangażowaną sztukę wizualną.

Podobny cel ma lesbijska* kultura, która potrzebuje performansu, by tworzyć swój język i gromadzić bliskie jej tematy. Pozostając na etapie liminalnym, podczas *Marszu 100 Flag* kobieca sztuka nieheteronormatywna mogła cieszyć się banerem, na którym widniał pozornie oczywisty napis: „I lesbijka też. Kobieta niepodległa”.



Królewska Wagina, Trójmiejski Marsz Równości 2019, fot. Natalia Pamuła-Cieślak



Marsz 100 flag, Sistum, fot. Monika Rak (2018)

COMING OUTY

Marsze są przestrzenią, w której performują osoby po procesie coming outu, świadomie eksponujące swój światopogląd. Już samo ujawnienie swojej tożsamości psychoseksualnej (potocznie wyoutowanie lub coming out) jest rodzajem performensu. Bez względu na to, czy coming outy odbywają się w przestrzeni osobistej czy publicznej, czy są zabawą, prowokacją, czy dramatycznym doświadczeniem, pozostają wydarzeniem, które wymaga, by osoba decydująca się na ujawnienie, zmierzyła się z reakcją rodziny, znajomych, pracodawców_czyń, czytelniczek_ów, etc. Zachęcanie do coming outu przez dawanie świadectwa – nie tylko przez osoby zaangażowane – w przyjaznych i tęczyowych mediach, jest jednym z priorytetów aktywistycznych. Jednak coming outowy storytelling nie musi być jedynie komunikowany publicystycznie.

Jednym z pomysłów odejścia od tej popularnej narracji jest potraktowanie każdej lesbijskiej* herstorii jako coming outu, który nie zdarza się raz, a jest zazwyczaj stanem permanentnym. Coming outem jest więc pocałunek, spacer dwóch kobiet nieheteronormatywnych trzymających się za ręce, drukowanie plakatów na lesbijskie* wydarzenia, albo po prostu czyjś wygląd. Nabiera performatywnej mocy, gdy zostaje zapisany przez dowolne medium. I właśnie spotkanie *Jak wygląda lesbijka* (2017) w ramach cyklu *Przestrzeń Kultury Lesbijskiej** (<http://sistrum.org.pl/galeria-2/performensy-19-01-2017-stol-powszechny/>) Stowarzyszenia Sistrum w Stole Powszechnym w Warszawie, zaowocowało performansami będącymi połączeniem filmów i autokomentarzy, padającymi ze sceny. Uczestniczki projektu pokazały lesbijskie* doświadczenie wielowymiarowo. A wyznania trzech twórczyń: Magdy Wielgołaskiej, Moniki Rak i Anny Wojkiewicz posłużyły za podstawę komiksu *Here We Are* (Sosnowska 2018) narysowanego przez Beatę Sosnowską, a wydanego w antologii *Being True. LGBTQ+ Comics From the Boston Comics Roundtable* (2018).

To doskonały przykład przetworzenia własnego doświadczenia w materiał aktywistyczny ujęty performatywnie, który w rękach doświadczonej artystki, staje się sztuką. Tym bardziej wartościowy, że rzadki w publicystyczno-psychologicznej tendencji jednowymiarowego pokazywania najbardziej popularnego tęczego tematu w Polsce, jakim jest coming out.

ŚLUBY

Innym, popularnym wśród osób nieheteronormatywnych tematem jest jedнопłciowy ślub, który doczekał się wielu performatywnych wcieleń. Performens ślubny stał się jedną z form walki

rzecznicej o związki partnerskie – wizualizacją, czasowym zaklinaliemy „normalności” w konserwatywnej Polsce. To strategia programująca pozytywną przyszłość. O jej popularności świadczy choćby fakt, że można nawet wyróżnić dwa rodzaje takich wydarzeń, które według klasyfikacji Schechnera są typami performensów „na prawdę” (celowy błąd ortograficzny pokazujący, że ślub bohaterki nie jest ślubem w pełni uznanym, ma „defekt” wedle obowiązującego prawa) i „na niby”.

Śluby „na prawdę” zawierane są w specjalnych okolicznościach, gdyż jednopłciowe związki małżeńskie w Polsce są nielegalne. Nie są więc ani ślubem cywilnym, ani kościelnym czy humanistycznym, ale bywają legalnym aktem prawnym, nie zawsze zawierany w granicach państwa polskiego. Na pewno ślubne performensy zacierają/sabotują granicę między światem wykreowanym a codzienną rzeczywistością, przede wszystkim jednak mają moc wpływania na świadomość społeczną. Śluby „na prawdę” zamieniają się czasem w wydarzenia publiczne. Niektóre aktywistki nieheteronormatywne – najczęściej właśnie działaczki – podejmują takie decyzje: uznają, że dla dobra tęczącej sprawy warto uczynić prywatną uroczystość faktem medialnym. Obfotografowane, filmowane i opisywane śluby wzmacniają społeczność. Stają się performensem, którego widownią są odbiorczynie_cy różnych mediów. W taki sposób wykorzystano „samolotowy” ślub Ewy Tomaszewicz i Małgorzaty Rawińskiej. Możliwość organizacji uroczystości w przestworzach była nagrodą w konkursie *Love Is In The Air*, organizowanym przez linie lotnicze SAS. Akcja skierowana była do par jednopłciowych z całego świata. Ślub odbył się na trasie Sztokholm-Nowy Jork w 2011 roku. Tak o tym mówiły główne bohaterki w rozmowie z Magdaleną Dubrowską z *Gazety Wyborczej*:

Żeby zaczął coś znaczyć. Żeby zwrócić uwagę społeczeństwa i polityków, że ileś setek tysięcy osób odczuwa potrzebę takiej regulacji prawnej. [...] To jest strasznie fajne, jak stoi przed tobą trzydziestu kilku dziennikarzy i masz szansę na cały świat puścić informację: słuchajcie, w Polsce może nie jest tak strasznie, ale wciąż nie możemy zawierać związków, a bardzo byśmy chcieli. (Rawińska, Tomaszewicz 2011)

Ślub Ewy i Małgorzaty nie jest oczywiście honorowany w Polsce, ale zaistniał w mediach do tego stopnia, że wykorzystaly_li go scenarzystki_ci popularnego serialu *Barny szczęścia*. Choć płę bohaterki tego bezprecedensowego zdarzenia została zmieniona. Uczestniczki akcji linii lotniczych SAS w serialowej fabule stały się parą mężczyzn, co ilustruje klasyczne zawłaszczenie oraz zniekształcenie i tak niezbyt często przebijających się herstorii kobiet nieheteronormatywnych.

Uniknęły tego Anka i Greta, których ślub również stał się wydarzeniem publicznym, opisanym przez *Gazetę Wyborczą* (Konarzewska, Pacewicz 2010) w 2010 roku i uczynionym

częścią filmu *Coming out po polsku* (2011). Panny młode nie ujawniły swoich imion, ale nie odebrało to mocy ich performansowi, którego siłą była pełna legalność uroczystości. Choć nazwano to ślubem dwóch kobiet, był to akt o pełnej mocy prawnej, gdyż jedna z uczestniczek – sama deklarująca się jako kobieta – wobec prawa pozostawała mężczyzną. Wywrotowość tego ślubu, który zaburzał myślenie o binarności płci, miała też związek z miejscem, w którym się odbywał. Goście_cie zostały_li zaproszone_ni do Żelazowej Woli, rodzinnej miejscowości Fryderyka Chopina, symbolu heteronormatywnej polskiej tradycji.

Obok ślubów, które są umedialnieniem uroczystości prywatnych, istnieją też śluby tak zwane „na niby”, będące skonstruowanym aktem artaktywistycznym, dyskursem z heteronormą i polską tradycją. Najsłynniejszym takim lesbijskim* performansem ślubnym jest *Podróż* Liliany Piskorskiej i Martyny Tokarskiej (2013). To dokument filmowy, który rejestruje kilkumiesięczną wędrówkę po polskich miastach dwóch performerek, ubranych w suknie ślubne (<http://lilianapiskorska.com/pl/>). Tokarska i Piskorska mierzyły się w czasie swojej podróży ze społecznymi reakcjami na homoseksualny związek i jedнопłciowy ślub. To polityczne i edukacyjne działanie performerek zwracało uwagę na aktualną sytuację lesbijek* i tęczowej społeczności w przestrzeni publicznej. Jednocześnie – jak w przypadku Ani i Grety – za sprawą performansu toczyła się metadebata na temat miejsca osób nieheteronormatywnych w polskiej historii. Artystki bowiem, poszukując własnego ślubnego stylu, z jednej strony biegały po boiskach i odpoczywały na zdewastowanych przystankach autobusowych, z drugiej strony trafiały też tam, gdzie zwykle robią sesje zdjęciowe heteroseksualne pary. Nie omijały zatem parków czy rynków miast. Fotografowały się także na tle Stoczni Gdańskiej czy Pałacu Prezydenckiego, obrazoburczo wpisując lesbijki* w polski narodowy kontekst.

Projekt *Podróż* nie jest jedynym projektem Liliany Piskorskiej, w którym artystka konsekwentnie podejmuje temat lesbijskości*. Jej prace, między innymi *Suki. Autoportret z kochanką* (2013), *Niewidoczne!* (2015), *Sposoby kamuflażu we współczesnej Polsce* (2016), *Silne siostry powiedziały braciom* (2019) są z racji podejmowanego tematu przykładami artaktywizmu. Niemniej połączenie aktywności społecznej i sztuki stanowi problem, zarówno dla samej artystki, jak i krytyków sztuki. Piskorska przyznaje się do tego w pracy *Jest mi z tym dziwnie* (2019). Stanowisko artystki przywołane zostaje w opisie prac z jej indywidualnej wystawy zatytułowanej *Skutki uboczne*, prezentowanej w Galerii Arsenal:

Piskorska, jako artystka i aktywistka, próbuje ponadto dać wyraz własnemu usytuowaniu w polu sztuki i polu aktywizmu, w których obowiązują odmienne reguły i gra się o inne stawki, a próba pogodzenia ich ze sobą dla niektórych jest bardzo potrzebna czy nawet konieczna, dla innych rozczarowująca (Opis wystawy Liliany Piskorskiej *Skutki uboczne* 2019).



Podróż. Liliana Piskorska Martyna Tokarska, fot. Anna Strzałkowska (2013)



Podróż. Liliana Piskorska Martyna Tokarska, fot. Zuz Larysz (2013)



Anna i Greta. Ślub „naprawdę”, fot. Monika Rak

AKCJE ARTYSTYCZNE

Liliana Piskorska pozostaje więc w rozdźwięku między sztuką a zaangażowaniem społeczno-politycznym. Istnieją jednak grupy, które bez lęku scalają te dwie aktywności, a ich działania zakładają aktywistyczny przekaz. Specjalizuje się w tym kolektyw akcjonistyczny Czarne Szmaty. Grupę stworzyły Karolina Maciejaszek, Marta Jalowską, Monika Sadkowską i Magdalena Staroszczyk, w czasie gorączki wokół Czarnego Protestu. Kolektyw zrodził się, by zabrać głos w sprawach społecznych i politycznych, w szczególności dotyczących problemów wygenerowanych przez zmiany polityczne w Polsce po 2015 roku. Performerki deklarują, że działają „w obrębie szeroko pojętej sztuki performatywnej – performensu, street artu, happeningu – używając do nawiązania dialogu społecznego różnych mediów” (<https://www.facebook.com/czarneszmaty/>).

Członkinie grupy, wykorzystując subwersywne strategie, zaproponowały kilka performansów, które dyskutują z tradycyjną wizją płci. Pokazują kobiecie bohaterstwo, przerabiając logotyp Polski Walczącej tak, by uwzględnił płeć (*Polki Walczące*, 2017). Akcentują kobiecą solidarność, zamieszczając banery z napisem „nie jesteś sama” na pomnikach kilku warszawskich syrenek (*Nie jesteś sama*, 2017). Demaskują wizję muskularnej męskości Polaka-żołnierza, queerując wizerunki kossakowskich ułanów (*Ułańskie fantazje*, 2017).

Natomiast w projekcie *Wolna Polska* queerowo-feministycznie performerki przebrały warszawską Nike w strój zbliżony do kostiumu Wonder Woman. Akcja miała miejsce 4 czerwca 2019 roku, w 30. rocznicę pierwszych wolnych wyborów. Tym gestem artystki po pierwsze przypominają rolę kobiet w Solidarności, po drugie rozbijają heteronormatywną narrację o bohaterstwie. Wonder Woman, jako Amazonka, przywołuje bowiem wzorzec kobiety wyzwolonej – feministycznej lesbijki* o bdsm-owych preferencjach seksualnych.

Lesbijskie* preferencje artaktywistyczne Czarnych Szmat – *expressis verbis* – objawiły się w najpopularniejszej akcji grupy *Pozdrowienia z Lesbos* (2018), pokazanej przy okazji Parady Równości. W centrum miasta, na rondzie Charles’a de Gaulle’a w Warszawie, trzy performerki zasiadły pod palmą. Palmę postawiła w tym miejscu w akcie artystycznym Joanna Rajkowska. Dzięki jej działaniu ziemia ta stała się ziemią niczyją, terenem performatywnym. I dlatego Czarne Szmaty mogły zaanektować na parę godzin tę wyspę wolności i postawić tablicę z napisem Lesbos. Na oczach kierowczyń_ców i przechodniów trzy kobiety w bikini, siedząc na leżakach, czytały wiersze nieheteroseksualnych poetek. W polskiej homofobicznej rzeczywistości zmaterializowała się lesbijska* utopia – uwieczniona na fotografiach Pati Mic, która także nie ukrywa swojej psychoseksualnej tożsamości.

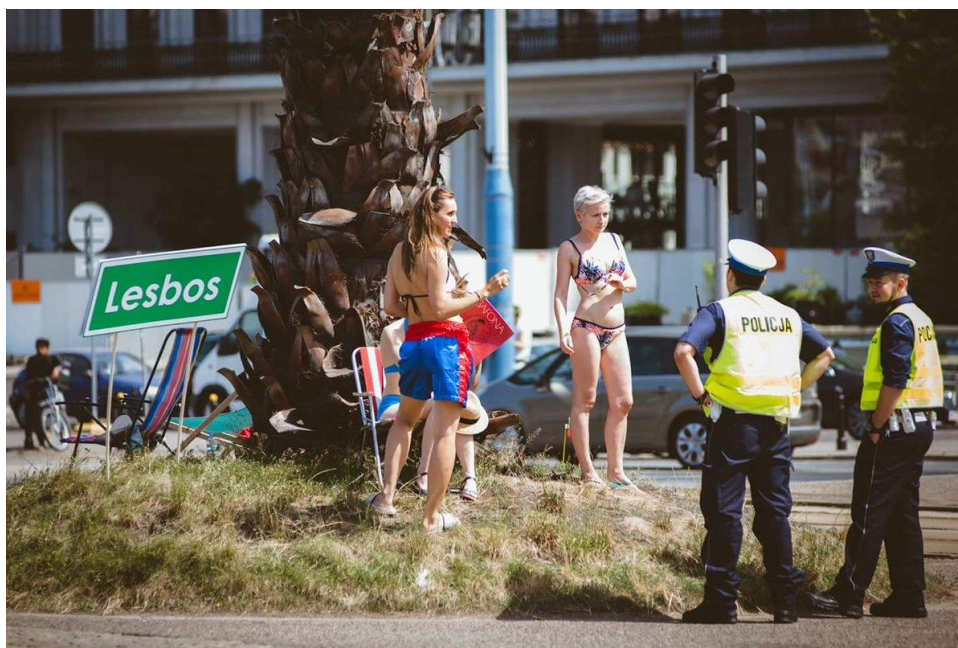
Propozycje Czarnych Szmat podają w wątpliwość powszechne myślenie o niekoherentności sztuki i aktywizmu. Wpasowują się w potrzeby i wyzwania aktualnej sytuacji politycznej, nowej percepcji, feministycznego zamazywania granic. Inteligentnie i skutecznie wykorzystują publiczną przestrzeń – realną i wirtualną – jako scenę.



Ułańskie fantazje. Czarne Szmaty, fot. PAT MIC



Wol(j)na Polska. Czarne Szmaty (04.06.2019), fot. PAT MIC



Pozdrowienia z Lesbos. Czarne Szmaty, fot. PAT MIC (2018)

WYSTĘPY KLUBOWE

Nie tylko ulica jest przestrzenią mariażu aktywizmu i sztuki. Wbrew pozorom, doskonałym miejscem są także kluby, które zostały zdominowane przez dragowe występy. Spektakle te, choć wydają się rozrywką, są też performensem genderowym. Dragowe_i performerki_rzy – drag kingi i drag queenki – w lekkiej formie osławiają temat tożsamości płciowej, płynności orientacji seksualnych, kwestii zawyłych i nieoczywistych dla samych performerek_ów, jak i dla widzowni. Ta zaprojektowana gra jest strategią komunikacji i sposobem ekspresji tożsamości.

Performens dragowy bez wątpienia można potraktować jako formę artaktywizmu wykorzystywaną zarówno przez osoby niezwiązane z aktywizmem, jak i przez feministyczno-queerowe_ych aktywistki_tów, które_rzy swoją wiedzę i doświadczenie przetwarzają na estradowy występ. Realizowała to Megi Farat występująca jako DK Morfi, performerka Da Boyz, najdlużej działającej grupy dragkingowej w Polsce.

Zaletą crossdressingowego pokazu jest wachlarz możliwości, jakie dają artystyczne środki wyrazu. Chociaż najczęściej perfodrag gra ze stereotypami i lubi grubą kreskę, nie unika jednak cieniowania męskiego wizerunku. Celują w tym właśnie dragkingowe performerki. Wynikać to może z faktu, że estradowo są mniej nośne i efektowne, gdyż w przeciwieństwie do drag queenek, nie posilkują się zazwyczaj piórami, cekinami czy nadmiarowym makijażem. Szukają pęknięć i nieoczywistości, ujawniają niezliczone możliwości konfiguracji płciowej, dyskutują z esencjonalnym przekonaniem o „męskości” i „kobiecości”, zrywają z binarnością płci.

Wkurza mnie ten podział na uległe kobiety i dominujących mężczyzn, dlatego draguję - mówi DK Dieter Van Tease. Dzięki temu mogę naruszyć ogólnie przyjęte schematy, których nie akceptuję. Ośmieszam je, przerysowuję i jednocześnie oswajam. Dla mnie dk nie ma określonej płci. Nie jest ani tylko mężczyzną, ani tylko kobietą. W dragowaniu lubię to pomiędzy. Dobrze się czuję, kiedy odgrywam postać stylizowaną na Jezusa z charakterystycznymi, rozpuszczonymi włosami, ale równocześnie nagą piersią. (*Dziewczyny z boyz bandu: kim są drag kings?* 2012)

Na metapoziomie dragkingowe_i performerki_rzy prowadzą nieheteronormatywną i feministyczną kampanię polityczną. Jednak wyjątkiem jest przekaz bezpośrednio nawiązujący do bieżącej sytuacji politycznej. Taką próbę podjęła grupa SharmTRIO plus (<https://www.facebook.com/DKSharmTrio/>), tworząc program dragkingowy specjalnie na wieczór wyborczy 13 października 2019 roku. W sceniczną opowieść o grach genderowo-queerowych wplecione zostały wątki polityczne, które związały klubową zabawę z formą kabaretową i zmieniły akcenty przekazu, celując w publicystykę mainstreamową. Stąd numer *Kreon Wspaniały* Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego połączony w postacią prezesa Jarosława Kaczyńskiego i piosenka z folkloru warszawskiego z repertuaru Stanisława Grzesiuka *Nie masz cwaniaka nad Warszawiaka*, wykorzystana dla zobrazowania relacji heteroseksualnych i homoseksualnych miłośników futbolu.



SharmTrio plus. Retroseksualni. *Kreon Wspaniały* (2019), *Warszaniak* (2019)

CASUS ANKI ZET

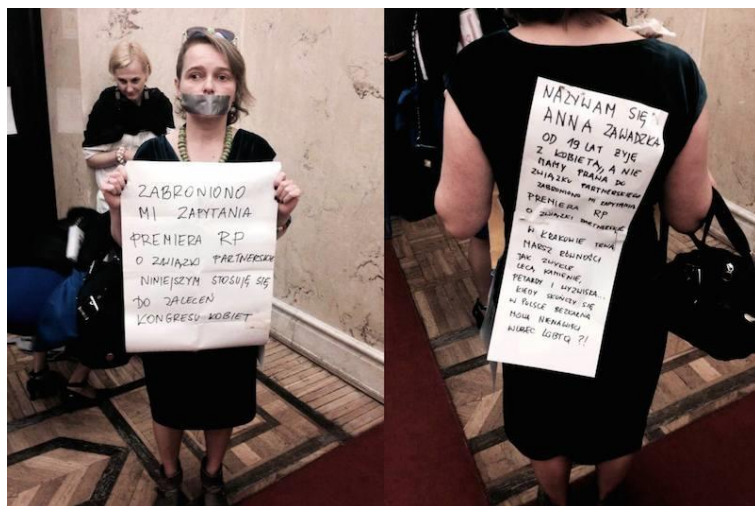
Oddzielne miejsce w lesbijskiej* performatyce zajmuje Anka Zet, jedna z bardziej widocznych i rozpoznawalnych kobiet nieheteronormatywnych, wykorzystująca konfrontacyjne techniki w walce o związki partnerskie i prawa kobiet w mainstreamie. Chyba jako jedyna lesbijka* stworzyła medialnie wyrazisty, dla wielu kontrowersyjny, wizerunek performerski. Pierwszym jego elementem jest strój: hełm po babce powstańczyni, tęcza girlanda z kwiatów albo czerwona sukienka i namalowane czerwone serce na wygolonej skroni.

Nazywana wariatką, awanturnicą, skandalistką wywołuje wściekłość lub śmiech. Niepoprawna politycznie, używa strategii queerowych, by robić szum, wykołając pozornie racjonalne dyskusje, w których zasady i argumenty pozostawiają sprawę kobiet i osób nieheteroseksualnych w nienaruszalnej pozycji. Anka Zet rozbija zastane sytuacje w każdej społeczności, którą bierze na cel. Dotyczy to konferencji episkopatu, neoliberalnych (Anna Zawadzka i ks. Kazimierz Sowa o aborcji, tvn24 2016) i prawicowych (<https://www.youtube.com/watch?v=Q0CTPTfZjtw>) programów telewizyjnych.

Gesty oporu Anki Zet to odważne akty publicznej rebelii, zazwyczaj spontaniczne i jednorazowe. Czasem jednak pojedyncze akty budują długi proces, który prowadzi do zadowalającego rezultatu, jak słynna siedmioletnia walka o prawo do istnienia lesbijek* na Kongresie Kobiet, który konsekwentnie unikał tego tematu. Dlatego organizatorki i goście_cie Kongresu były_li świadkiniami_mi przekroczeń performerskich Anki Zet, która wielokrotnie wdzierala się na scenę, gdy znajdowali się na niej premier Donald Tusk czy prezydentowa Maria Kaczyńska. Wielokrotnie odbierano performerce głos, wyprowadzano z sali, nawet dość brutalnie

i bezprawnie. Wielokrotnie też zmieniała taktyki, by osiągnąć swoje cele, bez względu na konsekwencje. A tych było wiele: od wpisania działaczki na czarną listę przez różnorodne organizacje oraz część mediów, poprzez ostracyzm środowiska LGBTQ+, po procesy sądowe.

Głos Anki Zet nie cichnie. Performerka konsekwentnie tropi patriariat, neoliberalne schematy heteronormatywne, dyskryminację wewnątrz tęczęj społeczności, przeciwstawiając im swoje akty performatywnego buntu.



Anka Zet Kongres Kobiet



Anka Zet Parada Równości 2011

Od sztuki do artaktywizmu, od aktywizmu do artaktywizmu, od codzienności do artaktywizmu – dzieli je czasem krok. Taki krok może być wynikiem świadomości, zabawy, konceptu, przypadku. Dzieje się intuicyjnie albo intencjonalnie. Przede wszystkim jednak jest wymknięciem się klasycznie definiowanym kategoriom sztuki i aktywizmu. Jest poszukiwaniem ekspresji buntu, nieoczywistych form komunikacji, wielowektorowych i pogranicznych, wychodzących poza normatywną, dominującą narrację.

Artaktywizm jest drogą, dzięki której doświadczenie kobiece, także nieheteronormatywne, może wybrzmieć w sposób niestandardowy, uwzględniający kobiecą dynamikę i sytuację społeczno-polityczną. To przestrzeń, w której kobiety wyrażają własne potrzeby po swojemu. Artaktywizm daje nadzieję na autonomię lesbijskiego* głosu, który w aktywistycznym paradygmacie nie jest nadal słyszalny. I wyeksponuje rewolucyjność lesbijskiego* pocałunku.

Agnieszka Małgowska

Lesbijka / feministka / artaktywistka / reżyserka / trenerka teatralna / teatrolożka / wywiadowczyni. Współtwórczyni projektów: Damski Tandem Twórczy, Stowarzyszenie Sistrum. Przestrzeń Kultury Lesbijskiej* /

O'LESS Festiwal (2012-2014) / *A Kultura LGBTQ+ nie poczeka!* (projekt archiwistyczny) / DKF *Kino lesbijskie z nutą poliamoryczną* / *Portret lesbijek we wnętrzu* (czytanie dramatów) / *Orlando. Putapka? Sen* (spektakl), *Fotel w skarpetkach* (spektakl), *33 Sztuka* (spektakl), *Czarodziejski flet* (spektakl), *Gertruda Stein & Alice B. Toklas & Wiele Wiele Kobiet* (nanoopera) / *Retroseksualni. Drag King Show* / *L.Poetki* (film dokumentalny) / *Kobieta Nieheteronormatywna* (cykl debat i audycji radiowych) / *Lesbijska Inspira* (manifest i cykl wywiadów).

BIBLIOGRAFIA i FILMOGRAFIA

- Anka Zet. 2019. „Skandalistka z Kościoła św. Anny o dramacie, jaki przeżyła w Białymstoku”. Gorące pytania. Telewizja w Polsce. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=Q0CTPTfZjtw>. Data dostępu 31.01.2020.
- „Anna Zawadzka i ks. Kazimierz Sowa o aborcji”. 2016. TVN24. Online: <https://www.tvn24.pl/tak-jest,39,m/anna-zawadzka-i-ks-kazimierz-sowa-o-aborcji,633197.html>. Data dostępu 31.01.2020.
- Being True. LGBTQ+ Comics From the Boston Comics Roundtable. 2018. Jesanis Renie, Kyri Lorenz, Steph Rose Glass (ebook). Boston Comics Roundtable.
- Coming out po polsku. 2011. reż. Katka Reszke i Henryk Grunberg. Data dostępu 31.01.2020.
- Czarne Szmaty. Online: <https://www.facebook.com/czarneszmaty>. Data dostępu 31.01.2020.
- Damski Tandem Twórczy. Online: <http://dtandemt.blogspot.com>. Data dostępu 31.01.2020.
- „Dziewczyny z boyz bandu: kim są drag kings?”. 2012. Online: <https://kobieta.wp.pl/dziewczyny-z-boyz-bandu-kim-sa-drag-kings-5982677685765249a>. Data dostępu 31.01.2020.
- Gertruda Stein & Alicja B.Toklas & Wiele wiele kobiet, reż. Agnieszka Małgowska. Teatr Druga Strefa 2018. Online: <http://steintoklaswielekobiet.blogspot.com/>. Data dostępu 31.01.2020.
- Konarzewska Marta. 2015. „To był manifest z rejonów biopolityki, a nie striptiz. Rozm. przepr. Kamila Kuryło”. Online: <http://codziennikfeministyczny.pl/konarzewska-byl-manifest-rejonow-biopolityki-nie-striptiz/>. Data dostępu 31.01.2020.
- Konarzewska Marta, Pacewicz Piotr. 2010. „Dwie kobiety wzięły ślub w Polsce”. Online: https://wyborcza.pl/1,75398,8366802,Dwie_kobiety_wziely_slub__w_Polsce.html. Data dostępu 31.01.2020.
- Łukaszewska Agnieszka, Kopacz Magdalena. 2019. „Nie żalujemy, ludzie nam dziękują. Rozm. przepr. Anna Dryjańska”. Online: <https://natemat.pl/274341,autorki-bronia-plakatu-z-wagina-miasto-nie-zareagowalo-na-transparent-o-k>. Data dostępu 31.01.2020.

Agnieszka Małgowska

Piskorska Liliana. 2019. Skutki uboczne. Opis wystawy. Online: <https://news.niezlasztuka.net/event/liliana-piskorska-skutki-uboczne>. Data dostępu 31.01.2020.

Piskorska Liliana. Online: <http://lilianapiskorska.com/pl/>. Data dostępu 31.01.2020.

Rawińska Małgorzata, Tomaszewicz Ewa. 2011. „Po co dwie dziewczyny wzięły ślub? Żeby coś zmienić. Rozm. przepr. Magdalena Dubrowska”. Online:

http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,95190,8888153,Po_co_dwie_dziewczyny_wziely_slub__Zeby_cos_zmienic.html. Data dostępu 31.01.2020.

Schechner Richard. 2006. Performatyka. Kubikowski Tomasz, tłum. Wrocław: Wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego.

SharmTRIO plus. Online: <https://www.facebook.com/DKSharmTrio/>. Data dostępu 31.01.2020.

Sosnowska Beata. 2018. Here We Are. Online: <http://www.beatasosnowska.pl/fragment-komiksu-here-we-are/>. Data dostępu 31.01.2020.

Ważne zdanie. Online: <https://vimeo.com/331824467>. Data dostępu 31.01.2020.

Weseli Agnieszka. Online: <http://weseli.info>. Data dostępu 31.01.2020.

JEDNAK KSIĄŻKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2020 nr 11

Artyści działają. Działaczki tworzą

OPÓR

NOTATKI Z ULICY

TEN NIEWIELKI KOLAŻ FOTOGRAFII I PRZEMÓWIEŃ Z TRÓJMIEJSKICH ULICZNYCH PROTESTÓW, ORGANIZOWANYCH PO DOJŚCIU PIS-U DO WŁADZY, NIE JEST W ŻADNYM RAZIE REPREZENTATYWNY. REDAKTORKI WYBRAŁY TEKSTY I OBRAZY SUBIEKTYWNE, ZGODNIE Z WŁASNYMI UPODOBANIAMI. WARTO JEDNAK ZAUWAŻYĆ, ŻE SYGNALIZUJEMY TUTAJ ISTNIENIE ZŁOTEJ ŻYŁY, SKARBU NIEEKSPLOWANEGO JESZCZE PRZEZ POLSKIE BADACZKI I BADACZY.

119

ANKA GÓRSKA

MAREK RYĆKO

MARCIN OPASIŃSKI

PAMELA PALMA ZAPATA

MŁODA ZARAZA

EWA GRACZYK

Anka Górska

Przemówienie z 24 września 2016 z Sopotu #czarnyprotest organizowany przez Razem



120

Fot. Marek Ryćko

W projekcie całkowicie zakazującym aborcji nie chodzi o ochronę życia – słyszymy z każdej strony. I ja się z tym zgadzam, tym bardziej, że przecież zakaz aborcji i tak w Polsce obowiązuje. O co więc projektodawcom chodzi? Po co on jest?

Ta ustawa to noga bandyty włożona w drzwi wejściowe do naszych domów!

Co się stanie, jeśli ten bandyta wdrze się do naszego domu? Zdemoluje go i okradnie! A nas, w najlepszym przypadku, porani i odrze z godności!

I oni to robią! Chcą włamać się do naszych domów, okraść nas, a potem przykuć do kaloryferów na krótkim łańcuchu!

Chcą nas – kobiety, pozbawić naszych elementarnych praw!

Chce się nas karać za poronienia, chcą kobietom leczącym się z niepłodności odebrać prawo do zabiegu *in vitro*, a z aptek po cichu, bez udziału mediów, znikają kolejne środki antykoncepcyjne!
A to dopiero początek!

Dlaczego zaczęli od aborcji?

Rozejrzyjcie się! Tak naprawdę jest nas na tym placu garstka. A dookoła niego chodzą tłumy kobiet. I to nie jest tak, że te kobiety godzą się umierać, bo prawo uważa ich życie za mniej ważne niż życie płodu, że chcą rodzić dzieci z gwałtów. Nie, one tego nie chcą! Nie chcą tego również ich mężowie, ci, którzy w świetle prawa staną się ojcami dzieci gwałcicieli!

Te, których z nami nie ma, wstydzą się i boją!

Wiem, bo sama się bałam i wstydziłam! Bo nie jest miło, zwłaszcza matce, usłyszeć, że jest morderczynią.

Wstydzą się, boją i czują się bezbronne, bezradne i bezsilne wobec wielkiej maszyny państwa, która chce nas właśnie rozjechać!

A ja mówię do tych kobiet: NIE BÓJCIE SIĘ! Stańcie tutaj razem z nami, a poczujecie siłę potrzebną do powstrzymania tej maszyny!

Każda z nas z osobna nie odeprze ataku bandyty, który chce się wedrzeć do mojego domu! Ale wszystkie razem damy radę!

A nasz dom, to jest nasz kraj!

Bo POLSKA, odmieniana przez wszystkie przypadki, JEST KOBIECĄ!

Musimy jej bronić! Bez praw kobiet, Polska przestanie istnieć!

A obronimy ją, jeśli wszystkie – czy jesteśmy za liberalizacją przepisów aborcyjnych, czy wierzymy w tak zwany kompromis – gdy WSZYSTKIE będziemy walczyć SOLIDARNIE!

SOLIDARNOŚĆ NASZĄ BRONIA!



Fot. Marek Ryćko

Marcin Opasiński
Strefa wolna od stref, Gdańsk 23.07.2019



123

Fot. Pamela Palma Zapata

Chciałbym powiedzieć dziś trochę o strefach.

Strefach wolnych od, strefach z, i tych naszych prywatnych enklawach. Powiem niektóre rzeczy dobitniej, bo chcę wykorzystać czas, którego jest mało.

Czy wiadomość o – wydawałoby się błażej rzeczy – jaką są naklejki w faszystowskiej gazecie, ochoczo dotowanej przez obecną władzę, zrobiły mi dzień? Tak, zrobiły, bo poczułem się, jakbym dostał w mordę, bo w wyobraźni pojawiły się obrazy, które znamy z przeszłości. A jak się okazało kilka dni później, te same rzeczy zobaczyliśmy w Białymstoku.

Ale wiecie, co dało mi prawdziwego kopa w krocze? Głosy wielu, również tu zgromadzonych, że te idiotyczne naklejki to temat zastępczy, bo Kaczyński dalej rozmontowuje Polskę, i że to dopiero jest temat ważny. Gdy w sobotę wszyscy obserwowaliśmy, jak pod hasłami o Bogu, z obrazem Jezusa wznoszonym ponad głowami rozmodlonego tłumu, za przyzwoleniem władz kościelnych, urządzano łapanki na ludzi, temat zastępczości nagle zniknął. Nie ma czegoś takiego, jak temat zastępczy! Prawa osób z niepełnosprawnościami, prawa kobiet, walka o równość osób nieheteronormatywnych, świeckie państwo, pedofilia w kościele katolickim, ustawa antyaborcyjna – to nie są tematy zastępcze!

Kaczyński i jego towarzysze i towarzyszki będą robić wszystko, by utrzymać się przy władzy. Tu nas nie zaskoczy, zaskoczyć nas może jedynie poziom pogardy, na jaki wódz się wznosi.

I jeszcze jedno odnośnie strefy. Tym razem strefy komfortu. Mam nadzieję, że są wśród nas samorządowcy. Nie widzę Pani Prezydent, a szkoda. Moi drodzy, przed Wami jest dziś trudna decyzja. Albo wyjdziecie ze strefy komfortu i pokażecie odwagę w sprzeciwie wobec świętej instytucji, która jawnie, w osobach biskupów, namawia do przemocy, szczuje i układa się z bandytami, albo będziemy się tutaj spotykać w takich okolicznościach jak dziś – albo gorszych. Wiara jest strefą prywatną i bardzo intymną każdego człowieka. Nie mamy prawa w nią ingerować i zmieniać jej na siłę, ale – gdy wykorzystuje się ją do wojny – zaczyna być bronią. Apeluje więc do władz miast o odcięcie się od współpracy z instytucją, która straciła jakiegokolwiek prawo do bycia częścią przestrzeni publicznej, która okrywa się hańbą przy każdym otwarciu ust przez hierarchów. Dziś wiszący w urzędzie krzyż to wiszący w nim bejsbol w brunatnym kolorze. Tak to widzę i nie zmienię tego.

Zwracam się też z apelem do władz miast o zajęcie twardego stanowiska odnośnie samochodu i banerów z treściami homofobicznymi, które ochoczo paradyują ulicami Trójmiasta. Pani Prezydent Dulciewicz, Panie Prezydencie Karnowski, ile razy pisaliśmy do Was w tej sprawie? Ile razy spuszczaście nas na drzewo? Wielokrotnie. Nie robicie nic. Nie robicie absolutnie nic, natomiast przeszkadza Wam pipa na patyku i musicie podzielić się tym z całym światem. Nie robicie nic. Wstyďte się, bo to jest realne zagrożenie dla ludzi, dla naszych dzieci.

I sprawa najważniejsza! Największą wartością, jaką posiadamy, jest życie, a szczególnie życie dzieci, tych narodzonych, czujących i bezbronych, nad których dobrem pochylamy się wszyscy. To jest ta strefa, w której zdecydowanie jesteśmy razem. Tu nas nic nie dzieli. Chciałbym z tego miejsca zapytać Jarosława Kaczyńskiego, biskupów Jędraszewskiego, Głódzia czy Gądeckiego: jak sądzicie, jak obrazy z Białegostoku, jak akcje zapowiadane już przez kiboli z Płocka, wpłyną na nastolatków, którzy odkrywają swoją przynależność seksualną? Dla każdego młodego człowieka odkrywanie swojej „inności” to ogromna trauma; gdy zderza się z rzeczywistością, gdy zrozumie, że jego życie będzie wyglądać zupełnie inaczej niż większości rówieśników. Jak ich ochronicie, szcując na nich bandytów? Będziecie się modlić? Będziecie mieli odwagę spojrzeć w twarz matkom dzieciaków, takich jak Kacper, Dominik czy Milo, które nie poradziły sobie z ostracyzmem, nienawiścią, pogardą i szykanowaniem i zdecydowały się na krok ostateczny?

A teraz do Was, Dzieciaki. Pamiętajcie, że nie jesteście sami, nie jesteście same. Dookoła Was jest mnóstwo życzliwych Wam osób. Jeśli nie ma ich w Waszej szkole i rodzinie, to są trochę dalej, na wyciągnięcie ręki. My naprawę jesteśmy. Jesteśmy realnymi ludźmi. Są fundacje, grupy wsparcia, stowarzyszenia kobiece, prodemokratyczne, nawet antyklerykalne. Wszędzie tam znajdziecie pomoc.

Odpiszemy, porozmawiamy, przyjedziemy, przytulimy. Ale błagam Was, nie unicestwiajcie się!

Młoda Zaraza

Młoda Zaraza to trójmiejska grupa młodych aktywistów, powstała z połączenia takich inicjatyw jak Strajk Uczniowski, Młodzi Ponad Podziałami i Trójmiejski Strajk Klimatyczny. Działamy m.in. na rzecz klimatu, tolerancji, zdrowia psychicznego, kultury politycznej. Organizujemy demonstracje (Strefa wolna od stref, Demonstracja przeciwko zakazaniu edukacji seksualnej, Marsz dla zdrowia psychicznego), dyskusje (Gaduchy dla otuchy), happeningi w przestrzeni miejskiej (Głuchy telefon, Świat nam się pali, przeciwko przemocy wobec kobiet).

Młoda Zaraza Strefa wolna od stref Gdańsk, 23.07.2019



Fot. Marek Ryćko

Nie musimy się kochać, nie musimy się lubić, nie musimy się nawet akceptować czy tolerować, ale musimy się szanować! Wszyscy jesteśmy równi, cierpimy tak samo, kochamy tak samo, umieramy tak samo.

~*Jakub Retyk*

Przepraszam Państwa najmocniej, ale wydaje mi się, że aktywizm nie polega na tym, że wszystko jest pod krawatem i wszystko jest ułożone idealnie, bo to spontaniczne wyjście jest wartością! Szanowni Państwo, nasze wydarzenie nazywa się „strefa wolna od stref”, bo takiej Polski chcemy i takiego świata chcemy!

~Mikołaj Witoński



Fot. Marek Ryćko

„Strefa wolna od stref” dlatego, że nie chcemy, żeby ktokolwiek musiał czuć się wykluczony, żebyśmy wszyscy mogli czuć się dobrze razem ze sobą, niezależnie od tego kim jesteśmy, żebyśmy wszyscy mogli chodzić spokojni po ulicach i się nie bać.

Bardzo chciałabym, żebyśmy nie musieli więcej organizować takich wydarzeń, to nie chodzi o osoby LGBT tylko i wyłącznie, ale o każdego człowieka. Żeby każdy czuł się dobrze sam ze sobą, dzisiaj, na co dzień, w Polsce i na całym świecie.

~Maja Dykomska



Fot. Marek Ryćko

Proszę Państwa, to jest bardzo przykre, że musimy wracać do poezji „zaciśniętego gardła”, ja chcę to moje wystąpienie zakończyć jednym jedynym apelem: kochani ludożercy, nie zjadajmy się”.

~Kaja Kędziol

Trójmiejska Manifa 2020,

08.03.2020



Fot. Marek Ryćko

129

Mężczyźni nie są wrogami kobiet, a kobiety wrogami mężczyzn. Nie ma płci ważniejszej czy bardziej potrzebnej, płci dominującej oraz podległej. Bezpodstawnym jest nienawidzić kogoś tylko ze względu na to, że jest innej płci. Wspólnie tworzymy i jesteśmy odpowiedzialni za jedną wielką zbiorowość zwaną społeczeństwem. Wspólnie również ponosimy odpowiedzialność za pojawiające się w niej stereotypy, które prowadzą do nierówności!

~Jakub Retyk



Fot. Marek Ryćko

Ewa Graczyk

Manifa 2018

Czarny Piątek, 24.03.2018

Konferencja „Białe maski/szare twarze”, 24-26.09.2014

Negocjuję na żywca. Ciągłe rozważam – wykrzykując hasła, przemawiając, uczestnicząc w ulicznych happeningach – ile performatywu, a ile konstatacji; z czym się muszę pogodzić, a co mogę zmienić. Usiłuję granice możliwego przesunąć ku sprawiedliwości, ku egalitarnej różnorodności, ku siostrzeństwu.

Nieustannie skracam. Dawniej myślałam, że trzeba dodać, żeby precyzować. Dziś staram się wysłać celny impuls – sprowokować, wezwać do współpracy, otrzymać pomoc.

Ewa Topór-Nawarecka, szefowa pomorskiego KOD-u, na wspólnym czytaniu *Przeciw tyranii* Timothy’ego Snydera, powiedziała z dumą o jednym z uczestników imprezy: „Poznaliśmy się na ulicy” – razem działamy, razem protestujemy.

Czego i Wam życzę.



Fot. Marek Ryćko

I

Manifa 8 marca 2018



Fot. Marek Ryćko

8 marca to nie tylko dzień kobiet, to ważna data w historii Polski. Dokładnie pięćdziesiąt lat temu na Uniwersytecie Warszawskim odbył się wiec. Zgromadzeni na nim studenci domagali się wolności słowa, mówili, że prasa kłamie. Zostali brutalnie pobici przez milicję i tak zwanych aktywistów robotniczych. Potem wyrzucono ze studiów wielu protestujących, najaktywniejszych zamykano w więzieniach. Gazety w setkach artykułów ożywiały najgorsze tradycje polskiej ksenofobii i rasizmu.

Pięćdziesiąt lat temu okazało się, że wolno być antysemitą, jeśli władza na to pozwoli. Okazało się, że można bić studentów w jedynie słusznej sprawie. Okazało się, że dwadzieścia lat po wojnie autorytarni politycy zdolni są wypędzić z kraju kilkanaście tysięcy cudem ocalałych z Zagłady kobiet, mężczyzn i ich dzieci.

Z dnia na dzień rozpętano antyinteligentkie, antywolnościowe piekło. Ruszyła karuzela z kozłami ofiarnymi: frakcja natolińska w PZPR, bananowe dzieci partyjnej nomenklatury – Michniki, Szlaifery i Blumsteiny – i szybko wyszło na jaw, że najlepszy winny wszystkiemu – to Żyd. Zawsze Żyd.

Czy Wam to coś przypomina? Brzydkie feministki, potwór gender, przebierający chłopców w różowe sukienki, potem islamiści, terroryści i uchodźcy, a na końcu, jak zawsze, Żyd – niezastąpiony w roli winnego wszystkiemu.

Ósmego marca 2018 roku świętująca koza ofiarna podaje siostrzaną łapę dyżurnemu kozłowi ofiarnemu. Zatrzymajmy karuzelę: *no pasaran*, to nie przejdzie.

II

Czarny Piątek, 24.03.2018



Fot. Pamela Palma Zapata

Potrzebujemy świeckiego państwa. Potrzebujemy prawa do aborcji, edukacji seksualnej w szkołach, dostępnej i taniej antykoncepcji w aptekach.

Potrzebujemy wolności, swobody racjonalnej myśli.

Nie potrzebujemy fanatyków, nie chcemy fundamentalizmu. Nie chcemy religii w szkołach. Nie chcemy teokratycznego państwa.

Przejrzyjmy na oczy i powiedzmy sobie, co widzimy: Król Kościół jest nagi. Bredzi, robi rzeczy głupie i okrutne, krzywdzi dzieci.

Wypowiedzmy takiemu władcy posłuszeństwo i stańmy się dorośli. Na różne sposoby.

Ci, którzy nie mogą już wytrzymać, niech wyjdą z Kościoła i wezmą udział w akcji „sto tysięcy apostazji na stulecie niepodległości Polski”.

I uzyskania praw wyborczych przez Polki.

Ci, którzy chcą jednak zostać w Kościele – bo to także ich Kościół, a nie własność biskupa Hosera czy Głódzia – niech zmieniają Kościół od wewnątrz i zakładają swoje organizacje, swoje komitety.

Organizujcie się w wewnętrznym oporze, brońcie prawa do wyboru, brońcie rozumu!

Jeżeli tak uczynicie, gdy tak uczynimy, uratujemy – może – Kościół przed nim samym, uratujemy także Polskę i swoje życie.



Fot. Pamela Palma Zapata



Fot. Pamela Palma Zapata

III

Konferencja Białe maski. Szare twarze 24-26.09.2014

Od: EWA GRACZYK

Date: czw., 9 paź 2014 o 19:15

Subject: przeprosiny i propozycja

Drogie Koleżanki,

niedawno temu w Gdańsku zakończyła się konferencja z cyklu konferencji postzależnościowych, zatytułowana „Białe maski, szare twarze”. Byłam jedną z organizatorek tej konferencji, która, jak sądzę, była udana i ciekawa.

Jednak po zakończeniu doszło do mnie kilka ech dotyczących tego wydarzenia, które, przyznaję osłabiło moje zadowolenie z siebie i z imprezy, którą współorganizowałam. Z różnych stron usłyszałam, że kilka doktorantek poczuło, że skrytykowano ich referaty w dość napastliwy i za mocny sposób. Autorkami tych silnych zarzutów były profesorki. Stopniowo zaczęło do mnie docierać, że jest coś na rzeczy i że sama w paru momentach dałam się unieść emocjom i skrytykowałam niektóre referaty doktorantek, tak jakby były tekstami naukowczyń w moim położeniu.

Zrobiło mi się bardzo przykro, że rozważając ciągle relacje władzy i starając się nie popierać władców i właścicieli dyskursu, w paru momentach uległam hierarchicznemu upojeniu. Jest wprawdzie nieco okoliczności łagodzących – byłam ciągle spięta jako organizatorka i denerwowałam się, bo przedstawiałam referat dla mnie ryzykowny (po raz pierwszy na temat Zagłady). Ale mimo wszystko źle się z tym czuję, z tym, co zaszło.

Myślę jednak, że od złego – za które chcę bardzo przeprosić – można się czegoś nauczyć. Może jako przedstawicielki dyskursu mniejszościowego spróbowałybyśmy na rozmaitych konferencjach, zwłaszcza niefeministycznych, prowadzić coś w rodzaju monitoringu, a czasami interwencji przeciw różnego rodzaju subtelnym formom nadużywania władzy wobec młodszych i początkujących – wobec studentek, studentów i doktorantek.

Nie chodzi o niekrytykowanie, tylko o robienie tego w sposób adekwatny do położenia początkujących, których bardzo łatwo jest zranić i zablokować – dotyczy to zwłaszcza dziewczyn, z trudem torujących sobie drogę do głośnego mówienia.

Po moim przykrym doświadczeniu proponuję nam, feministycznym i genderowym habilitowanym, bo o nas chodzi przede wszystkim, żeby ciągle chwalić referaty za to, co jest w nich interesującego i rozwojowego, zanim coś wątpliwego dla nas skrytykujemy.

Chwalić publicznie, a nie w kuluarach – maniera, żeby na sali obrad tylko krytykować, a widzieć zalety na korytarzu – jest znośna dla pewnych siebie profeserek, nie dla doktorantek i studentek. Nie tworzyć krytycznej kaskady; jeśli ktoś skrytykował juniorkę czy juniora, nie dołączajmy ochoczo na trzeciego czy czwartego, na niedoświadczonych robi to wrażenie spisku i końca świata.

Dbajmy o nieprotekcjonalny ton głosu; unikajmy zwłaszcza wyrażen robiących wrażenie, że kogoś skreślamy raz na zawsze.

Na koniec propozycje bardziej rozbudowane. Przykre momenty, o których mówię, wynikły także z tego, że my, organizatorzy „Masek i twarzy” chcieliśmy nieco przekierować myślenie postzależnościowe w genderowym, cielesnym i mniejszościowym kierunku, co nam się do pewnego stopnia udało (jak myślę, gdzieś w 50%, to całkiem nieźle, heteroseksualni profesorowie-mężczyźni jak zwykle okazali się bezcieleśni i przeważnie nieobecni), ale dotychczasowy raczej elitarny ton współlistniał w Gdańsku z nowymi trendami, tworząc podskórne napięcia i czasem iskrzyło.

Może więc, kiedy organizujemy coś ryzykownego – tak jak my – powinniśmy poprosić inne uczestniczki z naszego kręgu o zwracanie uwagi, czy nie dzieje się coś groźnego w polu władzy i w miarę możliwości równoważyć zbyt ostrą, emocjonalną krytykę młodszych. Sytuacji, w których będziemy występować w otoczeniu niezbyt przyjacielskim, będzie dużo, a może nawet jeszcze więcej. Pomagajmy więc sobie w obserwacji i monitoringu relacji w subtelny sposób przemocowych, bo i my w nich jesteśmy.

Przesyłam wyrazy szacunku i serdecznie pozdrawiam,

Ewa Graczyk



JEDNAK KSIĄŻKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2020 nr 11

Artyści działają. Działaczki tworzą

OPÓR

WEZWANIE DO DZIAŁANIA. KINO AVY DuVERNAY

MAŁGORZATA ZAWADZKA

138

Nie jestem pierwszą kobietą zdolną do wyreżyserowania filmu za sto milionów dolarów. Nie jestem pierwszą czarną kobietą, która zrobiła coś tak pięknego, że gremia, które ją nagradzają, powinny były rzeczywiście ją nagrodzić. To jest po prostu ten czas, kiedy to wszystko się dzieje i akurat ja tu teraz jestem. Dużo mówi się o przebijaniu szklanych sufitów. I oczywiście, mam świadomość swego uprzywilejowania, bo przecież tu jestem, po dekadach starań i dokonań innych kobiet. Jednak bardziej niż o rozbijaniu „jego” sufitu czy wyważaniu „jego” drzwi, myślę o budowaniu własnego domu. Bo wszystko sprowadza się do tego, kto opowiada historię. Jeśli dominujące w kulturze obrazy, które widziały nasze babki, nasze matki i my, zawierają jeden rodzaj wizerunków, taki obraz internalizujemy i taki uważamy za prawdę. Jest to problematyczne, ponieważ wizja ta wykracza ponad przemysł filmowy. Uważam, że zostaliśmy zwabieni w pułapkę poczucia swoistego samozadowolenia. Ziemia wolnych ludzi? Równość dla wszystkich? To tylko hasła, które wymawiamy, ale których nie wprowadzamy w życie. Nasza współczesność to czas bardzo dynamiczny, który będzie w przyszłości analizowany. Pytanie, co ty zrobiłaś_ęś w tym czasie? (DuVernay 2017: time.com)



fot. Stephanie Moreno/ CC BY-SA 2.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=59417909>

Ava DuVernay nie przepada za nadużywaniem w odniesieniu do niej etykiety „pierwsza czarna kobieta, która...”. Gdy kultura dominująca buduje narrację w ten sposób, ujawnia, jak przez wieki nie dostrzegała obecności czarnych kobiet, w tym czarnych artystek, w kulturze, a także jaką skalą mierzony jest w tym systemie sukces. Tak działa rasizm, osadzone głęboko w strukturze społecznej uprzedzenie wzmocnione władzą, które mutuje historycznie w kulturze na tyle sprawnie, że większość go z wygody nie zauważa. Rasizm to bowiem nie tylko akty przemocy, ale i szereg mikroagresji powtarzanych w praktyce życia codziennego (Coates 2016). Rasizm jest problemem białych. Białość to matryca, wedle której pozycjonuje się podmioty historycznie i kulturowo. Mimo że białość powinna być także tematyzowana jako tożsamość rasowa, refleksja większościowa ujmuje w taki sposób jedynie tożsamości niebiałe, przez co stają się one „kwestią”, „problemem” pozycjonowanym wobec „wzorca” jako „inny”. Fakt, że biali nie widzą konieczności refleksji nad własną pozycją jest wyrazem przywileju, który jest na tyle przezroczysty, że próby jego artykulacji spotykają się niemal zawsze z silnym oporem (DiAngelo 2018).

Ava DuVernay realizuje filmy o doświadczeniu czarnych społeczności i jako artystka, która wie, że nie jest prekursorką, ma świadomość, że powszechna obecność, szeroka rozpoznawalność i wewnętrzne zniuansowanie głosów czarnych twórców nie może być chwilowym trendem.

Między innymi jej rolą jest zmiana reguł gry, a nie jedynie znalezienie sposobu na wejście do opresyjnego systemu. Jak zaznacza bowiem brytyjska dziennikarka Reni Eddo-Lodge w książce *Dlaczego nie rozmawiam już z białymi o kolorze skóry?*: „całe życie uosabiam różnicę i wcale nie pragnę być równą. Chcę zdekonstruować strukturę systemu władzy, który naznaczył mnie jako inną” (Eddo-Lodge 2018: 218).

Cała twórczość Avy DuVernay pokazuje, jak funkcjonują mechanizmy władzy i jak należy je zmieniać. Kwestie, które nieustannie powtarza w wywiadach, streszcza kilka postulatów. Potrzebujesz zrozumieć zasady przemysłu filmowego, by je rozmontować. Inklusywność jest prosta, jeśli na poważnie o niej myślisz. Nie organizuj wielkich konferencji o „problemie” różnorodności w kinie, tylko działaj. Czyli zatrudniaj kobiety i osoby różnych etniczności na wszystkich etapach filmowej produkcji. Stwórz własny język wizualny i odzyskaj estetykę obrazowania czarnych podmiotów. Tematyzuj swoje doświadczenie i dziedzictwo na swoich zasadach i nie czekaj na pozwolenie. Korzystaj z wiedzy, którą posiadasz i zasobów, do których masz dostęp. Zapewnij sobie ciągłość pracy (Houston 2017, Drygalska 2015).

Bycie reżyserką staje się polityczne, gdyż rozdzielenie sztuki od aktywizmu, prywatnego od politycznego jest mitem wynikającym z przywileju, co Eddo-Lodge puentuje niezwykle mocno: „moja czarność została upolityczniona wbrew mojej woli” (Eddo-Lodge 2018: 110).

Poniższy tekst można zatem czytać dwojako. W porządku chronologicznym, częściami I-IV (Przemysł filmowy, Rzemiosło, Temat, Kinofilia) lub odwrotnie, zaczynając od części ostatniej, w układzie IV-I (Kinofilia, Temat, Rzemiosło, Przemysł filmowy). Pierwsza formuła akcentuje elementy struktury niewidoczne w narracji przywileju, które mają jednak zdecydowany wpływ na kształtowanie się twórczości czarnej kobiety reżyserki i funkcjonowanie w kulturze głosów mniejszościowych. To wyjście od szerokiego kontekstu społeczno-ekonomiczno-kulturowego i zawężanie perspektywy do elementów jednostkowych, nawiązujące do refleksji Audre Lorde z jej figurą wieloaspektowej podmiotowości „czarnej kobiety lesbijki matki wojowniczej poetki” (Lorde 2015) oraz poszukiwań kobiet artystek Lindy Nochlin w jej kanonicznym tekście *Dlaczego nie było wielkich artystek?* (Nochlin 1994: 145-178). Druga formuła prezentuje reżyserkę w „uznanym za kanoniczny” porządku patriarchalnym, akcentującym indywidualizm podmiotu w osiągnięciu sukcesu i drogę kariery od mikro do makro skali. W związku z wyborem takiej struktury, niektóre kwestie się w minimalnym stopniu powtarzają, jest to zabieg celowy, mający unaocznic potrzebę wielostronnego oglądu tematu, aktualizacji założeń i istotę kontekstu.

W tekście częściej i chętniej używam określenia „czarny” niż „Afroamerykanin” oraz „osoba koloru” zamiast „osoba kolorowa”. Tytuły filmów i seriali pisane są w języku oryginału, z

zaznaczeniem polskiej wersji, gdy jest ona w użyciu. Tłumaczenia cytatów własne, jeśli nie zaznaczono inaczej.

I. Przemysł filmowy

Przez lata wizerunki czarnych w kinie głównego nurtu ograniczały się do kilku tropów: niewolnice, gangsterzy, raperzy, sportowcy, mamki, gwałciciele, pomoce domowe (Bogle: 2016), a stereotypowe przedstawienia uruchamiały w widzu powielane latami uprzedzenia. Horyzont wyobrażeń wyznacza tu film Davida W. Griffitha *Narodził się Narodu* (1915), omawiany zawsze na białych zachodnich kursach filmoznawczych jako warsztatowa klasyka kina, prawie nigdy jako rasistowskie kino nienawiści i manipulacji.

Droga czarnej reżyserki chwytającej za kamerę na początku XXI wieku nie wiedzie zatem przez klasyczną narrację przywileju opartą o talent i merytokrację. Żaden etap kariery nie jest w jej wypadku oczywisty. Ava DuVernay jest skuteczna w swej filmowej działalności, gdyż oprócz podstawowych atrybutów omawianych w analizach sylwetek reżyserskich, które posiada i z których korzysta, zna system produkcyjny. Dzięki temu wie, co wykorzystać, a co odrzucić, by realizować filmy na swoich zasadach twórczych.

Festiwale: (Pan)African, Afro-American i Sundance

Ava DuVernay poznawała przemysł filmowy, pracując przez kilkanaście lat jako rzeczniczka filmowa i menadżerka założonej przez siebie agencji PR. Firma odpowiadała za promocję gwiazd i twórców oraz całych projektów filmowych. W ten sposób reżyserka uczyła się zasad funkcjonowania branży, asystowała na wielu planach zdjęciowych, wsłuchiwała się w głosy różnorodnych publiczności, podpatrywała ekipy przy pracy, a także wiedziała, jak skutecznie promować film w sezonie festiwalowym czy organizować jego dystrybucję. Kiedy w 2007 roku zaczęła realizować swoje projekty, była świadoma, że na ostatnim dniu postprodukcji praca przy filmie niezależnym, zwłaszcza tworzonym przez czarną reżyserkę, się nie kończy. Znalezienie finansowania, zdjęcia i montaż to tylko połowa drogi.

Musisz wiedzieć, jak promować swój film, nauczyć się, jak działa i jak ważna jest dystrybucja aż do momentu, kiedy uda ci się zapewnić pokazy kinowe z publicznością, aż twój film będzie dostępny w telewizji na życzenie,

będzie dostępny jako dvd, będzie emitowany na kablówce i dopóki nie wykorzystasz wszystkich możliwych dróg emisji. Niebawem, że tak wielu niezależnych filmowców zatrzymuje się wcześniej. (DuVernay 2010)

Dlatego ważne jest także zachowanie praw do filmu, udostępnianie ich poprzez licencje oraz obecność na wielu festiwalach filmowych jako jednych z najłatwiej dostępnych form promocji o szerokim zasięgu. Ava DuVernay zaczęła od wizyt na lokalnych festiwalach kina afroamerykańskiego, wiedząc, że tam znajdzie swoją publikę. Dzięki wieloletniemu doświadczeniu pracy po drugiej stronie kamery wiedziała również, że ani duże wytwórnie nie będą zainteresowane jej filmami, ani ona nie będzie chciała wchodzić z nimi w układy, zmieniające wydźwięk produkcji. Białe wytwórnie najchętniej bowiem przyjmują czarne kino, gdy jest ono asymilacyjne, a nie „gniewne”. Jeśli zakłada, że rasizm da się zlikwidować, gdy tylko wszyscy będziemy dla siebie bardziej mili, jeśli bohaterowie nie są zbyt czarni, a najlepiej, gdy jest to tak naprawdę film o białych. Fakt, że w 2018 roku Oscara za najlepszy film zdobywa, spełniający wszystkie te założenia, obraz *Green Book* pokazuje skalę problemu.

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych festiwali kina niezależnego w Stanach Zjednoczonych jest Sundance Film Festival. Choć rokrocznie toczą się dyskusje nad definicją niezależności w odniesieniu do festiwalu Sundance, wielu twórców kina offowego stara się pokazać w Park City swoje filmy. Ava DuVernay, jako agentka filmowa, reprezentowała swoich klientów w Sundance osiem razy, zanim zaczęła zgłaszać się tam jako reżyserka własnych produkcji. Przed 2012 rokiem, w którym artystka zdobyła w konkursie nagrodę za reżyserię filmu *Middle of Nowhere* i ogłoszono ją w mediach pierwszą czarną reżyserką z tą nagrodą, festiwalowi eksperci odrzucali jej projekty sześciokrotnie z konkursu głównego i części warsztatowej programu. Tak wygląda przemysł filmowy, także w odniesieniu do festiwalu kina niezależnego. Od 2013 roku Ava DuVernay jest członkinią Rady Nadzorczej festiwalu w Sundance. Imprezę odwiedza głównie jako panelistka, ekspertka, moderatorka i jurorka.

Telewizja: Shondaland i OWN

W amerykańskim przemyśle filmowym miarą reżyserskiego statusu są nie tyle same pełnometrażowe fabuły czy dokumenty, co doświadczenie w rzemiośle telewizyjnym, o czym wspominają reżyserki w dokumencie Amy Adrion *Half the Picture* (2018). Ava DuVernay miała na koncie dwa filmy fabularne i trzy dokumenty, ale to reżyseria jednego odcinka serialu *Scandal* (2013, sezon 3 epizod 8 *Vermont Is for Lovers Too*) przelożyła się na dalsze propozycje filmowych

projektów. Telewizyjny serialowy debiut reżyserski DuVernay w produkcji realizowanej przez jedną z najpotężniejszych osób tworzących to medium – Shondę Rhimes, był momentem na tyle istotnym, że gdy autorka przystąpiła w 2015 roku do produkcji swojego serialu dla platformy Oprah Winfrey OWN wiedziała, że reżyserkami odcinków będą kobiety. *Queen Sugar* (2016) na telewizyjnej mapie jest dziełem niezwykłym w wielu aspektach, ale najmocniejsza reakcja dotyczyła oczywiście kwestii genderowej.

Gdy ogłoszono, że wszystkie odcinki będą reżyserowały kobiety, a zespół scenarzystów będzie odzwierciedlał różnorodność świata, o którym opowiada serial, ze strony branży filmowej padły oskarżenia o dyskryminację białych mężczyzn. Tę bombę absurdu artystka rozbroiła we wspaniałym stylu, odwołując się do ośmiu sezonów *Game of Thrones* (*Gra o tron*, 2011, HBO) reżyserowanych (z jednym wyjątkiem) tylko przez mężczyzn. Mężczyźni reżyserują niemal wszystkie filmy i programy telewizyjne od początku istnienia medium i nie wzbudza to kontrowersji. Jeśli w XXI wieku jedną z wielu produkcji reżyserować mają kobiety, powoduje to wielką panikę (Writers Guild Foundation 2016).

DuVernay przytacza całą sytuację w formule anegdoty, ale za tak silną reakcją branży stoi nieproporcjonalne do sytuacji poczucie zagrożenia, które ujawnia, jak działają mechanizmy władzy. Jednym z nich jest dyscyplinowanie nowicjuszek. Oznacza to, że jej dokonania wartościuje się przez odwołanie do prymatu doświadczenia, z założeniem, że owo doświadczenie zdobywa się wyłącznie przez indywidualną ciężką pracę. Drugi mechanizm zakłada ustawienie siebie w pozycji ofiary, mimo że należy się do grupy uprzywilejowanej, i zastosowanie w odniesieniu do siebie pojęć ze słownika języka antydyskryminacyjnego. Zgodnie z tym mechanizmem powstało, błędne z definicji, pojęcie „odwróconego rasizmu”. Jest ono fałszywe, gdyż to poziom posiadanej przez daną grupę władzy definiuje pojęcia większości, mniejszości i wykluczenia, a nie rzeczywista liczebność grupy czy pojedyncze przypadki, w których widoczna jest zmiana porządku systemu.

Oprah Winfrey i Ava DuVernay z każdym kolejnym sezonem konsekwentnie realizują program włączania kobiet reżyserek w branżowy obieg profesjonalistów i profesjonalistek z doświadczeniem realizatorskim i ta strategia przynosi efekty. Dla wielu z nich praca przy *Queen Sugar* (2016) była pierwszym doświadczeniem telewizyjnym, mimo wcześniejszych realizacji filmów fabularnych czy dokumentalnych. Kiedy producenci pytają o rekomendacje, DuVernay przedstawia listę sprawdzonych realizatorek. Bardziej efektywnej realizacji idei siostrzeństwa, odmienianej w teorii przez białe feministki drugiej fali przez wszystkie możliwe przypadki, nie można sobie wymarzyć. Tym samym DuVernay dołącza do wąskiego wciąż grona telewizyjnych twórczych aktywistek.

Disney – korporacja rozrywkowa

Reżyserka dąży do zapewnienia różnorodności, czy jak sama woli mówić – włączenia grup i osób na kolejnych planach filmowych, bez traktowania owych różnic jako elementów wartościowania. Przy realizacji rodzinnej produkcji za sto milionów dolarów *Wrinkle in Time* (*Pułapka czasu*, 2018) DuVernay postawiła medialnemu gigantowi Walt Disney Company jeszcze jeden warunek przed podjęciem współpracy – parytet przy rozmowach kwalifikacyjnych na wszystkich stanowiskach procesu produkcji.

Reżyserka poinformowała producentów, że chce wybierać branżystów także spoza popularnych wśród studiów filmowych list stałych współpracowników, na których figurują głównie mężczyźni. Pleć gwarantuje im ciągłość zatrudnienia, dzięki czemu to właśnie oni mają największe doświadczenie. W konsekwencji, listy te nie są aktualizowane ani weryfikowane przez studia filmowe. Gdy przedstawiciel studia argumentował, że nie ma kobiet na danym stanowisku, reżyserka kontrowała, że na pewno są, tylko ze względu na seksizm i lata dyskryminacji same na stanowisko uznawane za męskie nie aplikują. Idea sprawiedliwości społecznej i strategia wyrównywania szans, znane kobietom, grupom mniejszościowym i grupom antysystemowym, wyszydzane przez osoby i grupy uprzywilejowane, miały na celu stworzyć optymalne dla tej konkretnej reżyserki warunki pracy.

Przedstawiciele grup uprzywilejowanych uważają owe strategie za szkodliwe i nazywają „specjalnym/uprzywilejowanym traktowaniem”, gdyż zakładają, że wszyscy startują z tego samego punktu i mają takie same możliwości. Nie chcą dostrzec, że mechanizmy wsparcia były stosowane i niepodawane w wątpliwość w przypadku mężczyzn i białych od początku istnienia systemu (tu filmowego). Jeśli to bowiem dostrzegą, będą musieli uznać, że ich sukces opiera się na wykluczeniu i opresji innych grup. Dlatego, jako beneficjenci systemu, nie będą sami aktywnie dążyć do jego zmiany, a każde działanie z zakresu sprawiedliwości społecznej będzie odbierane jako bezpośrednie zagrożenie własnego statusu.

Przy współpracy z Disneyem obok inkluzywnej ekipy, równie ważna była kwestia samej obsady. W literackim oryginale, powieści białej, amerykańskiej autorki Madeleine L'Engle z 1962 roku, znanej polskiej publiczności jako *Faldka czasu* lub *Pułapka czasu*, główna bohaterka Meg Murry (Storm Reid) ma mysie włosy, jej brat Charles Wallace (Deric McCabe) jest drobnym blondynkiem, matka (Gugu Mbatha-Raw) ma fiołkowe oczy i rude loki, Pani Coto (Reese Witherspoon) ma siwe włosy i jasne oczy, Pani Kto (Mindy Kaling) jest drobną pulchną kobietą w okularach, a Pani Która (Oprah Winfrey) ma zakrzywiony nos baśniowej czarownicy. Filmowa

rodzina Murry jest za to birasowa, brat pochodzi z Filipin, a jedynymi białymi postaciami są Pani Coto, nastolatek Calvin (Levi Miller) i ojciec dr Alexander Murry (Chris Pine). W samej treści filmu nie ma to dodatkowego znaczenia. Nie jest to element polityki tożsamościowej, który stanowi wątek sam w sobie, czy motyw budujący fabułę. Natomiast nie oznacza to równocześnie „rasowej przezroczystości”, niedostrzegania rasy jako postawy postrasowości.

W artystycznej działalności Aty DuVernay współpraca z Disneyem nie była jednorazowym doświadczeniem realizacji filmowej dla medialnej korporacji. W 2019 roku telewizyjna gałąź kompanii Warner Brothers ogłosiła podpisanie kilkuletniego kontraktu z reżyserką na produkcję różnorodnych gatunkowo form telewizyjnych. To efekt udanej wcześniejszej współpracy producenckiej przy serialach *Queen Sugar* (2016) i *The Red Line* (2019). Wieloletnie sukcesy podobnych kooperacji w przypadku twórców takich jak Greg Berlanti, Ryan Murphy czy Shonda Rhimes dają nadzieję na włączenie DuVernay i jej perspektywy w telewizyjny obieg na lata.

Medialni giganci, wśród nich studia filmowe i telewizyjne, którzy od zarania Hollywood dyktowali zasady gry, dzielą w XXI wieku pole z platformami, których rozwój umożliwiła popularność Internetu. Te narzędzia Aty DuVernay potrafi także perfekcyjnie wykorzystać do budowania i dystrybucji własnych narracji lub projektów upodmiotawiających głosy mniejszościowe.

Dystrybucja: Netflix i ARRAY

Netflix zapewnił reżyserce najszerszą w historii jej produkcji sieć dystrybucji filmu z racji obecności platformy w ponad 190 krajach przy ponad 140 milionach subskrybentów oraz największą swobodę artystyczną w momencie, gdy jej bardzo potrzebowała. Gdy w 2014 roku ówczesna szefowa sekcji dokumentalnej Netflixu Lisa Nishimura zaproponowała Aty DuVernay współpracę, oferta wydawała się niewiarygodna. Reżyserka sama miała wybrać interesujący ją temat, a resztą miała zająć się ekipa Netflixu. Tak powstał *13TH (XIII poprawka, 2016)* – wybitny dokument o przemyśle więziennym w Stanach Zjednoczonych, u podstaw którego stoi strukturalny rasizm, charakteryzujący społeczeństwo amerykańskie od czasów niewolnictwa.

Jednoczesny rozmach i precyzja filmu były możliwe właśnie dzięki połączeniu talentu i wiedzy reżyserki oraz możliwości i zaangażowania dystrybutora. Archiwalia, do których dotarła ekipa, liczba rozmówców, z którymi DuVernay przeprowadziła wywiady do filmu i fakt, że w montażowni zostało ponad sześć godzin materiału na sto minut użytych w dokumencie świadczą o sile tego projektu. Kiedy więc kilka lat później Aty DuVernay przystępowała do realizacji kolejnego filmu o systemie amerykańskiej (nie)sprawiedliwości motywowanej rasowo, zwróciła się

ponownie do Netflix. Miniserial *When They See Us (Jak nas widzą, 2019)*, opowiadający prawdziwą historię pięciu nastolatków bezpodstawnie skazanych na lata więzienia za rzekomy gwałt na białej kobiecie w Central Parku w 1989 roku, jest nie tylko tematem analiz filmoznawczych, ale między innymi, dzięki zasięgowi Netflix, stał się elementem debaty publicznej i narzędziem abolicjonistycznej walki politycznej z amerykańskim systemem prawnym.

Popularność serwisów streamingowych, coraz większa liczba podobnych do Netflix platform na rynku oraz programowe wpisanie w ich działalność zainteresowania narracjami dyskursów mniejszościowych sprzyja upowszechnianiu inkluzywności z jednej strony, ale i budowaniu kolejnego segmentu rynku medialnego z drugiej. Produkcje Netflix trafiają do najbardziej rozpoznawalnych konkursów branżowych. *13TH* (2016) była nominowana do Oscara, Jharrel Jerome, jeden z aktorów *When They See Us* (2019), odebrał nagrodę Emmy. Na platformie można oglądać filmy zwycięzców międzynarodowych festiwali kina artystycznego, które nie trafią do obiegu kinowego. Ava DuVernay także korzysta z tego kanału promocji przy dystrybucji filmów własnej selekcji przez firmę ARRAY.

Warto jednak zauważyć, że istnienie platform streamingowych i sekcji streamingowych przy dużych koncernach medialnych nie rozwiązuje całkowicie kwestii producenckiej niezależności twórców. Platformy te są nadal przede wszystkim narzędziami generującymi zysk, spółkami giełdowymi, które dostosowują założenia programowe do kwestii budżetowych. Dopóki głos mniejszościowy wspiera cele sprzedażowe, produkcje są realizowane. Jednak trudno sobie wyobrazić, by budżet przeznaczony na produkcję jednego odcinka kasowego serialu *The Crown* mógł zasilić w zamian powstanie niszowego filmu mniejszościowego. Mimo tej ambiwalencji warto, by niezależni twórcy z tych możliwości korzystali, choćby po to, by szlifować rzemiosło. Ava DuVernay wykorzystwała tę szansę z Netflixem, Jill Soloway z Amazon Prime przy projekcie *Transparent* (2014), Issa Rae z HBO realizując *Insecure* (2016), Desiree Akhavan z Channel 4/Hulu przy miniserialu *The Bisexual* (2018).

Jedynym gwarantem zachowania pełni władzy i sprawczości jest jednak zbudowanie własnej platformy, co Ava DuVernay realizuje od 2010 roku, najpierw w ramach AFFRM, a obecnie jako ARRAY. AFFRM, czyli African-American Film Releasing Movement wspierało czarnych filmowców w dystrybucji ich filmów, uniezależniając ich od systemu studyjnego oraz docierając do publiczności zainteresowanej i rozumiejącej przekaz budowany przez twórców. Misję tę kontynuuje, bazujący także w Los Angeles ARRAY, pod przewodnictwem stałej współpracownicy Avy DuVernay, Tilane Jones (Oliver 2019). Budowanie eksperckiego zespołu stałych współpracowników nie tylko na planie zdjęciowym, ale na każdym etapie cyklu produkcji

filmowej jest dla kina niezależnego trudne, ze względu na brak gwarancji ciągłości zatrudnienia. W tym przypadku się udało.

Duet Jones-DuVernay współpracuje od ponad dekady. Pod ich przewodnictwem ARRAY odnosi kolejne sukcesy i rozszerza pola działalności. Infrastruktura firmy to sala kinowa na 50 miejsc, sale warsztatowe, przestrzeń pracy dla scenarzystów serialu *Queen Sugar*, pomieszczenia do realizacji postprodukcji i biura organizujące zakup licencji i dystrybucję. ARRAY kupuje niezależne filmy artystów offowych z grup mniejszościowych: kobiet reżyserek, czarnych filmowców z USA, Karaibów i Afryki, artystów latynoamerykańskich i przedstawicieli rdzennych mieszkańców Ameryki, zapewniając obrót kinowy w USA oraz wyłączność do dystrybucji poza Stanami Zjednoczonymi. W siedzibie ARRAY prowadzone są masterclassy oraz projekcje filmowe przybliżające dziedzictwo lokalnego kina offowego.

ARRAY jest dla Avy DuVernay spełnionym marzeniem o twórczej niezależności, ale także koniecznością w świecie neoliberalnego i rasistowskiego mechanizmu funkcjonowania kina. Poprzez ARRAY twórczyni realizuje też jeden ze swoich głównych postulatów artystycznych. To założenie, że nikt nie opowie twojej historii za ciebie, niezależnie czy z powodu uprzedzeń, czy logiki zysku. Jeśli chcesz zobaczyć na ekranie określone historie i wizerunki, musisz stworzyć je sama, czyli stać się rzemieślniczką i zacząć produkować.

II. Rzemiosło

Ava DuVernay przechodziła kurs edukacji filmowej nie w szkole branżowej, a w praktyce życia codziennego. Przez wiele lat pracowała jako filmowa agentka PR oraz oglądała komentarze odautorskie reżyserów, dostępne przy wydaniach DVD ich filmów (Karmael Holmes 2017). Zanim reżyserka zdecydowała się skupić zawodowo głównie na reżyserii, zrealizowała już cztery produkcje, pracując jednocześnie w pełnym zakresie w swojej firmie marketingowej. Przy pierwszych dwóch filmach, finansowanych własnymi środkami – fabularny krótki metraż oraz pełnometrażowy dokument – celem było kręcić, nie przestawać nagrywać, ćwiczyć i uczyć się. Drugi dokument dostał finansowanie telewizyjne, ale DuVernay odpowiadała tylko za reżyserię. Pierwsza długometrażowa fabuła powstała w tym samym czasie, całkowicie niezależnie, z budżetu przeznaczonego na kredyt mieszkaniowy. Zwrot środków zainwestowanych w tę produkcję pozwolił na realizację drugiej fabuły, która zaowocowała nagrodą w Sundance i propozycją pracy od Shondy Rhimes. Po debiucie telewizyjnym w produkcji Rhimes, pojawiło się zainteresowanie producentów *Selmy* (2014). Gdy ciągłość zatrudnienia przestała być problemem,

reżyserka stanęła przed wyzwaniem selekcji zleceń i utrzymania niezależności twórczej. W tym aspekcie Ava DuVernay mogła zawsze liczyć na matkę, która ośmielała ją do niezależności artystycznej przez pytanie – co tak naprawdę chcesz powiedzieć?

Reżyserka

W dzieciństwie Ava DuVernay marzyła o byciu prawniczką, na studiach myślała nad dziennikarstwem politycznym. Artystka wcześniej rozumiała, że polityka jest częścią codzienności, a więc wpływa na każdy aspekt życia. Dorastając z matką i rodzeństwem w Compton, obserwowała przemoc policji i aresztowania kolegów z sąsiedztwa. Rozmawiając z ojczymem pochodzącym z Alabamy, poznawała czarną historię i czarne dziedzictwo kulturowe mieszkańców USA. Gdy zaczęła realizować filmy, nie zakładała, że stanie się rozpoznawalna głównie jako reżyserka problematyki spraw społecznych i kwestii równościowych, ale jednocześnie zawsze wierzyła w siłę kina do zmiany świata.

Kiedy kobieta robi film, to jest to radykalny akt sam w sobie, niezależnie od podejmowanego tematu. To idea wstawiania siebie jako podmiotu w obrazy, w których nas nie ma. Tak samo jest z osobami koloru. Sam akt tworzenia jest aktywizmem, dlatego nie uważam, że moje filmy są bardziej aktywistyczne czy polityczne niż film innej kobiety koloru, który będzie komedią romantyczną. (...) Sama nasza obecność jest stanowiskiem politycznym także dlatego, że kobiety reżyserki muszą zaczynać od zera z każdym nowym filmem, który realizują, udowadniając od początku, że są w stanie go zrobić. Więc bycie włączoną w system oznacza choćby pewność zatrudnienia za dwa lata od teraz. Dla kobiet filmowczyń to zawsze jest kwestia niepewna. (...) Dlatego warto działać bez czekania na pozwolenie i oglądania się, kto nas wpuszcza, a kto nas trzyma poza działaniem. (DuVernay 2015)

Niezależność i intersekcyjność widać także w różnorodności formatów, których realizacji reżyserka się podejmuje. Do wspomnianych formuł pełnometrażowego filmu fabularnego i dokumentalnego oraz serialu telewizyjnego, dochodzą krótkie metraże, klipy muzyczne, relacje z muzycznych festiwalu, filmy promujące markę, miniseriale, programy na zlecenie. Ta wielość to szukanie odpowiednich form wyrazu dla głosu, który chce się wyrazić, czasem konieczność finansowo-produkcyjna, a czasem ucieczka przed zasufladkowaniem. Po *Selmie* (2014) reżyserka dostawała do lektury tylko scenariusze filmów historyczno-politycznych. Utrzymanie niezależności dla czarnej kobiety reżyserki to także konieczność kontroli przekazu medialnego, który wpływa na recepcję jej filmów.

Kiedy Ava DuVernay nie chce odpowiadać na irytujące pytania bezmyślnych dziennikarzy, nie waha się zatrzymać rozmówcy i zmienić kierunek rozmowy. Lata pracy, w tej i podobnych rolach, dały jej doświadczenie i nauczyły asertywności. Nie wahała się wypunktować reportera podczas rozmowy o serialu *When They See Us* (2019), gdy ten, zamiast o systemowym rasizmie, wypytywał o to, kto z ekipy wiedział o skandalu korupcyjnym jednej z aktorek serialu Felicity Huffman. Konsekwentnie też odmawiała wikłania się w gierki białych dziennikarzy dotyczące sposobu sportretowania Lyndona B. Johnsona w *Selmie* (2014) oraz nie dała się zastraszyć swoim kolegom po fachu w przypadku reżyserskich etatów przy *Queen Sugar* (2016). Rasistowskie i seksistowskie reakcje (*backlash*) są normą, gdy uderza się w spetryfikowane schematy systemu. W 2018 roku Ava DuVernay włączyła się więc w nadszarpnięcie jednego z monolitów europejskiego przemysłu filmowego.

Cannes 2018

Podczas 71 edycji Festiwalu Filmowego w Cannes Ava DuVernay zasiadała w jury konkursu głównego. Była to pierwsza edycja, w której większość jurorską stanowiły kobiety, a przewodniczącą została australijska aktorka Cate Blanchett. W XXI wieku canneński festiwal w tym aspekcie zachowuje już odpowiednie proporcje, natomiast w zakresie kobiet na stanowiskach dyrektorek artystycznych, przewodniczących jury, czy reżyserek nagradzanych filmów, proporcje są drastycznie nierówne.

W ramach 71 edycji filmowczynie i działaczki, z inicjatywy grupy Collectif5050x2020, zrzeszającej osoby pracujące w branży filmowej z całego świata (nazwa zakłada parytet we francuskiej produkcji i krytyce filmowej do 2020 roku), zwróciły uwagę na powyższe nierówności. W jeden z festiwalowych dni, w drodze na premierę filmu o kurdyjskich żołnierzach, 82 artystki przemaszewowały po czerwonych dywanie w akcie protestu wobec seksistowskiej polityki przemysłu filmowego. Cate Blanchett i Agnès Varda odczytały manifest, którego treść dostępna jest na stronie internetowej www.collectif5050.com. W grupie twórczyń była jedna reżyserka młodego pokolenia z Polski – Agnieszka Smoczyńska.

Liczba protestujących odzwierciedlała liczbę filmów zrealizowanych przez kobiety reżyserki, przyjętych do konkursu od początku istnienia festiwalu na 1645 filmów reżyserów mężczyzn. Agnès Varda była jedną z dwóch laureatek Złotej Palmy w wieloletniej historii festiwalu. Kolektyw 5050x2020 na swej stronie internetowej przedstawia druzgoczące dane, ukazujące przepaść na wszystkich etapach produkcji filmowej i żąda zmian systemowych. Wśród analizowanych przez Kolektyw europejskich festiwali, najlepsze statystyki odnaleźć można przy

Berlinale, a wśród sekcji canneńskich prym wiedzie *Un Certain Regard*, co pokazuje, że tam, gdzie w puli są mniejsze pieniądze, wyższy nacisk na niezależność produkcji i wartość artystyczną, przepaść jest mniejsza. Odzwierciedla to obieg władzy i prestiżu w kapitalistycznym systemie patriarchalnym, znany nie tylko ze świata kultury. Stąd też stała aktywność Avy DuVernay jako członkini Amerykańskiej Akademii Filmowej, znanej głównie z przyznawania Oscarów, a decyzyjnej w wielu innych istotnych aspektach, mających wpływ na poziom różnorodności i dystrybucję władzy (Czajka-Kominiarczuk 2019).

Scenarzystka

Ava DuVernay jest zazwyczaj scenarzystką i producentką swoich filmów, podobnie jak część protestujących w Cannes koleżanek po fachu. Gdy odpowiada za całość projektu, jest najskuteczniejsza. I jest to w pełni działanie polityczne. Pierwszy sezon *Queen Sugar* (2016), w którym artystka pełniła rolę koordynatorki całości sezonu, był najbardziej spójnym fragmentem serii, wyznaczającym cele dla kolejnych odsłon. Wyraźnie widać to w postaci Novy Bordelon (Rutina Wesley) – najstarszej siostry serialowego rodzeństwa. To bohaterka nieobecna w literackim pierwowzorze, stworzona przez DuVernay od podstaw. Postać Novy Bordelon pozwala rozszerzyć i uwspółcześić świat przedstawiony powieści, a także wprowadzić do planu głównego wątki polityczne, jedynie w książce sygnalizowane.

Mimo że w scenopisarskim rzemiośle artystka jest równie celna, co w reżyserii, faza pisania jest najtrudniejszym elementem procesu twórczego. Niemniej kunszt pisarski widać choćby w *Selmie* (2014), w której Ava DuVernay postanowiła zmodyfikować oryginalny scenariusz. Pierwotny tekst skupiał się na relacji Lyndona B. Johnsona i Martina Luthera Kinga w taki sposób, że bliższy był poetyce filmu „o białym zbawcy” reprezentowanym przez prezydenta USA, a nie o samym dr. Kingu i całym ruchu na rzecz respektowania prawa do głosowania czarnej społeczności. Reżyserka zmuszona była także napisać ujęte w filmie przemówienia dr. Kinga samodzielnie, gdyż prawa do wszystkich oryginalnych mów wykupił wcześniej Steven Spielberg, przygotowujący się do realizacji swojej, epickiej zapewne i tzw. „uniwersalnej”, wersji historii walki Afroamerykanów z opresją. Tak działa strukturalny rasizm w świecie kapitalizmu, gdy odbiera się dostęp do źródeł grupie wykluczonych, których owe źródła dotyczą. To ich głos powinien tworzyć powszechną narrację, szczególnie, że dotąd budowana była ona na kłamstwie lub przemilczeniu. Oddanie głosu i korzystanie z dziedzictwa ma w filmach DuVernay także wymiar wizualny, wyrażany przez sztukę operatorską i montaż.

Obrazy

Jak zaznacza reżyserka:

Obrazy, które przyswajamy, mogą nas wzbogacać, ale mogą też krzywdzić, bo stają się częścią naszego umysłu, naszej pamięci. Obraz staje się w ten sposób naszą wewnętrzną kamerą. Idea obrazu jest o wiele szersza niż użycie jej tylko w kontekście filmu. Poprzez obrazy oglądamy siebie i świat. Myślę, że dlatego sam film jest tak emocjonalny. To odtwarzanie tego, co jest już wkomponowane w nasz wewnętrzny proces. I chyba głównie z tego powodu film tak mnie zawsze przyciągał. A kiedy włączasz do tak intymnych idei teorie postępowe i wyzwolenicze, przekaz staje się niezwykle mocny. (DuVernay, Young 2016)

Zanim pojawia się obraz, najpierw jest doświadczenie kreowania owego obrazu. Pierwsze wizerunki czarnych twarzy w filmie były rasistowskimi maskami na białych twarzach („blackface”) (Guerrero 1993), pierwsi czarni aktorzy byli oświetlani tak, jak biali, bez wrażliwości na tonację skóry. W symbolice języka filmu zło tkwi w ciemnościach. Postkolonialni i antyrasistowscy artyści odzyskują więc czerń i ciemność w geście oporu. Usuwają swoje czarne podmioty w cień, pozostawiając je we własnej intymności, konstruuja odcienie czerni na czerni, wydobywając tym samym odbłaski innych kolorów. Zamiast rozjaśniać, celowo przyciemniają, nie dojaśniają, zacerniają (Cole 2015). Odzyskanie poetyki obrazowania filmowego czarnych ciał łączy się ze zmianą sposobu przedstawień wydarzeń historycznych oraz życia codziennego czarnych podmiotów. Ava DuVernay i Bradford Young to duet w tym aspekcie mistrzowski.

Artyści współpracowali dotychczas przy pięciu projektach reżyserki, od filmów wczesnych, realizowanych z dużą niezależnością, jak *My Mic Sounds Nice* (2010), *Middle Of Nowhere* (2012) i *The Door* (2013), przez studyjny projekt komercyjny, jakim była *Selma* (2014), po miniserial *When They See Us* (2019). W swoich specjalnościach mają podobną wizję i misję pracy oraz ciężący status bycia pierwszymi czarnymi twórcami z nagrodami przemysłu filmowego głównego nurtu. Dążenie do realizacji wspólnych projektów w medium, które nie powstało do reprezentowania czarnych podmiotów i wyobrażeń, jest także aktem politycznym budowania solidarnej wspólnoty. W tym aspekcie Ava DuVernay współpracuje także na stałe z montażystą Spencerem Averickiem. Ich pierwszy wspólny projekt z 2008 roku – dokument o niezależnej scenie hip-hopowej Los Angeles *This Is the Life* – był montażowym debiutem Avericka.

Operator Bradford Young

Wizualna wyobraźnia Bradforda Younga kształtowała się już w dzieciństwie, gdy w domu pogrzebowym prowadzonym przez swoich dziadków w Kentucky obserwował grę światła i cienia oraz jak wpływa ona na przestrzeń. Na studiach rzemiosła uczył go między innymi reżyser Haile Gerima, a w ślad za tymi inspiracjami Young poznawał prace czarnych operatorów realizujących ideę, którą twórca nazwał „czarną intencjonalnością” – praktyką budowania obrazów, które celowo zaznaczają czarną tożsamość jako pozycję podmiotu mówiącego i inspirację dla wizualnej ekspresji – jak Arthur Jafa czy Malik Sayeed oraz fotograf Roy DeCarava (Sargent 2017).

Korzystając z dziedzictwa poprzedników, razem ze współczesnymi młodymi niezależnymi artystami wizualnymi, jak Ava Berkofsky (*Insecure*, 2016, HBO), Chayse Irvin (*Blackkklansman*, 2018, Focus Features), Rachel Morrison (*Fruitvale Station*, 2013, Weinstein Company), James Laxton (*Moonlight*, 2016, A24), Bradford Young buduje język wizualny czarnych, rozmontowując i przeprogramowując strukturę, której wszystkie elementy stworzone były dla białych. Sprzęt zdjęciowy – kamery, obiektywy, soczewki, standardy testów światłoczułości, koloru, metodologie oświetlania i ustawiania kamery – do końca lat 70. XX wieku nie zakładały różnorodności koloru postaci w kadrze (Latif 2017). Ten język należało stworzyć dostępnymi narzędziami, ale użytymi w innym kontekście oraz poza głównym nurtem produkcji i edukacji filmowej. Czarne ciała wymagają innego niż białe sposobu oświetlenia, ale nie jest nim doświetlenie czy prześwietlenie. Znalezienie formuły wymaga znajomości i uwrażliwienia na podmiot.

Wszyscy jesteśmy poddani praniu mózgu na wielu poziomach, więc jednym z powodów, dla których zawsze zastanawiałem się nad metodami oświetlania czarnych ludzi w określony sposób, jest fakt, że istnieją te różnicujące poziomy i warstwy, prawda? Przy każdym filmie staram się dekolonizować swój umysł od wszystkich obrazów czarnych w amerykańskim kinie, którymi byłem bombardowany od dziecka. Wszystkie te obrazy od czasu *Narodzin Narodu* wciąż są z nami, ponieważ nie mieliśmy okazji ich zmienić. Ile czarnych filmów powstaje każdego roku? Nie możesz zmienić wizerunku, gdy w obrocie jest tylko pięć filmów rocznie, starających się odpierać te powszechne wizje i obrazy. (King 2014)

W *Selmie* (2014) koncepcje DuVernay i Younga są najbardziej wyraziste, gdyż film, realizowany dla dużego studia filmowego, w zakładanej i skodyfikowanej konwencji filmu biograficznego osadzonego w historii współczesnej USA, modyfikuje wzorzec fabularny i wizualny, a dysonans jest na tyle mocny w odbiorze, że uwidacznia tym samym schematyzm i ograniczenia systemu. Ava DuVernay nie chciała zrobić filmu o Martinie Lutherze Kingu jako

bohaterze monolicie. A Bradford Young nie chciał pokazać walki o prawo wyborcze czarnych przez uprzedzenia wbudowane historycznie w obiektyw i negatyw kamery.

W obrazie twórcy nieustannie negocjują między prezentacjami czarnych ciał jako pięknych, pełnych godności i sprawstwa a wizualnym zaznaczeniem przemocy dokonywanej w historycznym kontinuum na czarnym ciele. Czarne ciała przywoływane są bowiem najczęściej w obrazach związanych z traumą. Od pocztówek z publicznych linczów, które masowo sprzedawano, po współczesne filmy o niewolnictwie, realizowane „w dobrej wierze”. Bradford Young nie neguje realiów czasów walki o prawa obywatelskie czarnych, ale wychodzi poza jeden sposób portretowania czarnych ciał jako ofiar. Perspektywa opresji jest równoważona przez obrazy wzmacniające społeczność, których zawsze w kulturze było za mało, a w których wreszcie może się ona rozpoznać.

Kamera zawsze jest blisko Kinga, wygląda mu zza ramienia, jest (a wraz z nią widz) częścią grupy, a nie dalekim obserwatorem. Gdy policjanci pacyfikują pierwszy marsz, powalając na ziemię jedną z uczestniczek, kamera upada z nią. Gdy dr King, po kolejnym aresztowaniu, omawia strategię ze swoimi współpracownikami, bohaterowie siedzą w ciemnej celi więzienia w Montgomery. Jedynym źródłem światła dla kamery jest okienko celi umiejscowione za postaciami i białe koszule, które odbijają światło. Czarni ludzie w ciemnej celi ściszym głosem ustalają dalszą strategię walki. W kwestii operatorskiej, decyzja o rezygnacji z dodatkowego oświetlenia w tej scenie okazała się dla producentów na tyle niecodzienna, że nie chcieli dopuścić do jej realizacji. Uznali, że będzie to formalna kompromitacja. Efekt uzyskany przez Bradforda Younga samym obrazem definiuje jednak historyczną pozycję czarnego podmiotu celniej niż tysiące standardowo oświetlonych scen mówionych.

III. Temat

Selma (2014) przyniosła reżyserce rozpoznawalność. Krytycy uznali, że można na tej podstawie zamknąć jej twórczość w jednej kategorii – niszowych, czarnych tematów społeczno-politycznych. Jednak projekty DuVernay zaprzeczają takim uproszczeniom. Wcześniejsze filmy są intymnymi portretami relacji, także rodzinnych, skupiającymi się na perspektywie kobiecego podmiotu. Filmy i seriale po *Selmie* akcentują wątki społeczne, gdzie rodzina rozumiana jest także w skali makro jako wspólnota. Zagadnienia te nie są jednak rozłączne, co także widać w samej *Selmie*. Walka Martina Luthera Kinga Jr. o sprawiedliwość społeczną nie byłaby możliwa bez współpracowników, czyli całej społeczności, w tym działaczek-kobiet. Jednocześnie, wszystkie

strategie rozłamowe FBI skierowane przeciw działaniom Kinga wychodziły od rozbicia rodziny, rozdzielenia i skłócenia grupy oraz systemowego zastraszania jednostek i aresztowań, zgodnie z wielowiekową historią polityki systemu władzy.

Kompleks więziennie-przemysłowy

Jak zaznacza Ta-Nehisi Coates u podstaw założenia USA leżą ludobójstwo i wykluczenia. W samą Deklarację Niepodległości i Konstytucję „kraju wolnych” wpisane są nierówności i przyzwolenie na przemoc jednych ludzi wobec drugich. Tę głęboko zakorzoną strukturę, która historycznie legitymizowała rasizm (w innym kształcie po zniesieniu niewolnictwa), odwzorowuje współcześnie amerykański system więziennictwa (Coates 2017). System ten jest częścią szerszego modelu urasowanej kontroli społecznej i generowania zysku w państwach imperialistycznych, zwanego kompleksem więziennie-przemysłowym (Davis 2003). Zagadnienia te pojawiają się w filmach Avy DuVernay praktycznie od dokumentu *This Is the Life* (2008).

W dokumencie *13TH* (2016) Avę DuVernay interesuje analiza pojęcia więzienia dla zysku. Formalnie dokument nie jest rewolucyjny, jednak efekt retoryczny filmu, dzięki merytorycznej kondensacji, a także przejrzystości tez i argumentacji, jest niezwykle mocny. Każdy wątek poruszony w filmie mógłby stać się osobnym odcinkiem całej serii, źródeł jest niestety aż nadto. Niemniej Ava DuVernay wiedziała, że przy takiej intensywności przekazu widz osiągnie limit przyswajalności, którego przekraczać nie należy.

W *Queen Sugar* (2016), dzięki serialowemu formatowi, owo rozszerzenie wątków jest możliwe. Uwięzienie nigdy nie jest bowiem doświadczeniem z wyraźnie zarysowanym początkiem i końcem, które po odbyciu kary można zamknąć i odciąć od życiorysu. Nie dotyczy także samej jednostki, wpływa na rodzinę i bliskich osoby skazanej, a także na całą społeczność. Te elementy wyzyskuje reżyserka w trzecim projekcie poświęconym skutkom masowej inkarceracji i rasowego profilowania. W *When They See Us* (2019) wraca do rzeczywistej historii pięciu nastolatków koloru, skazanych za przestępstwo, którego nie popełnili.

XIII poprawka

13TH (2016) otwierają słowa prezydenta USA Baracka Obamy, przywołujące miażdżącą statystykę: społeczeństwo Stanów Zjednoczonych to około 5% populacji globu, a 25% populacji wszystkich więźniów świata. To fragment wystąpienia Obamy z lipca 2015 roku podczas obrad

NAACP. Kilka miesięcy wcześniej do tematu przemysłu więziennego prezydent nawiązał podczas przemówienia w Selmie, wygłaszanego w 50 rocznicę marszu w obronie praw wyborczych czarnych. Uroczystość odbyła się na moście, który do dziś (mimo licznych protestów) nosi imię dawnego działacza Ku Klux Klanu i członka senatu USA. Ta sytuacja potwierdza, jak wolno dokonuje się zmiana społeczna, jak trudno utrzymać o niej właściwą narrację i z jak silną reakcją spotykają się jej rzecznicy i działacze.

Filmowa *Selma* (2014) współtworzy dziś narrację o Ruchu Praw Obywatelskich. To często pierwszy film, poprzez który współczesny widz poznaje postać i działania Martina Luthera Kinga Jr. Ava DuVernay odchodzi od hagiografii oraz splotonej, nieprawdziwej wizji, którą powielają biali, chętnie, cytując wyrwane z kontekstu frazy Kinga. W filmie DuVernay, King nie jest odosobnionym wizjonerem, który śnił i produkował pacyfistyczne slogany o asymilacji i postrasowości. To człowiek, który był częścią grupy realizującej strategię radykalnej bezpośredniej polityki oporu bez przemocy. Człowiek świadomy, że dostosowanie się do wyobrażeń białych jest nie do zaakceptowania. „Negocjujemy, demonstrujemy, opieramy się” – jak mówi w jednym z filmowych przemówień, napisanych przez DuVernay.

Podobną rolę pełni dokument *13TH*. Film jest z jednej strony elementarzem, który buduje szeroki historyczno-kulturowy kontekst dla osób nieznających zagadnień kompleksu więziennie-przemysłowego, masowego uwięzienia czy przemysłu więziennego dla zysku, a z drugiej porządkuje wiedzę widza znającego tezy filozofów i działaczy abolicjonistycznych (DuVernay 2016). *13TH* to filmowa wersja tez wielu badaczy podejmujących wątki historycznego kontinuum zniewolenia czarnych od niewolnictwa do masowej inkarceracji XXI wieku. Są wśród nich: Ida B. Wells, W.E.B. DuBois, Assata Shakur, Ta-Nehisi Coates oraz pojawiający się w filmowym dokumencie: Angela Davis, Michelle Alexander, Henry Louis Gates, Bryan Stevenson.

Wywód badaczy, który powieli filmowa narracja, zachowuje porządek chronologiczny w ujęciu tematu. 13 poprawka do Konstytucji, wprowadzona po zniesieniu niewolnictwa, wykluczała z powszechnej wolności obywatelskiej osoby skazane, czyli przestępców. Umożliwiło to ponowną legalną kontrolę nad czarną społecznością. Tym razem w systemie więziennictwa. Dodanie do pozbawienia wolności wyzysku ekonomicznego było możliwe dzięki procedurze wynajmu od więźni skazańców do przymusowej pracy przez firmy prywatne i instytucje państwowe. W XX wieku pojawiły się dodatkowe mechanizmy kontroli. Badacze i reżyserka omawiają system segregacji rasowej, lata walki czarnych o respektowanie ich praw obywatelskich, w tym prawa do głosowania, którego byli i są nadal skutecznie pozbawiani. Szczegółowej analizie poddane są ostatnie cztery dekady XX wieku, w których populacja więźniów wzrosła z trzystu

tysięcy do ponad dwóch milionów uwięzionych, a system więziennictwa stał się jednym z najbardziej dochodowych gałęzi amerykańskiej gospodarki.

Książki badaczy i film DuVernay stanowią także studium języka, jakim rządy republikańskie i demokratyczne wytwarzają czarnego przestępcę. Ten sam język stosowano do usprawiedliwiania rasistowskich polityk kwestiami bezpieczeństwa. W czasie niewolnictwa i okresie Rekonstrukcji była to retoryka obrony własności przez biały patriarchy. Na początku XX wieku funkcję tę przejęły lincze. Od lat 50. FBI Hoovera dokonywało czystek wśród działaczy i intelektualistów czarnego wyzwolenia, nazywając ich terrorystami. W kolejnych dekadach ekipy rządzące, od Nixona po Clintona, nawoływały do konieczności obrony białej młodzieży przed narkotykami, rozprowadzanymi przez nowo powstałe monstrum, jakim stał się „czarny superpredator z getta”. Wytworzenie przestępców i odczłowieczenie grupy przez piętnujące etykiety, jako odpowiedź systemu na wytworzony wcześniej nieukierunkowany masowy lęk społeczny, to praca ideologiczna więzień.

DuVernay w swym dokumencie przywołuje także wiele liczb i statystyk zebranych przez badaczy tematu obrazując, na jak wielu polach funkcjonuje problem. 90% spraw nie trafia do sądów, oskarżeni idą na ugody, bojąc się wyższych kar lub, z braku środków, na skuteczną reprezentację prawną. 1 na 3 czarnych mężczyzn (1 na 17 białych) trafi do więzienia. Czarni stanowią około 6% populacji USA, ale ponad 40% uwięzionych. Zamożność, a nie wina decydują o wyroku i wizerunku więźnia, a czarne życie jest mniej cenne niż białe. Retorykę liczb wspierają w dokumencie archiwalia, pieczołowicie wybrane z setek godzin materiałów. Prezentują historię przemocy i oporu na przestrzeni ponad stu lat istnienia filmowego medium.

Specyficzną formułę archiwaliów stanowią współczesne nagrania sytuacji zatrzymań przez policję, zarejestrowane przez smartfony przechodniów oraz kamery umiejscowione na ciele policjantów. Mimo powszechności filmów, które pokazują brutalność oficerów, notoryczne przekraczanie przez nich uprawnień i powszechne rasowe profilowanie zatrzymanych, nie zmienia to zasad działania policji. Co więcej, nie przekłada się to na masowe akcje sprzeciwu białych. Demokratyzacja medium sprawia jedynie, że zwykły biały człowiek ma szerszy dostęp do traumy czarnych ciał, doświadczanej i przekazywanej w świadectwach przez czarne podmioty od czasów niewolnictwa. Współcześnie zmieniło się medium, ale nie skala zbrodni. Marazm jest także skutkiem z jednej strony uodpornienia na okrucieństwo przez powszechność przedstawień, z drugiej – reakcją wstydu i wyparcia własnego (nie) i bezpośredniego udziału w powielaniu opresji. W tym kontekście Ava DuVernay miała wątpliwości, czy pokazywać materiały wideo, które są i tak publicznie znane, a na emisję których rodziny zabitych przez policję osób nie mają

żadnego wpływu. DuVernay postanowiła osobiście prosić każdorazowo o zgodę, mimo że prawnie mogła je wykorzystać bez konsultacji. Jedna rodzina odmówiła.

Poetykę dokumentu dopełniają wywiady. Wśród rozmówców znaleźli się profesorowie historii, socjologii, prawa oraz studiów afroamerykańskich, działacze organizacji pozarządowych walczących o zmiany systemu więziennictwa oraz wspierający osoby poszkodowane przez system, niezależni dziennikarze śledczy, politycy obu partii (w tym osoby popierające działania władz), aktywiści abolicjonistyczni, dawni osadzeni. Ze wszystkimi reżyserka przeprowadziła indywidualne rozmowy, trwające około dwóch godzin każda. W filmie wykorzystano fragmenty 40 rozmów, nagrano o wiele więcej.

Powiązanie niewolnictwa i przemysłu więziennego z neoliberalnym założeniem stałej produkcji zysku, wzmacniają wizualnie lokacje wywiadów. Wszyscy rozmówcy nagrywani są na planach nawiązujących do czynności pracy, w fabrykach, na tle murów, stali, szkła, drewna. Systemy opresji replikują się i mutują odpowiednio do warunków. Czasem przybierają formę pozornych działań na rzecz poprawy warunków życia więźniów. W przypadku przeludnienia więzień, pojawia się możliwość zwolnienia warunkowego, nadzoru kuratorskiego, aresztu domowego, obręczy na kostki z czytnikiem GPS. Wdrażanie tych rozwiązań generuje nowe miejsca pracy i pobudza gospodarkę. Tak tworzy się nowe narzędzia do kontroli tych samych ciał. Te rozwiązania tworzą nowe miejsca pracy do produkcji nowych narzędzi w celu kontroli tych samych ciał. Kapitalistyczny recykling przemysłu więziennego to także postępująca prywatyzacja więzień i centra detencji migrantów dla wytworzonej nowej grupy osadzonych. Ekonomiczny aspekt rasizmu jest kolejnym gwarantem zachowania *status quo*, mimo deklaratywnej chęci reformy.

Angela Davis

Dlatego, jak zaznacza w filmowym wywiadzie profesor Angela Davis, ten system nie wymaga naprawy czy udoskonalenia kilku elementów, które się historycznie zdezaktualizowały. Ten system został celowo zbudowany na niesprawiedliwości i historia przekonuje, że żadna reforma nie dociera do źródła problemu, a w konsekwencji przynosi większe represje. Rozszerzając argumentację o tezy ze swoich książek (Davis 2003), Davis przypomina także za Foucaultem, że system penitencjarny sam w sobie był reformą wcześniejszych systemów karania, pojawił się w konkretnym momencie historycznym, jako odpowiedź na aktualne założenia filozoficzne i potrzeby ekonomiczne rosnących gospodarek kapitalistycznych. Dlaczego więc dwieście lat później ma być dalej odpowiedni? Myśl europejska zawęży ogłąd sprawy, gdyż nie

włącza do rozważań ogólnych kwestii rasy i niewolnictwa, jako jednego z przykładów dystrybucji władzy i powiązania jej z ekonomią w świecie nowożytnym (Mbembe 2019). Angela Davis akcentuje konieczność osobnego oglądu zbrodni i kary, gdyż o formie drugiego nie decyduje samo pierwsze, pomiędzy są dodatkowe zmienne – rasa, klasa, płeć, seksualność oraz dodatkowe niezmiennicze – zysk korporacji, reprezentacja medialna.

Ava DuVernay kończy *13TH* apelem o działanie, o przekucie gniewu w akcje na rzecz zmiany. Angela Davis w *Are Prisons Obsolete?* proponuje w zakończeniu abolicjonistyczne alternatywy dla obecnego systemu. Jak wyobrazić sobie świat bez więzień? Pomyślmy najpierw o karze, z której nikt nie ciągnie żadnego zysku, gdzie rasa i klasa nie determinują jej formuły. Dokonajmy demilitaryzacji szkół, rewitalizacji edukacji, wprowadźmy darmowy system opieki zdrowotnej (aktualnie więcej wydaje się na medykację więźniów zamykanych w izolatkach niż na cały system opieki zdrowia psychicznego poza kratami), system sprawiedliwości oparty o reparacje i negocjacje zadośćuczynienia krzywd. Skupmy się na niwelowaniu dysproporcji ekonomicznych, wprowadźmy dekryminalizację narkotyków i skuteczne programy odwykowe, dekryminalizację pracy seksualnej i migracji. Podejmijmy realną walkę z przemocą wobec kobiet i nie penalizujmy ich za ucieczki od przemocy. Przykładów jest wiele, punkt wyjścia jeden – zmiana myślenia o możliwości zastąpienia jednego systemu iluzorycznej naprawy innym, skupienie się na zapobieganiu na wszystkich polach życia społecznego (Davis 2003).

Więzienie sfabularyzowane

Dokument *13TH* (2016) przedstawia temat przemysłu więziennego w sposób skondensowany, posiłkując się archiwaliami, dokumentami oraz wypowiedziami ekspertów. Te same wątki są przez reżyserkę także dramatyzowane w wielu formatach fabularnych. W *Middle of Nowhere* (2012) jest to perspektywa kobiet, będących w różnych relacjach z uwięzionymi mężczyznami, stających się więźniarkami czasu po drugiej stronie krat, jak główna bohaterka filmu – Ruby.

W serialu *Queen Sugar* (2016) system inkarceracji i jego konsekwencje, twórcy wpisują w życiorysy bohaterów i w wątki rodzinne. Ralph Angel Bordelon (Kofi Siriboe), skazany na pięć lat kary za posiadanie drobnej ilości narkotyków, odbudowuje swoje życie po więzieniu. W kolejnych odcinkach widz poznaje rzeczywistość osoby po wyroku. Ralph Angel ma trudności w odzyskaniu opieki nad synem. Musi radzić sobie z paradoksami systemu zwolnienia

warunkowego i opieki kuratorskiej. Bohater nie ma możliwości powrotu na rynek pracy bez ryzyka wplątania się w kolejne przestępstwa.

Inne aspekty wpływu systemu inkarceracji na losy jednostek i społeczności twórcy prezentują przez postać siostry Ralpha Angela. Nova Bordelon (Rutina Wesley) w dwóch pierwszych sezonach pracuje jako lokalna dziennikarka spraw społecznych i działaczka abolicjonistyczna. Organizuje protesty i zbiórki funduszy na kaucje dla aresztowanych. Jednocześnie żyje w ukrytym związku z białym żonatym policjantem i nie pomaga bratu w czasie odbywania kary. Nova długo nie dostrzega rozdzwienku między swoimi publicznymi i prywatnymi działaniami, a poszukiwanie spójności staje się jednym z głównych wątków jej serialowej drogi.

Temat więziennictwa w *Queen Sugar* to także szerszy plan serialu – rzeczywistość lokalnej społeczności, która walczy, by nie dopuścić do budowy na ziemi czarnych farmerów więzienia, a po upadku tego pomysłu, autostrady. Do realizacji tych inwestycji dążą biali potentaci ziemscy, dawni właściciele niewolników, rody Landrych i Boudreaux. Motyw więzienia dla zysku to w serialu również wątek nowej gałęzi przemysłu, jaką stał się system detencji migrantów i osób mieszkających na terenie USA bez dokumentów tożsamości. Brutalność agentów imigracyjnych ICE splata się z brutalnością policji, szczególnie wobec młodych Afroamerykanów. Policjant, w świetle prawa, może użyć broni podczas zwykłej kontroli drogowej. Każda próba pomocy osobom nieposiadającym dokumentów oznacza nalot ICE.

Elementy amerykańskiego systemu (nie)sprawiedliwości rozpisane w serialu, nie pozostają w nim bez odpowiedzi. Twórcy nie odwołują się do retoryki ofiary, nie epatują traumą czarnych ciał. Korzystają natomiast z praktyki działaczy i rodzin doświadczonych przez masowe uwięzienia. Serial daje więc bohaterom narzędzia do walki z opresją systemu. Działania aktywistyczne Novy Bordelon przejmuje jej nastoletni siostrzeniec Micah, gdy sam doświadczy przemocy policji podczas kontroli drogowej. Ralph Angel otwiera na rodzinnej farmie program wspierający powroty na rynek pracy dla osób skazanych, oferując pierwsze zatrudnienie po wyjściu z więzienia. Trzecia z rodzeństwa, Charley Bordelon (Dawn-Lyen Gardner), w obronie interesów własnej rodziny i okolicznych farmerów, startuje i wygrywa wybory na radną miasteczka Saint Josephine. Każde z tych działań związane jest z wielkim wysiłkiem, osobistym cierpieniem i brakiem gwarancji sukcesu. Po małych zwycięstwach przychodzą duże porażki, bo tak zbudowany jest system. Niemniej, dzięki głębokiej więzi rodzinnej i szerokiej sieci wsparcia, Bordelonowie walczą dalej.

Korey, Kevin, Antron, Raymond, Yusef

W kolejnym telewizyjnym projekcie Ava DuVernay zaproponowała jeszcze inne ujęcie tematu (DuVernay 2019). *When They See Us* (2019), realizowany ponownie we współpracy z Netflixem, to czteroodcinkowy miniserial, który rekapituje historię niesprawiedliwego skazania pięciu nastolatków koloru za gwałt na białej kobiecie w nowojorskim Central Parku w 1989 roku. Fabularyzując historię, zarysowaną wcześniej w filmie dokumentalnym *Central Park Five* z 2012 roku w reżyserii Kena Burnsa, Sarah Burns, Davida McMahona, DuVernay oddaje głos oskarżonym mężczyznom. Poprzez doświadczone przez nich historie ukazuje funkcjonowanie systemu więziennictwa i jego niesprawiedliwości, angażując widza do podjęcia działania. Tak jak w przypadku dokumentu *The 13TH*, reżyserka zaznaczała, że widz nie może już po seansie stwierdzić, że nie zna faktów i statystyk, tak w przypadku *When They See Us* nie może uznać, że to jednostkowa historia i pojedyncza pomyłka wymiaru sprawiedliwości.

Yusef Salaam (w więzieniu spędził 6 lat i 8 miesięcy), Raymond Santana Jr. (w więzieniu spędził 6 lat i 8 miesięcy), Kevin Richardson (w więzieniu spędził 6 lat), Antron McCray (w więzieniu spędził 6 lat) i Korey Wise (w więzieniu spędził 13 lat i 8 miesięcy) zostali skazani na wieloletnie wyroki więzienia, mimo że śledztwo nie wykazało żadnego powiązania z ofiarą napaści, żadnych śladów DNA oraz innych dowodów. Większość chłopców nie знаła się wcześniej osobiście. Dwóch z nich nie znajdowało się nawet w czasie napaści na terenie parku. W 2002 roku, na skutek przypadku i przyznania się do winy sprawcy gwałtu, mężczyźni zostali oczyszczeni z zarzutów. Nikt z pracowników wymiaru sprawiedliwości, odpowiedzialnych za to skazanie (od policjantów brutalnie wymuszających zeznania, przez biuro prokuratora, po władze miasta) do czasu emisji miniserialu nie poniósł żadnych konsekwencji swego działania. W 2014 roku miasto Nowy Jork podpisało z mężczyznami ugodę na zadośćuczynienie na łączną kwotę 41 milionów dolarów.

Dla reżyserki jednym z bodźców do realizacji projektu była prośba zgłoszona bezpośrednio przez Raymonda Santanę Jr. w 2015 roku. Po obejrzeniu *Selmy* (2014) Santana Jr. ufał, że DuVernay jest odpowiednią osobą do opowiedzenia ich historii. Reżyserka знаła sprawę wyłącznie z prasy, mieszkała bowiem w tym czasie w Los Angeles. Sposób, w jaki media kreowały wizerunek czarnych i latynoskich nastolatków jako przestępców, był dla niej już wtedy, jako rówieśniczki chłopców, niepokojący.

Media odwoływały się w większości relacji do rasistowskiej retoryki mitu czarnego gwałciciela białych kobiet, brutalnej zezwierzęconej bestii poddanej swym popędom (Davis 1983). Nawiązywały także do rozpowszechnianej przez władze USA od lat 70. propagandy masowej przestępczości czarnej, bezrobotnej, narkotyzującej się młodzieży z gett, o watahach czyhających na przejęcie białych dzielnic i stref. (Alexander 2010) Tworzono nowe słowa, jak

„wildin”, które nie istniały w języku powszechnym ani w slangu, ale wzbudzały grozę i uruchamiały pracę masowej wyobraźni. W 89% doniesień nie użyto w odniesieniu do chłopców określenia „domniemany”. Donald Trump wykupił całe strony w czterech najpopularniejszych dziennikach Nowego Jorku, by wyrazić przekonanie o winie i wymusić na sądzie przywrócenie kary śmierci dla chłopców.

Ava DuVernay trzy dekady później oddaje więc głos swoim bohaterom, przedstawia wydarzenia z ich perspektywy. Zaczyna także od języka. Medialną zbitkę identyfikującą mężczyzn jako Piątka z Central Parku (Central Park Five) zmienia na Piątkę oczyszczonych z zarzutów (Exonerated Five) i przy każdej sposobności wymienia każdego z nich z imienia i nazwiska, indywidualizując, ale także wpisując w historyczne kontinuum czarnej pamięci poszczególnych zbrodni rasizmu.

W miniserialu nie ma zatem klasycznej kryminalnej narracji, która dąży do rozwiązania zagadki. Każdy odcinek przedstawia inny element wadliwości systemu, poprzez doświadczenia poszczególnych bohaterów. Część pierwsza analizuje techniki działania policji, metody zatrzymania, wymuszania zeznań, rasowego profilowania potencjalnych sprawców przestępstw, wykorzystywania braku znajomości prawa przez rodziny i podejrzanych, funkcjonowania procedur i zachowań na posterunku, brutalności władzy. Część druga przedstawia procedury sądowe, działanie prokuratorów, a także mechanizmy kontroli i ekonomicznego wykluczenia osób w związku z instytucją kaucji. Część trzecia skupia się na systemie kar dla nieletnich, strukturze zwolnienia warunkowego oraz trudnościach codziennego życia po wyjściu z więzienia. W części czwartej widz wraca za kraty, gdzie poznaje rzeczywistość więzienia dla dorosłych z perspektywy osadzonego tam szesnastolatka i okrucieństwo instytucji izolatki, w której spędził w odosobnieniu, wbrew woli, większość z trzynastu lat kary.

O politycznej sile projektu oraz celności jego argumentacji świadczy recepcja. Z jednej strony na skutek konsekwentnych działań Auy DuVernay, bohaterowie pojawiali się na wielu imprezach promujących serial. Udzielając wielu wywiadów, sami tworzyli narracje na swój temat. Oddanie głosu to także udostępnienie platformy do przybliżenia obecnej działalności kilku mężczyzn z grupy, zaangażowanych w projekty wsparcia dla niesprawiedliwie skazanych czy warunkowo zwolnionych.

Z drugiej strony pojawia się reakcja (*backlash*), zwłaszcza w postaci odpowiedzi przedstawicieli władz zaangażowanych w sprawę. Jeden z policjantów przesłuchujących chłopców wytoczył Netflixowi proces o zniesławienie. Prokurator Linda Fairstein nie zgodziła się na wywiad z reżyserską na etapie kompletowania materiałów. Próbowala jednak ingerować w treść i sposób przedstawienia jej roli już na etapie produkcji. Na rozmowę zdecydowała się

prokurator Elisabeth Lederer i choć próbowała bronić swych racji, Ava DuVernay spostrzegła w jej stanowisku pewne wątpliwości w uznaniu winy oskarżonych, co przełożyła na konstrukcję tej postaci w miniseriale.

W filmach poruszających temat przemysłu więziennego Ava DuVernay nie skupiała się dotąd na historiach kobiet więźniarek oraz analizie połączeń zinstytucjonalizowanej przemocy rasowej i płciowej. W *13TH* kobiety zaproszone są jako ekspertki i autorki. W fabułach są działaczkami, matkami, żonami, siostrami, córkami żyjącymi po drugiej stronie krat, doświadczającymi inkarceracji inaczej, ale równie dogłębnie. I tak jak aspekt genderowy kształtuje decyzje Avy DuVernay jako twórczyni przemysłu filmowego, tak podmiot kobiecy jest stale obecnym tematem jej wszystkich filmów.

Kobiety

Ava DuVernay określa swoją rodzinę jako matriarchalną, czyli w jej definicji – tworzoną i zarządzaną przez kobiety. Reżyserka jest jedną z trzech siostr, w rodzeństwie są także bracia. W domu w Los Angeles siostry wychowywała samodzielna matka, w świat sztuki wprowadziła młodą Avę ciotka Denise. Kobiety są bohaterkami wszystkich filmowych projektów reżyserki. DuVernay przedstawia doświadczenia i głosy czarnych matek, siostr, babek, ciotek, dziewczynek oraz córek w sposób wychodzący poza stereotyp i jednostronność reprezentacji. Działania reżyserki koncentrują się także na obrazowaniu dynamiki relacji i roli kobiet wewnątrz swoich społeczności, także w interakcjach z czarnymi mężczyznami oraz dynamikę relacji i ról w zestawieniu z doświadczeniem białych kobiet oraz dominującą kulturą uprzedzeń.

I ja jestem MC – kobiety rapują

Seksizm wewnątrz społeczności oraz utowarowienie czarnego doświadczenia, ze szczególnym uwzględnieniem seksualizacji kobiecego podmiotu, stały się tematami drugiego w karierze DuVernay dokumentu. *Mi Mic Sounds Nice: The Truth About Women and Hip Hop* (2010) relacjonował chronologicznie historię kobiecego hip-hopu, z zaznaczeniem kluczowych dla nurtu momentów, gwiazd i stylistyk, ale zadawał przede wszystkim pytania, łączące temat genderu, rasy i kapitalizmu. Dlaczego raperki po latach 90. XX wieku (dekadzie komercyjnego sukcesu stylu)

niemal całkowicie zniknęły ze sceny głównego nurtu? Jakie mechanizmy decydują o procencie udziału kobiet w kulturze? Jak w związku z tym kształtować ją bez kompromisów?

Zanim hip-hop stał się nurtem muzyki komercyjnej, raperki konfrontowały się „tylko” z seksizmem własnego środowiska (Rose 1994). Sam fakt, że kobiety chwytaly za mikrofon i tworzyły rymy, był wejściem w wyłącznie dotąd męską strefę kulturową. Gdy rapowały publicznie, często spotykały się z krytyką lub protekcjonalnością środowiska. Wraz z sukcesem komercyjnym, kontrolą korporacji i wielomilionowymi kontraktami, biały patriarchalny heteroseksistowski kapitalizm przypisał raperkom nowe role. Były albo asystantkami kolegów raperów, neutralizując (także wytworzona) „niebezpieczną” i „agresywną” czarną męskość hip-hopu, albo wizualnymi realizacjami męskich seksualnych fantazji posiadania. Część artystek celowo przerysowywała w swych stylizacjach wizualnych i wokalnych schemat hiperseksualizacji. Przejmowały w ten sposób formułę, która miała gwarantować ich dostępność. Jednak przez celowe doprowadzenie do jej skrajności, ujawniała się mialkość tych fantazji. Ciała stawały się odległe i nieosiągalne. Część raperek próbowała tworzyć kariery całkowicie poza schematem i wymogami rynku. Ale i tę strategię wytwórcie potrafiły sprzedać jako własny, zamierzony plan marketingowy. Efekt długofalowy był jednak taki, że raperki albo wycofywały się z działalności artystycznej, albo stawały się producentkami własnej muzyki.

Konsekwencją analizy tych tropów jest w dokumencie wnioski, że miejscem dla kobiecego rapu w XXI wieku pozostaje scena niezależna, czyli powrót do korzeni stylu. Nie ma artystycznego hip-hopu bez subkultury podziemia, godności i prawdy przekazu. Dekadę po premierze dokumentu, niezależne raperki swą twórczością udowadniają słuszność argumentacji DuVernay.

Nowy Orlean (NOLA) po Katrinie – herstorie

W 2010 roku Ava DuVernay wyreżyserowała dla magazynu *Essence* film zatytułowany *Essence Presents: Faith Through The Storm* (2010), opowiadający historię powrotu do Nowego Orleanu (NOLA) dwóch sióstr ocalałych z katastrofy po przejściu w 2005 roku przez region huraganu Katrina. Klęski żywiołowe na terenie całych Stanów Zjednoczonych są jednym ze stałych i powtarzalnych elementów ogólnokrajowych zagrożeń. Niemniej mimo procedur i strategii działania sztabów kryzysowych, ryzyko doświadczenia szkód w sytuacji katastrof klimatycznych rośnie wraz z różnicą koloru skóry, płci i statusu ekonomicznego.

Te zmienne, mimo że dostatecznie analizowane, nie są odpowiednio uwzględniane w strategiach prewencyjnych i pomocowych. Kwestie klimatyczne stają się także sprawą polityczną.

Skutki zdrowotne i ekonomiczne katastrof dotyczą głównie tych, których nie stać na ewakuację rodziny i mienia, i którzy nie są w stanie samodzielnie odbudować zniszczeń. To także osoby i społeczności, które mają najniższy wkład w niszczenie środowiska w związku z rozwojem ekonomicznym regionu i nie czerpią zysków finansowych z jego przekształceń. Ava DuVernay w swym filmie, obok analizy skali makro zjawiska, skupia się także na relacjach międzyludzkich w lokalnych wspólnotach, które pomagają jednostkom w sytuacji odrzucenia przez system państwowej prewencji. Podróż i opowieści siostr – bohaterek i narratorek filmu – to relacje o sile przetrwania, ludzkiej więzi i gotowości pomocy, wierze i muzyce gospel jako elementach wzmacniających w doświadczeniu traumy. W tej prywatnej strefie wsparcia czarna społeczność znajdowała wytchnienie przez ponad czterysta lat obecności na kontynencie amerykańskim.

Venus Williams vs różnica płac ze względu na płeć

Krytyczne ujęcie kobiecego tematu w szerszych kontekstach społecznych pojawia się w kolejnym zleconym reżyserce dokumencie *Venus vs* (2013). Film zamówiła amerykańska sportowa stacja telewizyjna ESPN. DuVernay analizuje w nim nierówności płacowe między mężczyznami i kobietami w świecie wyczynowego tenisa i działania podejmowane przez tenisistki od lat 70. XX wieku, dążące do zmiany na tym polu. Główną bohaterką i inicjatorką zmian, za którą podąża kamera, jest tenisistka Venus Williams. Sama geneza filmu oraz całej serii *Nine for IX* ma genderowe podłoże. Stacja ESPN w 2009 roku, na trzydziestolecie swojego istnienia, wyemitowała trzydzieści filmów o sportowcach. Tylko trzy z nich opowiadały o kobietach. Na skutek fali krytyki, w 2013 roku stacja przygotowała dziewięć filmów o sportowczyniach, odwołując się pretekstowo do czterdziestej rocznicy uchwalenia prawa (*Title IX*), zakazującego dyskryminacji ze względu na płeć w dostępie i udziale we wszelkich programach edukacji federalnej (tu w domyśle programów sportowych).

Siostry Venus i Serena Williams wprowadziły kobiecy tenis w XXI wiek. Przez lata były zawodniczkami nie do pokonania, przez co stały się symbolami sportowej wybitności. Akcje na rzecz wyrównania zarobków w tenisie część zawodniczek, na czele z Billy Jean King, prowadziło od lat. Symptomatyczne, że działania na rzecz sprawiedliwości społecznej i równości szans prowadzą osoby z grup mniejszościowych – w tym wypadku lesbijka i kobieta koloru. Film skupia się na kampanii Williams z 2005 roku, apelującej o równe płace na Wimbledonie. To najstarszy i najbardziej biały turniej białego sportu, odbywający się w sercu (neo)kolonialnego imperium – Londynie. Równe wynagrodzenia wprowadzono tam w 2007 roku, najpóźniej ze

wszystkich turniejów wielkoszlemowych (US Open – 1973 rok, dzięki Billy Jean King, Australian Open na stałe – od 2001 roku, French Open – od 2006 roku, dzięki rzeszniczemu kolejnej tenisistki lesbijki Amélie Mauresmo).

Tematy z filmów dokumentalnych reżyserka dramatyzuje także w swoich projektach fabularnych. Można odnaleźć tu podobną jak w przypadku zagadnienia przemysłu więziennego, paralelę. Ponadto w fabułach, obok samego tematu, równie ważna jest kwestia reprezentacji.

Nova, Charley, Violet i *Królowa Cukru*

Z propozycją adaptacji debiutanckiej powieści Natalie Baszile *Queen Sugar* (*Królowa cukru*, polskie tłumaczenie z 2018 roku) zwróciła się do reżyserki Oprah Winfrey, której firma wykupiła prawa do ekranizacji tekstu w 2014 roku. Współpraca z OWN oznaczała między innymi określoną wyjściowo grupę odbiorców – czarne kobiety z dostępem do płatnego kanału telewizji kablowej oraz możliwość seryjnej produkcji. Dzięki temu świat powieściowy został przez DuVernay zdecydowanie rozbudowany. Artystka wprowadziła postacie i tematy, które zawsze chciała zobaczyć na ekranie. Stworzyła bohaterki różnorodne i sprawcze, których w sagach rodzinnych często brakowało.

Natalie Baszile wspominała w wywiadach o trudnościach, które towarzyszyły jej przy konstrukcji postaci (Writers Guild Foundation 2016). Pisarka przywoływała kwestię poczucia odpowiedzialności za reprezentację, lęku przed stereotypizacją, szczególnie w odniesieniu do męskich bohaterów. DuVernay zwracała uwagę, że wątpliwości pisarki pokazują skalę problemu. Z jednej strony czarnych autorów ograniczają schematy kultury dominującej, więc gdy tworzą, czują się w obowiązku, by je przelamać. Z drugiej strony, pojawiają się różnorodne oczekiwania przedstawicieli czarnych społeczności, które każdy z nich, wedle własnego doświadczenia, uznaje za jedynie właściwe. Problem ten dotyczy także innych grup mniejszościowych. W sytuacji, gdy przedstawień grup mniejszościowych jest mało, każda bohaterka i bohater musi kumulować w sobie wszystkie (koniecznie tylko pozytywnie interpretowane przez większość) charakterystyki.

Ava DuVernay rozumie zasady funkcjonowania tych mechanizmów. W każdej produkcji dąży do ich przelamania. Rozszerzając świat powieści Baszile, reżyserka rozbudowuje charakterystyki postaci, niuansuje motywacje ich działania, nie stroni od wykazania ambiwalencji ich postaw i wieloaspektowej złożoności ich doświadczeń. Realizuje to wszystko bez wykonywania dodatkowo obciążającej pracy tłumaczenia i dostosowywania się do wyobrażeń naznaczonych mikro i makro uprzedzeniami.

Queen Sugar opowiada o czarnej rodzinie, i podkreślenie koloru jest istotne. Jest elementem dumy. Ava DuVernay rozpisuje różnorodność postaw i doświadczeń Bordelonów na cztery pokolenia i kilkanaście postaci, krążących wokół trójki rodzeństwa głównych bohaterów. Ich codzienność tworzy walka o zachowanie ziemi, utrzymanie domu i rodzinnego dziedzictwa, aktywizm na rzecz lokalnej społeczności. Ale także rutyna obowiązków domowych, wychowywanie dzieci, poszukiwania własnej ścieżki zawodowej oraz nawiązywanie i rozpady związków miłosnych. To nieustanne przenikanie się spraw prywatnych i politycznych. Losy rodziny wkomponowane zostają także w szerokie konteksty historyczne, kulturowe, polityczne, społeczne i ekonomiczne. Wszystkie te elementy czynią z *Queen Sugar* jeden z najciekawszych, także w kwestii reprezentacji bohaterek kobiecych, seriali telewizyjnych ostatnich lat.

Nova Bordelon, najstarsza z sióstr, jest postacią stworzoną przez Avę DuVernay od podstaw. To także jedna z dwóch queerowych bohaterek światów Avy DuVernay (obok transgenderowej siostry Korey'a Wise'a w *When They See Us*, granej przed i po tranzycji przez tę samą aktorkę – Isis King) i jeden z bardziej wiarygodnych portretów kobiecej biseksualności serialowych produkcji. Swoboda kreacyjna przy projekcie sprawia, że każda z bohaterek jest realizacją „najśmielszych marzeń swoich przodków”. Nova reprezentuje głos społeczności. Jest aktywistką, dziennikarką, uzdrowicielką, opiekunką matriarchalnego dziedzictwa Nowego Orleanu, spadkobierczynią duchowości swojej matki. To jednak tylko część jej charakterystyki. Nova romansuje z białym policjantem, hoduje i sprzedaje marihuanę, przez którą nastolatek z sąsiedztwa trafia do więzienia, publikuje wspomnienia zawierające bolesne wątki z historii rodu bez konsultacji z rodziną. Mimo iż angażuje się w życie Bordelonów, emocjonalnie pozostaje gdzieś obok.

Ta dynamika sprzeczności buduje większość kobiecych postaci serialu. Dzięki nim DuVernay odchodzi od stereotypowego i jednowymiarowego ujęcia czarnej kobiecej podmiotowości. Podobna struktura buduje charakterystykę młodszej siostry Nowy – Charley Bordelon-West. Poznajemy ją jako menadżerkę sportowej kariery swego męża, korzystającą z bogatego życia w Los Angeles. To skuteczna negocjatorka operująca wielkimi fortunami, która nagle zmuszona jest odnaleźć się w nowej rzeczywistości, po zdradzie męża i śmierci ojca. Mimo początkowych oporów, odbudowuje rodzinną farmę trzciny cukrowej, zakłada kooperatywę wokół młyna o nazwie Królowa Cukru i staje się przedsiębiorczynią oraz liderką lokalnej społeczności.

Ogniwem spajającym rozbitą początkowo rodzinę jest ciotka Violet (siostra zmarłego patriarchy rodu Ernesta Bordelona). W kreacji tej postaci DuVernay rozszerza schemat „ciotki

opiekunki”, podporządkowanej zazwyczaj potrzebom rodu, o wątki osobistego rozwoju i kariery zawodowej oraz romantycznej historii ze szczęśliwym zakończeniem z młodszym partnerem.

Ruby

Middle of Nowhere (2012) to historia małżeństwa z doświadczeniem inkarceracji, przedstawiająca sytuację kobiet, które pozostają po drugiej stronie krat. Derek zostaje skazany na osiem lat pozbawienia wolności. To zbyt wysoka kara za przestępstwo, które popełnił. W trakcie filmu dowiadujemy się, że bohater nie ma szans na wcześniejsze zwolnienie, bo został niesłusznie uznany za prowodyra jednej z bójek. W obowiązującym systemie dla młodego czarnego mężczyzny nie ma drugiej szansy i możliwości rehabilitacji, mimo świadomości popełnionego błędu. Ten typ historii reżyserka znalazła także z własnej dzielnicy – koledzy i sąsiedzi, którzy nagle znikali i całe kobiece rodziny różnych pokoleń, które pozostawały w zawieszeniu, a którymi kino rzadko kiedy się interesowało.

Przygotowując się do realizacji, reżyserka przez trzy lata zbierała wywiady z kilkuset kobietami z podobnym do Ruby doświadczeniem (Coates, DuVernay 2017). Dynamikę życia bohaterki określa więzienna rutyna, mimo że sama nie jest osobą uwięzioną. Żeby móc odwiedzać męża, musi mieć wolne weekendy. Tylko wtedy rodziny mogą wizytować więźniów, a podróż do placówki zajmuje większą część dnia. Aby stać ją było na wizyty oraz odbieranie telefonów z więzienia, musi skupić całą energię na pracy. Żeby mieć możliwość rozmowy telefonicznej z mężem, musi pracować na nocną zmianę. Rozpoczęte studia medyczne znikają z horyzontu celów życiowych. Perspektywa Ruby zawęża się niezwykle szybko. Poczucie uwięzienia wzmacnia także kontrola ze strony lokalnej społeczności. Koledzy i kuzyni męża oczekują, że Ruby będzie należycie realizowała rolę żony uwięzionego. Boją się także, że Derek złoży obciążające ich zeznania. Wydaje się także, że bohaterka nie może liczyć na wsparcie matki i siostry. Choleryczna matka nieustannie krytykuje działania Ruby. Siostra, samodzielnie wychowująca syna, skupiona jest na znalezieniu nowego życiowego partnera. W tej codzienności bodźcem zmiany jest kierowca autobusu Brian, zainteresowany nawiązaniem romantycznej relacji z bohaterką.

Film DuVernay unika jednak schematów i karykatur (Smith 2018). Małżeństwo bohaterów jest oparte na miłości, gotowość wsparcia męża za kratami wynika z pamięci ich wcześniejszego szczęśliwego życia (sceny wspólnego obiadu otwierają film). Brian nie pojawia się jako kochanek rozbijający małżeństwo, nie o romantyczne wybory w finale filmu chodzi. Relacje z matką i siostrą także pełne są niuansów. Gniew matki wynika z poczucia porażki i własnej bezsilności. Jej

dawne decyzje, związane z wychowaniem córek, wpływają teraz na ich dorosłe życie. Matka stara się wspierać siostry, ale widząc w ich błędach swoje porażki, nie potrafi powstrzymać frustracji.

To, co jest w tych historiach powtarzalne, to fakt, że kobiety po drugiej stronie krat ciągle czekają lub przesypiają w marazmie swoje życiowe szanse. DuVernay daje swojej bohaterce przestrzeń i czas do podjęcia decyzji dla siebie i za siebie. Pojawia się możliwość nowego otwarcia, skupienia na sobie i swoich potrzebach. Do tego zdają się namawiać bohaterkę wszyscy wokół, od męża, przez matkę, po kochankę, ale dopóki nie jest to decyzja Ruby, zmiana nie ma sensu. Wyjście z ról dobrej żony, córki, czarnej kobiety jest trudne. Żegnamy bohaterkę w momencie, gdy rozpoczyna nowy związek – z samą sobą, bez poczucia winy, wreszcie w świetle dnia.

Reprezentacje w *Middle of Nowhere* nie powielają schematów dotyczących czarnych postaci kobiecych w narracjach o stereotypowych „czarnych tematach”, a największą siłą filmu jest analiza emocji bohaterki (Martin 2014). W przypadku kolejnego filmu *Wrinkle in Time* (2018) można mówić z kolei o reprezentacji włączającej do głównego nurtu. Przelomowym działaniem jest ustawienie w centrum baśniowej historii czarnej dziewczynki.

Meg

Nie ma znaczenia, że powieść amerykańskiej pisarki jednoznacznie charakteryzuje wszystkich bohaterów *Wrinkle in Time* jako białych. Poetyka gatunku zakłada bowiem kreację światów wyobrażonych. Skoro Meg podróżuje po nieznanym nam wszechświatach, które należy stworzyć, główna bohaterka filmowej adaptacji może odwzorowywać bliskie twórczyni reprezentacje. Jednocześnie literacka i filmowa baśń to gatunek kodowany w masowej wyobraźni odbiorców schematami kultury dominującej. Nie tylko w kwestii reprezentacji, ale też w odniesieniu do dostępnych postaciom wątków. Oznacza to, że bohaterka w ramach procesu dorastania do roli bohaterki, przejdzie wszystkie etapy swej podróży, z ich radościami i trudnościami, zanim doprowadzi do szczęśliwego zakończenia. Możliwość poprowadzenia tym znanym i lubianym przez publiczność szlakiem czarnej dziewczynki, upowszechnia i normalizuje reprezentacje i doświadczenia grup dotąd w tym popularnym gatunku nieobecnych. W ten sposób powstaje nowa wersja modelu.

Wrinkle in Time (2018) jest adaptacją powieści Madeleine L'Engle z 1962 roku. Decyzje castingowe spowodowały, że zachowując status opowieści uniwersalnej, historia Meg włącza do powszechnie kodowanych i odczytywanych baśniowych narracji o dobru i złu perspektywę dyskursów mniejszościowych. Inkluzywność DuVernay jest celowa i dla jej perspektywy

naturalna, a rozgrywana jest na kilku polach. W sposób bezpośredni upowszechnia różnorodność, pozafilmowo rozszerza dostępne reprezentacje w bajkowym świecie medialnego giganta Disneya. Odzwierciedla także widownię XXI wieku, pełną osób koloru, które chcą być bohaterkami i przeżywać znane baśniowe fabuły, uwzględniające ich własne doświadczenie. Taką osobą jest właśnie Meg – młoda czarna naukowczyni, która jednocześnie ratuje świat i staje się bohaterką całego Kosmosu.

W świecie, z którego pochodzi, Meg uznana jest za dziwaczkę, zachęca się ją do uległości. Na Camazotz, z którego Meg ratuje swego ojca i brata, wszyscy są szczęśliwi, bo wszyscy są podobni, a różnice stwarzają problemy. Ruszając w podróż, Meg ma trudności w poruszaniu się po wszechświecie, wstydi się siebie, a na drogę otrzymuje w darze swoje przywary. Dopiero dzięki konfrontacji z nimi i wydobyciu swego gniewu, możliwe jest opanowanie strachu.

Castigowy wybór reżyserki stanowi także ciekawy dialog z filozoficznymi refleksami Madeleine L'Engle zawartymi w powieści. Z jednej strony wiele razy przywoływana jest przez pisarkę postać chrześcijańskiego Boga, białych bohaterów „wojowników z Ziemi” (L'Engle 2018: 84), pojawiają się także odwołania do amerykańskich wartości Ojców Założycieli, cytowana jest nawet, rasistowska z założenia, Deklaracja Niepodległości. Z drugiej jednak strony w powieści pojawiają się cytaty i odwołania do *Burzy* Szekspira, dramatu interpretowanego w kluczu postkolonialnym. Silnie wybrzmiewa świadomość genderowa – główną bohaterką jest dziewczynka, która ratuje swojego ojca oraz cały świat przed Złem i może dokonać tego dzięki uwolnieniu gniewu oraz zaakceptowaniu swoich wad (najgorszą z nich jest przekora i dryg do nauk ścisłych). Obecna jest też w powieści świadomość wartości różnicy dla zachowania harmonii świata, reprezentowana przez niewidoczną dla ogółu wybitność brata Meg, Charlesa Wallace'a, pozorne dostosowanie kolegi Calvina czy świat innych wymiarów i pojęć czasu i przestrzeni wprowadzony przez Panie Coto, Kto i Która.

IV. Kinofilia

Ava DuVernay nie myślała, że zostanie reżyserką, bo, jak wspomina w wywiadach, w jej wyobrazeniach nie było odpowiednich referencji – czarnych kobiet reżyserek. Problemem nie był brak pewności siebie, tylko brak wzorców i reprezentacji, które mogłyby pobudzić wyobraźnię do postawienia siebie w podobnej sytuacji, i głównie na ten aspekt kulturowy autorka zwraca uwagę. DuVernay ośmieliła się jednak tę autoperspektywę zmienić. W wieku trzydziestu dwóch lat, co dla amerykańskiego kapitalistycznego modelu kariery zdecydowanie nie jest już czasem

zaczynania czegokolwiek, może poza rozpoczęciem spłacania hipoteki lub kredytu studenckiego, chwyciła za kamerę i zdecydowała się opowiadać własne historie. Impulsów było kilka, wśród nich jeden głęboko prywatny i mityczny, związany z postacią ciotki i z dzieciństwem, drugi głęboko publiczny i praktyczny, związany z doświadczeniem zawodowym i obserwacjami białego patriarchalnego świata. Oba głęboko ze sobą powiązane, wchodzące w interakcje z kolejnymi kontekstami, kształtującymi lokalność artystki.

Ciotka Denise

Ciotka Denise Sexton była tą osobą, która wprowadziła reżyserkę w świat kina i kinofili oraz na zawsze połączyła świat sztuki z aktywizmem. W położonym na południe od centrum Los Angeles Compton, w którym mieszkały siostry, nie było kina. Ciotka zabierała je zatem w inne części miasta na seanse filmowe, przedstawienia teatralne oraz akcje Amnesty International. DuVernay wspomina, jak podczas jednej z takich wycieczek obserwowała w towarzystwie ciotki przygotowania do oscarowej gali. Wśród obecnych tam osób rozpoznała jednego z najbardziej wpływowych białych amerykańskich krytyków filmowych, Rogera Eberta. Mała czarna dziewczynka poprosiła go wtedy o wspólne pamiątkowe zdjęcie.

Znajomość tę reżyserka wspomina w dokumencie poświęconym krytykowi, zatytułowanym *Life Itself* (2014), zrealizowanym po śmierci Eberta w 2013 roku na podstawie jego opublikowanych wspomnień. Dwa lata wcześniej Roger Ebert recenzował pełnometrażowy debiut fabularny DuVernay *I Will Follow* (2010). Film jest sfabularyzowanym wspomnieniem o ciotce Denise. Ukazuje dzień z życia młodej kobiety, żegnającej swoją ukochaną krewną, którą zabrała choroba nowotworowa. W ocenie Eberta był to jeden z najbardziej realistycznych i intymnych filmów o przeżywaniu żałoby i godzeniu się ze stratą kochanej osoby, jakie recenzował. Dla Avy DuVernay opinia Eberta była istotna w kontekście odpowiedzialności recenzenta, badacza, publicysty za to, jak wartościuje sztukę, którą ocenia. Cytując z dokumentu *Life Itself*:

Masz obawy, gdy jako czarna kobieta reżyserka przekazujesz coś, co sama zrobiłaś, całkowicie ze swojego punktu widzenia, który jest odzwierciedleniem twojej tożsamości i ocenia to biały mężczyzna, którego spojrzenie jest zazwyczaj całkowicie odmienne od twojego i wiesz, że to on dalej przekazuje twoją wizję publiczności, że to on uznaje, czy ma ona jakąś wartość i że za jego opinią pójda odbiorcy. Gdy tym krytykiem jest Roger Ebert, jako artystka, masz mniej obaw i wątpliwości, bo on znajdzie historyczny kontekst, wyczuje kulturowe niuanse i podejdzie do twojej wizji z powagą.

Wsparcie i zainteresowanie jednej osoby może być momentem przełomowym dla młodej dziewczynki zauroczonej kinem i początkującej twórczyni chwytającej za kamerę, ale istotne jest, że Ava DuVernay sama wysłała swój fabularny debiut z prośbą o recenzję Eberta oraz sama jako dziecko poprosiła go o wspólne zdjęcie na czerwonym dywanie. Nie czekasz, aż rzeczy wydarzą się same, nie czekasz na pozwolenie. Wytyczasz swoją ścieżkę i ruszasz, nie zatrzymując się, a zapraszając innych podobnych, by do ciebie dołączyli. W tak bardzo hierarchicznym i białym świecie, jakim jest amerykański przemysł filmowy, to częsta świadomość artystów z grup mniejszościowych. Ava DuVernay wykorzystała ją, by zostać reżyserką. Momentem przełomowym była praca przy filmie Michaela Manna *Collateral* (*Zakładnik*, 2004), gdzie firma DuVernay odpowiadała za działania PR.

Zdjęcia do *Collateral* realizowano w dzielnicach Los Angeles, które artystka знаła. Gdy przyglądała się pracy operatora, zauważyła, że podjęłaby inne decyzje co do ustawienia kamery i realizacji ujęć. Znajomość i bliskość realiów oswoiły dystans medium. Wśród obsady filmu byli między innymi: Jamie Foxx, Jada Pinkett Smith i Javier Bardem. Nie był to wyłącznie biały plan. Różnorodność ekipy także pomogła DuVernay zobaczyć siebie po drugiej stronie kamery. Gdy artystka zaczęła reżyserować, skupiła się na dwóch kwestiach. Chciała robić filmy o tym, co znała bezpośrednio i co było jej bliskie jako czarnej kobiecie z Compton, a także o tym, co budowało kulturę offowego Los Angeles, było polityczne i aktualne dla życia lokalnej społeczności.

Dwunastominutowy fabularny film krótkometrażowy *Saturday Night Life* (2006) jest reżyserskim i scenopisarskim debiutem Aty DuVernay, zrealizowanym za sześć tysięcy dolarów. Historia matki, która nagle zostaje sama z trojgiem dzieci, opiera się na biografii rodziny reżyserki. W sobotnią noc, wśród tętniącego życiem i światłem Los Angeles, bohaterka stara się pogodzić z sytuacją i zapewnić dzieciom chwilę oddechu od trosk. Jak wspominała reżyserka – był to dobry pomysł, ale fatalnie zrealizowany. *Compton in C minor* (2007) to z kolei debiut reżyserski i producencki w filmie dokumentalnym, opowiadający o realnym, a nie stereotypowym Compton. Miasto, które media głównego nurtu (często instytucjonalnie rasistowskie) ukazują jako miejsce wzmożonej działalności gangów i czarnej przestępczości, zostaje urealnione przez prosty zabieg artystyczny. To taktyka nieprzerwanego podążania z kamerą w celu rejestracji wszystkiego, co się napotka. Kontynuacją artystycznej formuły rejestracji lokalnej rzeczywistości był *This Is the Life: How the West Was One* (2008) – pełnometrażowy dokument o niezależnej scenie hip-hopowej Los Angeles.

Hip-hop

Hip-hop to artystyczna prawda czarnych, głos oporu miejskiej kultury. Sztuka o codzienności, która jest polityczna ze względu na powszechność opresji. Styl życia w twórczym gniewie. Na przełomie lat 80. i 90. XX wieku amerykański hip-hop był u szczytu komercyjnego sukcesu oraz rozkwitu sceny niezależnej. W południowym Los Angeles, wokół lokalnego sklepu ze zdrową żywnością Good Life Cafe, prowadzonego przez czarnych, powstało unikatowe środowisko raperskie. Dla wielu rozmówców dokumentu społeczność Good Life Cafe była domem. Dla innych ucieczką i wyzwoleniem. Dla pozostałych medytacją i świątynią. Prąd artystyczny, tak samo istotny jak powstające w owym czasie białe subkultury grunge'u z Seattle czy punku z Nowego Jorku, nie doczekał się tak szerokiej rozpoznawalności w kulturze głównego nurtu. Jednak dla lokalnej społeczności zgromadzonej wokół Good Life Cafe istotnym było połączenie muzycznej i życiowej wspólnoty.

W każdy czwartek po zamknięciu sklepu, Good Life Cafe stawało się sceną dla każdego i każdej z młodych MC mających coś do powiedzenia. Zasady występu były ściśle określone, a publiczność nie szczędziła krytyki, gdy przekaz był mialki. Scena Good Life Cafe miała być bezpieczną przestrzenią wolną od rasizmu, gangsta rapu, seksizmu, klasizmu, policyjnej przemocy oraz junk foodu. Te zjawiska towarzyszyły bowiem codzienności artystów wszędzie indziej. Grupa Freestyle Fellowship, która zawiązała się w Good Life Cafe, miała szansę na szerszą karierę. Jednak aresztowanie jednego z członków grupy i ustalenie przez sąd zbyt wysokiej kaucji za jego uwolnienie, spowodowało rozwiązanie kontraktu przez wytwórnę. Podobne trudności miała Medusa – nazywana królową kalifornijskiego niezależnego hip-hopu artystka z doświadczeniem inkarceracji.

Dla Avy DuVernay, która sama rapowała przez pewien czas na scenie Good Life Cafe, był to jeden z najbliższych sercu tematów. Hip-hop ukształtował także jej myślenie o świecie. Zbierając materiały, prowadziła wywiady z wieloma swoimi znajomymi. Sama pojawia się kilkakrotnie jako rozmówczyni. *This is the life* było dla reżyserki pierwszym, w całości samodzielnie realizowanym, dużym projektem artystycznym. DuVernay zachowała wszystkie prawa do treści i dystrybucji filmu, by utrzymać autentyczność i niezależność tej kalifornijskiej sceny. Hip-hop błyskawicznie stał się bowiem atrakcyjnym towarem dla przemysłu fonograficznego głównego nurtu. Perfidia kapitalizmu zasadza się także na tym, że treści kontrkulturowe bywają rentowne, należy je tylko wygładzić i opakować w bardziej przystępną formę.

Niezależny hip-hop lokalnej społeczności Los Angeles nie był jedyną artystyczną inspiracją Avy DuVernay. Zaszczepiona przez ciotkę Denise miłość do sztuk audiowizualnych nie

przełożyła się co prawda na wybór kierunku studiów. DuVernay jest absolwentką studiów afroamerykańskich i anglistyki, ale studiując na Uniwersytecie Kalifornijskim (UCLA), nie sposób było przejść obojętnie obok dorobku filmowego nurtu, który od końca lat 60. do połowy lat 80. XX wieku, funkcjonował na uczelni. Nurt, nazwany *post factum* przez jednego z profesorów UCLA Clyde'a Taylora jako L.A. Rebellion, przywoływany jest przez artystkę jako ważna referencja formacyjna.

L.A. Rebellion

L.A. Rebellion było rewolucją realizowaną pod nosem Hollywood. Twórcy chcieli opowiadać własne historie o czarnym doświadczeniu i czarnym świecie Kalifornii swoim językiem i na swoich zasadach. Nie był to sformalizowany ruch z manifestem artystycznym czy wspólną stylistyką. Artystów łączyły jedynie czas i miejsce działania oraz wspólna świadomość, dlaczego znaleźli się tu i teraz. I właśnie to doświadczenie przełożyło się na kilka powtarzanych przez twórców nurtu tropów tematycznych i interpretacyjnych.

Reżyserzy L.A. Rebellion byli studentami przyjętymi na UCLA po 1965 roku, w ramach programu wprowadzenia różnorodności rasowej i etnicznej. Program stanowił jedną z reakcji władz na bunt czarnych przeciw policyjnej brutalności i przemocy sankcjonowanej przez państwo w dzielnicy L.A. Watts. Liczono na uspokojenie nastrojów przez inwestycję w kształcenie. Jednak to rasistowskie założenie władz napotkało kolejny opór. Formowanie się nurtu to bowiem także czas aktywności Ruchu na Rzecz Praw Obywatelskich i działań Czarnych Panter. Studenci aplikujący do UCLA z różnych stron USA oraz świata, reprezentujący afrykańską diaspore, Afroamerykanów z różnych części USA, młodzież latynoamerykańską, rdzennie amerykańską i azjatycko-amerykańską, wykorzystali możliwości, jakie dawał uniwersytecki program, ale wbrew założeniom decydentów, nie poszli na kompromisy.

Twórcy L.A. Rebellion byli zaangażowani społecznie, podejmowali kwestie nierówności ekonomicznych, czarnego feminizmu, sprawiedliwości społecznej. Dążyli do obalenia stereotypów dotyczących czarnych, pokazania głębi i różnorodności czarnego doświadczenia i ich codzienności, także (ale nie tylko) w kontekście strukturalnego rasizmu i białej supremacji. Jak zaznacza Kara Keeling, L.A. Rebellion było sztuką i bronią, a realizowane filmy stanowiły alegorie duchowej dekolonizacji afrykańskiej diaspory, przedstawiały prawdziwe wizerunki, nieobecne w głównym nurcie amerykańskiego kina (Keeling 2011). To kino radykalne w kontekście szukania własnego języka i stylu, zainteresowane obaleniem systemu, a nie lekkim jego retuszem. W tym

sensie zawsze było to więc kino niezależne finansowo i dystrybucyjnie, rzemieślnicze i eksperymentujące.

Dziedzictwo L.A. Rebellion, z uwagi na rewolucyjny i offowy charakter nurtu, prawie się nie zachowało. W 2011 roku kilkadziesiąt amerykańskich organizacji, w tym UCLA, sfinansowało projekt archiwizacji dorobku twórców. Działania doprowadziły do odzyskania wielu filmów (czasem zakopanych w ogródku sąsiada lub kurniku), wydania monografii i zbudowania kolekcji dzieł takich twórców jak Julie Dash, Charles Burnett, Haile Gerima, Ben Caldwell, Pamela Jones, Abdosh Abdulhafiz, Jamaa Fanaka, Alile Sharon Larkin czy Irene Davis. Młode pokolenie niezależnych filmowców ma świadomość ciągłości tradycji. Bradford Young często powołuje się na inspiracje wizualnością Haile Gerimy. Ava DuVernay na otwarciu kina studyjnego w siedzibie ARRAY zaproponowała projekcję *Daughters of the Dust* Julie Dash.

Assata

Założenie, że kinofilia może być wystarczającą podstawą dla filmowej kariery, jest możliwe wyłącznie w świecie uprzywilejowanym. Gdy uznaje się, że wszystkie osoby mają równie prostą i otwartą drogę rozwoju. Gdy efekty działań mierzy się wyłącznie skalą wymiernego sukcesu. Gdy sztuka definiuje się wyłącznie przez abstrakcyjne pojęcie geniuszu. Ale to wszystko mity. W przypadku twórczości Avy DuVernay kinofilia od samego początku łączy się z aktywizmem, staje się polityczna. Na drodze do realizacji osobistej pasji twórców z grup mniejszościowych stoi bowiem wiele przeszkód. W *Middle of Nowhere* (2012) Ruby wypowiada w rozmowie z Brianem zdanie, które jest drobnym komentarzem od autorskim reżyserki w tej kwestii. Umawiając się na randkę Ruby zaznacza, że lubi filmy niezależne, artystyczne, europejskie, ale kino, gdzie je wyświetlają, jest daleko, a bilety są drogie. W kolejnych scenach widzimy, że bohaterom udało się jednak dotrzeć na seans. Marzenie na chwilę stało się dostępne. I to spełnione pragnienie z pola fabularnego filmu możemy przenieść poza obraz, na pragnienie, by kinofilia rzeczywiście była tym, co wystarczy, by być reżyserką.

Ava DuVernay realizuje obecnie jeden projekt za drugim, czasem pracując nad kilkoma obrazami jednocześnie. Korzystając z doświadczenia DuVernay warto podkreślić, jak ważna dla twórców z grup mniejszościowych jest odwaga, by zacząć działać samodzielnie. A potem, niezależnie od reakcji, nie ustawać w działaniu i codziennie powtarzać sobie, jaki jest cel. Projekt, który czeka w głowie Avy DuVernay na materializację, to filmowa historia biografii Assaty Shakur (Shakur 1987). Końcowy fragment listu otwartego działaczki (uznanej przez władze USA

za terrorystkę i ściganej listem gończym) wysłany z Kuby w 1998 roku jest wezwaniem do działania. W tym czasie Ava DuVernay otwierała swoją firmę PR. Reżyserka na polu kina realizuje idee, o które Assata Shakur walczyła przez lata swej aktywistycznej działalności. Jeśli ten film rzeczywiście kiedyś powstanie, będzie inspiracją dla kolejnych artystek i działaczek.

Czarni ludzie, biedni ludzie w USA nie mają realnej wolności słowa, wolności ekspresji i bardzo niewielką wolność mediów. Czarna prasa i media progresywne historycznie odgrywały kluczową rolę w walce o sprawiedliwość społeczną. Musimy kontynuować i rozbudowywać tę tradycję. Musimy stworzyć kanały, które pomogą edukować naszych ludzi i nasze dzieci bez niszczenia ich umysłów. Jestem jednostką bez władzy. Nie posiadam własnych stacji telewizyjnych, radiostacji czy redakcji. Ale wiem, że ludzie muszą być informowani o tym, co się dzieje i należy wytłumaczyć im związek między mediami informacyjnymi a narzędziami opresji w Ameryce. Wszystko, co mam, to mój głos, mój duch i wola, by mówić prawdę. (Shakur 1998)

Bibliografia i filmografia

13TH. Ava DuVernay, reż. Netflix. 2016. Streaming.

Alexander Michelle. 2010. *The New Jim Crow. Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. New York: The New Press.

Baszile Natalie. 2018. *Królowa cukru*. Sudół Robert, tłum. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Bogle Donald. 2016. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films, Updated and Expanded 5th Edition*. Bloomsbury Academic.

Cheers Imani M. 2017. *The Evolution of Black Women in Television: Mammies, Matriarchs and Mistresses*. New York: Routledge.

Coates Ta-Nehisi. 2015. *Between the World and Me*. New York: Spiegel & Grau.

Coates Ta-Nehisi, DuVernay Ava. 2017. „Defining Justice: The Experience of Women and Children Behind Bars”. Online: <https://www.theatlantic.com/live/events/defining-justice-la/2017/>. Data dostępu 17.10.2019.

Cole Teju. 2015. „A True Picture of Black Skin”. Online: <https://www.nytimes.com/2015/02/22/magazine/a-true-picture-of-black-skin.html>. Data dostępu 10.11.2019.

Compton in C Minor. Ava DuVernay, reż. Forward Movement. 2009. Streaming.

- Crenshaw Kimberle. 1989. „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”. *University of Chicago Law Forum* (1): 139-167.
- Czajka-Kominiarczuk. 2019. *Oscary. Sekrety największej nagrody filmowej*. Warszawa: W.A.B.
- Davis Angela Y. 1983. *Women, Race & Class*. New York: Random House Inc. Vintage Books.
- Davis Angela Y. 2003. *Are Prisons Obsolete?*. New York: Seven Stories Press.
- DiAngelo Robin. 2018. *White Fragility: Why It's So Hard for White People to Talk About Racism*. Boston: Beacon Press.
- Drygalska Ewa. 2015. Iluzje i interpretacje. *Niezależne afroamerykańskie kino kobiet*. 270-304. W: *Kino afroamerykańskie. Twórcy, dzieła, zjawiska*. Drygalska Ewa, Pieńkowski Marcin, red. Gdańsk: Katedra. Wydawnictwo Naukowe.
- DuVernay Ava. 2010. „On Ownership and Self Distribution of Movies”. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=DBvqEaj6O0M>. Data dostępu 29.10.2019.
- DuVernay Ava. 2015. „Meryl Streep, Ava DuVernay and Sharmeen Obaid-Chinoy talk shop”. Online: <https://womenintheworld.com/videos/meryl-streep-ava-duvernay-and-sharmeen-obaid-chinoy-talk-shop>. Data dostępu 30.11.2019.
- DuVernay Ava, Young Bradford. 2016. „Black Lives, Silver Screen: Ava DuVernay and Bradford Young in Conversation”. Online: <https://aperture.org/blog/aperture-magazine-blog/black-lives-silver-screen-ava-duvernay-bradford-young-conversation>. Data dostępu 25.09.2019.
- DuVernay Ava. 2016. „13TH Press Conference | NYFF54”. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=WUgQdpSDSN8>. Data dostępu 11.11.2019.
- DuVernay Ava. 2017. „TIME Firsts Women Leaders: Ava DuVernay”. Online: <https://time.com/collection/firsts/4899130/ava-duvernay-firsts/>. Data dostępu 10.09.2019.
- DuVernay Ava. 2019. „Ava DuVernay on Telling the Story of the Central Park Five in *When They See Us*”. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=GxxM0TzXwtE>. Data dostępu 28.12.2019.
- Eddo-Lodge Reni. 2018. *Dlaczego nie rozmawiam już z białymi o kolorze skóry*. Sak Anna, tłum. Kraków: Karakter.
- Essence Presents: Faith Through the Storm*. Ava DuVernay, reż. TV One. 2013. Streaming.
- Guerrero Ed. 1993. *Framing Blackness: The African American Image in Film (Culture And The Moving Image)*. Philadelphia: Temple University Press.
- Half the Picture*. Amy Adrion, reż. Starz!. 2018. Streaming.

- Houston Shannon. 2017. „Ava DuVernay and Jill Soloway: The Gospel According to Her”. Online: <https://www.pastemagazine.com/articles/2017/03/ava-duvernay-and-jill-soloway-the-gospel-according.html>. Data dostępu 14.12.2019.
- I Will Follow. Ava DuVernay, reż. AFFRM. 2010. DVD.
- Karmael Holmes Maori. 2017. „BlackStar: Conversation with Ava DuVernay”. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=9Sbp1wNyhpI>. Data dostępu 16.11.2019.
- Keeling Kara. 2011. „The School of Life: The L.A. Rebellion”. Online: <https://www.artforum.com/print/201108/school-of-life-the-l-a-rebellion-29053>. Data dostępu 15.11.2019.
- King Jamilah. 2014. „Cinematographer Bradford Young on Lighting Dark Skin and the 'Subversive' Power of the Black Church”. Online: <https://www.colorlines.com/articles/cinematographer-bradford-young-lighting-dark-skin-and-subversive-power-black-church>. Data dostępu 10.11.2019
- L'Engle Madeleine. 2018. Pułapka czasu. Anna Reszka, tłum. Warszawa: Wydawnictwo MAG.
- Latif Nadia. 2017. „It's Lit! How Film Finally Learned to Light Black Skin”. Online: <https://www.theguardian.com/film/2017/sep/21/its-lit-how-film-finally-learned-how-to-light-black-skin>. Data dostępu 13.12.2019.
- Le Colectif 50/50. 2018. Online: <http://collectif5050.com/en>. Data dostępu 14.11.2019.
- Life Itself. Steve James, reż. Magnolia Pictures. 2014. Streaming.
- Lorde Audre. 2015. Siostra outsiderka. Eseje i przemówienia. Barbara Szelewa, tłum. Warszawa: Czarna Owca.
- Martin Michael T. 2014. „Conversations with Ava DuVernay – »A Call to Action«: Organizing Principles of an Activist Cinematic Practice”. Black Camera 6, No. 1: 57-91.
- Mbembe Achille. 2018. Polityka wrogości, Nekropolityka. Kropiwić Urszula, Bojarska Katarzyna, tłum. Kraków: Karakter.
- Middle of Nowhere. Ava DuVernay, reż. AFFRM. 2012. DVD.
- My Mic Sounds Nice: The Truth About Women and Hip Hop. Ava DuVernay, reż. Forward Movement. 2010. DVD.
- Nochlin Linda. 1994. Women, Art, and Power and Other Essays. London: Thames & Hudson.
- Oliver Brittny. 2019. „Meet Tilane Jones, Ava DuVernay's Right-Hand Woman”. Online: <https://www.essence.com/lifestyle/money-career/tilane-jones-array-ava-duvernay-profile/>. Data dostępu 12.09.2019.
- Queen Sugar. Różne reżyserki. Warner Bros. Television Distribution. 2016. OWN.

- Rose Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Music/Culture. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sargent Antwaun. 2017. „Decoding the Black Bodies and Black Spaces of the Hill District”. Online: <https://storyboard.cmoa.org/2017/06/decoding-the-black-bodies-and-black-spaces-of-the-hill-district/>. Data dostępu 30.10.2019.
- Saturday Night Live. Ava DuVernay, reż. Forward Movement. 2007. Streaming.
- Scandal. „Vermont Is for Lovers Too”. Ava DuVernay, reż. ABC. 2013. Streaming.
- Selma. Ava DuVernay, reż. Paramount Pictures. 2014. Blu-Ray.
- Shakur Assata. 1987. *Assata: An Autobiography*. London: Zed Books Ltd.
- Shakur Assata. 1998. „An Open Letter From Assata Shakur”. Online: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/6046>. Data dostępu 24.10.2019.
- Smith Marquita R. 2018. „»Don't Be a Martyr«. Kinship, Intimacy, and Carceral Care in Ava DuVernay's Middle of Nowhere”. *Black Scholar* 48, 1: 6-19.
- This Is the Life. Ava DuVernay, reż. Forward Movement. 2008. DVD.
- Venus vs. Ava DuVernay, reż. ESPN. 2013. Streaming.
- When They See Us. Ava DuVernay, reż. Netflix. 2019. Streaming.
- Wrinkle In Time. Ava DuVernay, reż. Walt Disney Studios Motion Pictures. 2018. Blu-Ray.
- Writers Guild Foundation. 2016. „An Afternoon with Ava DuVernay and the Cast of Queen Sugar at the Writers Guild Foundation”. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=Ka4ZIKx-MU8>. Data dostępu 11.09.2019.