



HOLLYWOOD

TURYZM

PANOPTIKUM

AUDIOVIZUALIA - FILM / MEDIA / SZTUKA

www.panoptikum.pl

RADA REDAKCYJNA:

prof. Bohdan Dziemidok, dr Krzysztof Kornacki, prof. Ewa Mazierska
prof. Mirosław Przyłipiak, prof. Jerzy Szyłak

REDAKCJA:

Redaktor Naczelna: *Grażyna Świętochowska* / graz@panoptikum.pl

Redaktor Naukowy: *Monika Bokiniec* / mobok@panoptikum.pl

Redaktor Działu Sztuka: *Ewa Małgorzata Tatar* / tatarem@panoptikum.pl

Adres do korespondencji:

Redakcja „Panoptikum”
ul. Wita Stwosza 58/109
80-952 Gdańsk
tel (058) 523 24 50
fax (058) 523 23 00
info@panoptikum.pl

Korekta i adiustacja: *Monika Ples*

Projekt graficzny okładki: *Patrycja Orzechowska*

Skład i przygotowanie do druku: *Jacek Michałowski / Grupa 3M* / info@grupa3m.pl

Materiały zdjęciowe: archiwum własne redakcji i autorów.

Druk: Drukarnia cyfrowa „Sowa”

Wydawca: *Akademickie Centrum Kultury Uniwersytetu Gdańskiego „Alternator”*
www.ack.ug.gda.pl

Numery bieżące oraz archiwalne PANOPTIKUM

do nabycia w siedzibie redakcji. Kontakt: [*dystrib@panoptikum.pl*](mailto:dystrib@panoptikum.pl)

ISSN 1730-7775

Spis Rzeczy Panoptycznych

<i>Intro</i>	7
Jonathan Culler <i>Semiotyka turystyki</i>	11
I. Tożsamość wędrująca	
Emilia Walczak <i>O braku tożsamości: człowiek tłumy – hipostaza miejsca – dekonstrukcja czasu, czyli co można powiedzieć o zawodzie: reporter Michelangela Antonioniego w kontekście flâneurystyki, nomadyzmu, dromomanii</i>	27
Katarzyna Szalewska <i>O flâneurystyce w przeszłości albo o antyturystyce (na marginesie cyklu Szary Paryż Bogdana Konopki)</i>	45
Katarzyna Marciniak <i>„Obce” i ubikacje</i>	61
II. Instrumentarium turystyczne	
Heather Norris Nicholson <i>Podróż przez Bałkany: amatorskie filmy z podróży a turystyka śródziemnomorska w okresie międzywojennym</i>	85
Eva Närripea <i>Spojrzenie turysty jako strategiczne narzędzie przedstawienia architektonicznego: starówka tallińska a sowiecki marketing turystyczny w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku</i>	108
Barbara Koturbasz <i>Multimedialne podróżopisarstwo czyli narodziny travelebrity</i>	117

III. Negocjacje: transnarodowość / kino gatunków / bohater

Ewa Mazierska, Laura Rascaroli
Turyści, podróżnicy i współczesne europejskie kino transnarodowe 126

Aleksandra Furtak
Uwikłana w mitologię opowieść o zwykłym spotkaniu 146

Anna Petelenz
*Negocjacje tożsamości bohaterów seriali kryminalnych w kontekście
Ponowoczesnych wzorów osobowych Zygmunta Baumana* 156

Miłosz Babecki
Islamski jihad w amerykańskim kinie 165

Marta Olszewska
Poza granice akceptacji – polski horror 173

IV. Odyseje

Bartosz Zając
Wenders w imperium znaków 193

Anna Miller
Cztery odyseje Ermanno Olmiego 201

Wojciech Szymański
Podróż włoska, czyli zobaczyć Neapol i umrzeć 210

Natalia Grądzka
Wokół Kazimierza Nowaka. Od podróży po koloniach do postkolonizowania Polski 221

V. Pocztówki z podróży

Karolina Kolenda

Obce nie-miejsca i obcy nie-na- miejscu. O pracach Juliana Opie i Ingrid Pollard 237

Ewa Łączyńska

The Chinati Foundation. Model muzeum sztuki funkcjonującego w kontekście drogi 244

Zofia Maria Cielątkowska

Podróży ślady - fotografie niecodzienne oraz zerwana narracja (Les Météorites de l'amour Gérarda Minkoffa i Muriel Olesen) 253

VI. Technologie komunikacyjne

Roman Bromboszcz

Nawigacja a labirynt. Teoria multimediiów w kontekście potrzeby podróżowania 261

Ewa Wójtowicz

Turyzm – sztuka poczty w wersji 2.0 276

VII. Recenzje

Anna Maćkowiak

Na tropach kanibali i o uwiezieniu w metonimii anatoma. Recenzja książki Anny Wieczorkiewicz Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży 289

Autorzy Panoptyczni

297



ALTERNATOR

Akademickie Centrum Kultury
Uniwersytetu Gdańskiego

Uniwersytet Gdański jest nie tylko kuźnią intelektualistów, ale także silnym ośrodkiem kultury. Dowodem tego jest Akademickie Centrum Kultury Uniwersytetu Gdańskiego „Alternator” i grupy twórcze w nim skupione. U nas można czynnie uczestniczyć w pracach Akademickiego Chóru Uniwersytetu Gdańskiego czy Zespołu Pieśni i Tańca UG „Jantar”, współtworzyć czasopismo „Panoptikum” oraz przedsięwzięcia kulturalne jako członek Kulturalnego Kolektywu UG czy Dyskusyjnego Klubu Filmowego UG „Miłość Blondynki” lub brać udział w konkursach fotograficznych czy literackich. Wspieramy żaków w rozwijaniu ich pasji twórczych. Zapraszamy do współtworzenia ACK UG „Alternator”. Jesteśmy otwarci na Wasze pomysły. U nas jest miejsce na każdą inicjatywę!!!

Kontakt:

www.ack.ug.gda.pl

ack@ug.gda.pl

tel. (058) 523 24 50

tel/fax. (058) 523 23 00

Intro

Metaforyka „odzwierzęca” wydaje się ich nieuniknionym losem: mówi się, że poruszają się w gromadach, hordach, rojach i tabunach; są bezmyślni i postuszni jak owce, lecz uciążliwi jak plaga insektów, kiedy obsiadają świeżo „odkryte” miejsce.

Jonathan Culler

Jedną z zastanawiających cech turystycznego świata jest to, że sami turyści przekonani są, że kres nie istnieje, że zawsze jest jakaś nowa granica.

Dean MacCannell

Turysta jest więc od zawsze melancholikiem, wygnańcem poszukującym utopii, na zawsze wyrzuconym z własnego centrum. Współczesnemu flâneurovi nie wystarcza już odkrywanie zaułków i oglądanie witryn kupieckich pasaży. Postturysta, wyalienowany z kapitalizmu, zatracca siebie w globalnej wiosce, lèche-vitrine zastępując smakowaniem w coraz to nowiej „autentyczności” wystawionej na bazarze nauki i przemysłu turystycznego, a często po prostu widocznej na ekranie telewizora...

Z recenzji książki Anny Wieczorkiewicz

Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży

Wprowadzenie do numeru turystycznego mogłoby właściwie ograniczać się do montażu cytatów. Takie zbieractwo cudzych myśli w kontekście turystyki uprawomocnione jest z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, w projekcie takim przeglądałby się hermeneutyczny ideał Waltera Benjamina, popularyzatora Baudelairovskiego *flâneura*, bez którego trudno dziś mówić o figurze po/nowoczesnego turysty. Już Hannah Arendt, widząc w Benjaminie niestrudzonego zbieracza cytatów, „poławiacza pereł”, w tym nietypowym modelu od/twórczej strategii dostrzegała prawdziwy ciężar pracy intelektualnej badacza. Dla autora *Pasaży* konkretny zbiór fragmentów wyjętych z obcego kontekstu i uporządkowanych na nowo, tak aby naświetlały się wzajemnie, był już pracą właściwą, tekstem głównym, a nie sekwencją drugoplanowych przypisów, notowanych na marginesach roboczego brudnopisu. Projekt zbudowania pracy z samych cytatów, by mogła obyć się bez komentarzy, nie ma tu więc żadnego związku z motywowanym niskimi pobudkami plagiatem.

Drugim powodem jest konieczność odnoszenia własnej refleksji do funkcjonującej już tradycji pisania o zjawisku turystyki. Cytowanie przez większość autorów jednej właściwie pozycji – *Turyści* (wydanego po raz pierwszy w 1976 roku, edycja polska w 2002) Deana MacCannella – wprowadza porządek horyzontalnego myślenia. Kolejne teksty tworzące palimpsestowe glosy, dodawane do „oryginału”, wzbogaca jeszcze kontekst socjologicznej perspektywy Zygmunta Baumana. Bauman, budując rejestr ponowoczesnych tożsamości

po upowszechnieniu się wzoru spacerowicza/przechodnia, wyzwolonego z pejzażu dziewnastowiecznego miasta, uzupełnia model Benjaminowski figurami włóczęgi i gracza. Ich jednostkowa kondycja powtarza nadrzędne parametry ponowoczesnej egzystencji, którą determinują: fragmentaryzacja, epizodyczność i wieloznaczność. Duch *flânerie* z paryskich pasaży przechodzi do zacisza pokoju rozświetlonego ekranem telewizora. *Flâneur* w ponowoczesności spotyka swój żeński odpowiednik – *flâneuse*.

Jaki dyskurs zapowiadają więc „wyłowione” cytaty? Układają się dwubiegunowo, od spostrzeżenia zbierającego pewne charakterystyczne praktyki językowe do narracji łączącej turystę z Freudowską kategorią melancholii, stojącą u podstaw zachodniej tożsamości. Rozdziela je fragment pozbawiony prób wartościowania, wskazujący transgresyjny kierunek turystycznych poszukiwań. Wydawałoby się, że chcąc pisać o turystyce, trzeba wcześniej rozliczyć się z obiegowym, niemal „intuicyjnym” rozumieniem turysty, nieustannie doświadczającego wszystkiego poprzez obiektyw kamery, dopiero po powrocie do domu oglądającego przywiezione fotografie i filmy, które upewniają go, że faktycznie „był i widział”. Jednak zasadność takiego ujęcia zakwestionował już MacCannell, za główny przedmiot swojej refleksji obierając nie wyizolowanego turystę, a strukturę atrakcji turystycznych. Według niego każda atrakcja turystyczna jest formą doświadczenia kulturowego. Dostarczają jej „do pewnego stopnia wyidealizowane, zmyślone lub przerysowane modele życia społecznego, obecne w sferze publicznej, w filmie i literaturze, w retoryce politycznej, w pogaduszkach ze znajomymi”. Turystyczne doświadczenie kulturowe nie jest statyczne, nieruchome, ale zawiera się w związku trzech najważniejszych elementów współczesnej turystyki: samego turysty, widoku, będącego obiektem jego turystycznego spojrzenia, oraz oznacznika, czyli nośnika wszelkiego typu informacji o widoku (przewodniki, tablice informacyjne, pamiątki, wspomnienia, zdjęcia). Atrakcja turystyczna, co podkreśla MacCannell, podlega procesowi sakralizacji, któremu z kolei odpowiadają po stronie turysty zachowania obrzędowe. Aktem „założycielskim”, fundującym obiekt turystyczny, jest jego zbiorowe oglądanie. Każdemu „wyłowionemu” w ten sposób obiektowi towarzyszą następnie niezbędne fazy sakralizacji, takie jak nazywanie, ujęcie w ramy i podniesienie, umieszczenie na ołtarzu, mechaniczna reprodukcja uświęconego obiektu, a wreszcie jego reprodukcja społeczna. Równie ważną przestrzenią turystyczną jest zjawisko/miejsce określane przez MacCannella mianem „inscenizacji”, opisywane w następujący sposób: „odwiedza się je wyłącznie po to, by je zobaczyć [...]; znajdują się blisko obszarów prawdziwych działań społecznych lub same naśladują prawdziwe działania...”. Turystyczna praktyka konsekwentnie poszerza przestrzeń przeznaczoną do zwiedzania o miejsca łudzące dostępnością współuczestniczenia w akcie rozcinania kurtyny, chroniącej na co dzień integralności przygotowanej „inscenizacji”. Wprowadza nas na zaplecze lokalnej restauracji, na nowojorską giełdę oglądaną z balkonu dla zwiedzających czy pozwala skorzystać z dnia otwartego prosektorium, by dać upust pragnieniu inspekcji namiastki pośmiertnej egzystencji. MacCannell tłumaczy to faktyczną potrzebą „zajrzenia głębiej”, zobaczenia „jak to się robi”. Nawet jeśli kulisy, które oglądamy jako turyści, nie są kulisami rzeczywistymi, a jedynie inscenizowanymi.

Fragmenty cytowane i opis zamkniętego/otwartego obiegu atrakcji turystycznej nie wyczerpują oczywiście tematyki numeru, który oddajemy do rąk Czytelnika. Definicja turystyki, który zasadniczo wiąże się z alienacyjną praktyką społeczną wpisaną w strukturę kultury konsumpcyjnej, rozciąga się na łamach „Panoptikum” wielopłaszczyznowo. I tak – obok prekursorskich prób analizy kina transnarodowego – trafiło do numeru nieoczywiste, przemilczane świadectwo polskiej postkolonialnej tęsknoty. Opisowi technologii komunikacyjnych wykorzystującemu model hipertekstualnego la-

biryntu i procesu nawigacji towarzyszy wachlarz wędrujących tożsamości, nieostrych, kroczących w poszukiwaniu samych siebie. Przykłady interpretacji kina gatunków, które przekroczyło kontynent i infiltruje kino europejskie, przychodzą po analizie filmów dokumentujących pracę zarobkową „turystek mimo woli” – imigrantek, cudzoziemek, przybyszów z krajów upośledzonych ekonomicznie. Tożsama z wyobraźnią turystyczną konsumpcja miejsc i obrazów znajduje swoje przedłużenie w mediach: filmie, telewizji, Internecie. Infrastruktura turystyczna dzięki działaniom artystów zwraca się w stronę kategorii nie-miejsca, gdzie indziej generując paradoksalną figurę *travelebrity*.

Charakterystyczny dla dzisiejszych praktyk społecznych jest zwłaszcza wątek turystyki wirtualnej, sformułowany na marginesie krytycznej recepcji pism Ryszarda Kluszczyńskiego. W zgodzie z tym odczytaniem nie podróżujemy po Internecie, ale przeskakujemy z miejsca na miejsce. Nawigacja w sieci WWW nie ma zbyt wiele z tradycyjnej podróży, ponieważ w tym wirtualnym wariacie zlikwidowany zostaje przestrzenny dystans pomiędzy miejscami, takimi jak pojedyncza strona WWW. „Surfując”, nie doświadczamy drogi, jest ona jedynie technicznym aspektem, który zajmuje ułamki sekund i ujawnia się tylko wtedy, gdy technologiczna baza przestaje działać poprawnie: „Nawigacja w Internecie jest nawigacją pomiędzy treścią i treścią, w niekończącym się morzu informacji, gdzie nie ma drogi jako takiej, gdzie nie ma opozycji między drogą i miejscem; po przestrzeni przeładowanej informacjami i wiedzą, przestrzeni gotowej, przygotowanej na eksplorację i generatywne przekształcenia. Przestrzeń internetowa jest izotropowa. Brak w niej uporządkowania względem osi”.

Jak anachroniczny w tym kontekście wydaje się długotrwałe podtrzymywanie przez intelektualistów, tych, którzy nie tylko podróżują, ale i uprawiają refleksję na ten temat, oceniający podział na podróżników i turystów. Odchodzi od tej wartościującej perspektywy i MacCannell, i Jonathan Culler, którego tekst o semiotyce turystyki publikujemy w najnowszym numerze. Obydwaj wskazują na nieadekwatność tego rozróżnienia, będącego wyrazem nostalgicznej tęsknoty za końcem w gruncie rzeczy sztucznie stworzonej epoki. Nie zmienia to jednak faktu, że pragnienie odróżnienia turystów od prawdziwych podróżników było i jest integralną częścią turystyki: „podróżnik miał coś na myśli; turysta szukał przyjemności. Podróżnik był aktywny; usilnie wędrował w poszukiwaniu ludzi, przygód, doświadczenia. Turysta jest pasywny; oczekuje, że interesujące rzeczy same mu się przydadzą. (...) Oczekuje, że wszystko zostanie z nim i dla niego zrobione” (Culler). Jak zauważa MacCannell, stosunek pogardy dla turysty „jest tak powszechny, że staje się jakąś częścią samego problemu turystyki masowej, a nie analityczną refleksją na jej temat. Bycie turystą po części polega na nielubieniu turystów (zarówno innych turystów, jak i faktu, że samemu jest się turystą). Turyści mogą zawsze znaleźć kogoś bardziej „turystycznego” od samych siebie. Zdaniem Cullera, turystyka uwypukla to, co może okazać się kluczową cechą współczesnej kapitalistycznej kultury: kulturowy *consensus*, który buduje raczej wrogość niż poczucie wspólnoty między jednostkami. W tym ujęciu turystyka staje się systemem wartości jednoczącym liczne warstwy światowej populacji z bogatszych krajów. „(...) efektem tych podzielanych wartości nie jest budowanie solidarności wśród międzynarodowej społeczności turystów, lecz wrogość, jako że każdy z nich chciałby, żeby drugiego tam nie było”. O tym, czy dostrzegamy w tym opisie też siebie, musimy zdecydować już sami. Przed własnym turystycznym sumieniem.

Grażyna Świętochowska

Monika Bokinić

Sign up for Contents Alerting Now! <http://tou.sagepub.com>

Tourist Studies

An International Journal

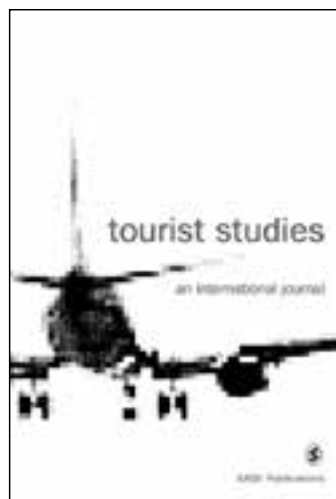
Editors

Adrian Franklin *University of Tasmania, Australia* and **Mike Crang** *University of Durham, UK*

Tourist Studies provides a critical social science approach to the study of the tourist and the structures which influence tourist behaviour and the production and reproduction of tourism.

The journal examines the relationship between tourism and related fields of social inquiry. The tourist and styles of tourist consumption are not only emblematic of many features of contemporary social change, such as mobility, restlessness, the search for authenticity and escape but they are increasingly central to economic restructuring, globalization, the sociology of consumption, and the aestheticization of everyday life. *Tourist Studies* analyzes these features of tourism from a multi-disciplinary perspective and will seek to evaluate, compare and integrate approaches to tourism from sociology, socio-psychology, leisure studies, cultural studies, geography and anthropology.

Tourist Studies includes: theoretical analysis with a firm grounding in contemporary problems and issues in tourism studies; Qualitative analyses of tourism and the tourist experience; Reviews linking theory and policy; Interviews with scholars at the forefront of particular fields; Review essays on particular fields or issues in the study of tourism; Review of key texts, publications and visual media relating to tourism studies; Notes on conferences and other events of topical interest to the field of tourism studies.



Free online sample copy available!
<http://tou.sagepub.com>

Three times a year: April, August, December
ISSN: 1468-7976

Subscription Hotline +44 (0)20 7324 8701 **Email** subscription@sagepub.co.uk

 **SAGE Publications**
www.sagepublications.com

Jonathan Culler

Semiotyka turystyki

Turystyka jest praktyką o istotnym znaczeniu kulturowym i ekonomicznym, a w odróżnieniu od bardzo wielu przejawów współczesnej kultury, w tej lub innej postaci jest dobrze znany każdemu krytykowi literatury bądź kultury. Można dowodzić swojej ignorancji w kwestii telewizji, muzyki rockowej lub mody, ale wszyscy mieli okazję być turystami i turystów obserwować. Jednak mimo wszechobecności turystyki i jego centralnego miejsca w naszej koncepcji współczesnego świata (większości z nas świat narzuca się raczej jako szereg miejsc, które można zwiedzić, niż konfiguracja politycznych lub ekonomicznych sił), turystyka był przez badaczy kultury zaniedbywany. W przeciwieństwie do kina, prozy popularnej, czy nawet wideo, turystyka jedynie z rzadka figurował w teoretycznych dyskusjach i debatach nad kulturą masową ostatnich lat.

Być może problem tkwi w tym, że turystyka ma tak niewielu obrońców, stanowi powód zażenowania i wydaje się być łatwym celem dla tych, którzy pragną współczesną kulturę zaatakować. Można odnieść wrażenie, że turystyka jest najniższą formą bytu. Żadna inna grupa nie ma tak niezmiennie złej prasy. Turystyki są nieprzerwanie poddawani drwinom i nie posiadają żadnej antyoszczerczej ligi. Metaforyka „odzwierzęca” wydaje się ich nieuniknionym losem: mówi się, że poruszają się w gromadach, hordach, rojach i tabunach; są bezmyślni i posłuszni jak owce, lecz uciążliwi jak plaga insektów, kiedy obsiadają świeżo „odkryte” miejsca. Oto słowa Daniela Boorstina, Bibliotekarza Kongresu i opiekuna naszego dziedzictwa kulturowego na temat owego godnego pogardy gatunku Amerykanów: „Turystyka szuka karykatury; lokalne biura podróży i narodowe biura turystyki za granicą szybko się temu podporządkowują. Turystyka z rzadka lubi autentyczne (często dla niego niezrozumiałe) wytwory obcej kultury. Woli swoje własne prowincjonalne oczekiwania. Francuska pieśniarka śpiewająca po angielsku z francuskim akcentem wydaje się bardziej z francuska urocza niż ta, która po prostu śpiewa po francusku”¹.

Być może istnieją jakieś interesujące powody tego stanu rzeczy, jednak Boorstin nie próbuje o nie pytać. „Atrakcje turystyczne” oferują misternie zaplanowane doświadczenie pośrednie, sztuczny wytwór, który należy skosztować w tym samym miejscu, gdzie „prawdziwy oryginał” jest równie dostępny jak powietrze. Cóż bardziej nierozsądnego niż turystyka przepłacający za substytut, kiedy rzeczywistość dookoła niego jest dostępna za darmo?

Ta kwestia doskonale wpisuje się w to, co uchodzi za krytykę kultury: skargi na tandetę i nienaturalność współczesnej kultury oraz brak prób poszukiwania przyczyn osobliwych faktów, na które tak głośno się narzeka, i wyjaśnień dla kulturowych mechanizmów, które mogą być za nie odpowiedzialne. Jeśli krytyka kultury ma wyjść poza

poziom nostalgicznego pomstowania, musi znaleźć sposób na analizę fenomenów kulturowych, o których tu mowa, a turystyzm, owa marginalizowana a wszechobecna kulturowa praktyka, zdaje się prosić o podejście semiotyczne. Jeśli dla turysty francuska pieśniarka śpiewająca po angielsku z francuskim akcentem wydaje się bardziej z francuska urocza niż ta, która po prostu śpiewa po francusku, przyczyną może być nie głupota czy moralne upośledzenie, ale kod semiotyczny. W amerykańskich filmach, gdzie w sposób charakterystyczny przedstawia się obce kraje i ich mieszkańców, postaci drugoplanowe mówią z uroczym zagranicznym akcentem oznaczającym francuskość, włoskość, germańskość, podczas gdy główni bohaterowie (mimo że są cudzoziemcami) mówią po angielsku z amerykańskim akcentem. Wskazuje to na pewne mechanizmy znaczeniowe, w które głęboko uwikłany jest turystyzm.

Roland Barthes, którego można uznać za twórcę semiotyki mającej na celu demistyfikację lub krytykę kultury, pisze w swoich *Elementach semiotologii*, że „dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage” [od momentu zaistnienia społeczeństwa, każde użycie przeobraża się w znak owego użycia]². Na przykład poprzez fakt noszenia niebieskich jeansów osoba „oznacza”, że nosi niebieskie jeansy. Ten proces jest kluczowy, kontynuuje Barthes, i pokazuje, do jakiego stopnia rzeczywistość jest niczym więcej jak tym, co da się zrozumieć. Ponieważ nasze działania stają się rzeczywiste w postaci znaków, natychmiast stają się znakami, nawet jeśli tylko znakami siebie samych. Oczywiście od momentu, gdy w ten sposób powstaje znak-użycie, staje się on znakiem tego użycia – a społeczeństwo może z powodzeniem je zrefunkcjonalizować i mówić o nim jako o czystym przykładzie użycia. Futro przez kogoś noszone jest znakiem swojej kategorii; oznacza futro takim, jakie je ktoś nosi. Jednak, jak twierdzi Barthes, społeczeństwo może próbować zamaskować tę mitologiczną funkcję i zachowywać się tak, jakby okrycie było jedynie rzeczą, która służy ochronie przed zimmem³. Ten właśnie proces Barthes w *Mitologiach* nazywa *alibi* lub powszechną tendencją kultury, by próbować historię przechrzcić na naturę⁴. Zadaniem semiotyka, według Barthesa, jest przejrzeć owo *alibi* i zidentyfikować znaki.

Pojęcie zastosowania, które staje się znakiem samego siebie, może wydawać się raczej niejasne i oferować analitykowi niewiele metodologicznych wskazań co do tego, jak można przejrzeć *alibi* i na co właściwie zwracać uwagę. Na szczęście wzorcowy przypadek turystyzmu dostarcza znaczących wskazówek i wyjaśnień. Turysta nie jest zainteresowany *alibi* stosowanymi przez społeczeństwo w celu powtórnego sfunkcjonalizowania swoich praktyk. Turysta jest zainteresowany wszystkim jako znakiem samego siebie, jako przykładem typowej praktyki kulturowej: Francuz jest tu wzorem Francuza, restauracja w Dzielnicy Łacińskiej jest wzorem restauracji w Dzielnicy Łacińskiej, wyrażając samą esencję bycia restauracją w owej dzielnicy. Na całym świecie anonimowe armie semiotyków, turyści, wyruszają w poszukiwaniu znaków francuskości, typowo włoskiego zachowania, wzorcowych orientalnych scenek, typowych amerykańskich autostrad, tradycyjnych angielskich pubów; i głośno tłumaczenia miejscowych, że autostrady są po prostu najbardziej wydajnym sposobem, by dostać się z jednego miejsca na drugie, lub że puby są po prostu dogodnym miejscem, by spotkać się ze znajomymi i czegoś się napić, albo że gondole są naturalnym sposobem przemieszczania się w mieście pełnym kanałów, turyści obstają przy postrzeganiu owych obiektów i praktyk jako kulturowych znaków. W praktyce realizują postulat Jeana Baudrillarda twierdzącego, że właściwa teoria przedmiotów społecznych musi opierać się raczej na ich znaczeniu niż na potrzebie lub wartości użytkowej⁵. Dean MacCannell, autor znakomitego studium, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej* odnotowuje swoje pełne radości zaskoczenie, gdy odkrył,

że turyści, których badał, byli w rzeczywistości jego sojusznikami w socjologicznym badaniu współczesności: „Moimi «kolegami po fachu» stali się wszyscy poszukiwacze ludów, praktyk i wytworów, które można by opisać i odnieść do naszych doświadczeń społeczno-kulturowych”⁶. W najbardziej charakterystycznych dla turystyki zachowaniach turyści są przedstawicielami semiotyki: jak świat długi i szeroki angażują się w odczytywanie miast, krajobrazów i kultur jako systemów znakowych.

Jeśli semiotycy nie rozpoznali w turystach swoich sprzymierzeńców, być może wynika to z faktu, że są oni tak powszechnie oczerniani. Nawet w książkach, które celebrują podróż, krytykuje się turystów. Paul Fussell, szacowny i inteligentny krytyk literacki, w tekście celebrującym brytyjskie podróże literackie międzywojnia stara się przekazać „jak to było czuć się młodym, inteligentnym i wykształconym w zmierzchu ery podróżowania”⁷. Określenie „zmierzchu ery podróżowania” ma źródło w założeniu, że od 1939 roku nie było już podróży, tylko turystyka, który jest czymś zupełnie innym. „Być może najbliższe podróży w jej tradycyjnym sensie moglibyśmy doświadczyć, przejeżdżając przez Rumunię albo Afganistan bez rezerwowania pokoi hotelowych i posługując się łamanym francuskim”. To, co wyróżnia turystę, kontynuuje Fussell:

„to motywy, z których nieliczne zostają wyjawione wprost: by umocnić swój społeczny status i uciszyć społeczny niepokój; by zrealizować sekretne fantazje o erotycznej wolności; i przede wszystkim, by czerpać ukrytą przyjemność z tymczasowego pozowania na członka klasy społecznej wyższej od własnej, grając rolę klienta wydającego pieniądze, którego życie staje się pełne znaczenia i emocji jedynie w chwili, gdy wykorzystuje on swoją moc decydowania o tym, co zakupić. Obłudne są jego marzenia o Taj Mahal i Etnie o zachodzie słońca – dziś jego prawdziwym celem jest ogromny Ocean Terminal w Hong Kongu, ze swoimi milami identycznie koszmarnych sklepów z aparatami fotograficznymi i kamerami. Fakt, że najlepszym wyobrażeniem turysty jest fantasta tymczasowo wyposażony w niezliczone możliwości, jest lepiej znany przemysłowi turystycznemu niż antropologii. Podobieństwo między turystą a klientem salonu masażu jest większe niż grzeczność pozwala podkreślać”⁸.

Histeryczny ton Fussella jest zastanawiający, dopóki nie zdamy sobie sprawy, na czym polegać może problem. Kiedy ów profesor języka angielskiego na stanowym uniwersytecie New Jersey, którym był wówczas, jedzie do Anglii, miejscowi prawdopodobnie biorą go za kolejnego amerykańskiego turystę. Pełne pasji poniżanie turystów jest częściowo próbą przekonania siebie, że samemu turystą się nie jest. Pragnienie odróżnienia turystów od prawdziwych podróżników jest częścią turystyki – i to raczej integralną niż zewnętrzną lub znajdującą się częściowo poza jej granicami.

Wszegobecność rozróżniania na podróżników i turystów jest uderzająca. Fussell przeciwstawia sobie fałszywych podróżników z ostatnich trzydziestu lat i prawdziwych podróżników z okresu międzywojnia: młodych Anglików, zazwyczaj z dobrych domów, którzy wyjeżdżali na południe Francji albo do Włoch, na Bliski Wschód, na Tahiti, i pisali o upijaniu się w podupadłych hotelach. Dla Boorstina jednak charakter podróżowania zaczyna się zauważalnie zmieniać w połowie XIX wieku, wraz z sukcesem „Thomasa Cooka i Synów”: masowy transport – kolej i transatlantyckie linie – wywołuje, wedle jego słów, upadek podróżnika i powstanie turysty:

„I tak podróżnik miał coś na myśli; turysta szukał przyjemności. Podróżnik był aktywny; usilnie wędrował w poszukiwaniu ludzi, przygód, doświadczenia. Turysta jest pasywny; oczekuje, że interesujące rzeczy same mu się przydarzą. Wyrusza na zwiedzanie (angielskie «sight-seeing») pojawiło się mniej więcej w tym samym czasie, jego pierw-

sze użycie odnotowano w 1847 roku). Oczekuje, że wszystko zostanie z nim i dla niego zrobione. Tak więc zagraniczna podróż przestała być działaniem – doświadczeniem, przedsięwzięciem – a stała się za to towarem”⁹.

W tym miejscu Boorstin wtóruje poglądom Ruskina: „Przemieszczania się koleją w ogóle nie traktuję jako podróżowania; ono znaczy nieledwie bycie «wysłanym» w jakieś miejsce i nie różni się szczególnie od bycia paczką”. Dziwnie to brzmi dzisiaj, gdy podróżowanie koleją, podobnie jak podróż statkiem parowym, stało się ostatnią możliwością podróżnika, który chce uniknąć bycia turystą i jest nostalgicznie celebrowane jako autentyczna podróż – wspomnienie minionej epoki. Jednak Ruskin nie jest osamotniony w krytyce mas dziewiętnastowiecznych podróżników jako turystów; dziewiętnastowieczni podróżnicy są równie zajadli w oczernianiu turystów i turystów jak podróżnicy dwudziestowieczni. Boorstin cytuje Anglika wyklinającego w 1865 roku rasę turystów:

„Miasta Italii są teraz zalane stadami owych stworzeń, jako że one nigdy się nie rozdzielają, i obserwować można, jak w liczbie czterdziestu przelewają się wzdłuż ulicy z ich kierownikiem – raz na przedzie, raz z tyłu, krążącym dookoła jak pies pasterski – i doprawdy, ta sytuacja w najwyższym stopniu przypomina proces zaganiania stada. Spotkałem już trzy takie gromady i nigdy wcześniej nie widziałem niczego tak ordynarnego, mężczyźni zwykle podstarzali, ponurzy i smutni; kobiety trochę młodsze, wymęczone podróżą, ale mocno ożywione, czujne i krotochwilne”¹⁰.

Już wcześniej, w 1826 roku, Stendhal skarżył się, pisząc książkę dla turystów, *Rzym, Neapol i Florencja*, że „Florencja to nic lepszego jak rozległe muzeum pełne turystów”¹¹. Każdemu z krytyków wydaje się, że prawdziwa era podróżowania zdążyła już przeminąć; inni podróżnicy są zawsze turystami.

Ta powtarzalność i przesuwanie w czasie przeciwstawienia turysty i podróżnika sugerują, że są to nie tyle dwie historyczne kategorie, lecz człony opozycji nieodłącznej turystyki. Wyjaśnienia historyczne są wymówką dla tego, co zawsze czują podróżnicy: czują się lepsi od innych podróżników. Jak zauważa MacCannell, stosunek pogardy dla turysty „jest tak powszechny, że staje się jakąś częścią samego problemu turystyki masowej, a nie analityczną refleksją na jej temat (T, s. 162). Bycie turystą po części polega na nielubieniu turystów (zarówno innych turystów, jak i faktu, że samemu się jest turystą). Turyści mogą zawsze znaleźć kogoś bardziej turystycznego od samych siebie, by z niego sztydzić: autostopowicz z plecakiem przyjeżdżający do Paryża na czas nieokreślony czuje się lepszy od swojego rodaka, który przybywa w jumbo jecie na jeden tydzień. Turysta, którego pakiet zawiera jedynie przelot i hotel, siedząc w kafejce, czuje się lepszy od grup zorganizowanych, które go mijają w autobusach. Amerykanie na objazdach autobusowych czują się lepsi od grup Japończyków, którzy wydają się występować w mundurkach i z pewnością nic nie rozumieją z kultury, którą fotografują.

Turyzm zatem uwypukla to, co może okazać się kluczową cechą współczesnej kapitalistycznej kultury: kulturowy *consensus*, który buduje raczej wrogość niż poczucie wspólnoty między jednostkami. Turyzm jest systemem wartości jednoczącym liczne warstwy światowej populacji z bogatszych krajów. Grupy o różnych narodowych interesach zbierają się razem dzięki owej usystematyzowanej wiedzy o świecie; podzielają poczucie tego, co jest istotne, i zestaw moralnych imperatywów: wiedzą, co „należy zobaczyć” w Paryżu, że „naprawdę musisz” zobaczyć Rzym, że „byłoby zbrodnią” nigdy nie zobaczyć San Francisco i nie przejechać się kolejką linową. Jak wskazuje MacCannell, kod turystyczny – ujęcie świata wyartykułowane w przykazaniach moralnych kierujących turystą – jest najbardziej potężnym i rozpowszechnionym współczesnym *consensu-*

sem, a jednak efektem tych podzielanych wartości nie jest budowanie solidarności wśród międzynarodowej społeczności turystów, lecz wrogość, jako że każdy z nich chciałby, żeby drugiego tam nie było. Idea *consensusu*, który ustawia członków grupy przeciwko sobie, jest godną uwagi cechą współczesności wymagającą dalszej analizy.

Gdy zdamy sobie sprawę, że pragnienie bycia mniej turystycznym niż inni turyści jest częścią bycia turystą, możemy dostrzec powierzchowność większości dyskusji dotyczących turystyki, szczególnie tych, które nacisk kładą na „płytkość” turystów. Boorstin i inni jego pokroju w sposób nieunikniony zawsze będą wypominać turystom ich satysfakcję z tego, co nieautentyczne, z podróbki: „turysta z rzadka lubi autentyczne wytwory obcej kultury”, pisze Boorstin. „Amerykański turysta w Japonii poszukuje raczej nie tego, co japońskie, ale tego, co z amerykańską japońskie”¹². Do wątku struktury semiotycznej jeszcze powrócimy, jednak należy tu podkreślić, że turysta wyrusza w drogę właśnie w poszukiwaniu autentyczności. Dowodem tego pragnienia jest to, że autentyczność jest atrakcją handlową o decydującym znaczeniu w reklamie i turystycznym piśmiennictwie. Być może najbardziej powszechnym motywem w podróźniczych rubrykach jest hotel, restauracja czy widok „z dala od wydeptanych szlaków”. To znajomy gatunek: „Zaledwie kilka przecznic od głównych turystycznych hoteli znajduje się uliczka z małymi sklepikami, gdzie można zobaczyć prawdziwych miejscowych rzemieślników przy pracy, a ich wyroby są sprzedawane za ułamek ceny, jaką wystawia się w kramach z pamiątkami przy głównej ulicy”. Albo: „jedyne dziesięć mil dalej wzdłuż wybrzeża odnajdziecie dziewiczą rybacką wioskę z kilkoma zajazdami prowadzonymi przez mieszkańców, gdzie żona gospodarza z radością przygotuje wam obfity prowiant do zabrania na wędrówkę”.

Rozróżnienie pomiędzy autentycznością i nieautentycznością, tym, co naturalne, i tym, co turystyczne, jest potężnym operatorem semiotycznym w ramach turystyki. Idea zobaczenia prawdziwej Hiszpanii, prawdziwej Jamajki, czegoś dziewiczego – jak autochtoni naprawdę pracują i żyją, jest pierwszorzędym turystycznym toposem, kluczowym dla struktury turystyki. Jest wręcz wyrażoną wprost atrakcją handlową komercyjnych wycieczek: „Udaj się na «De tour», organizowane przez Swissair piętnastodniowe wakacje, które pozwolą ci objechać te zwykle przeoczone, niezwykle i zaskakujące zakątki Szwajcarii za jedyne \$ 315... łącznie z wynajmem samochodu. Udaj się na «De tour». Lecz uważaj na de owce, de kozy i de kury”. Nawet turyści, którzy decydują się na najbardziej zorganizowane z objazdowych wycieczek, którzy są faktycznie, jak to przewidział Ruskin, przesyłani z jednego miejsca w drugie na podobieństwo paczek, odważnie zapuszczają się na miasto ze swoich hoteli w poszukiwaniu owej atmosfery i odkrywają coś, co jest dla nich niezwykle, autentyczne w swojej odmienności, znak obcej kultury – powiedzmy sklep rzeźnika z oskubanym ptactwem i królikami wiszącymi w oknie. I co charakterystyczne, turyści kładą duży nacisk na te doświadczenia – chwile uważane za autentyczne – gdy opowiadają innym o swoich podróżach. Autentyzm jest użyciem postrzeganym jako znak owego użycia, a turystyka w znacznej mierze stanowi poszukiwanie takich znaków.

W owej pogoni turyści angażują się w praktykę, która prowokuje całe pokłady pogardy: kupują różnego rodzaju pamiątki. Krytycy turystyki wyśmiewają namnożenie się reprodukcji związanych z turystyką: pocztówek, plakatów, miniatuerek wieży Eiffla, skarbonek ze Statuą Wolności. Te gadżety MacCannell w swoim opracowaniu semiotycznej struktury atrakcji turystycznych nazywa oznacznikami. Tak samo jak znak, atrakcja turystyczna ma potrójną strukturę: oznacznik dla turysty reprezentuje widok (T, s. 172). Oznacznik jest jakimkolwiek rodzajem informacji lub reprezentacji,

które stanowią widok jako widok: podając na jego temat informacje, przedstawiając go, czyniąc go rozpoznawalnym. Niektóre z nich to oznaczniki „miejscowe”, jak tabliczki informujące nas, że „tutaj spał George Washington”, albo że ta fiolka pyłu pochodzi z Księżyca. Niektóre są oznacznikami przenośnymi, jak ulotki i broszurki zaprojektowane, by przyciągnąć ludzi do danego miejsca, podać im informacje na jego temat i służyć jako pamiątki i reprezentacje funkcjonujące poza właściwą lokalizacją. MacCannell cytuje broszurę, która oznacza, a przez to konstytuuje turystyczne atrakcje w stanie Iowa: „Miejsce, w którym stała chata Kunkle’ów. W roku 1848 Benjamin Kunkle i jego rodzina zostali pierwszymi stałymi osadnikami w hrabstwie Guthrie. Pan Kunkle jako pierwszy w hrabstwie hodował wieprze. Tabliczka informacyjna znajduje się na dużym wiązcie stojącym na podwórzu w zagrodzie Myrona Godwina” (T, s. 177-178). Są wreszcie oznaczniki z miejscem niezwiązane, przypominające, że atrakcja jest atrakcją, jak na przykład laleczka trzymająca flagę z napisem „Pamiątka z Yellowstone”.

Rozmnożenie oznaczników staje się ramą dla obiektu turystycznego. To fakt istnienia reprodukcji ustanawia prawdziwą rzecz – oryginał, którego reprodukcjami są owe souvenir, pocztówki, statuetki i tym podobne – a otaczając się reprodukcjami, przedstawiamy sobie, jak MacCannell przenikliwie sugeruje, możliwość autentycznego doświadczenia w innym czasie i w innym miejscu (T, s. 224). Jedną z charakterystycznych cech współczesności jest przekonanie, że autentyczność została utracona i istnieje jedynie w przeszłości, której znaki przechowujemy (antyki, odnawiane budynki, imitacje starych wnętrz) lub też w innych regionach lub krajach. Stanom Zjednoczonym, pisze MacCannell, „autentyczna wydaje się reszta świata; Kalifornii – reszta Stanów Zjednoczonych” (T, s. 235). I, oczywiście, przy Los Angeles reszta Kalifornii wydaje się autentyczna. Jednak semiotyczny proces, który tutaj zachodzi, ma osobliwy efekt: rozmnożenie oznaczników lub reprodukcji dodaje autentyzmu temu, co może z początku wydawać się skandalicznie nieautentyczne. Mowa o Los Angeles: przedstawianie jego wizerunków w różnego rodzaju mediach stwarza oryginały, których owe reprodukcje są reprodukcjami, oraz pragnienie, by zobaczyć oznaczane, którego owe oznaczniki są oznaczeniami. Charakteryzując to, co nazywa „sakralizacją widoku”, MacCannell pisze: „to właśnie faza mechanicznej reprodukcji ponosi największą odpowiedzialność za stymulowanie turysty do przedsięwzięcia podróży, której celem jest oryginalny obiekt. I nie będzie rozczarowany – chodzi bowiem o to, by obok kopii zobaczyć «prawdziwy oryginał»” (T, s. 70-71).

Krytycy turystyki są poirytowani mnożeniem się kiczowatych podobizn – pocztówek, popielniczek, brzydko pomalowanych talerzy – i zdają się nie zauważać zasadniczej semiotycznej funkcji tych oznaczników. One nie tylko tworzą widoki; kiedy turysta napotyka właściwy *widok*, oznaczniki pozostają zaskakująco istotne: zawsze można odwołać się do oznacznika, by odkryć, które z aspektów turystycznego widoku są istotnie znaczące; można zaangażować się w wytwarzanie kolejnych oznaczników, pisząc o tym widoku lub fotografując go; można też wprost porównywać oryginał z jego reprodukcjami („Nie jest tak duży jak na zdjęciu” albo „Jest nawet bardziej imponujący niż sobie wyobrażałam”). W każdym przypadku doświadczenie turysty wiąże się z wytworzeniem albo uczestnictwem w semiotycznym związku między oznacznikiem a widokiem.

Ponadto relacja widok/oznacznik w strukturze znaku turystycznej atrakcji jest odpowiedzialna za fenomen, nad którym tak ubolewają Boorstin i inni, kiedy skarżą się, że „amerykański turysta w Japonii szuka raczej nie tego, co japońskie, ale tego co z amerykańską japońskością”. Jest to niezbyt zaskakujące, jako że bycie „z amerykańską japońskością” oznacza „japońskość”, z kolei oznaczoną przez rozmaite przedstawienia, w typowy

i w interesujący sposób japońskie. Boorstin i jemu podobni zakładają, że to, co jest zreprodukowane, odtworzone, opisane, jest nieautentyczne, podczas gdy reszta jest autentyczna: turyści płacą, by zobaczyć turystyczne mekki, kiedy „prawdziwe oryginały” są równie dostępne jak powietrze. Lecz „prawdziwy oryginał” musi być oznaczony jako prawdziwy, jako godny zobaczenia; nawet jeśli jest japoński głównie z powodu znajdowania się w Japonii. Autentyczne nie jest czymś nieoznaczonym lub nieodznaczającym się: autentyczność jest relacją znaków. Nawet widoki, którymi zachwycają się najbardziej snobistyczni turyści, nie są „nieoznaczone”; dla tych turystów, poprzez proces semiotycznej artykulacji, stają się „prawdziwą” Japonią, z tą jedną różnicą, że ich oznaczniki są czytelne tylko dla wtajemniczonych i mniej kiczowate niż plastikowe reprodukcje i souveniry z najbardziej popularnych miejsc.

Istnieje jednak problem związany z relacją tych dwóch, opisanych wyżej rodzajów autentyczności: autentyzmu tego, co z dala od ubitego szlaku, i dlatego pozornie zaskakujące, oraz autentyzmu widoku, który ma swe źródło w oznacznikach, tak, że turyści chcą zobaczyć i rozpoznać oryginał oznaczony jako istotny widok. Wydaje się, że są to dwa różne przypadki, lecz w istocie są one ze sobą ściśle związane w procesie opisanym przez kolejnego utalentowanego autora, Walkera Percy’ego. W swojej książce domorośłego semiotyka, *The Message in a Bottle (List w butelce)*, czyni on pewne naiwne założenia, jednak jego opis turystyki jest wyczerpujący i sugestywny.

Esaj Percy’ego *The Loss of the Creature (Utrata stworzenia)* otwiera mit początków, historia pierwszego podróżnika, który może doświadczać autentycznie – jako czyste, niezapośredniczone doświadczenie – to, czego kolejni podróżnicy mogą doświadczyć już tylko powierzchownie i pośrednio: „Każdy odkrywca nazywa swoją wyspę Formosa, piękna. Jest dla niego piękna, ponieważ jako pierwszy ma on do niej dostęp i może zobaczyć ją taką, jaka naprawdę jest. Lecz dla nikogo innego nie będzie ona już tak piękna”¹³. Jest to mit efektowny, ale o niepewnych podstawach, szczególnie jeśli chodzi o założenie, że kontekst, w którym podróżnik po raz pierwszy odkrywa dany widok, jest uprzywilejowany do tego stopnia, że to odkrywca decyduje, czym ów widok jest naprawdę. (Powinniśmy zauważyć, dla kontrastu, przenikliwe stwierdzenie Prospera Marimée: „Rien n’est plus ennuyeux qu’un paysage anonyme” [Nic bardziej nudnego niż anonimowy pejzaż]. Zwiedzający wodospad Niagara, który nie wie, że patrzy właśnie na „Wodospad Niagara”, natychmiast zapyta, „Co to za miejsce?”, jako że atrakcyjność wodospadu w dużej mierze wynika z jego związku z jego oznacznikiem bądź „symbolicznym kompleksem”).

Kiedy jednak Percy zwraca się w stronę Wielkiego Kanionu odkrytego przez hiszpańskiego badacza, a następnie ustanowionego jako Park Narodowy, tak by inni mogli zobaczyć i docenić ów widok – jego spostrzeżenia stają się bardziej intrygujące. Kiedy mieszkaniec Bostonu wybiera się na wycieczkę autobusem do Wielkiego Kanionu, czy rzeczywiście widzi on Wielki Kanion? Być może, odpowiada Percy:

„Lecz jest bardziej prawdopodobne, że to, co zrobił, jest dobrym sposobem na to, by kanionu nie zobaczyć. Dlaczego spojrzenie wprost na Wielki Kanion i zobaczenie go takim, jakim jest, jest w zasadzie niemożliwe...? Jest to prawie niemożliwe, ponieważ Wielki Kanion, rzecz taka, jaką jest, został zawłaszczony przez symboliczny kompleks, który uprzednio uformował się już w głowie zwiedzającego. Patrząc na kanion w tak ustalonych warunkach to przede wszystkim widzieć ów symboliczny kompleks” (MB, s.47).

Z tego powodu zasugerowałem wcześniej, że turystyka jest wzorcowym przykładem dla percepcji i opisu relacji znaczeniowych. Zwiedzający konfrontuje się wprost z sym-

bolicznym kompleksem i odkrywa związki oglądanego widoku z jego oznacznikami. „Warunkiem satysfakcji zwiedzającego – pisze Percy – jest nie suwerenne odkrycie rzeczy przed nim się znajdujących; jest nim raczej porównanie ich do kryteriów wcześniej uformowanego symbolicznego kompleksu” (MB, s. 47).

Stąd dla Percy'ego ważnym pytaniem jest: jak zwiedzający może odzyskać Wielki Kanion? Jak może uniknąć semiotycznej mediacji? Wyobraża sobie różne strategie: można zejść z ubitego szlaku i spotkać się z kanionem poprzez jego dzikość, unikając oznaczników, szlaków i punktów widokowych. Albo można spróbować zobaczyć kanion świeżym okiem poprzez ćwiczenie w tym, co znane, zwiedzając kanion „z wycieczką objazdową Greyhound w towarzystwie ekipy z Terre Haute”. Zwiedzający „staje za plecami swoich kolegów – turystów w Bright Angel Lodge i patrzy na kanion poprzez nich i ich kłopotliwe położenie, robienie zdjęć i pełen ruchu brak skupienia” (MB, s. 48-9). Druga technika góruje nad pierwszą – zejście z ubitego szlaku jest, jak autor sam przyznaje, „najbardziej ubitym szlakiem ze wszystkich” – a i tak nie jest satysfakcjonujące, jako że nie dostarcza niezapomnianego doświadczenia.

Oddany idei oryginalnego, autentycznego doświadczenia Percy odkrywa, że strategie, które sobie wyobraża, są zawsze związane z semiotyczną mediacją – jak to mógł mu powiedzieć każdy semiotyk – i odwołuje się ostatecznie do podstępu w postaci apokalipsy: wojna niszczy cywilizację i, po wielu latach, ekspedycja z Australii ląduje w południowej Kalifornii i zaczyna posuwać się na wschód. „Napotyka Bright Angel Lodge, teraz w ruinach. Szlaki zarosły, bariery poodpadały, teleskop na monety na Battleship Point zardzewiał. Ale jest kanion, nareszcie odkryty” (MB, s. 49). W tym miejscu Percy idzie w ślady Victora Hugo, który w wierszu z 1837 roku na temat innej turystycznej atrakcji, *À l'Arc du Triomphe*, wyobraża sobie, że za trzy tysiące lat od momentu stworzenia poematu, kiedy cały Paryż, poza Notre Dame, kolumną Vendôme i Łukiem Triumfalnym popadnie w ruinę, pasterz powracający o zmierzchu napotka ów Łuk Triumfalny i będzie on wtedy nareszcie, prawdziwie piękny¹⁴. Jednak Hugo, bardziej przenikliwe niż Percy, zdaje sobie sprawę, że ta sytuacja cywilizacji w ruinach jest bardzo szczególną semiotyczną ramą, która dodaje konwencjonalnego autentyzmu temu, co przetrwało pośród ruin. Podniosłość doświadczenia australijskich odkrywców (zakładając, że nie uznali po prostaku kanionu głównie za przeszkodę w dalszej podróży na wschód) pochodzi z konfrontacji kanionu z oznacznikami, które on przetrwał.

Percy opowiada inną historię, która w istocie bardzo dobrze oddaje zarówno niemożność ucieczki od semiotyki, jak i skomplikowaną relację pomiędzy autentyzmem w doświadczeniu turystycznym a mediującymi strukturami znaków lub symbolicznymi kompleksami. Wyobraża sobie amerykańską parę zwiedzającą Meksyk, która ogląda popularne atrakcje i dobrze się bawi, jednak czuje, że czegoś im brakuje.

„Chociaż Taxco i Cuernavaca są interesujące i malownicze zupełnie jak w reklamie, brakuje im jednak tego «czegoś». Co para ma na myśli, mówiąc o tym «czymś»? Na co naprawdę mieli nadzieję?... Ich nadzieja ma coś wspólnego z ich własną rolą jako turystów w obcym kraju i... ma coś wspólnego z innymi amerykańskimi turystami. Z całą pewnością czują, że jest im bardzo do «tego» daleko, gdy po przejechaniu pięciu tysięcy mil lądują na placu w Guanajuato po to tylko, by znaleźć się w otoczeniu tuzina innych par ze środkowego zachodu” (MB, s. 51).

Ich pragnieniem, wedle jego diagnozy, jest znalezienie „dziewiczego” miejsca, atrakcji, która nie przyciągnęła jeszcze turystów czy nie obrosła sławą. Jadąc samochodem do Mexico City, przypadkowo im się to udaje. Gubiąc się na bocznych drogach, odkrywają

małą indiańską wioskę, gdzie właśnie odbywa się skomplikowany miejscowy rytuał. Od razu wiedzą, pisze Percy, że to jest „to”.

„I czy teraz nie możemy powiedzieć, że zwiedzający nareszcie stanęli twarzą w twarz z autentyczną sceną; sceną, która jest urzekająca, oryginalna, malownicza, nieskażona, że patrzą na nią i odchodzą usatysfakcjonowani. Tak może się zdarzyć. Jednak jest bardziej prawdopodobne, że to, co się stało, dalece odbiega od bezpośredniego spotkania z istnieniem” (MB, s.52).

Nieemożność bezpośredniego spotkania z turystyczną atrakcją, którą Percy wcześniej tłumaczył istnieniem symbolicznej otoczki sławy, jest tutaj uznana za cechę spotkaniu właściwą – jemu nieodzowną, a nie przypadkową deformację, którą można naprawić. Wioska wydaje się dziewicza; nie ma tu śladów innych turystów, więc para jest w zasadzie w sytuacji odkrywcy Percy’ego, natykając się na autentyczny widok i uznając, że jest wspaniały. Jednak w rzeczywistości przyjemność, jakiej doświadczają, jest zabarwiona niepokojem i niejednoznacznością, a nie spełnieniem.

„Kluczem do nieautentyczności ich przeżywanej radości z wioski i święta jest pewna nerwowość w samych zwiedzających. Dają jej wyraz w swoich powtarzających się okrzykach, że «to zbyt piękne, by mogło być prawdziwe», w niepokoju, że rzeczywiście może się to okazać nie tak doskonałe, a wreszcie w ich szczerzej uldze, gdy opuszczają dolinę, mając owo doświadczenie, by tak rzec, w kieszeni, czyli bezpiecznie zabalsamowane w pamięci i na taśmie filmu”.

Co jest źródłem ich niepokoju podczas zwiedzania?

Kolejną wskazówkę daje nam ich następująca uwaga w rozmowie ze znajomym etnologiem. „Jakże chcieliśmy, żebyś był wtedy z nami!... W każdej chwili mówiliśmy sobie, gdybyś tylko był tutaj! Musisz tam z nami wrócić” (MB, s. 52-3).

Nie jest to, jak zaznacza Percy, pragnienie podzielenia się swoim doświadczeniem z innymi, lecz potrzeba innego rodzaju, podstawowa dla semiotycznej struktury turystyki:

„Oni potrzebują etnologa, by zaświadczył, że ich doświadczenie jest autentyczne. Zdradza to ich zachowanie, gdy w trójkę powracają na kolejną ceremonię kukurydzy. Podczas tańca para nie patrzy na to, co się dzieje; patrzą oni na etnologa! Ich najgłębszą nadzieją jest, by ich przyjaciel uznał ów taniec za interesujący. I jeśli ten okaże oznaki najwyższego zaabsorbowania... są w pełni usatysfakcjonowani. «A nie mówiliśmy?» – zapytają w końcu” (MB, s. 53).

By być prawdziwie satysfakcjonującą, atrakcja turystyczna musi zostać poświadczona, oznakowana jako autentyczna. Bez tych oznaczeń nie może być przeżywana jako autentyczna – stąd niepokój owej pary, niepokój wynikający z braku oznaczników. Paradoksem, dylematem autentyczności jest fakt, że aby coś mogło być doświadczone jako autentyczne, musi być oznaczone jako autentyczne, jeśli jednak zostaje to oznaczone, staje się już zapośredniczone, staje się znakiem samego siebie, i stąd brakuje mu autentyczności tego, co prawdziwie dziewicze, nietknięte przez pośredniczące kody kulturowe. Chcemy, by nasze pamiętki ometkowano „autentyczne lokalne rzemiosło wyprodukowane przez certyfikowanych autochtonów używających zaświadczonej oryginalnych materiałów i archaicznych technik” (raczej tak niż na przykład: „Made in Taiwan”), ale takie oznakowanie jest na nich umieszczane dla turystów, by uwierzytelnić turystyczne przedmioty. Autentyczny widok wymaga oznaczników, jednak w naszym pojęciu autentyczność jest tym, co nieoznaczone.

Pomysł Percy'ego, by turystom towarzyszył znajomy etnolog, stanowi najbardziej pozytywną wersję tego podwójnego impasu. Ów ekspert jest w istocie niczym innym, jak spersonifikowaną projekcją kulturowego systemu znaków, które artykułują świat, przypisując etykiety, wytwarzając wiarygodne i niewiarygodne oznaczniki, poświadczając atrakcje jako oryginalne przykłady tego, co należy zobaczyć. Autentyczność, której poszukuje turysta, jest na pewnym poziomie ucieczką przed kodem, lecz ucieczka sama w sobie jest z kolei kodowana, jako że autentyczne musi być oznaczone, by być ukonstytuowane jako autentyczne.

Inną wersją tego podstawowego semiotycznego mechanizmu jest dialektyczna relacja pomiędzy tym, co MacCannell za Ervingiem Goffmanem nazywa sceną i kulisami. W swojej pogoni za autentycznym doświadczeniem turyści pragną zobaczyć rzeczy od podszewki, tak więc podejmuje się społeczne i ekonomiczne starania, by zabrać ich za kulisy, poczynając od zorganizowanych wycieczek po paryskich kanałach ściekowych, kostnicy lub giełdzie, aż po imprezy, w których niewielkie grupki turystów, gotowych zapłacić niemałe pieniądze za ów przywilej, mogą pozostać na noc na zamku diuka i zjeść z nim śniadanie. Oznaczniki autentyczności, które są tym turystycznym atrakcją przypisane, wskazują na to, że zostały one już wcześniej zakodowane, czyli nie są prawdziwymi „kulisami”, które z kolei stają się następnym źródłem atrakcji (marzenie, że diuk może zaprosić nas, byśmy zobaczyli coś, czego nie pokazuje innym turystom). W angielskich rezydencjach, które są otwarte dla publiczności, najbardziej okazałe i atrakcyjne przestrzenie są zwykle odstępowane dla grup wycieczkowych, jednak zwiedzający mają zawsze nadzieję kątem oka złowić – przez uchylone drzwi albo na końcu korytarza – widok mniejszych i architektonicznie przeciętnych kulis, gdzie aktualnie szlachecka rodzina żyje w stylu burżujskim. W przestrzeniach uczęszczanych przez turystów, jak uważa MacCannell, rozróżnienie między sceną i kulisami, czyli pomiędzy tym, co jest do pokazania turystom, a co jest autentyczne, jest co prawda decydujące, lecz stało się wysoce problematyczne: „w niektórych obszarach świata owo *continuum* jest na tyle rozwinięte, że wydaje się niekończącym się regresem dekoracyjności” (T, s. 164). Każdy „oryginał” jest następnym przedstawieniem.

Semiotyczna perspektywa pogłębia studia nad turystem, powstrzymując nas od myślenia, że znaki i ich powiązania są zwyrodnieniem tego, co powinno być bezpośrednim doświadczeniem rzeczywistości, i w ten sposób oszczędzając nam uproszczonych tyrad przeciwko turystom i turystowi. Turysta z kolei wzbogaca semiotykę, będąc dowodem na to, że szczególnie cechy społecznego i naturalnego świata są artykułowane poprzez, jak je nazwał Percy, „symboliczne kompleksy” i ujawniając, że nowoczesna pogonia za doświadczeniem jest pogonią za doświadczeniem znaków. Przykład strukturalnej niekompletności doświadczenia i jego zależności od oznaczników, przytoczony przez Percy'ego, pomaga nam zrozumieć coś z natury struktur semiotycznych.

Szczególnie interesujące są procesy, w których atrakcje turystyczne się wytwarza. Zauważyliśmy już wcześniej zależność atrakcji turystycznych od oznaczników: „puste” miejsca stają się widokami poprzez związek z oznacznikiem. Niewyróżniający się kawałek ziemi staje się miejscem turystycznym, gdy opatrzy się go tabliczką z napisem „Miejsce strzelaniny Bonnie i Clyde'a”, a gdy stopniowo oznaczników przybywa – historyczne tablice informacyjne, małe muzeum, wesołe miasteczko Bonnie i Clyde'a ze strzelnicami – oznaczniki same w sobie stają się oficjalnie atrakcją, widokiem samym w sobie. Z tymi oznacznikami zostają z czasem związane inne oznaczniki: pocztówki przedstawiające Muzeum Bonnie i Clyde, proporczyki przedstawiające Miasteczko-Bonnie-i-Clyde

i jego najświetniejsze atrakcje. MacCannell zauważa, że analiza atrakcji turystycznej ukazuje wymienialność znaczącego i znaczonego: Statua Wolności, oryginalnie oznacznik – znak witający przybywających do Nowego Jorku – stała się widokiem; następnie jednak, jako popularna atrakcja turystyczna, na innym poziomie stała się oznacznikiem Stanów Zjednoczonych jako kraju do odwiedzenia, używanym na plakatach i turystycznych wystawach. Wieża Eiffla, dużej wagi turystyczne „znaczone”, reprezentowana przez cały asortyment różnorodnych „znaczących”, jest sama w sobie „znaczącym”, odsyłającym do „Paryża”. Empire State Building jest widokiem służącym jako oznacznik dla Manhattanu prezentowanego go zwiedzającym. Budynki wznoszone z myślą o oznaczeniu i ochronie samej lokalizacji często same stają się widokami: Sainte Chapelle, zbudowana, by umieścić w niej i udostępnić zwiedzającym „prawdziwą koronę cierniową”, jest aktualnie głównym widokiem, a o koronie zapomniano. Arbitralna natura znaku, jak możemy wnioskować, unicestwia istotną różnicę między znaczącym a znaczone, a w rezultacie nie tylko znaczone wyróżnione oznacznikiem sam okazuje się kolejnym oznacznikiem lub znaczącym, lecz także – a jest to rzadziej dostrzegana semiotyczna możliwość – znaczący może funkcjonować jako znaczone.

Produkcja turystycznych atrakcji opiera się na mechanizmach semiotycznych, których działanie może się wydawać całkiem logiczne i wewnętrznie spójne, lecz ogólna struktura i wytwór tych mechanizmów znaczeniowych, kod turystyczny, jest współczesnym *consensusem* o szerokim zasięgu, systematyczną, wartościowo nacechowaną wiedzą o świecie. Grupy, które nie zgadzają się na temat całego rejestru kwestii moralnych i politycznych, wiedzą, co powinien zobaczyć turysta, i jeśli lekceważą ten system wartości, by na przykład „zejść z ubitego szlaku”, czynią to w ramach, które są już uprzednio w tym systemie opisane. Naszym podstawowym sposobem nadawania światu sensu jest traktowanie go jako sieci turystycznych miejsc przeznaczenia i okazji, które powinniśmy z zasady wykorzystać. Turystyka, jak pisze MacCannell, „jest rytuałem odprawianym ku czci zróżnicowania społeczeństwa”, próbą przekroczenia fragmentacji poprzez wyartykułowanie świata jako serii społeczności, każdej z jej charakterystycznymi zabytkami, wyróżniającymi się zwyczajami i kulturowymi praktykami oraz rodzimą scenerią, które traktowane są jako znaki samych siebie, niefunkcjonalne manifestacje kodu.

Ten turystyczny system towarzyszy i jest uwikłany w światowy system międzynarodowego kapitalizmu, który stworzył większą część infrastruktury, jak lotniska i zachodnie hotele, na której turystyka się opiera. Tak jak turystyka, ten kapitalizm ma na celu uczynienie ze świata serii dostępnych miejsc, równorzędnych jako rynki zbytu i wymienne jako miejsca produkcji w zależności od chwilowo korzystniejszych progów płać i miejscowych warunków. Czy nie można powiedzieć, że współczesny turystyka, z jego redukcją kultur do znaków i celebracją rozpoznawalności owych znaków, jest maską dla światowego kapitalistycznego systemu, celebracją znaczeń i rozróżnień, która ukrywa ekonomiczną eksploatację i homogenizację tkwiącą u jej podstaw? Że turystyka, który celebrowa kulturowe różnice, czyni z kultur muzealne eksponaty, aby zataić fakt ich unicestwienia przez światowy system ekonomiczny? Z pewnością można by zaryzykować takie twierdzenie, jednak, jak zauważa Frederic Jameson w dyskusji nad postmodernistyczną kulturą symulakrum, choć ta praktyka kulturowa do pewnego stopnia maskuje rzeczywistość ekonomiczną, jednocześnie ujawnia ona pewne aspekty tego systemu, uwypuklając jego mechanizmy. Turystyka pokazuje na przykład jasno, że tym, co zwiedzamy, nie jest organiczna, autonomiczna, miejscowa rzeczywistość, lecz atrakcje oznaczone i w ten sposób ustanowione poprzez międzynarodową praktykę turystyczną – znaki wytworzone w ramach międzynarodowego systemu znaczeń¹⁵.

Co więcej, niewiele jest równie jednoznacznych wskaźników przemieszczenia linii ekonomicznego porządku, jak zmiany w przepływie ruchu turystycznego.

Turyzm ujawnia problemy w docenianiu inności, jeśli nie ogląda się jej poprzez struktury znaczeniowe, które ją opisują, a więc i redukują. Wydaje się kuszące, by za to zjawisko obwiniać międzynarodowy porządek. Jednak marksistowskie potępienie turystyki jako sprowadzenia inności do jej karykatury w zмовie z międzynarodowym kapitalizmem jest opatrzone ryzykiem sentymentalnej nostalgii za tym, co naturalne lub niezapośredniczone, przypominającej pogardzaną nostalgię konserwatystów, czule wyobrażających sobie czasy, kiedy podróżowała jedynie elita i wszystko na świecie tylko jej ukazywało swoje prawdziwe oblicze. Baudrillard w swojej krytyce marksistowskiego odwoływania się do atrakcyjności autentycznej „wartości użytkowej” utrzymuje, że „Dziś każda rewolucyjna perspektywa utrzymuje się bądź upada, w zależności od możliwości jej wykorzystania do zakwestionowania represyjnej, redukcjonistycznej, racjonalizującej metafizyki użyteczności” poprzez badanie relacji znaczeniowych¹⁶. Z całą pewnością w wypadku, o którym tutaj mowa, potępienie turystyki może być moralnie satysfakcjonujące, lecz obawiam się, że takie postępowanie oznacza również odwoływanie się do naiwnego postulatu ucieczki od semiozy i odcięcie się od możliwości odkrywania semiotycznych mechanizmów, które okazują się stałe i wszechobecne, centralne dla każdej kultury i porządku społecznego.

Tłumaczyła Halina Baczevska

Redakcja pragnie podziękować Jonathanowi Cullerowi za zgodę na tłumaczenie artykułu oraz jego publikację.

Translated and published by the kind permission of Jonathan Culler.

Przypisy

- ¹ D. Boorstin, *The Image*, New York 1967, s. 106.
- ² R. Bathes, *Elements of Semiology*, New York 1967, s. 41.
- ³ Jean Baudrillard pisze: „Dla znaku, w odróżnieniu przedmiotu, dla którego podstawowy status to status pragmatyczny, to wartość wymienna znaku jest podstawowa – wartość użytkowa jest często niczym więcej jak praktycznym zabezpieczeniem (czy wręcz czystą racjonalizacją). Jest to jedyna, mimo paradoksalnej formy, właściwa hipoteza socjologiczna”. J. Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St. Louis 1981, s. 29.
- ⁴ R. Barthes, *Mythologies*, New York 1972, s. 128-129.
- ⁵ J. Baudrillard, *For a Critique...*, op. cit. s. 29-30.
- ⁶ D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. E. Klekot i A. Wieczorkiewicz, Warszawa 2002, s. 6. W dalszej części tekstu cytowany jako T.
- ⁷ P. Fussel, *Abroad*, New York 1972, s. vii.
- ⁸ Ibidem, s. 42.
- ⁹ D. Boorstin, *The Image*, op. cit., s. 85. Baudrillard zauważa, że „w samym sercu formy towarowej leży struktura znaku”, [w:] J. Baudrillard, *For a Critique...*, *Political Economy*, op. cit., s. 146.
- ¹⁰ Ibidem, s. 88.
- ¹¹ Stendhal (Henri Beyle), *Rome, Naples, and Florence*, London 1959, s. 317.
- ¹² D. Boorstin, *The Image*, op. cit., s. 106.
- ¹³ W. Percy, *The Message in the Bottle: How Queer Man is, How Queer Language is, and What One has to Do with the Other*, New York 1975, s. 46. Odtąd cytowany jako MB.
- ¹⁴ V. Hugo, *Poésie*, Paris 1972, I, s. 375- 81.

¹⁵ Zob. F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, „New Left Review” July/August 1984, no.146, s. 53-92, 86-88.

¹⁶ J. Baudrillard, *For a Critique...*, op. cit. s. 138.

Summary

Jonathan Culler's classic semiotic analysis of tourism observes that tourism seems to have an inferior position as a subject of research for cultural critics, while it is one of the most interesting and informative phenomena of contemporary culture and as such demands the unbiased semiotic approach. Grounding his reflections in Dean McCannell's study *The Tourist*, Culler discusses differences between traveler and tourist, the authentic and the inauthentic, the natural and the touristic. He also explores the sight/marker relation in the sign structure of the touristic attraction and the complex interconnections between tourism and the world system of multinational capitalism.



**DKF
UG**

**MIŁOŚĆ
BLONDYNKI**

Dyskusyjny Klub Filmowy
Uniwersytetu Gdańskiego
„Miłość Blondynki”

ul. Wita Stwosza 58/109
80-952 Gdańsk
tel/fax. (058) 523 23 00
e-mail: dkf@ug.gda.pl
www.dkf.pl

I. Tożsamość wędrująca



Emilia Walczak

O braku tożsamości człowieka tłumu – hipostaza miejsca – dekonstrukcja czasu, czyli co można powiedzieć o *Zawodzie: reporter* Michelangela Antonioniego w kontekście flâneuryzmu, nomadyzmu, dromomanii

To – człowiek tłumy. Pogoń za nim jest nadaremna, gdyż nie zdobędę żadnej innej wiedzy ani o nim, ani o jego czynach. Najgorsze na świecie serce jest księgą bardziej odpychającą niż „Hortulus animale” i, być może, że jest to jedna z wielkich task bożych, iż „es loesst sich nicht lesen” – że księga owa sprzeciwia się odczytaniu swej treści.

Edgar Allan Poe, *Człowiek tłumy*

Ostatni człowiek metropolii chce żyć już nie jako jednostka, lecz jako typ, jako zbiorowość; w tej wspólnotowości wygasa lęk przed śmiercią.

Oswald Spengler

1. Człowiek tłumy i człowiek na pustyni

W znanym filmie Michelangela Antonioniego *Zawód: reporter* (1975) powraca temat poruszony przezeń pięć lat wcześniej – człowiek na pustyni. Pustynny krajobraz ma tutaj identyczne znaczenie jak w amerykańskim filmie włoskiego reżysera – *Zabriskie Point* (1970) – jest totalnym przeciwieństwem pustyni miejskiej, z jaką do czynienia

mieliśmy już wcześniej w przypadku między innymi *Czerwonej pustyni* (1964) i tym samym stanowi tu przeciwieństwo „złej” cywilizacji. Antonioni jest pod tym względem – w pewnym sensie – kontynuatorem myśli Rousseau, patrona nowoczesnej krytyki kultury, oraz Nietzschego, który twierdził, iż cywilizacja jest przyczyną cierpienia, działa destrukcyjnie na człowieka, czy też Freuda, przekonanego, że kultura krępuje go ciasnymi węzłami norm, rygorów i ograniczeń. Według wyznawców Rousseau i ich epigonów, ośrodkiem krytykowanej kultury – jako przeciwieństwa natury – jest miasto.

Michel Foucault pisał, że „w każdym dziecku rzeczy odnawiają nieustannie swoją młodość, świat odzyskuje swoją pierwotną postać: nigdy nie dojrzewa w oczach kogoś, kto pierwszy raz nań spogląda. Po oderwaniu się od swych odwiecznych zależności oko może otworzyć się na rzeczy i epoki; ze wszystkich zmysłów i organów poznania jest w swojej zdolności najbardziej nieprzystosowane, powracając z największą łatwością do swej zamierzcłej nieświadomości. Ucho ma swoje preferencje, ręka swoje linie i bruzdy, oko zaś, które jest spowinowacone ze światłem, zaledwie znosi jego obecność. Właśnie ta czysta, wyraźna otwartość – naiwność spojrzenia – pozwala człowiekowi powrócić do dzieciństwa i stać się świadkiem ciągłego odradzania się prawdy. Stąd dwa wielkie doświadczenia mityczne, które osiemnastowieczna filozofia uczyniła swoim fundamentem: obcy obserwator w nieznanym kraju oraz niewidomy od urodzenia, który odzyskał wzrok²⁴. Owe dwie postaci pojawiają się w filmie *Zawód: reporter* Antonioniego i są dla analizy tego dzieła niezwykle istotne.

1a) Obcy obserwator w nieznanym kraju

Pierwowzorem literackim głównego bohatera filmu *Zawód: reporter*, Davida Locke’a (Jack Nicholson), mógłby być z łatwością Walter Faber ze znanej modernistycznej powieści Maksa Frischa *Homo Faber* (1957): działania obydwu są wynikiem chłodnej kalkulacji, gdyż obaj wyrastają z tradycji nowoczesnej. Martin Jay określił tytułową koncepcję *homo faber* jako: „podmiot zanurzony przede wszystkim w żywiole praktycznych działań”²⁵. Podobnie jak w przypadku Fabera, tak u Locke’a dopiero pewien wypadek decyduje o dalszym, zgoła nieoczekiwanym biegu zdarzeń w jego życiu, mianowicie śmierć nowo poznanego Robertsona (Chuck Mulvehill), która jest dla Locke’a sytuacją przełomową. „Wedle Heideggera doświadczenie śmierci jest doświadczeniem możliwości, które można zdefiniować jako imminencję przyszłego zdarzenia. Śmierć jest tutaj, blisko, przy mnie, jest czymś, co może mi się przytrafić, jest więc jedną z moich własnych możliwości bycia, należy do mnie właśnie jako moja możliwość” – pisze Andrzej Leśniak⁶. Można by zatem fakt ujrzenia martwego Robertsona nazwać momentem pewnego olśnienia Locke’a. Można też, za współczesnym socjologiem brytyjskim Anthonyem Giddensem, określić ją jako tak zwany moment przełomowy w życiu protagonisty *Zawodu: reporter*. „Momenty przełomowe to takie sytuacje, w których jednostki zostają powołane do podjęcia decyzji szczególnie ważnych ze względu na ich ambicje lub, ogólnie, decyzji, które zaważą na ich życiu. Momenty przełomowe mają szczególnie wpływ na losy jednostek” – wyjaśnia Giddens⁷. I dalej dodaje, iż „momenty przełomowe wynikają często z przypadkowego zbiegu różnych okoliczności”⁸. Moment przełomowy to też pewna granica, próg, po przekroczeniu którego nie można już wrócić do tego, co było wcześniej. Locke podejmuje decyzję o zmianie tożsamości, a wraz z nią – całego swojego światopoglądu.

Świadectwem postawy Locke’a jeszcze sprzed owego przełomu jest przywołana w formie retrospekcji rozmowa:

ROBERTSON: Pięknie tu, prawda?

LOCKE: Pięknie? Nie wiem.

ROBERTSON: Taki spokój, jakby... oczekiwanie.

LOCKE: Jest pan bardzo poetycki, jak na biznesmena.

ROBERTSON: Jestem? A pana pustynia tak nie nastroja?

LOCKE: Nie. Wolę ludzi od pejzaży.

ROBERTSON: Na pustyni też żyją ludzie⁹.

Istotne jest przede wszystkim to, że Locke'a wyróżnia tu brak wrażliwości, Robertsona natomiast cechuje „poetyckie” nastawienie do rzeczywistości. Po przejęciu tożsamości Robertsona, Locke przejmie także jego wrażliwość. Lecz w rozmowie przytoczonej wyżej ważne jest również to, co mówi Robertson: „na pustyni też żyją ludzie”. Z jednej strony może tu być mowa o różnicach kulturowych, o których film również po części traktuje. Z drugiej, na myśl przychodzi Jean Baudrillard, jak również Zygmunt Bauman, ze swą ideą pustyni: cały dzisiejszy świat jest pustynią, a my błąkamy się po niej bez celu. Ciekawie wypada w tym kontekście film Antonioniego z pustynią w tytule – wspomniana wcześniej *Czerwona pustynia* – tam bowiem współczesny świat, symbolizowany przez modernistyczne miasto, był jedną wielką pustynią; lepszy świat istniał tylko w wyobrażeniach i na mapach, które nie wiadomo czy wciąż jeszcze pokazują drogę do jakichkolwiek „wysp szczęśliwych”. Moim zdaniem jednak, jak już zresztą wspominałam, pustynia w *Zawodzie: reporter* – a już na pewno w *Zabriskie Point* – nie ma wymiaru pejoratywnego. Robertson mówi do Locke'a: „spokój, jakby oczekiwanie”¹⁰, wpatrując się w nastrojowy pejzaż pustynny. Pustynia jest więc dla niego miejscem, gdzie można odetchnąć od miejskiego zgiełku, zebrać siły, oddać się refleksji. Na pustyni bowiem zdaje się nie obowiązywać czas – wydaje się, że stoi tu w miejscu, podczas gdy w „normalnym” świecie goni nas nieustannie. To samo, co Robertson, powtarza później sam Locke, już wcielony w nowo poznanego, przejmując jakby nawet jego sposób myślenia. Locke zmienia się więc diametralnie. Z rasowego tytułowego reportażysty, operującego na co dzień suchymi faktami, przemienia się w kontestatora kultury i cywilizacji i wiecznego, niczym Jack Kerouac, włóczęgę. Chce żyć chwilą i czerpać z życia jak najwięcej, a na zarzut, że „świat nie jest tak zorganizowany”¹¹, aby funkcjonować w nim w taki właśnie sposób, odpowiada po prostu: „źle jest zorganizowany”¹². *Zawód: reporter* jest zatem wyrazem historycznej chęci rejterady przed cywilizacją, a także ucieczki głównego bohatera przed sobą samym. Przypomnijmy tu drugoplanową postać *Czerwonej pustyni* – Corrada. Pisano o nim tak: „klasycznym przykładem nieprzystosowania był także Corrado, przenoszący się z miejsca na miejsce w ciągłej ucieczce przed sobą samym”¹³. Tak zatem Locke jest kontynuacją tego samego bohatera, którego wcieleniem była również „znikająca” Anna w *Przygodzie* (1960), czy też wcześniej – odbierająca sobie życie, nieprzystosowana Rosetta w *Przyjaciółkach* (1955).

1b) Niewidomy od urodzenia, który odzyskał wzrok

Wymowna jest w *Zawodzie: reporter* opowieść wysnuta przez Locke'a w trakcie ostatniej rozmowy z dziewczyną (Maria Schneider), towarzyszką podróży/ucieczki – opowieść o ślepcu, który dopełnia samobójstwo w trzy lata po tym, jak za sprawą osiągnięć medycyny

(*ergo*: nauki, cywilizacji), w wieku czterdziestu lat zostaje mu przywrócony wzrok. Człowiek ten wszędzie widział brzydotę, co było dlań absolutnie nie do zniesienia. Można sobie dopowiedzieć, że chodziło tu o brzydotę będącą efektem ubocznym dziejowego procesu



Fot. 1. Casa Milà. Źródło: Internet

cywilizacyjnego, bo w naturze niczego brzydkiego nie ma, jest ona stworzona rozumnie i harmonijnie. Można też interpretować tę historię inaczej – jako ponowoczesną krytykę widzialności i nowocześniejszą krytykę wzrokocentryzmu: „w osiemnastowiecznej myśli oświeceniowej ślepiec funkcjonował jako model pozwalający nam zrozumieć logikę widzenia: możemy powiedzieć, że rozumiemy widzenie tylko wówczas, gdy potrafimy przełożyć akt widzenia na procedurę dostępną również osobie, która właśnie *nie* widzi”¹⁴. Autor tej wypowiedzi, słoweński filozof

Slavoj Žižek, nie bez przyczyny podkreślił słowo „nie” kursywą. Ślepiec bowiem również „widzi”, inaczej, ale „widzi”. Žižek twierdzi również, że „pojawienie się czegoś i jego utrata współwystępują”¹⁵. Richard Sennett pisał na przykład: „wylupiwszy sobie oczy, Edyp na nowo poznaje świat, którego już nie widzi; teraz, upokorzony, zbliża się do bogów”¹⁶. Znika wzrok, ale wyostają się inne zmysły. Ponadto wyobrażony przez ślepcę obraz rzeczywistości jest zapewne ładniejszy niżeli nasz, dostępny oczom jej obraz, a ponadto nie ogłupia go, jak nas, nowoczesna „obrazomania kapitalizmu”. „Widzi” świat bowiem takim, jakim sam chce go widzieć, nieindoktrynowany przez nikogo. Žižek w swej książce *Przekleństwo fantazji* również, jak Antonioni, przywołuje opowieść o mężczyźnie, który odebrał sobie wzrok, bo tylko wtedy mógł w pełni wyobrazić sobie pewną scenę. Mniejsza o dokładną treść tej opowieści i zawartość sceny – obrazuje ona po prostu „wybór między rzeczywistością a fantazmatyczną realnością, dostępną jedynie niewidomemu podmiotowi. Luka między nimi jest luką anamorfozy: z punktu widzenia rzeczywistości realność jest jedynie bezkształtną plamą, natomiast punkt widzenia fantazmatycznej realności zamazuje kontury «rzeczywistości»”¹⁷. Na myśl przychodzi w tym momencie także teoria wizjoniki Paula Virilio, czyli „widzenia bez patrzenia – sankcjonującej kult ślepoty jako antidotum na wszechwidzenie”¹⁸. „[Ż]ycie dalej mogło toczyć się szczęśliwie, bo wszyscy wylupili sobie oczy” – konkluduje przewrotny Boris Vian w utworze o wymownym tytule *Miłość jest ślepa*¹⁹.

Powracając do krytyki cywilizacji, w *Zabriskie Point* Antonioni posunął się jeszcze dalej niż w *Zawodzie: reporter*, stwierdzając w samym zakończeniu filmu, że jedyne, co ładne w cywilizacji, to jej rozpad, dekonstrukcja. Wszak wyobrażony, wymarzony, upragniony przez bohaterkę Darię (Daria Halprin) wybuch budynku mieszkalnego – przejawu cywilizacji, „symbolu aspiracji na nowoczesne życie”²⁰ – jest sceną najbardziej w tym filmie estetyzowaną. Fragmenty materii rozpadają się tu w zwolnionym tempie (fazowanie ruchu), „eksploduje świat burżuazji”²¹, artefakty ulegają destrukcji²², tak że widz może uważnie przyjrzeć się w tym czasie wszystkim „zbytkom”, bezużytecznym przedmiotom ukazany na ekranie. Jest więc czas na refleksję, na zadanie sobie i próbę

odpowiedzi na pytania: po co to wszystko? Czy to jest naprawdę ważne? Czy to, czym „obrastamy” od urodzenia aż po śmierć, w ogóle jest nam niezbędne do życia? Wszystkiemu towarzyszy dodatkowo monumentalny utwór zespołu Pink Floyd *Come in Number 51, Your Time Is Up*²³, nadający scenie charakter nowoczesnej wzniosłości czy nawet, jak chce sądzić Konrad Klejsa, wymiaru wręcz apokaliptycznego²⁴.

Antonioni w filmie *Zawód: reporter* wskazał na powierzchowność ludzkich kontaktów, relacji, a także na wielkomijski antyindywidualizm. Zwróćmy uwagę na to, z jak niezwykłą łatwością Locke przejmuje tożsamość Robertsona, a później na fakt, że nawet żona Locke’a „rozpoznaje” teoretycznie zmarłego męża w obcym człowieku, a gdy na koniec odnajduje Robertsona – którym jest przecież Locke! – widzi kogoś, kogo nie zna, widzi Robertsona (a przynajmniej tak twierdzi). Jest to prawdziwa ironia w wydaniu Antonioniego, którą po głębszym zastanowieniu możemy uznać za ostrze krytyki skierowane przeciwko wyjałowionej z prawdy i wyższych wartości wielkomijskiej pustyni emocjonalnej (jak wcześniej w *Zaćmieniu*, 1962).

Wśród milionowych mas ludzkich łatwo jest się zgubić. „Najbardziej dominującą cechą wielkiego miasta, pisał Walter Benjamin, jest «wymazanie śladów jednostki w wielkomijskim tłumie»”²⁵. Rozwój wielkich miast, ciągle poszerzanie ich granic, przyrost terenu sprzyjały wszak wyobcowaniu. Zauważmy, że w małych, prowincjonalnych miasteczkach istnieje pewna prawidłowość, iż wszyscy wszystko o wszystkich wiedzą; sprzyja temu mała przestrzeń owych miasteczek, w których możliwość spotkania drugiego człowieka jest znacznie większa niż w wielkim mieście, gdzie szansa na ujrzanie tego samego człowieka po raz drugi często równa się praktycznie zero. Człowieka raz poznanego można już nigdy więcej nie zobaczyć, wciąż rozmijając się z nim na wielkich przestrzeniach miejskich. W filmie Antonioniego uciekająca samochodem wypożyczonym przez Locke’a dziewczyna bez najmniejszego problemu gubi wśród miej-



Fot. 2. Hundertwasserhaus. Źródło: Internet

skiego zgiełku jadącą za nią taksówkę z szukającym Robertsona Martinem Nightem (Ian Hendry) w środku. W filmie padają także znamienne dla owej kwestii „gubienia się” słowa: „ludzie codziennie znikają”²⁶. Ważnym tropem jest tutaj architektura budynków Antonia Gaudiego – stanowiąca *leitmotiv* filmu. Jak mawia w filmie ich młoda znawczyni, „łatwo się w nich ukryć”²⁷.

Zacznijmy od odnalezienia przyczyny tego, że Antonioni nawiązał do sztuki architektonicznej Gaudiego. Włoski reżyser był bez wątpienia estetą, takim, który odnajdywał piękno w rzeczach niebanalnych, poszukującym nowatorskich form i rozwiązań w kinie. „Jednego tylko nie odmawiano Antonioniemu nigdy – mistrzowskiego panowania nad formą, wyrafinowania stylu” – pisze Hanna Książek-Konicka²⁸. Filmy twórcy *Przygody* to diamenty doskonale oszlifowane i wyjątkowe, jedyne i niepowtarzalne. Wyszukany styl Antonioniego nie ma dziś kontynuatorów, podobnie jak żadna współczesna budowla nie ma charakterystycznej linii Gaudiego, a budowle takie jak na przykład kompleks mieszkalny Hundertwasserhaus (1983-1985) w Wiedniu (fot. 2), autorstwa Friedensaicha Hundertwassera, zbudowany pod kierownictwem Josefa Krawiny, z założenia mający podejmować – jak Casa Milà Gaudiego – dialog z przyrodą, są moim zdaniem jedynie dość nieudaną próbą zastosowania pomysłów Gaudiego.

Podobnie jak Gaudí, „Antonioni był artystą bezkompromisowym, dlatego nikt już nie podejmuje jego sposobu opowiadania. [...] Przede wszystkim opierał się on na odrzuceniu fabuły. W filmach Antonioniego wszystko jest zawarte w obrazie, każdy szczegół jest ważny, niczego nie można usunąć. Każde ujęcie to skończone malowidło, które przedstawia złożoną naturę międzyludzkich relacji i działa na widza w sposób nieoczywisty” – stwierdził po śmierci włoskiego reżysera Andrzej Werner²⁹. Przemysław Trzeciak pisał z kolei o Gaudím tak: „znamiennosc charakteru, skłonność do przesady, umiłowanie formy i gestu, intensywność przeżyć, pragnienie olśnienia i zaskoczenia”³⁰. Zauważmy, iż opis ten doskonale oddaje charakter twórczości również Antonioniego, podobnie jak fakt – o którym wspominał Trzeciak – iż „każdemu twórcy, który jest bardziej samodzielny, oryginalny, niepodporządkowujący się istniejącej modzie, grozi niezrozumienie, a często powszechna kpina”³¹. Taki właśnie los spotkał Antonioniego na samym początku jego kariery filmowej: w połowie lat pięćdziesiątych cenzura odrzuciła jego szesnaście scenariuszy filmów dokumentalnych (w sumie w latach 1945-1950 powstało dziesięć scenariuszy niezrealizowanych nigdy scenariuszy dokumentów³²) i kilku fabularnych³³, swoisty film *noir*, *Kronika pewnej miłości* (1950), przez długi czas nie mógł znaleźć dystrybutora; moralizatorskich *Zwyciężonych* (1952) – paradoksalnie – okaleczyła włoska cenzura³⁴, a później wycofała z kin cenzura francuska; opera mydlana *Dama bez kamelii* (1952-1953) musiała czekać na premierę aż osiem lat³⁵. Antonioni odniósł sukces dopiero w wieku, bagatela, czterdziestu ośmiu lat, dzięki przełomowej *Przygodzie*, którą nie bez atmosfery skandalu uhonorowano Nagrodą Jury na Festiwalu w Cannes w 1960 roku, i którą w roku 1962 British Film Institute okrzyknął najlepszym po *Obywatelu Kane* (1941) Orsona Wellesa filmem wszechczasów.

Postaci hiszpańskiego architekta i włoskiego reżysera są zatem pełne analogii, są paralelne, Antonioni musiał w jakiś sposób widzieć siebie w Gaudím. Warto również zaznaczyć, że karierę filmową Włocha poprzedziły studia architektoniczne na Politechnice Bolońskiej³⁶, gdzie wykonywał liczne własne projekty budowlane, a historia architektury nie była mu obca, gdyż interesował się nią, tuż obok malarstwa, już od wczesnych lat dziecięcych. „Gdybym nie stał się reżyserem, byłbym architektem albo może malarzem. Innymi słowy, myślę, że jestem kimś, kto ma więcej do pokazania niż do powiedzenia” – mawiał Antonioni³⁷.

Po tym krótkim zarysie relacji Antonioni – Gaudí, przejdźmy do przedstawionej w filmie *Zawód: reporter* kwestii „gubienia się”.

1c) Gaudí v. zabójcza racjonalność

Architektonicznym „bohaterem” filmu jest kuriozalny budynek o nazwie Casa Milà (budowany w latach 1906-1910) w Barcelonie (fot. 1). „Kamieniołom”, jak zwykli określali go mieszkańcy stolicy Katalonii³⁸, jest ostatnim projektem, który Gaudí zrealizował przed włożeniem resztek sił w materializowanie swej wizji totalnej, równie buńczucznej jak katedra św. Piotra w Beauvais, czyli w nieukończoną nigdy katedrę Sagrada Família. Casa Milà, podobnie jak wcześniejsza Casa Batlló (1904-1906), naśladuje formy podparzone w przyrodzie i, paradoksalnie, choć tak dziwaczna i anormalna, wynik skrajnych poszukiwań umysłu ludzkiego i bodaj najbardziej wymyślny projekt architektoniczny zrealizowany ludzką ręką, jest jednocześnie jakby formą organiczną i wydaje się stworzona przez samą naturę. Przypomina stromą ścianę skalną, a jej „gliniana” fasada przywodzi na myśl – na przykład – faliste ślady na piasku³⁹. Gaudí był pod tym względem prekursorem święcącej dziś triumfy tak zwanej architektury biomorficznej.

Spontaniczny Hiszpan był także niewątpliwym przeciwieństwem pragmatycznego Szwajcara (od 1929 roku obywatela francuskiego), symbolu nowoczesności, Le Corbusiera, o którym także należy tu wspomnieć. Tylko odrobinę późniejszy corbusieryzm był całkowitym zaprzeczeniem twórczości Gaudiego. Le Corbusier miał bowiem zupełnie inny plan działania, zakładający inne priorytety. Gaudí dążył do zawiłości i komplikacji form, Le Corbusier – przede wszystkim do ich funkcjonalności⁴⁰. Le Corbusier pragnął zrealizować szczytne idee, chciał, aby wszystkim ludziom po prostu żyło się dobrze. Jednakże jego koncepcja „człowieka typowego”, będącego średnią wyekstrahowaną ze wszystkich ludzi, z czasem doprowadziła do niezdolnej uniformizacji, której to właśnie sprzeciwiał się głośno Antonioni w swoich filmach. W zamierzeniach Le Corbusiera, w architekturze miał urzeczywistnić się głęboki humanizm, tymczasem pod znacznym wpływem jego działań nastąpiła właśnie dehumanizacja społeczeństwa, a nowoczesna architektura stała się czymś na miarę prokrustowego łoża dla ludzi, którzy ją zamieszkują.

Idee Corbusiera udało się wcielić w życie, i to dosłownie, „największemu architektowi Ameryki Łacińskiej”⁴¹, Oskarowi Niemeyerowi⁴²; oraz planiście Lucio Coście w mieście Brasilia (fot. 3), które miało być miejscem o doskonałej (utopia) strukturyzacji miejskiej przestrzeni. (Swoją drogą, Brasilia mogła stanowić inspirację dla iście antyutopijnego filmu Terry’ego Gilliana *Brazil* – stąd być może jego tytuł). Zygmunt Bauman pisze, że „dla mieszkańców miasta Brazylia okazało się koszmarem. Nieszczęsne ofiary miasta szybko ukuły termin «*brasilitis*», określając nim nowy syndrom patologiczny, którego Brazylia stała się prototypem, do dziś pozostając jego najbardziej znanym ogniskiem. W powszechnym odczuciu najbardziej widoczne objawy *brasilitis* to brak tłumy i tłoku, puste rogi ulic, anonimowość miejsc i ludzkie postaci pozbawione twarzy oraz odrętwiała monotonia otoczenia, które nie kryje żadnych zagadek, pozbawione jest wszystkiego, co mogłoby podniecać lub zdumiewać. Mistrzowskie rozplanowanie Brasili redukowało do zera szanse spotkania drugiego człowieka poza miejscami przeznaczonymi do zebrania. Kpiono powszechnie, że randka na jedynym «forum», jakie przewidzieli projektanci – ogromnym Placu Trzech Sił – przypominała do złudzenia spotkanie na pustyni Gobi”⁴³. Cytowany tu autor śpieszy również dodać, iż struktura miast idealnych, takich jak Brasilia, „eliminowała konieczność dokonywania wyboru i ryzyko oraz szansę jakiegokolwiek przypadku”⁴⁴. A przed takim właśnie pozbawionym elementu zaskoczenia i no-

wości rutynowym funkcjonowaniem w nowoczesnym świecie przestrzegał nas przecież wielokrotnie w swych filmach Antonioni, jakby nawiązując do Foucaulta, który pisał, iż „pełne światło i spojrzenie nadzorcy zniewalają bardziej niż mrok, który ostatecznie osłaniał. Widzialność jest pułapką”⁴⁵. Tytuł modernistycznego filmu Antonioniego *Przygoda* był więc bardzo przewrotny – przygoda jest bowiem niemożliwością. W *Nocy* natomiast miasto przypominało antyseptyczną klinikę. W *Zaćmieniu* nad miastem górowała dziwna modernistyczna rzeźba, jako żywo przypominająca grzyb atomowy, a zamiast księżycy na niebie nocą odznaczało się tylko światło ulicznej latarni. *Czerwona pustynia* była najgłośniejszym wyrazem sprzeciwu wobec współczesnego świata i jego symbolu – miasta – a także jałowego życia w nim. Kamera Antonioniego często pokazywała je w sposób tendencyjny – jako pustynię, jak Brasilia: bez ludzi, a co za tym idzie, jako miejsce, gdzie nie mają szansy zagościć absolutnie żadne uczucia.

Architektura modernistyczna to zatem kolejna, po przepelnionym mieście nowoczesnym, przyczyna utraty ludzkiej tożsamości. Architektura Gaudiego jest zatem w filmie *Zawód: reporter*, obrazie o kontestacji kultury i cywilizacji, niewątpliwym symbolem, gdyż zmierza w zupełnie innym kierunku niż wspomniane wyżej projekty miast i budynków „idealnych”. Jest zaprzeczeniem „zabójczo” racjonalnej architektury nowoczesnej, stanowi zjawisko niecodzienne; spowodować może szok, by potem przynieść ukojenie. Nie przez przypadek też w filmie Cédrica Klapischa *Smak życia* (2002) twórczość Gaudiego – najpierw surrealistyczny park Güella, później katedra Sagrada Familia – pojawiają się w momentach przełomowych w życiu jego bohaterów.

2. Hipostaza miejsca

*Język miejsca i chwili nie daje się rozłożyć na dwie zupełnie odrębne części: miejsce jest zawsze chwilowe, a chwila jest zawsze gdzieś, w jakimś miejscu. Nie ma jednego absolutnego Miejsca ani jednej absolutnej Chwili. Takie pojęcia byłyby wewnętrznie sprzeczne. Sens miejsca niesie ze sobą możliwość innego miejsca, a sens chwili stałą jej przemijalność. Język przestrzeni i czasu jest jedną nierozdzieloną całością*⁴⁶.

Hanna Buczyńska-Garewicz



Fot. 3. Brasilia. Źródło: Internet

[Bieguni] to prawosławni starowiercy, którzy nie przyjęli reform Cerkwi i byli przekonani, że świat dostał się we władzę szatana. I tylko jedna rzecz nie podlegała temu władcy – ruch. Tak więc, żeby być dobrym chrześcijaninem i na końcu zostać zbawionym, trzeba być nieustannie w ruchu – przemieszczać się, podróżować, uciekać na peryferia świata. Szatan zaś posługuje się wszystkim, co próbuje nas przytrzymać w miejscu, ustalić raz na zawsze⁴⁷.

Olga Tokarczuk

Dla odbioru filmu *Zawód: reporter* bardzo ważny jest także namysł nad znaczeniem miejsca w kontekście ontologicznym (w znaczeniu Heideggerowskim: ontologia jako pytanie o bycie – *Sein*) i epistemologicznym. Zastanówmy się: czy może istnieć podmiot nieumiejscowiony? Pewnym jest, że to właśnie umiejscowienie w konkretnym „punkcie na mapie”, który możemy określać jako swój – podług powiedzenia: „tu jest moje miejsce” – daje nam, stwarza czy określa naszą tożsamość. Potrzeba posiadania „swojego” miejsca, tego, co Gaston Bachelard nazwał „przestrzenią osobną”⁴⁸, jest po prostu potrzebą stabilizacji. Bohater filmu, David Locke, nie ma takiego punktu oparcia. Dlatego właśnie tak łatwo może wcielić się w kogoś innego, zmienić tożsamość, stać się kimś innym; stać się Robertsonem.

Locke jest postacią symboliczną. Film obrazuje hipotezę: jak wyglądałby człowiek „bez miejsca”, bez zakorzenienia, człowiek nieumiejscowiony. (Pozornie) tacy ludzie nie istnieją, dlatego postać ta, jak i cały film, są dla wielu odbiorców zgola niewiarygodne. Każdy ma bowiem jakiś swój punkt odniesienia w postaci miejsca. Miejsca, do którego wraca. Na tym polega ludzka wiara w miejsce.

W 1969 roku powstał, niezwykle ceniony przez Antonioniego, film *Easy Rider* Dennisa Hoppera, uznany za pierwszy film drogi, który – jako swoisty manifest – rozpoczął cykl produkcji kinowych, z podróżą jako motywem głównym. Filmem o podróżowaniu jest także o sześć lat późniejszy *Zawód: reporter*. Podróż głównego bohatera nie jest jednak zwyczajną wędrówką⁴⁹. Jego sposób bycia określić powinniśmy raczej mianem nomadyzmu. Nomadologia jest także zdecentralizowaną przestrzenią myślową (Deleuze), rozumianą jako ciągłe stawanie się. „Myślenie w tym systemie jest przygodą, jest otwarte na niewiadomą, stawia pytania nie znając odpowiedzi”⁵⁰. W filmie *Zawód: reporter* nie tylko sposób myślenia głównego bohatera jest nomadyczny, ale sam David Locke wciąż „staje się” na nowo. W filmie nie ma żadnej stagnacji, bohater w każdej kolejnej minucie filmu jest kimś innym. (Szczególnie ciekawie wypada też kwestia nomadyzmu obrazów, którą poruszył już Antonioni we wcześniejszym *Powiększeniu*: „obrazy są nomadami mediów” – pisze Hans Belting⁵¹ – wędrują, są nieuchwytny). Brak w tym filmie jakiegokolwiek zakotwiczenia bohatera, jakiegokolwiek stabilizacji, zastanych schematów. „Znajomość miejsca i znajomość drogi (kierunku) to dwa aspekty stosunku z otoczeniem”⁵² – pisze Hanna Buczyńska-Garewicz. Bohater *Zawodu: reporter* nie zna ani miejsca, ani swej drogi – wszak nie wie, dokąd zmierza. „Obcość i swojskość są sposobami życia”⁵³ – postuluje dalej Buczyńska-Garewicz. David Locke jest bez wątpienia obcym. Wszędzie i zawsze. Nie ma w nim ani w niczym swego oparcia: „być w ruchu, znaczyło nie należeć nigdzie. A nie należeć nigdzie, znaczyło nie móc liczyć na czyjąkolwiek pomoc. Im szybciej biegniesz, tym bardziej tkwisz w miejscu” – stwierdza Zygmunt Bauman⁵⁴.

Istnieje jednak coś takiego jak zakotwiczenie pamięci w konkretnym miejscu. Pamięć stwarza człowiekowi zupełnie inne możliwości. Można być jednocześnie zakotwiczonym i niezakotwiczonym – opcje te nie wykluczają się, gdyż funkcjonują na dwu zupełnie różnych płaszczyznach: psychologicznej i ontologicznej. To dwa różne porządki interpretacji. Rozpatrzmy film *Zawód: reporter* na płaszczyźnie ontologicznej. Gdyby zastanowić się głębiej, sięgając wstecz do historii filozofii, dojść można by do paradoksalnego wniosku, że istnieją wyłącznie tacy ludzie jak David Locke.

Sięgając do tradycji platońskiej, dowiadujemy się, że miejsca nie da się upewnić, na świecie nie ma miejsca idealnego, stąd też konkretność człowieka – nieprzypisanego żadnemu miejscu – jest nieopisywalna. Nie istnieje więc coś takiego jak człowiecza tożsamość związana z miejscem. „Chcąc opisać człowieka przekonująco, możemy to uczynić, tylko umieszczając go w jakimś ruchu, skądś – dokądś. Fakt powstawania tak wielu nieprzekonujących opisów człowieka stabilnego, stałego, wydaje się kwestionować istnienie «ja» rozumianego nierelacyjnie. To sprawia, że od jakiegoś czasu w psychologii podróży pojawiają się pewne idee supremacji głoszące, iż nie może istnieć inna psychologia niż psychologia podróżna” – pisze Olga Tokarczuk⁵⁵. Jak słusznie zauważył Richard Sennett, „fizyczny stan ciała podróżującego wzmacnia poczucie oderwania od przestrzeni”⁵⁶. Nie tylko nomada z filmu *Zawód: reporter* jest wciąż w podróży i przez to zawsze nie na (w) miejscu, niezwykle istotny jest bowiem także w kontekście tych rozważań status człowieka (po)nowoczesnego, mieszkańca miasta, który podobnie jak ono, jest w ciągłym ruchu. Można powiedzieć, że ten również nie ma swojego miejsca w mieście. Jak zauważył Paul Virilio, będąc w ruchu, inaczej postrzegamy przestrzeń, a różnica między miastem a wsią to jak różnica między spoczynkiem a ruchem⁵⁷. Domeną człowieka nowoczesnego jest „miejski” brak skupienia i w konsekwencji namysłu nad tym, co nieustannie wymyka się władzy wzroku. Henri Bergson zdecydowanie twierdził, że przedmiotem naszego intelektu mogą być tylko ciała nieorganiczne, nierozciągliwe i nieruchome⁵⁸. Wynika stąd po pierwsze – co szczególnie ważne w kontekście wszystkich filmów Antonioniego – że największy nawet intelektualista (a intelektualistami jest większość bohaterów jego filmów) nie zrozumie drugiego człowieka (i właśnie o niemożności porozumienia się są przecież filmy Antonioniego!). Po drugie – kwestia nieruchomości. Nie ma wszak rzeczy nieruchomych. Wszystko jest w ruchu, gdyż wszystko istnieje w czasie. Załóżmy, że aby dotrzeć do istoty rzeczy, trzeba by wznieść się ponad czas, wykroczyć poza niego. Lecz nie jest przecież możliwe myślenie inne niż tylko myślenie w czasie, gdyż myślenie to proces czasowy. Zatem zarówno bycie, jak i myślenie o byciu (i bycie) to nieustanne stawanie się. „Ruch jest bez wątpienia rzeczywistością samą, zaś nieruchomość jest zawsze tylko pozorna lub względna” – pisał Bergson⁵⁹.

Pewnym jest zatem, iż czas wprowadza znaczne zamieszanie także w myślenie o przestrzeni (jednej, „idealnej”). Tutaj znowu należałoby sięgnąć do filozofii klasycznej, mianowicie do Heraklita. Lecz – za Emmanuelem Lévinasem – nie chodzi dokładnie o sam „mit rzeki, do której nie można wejść dwa razy, ale jego wersję w wydaniu Kratylosa, gdzie mowa o rzece, do której nie można wejść ani razu; gdzie nie może powstać sama stałość jedności, forma wszystkiego tego, co istniejące. Byłaby to rzeka, w której zanika ostatni element stałości, przez odniesienie do której rozumiane jest stawanie się”⁶⁰. Heidegger słusznie zaproponował zatem, by pytać nie o Byt, lecz o Bycie; w tym samym duchu Ewa Rewers, w książce *Post-Polis: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, pisze, że nie można odpowiedzieć na pytanie, czym „jest” miasto; winniśmy raczej pytać o to, jak się ono „staje”⁶¹. Na myśl przychodzi tu Wim Wenders i jego film *Lisbon Story*, gdzie

według członków grupy Madredeus, rzeka Tejo to jedyny świadek życia miasta Lizbony. Jej nurt płynie bowiem równolegle z życiem miasta. Ani do niej, ani do miasta nie można wejść dwa razy. Wszystko się zmienia.

Podróż/ucieczka Locke'a – rozumiana jako ruch – jest więc symboliczna. Bohater podróżuje, bo nie ma swojego miejsca, podobnie jak bohaterowie filmu *Pod ostoną nieba* Bernarda Bertolucciego (scenariusz do obu filmów napisał ten sam człowiek, Mark Peploe). Jest to zatem ucieczka – jak twierdzi Jack Turner – zarówno od trosk życiowych, jak i Lacanowskiego „braku”⁶² – tu: braku miejsca. Jednak w odwrotnej kolejności stwierdzenie to również jest prawdziwe i obrazuje to, co staram się tu udowodnić: Locke nie ma swojego miejsca, bo podróżuje, ale podróżuje symbolicznie – po prostu: jest w ruchu. Tak zatem zniknięcie Locke'a możemy z jednej strony uznać – podobnie jak na przykład w przypadku zniknięcia Anny w *Przygodzie* – za efekt zaniku więzi społecznych i braku oparcia w sensie psychologicznym, lecz również jako rezultat braku zakotwiczenia w sensie ontologicznym i epistemologicznym. To fenomenologiczny punkt widzenia, przeczący klasycznym Arystotelesowskim teoriom, że aby „ujrzeć” miejsce, potrzebny jest ruch⁶³. Žižek pisze, w Bergsonowskim duchu, że „jeśli chodzi o pierwotny status fenomenologiczny ruchu, jest on równoznaczny ze ślepotą, zamazuje kontury tego, co postrzegamy, to znaczy, aby wyraźnie dostrzec przedmiot, musi on być znieruchomiały, unieruchomiony – nieruchomość sprawia, że rzecz staje się widzialna”⁶⁴. Ale idąc dalej tym tropem, również osoba patrząca winna być nieruchoma, bo „zgodnie z [zachodnioeuropejską] tradycją, jeśli widz ma w ogóle zobaczyć obraz, jego ciało musi zostać unieruchomione”⁶⁵. Dlatego właśnie wierzono niegdyś w prawdę fotografii, która „zatrzymywała czas”, podobnie jak w pewnym sensie kino, które „jest «ruchomym obrazem», stanowi continuum martwych obrazów, które sprawiają wrażenie życia dzięki temu, że biegną z odpowiednią prędkością; martwy obraz jest «nieruchomy», jest «stop-klatką», czyli ruchem zatrzymanym”⁶⁶. Tak zatem film jest to, podobnie jak diaporama, ciąg „stop-klatek” – znieruchomiałych, zatrzymanych obrazów, jednostek trwania (istny „Frankensteinian project” Noëla Burcha – czyli jeden żywy obraz z wielu martwych części⁶⁷). Gdyby nie problem reprezentacji rzeczywistości, można by w tym miejscu wysunąć hipotezę, że dopiero dzięki zapisowi/uwiecznieniu rzeczywistości na taśmie celuloidowej, możemy ją ujrzeć – oczywiście analizując film klatka po klatce, gdyż ruch – projekcja filmu – znowu „zamazałby” wszystko. I choć możemy ujrzeć tylko określony wycinek rzeczywistości – to może lepiej zobaczyć tyle, aniżeli nie ujrzeć nic? Tak zatem, czy byłoby tak, że dopiero fotografia, a potem kino pozwoliły nam zobaczyć mały fragment rzeczywistości, unieruchamiając obrazy?

Powróćmy do statusu ontologicznego historii zekranizowanej przez Antonioniego w filmie *Zawód: reporter*. Wynikający z wyżej opisanego fenomenologicznego pnia myślenia brak miejsca oznacza jednocześnie brak człowieczej tożsamości. Jednakże przypomnijmy to, o czym pisał Žižek w kontekście *Powiększenia* Antonioniego – że gra może funkcjonować bez obiektu⁶⁸. Poczynania Locke'a możemy więc uznać za swego rodzaju grę z pseudorzeczywistością. Ta gra pozorów stanowi z kolei „fundament istnienia, w którym liczy się jedynie udawanie i gra”⁶⁹. Wołałabym mówić jednak o czymś innym niż gra, mianowicie o swoistej schizofrenii głównego bohatera filmu *Zawód: reporter*. Schizofrenia czy rozdwojenie (rozszczepienie, zwielokrotnienie) jaźni, patologiczne MPD (Multiple Personality Disorders)⁷⁰ – oto bowiem sytuacje modelowe wynikające z powyższego braku zakotwiczenia. Dotknięty tą psychozą jest moim zdaniem David Locke. Produktem braku (tu: miejsca) jest nadmiar; w przypadku bohatera u Antonioniego jest to nadmiar aktywności – fizycznej, ale i myślowej, kierującej jego spojrzenie

do wnętrza samego siebie, przez co traci on kontakt z otoczeniem. Mamy do czynienia z sytuacją z *Powiekszenia* – choć tam była ona wyłożona bardziej wprost – „brak [...] uruchamia nadmierne bogactwo wyobraźni”⁷¹, co prowadzi do schizofrenii (w znaczeniu bardziej symbolicznym niż klinicznym). Wojciech Chyła opisuje ten stan następująco: „schizofrenia to stan, w którym podmiot zagubiony w swoim wewnętrznym śnie nie może już komunikować się z nikim. Cierpi z powodu ogromnych dziur w swoim rzeczywistym doświadczeniu [...] i dysponuje jedynie «komunikacją paradoksalną» – wyłącznie ze swoją sfantazmowaną myślą. Podmiot komunikuje się jednokierunkowo z fantazmatem pragnienia, a mówiąc ściślej – komunikuje się jednokierunkowo, zmysłowo, z brakującym przedmiotem swego pragnienia. Cierpi na brak komunikacji z zewnętrzem, z obecnością”⁷².

Locke przejawia więc zachowania mogące świadczyć o ponowoczesnym rozpadzie osobowości, nie znajduje jednak w sobie zgody na ten stan. Człowiek ponowoczesny jest bowiem pogodzony ze swoją płynną tożsamością. Marcin Dulemba w tekście „*Księga Życia*”: *bardzo mała Apokalipsa* porównuje następujące filmy: postmodernistyczne *The Book of Life* (1998) oraz *Amateur* (1994) Hala Hartleya z czysto modernistycznym *Lokatorem* (1976) Romana Polańskiego (na podstawie modernistycznej powieści Rolanda Topora): „nie ulega wątpliwości, że świat przedstawiony w filmie Hartleya to świat pozabawiony uniwersalnego, stałego punktu odniesienia. Pomimo to bohaterowie *Księgi Życia* nie mają poczucia kryzysu. Takiej refleksji nie wzbudza w nich nawet perspektywa nadchodzącej apokalipsy. Wbrew temu, co pisze [Fredric] Jameson, człowiek ponowoczesny nie jest pogrążony w metafizycznej rozpacz, lecz postrzega swoją sytuację jako całkiem komfortową. Tak samo kwestia rozpadu osobowości podejmowana przez wybitnych modernistów, takich jak Kafka, Nabokov czy [...] Musil, w postmodernizmie nabiera zupełnie innej wartości. Istotę różnicy tych dwóch perspektyw łatwo dostrzeżemy, porównując ze sobą modernistyczny obraz Romana Polańskiego *Lokator* (*The Tenant*, 1976) z postmodernistycznym *Amatorem* Hala Hartleya. Bohater pierwszego z wymienionych filmów gubi się w wielości możliwych «Ja», co ostatecznie prowadzi go do samobójczej śmierci. Natomiast postać zakonniczy-nimfomanki z *Amatora* swobodnie porusza się w garderobie różnych osobowości, dowolnie konstruuje swoją kontrowersyjną tożsamość. Wygląda na to, że w postmodernizmie problemy modernizmu przestały być problemami”⁷³. *Amator* Hala Hartleya – podobnie jak *Zawód: reporter* podejmuje kwestię utraty własnej tożsamości przez głównego bohatera. Thomas Ludens (Martin Donovan) u Hartleya na początku filmu traci tożsamość w wyniku powypadkowej amnezji; David Locke z filmu Antonioniego wyrzeka się natomiast własnej tożsamości. Następnie w obu przypadkach mamy do czynienia z nieustanną podróżą bohaterów, aby na koniec oba dzieła skończyły się tragiczną śmiercią swych protagonistów. Najważniejsze są jednak niemalże identyczne zakończenia owych filmów – w obu przypadkach kobiety, które towarzyszyły bohaterom w ich podróży, jednocześnie tak naprawdę wcale ich nie znając, po ich śmierci, na pytanie, „czy znały tego mężczyznę”, (przewrotnie?) odpowiadają, że tak⁷⁴.

Filmowa konstrukcja bohatera wspomnianego *Lokatora* Polańskiego jest oczywiście porównywalna z konstrukcją postaci Davida Locke’a, zatem można się zastanawiać, czy protagonista filmu Antonioniego cierpi na „nowoczesną”, czy też może „ponowoczesną” schizofrenię. Bohater *Zawodu: reporter* ostatecznie nie zdomawia się w żadnej z „wypróbowywanych” przez siebie tożsamości. Jest martwy za życia, a fizyczne unicestwienie jedynie konsekwentnie puentuje jego bezcelową podróż/wędrówkę/ucieczkę.

3. Dekonstrukcja czasu

O ile schizogeny problem miejsca istniał zawsze, a w ludzkiej świadomości pojawił się już w starożytności, o tyle w dobie społeczeństwa konsumpcyjnego, czyli w świecie ponowoczesnym, narodził się dodatkowo problem z kategorią czasu. Według Fredrica Jamesona winniśmy go również rozpatrywać w odniesieniu do psychozy, jaką jest schizofrenia. Ponowoczesność cechuje, według Jamesona, „rozdrobienie czasu na serie wiecznych «teraz»”⁷⁵. Schizofrenik „żyje [...] w wiecznej terażniejszości, z którą zróżnicowane momenty jego przeszłości nie mają prawie żadnej łączności i dla której nie widać na horyzoncie żadnej wyobraźalnej przyszłości. [...] Schizofrenia nie zna więc tożsamości jednostkowej w naszym sensie, jako że nasze poczucie tożsamości zasadza się na niezależnym od upływu czasu poczuciu trwałości «ja» dla siebie i dla innych”⁷⁶. Locke z *Zawodu: reporter* po przemianie w Robertsona – który przed śmiercią wyznał, iż jest globtroterem, żyje z dnia na dzień⁷⁷ – też „żyje chwilą” terażniejszą, pragnie „codziennie wszystko wyrzucić”⁷⁸. Buntuje się też po części – jak bohaterowie *Zabriskie Point* – przeciwko kulturze jako narzuconej ludziom konwencji. David Locke niczym siedemnastowieczny filozof empiryk John Locke⁷⁹ wierzy, że nie ma wrodzonych zasad, „wszystko wyrzucając”, chce stać się panem samego siebie i swojego losu. Jego bycie w czasie nie jest rozciągnięte między przeszłością, terażniejszością a przyszłością. Przeszłość jest odrzucona, zostaje w tyle (słynna scena, gdy Locke każe dziewczynie w samochodzie odwrócić się plecami do kierunku jazdy, aby ujrzała drogę, jaka zostaje w tyle, i zrozumiała, przed czym uciekają); przyszłość nie jest zaplanowana. Istnieje więc tylko terażniejszość. Ruch, bycie w ruchu, płynność – to domeny ponowoczesności, stateczność i statyczność były natomiast cechami nowoczesności – mimo tego co pisałam o będącym w ciągłym ruchu nowoczesnym mieście, każdy znał wtedy swoje miejsce i przede wszystkim swoją funkcję⁸⁰.

David Locke z filmu Antonioniego, podobnie jak bohaterowie *Przygody*, niemal przez cały czas trwania filmu jest w podróży⁸¹. Podobnie Corrado z *Czerwonej pustyni*, który wyznaje kilkakrotnie: „nigdzie nie czuję się dobrze. Dlatego postanowiłem wyjechać”⁸². Według Baumana nowoczesność to epoka „wędrowców” – jak sam pisze – „nowoczesność to tyle, co niemożność trwania w bezruchu”⁸³. Nawiązując do znanego Baumanowskiego rozróżnienia wędrowców na turystów i włóczęgów, można zaryzykować stwierdzenie, że turystą jest protagonista *Powiększenia*, gdyż jego nieciągłe życie, złożone wyłącznie z niepowiązanych ze sobą epizodów, nie stanowi dla niego źródła cierpienia; powodem zmartwień nie jest dla niego jego sposób bycia-w-świecie, lecz relacja między nim a „rzeczywistością” – co nie jest w tym wypadku równoznaczne. Nieciągłość jego życia podkreśla sama konstrukcja fabularna filmu, który składa się z luźno powiązanych ze sobą – lub wcale niepowiązanych – epizodów: sesja zdjęciowa z pięcioma modelkami nagle „urywa się”, Thomas (David Hemmings) zostawia je w studio; ważna telefoniczna rozmowa Thomasa z Ronem (Peter Bowles) zostaje „zawieszona” przez tego pierwszego, który nagle o niej zapomina pod wpływem nowych wrażeń; wygrana bitwa o gryf gitary jednego z członków legendarnej supergrupy Yardbirds⁸⁴ nie ma praktycznie żadnego znaczenia ani dla Thomasa, ani dla akcji filmu, traktowanego jako próba rozwiązania kryminalnej zagadki, stanowiącej przecież główną jego oś. Nic z tych epizodów nie wynika. Pozornie pozbawione są sensu, ale, paradoksalnie, właśnie one pozwalają widzowi zrozumieć sposób istnienia współczesnego człowieka, którego ucieleśnieniem jest protagonista *Powiększenia*. Bohater *Zawodu: reporter* to natomiast włóczęga, czyli – rzecz by można – bardziej tragiczny wariant turysty. Ten oto bowiem nigdy i nigdzie nie czuje się dobrze, a więc, jak już wcześniej pisałam, nigdy „nie jest na miejscu” i poprzez swój sposób życia nigdy „nie jest w miejscu”.

Można również za Georgiem Simmlem uznać każdą podróż – dosłowną czy symboliczną – za przygodę, która odznacza się tym, że nie istnieje dla niej czas przeszły ani przyszły: „właściwą atmosferą przygody jest bezwarunkowa terażniejszość, skupienie procesu życiowego w jednym punkcie, który nie ma przeszłości ani przyszłości i dlatego nadaje życiu intensywność stosunkowo niezależną od samej materii zdarzenia”⁸⁵. Można też – za współczesnymi myślicielami – ponownie nazwać stan Locke’a schizofrenią: „schizofrenik nie tylko jest «nikim» w znaczeniu braku osobowej tożsamości; on lub ona także nic nie robi, ponieważ projektować coś – to znaczy być zdolnym do poświadczenia siebie dla pewnej czasowej ciągłości. Z tego powodu schizofrenik staje przed niezróżnicowanym obrazem świata w terażniejszości”⁸⁶. Locke nie jest – również pod tym względem – jedynie fikcyjnym, niewiarygodnym bohaterem filmowym, o którym – znowu – chciałoby się rzec: „tacy ludzie nie istnieją”. Według przywołanego Jamesona, „cały nasz współczesny system społeczny zaczął stopniowo tracić zdolność przechowywania przeszłości, żyjąc w wiecznej terażniejszości i wiecznej zmianie, wymazującej wszystkie te rodzaje tradycji, które wcześniejsze formacje społeczne musiały w taki czy inny sposób ochraniać”⁸⁷.

Biorąc pod uwagę wszystkie wyżej opisane aspekty, można śmiało powiedzieć, że Antonioni był jednym z baczniejszych obserwatorów sytuacji współczesnego człowieka w dzisiejszym – rzec by można – świecie niepewności. Zdiagnozował ją jako pozbawiającą jednostkę jej indywidualizmu, stałych wartości i, co za tym idzie, wszelkiego poczucia bezpieczeństwa. Jego filmy miały być jedynie początkiem procesu rozumienia, procesu kształtowanego z analityczną, a jednocześnie wizjonerską, malarską precyzją. Zachowując klasyczny język filmowy, precyzyjnie badając relację między jednostką a przestrzenią miejską, zarówno w *Zawodzie: reporter*, jak i w *Powiększeniu*, eksperymentował z ponowoczesną kondycją tożsamości swoich bohaterów. W klasycznym kadrze pokazuje ich „mocowanie się” z tożsamością, która pod naciskiem zmieniającego się świata nie chce i nie może pozostać stała. Żaden z jego bohaterów nie wyraża jednak zgody na ową „napierającą” płynność. Reżyser pozostawia bohatera *Powiększenia* w akcie zdumienia odkryciem „nieprzejrzystości” obrazów, kiedy ten próbuje odnaleźć się w nowej dla niego, poznawczej sytuacji. Bohater *Zawodu: reporter* właściwie od początku wie, że jego tożsamościowa wędrówka nigdzie nie prowadzi, do żadnego momentu „odkrycia”. Antonioni rysuje filmowe sylwetki w momentach przejścia, balansu, wędrówki – nigdy ostatecznej zgody na kondycję ponowoczesną. Ten fakt pozwala zaliczyć go w poczet niezastąpionych mistrzów kina refleksji.

Przypisy

- ¹ Jak wyjaśnia Paul Virilio, dromomaniak to „określenie nadane zbiegom w epoce *ancien régime*’u, stosowane również w psychiatrii w odniesieniu do osób cierpiących na *dromomanię*, zaburzenie cechujące się niepoahamowaną skłonnością do bezcelowego przemieszczania się”. Zob. P. Virilio, *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 11.
- ² E.A. Poe, *Człowiek tłumy*, [w:] *Opowieści nadzwyczajne*, przeł. B. Leśmian, Warszawa 1998, s. 191.
- ³ O. Spengler, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2001, s. 285.
- ⁴ M. Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniażek, Warszawa 1999, s. 92.
- ⁵ J. Przemieński, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć” oko*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków 1998, s. 341.
- ⁶ A. Leśniak, *Topografie doświadczenia. Maurice Blanchot i Jacques Derrida*, Kraków 2003, s. 56.

- ⁷ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2001, s. 155.
- ⁸ Ibidem, s. 156.
- ⁹ *Zawód: reporter*, lista dialogowa.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Ibidem.
- ¹³ H. Książek-Konicka, *100 filmów włoskich*, Warszawa 1978, s. 130.
- ¹⁴ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 212-213.
- ¹⁵ Ibidem, s. 29.
- ¹⁶ R. Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk 1996, s. 19.
- ¹⁷ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, op. cit., s. 185.
- ¹⁸ A. Gwóźdź, *Dekonstrukcje widzenia*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 240.
- ¹⁹ B. Vian, *Miłość jest ślepa*, [w:] *Opowiadki do pociągu*, przeł. M. Puszczewicz, Warszawa 1990, s. 22.
- ²⁰ *Michelangelo Antonioni. The Investigation 1912-2007*, red. S. Chatman, P. Duncan, Köln 2008, s. 62.
- ²¹ K. Klejsa, *Pustynia trwa. Widok z Zabriskie Point*, [w:] *Michelangelo Antonioni*, pod red. B. Żmudzińskiego, op. cit., s. 137.
- ²² Ibidem, s. 152.
- ²³ Na nowo nagrany utwór *Carefull With That Axe, Eugene*. Wspomniana wyżej scena wybuchu została później przypomniana w klipie do piosenki *Money* zespołu *Pink Floyd*, nagrania pochodzącego z kultowej płyty *The Dark Side Of The Moon* (1973).
- ²⁴ K. Klejsa, op. cit., s. 152.
- ²⁵ Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni*, [w:] *„Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1993, s. 72.
- ²⁶ *Zawód: reporter*, lista dialogowa.
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ H. Książek-Konicka, *100 filmów włoskich*, op. cit., s. 104.
- ²⁹ *Śmierć Bergmana i Antonioniego to koniec epoki*, rozmowa z Andrzejem Wernerem, „Gazeta Wyborcza” 1.08.2007, s. 14.
- ³⁰ P. Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Warszawa 1974, s. 49.
- ³¹ Ibidem, s. 50.
- ³² Michelangelo Antonioni..., op. cit., s. 90.
- ³³ T. Miczka, *Michelangela Antonioniego „twórcza zdrada kina”*, [w:] *Michelangelo Antonioni*, pod red. B. Żmudzińskiego, op. cit., s. 32-33.
- ³⁴ Warto zaznaczyć, że nawet tak kasowy i w zasadzie jedyny komercyjny hit kinowy Antonioniego jak *Powiększenie* miał swego czasu we Włoszech problemy z cenzurą.
- ³⁵ H. Książek-Konicka, *Michelangelo Antonioni*, Warszawa 1970, s. 5.
- ³⁶ Ibidem, s. 7.
- ³⁷ J. Szczerba, *Antonioni: poeta z kamerą*, „Gazeta Wyborcza” 1.08.2007, s. 14.
- ³⁸ R. Zerbst, *Gaudi – The Complete Buildings*, Köln 2005, s. 176.
- ³⁹ Ibidem.
- ⁴⁰ Jak cała grupa CIAM, której był członkiem, a także niemiecki Bauhaus w Dessau, jego rosyjski odpowiednik Wchutemas, czy też architekci między innymi tacy jak: Walter Gropius, Richard J. Neutra, Ludwig Mies van der Rohe. Ideologia urbanistyczna grupy CIAM, cała jej koncepcja struktury nowoczesnego miasta, została wypracowana w 1933 roku, a wydana pod redakcją Le Corbusiera w 1941 pod nazwą Karta Ateńska.
- ⁴¹ R. Zerbst, *Gaudi...*, op. cit., s. 241.
- ⁴² Niemeyer był w 1936 roku współpracownikiem Le Corbusiera w Rio de Janeiro.
- ⁴³ Z. Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2002, s. 54-55.
- ⁴⁴ Ibidem, s. 55.

- ⁴⁵ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 195.
- ⁴⁶ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 189.
- ⁴⁷ *Biegun – z Olgą Tokarczuk rozmawia Kinga Dunin*, „Wysokie Obcasy” [dodatek do „Gazety Wyborczej”] 2007, nr 42, s. 24.
- ⁴⁸ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice...*, op. cit., s. 216-217.
- ⁴⁹ Między innymi za sprawą odniesień do tego „kultowego” już filmu Antonioniego, do włoskiego reżysera porównywany jest Wim Wenders. Jak pisze Stach Szablowski, „bohaterowie filmów Wendersa są w ciągłej podróży, której celu nie znają – jest to droga w poszukiwaniu swojej tożsamości” (S. Szablowski, *Wim Wenders. Kino drogi*, [w:] „Machina” 1998, nr 2, s. 68).
- ⁵⁰ M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003, s. 32.
- ⁵¹ Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 256.
- ⁵² H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice...*, op. cit., s. 102.
- ⁵³ Ibidem, s. 121.
- ⁵⁴ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000, s. 125.
- ⁵⁵ O. Tokarczuk, *Bieguni*, Kraków 2007, s. 85.
- ⁵⁶ R. Sennett, *Ciało i kamień...*, op. cit., s. 14.
- ⁵⁷ P. Virilio, *Prędkość i polityka*, op. cit., s. 12.
- ⁵⁸ Zob. H. Bergson, *Pamięć i życie. Wybór tekstów Gilles Deleuze’a*, przeł. A. Szczepańska, Warszawa 1988, s. 107-109.
- ⁵⁹ Ibidem, s. 108.
- ⁶⁰ E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1999, s. 33.
- ⁶¹ Zob. E. Rewers, *Post-polis: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- ⁶² J. Turner, Antonioni’s The Passenger as Lacanian text, [w:] „Other voices. The eJournal of Cultural Criticism” 1999, no. 3, <<http://www.othersvoices.org/1.3/jturner/passenger.html>>, data dostępu: 1.04.2008.
- ⁶³ Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice...*, op. cit., s. 24.
- ⁶⁴ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, op. cit., s. 224.
- ⁶⁵ L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Warszawa 2006, s. 189.
- ⁶⁶ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, op. cit., s. 226.
- ⁶⁷ Zob. C. Strathausen, *Uncanny spaces: the city in Ruttmann and Vertov*, [w:] M. Shiel, T. Fitzmaurice, *Screening the city*, London–New York 2003, s. 17.
- ⁶⁸ S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003, s. 214.
- ⁶⁹ K. Loska, *Antonioni – ponowoczesność i komunikacja*, [w:] *Michelangelo Antonioni*, pod red. B. Zmudzińskiego, op. cit., s. 208.
- ⁷⁰ Zob. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, op. cit., s. 209-210. Por. J. Hawthorn, *Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character: From Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*, New York 1983.
- ⁷¹ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, op. cit., s. 218-219.
- ⁷² W. Chyła, *Kruszenie słowa przez maszyny tekstualne*, „Principia – pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej – tom XXVI – Studia z filozofii filmu”, pod red. A. Zalewskiego, Kraków 2000, s. 183.
- ⁷³ M. Dulemba, „Księga Życia”: bardzo mała Apokalipsa, [w:] A. Helman, A. Pitrus, *Gesty, osoby, teksty: kino Hala Hartleya*, Kraków 2007, s. 117.
- ⁷⁴ O łatwości zmieniania swojej tożsamości pisze również Zygmunt Bauman, w kontekście „nakazów” ponowoczesności: „by każda przybrana tożsamość była szatą, a nie skórą, by zbyt ściśle do ciała nie przylegała, by można było, gdy zajdzie potrzeba lub przyjdzie chęć, pozbyć się jej równie łatwo, jak się zdejmuje przepoconą koszulę”. Ciekawie w tym świetle przedstawia się również *Powiększenie* Antonioniego. Jurij Lotman zwracał uwagę na „zadziwiającą zdolność stapiania się [głównego bohatera] ze środowiskiem: w domu noclegowym – jest włóczęgą, wśród szalejącej młodzieży – zaczyna się awanturować, w towarzystwie alkoholików – upija się”. Moim zdaniem w przypadku bohatera *Powiększenia* jest to raczej podobieństwo do wspomnianej zakonnicy-nimfomanki z filmu Hartleya, postawa polegająca na ponowoczesnej zgodzie jednostki na wielość jej własnych tożsamości, niż fakt przynależności do życia jako fotografa, który winien się z nim stapiać, jak twierdził Lotman. Antonioni – ucieleśnienie twórcy nowocześniejszego – mówi w *Powiększeniu* o „problemach” ponowoczesności. Jego język filmowy jest tradycyjny (nowoczesny), lecz opisuje problemy nowej epoki. Jedynym zabiegiem postmodernistycznym w *Powiększeniu* – i chyba w ogóle w całej twórczości Antonioniego – jest podążenie kamery za nieistniejącą piłką w ostatniej scenie filmu. Antonioni zdaje się

mówić tu o tym, że dziś istotny jest jedynie sposób postrzegania rzeczywistości, a nie to, czym ona jest – bo do tej wiedzy dotrzeć nie możemy. Znak oderwał się od znaczenia. Jeśli bohater filmu chce zobaczyć piłkę, to ją zobaczy. Jeśli Antonioni – operujący medium, jakim jest film, a więc operujący obrazami – chce pokazać nam piłkę, to ją pokaże – bez względu na to, czy ona w ogóle istnieje, czy nie. Obrazy są tylko obrazami, niczego nie oznaczają, nie odnoszą się do prawdy o rzeczywistości. Postmodernizm bada obrazy i obrazami operuje – na tym polega jego konstruktywistyczny wymiar. Jeśli „postmodernistyczna”, jak powiedzieliśmy, scena z piłką wieńczy dzieło, to cały film również możemy określić mianem czegoś w rodzaju kliszy postmodernizmu – podobnie jak późniejsze dzieła: właśnie *Zawód: reporter* czy *Zabriskie Point*.

⁷⁵ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 213.

⁷⁶ Ibidem, s. 203.

⁷⁷ *Zawód: reporter*, lista dialogowa.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Jack Turner uważa, że David Locke może stanowić symboliczną syntezę filozofów: Davida Hume'a i Johna Locke'a (J. Turner, Antonioni's The Passenger as Lacanian text, [w:] „Other voices. The eJournal of Cultural Criticism” 1999, no. 3, <<http://www.othervoices.org/1.3/jturner/passenger.html>>, data dostępu: 1.04.2008).

⁸⁰ Właśnie dlatego Holocaust uznajemy dziś za ostateczną porażkę nowoczesności – że był on wyrazem niechęci, prześladowaniem i w tragicznej konsekwencji – eksterminacją tych, którzy „byli w ruchu”, wiecznej podróży, nomadów, protonarodów i narodów żyjących w diasporach – Żydów i Cyganów – czyli tych, którzy poprzez swoją inność byli „nie na miejscu” i poprzez swój sposób życia byli „nie w miejscu”. Przypomnijmy, że nowoczesność była epoką „radykalnych rozwiązań”, dążącą do usunięcia ze świata szeroko i błędnie rozumianego „brudu”, nieładu, Obcych. Holocaust był radykalnym tak zwanym „rozwiązaniem ostatecznym” (interpretacja między innymi Zygmunta Baumana).

⁸¹ Sekwencje scen ucieczki Locke'a i dziewczyny przypominają podróż Sandra i Claudii w poszukiwaniu Anny w *Przygodzie*.

⁸² *Czerwona pustynia*, lista dialogowa.

⁸³ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, op. cit., s. 114.

⁸⁴ Yardbirds – brytyjska grupa bluesrockowa składająca się na tak zwaną „brytyjską inwazję” (*British Invasion*). W szeregach zespołu występowali tacy gitarowi wirtuozi jak Eric Clapton, Jeff Beck (występuje w *Powiększeniu*) czy Jimmy Page (również występuje w *Powiększeniu*).

⁸⁵ G. Simmel, *Filozofia przygody*, [w:] *Most i drzewi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 267-268.

⁸⁶ F. Jameson, op. cit., s. 204.

⁸⁷ Ibidem, s. 212.

Summary

The text is an attempt of a hermeneutical and phenomenological reinterpretation of the great film work of Antonioni, looking at its protagonist's problem with his never ending journey. *Professione: Reporter* is not only a continuation of the road movie genre started with Dennis Hopper's *Easy Rider* (1969). It is also a kind of philosophical reflection about ontological (in Heidegger's terms: ontology as a question of being – *Sein*) and epistemological meaning of the modernist and postmodernist life in permanent movement. Can we say what the world is not being immobile? Do we know who we are? Do time and place even exist? This text tries to answer those questions, paying attention to the motive of traveling and the contemporary city, which is a symbol of modern civilization and its instability, liquidity and lability. This article considers Antonioni's conjectural question: who will a man become without his place, without the roots, referring to the philosophical and sociological theories and media studies (Martin Heidegger, Emmanuel Lévinas, Michel Foucault, Paul Virilio, Martin Jay, Anthony Giddens, Sigmund

Bauman), and also to the history of art (Antonio Gaudí) and literature (Edgar Allan Poe, Max Frisch, Boris Vian).

Antonioni, in the classic way of filmmaking, shows the 'wrestling' of *Professione: Reporter's* protagonist with his own identity, which can't be and doesn't want to be stable because of the changing world. That protagonist doesn't agree on that pressuring fluency and also he knows from the beginning that his identity-journey leads to nowhere, that there's no moment of discovery. Antonioni sketches that film portrait in the moment of 'passage', balancing movement, wandering, but never finally agreeing to the postmodern condition of the self. And this fact allows to classify Antonioni as one of the masters of the cinema of reflection.

Katarzyna Szalewska

O *flâneura* spojrzeniu w przeszłość albo o antyturyście (na marginesie cyklu *Szary Paryż* Bogdana Konopki)

Wśród licznych kwantyfikatorów, jakimi opatruje się antropologiczną kategorię *flâneura* (Walter Benjamin, odpowiedzialny za popularność figury niespiesznego przechodnia, pisze: „*Flâneur* to kapłan tak zwanego *genius loci*. To niepozorny przechodzień wyposażony w godność kapłańską i wycucie detektywa”¹), poczesne miejsce zajmuje ujęcie tego szczególnego spacerowicza jako historyka. Oczywiście historyka-dyletanta, choć zastrzeżenie to nie antycypuje stwierdzenia o powierzchowności czy też braku odpowiedzialności w postępowaniu badawczym. Dyletanctwo w tym przypadku tyleż dystansuje *flâneura* jako miłośnika przeszłości od podręcznikowych, akademickich sporów, od chronologii i systematycznej kategoryzacji faktów, co otwiera pole dla dociekań natury, chciałoby się rzec, metafizycznej. Benjamin, do którego myśli wielokrotnie wypadnie w tym eseju powrócić, w paraliptomenach do *Passagen-Werk* tłumaczy sens działalności historyka: „Podobnie jak człowiek stanowi centrum horyzontu rozciągającego się wokół niego, tak też jego byt jest dlań centrum historii. Spostrzegając, że jest już samo południe, zaprasza on do swego stołu sterane do cna duchy przeszłości. [Historyk przewodniczy] uczcie duchów. Historyk jest heroldem spraszającym na ów bankiet duchów zmarłych”². Krzysztof Rutkowski w zbiorze esejów *Śmierć w wodzie* tak opisuje Benjaminowską „metodologię”: „Benjamin pojmował pracę historyka jako zadanie tłumacza snów. W *Pismach francuskich* zauważył, że prawdziwy historyk, niczym średniowieczny kronikarz, opowiada zdarzenia bez dzielenia ich na ważne i nieważne, bowiem wszystko to, co się wydarzyło, ma sens. Każda chwila i drobina istnienia się liczy. Kronikarze średniowieczni opowiadali, podporządkowując swą opowieść niezbadanym wyrokom Opatrzności, odsuwawszy od siebie pokusę objaśniania i segregowania wydarzeń: «Zadawali się egzegezą, której rola nie polegała na umieszczaniu wydarzeń w rygorystycznie pomyślanym ciągu, ale na opisie sposobu, w jaki zajmują one miejsce w niezgłębionym porządku rzeczy». Porządek rzeczy wychodzi od samych rzeczy. Historyk musi się nauczyć czytać. Czytać anagramy”³.

Aby aspirować do miana tłumacza snów, należy poznać specyficzny język oniryzmu, trzeba najpierw samemu się w sen zagłębić, żeby rozszyfrować jego anagramy, trzeba więc wejść w pasaż, te osłonięte szkłem przejścia między budynkami⁴, które tak fascynowały Benjamina, że uczynił z nich pojemną metaforę nowoczesności, miejskości, handlu i transgresji jednocześnie, a które, jak pisze, „są domami bądź korytarzami pozbawionymi strony zewnętrznej – jak sen”⁵. Działalność *flâneura* sprowadza się więc do spaceru w przestrzeni miejskiej – bezcelowej, bo będącej celem samym w sobie *flâneurie*, powolnej i koniecznie samotnej, wyraźnie odróżnianej od wychodzącej poza obszar miejski wędrówki (a niespieszny spacerowicz to dziecko rodzącej się nowoczesności, dla

której właściwym polem odwołań pozostaje miasto, *flâneur* to *homo urbanus sensu stricto*) i nastawionej na odmienne cele turystyki. Choć z tą ostatnią łączy *flânerie* geneza – podjęcie obu rodzajów aktywności ma źródło w odczuciu nudy i pragnieniu doznania przyjemności – jednak przyjemność ta okazuje się w każdym z przypadków inaczej rozumianą wartością. Turysta jest, jak efektownie nazywa go Zygmunt Bauman, *flâneurem* wywłaszczonym⁶, co trafnie wskazuje różnicę między tymi dwoma podróżującymi podmiotami: „Flâneuryzm podążył znanym szlakiem. Pragnienie, aby «włóczyć się bez celu, zatrzymując się co jakiś czas, aby rozejrzeć się wokoło», w krótkich przerwach między długimi odcinkami całkowicie instrumentalnej egzystencji, zostało przechwycone przez przemysł masowy, a miejsce chałupniczego stylu zaspokajania tej potrzeby zajął projekt wyspecjalizowanych produktów rynkowych i ich ściśle zarządzanej dystrybucji. Tymczasem flâneurowska wolność żartobliwego ustanawiania celów i znaczeń swoich koczowniczych przygód, pierwotna atrakcja jego samotnych eskapad, zostały wywłasz-



Fot. 1. Bogdan Konopka, Rue Gaby Sylvia. Z cyklu: Szary Paryż (copyright by Bogdan Konopka)

zione”⁷. Wspomniany tutaj „projekt wyspecjalizowanych produktów rynkowych i ich ściśle zarządzanej reprodukcji” to definicja mechanizmów przemysłu turystycznego, dającego klientowi ułudę „życia jako zabawy”⁸, zawieszenia czasu w pozornie bezcelowym „włóczeniu się”, które jednak bycie w przestrzeni, pasażu, mieście zastępuje przemieszczaniem, przechodzeniem⁹ ku kolejnej atrakcji turystycznej, restauracji, centrum handlowemu, przygotowanemu specjalnie na potrzeby turystów sklepowi z pamiątka-

mi, *ersatzowi* historii. Ewolucję *flâneura* w (post)turystę najwymowniej obrazuje chyba zmiana funkcji pasażu, czyli przestrzeni tak silnie związanej z niespiesznym przechodzeniem, tak silnie naznaczonej symbolicznie – „Nie ma już pasaży. Cóż, może pozostają, zachowane przez przemysł związany z dziedzictwem w swoim pierwotnym, choć dzisiaj pozbawionym funkcji splendorze – atrakcją turystyczną, być może nostalgicznym schronieniem dla tych niewielu, którzy pamiętają coś, co wzbudza w nich nostalgię; uprzątnięte z ubitego traktu (dzisiaj synonimu arterii komunikacyjnych, dróg szybkiego ruchu i autostrad), gdzie jest dzisiejsze działanie”¹⁰.

Różnicę między *flâneurem* a turystą, między *flânerie* a zwiedzaniem wyznacza odległość, jaka dzieli pasaż-galerię od centrum handlowego z jednej, i pasażu-centrum życia publicznego od atrakcji turystycznej z drugiej strony. Zasada się ona więc na okolicznościach podjęcia przechadzki (jeśli tak można nazwać poznawanie miasta podczas oferowanych przez biura podróży wycieczek, coraz częściej polegających na patrzeniu zza szyby autokaru) – *flânerie* to zajęcie samotne, atrakcyjność turystyki wynika zaś między innymi ze współodczuwania, wspólnoty doświadczeń, estetycznych wrażeń i późniejszych wspomnień; dalej – na wyborze miejsc przechadzki, szybkości przemierzania miasta oraz celowości lub autoteliczności działania. Przede wszystkim polega jednak na sposobie percepcji przestrzeni miejskiej, na opanowaniu prawideł retoryki spojrzenia, na wolności wyobraźni, wyboru, tej specyficznej, choć wymyślonej władzy *flâneura*¹¹, której pozbawia turystę przemysł nastawiony na natychmiastowe spełnianie



Fot. 2. Bogdan Konopka, Cimetiere Père Lachaise. Z cyklu: Szary Paryż (copyright by Bogdan Konopka)

konsumpcyjnych potrzeb, na sprowadzanie przygodności istnienia, której wciąż próbuje *flâneur*¹², do iluzji spontaniczności, którą oferuje się turyście, uprzednio pisząc dokładny scenariusz zaaranżowanych dlań „przygód”. Zestawienie *flânerie* z aktywnością (czy raczej, w świetle takich analiz, biernością) turysty, to kwestia wymagająca osobnego opracowania, szczególnie zważywszy na ostatnio mocno eksplorowaną problematykę (post)turyzmu¹³, jednak nawet taka pobieżna charakterystyka pozwala na konkluzję, iż *flâneuryzm* to postawa *sensu stricto* antyturystyczna, kontrpunkt na linii możliwych usytuowań podmiotu przemierzającego się wobec przestrzeni w tym ruchu doświadczanej. Pozostawiając na marginesie problematykę związaną z drugim członem tej opozycji, chciałabym się skupić na analizie kategorii *flâneura* w jednej z jego licznych inkarnacji, w roli historyka-guślarza, tłumacza, herolda i kronikarza jednocześnie, jakim chciałabym go tu widzieć, a jaki chyba najsilniej dystansuje się wobec swego postmodernistycznego następcy – (post)turysty. Interesuje mnie tu więc ukazanie poprzez ten jaskrawy przykład postawy antyturystycznej, i – wreszcie – artystyczne konsekwencje takiego podejścia.

„[...] jakie dzieła sztuki może stworzyć *flâneur* – pyta Priscilla Parkhurst Ferguson – czołowa badaczka działalności niespiesznego przechodnia – przewodniki, szkice? Praca *flâneura* przypomina działania *bricoulera*, wykorzystującego środki znajdujące się pod ręką, narzędzia znalezione wokół siebie, choć niekoniecznie przeznaczone do takiego ich użycia¹⁴. Miejska kronika *flâneura* przyjmuje rozmaite formy artystyczne. Łączy je rozpoznawalna konstrukcja spojrzenia, właściwy *flânerie* sposób percepcji, patrzenia, które umieszcza w kadrze tylko pewne elementy miejskiej przestrzeni – te mianowicie, które zasługują na uwagę *bricoulera*, jako potencjalne fragmenty jego artystycznego projektu, choć niekoniecznie zgodne jest to z ich pierwotnym przeznaczeniem. Na tym zasadza się trud kreacyjny *flâneura*, który dostrzegam, oglądając siedemdziesiąt jeden fotografii Bogdana Konopki umieszczonych w cyklu *Szary Paryż (Paris en gris)*¹⁵. Skojarzenie artystycznych świadectw *flânerie* z fotografią nie jest zresztą przypadkowe, idzie bowiem w parze nie tylko z myślą Benjamina, który problemowi fotografii poświęcił w swoich pismach wiele miejsca, lecz również ze specyfiką retoryki spojrzenia właściwej *flâneurowi*. Jak pisze bowiem Angela Hohmann, prekursorom tekstów przechadzkowych, twórcom gatunku zwanego *tableaux*¹⁶ „Księga natury jawiła [...] się jako jeszcze nie odcyfrowana i podlegająca ciągłym przemianom księga miasta, ich spojrzenia stawały się [...] używając metafory wczesnej fotografii – *daguérotypes mobiles*, ruchowymi zdjęciami migawkowymi¹⁷”.

Sztuka *flânerie* jest rozkoszą, ale i szkołą spojrzenia¹⁸. Nie patrzenia, nieuważnego, rozproszonego w nadmiarze miejskiej ikonosfery, niewidzącego naprawdę, bo ślizgającego się po powierzchni, fasadzie miasta, lecz spojrzenia wywężonego w selekcji materiału zebranego w wyniku percepcji przestrzeni. Zbliża to aktywność *flâneura*, którą funduje zmysł wzroku właśnie, do pracy fotografa, którego warsztat można by opisać w nomenklaturze właściwej problematyce *flânerie*, jako retorykę spojrzenia. Władzę, doświadczenie, wreszcie ontologię jednego i drugiego konstituuje spojrzenie. Umiejętność połączenia percepcji przestrzeni niezdeteminowanej sugestiami z przewodników, albumów (czyli spojrzenia, o jakim marzy Franz Hessel: „Chciałbym pozostać przy tym Pierwszym Spojrzeniu. Chciałbym odzyskać albo odnaleźć na powrót to Pierwsze Spojrzenie na miasto, w którym żyję...¹⁹) z przenikliwością oddalającą *flâneura*-fotografa od turysty łudzonego pięknem fasad, kierującego swój wzrok zawsze ku temu, co już obejrzone, przemyślane, znane z reprodukcji. Wreszcie, to właśnie w fotografii, momentalnym, choć starannie dopracowanym ujęciu, kryje się *genius loci*, a kadr wyznacza przestrzeń przejścia, czyli pasażu. Fotografia jest ponadto najbardziej jaskrawym, wręcz

manifestacyjnym obrazem różnicy między tym, co terażniejsze, a minionym. Ujawnia spojrzenie *flâneura* z jego całym uwikłaniem w historyczność. Spojrzenie prowadzące ku tym miejscom przestrzeni, które są śladem przeszłego, przestrzenią transgresji, ku miejscom pamięci miasta.

Umiejętność takiego spojrzenia sprawia, że Wojciech Nowicki pretekstem do eseju poświęconego twórczości Jana Bułhaka czyni fotografię *Wilno. Zaułek szlachecki* z 1919 roku (znaną także jako *Fragment attyki przy zaułku Policyjnym* z roku 1913²⁰). Píše on: „Wycinek kaprawego muru, urywek daszka wyłożonego dachówką i czarny otwór okna, w którym na pierwszy rzut oka nie sposób niczego dostrzec. Dopiero potem wylania się zarys jaśniejszej framugi czy kraty. Żadnej historii, brak wydarzeń. Tylko spokój i ślepe oko okna, tynk nałożony grubą, spękaną warstwą (tym lepiej widoczną, że dość już niskie słońce kładzie długie cienie), króciutki gzyms, na którym dachówka jak nierówne zęby; trzech czy czterech brakuje. Gzyms rzuca długi, skośny cień, przecięty linią kadru. Pośrodku zdjęcia nieco jaśniejsza plama, w miejscach, gdzie odpadł tynk. Prawie nic”²¹. Retoryka spojrzenia jako sztuka dostrzegania wśród nadmiaru właściwego miejskiej ikonosferze miejsc zachęcających do podjęcia trudu rozumienia, pełnego doświadczenia okazuje się niedostępna dla turysty. Okno w murze, z którego odpadł tynk, wyjęte z miejskiej przestrzeni na mocy wyróżnienia, odgraniczenia, konstrukcji spojrzenia, ukazuje sferę zainteresowań niespiesznego przechodnia-historyka. Szuka on bowiem miejsc, gdzie przeszłe łączy się z terażniejszym, gdzie najwyraźniej demonstruje się palimpsestowość miasta. Turysta zmierza więc ku atrakcjom, disneylandom²², *flâneur* – ku miejscom. Jak stwierdza o fotografiach *Szary Paryż* Elżbieta Łubowicz, kuratorka wystawy Konopki: „Najważniejsza w ukazywanych miejscach jest ich niepowtarzalność, związana z tym powietrzem i światłem, które napełniały je swoją aurą w tej właśnie, a nie innej chwili. Są to miejsca, których nie ma, bo w istocie przebywają jedynie w pamięci i na fotografii”²³, dalej pisząc o „miejscach/nie-miejscach, wymykających się jednej interpretacji, zawierających w sobie niewymierną liczbę znaczeń”²⁴.

Opisane przez Nowickiego zdjęcie Bułhaka przywodzi na myśl takie prace z cyklu *Szary Paryż*²⁵, jak *50bis, rue de Montmorency*, gdzie linia kadru ogranicza pole widzenia, zacieśniając je do okna zdominowanego przez wiszące pośrodku dziecięce ubranko; jak *rue Gaby Sylvia*, na którym widzimy mur, tabliczkę z nazwą ulicy, pozdrapywane ulotki reklamowe, plakaty, odchodzący tynk; jak również zdemastowany krajobraz *80, rue de Haies* – tu znów pustka, mur i dominujący element, podpis na palimpseście prowadzący do kolejnych warstw historii miasta, tym razem strzałka kierująca ku *Coiffure*, zapewne zakładowi nieczynnemu, biorąc pod uwagę upodobanie Konopki do zamknięcia, nośności za minionym. W tym miejscu ujawnia się jeszcze jedno z prawideł retoryki spojrzenia właściwej *flâneurowi*-historykowi – zamiłowanie do zaułków, bram, miejskich przesmyków, podwórek i – co potwierdzają przywołane powyżej zdjęcia – okien, a więc tych elementów architektury miasta, które najsilniej nacechowane są, także symbolicznie, kulturowo, transgresyjnością, które pozwalają widzieć nie-istnienie-już-więcej. Jak pisze Benjamin: „Przeszłość, nie-istnienie-już-więcej namiętnie pracuje w rzeczach. Jej właśnie historyk zawiera swoją sprawę. Uczepia się tej siły i poznaje rzeczy takimi, jakimi są w momencie nie-istnienia-już-więcej. Takimi pomnikami nie-istnienia-już-więcej są pasaże”²⁶. Pasaże, czyli przejścia, bramy, zaułki i okna. Pasaże, czyli fotografie pełniące funkcje kronik, w których *flâneur* zapisuje – ocala w kadrze to, co przeszłe, i to, co za chwilę pograży się w nie-istnieniu-już-więcej. Czyli prawie wszystkie z siedemdziesięciu jeden prac Konopki. Można wręcz stwierdzić, że okna są jego obsesją – okna otwarte, odsłonięte, zabite (np. *6, rue de Tlemcen*), zamurowane (*Passage Brunoy*), z otwartymi

i zamkniętymi okiennicami (*Impasse de la Grosse-Bouteille*). Okna, czyli symboliczne miejsca przejścia, wzajemnego przenikania się wnętrza i zewnątrz, prywatnego z publicznym, miasta z mieszkańcami, spełnionego z potencjalnym. Pełno także u Konopki drzwi (*Hôtel de Beauvais, rue François Miron*), klatek schodowych (*22, rue Geoffroy l'Asnier*), zaułków (*Impasse de la Grosse-Bouteille*), przemyków między budynkami (*rue des Ursins*), ulic nagle skręcających w zacienioną na fotografii, a przez to niedookreśloną, a więc otwartą semantycznie, przestrzeń; na zdjęciu przedstawiającym *rue Belliard* pojawiają się nawet tory prowadzące ku tunelowi widocznemu w tle; *Cours-La-Reine* to z kolei spojrzenie na pasaż kryty koronami drzew niczym szkłem osłaniającym spacerującego przechodnia.

Aktywność *flâneura*-historyka streszcza się w poszukiwaniu dostępu do przeszłego, w poznawaniu wymarłego języka. Pasaż – prawdziwy cel jego spaceru – to przejście, miejsce transgresji miasta rzeczywistego w mityczne, dziennego w nocne, widzialnego w niewidzialne, wreszcie – terazniejszego w przeszłe. Pasaż to także artystyczna forma będąca ekwiwalentem doświadczenia miejskiej przechadzki – *flânerie*, to zapis przemiany, jaka dokonuje się między momentem przygotowania do rytuału przejścia, a wyjściem już po drugiej, zawsze wewnętrznej, stronie snu, miasta, historii. Zdjęcia Konopki są tego rytuału artystycznym zapisem, świadectwem transgresji, próbą zwoływania duchów przeszłości miasta, restytucji minionego i ocalenia tego, co jeszcze do ocalenia pozostało.

Charles Baudelaire, twórca kategorii niespiesznego przechodnia, pieczętuje ostateczną przemianę „stolicy świata” w przedstawienie alegoryczne wersami: „Paryż się zmienia! Lecz trwa w smutku mego glorii! Pałace, rusztowania, marmuru kawały, / Stare przedmieścia, wszystko godne alegorii, / I drogie me wspomnienia są cięższe niż skały”²⁷. Determinowana przez percepcję przestrzeni miejskiej refleksja *flâneura*-historyka nad przeszłością jest myśleniem *par excellence* alegorycznym. Jak zdjęcia Konopki, wśród których próżno szukać znanych z niezliczonych, powielanych po wielokroć reprodukcji ikon turystycznej stolicy Europy. Adam Zagajewski rozpoczyna wstęp do katalogu wystawy *Szary Paryż* konstatacją trudności oryginalnego przedstawienia miasta tak omówionego i obfotografowanego, jak Paryż²⁸; miasta, w którym po Baudelaire, Balzacu czy Benjaminie trudno odnaleźć pierwsze, świeże spojrzenie, o jakim pisał Hessel. Konopka jednak znajduje własny idiom – w pustce, braku, w śladzie nieobecnego. Choćby *rue Norvins* – zdjęcie dzielnicy Montmartre, a na nim puste ulice, jakby niezamieszkałe domy i trakt prowadzący w górę, ku Sacré-Coeur, z charakterystyczną kopułą widoczną w tle. To jedno z najpopularniejszych miejsc pielgrzymek turystów wspinających się na wzgórze, by uwiecznić aparatem słynną świątynię, zachwycić się panoramą Paryża i odnaleźć po drodze ślady dziewiętnastowiecznej bohemy zamieszkującej dzielnicę. W perspektywie zaproponowanej przez Konopkę widzimy tylko pustkę, która okazuje się tym bardziej nośna semantycznie, gdy zestawimy zdjęcie z typowym widokiem tego miejsca, z jego codzienną, naznaczoną przemysłem turystycznym szatą. Cały omawiany cykl fotografii określa pustka właśnie, brak zdarzeń, obecność miasta „samego w sobie”. Brak ludzi. Jeśli pojazdy, to unieruchomione (np. *Impasse de la Grosse-Bouteille* czy *rue Championnet*). Jeśli ikony turystycznego Paryża, to pozbawione swej symbolicznej funkcji – rozpoznawalna linia dachów, wież i kopuł na szarym tle, prawie nie do poznania. Wieża Eiffla (*Tour Eiffel*) fotografowana od dołu, odłączona od swych licznych reprodukcji, oglądana na nowo. Centrum Pompidou sprowadzone do roli tła na zdjęciu (*rue Simon-Le-Franc*) przedstawiającym tak naprawdę pasaż, przejście między kamienicami – właściwy pejzaż szarego Paryża, w którym nowoczesna architektura stanowi jedynie

nieznaczny dodatek, kontrast dla tego, co naprawdę ważne, co konstytuuje tożsamość miasta. Bryła panteonu zaś odbija się w kałuży (*Le Panthéon*), ulega zdeformowaniu, wykazując nietożsamość z własnymi, masowo powielanymi wizerunkami. Konopka odrealnia Paryż, paradoksalnie ukazując jego antyturystyczne, nagie oblicze. To, co warte odnotowania w kontekście zdjęcia Panteonu, ale i pracy *rue Rambuteau* przedstawiającej kamienicę odbijającą się w tafli szkła sąsiedniego budynku, to specyfika konstrukcji spojrzenia *flâneura*-historyka. Ewa Rewers wprowadza w kontekście percepcji ponowoczesnego miasta pojęcie miejskich ekranów, zauważając: „W centrach wielkich miast, wypełnionych przede wszystkim powierzchniami-lustrami, oksymoron ten [opozycja prawda/fałsz – przyp. K. S.] rozpada się jednak, ustępując miejsca efektom opisywanym już nie przez architektów i Jencksa, lecz Jeana Baudrillarda jako *a third-order simulation*. Zwrotem w kierunku postmodernistycznej aranżacji przestrzeni miejskiej, dokonującym się w ramach historyzmu, jest też umieszczanie powierzchni-luster w pobliżu zabytkowych, «matowych» budowli. W starej części Torunia potężna bryła katedry Św. Janów «pochyla się» i «przegląda» w ścianie osłonowej niewielkiej kamienicy zbudowanej po przeciwnej stronie ulicy z ciemnego, refleksowego szkła. Kamienica wtłoczona między inne budynki z natury rzeczy wnosi do przestrzeni miejskiej tylko swoją powierzchnią frontalność²⁹».

Flâneur-historyk szuka przestrzeni przejścia, pasaży w przeszłość, także w tych miejscach, gdzie minione spotyka się, przegląda w teraźniejszym, gdzie agresywna nowoczesność zamazuje ostatnie ślady historii, zamienia historyczność w grę prawdy i kłamstwa, istnienia i *simulacrum*. Konopka poświęca kilka prac supernowoczesnej dzielnicy Paryża – La Défense, ujmując w kadrze odrealnione konfiguracje szkła, żelaza, odbicia, ale i luki w tej wysoce zurbanizowanej, zagospodarowanej przestrzeni. Luki pozwalające na zrodzenie się fantazmatu. Fotografia – z właściwym jej konstruowaniem ładu kadru, estetyzacją rzeczywistości (choć u Konopki można by mówić raczej o skłanianiu się ku turpizmowi), ograniczaniem pola widzenia, ujawnia jeszcze jedną właściwość miejskich ekranów – Rewers pisze bowiem o ekranie metonimicznym podkreślającym „ciągłość przestrzeni wizualnej rozpadającej się na sekwencje³⁰». Paryż Konopki jawi się jako sekwencja miejsc wyróżnionych przez *flâneura*-historyka, odłączonych od tkanki miasta, ograniczonych ramami kadru, na mocy metonimii właśnie ukazujących całość, która już (może poza mitem) nie istnieje.

Artystyczna koncepcja *Szarego Paryża* zasadza się na pustce, konstrukcji pola widzenia poprzez usunięcie jakichkolwiek przejawów życia miasta (przechodniów, pojazdów w ruchu, zwierząt nawet). Opustoszałe przestrzenie przypominają malarstwo Edwarda Hoppera z właściwymi mu wyludnionymi amerykańskimi miastami, z upodobaniem do okien, szkła, z dojmującym poczuciem melancholii. Przypominają *Bridge in Paris* utrzymany w ciemnych kolorach widok mostu-tunelu, monotonię i pustkę zakłóconą przez pojedynczy, lecz wyróżniony kolorystycznie, bo czerwony element. Wreszcie można tu przywołać najstynniejsze obrazy, jak *Gas, New York Office* czy *Nighthawks* – metafory ludzkiej alienacji w przestrzeni, ale i te, podobnie jak u Konopki, „wyczyszczone” z codziennego zgiełku miasta, złożone z samych ulic, budynków i okien/witryn – *Drug Store, House by the Railroad* czy *Rooms for Tourists*. Przykłady można by mnożyć, całe malarstwo Hoppera powstaje, jak *Early Sunday Morning* czy *Sunday*³¹, z niedzielnego *spleenu*, gdy puste ulice nasilają uczucie bycia „w szczelinie istnienia”, nagłej przerwy demaskującej monotonię i smutek egzystencji. Jednak tym, co różni Hopperowskie diagnozy przestrzeni miejskiej od percepcji Konopki, jest odmienne rozstawienie akcentów przy podobnym typie wrażliwości *flâneura*. Hoppera bowiem interesują przede wszyst-



Fot. 3. Bogdan Konopka, Espace illusoire de Jean-Michel Verret. Z cyklu: Szary Paryż (copyright by Bogdan Konopka)

kim mieszkańcy miasta, ich poczucie wyalienowania i samotności, ich melancholia, której przestrzeń jest ekwiwalentem i źródłem jednocześnie. Tymczasem Konopka oddaje głos miastu, przyczyna melancholii *flâneura*-historyka leży w rozpadzie przestrzeni.

Smutek ten spowija zdjęcia Konopki szarością, kolorem ołowiu, symbolicznego pierwiastka melancholii odczuwalnej także podczas oglądania tych fotografii. Melancholia więc to w tym przypadku również wartość estetyczna. Pisze o niej Wojciech Bałus: „niewiele powiedzieć można o realizacjach interesującego nas tu zagadnienia w sztuce przed działalnością de Chirico”³². Nie sposób się tu oprzeć pokusie snucia kolejnej malarskiej analogii, tym razem zestawiając *Szary Paryż* właśnie z artystyczną wizją de Chirico. „Wszystkie opisane dzieła de Chirico charakteryzują się podobnymi cechami. Ich wewnętrzny świat zbudowany został ze zbliżonych elementów, na które składają się: formy arkadowej architektury, płaszczyzny placów, wytwory techniki (wóz, pociąg, zegar) lub ich fragmenty (części statku w *Melancholii odjazdu*), płaskie, bezchmurne niebo i zarysy wzgórz na horyzoncie. W tym pustym i sztucznym świecie, którym rządzi geometryczny rygor i schematyzacja, nie ma miejsca dla człowieka. Zjawia się on jedynie jako sylwetkowy zarys lub jako cień, lub wreszcie jako kamienna rzeźba [por. prace Konopki: *Cimetière Père Lachaise*, *Cimetière de Passy* czy *Parc Monceau*, *Monument à F. Chopin* – przyp. K. S.]. Ta nieobecność człowieka – a w najlepszym razie jego obecność ograniczona – skłania do zastanowienia”³³.

Konopkę łączy z Hopperem i de Chirico, mimo całej odmienności technik, pewien

typ wrażliwości estetycznej nie tylko znajdującej pole inspiracji w przestrzeni miejskiej, w semantycznej nośności pustki, nieobecności, ale i we wrażliwości melancholijnej, która właściwym ekwiwalentem swych emocji czyni miasto właśnie. Paryż Konopki definiuje się przez symbolikę wanitatywną, przez ruiny, odrapane mury, odpadający tynk, pobite szkło, chwasty, rudery i rupieciarnie. Przez jesień i zimę, szarość i biel (implikowaną na zasadzie metonimii przez widoczny na zdjęciach śnieg, i tylko w taki, pośredni sposób obecną w konsekwentnie monochromatycznym, szarym cyklu) z całym symbolicznym „nadbagażem” tych barw. Przez przedmieścia albo centralne dzielnice fotografowane w sposób, który ujawnia ich zaściankowość, intymność, smutną monotonię właściwą dzielnicom podmiejskim. Jak czytamy u Zbigniewa Herberta: „W jesienne bezsłoneczne popołudnie Pan Cogito lubi odwiedzać brudne przedmieścia. Nie ma – mówi – czystszych źródeł melancholii”³⁴. Paryż Konopki to szarość i biel, jesień i zima, smutek i nieobecność, takimi barwami charakteryzuje się historia. Miasto na jego fotografiach, nagie, pozbawione turystycznych rekwizytów kreujących iluzję Paryża – stolicy XIX (XX i XXI) wieku, prezentuje zasadę swego istnienia, podstawową figurę melancholii i kluczową kategorię myślenia *flâneura*-historyka o przeszłości – alegorię.

Alegorię definiowaną już nie w opozycji do symbolu, lecz w kontekście retoryki czasowości Paula de Mana, zrywającej z romantycznym i antyświeceniowym paradygmatem, który sytuuje ją po negatywnej stronie opozycji – nieskończoności i delimitacji sensów, zmysłowego obrazu i racjonalnego pojęcia, totalności, pełni i nieznośnej dychotomii, beznadziejnego pęknięcia rozdzielającego wszystko na połowy. Jednak to właśnie pęknięcie, rozdział, niemożliwy do zatrzymania ruch alienujący określa zjawiska właściwe estetyce nowoczesnej. Nowoczesna alegoria to właśnie pęknięcie, przede wszystkim, jak chce de Man, czasowe: „W świecie symbolu obraz zbiega się z substancją, gdyż substancja i jej przeciwstawienie nie różni się w swoim bycie, a tylko co do ekstensji: stanowią część i całość tego samego układu kategorii. Pozostają w relacji równoczesności, która tak naprawdę jest przestrzennego rodzaju, a interwencja czasu jest czymś po prostu przygodnym, podczas gdy w świecie alegorii czas jest źródłową kategorią konstytutywną”³⁵. Czas konstytuuje także fotografie Konopki – choć nie ma na nich ludzi, pozostaje ślad po ich działalności zawsze odsyłający do tego, co minione, jak ślad na śniegu (*Jardin de Notre-Dame*) dowodzący jakiegoś ruchu, który musiał tu mieć miejsce, kiedyś, przed chwilą, w nieistnieniu-już-więcej.

Symbol stanowi więc najbardziej wyrazistą formę syntezy wszelakiego rodzaju (wszak totalność jest jego warunkiem). W swym monolitycznym kształcie krystalizuje wszystkie *correspondances* natury i kultury, języka i rzeczy, przeszłego i teraźniejszego. Unieważnia po części czas, by zyskać wymiar uniwersalny. W tym miejscu łatwo powrócić do niemieckiego przeciwstawienia symbolu i alegorii, jednak *differentia specifica*, już nie aksjologiczna, będzie się zasadzać na znaczeniu czasowości właśnie, która w alegorii jak w żadnej innej retorycznej figurze odgrywa zasadniczą rolę, jest dlań „źródłową kategorią konstytutywną”. Alegorię rodzi więc i odradza dla nowoczesności różnica, dystans, odległość, między istnieniem a Benjaminowskim nie-istnieniem-już-więcej, które poznaje historię, a które przejawia się w rzeczach. Jednak, według Benjamina, właściwymi pomnikami nie-istnienia-już-więcej są pasaże. W ostatnim z literackich pasaży Rutkowskiego, *Requiem dla moich ulic*, nota bene ilustrowanym zdjęciami z cyklu *Szary Paryż*, czytamy: „Zburzenie Hal w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku stało się dla Paryża wstrząsem traumatycznym, który wypchnął z pamięci poprzednią czystkę przeprowadzoną przez architekta Wiktora Baltarda, rozpoczętą jeszcze przed mianowaniem barona Haussmana prefektem Paryża. [...] Fotografie Marville’a pokazują, jak były

wspaniałe: lekkie i prawie przezroczyste. Operacja dziewiętnastowieczna była poważna i brutalna. Baltard, żeby ustawić swoje Hale, musiał wyburzyć blisko czterysta domów. Dziewiętnastowieczna operacja udała się znakomicie, podobnie jak pierwsza – renesansowa i druga – przedrewolucyjna. Wszelkie przeprowadzone w tym magicznym miejscu operacje udawały się znakomicie, z wyjątkiem jednej, tej ostatniej, z lat kontrkulturowej kontestacji, która przemieniała się w architektoniczną kompromitację. Ostatni zabieg zakończył się dla Hal ponurą katastrofą, a wszelkie znane próby zaradzenia złu wróżą jak najgorzej³⁶.

Zburzenie paryskich Hal, wielokrotne rekonstrukcje kwartału ulic między kościołem św. Eustachego a Luwrem, stanowią najbardziej jaskrawy, bo głęboko osadzony w mitologii Paryża przejaw obecnej – z różną intensywnością – u wszystkich autorów pasaży nostalgii za minionym. *Flâneura*-historyka percepcja miasta nieuchronnie rozpada się na dwie nierównoważne perspektywy – przeszłość i oglądaną przez jej pryzmat terażniejszość, czy raczej, i tu pojawia się nierównoważność obu perspektyw, przeszłość i terażniejszość wobec tej pierwszej sfunkcjonalizowaną, stanowiącą tylko pretekst do wprowadzenia minionego. Rutkowski z tego rozdwojenia czyni zasadę konstrukcyjną swojego ostatniego tomu pasaży, *Requiem dla moich ulic*, w którym w spojrzeniu *flâneura* przeszłe spotyka się z najczęściej ujemnie wartościowanym teraz. Dlatego ilustracją do tego zbioru mogą być zdjęcia Konopki korespondujące z requiem przez ukazanie tego, o czym pisze Rutkowski – współlistnienia przeszłości i terażniejszości złączonych w alegorii. To pokonujące czas połączenie paradoksalnie aspekt czasowy akcentuje, naświetla. Właściwą *flânerie* retorykę wzroku czyni podporządkowaną retoryce czasowości: „Związku pomiędzy alegorycznym znakiem i tym, co on oznacza [*signifié*], nie dekretuje żaden dogmat [...]. Istnieje natomiast związek między samymi znakami, w którym odniesienia do ich własnych znaczeń stają się sprawą drugorzędną. Wszelako sam ów związek między znakami w sposób konieczny zawiera konstytutywny element czasowości, jeśli w ogóle ma być alegorią, to jest czymś koniecznym, aby alegoryczny znak odnosił się do innego znaku, który go poprzedza. Znaczenie tworzone przez alegoryczny znak może zatem polegać tylko na powtórzeniu (w sensie kierkegaardowskim) tego poprzedzającego znaku, z którym ów znak nigdy nie może być współczesny, jako że do istoty poprzedzającego znaku należy czysta uprzedniość³⁷”.

Dwudzielność cechująca myślenie *flâneura* przekłada się na dwudzielność formy stanowiącej tej refleksji artystyczny równoważnik. Właściwe alegorii, *ergo* – nowoczesności pęknięcie, niemożliwy do zażegnania dysonans wyznacza strategię odbiorcze, które już zawsze – przy odbiorze dzieł *flâneura*-historyka – muszą zakładać podwójne dekodowanie. Towarzysząca oglądaniu *Szarego Paryża* aktualizacja sensów przynależnych płaszczyźnie terażniejszości, sensów znakowej szaty miasta, ewokuje obraz uprzedni, czyli rzeczywistą treść tych fotografii. „W melancholijnym kontekście alegorii obraz jest [...] jedynie znakiem, monogramem esencji, a nie esencją przybraną w formę³⁸”.

Alegoria jako figura myśli o retorycznych źródłach powstaje poprzez rozdzielenie: „Jej istotą jest więc gra między dwoma planami znaczeniowymi. Plan literalny spełnia rolę wehikułu odsyłającego do sensów ukrytych, zasadniczo istotniejszych. Większość teoretyków zalicza alegorię do tropów, czyli figur semantycznych. Kwintylian określa ją jako «metaforę ciągłą», ponieważ rozciąga się na obszar szerszy niż słowo i bywa realizowana w całym zdaniu lub wypowiedzi wielozdaniowej. Alegoria wymieniana jest też jako jedna z «figur myśli», pokrewna ironii przez wspólny czynnik «złej wiary»³⁹; jednak tutaj kończy się już pokrewieństwo z ironią, względem której alegorię różnicuje: „wiedza o wielorakich związkach między samymi przedmiotami (elementami rzeczywistości).

Związki te, podobieństwa lub pokrewieństwa, mają charakter materialny lub logiczny (gra między ogólnym a szczegółowym), ale mogą również wskazywać na ukryte prawa składające się na porządek świata. Mistyczny, boski lub tylko nie do końca rozpoznany²⁴⁰. Tak rozumiana w perspektywie tradycyjnych klasyfikacji retorycznych alegoria, w ujęciu de Mana pozostaje grą zależności między planem literalnym a ukrytym, lecz jej istota zasadza się na manifestacji dzielącej je odległości. Alegoria to więc skandal nieciągłości, języka pozbawionego desygnatu, Derridiańskiej różnicy. Znaki funkcjonujące na obu planach nie pozostają względem siebie w relacji ustanowionej, skodyfikowanej, stanowiącej część retorycznej kultury. Pozbawione swych *signifiés*, nie podlegają już łatwym uszeregowaniom; to nowoczesna rewolucja prowadząca od *Ikonologii* Ripy do estetyki ruin. Alegoryczny wehikuł sensów zostaje zdegradowany przez czas. Czas dekonstruuje alegorię jako retoryczną figurę myśli, burzy jej podstawy, które Abramowska określiła jako „wiedzę o wielorakich związkach między samymi przedmiotami”. Podobieństwo i pokrewieństwo zastępuje tu Kierkegaardowskie powtórzenie. Co więcej, myślenie alegoryczne nie jest już ufundowane na korelacjach między znaczeniami, do których odsyłają znaki, lecz na konfiguracji samych *signifiants*. Znak pozbawiony własnego znaczenia funkcjonuje niczym teatralny rekwizyt, istotny w kontekście odgrywanej sztuki, lecz już tracący swą funkcjonalność poza sceną.

Herbert pisze: „Senlis jest miastem, przez które przeszła historia. Mieszkała w jego murach parę wieków, potem odeszła. Została arena zarośnięta trawą, rozerwany pierścień rzymskogalijskich murów, które szturmuje dzikie wino, resztki królewskiego pałacu, opactwo Świętego Wiktora przeobrażone w rozkrzyczany internat i katedra, jedna z najstarszych z wielkiego klucza katedr gotyckich Ile-de-France²⁴¹. Utrzymamy w estetyce ruin fragment *Barbarzyńcy w ogrodzie* wyraźnie demonstruje mechanizm alegorii, zasadę działania jej dwuplanowości. Ustanowione przez eseistę alegoryczne znaki określające plan literalny – rozerwane „mury”, „resztki królewskiego pałacu”, „opactwo Świętego Wiktora” (tutaj – „rozkryczany internat”) i katedra to rekwizyty miejskiego *theatrum*, którego reżyserem jest w tym wypadku dokonujący aktu estetyzacji rzeczywistości *flâneur*. Odsyłają one do znaków je poprzedzających – murów spełniających swe funkcje obronne, całości królewskiego pałacu, opactwa jako synonimu ciszy i skupienia oraz katedry – przestrzeni *sacrum*. Semantyczna rewolucja wyznacza miarę dystansu, który stanowi o wewnętrznym napięciu alegorii. „Rozerwany pierścień rzymskogalijskich murów, które szturmuje dzikie wino” – oto język obnaża odległość. Alegoryczny znak może być tylko powtórzeniem uprzedniego. Mury jako element powracający wiążą obraz Senlis z wizją przeszłości miasta, lecz są to mury „rozerwane” i „szturmowane”. Dobór leksyki akcentuje dokonywaną w powtórzeniu zmianę – wskazując na pierwotną funkcję związaną ze znakiem „mury”, oczywiście obronną, jednocześnie tym wyraźniej manifestuje jej brak. „Rozerwane”, a więc skazane na zburzenie w obliczu „szturmu”, mury stają się znakiem pozbawionym desygnatu. Znakiem, którego znaczenie polega tylko na powtórzeniu poprzedzającego znaku. Ten z kolei również demonstruje swą pustkę, jako że jego referencjalność zostaje zniesiona przez czas. Jego desygnatu w momencie przywołania go w alegorii już nie ma. Konstytutywny, według de Mana, element alegoryczny, czyli czasowość, równocześnie buduje i znosi tę figurę. Redukuje ją do rangi szczątków, ruin, reliktu, który zawsze bezskutecznie przywołuje przeszłe, znoszone już w momencie powtórzenia. Benjamin pisze przecież, że „Alegoria jest w przestrzeni myśli tym, czym w przestrzeni rzeczy są ruiny²⁴². Podobnie u Konopki, fotografowane przezeń mury niegwarantujące osłony (np. *rue Gaby Sylvia*), turystyczna stolica świata jakby „przyłapaną” na swej fasadowości, iluzji kryjącej pod pozorem blichtru osypujący się tynk (np. *rue Pixérécourt*), przykrywającej produktami turystycznego przemysłu hieroglify, napisaną

w zapomnianym języku przeszłość miasta (tego uwiecznionego na zdjęciu *Cimetière du Père Lachaise*), domy nieobiecujące zadowolenia (np. *rue de Tlemenc*), samochody nieprzeznaczone do użytku sprawiają, że Paryż przypomina tu cmentarz (porównaj liczne zdjęcia o tej tematyce – *Cimetière Père Lachaise*, *Cimetière de Passy*). Staje się nekro-polis, miastem ruin, murów tonących w pleniącej się roślinności, okaleczonych wnętrz (np. dwie fotografie *Hôtel de Beauvais*, *rue François Miron*), pełnych pozbawionych swych użytkowych funkcji przedmiotów, rzeczy zbytecznych. Chyba najbardziej intrygująca jest ostatnia fotografia cyklu, *Espace illusoire de Jean-Michel Verret*, a na niej nieuporządkowane, pełne rupieci wnętrza i ściany imitujące fronton budynku, i drzwi nagle tę iluzję rozbijające, przez swe otwarcie manifestujące płaskość niaby-budynku. Otwarcie drzwi, czyli deziluzja przestrzeni, znosi opozycję wnętrza i zewnątrz, obnaża płaskość, jednowymiarowość tej alegorii, która odsyła tylko do siebie samej.

Nie-istnienie-już-więcej znosi oba plany alegorii, czyniąc z niej demonstrację różnicy. Prawdziwym centrum figury jest bowiem brak, dystans. Nie to, co było (bo do tego brak już dostępu), ani to, co minione tylko antycypuje, lecz różnica między nimi, miejsce puste po przeszłym stanowi istotę alegoryczności. Do nie-istnienia-już-więcej nie ma dostępu wzrok *flâneura* – to prawdziwa przyczyna pustki znaku uprzedniego. Jego desygnat, jako nieistniejący, nie może być wyobrażony, pomysłany. Jak pisze Bieńczyk, charakterystyczne dla alegorii melancholijnej (pod pojęciem której kryje się w jego esejach alegoria rozumiana w duchu de Mana) jest „pęknięcie między znaczącym a znaczo-



Fot. 4. Bogdan Konopka, 80, rue de Haies. Z cyklu: Szary Paryż (copyright by Bogdan Konopka)

nym; przekonanie, że smutek i strata u źródeł melancholii tworzą pustkę znaczonego³⁴³. Cytując zaś Starobinskiego: „kiedy rzeczywistość nie przedstawia w naszym spostrzeżeniu jakiegokolwiek wartości, konieczne staje się opatrzenie jej sensem wtórnym, aby zapobiec całkowitemu rozproszeniu się sensu i wtargnięciu bezsensu. Albo też: kiedy odwracamy się od świata rzeczywistego, wymyślamy teatr cieni, który [...] maskuje próżnię świata³⁴⁴, Bieńczyk dopowiada: „W modalności alegorycznej pełną postacią estetyczną zyskuje niemożność połączenia spojrzenia z obiektem, poczucie fragmentaryczności i nieadekwatności znaków, rozpoznanie świata jako pustki³⁴⁵. Pustka znaku domaga się wypełnienia, na alegoryczne pęknięcie odpowiedzią stają się wtórne referencje. Obnażenie alegorii nowoczesnej to konstatacja beznadziei – znaki pozbawione znaczonego (albo lepiej – znaki „wydrążone” – „Rozciągają się jak sensy wydrążone, nie odsyłające na trwałe do żadnej obecności, lecz do jakiejś śmierci, która się wydarzyła i wokół której język oszalał³⁴⁶) nie tyle odsyłają, co powtarzają równie puste znaki uprzednie.

Od beznadziei ratuje Konopkę fotografia. W *Dwóch miastach* Zagajewski przypomina, wśród licznych postaci zaludniających jego dziecięcą wyobraźnię, ciotkę: „Zamykała się w swoim pokoju [...] i myślę, że zajmowała się tam niekończącym się przeglądaniem swoich panięskich skarbów, przywiezionych oczywiście ze Lwowa. Znajdowały się wśród nich wzorzyste wachlarze, delikatne, wyłożone masą perłową damskie szczyryki, widokówki z Karlsbadu i z Abacji, srebrne dzbanuszki, kolorowe pudełka po papierosach i cukierkach mentolowych, kieszonkowe zegarki, które zatrzymały swój marsz przed pół wiekiem, wywietrzałe perfumy w małych buteleczkach z rżniętego szkła, metalowe, cienkie ołówki, które już nie pisały i wytworne notesiki, pozbawione kartek, eleganckie szczyryce do paznokci i kalendarze sprzed I wojny światowej. Tam się zamykała, otoczona dawnymi, melancholijnymi przedmiotami i palila lekkie, miętowe papierosy w kartonowych turtkach³⁴⁷. *Flâneur*-historyk po uwolnieniu się od bezrefleksyjnego odruchu spoglądania, czyli po przekroczeniu postawy turysty, po przyswojeniu sobie trudnych prawideł retoryki spojrzenia, rozpoczyna spacer po mieście w poszukiwaniu miejsc przejścia ku przeszłości. Przechodząc przez pasaż na stronę snu, dostrzega szarość historii, odpadający tynk, pod którym rozpoznaje litery zapomnianych języków przestrzeni. Konstatacja istnienia w mieście przejść jest jednocześnie momentem uświadomienia sobie prawideł alegorii, retoryki czasowości, która może prowadzić tylko do melancholii za minionym, smutku niemożliwego do przepracowania, bo niepoznanego swego źródła, którego przecież już nie ma. Co pozostaje spacerowiczowi? Według Morawskiego *flâneur* „przystaje na fasadową rzeczywistość, obcując z kapryśną polifonią faktów i zgadza się na to, że nie ma sensu pytać o sens. Jego działanie ma inny wymiar. Jego domeną jest otwieranie oczu na świat i zapalczywe kolekcjonowanie wszelkich danych. Paradoksalnie, jest on antykwariuszem współczesności, strażnikiem pamięci szczegółów i stereotypów, która zaciera się. Jego domem jest przemijająca terażniejszość równie zachęcająca, co ohydna, z którą intelektualista musi coś zrobić (musi się z nią jakoś zmierzyć)³⁴⁸.

Przechadzka *flâneura* jako tworzenie kolekcji jest więc działaniem skierowanym na oba plany alegorii jednocześnie. Wyławianie z niebytu pamiątek przeszłości staje się jednocześnie zapamiętywaniem w artystycznej konstrukcji spojrzenia terażniejszości, która nieuchronnie przeobraża się w nie-istnienie-już-więcej. Taką pracę wykonuje Konopka, tworząc swój *Szary Paryż*.

Serdecznie dziękuję Panu Bogdanowi Konopce za udostępnienie fotografii.

Przypisy

- ¹ W. Benjamin, *Powrót flâneura. O Spacerach po Berlinie Franza Hessla*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9 (361-362), s. 237. Istnieje bogata literatura dotycząca antropologicznej kategorii *flâneura*. Nie rozwdąc się tutaj nad jej genezę, ewolucją rozumienia tego terminu oraz licznymi literackimi realizacjami, odsyłam do prac zawierających takie podsumowania, na przykład: Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni*, przeł. M. Kwiek, [w:] „*Drobne rysy w ciągłej katastrofie...*”. *Obecność Waltera Benjaminia w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993; F. Hessel, *Sztuka spacerowania*, przeł. S. Lisiecka, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9 (361-362); tenże, *Flâneur w Berlinie*, przeł. S. Lisiecka, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9 (361-362); A. Hohmann, *Flâneur. Pamięć i lustro nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9 (361-362); K. Loska, *Flâneur jako metafora współczesnej kultury*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemiń-Ojak, Białystok 1998; E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003; A. Zeidler-Janiszewska, *Dryfujący flâneur, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Ośiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999.
- ² W. Benjamin, *Pasaże*, pod red. R. Tiedemanna, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 956-957.
- ³ K. Rutkowski, *Śmierć w wodzie. Proza*, Gdańsk 1998, s. 79.
- ⁴ „Wielokrotnie w związku z bulwarami wewnętrznymi – mówi *Ilustrowany przewodnik po Paryżu*, dający pełny obraz miasta nad Sekwaną i jego okolic w roku 1852 – wspominaliśmy o pasażach, które na nie wychodzą. Te pasaże, najnowszy wynalazek przemysłowego luksusu, to kryte szkłem, wyłożone marmurowymi płytami przejścia biegnące przez całe kompleksy domów, których właściciele zrzeszyli się z myślą o takich spekulacjach. Po obu stronach tych przejść, oświetlonych od góry, ciągną się najwykwintniejsze sklepy, skutkiem czego taki pasaż staje się miastem, a nawet światem w miniaturze” (W. Benjamin, *Pasaże...*, op. cit., s. 67).
- ⁵ Ibidem, s. 451.
- ⁶ Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni*, op. cit., s. 79-81.
- ⁷ Ibidem, s. 82.
- ⁸ Ibidem, s. 79.
- ⁹ Ibidem, s. 78: „Dziś działanie jest inne; stanowi w dużej mierze *przemieszczanie się* stąd dotąd, najszybciej jak tylko można, możliwie bez zatrzymywania się, jeszcze lepiej bez rozglądania się wokół”.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ Ibidem, s. 73: „Umiejętność, którą opanowuje flâneur, to patrzeć tak, aby nie dać się złapać na przysłądaniu. Aliści władza flâneura jest *wyimaginowana*. O jej pięknie, pięknie niezakłóconym, nie zepsutym przez nieczyste sumienie czy lęk przed wstydem, stanowi jej blahość. Ta władza nie będzie ingerować w rzeczywistość tych, którzy jej podlegają. Nie będzie ograniczać ich możliwości. Ta władza, w przeciwieństwie do tej drugiej, makabrycznej i złowroziej, z którą swawolnie współzawodniczy, odtwarza przygodność życia, zamiast ograniczać ją czy powstrzymać”.
- ¹² Ibidem, s. 74.
- ¹³ Nie zajmując się tutaj szerzej problematyką (post)turyzmu, odsyłam do książki D. MacCannella, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. E. Klekot, A. Wieczorkiewicz, Warszawa 2002; oraz do wydanej ostatnio w serii „Horyzonty Nowoczesności” pracy A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty: o doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008.
- ¹⁴ Cyt. za: K. Loska, *Flâneur jako metafora współczesnej kultury*, op. cit., s. 42-43.
- ¹⁵ Korzystam tutaj z katalogu, który – jak czytamy w informacji zamieszczonej na stronie redakcyjnej – jest rozszerzoną wersją wydawnictwa opracowanego z okazji wystawy Bogdana Konopki *Szary Paryż*, prezentowanej w Instytucie Polskim w Paryżu w ramach Miesiąca Fotografii, w listopadzie-grudniu 2000 roku. Zob. *Bogdan Konopka. Szary Paryż (Paris en gris)*, kat. wyst., Lublin 2002 (wstęp A. Zagajewski).
- ¹⁶ „*Tableaux* to literacka zapowiedź tekstów przechadzkowych, portrety miasta i obrazy miejskich przeobrażeń. Obok «fizjologii», czyli przedstawień, w których odnotowywano typy miast, oraz kronik rozpowszechniających miejskie plotki, właśnie *tableaux* zapoznawały mieszkańca z coraz większym i coraz bardziej kompleksowym miastem”. (A. Hohmann, *Flâneur...*, op. cit., s. 343).
- ¹⁷ Ibidem. Bauman zaś, nawiązując do analogii widzenia i robienia zdjęcia migawkowego Ericha Fromma, stwierdza: „Angielską nazwą zdjęcia migawkowego, powtórzmy, jest *snapshot*; w celnym tym wyrażeniu obydwaj składniki są równie ważne – *snap*, «trzask» (jak w idiomie «jak z bicza trzask»), i *shot*, «wystzał». Idzie więc tu o *wystzał*, a więc o to, że kula ugodzi to, na co nakieruję lufę, nie pozostawiając śladu na mnie, który cyngiel nacisnął: a zarazem i o to, że jest to trzaśnięcie tylko, «pstryk», chwila ulotna; kontakt między strzelcem a celem nie trwa tu dłużej niż naciśnięcie spustu. Spojrzenie w stylu zdjęcia migawkowego –

spojrzenie niewidzące – jest zdarzeniem ulotnym jak odgłos wystrzału (nie krępuje więc przyszłego wyboru celów), jest epizodem (czyli zdarzeniem samoistnym, niepowiązany ani z tym, co działo się przedtem, ani z innymi epizodami, jakie nastąpią jeszcze; epizod uwalnia teraźniejszość od obciążeń przeszłości i ciężaru trosk przyszłości)”. (Z. Bauman, *Wśród nas, nieznanomych – czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997, s. 152).

- ¹⁸ Odgrywa ono fundamentalną rolę w percepcji przestrzeni miejskiej: „Widzenie, jako sposób doświadczania narzucający się oglądowi przestrzeni miejskiej, stanowi z pewnością jeden z najmocniejszych punktów «okularyzmu». Należałoby zatem analizować i demaskować podstawy jego dominacji i upominać się, w ramach tych samych analiz inspirowanych przez najnowszą estetykę, o równouprawienie zmysłu słuchu, dotyku, itd. A jednak widzenie jest najbardziej ludzką, aktywną i otwartą reakcją na unaoczniającą się przestrzenność miasta.[...] Rzecz zatem raczej w tym, że widzenie wypierane bywa często w modernistycznej przestrzeni miejskiej przez patrzenie i spoglądanie. Patrzenie to czynność automatyczna, nie wymagająca szczególnej aktywności i skupienia uwagi. Spoglądanie jest nieuważne i omylne. Jedno i drugie pozbawione troski o pochłaniającą je przestrzeń. Ten brak odpowiedzialności możemy odczytać jako swoistą obronę przed nadmiarem wizualnych wrażeń”. (E. Rewers, *Ekran miejski*, [w:] *Pisanie miasta...*, op. cit., s. 64).
- ¹⁹ F. Hessel, *Sztuka spacerowania*, op. cit., s. 163.
- ²⁰ Oba tytuły za: W. Nowicki, *Wilno Bułhaka*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 16 (3067), s. 36.
- ²¹ Ibidem.
- ²² Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni...*, op. cit. s. 80: „Disneyland i jego gorliwe imitacje są przykładami zdegenerowanej utopii życia jako flâneuryzmu – niezależnie od tego, jak bardzo ta utopia mogłaby być, w «klasycznej» epoce, rozproszona i nie wyartykułowana, zanim została przechwycona przez handlarzy, ponownie poddana obróbce i zamieniona w smar do przynoszącego szalone dochody wynalazku”.
- ²³ E. Lubowicz, *Szary Paryż – niewidzialne miasto*, [w:] *Bogdan Konopka...*, op. cit.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ Analogia ta mogłaby zostać podbudowana refleksją nad wpływami Bułhaka na twórczość Konopki, malarskość jego dzieł – por. choćby *La Défense*.
- ²⁶ W. Benjamin, *Pasaże...*, op. cit., s. 878.
- ²⁷ W. Baudelaire, *Łabędź*, przeł. M. Jastrun, [w:] W. Baudelaire, *Kwiaty zła*, wybór, wstęp i oprac. M. Jastrun, Warszawa 1973, s. 92.
- ²⁸ A. Zagajewski, *Szary Paryż*, [w:] *Bogdan Konopka*, op. cit.: „Paryż, fotografowany przez tysiące obiektywów (na każdym moście japońscy turyści przeżywają sekundę zmechanizowanej wieczności), zjadany codziennie przez chciwe spojrzenia aparatów fotograficznych przybyłych z różnych kontynentów, nie przestaje jednak istnieć... Istnieje i wciąż opiera się inwazji spojrzeń”.
- ²⁹ E. Rewers, *Ekran miejski*, op. cit., s. 44.
- ³⁰ Ibidem, s. 47.
- ³¹ Rolf C. Renner tak pisze o tym obrazie (wskazując jednocześnie na najważniejsze cechy Hopperowskiego odczuwania przestrzeni miejskiej): „It is a painting that quite unmistakably redeploys the iconography in other works by the artist. In it, Man (representing the natural order) appears small, reduced in importance, a chance feature of a suburban scene. The man in the picture is not gazing out at a busy street scene; rather, he seems lost in his own thoughts, excluded from the realm of Civilization and without access to nature. His unseeing stare eerily echoes the sight-less gaze of the apparently empty store windows. The town makes a deserted, dead impression and it is hard to say whether anything at all is actually sold in the store”. (R.R. Renner, *Edward Hooper 1882-1967. Transformation of the Real*, Köln 2002, s. 24).
- ³² W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholijny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 23.
- ³³ Ibidem, s.16.
- ³⁴ W. Herbert, *Domy przedmieścia*, [w:] W. Herbert, *Pan Cogito*, Warszawa 1974, s. 26.
- ³⁵ P. de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, [w:] *Alegoria*, pod red. J. Abramowskiej, Gdańsk 2003, s. 167.
- ³⁶ K. Rutkowski, *Requiem dla moich ulic*, Gdańsk 2008, s. 26-27.
- ³⁷ P. de Man, *Retoryka czasowości*, op. cit., s. 167-168.
- ³⁸ M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 55.
- ³⁹ J. Abramowska, *Rehabilitacja alegorii*, [w:] *Alegoria...*, op. cit., s. 6.
- ⁴⁰ Ibidem.
- ⁴¹ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wrocław 1997, s. 263.
- ⁴² Cyt. za: M. Bieńczyk, *Oczy Dürera...*, op. cit., s. 49.

⁴³ Ibidem, s. 48.

⁴⁴ Cyt za: ibidem.

⁴⁵ Ibidem, s. 48-49.

⁴⁶ Ibidem, s. 49.

⁴⁷ A. Zagajewski, *Dwa miasta*, Paryż–Kraków 1991, s. 35.

⁴⁸ S. Morawski, *Trudny związek flânerie z intelektualizmem. Musil, Sartre, Benjamin*, [w:] *Pojednanie tożsamości z różnicą*, pod red. E. Rewers, Poznań 1995, s. 68.

Summary

The paper concerns the relationship between the *flâneur* (a category common in the contemporary anthropological discourse) and the past. The Baudelaire's and Benjamin's figure of *flâneur* is defined as opposite to the conception of tourist (in the meaning Zygmunt Bauman attaches to it), and *flâneur's* gaze is compared to the one of photographer's, while taking sophisticated pictures of the city (as the subject of the paper are the shots of Paris taken by Bogdan Konopka, gathered in the cycle *Paris en gris*). *Flâneur* can be seen as a kind of historian-amateur, who – doing his stroll – 'reads' the city's past written in the architectural monuments, in the maze of the streets and courtyards, and seeks the 'passages' into the past (in this special meaning 'passage' – the term commonly referring to the arcades – is a metaphor naming a process of meeting the past, as well as a unique place in the space of the city, that makes this meeting possible). But the past is never there. It is gone and the only way to make it present again is to read its traces as allegory (according to Paul de Man, allegory – unlike the symbol – refers to the emptiness left after its referent's disappearance).

This is the way one can interpret the photographs taken by Bogdan Konopka. The emptiness of the streets, no human beings, just buildings, walls, doorways, gates and windows – all those elements, taken in a grayscale – can be understood as a metaphor of looking for the non-existing past, seeking the passages into it, reading Paris as the allegory (in a very de Manian way) of its own no-more-existing-past – just in the way a *flâneur* would do that.

Katarzyna Marciniak

„Obce” i ubicacje

W artykule tym rozważam przedstawienia przyjezdnych kobiet zatrudnianych jako pomoc domowa i badam degradującą logikę praktyk sprzątania w kontekście bieżących zagadnień legalności, nielegalności, imigracji, różnicy transnarodowej i gniewu czy buntu. Omawiam rozmaite filmy ukazujące „obce” kobiety i czynności sprzątania w kontekście transnarodowym, a mianowicie Stupeur et tremblements (2003), Maid in America (2004), Panią z Ukrainy (2002), Dirt (2003) i Friends with Money (2006). Badam, jak w kontekście sprzątania dla innych – w kontekście brudu – formuje się i ujmuje subiektywność „obcej”. Na gruncie analizy ikonograficznej rozważam zależności wzajemne między sprzątaniem brudów innych ludzi przez imigrantkę, przyjezdną czy gąstarbeiterkę a determinowanymi przez gender i rasę społecznymi procesami degradacji. Skupiając uwagę na obrazach ubicacji i na ekspresji gniewu, wydobywam na jaw odpowiedniość pojęciową między odpadkami i kulturowymi stereotypami obcych, sposoby przenoszenia pojęcia „brud” na sprzątające, w następstwie czego te, które sprzątają brudy, postrzega się jako coś, co również jest do wyrzucenia, co jest użyteczne i tolerowane póty tylko, póki pomaga porządkować niechlujne życie „prawowitych” i w należytych sensie „czystych” miejscowych.

Słowa klucze: obce; sprzątanie; brud; ubicacje; wstręt; gniew imigrantów; transnarodowość.

Zapis pierwszy

Jak gdyby za sprawą przecucia krótko przed demonstracjami imigrantów, które przetoczyły się przez USA w 2006 roku, wygłosiłam wykład pod tytułem *Gniew imigrantów*. Działo się to w instytucji akademickiej, w której ubiegałam się o pracę. Mówiłam o tym, w jaki sposób moje badania nad imigracją, prawami człowieka i *gender* staram się ogniskować wokół polityki reprezentacji, polityki obecności społecznej i władzy (*authority*), dyskursów legitymizacji, legalności i przynależności narodowej. Zaznaczyłam, że te zainteresowania wykraczają poza zwykły plan badawczy, ponieważ splatają się z osobistą historią przemieszczeń, osobistymi doświadczeniami legalności i nielegalności, dojrzywaniem w warunkach socjalizmu państwowego, pracą w Londynie jako sprzątaczką w hotelu oraz zatrudnieniem w Montanie wraz z uchodźcami z Białorusi, rodzimymi amerykańskimi studentami z rezerwatów Czarnych Stóp i Saliszów, a także studentkami Hmong.

Decyzja, aby ów wykład wzbogacić o dygresje dotyczące zawitych splotów legalności z nielegalnością, a zwłaszcza osobistych wspomnień jako kobiety sprzątającej dla zarobku ubicacje, była rzecz jasna trudna. Po pierwsze, tego rodzaju uwagi uważa się za nienależące do dyskursu akademickiego (publiczne ujawnianie osobistych doświadczeń

związanych z zarobkowym sprzątaniami ubikacji nie przystoi w gronie profesorskim)¹; zarazem są one uwikłane w swoiste konfiguracje instytucjonalnie narzucanego wstydu (jeżeli już komuś z grona profesorskiego zdarzyło się utrzymywać ze sprzątania ubikacji, doświadczenia te powinien zatrzymać dla siebie, aby nie podważać swej pozycji jako intelektualisty). Po drugie jako imigranci jesteśmy warunkowani społecznie do tego, abyśmy nigdy nie wspominali o czymś takim, co mogłoby – choćby czysto retorycznie – wiązać nas z dyskursami nielegalności. O tym się nie mówi. Jeżeli mimo oporów postanowiłam nawiązać do tych dyskursów, postąpiłam tak dlatego, że grono koleżanek doradzało, że powinnam wspomnieć o swych doświadczeniach „aktywistki”. W końcu chodziło o pracę na Wydziale Studiów Feministycznych, gdzie słowo to wydaje się obdarzone mocą magiczną, a badacza uważa się za badacza-aktywistę.

Ze zdumieniem uzmysłowiłam sobie, że ów nakaz „aktywizmu” wzbudza we mnie mieszane uczucia i złość. Podczas gdy życzliwi koledzy i koleżanki pragnęli, abym zapre-

zentowała się jako idealna kandydatka, mnie samą zaintrygowało „źródło” tej złości i zastanowiłam się, dlaczego moich różnorodnych zaangażowań społecznych i politycznych nigdy nie uważałam za pracę „aktywistki”. Doszłam do wniosku, że popieram etykę i politykę aktywizmu, natomiast odrzucam hegemoniczne znaczenie tego pojęcia. Zrozumiałam, że różnice transnarodowe, zwłaszcza gdy zatracają o tak zwane kraje rozwijające się i ich „inność”, nie są uchwytnie dla feministek ukształtowanych w USA. To znaczy, za pożądaną odmienność, podstawę należytej heterofilii niemal powszechnie – w tym przede wszystkim na wydziałach studiów feministycznych – uważa się bycie niebiałym. Jedna z koleżanek dała związły wyraz tej postawy, kiedy, nawiązując do polityki rasy, powiedziała mi: „Kadra na tym wydziale zobaczy w tobie po prostu jeszcze jedną uprzywilejowaną białą dziewczynę”.

Otóż moje „uprzywilejowanie” jest zakorzenione w socjalistycznej epoce byłego bloku wschodniego, kiedy „aktywizm” miał cały kompleks konotacji sprzecznych z jego obiegowym



1. Plakat do filmu *Dirt* (dzięki uprzejmości Nancy Savoca).

znaczeniem we współczesnej kulturze Stanów Zjednoczonych. Słownik Webstera definiuje aktywistę jako „szczególnie aktywnego i żarliwego obrońcę danej sprawy politycznej”. W kontekście, o którym wspominam – kontekście Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej – *aktywista* był działaczem partyjnym, a więc osobą bez zastrzeżeń służącą „systemowi”, wybierającą ów szczególny aktywizm, który praktykuje się kosztem innych ludzi, nawet najbliższych członków rodziny². Trudno się zatem dziwić, że znaczna liczba przeciwników systemu monopartyjnego kojarzyła słowo „aktywista” z uciskiem i że jeszcze dzisiaj u wielu wzbudza ono dreszcz obrzydzenia.

W trakcie mych dywagacji o dyskursie sprzątnia i (nie)legalności w kontekście zachodzących na siebie płaszczyzn oczekiwań akademickich, paradygmatów różnicy, granic stosowności, a także płaszczyzny wstydu, uderzyły i zaintrygowały mnie reakcje słuchaczy, a mianowicie rozbawienie, a także podszyte oburzeniem zaciekawienie kwestią „przyjezdnych i ubikacji”. Później dowiedziałam się, że sprawy te obudziły żywe zainteresowanie kilku z obecnych wówczas profesorów. Jedna ze starszych wykładowczyń stwierdziła: „Wykazałaś się dużą śmiałością, mówiąc o tych sprawach publicznie”; pewna młodsza wykładowczyni pochwaliła: „Podobał mi się sposób, w jaki przyprawiłaś swoje wystąpienie doświadczeniem osobistym”. Jak pogodzić fakt, że najwyraźniej były to komplementy, z przykrą irytacją, jaką we mnie wywołały? Czyż owo zastosowanie dyskursu „śmiałości” nie było podszyte poczuciem wyższości, skoro wyrażało pochwałę mej gotowości do naruszenia norm poprawności akademickiej poprzez przyznanie się do wykonywania prac o wątpliwym, poniżającym charakterze? Jakiego rodzaju protekcjonalność skłania do chwalenia innego za to, że przyznaje się, iż doświadczył degradacji? Również druga, „kulinarna” opinia świadczy o tym, że przeplatanie przeze mnie różnych dyskursów nie zostało zrozumiane jako zasadniczy nerw rozumowania, lecz jako ubarwienie wystąpienia pikantnymi szczegółami – jako swego rodzaju chwytliwy bonus marketingowy.

W końcu oczywiście jest, że dywagowanie na temat nielegalności i ubikacji czyniło mnie – przynajmniej na chwilę – seksowną, nieobliczalną, zajmującą.

Zapis drugi

Zanim zostałam academiczką w USA, pracowałam w Londynie, między innymi jako pokojówka w hotelu prowadzonym przez dużą rodzinę hinduską. Pracowałam tam w gronie młodych mężczyzn i kobiet, którzy stanowili wieloetniczną i wielokulturową mieszankę przybyszów z różnych krajów rozwijających się i należących do Trzeciego Świata – z Brazylii, wielu regionów byłej Jugosławii i z Polski. Ten transnarodowy personel miał za zadanie pracować przed południem w kuchni i w restauracji, a później – sprzątać pokoje gości.

Wspominając tamte czasy, dzwonię do przyjaciółki, która ze mną tam pracowała. Mówię, że chcę przypomnieć sobie szczegóły. Przerywa mi gwałtownie: „Jakie szczegóły? Nie pamiętasz gniewu, jaki obie czułyśmy co dzień? Gniewu, który narastał i zdawał się nie mieć dna? Nie pamiętasz tego faceta z ostatniego piętra, u którego prześcieradła zawsze były poplamione krwią? I jak bałyśmy się wchodzić do jego pokoju? Jak nigdy nie wiedziałyśmy, czy podciął komuś żyły, czy po prostu zaliczył dziewczę?”

Tak, natychmiast wraca do mnie to wszystko. Widzę, jak parami podążamy od pokoju do pokoju, zmieniając prześcieradła, ręczniki, ścierając kurze, odkurzając podłogę i dywan i – no jakże – sprzątając ubikację. Dyrekcja, pewnie ze względów bezpieczeń-

stwa, zorganizowała nas w ekipy dwuosobowe, złożone z mężczyzny i kobiety. Kiedy to wspominam, najbardziej fascynują mnie niewypowiedziane zasady rządzące podziałem pracy w pokojach. Dzielące nas różnice etniczne, rasowe, językowe i narodowe nie były aż tak wielkie, aby generowały alternatywne struktury podziału pracy – było tak, jak gdybyśmy wiedzieli, które zadania „organicznie” przynależą każdemu z nas. Mężczyźni obsługiwali odkurzacze i usuwali śmieci, kobiety sprzątały sypialnie i zmieniały ręczniki. Jeżeli chodzi o przedpołudniowe zajęcia w kuchni i jadalni, podział pracy był elastyczny, niezależnie od płci obejmowaliśmy różne stanowiska – każdy w tym lub innym czasie zajmował się gotowaniem jajek, robieniem grzanek, zmywaniem naczyń, sprzątaniem ze stołów czy podawaniem. Natomiast sfera ubikacji nie dopuszczała takiej elastyczności. Dzisiaj uświadamiłam sobie, że poznałam wtedy „uniwersalną prawdę”, polegającą na tym, że ubikacja zarówno „na biało”, jak i „na czarno” należy do kobiety.

Zapis trzeci

Domem czynszowym w Los Angeles, w którym wynajmuję mieszkanie, zarządza biały mężczyzna, gadatliwy osobnik, który nie kryje się ze swą przeszłością wojskową i tym, że walczył w Wietnamie. Jego zadaniem jest najmowanie ludzi, którzy odkurzają nasze korytarze, myją nasze okna, przycinają krzewy na trawnikach i dbają o naszą instalację wodno-kanalizacyjną. Wszyscy ci pracownicy są Latynosami. Niektórzy z mieszkańców najmują sprzątającą pomoc domową – wszystkie one są Latynoskami. Często spotykam te kobiety w pralni, mówię im „*bello*”, a one zawsze odpowiadają skrępowanym skinieniem głowy. Świetnie znam ten sposób funkcjonowania, rozumiem, że wolą być niewidzialne, przemykać korytarzami jak duchy. Moją sąsiadką jest Afroamerykanka, pisarka, która podobnie jak ja sama sprząta u siebie. Często fantazjujemy sobie, jak dobrze byłoby nająć pomoc, i śmiejemy się, o ile więcej czasu miałybyśmy wtedy na pracę. Kiedy tak gawędzimy, ona nieraz mówi, że nigdy nie wynająłaby Afroamerykanki do „sprzątania brudów”. Ale nie chodzi jej o solidarność, ponieważ, jak powiada: „czarni są już za bardzo rozpuszczeni, żeby się tym zajmować; Latynosi są nowymi «czarnuchami» – zawsze trzymaj z Latynosami”.

Od kiedy się wprowadziłam, nasz gadatliwy gospodarz łapie mnie nieraz za guzik, ponieważ zawsze szuka słuchacza. W naszych rozmowach często powraca temat imigrantów, legalności i nielegalności, a chociaż on wie, że jestem imigrantką, nigdy go to nie powstrzymuje przed wyrażaniem poglądów antyimigracyjnych. Można by sądzić, że po prostu zapomina o tym, że nie jestem odpowiednim adresatem takich uwag, ale w głębi ducha wiem, że sprawa polega raczej na tym, iż skoro jestem biała i biegle władam angielskim, to uważa mnie za „inną imigrantkę”, imigrantkę właściwego rodzaju. (Wcześniej wielokrotnie spotykałam się z takimi postawami: „Potrzebujemy ludzi takich jak pani – wykształconych, pracowitych, z dobrym angielskim”. W obszarze milczących konotacji takich opinii tkwią oczywiście podteksty rasy, przynależności narodowej i przywileju ekonomicznego). Paradoksalnie jestem z pewnością idealną adresatką pełnych obrzydzenia tyrad naszego gospodarza przeciwko coraz bardziej pstrokatej wieloetniczności narodu amerykańskiego. Jego komentarze brzmią jak wyjęte ze słynnej książki Brimelowa *Alien Nation: Common Sense about America's Immigration Disaster*, biblii białych szowinistów i przeciwników imigracji, która w 1995 roku znalazła się na liście bestsellerów „New York Timesa”. Wciągając mnie w te rozmowy, porozumiewawczym tonem zwierzania człowiek ten mówi mi wprost, że Ameryka nie jest już tym samym krajem, w którym dorastał. Kiedy wybuchły protesty w LA, nie skrywał narastającej

złości. Kiedy pierwszego maja zobaczył, że wraz z córką idę na manifestację imigrantów, odwrócił wzrok.

Przedeterminowane ubikacje

Zamierzam rozważyć te na pozór osobne, a w istocie splecione rejestry dyskursu i doświadczenia, aby zbadać degradującą i sprzeczną logikę praktyk sprzątanania w kontekście bieżących zagadnień legalności, nielegalności, imigracji, różnicy transkulturowej i gniewu. Gniew odczuwany przez gasterbeitera czy imigranta jest trudny do skonceptualizowania i wyrażenia. Jak argumentowałam w innym tekście, taki gniew jest z góry wykluczony i zdezwuowany, ponieważ funkcjonuje jako tabu. Transgresyjna moc gniewu imigranta ma swe źródło właśnie w owym z reguły milczącym założeniu, że ludzie naznaczeni jako obcy nie mają prawa do gniewu, a w każdym razie nie mają prawa wyrażać go publicznie³. Jeżeli zostaje wyrażony, taki gniew jest uważany za niedopuszczalny, odrażający i bezwarunkowo obraźliwy. Masowe i głośne demonstracje imigrantów w 2006 roku były najpotężniejszą publiczną erupcją gniewu imigrantów w najnowszej historii USA⁴. Jak było do przewidzenia, wystąpienia te spotkały się z zajadłą krytyką ze strony przeciwników imigracji, którzy piętnowali je jako hańbę, zarzucali imigrantom niewdzięczność, wrogość, wywrotowość, podkreślając jednocześnie, że nielegalni imigranci zasługują wyłącznie na deportację bez żadnej możliwości negocjacji.

Ten kontekst zachęca mnie do ujawnienia osobistego zaangażowania w ten gniew i osobistych motywacji związanych ze spisywaniem tych rozważań na temat sprzątanania. Otóż jako przyjezdna akademiczka, która przez długi czas sprzątała za pieniądze, piszę to, czerpiąc z płodnej sprzeczności, w pełni świadoma tego paradoksalnego uprzywilejowania. Większość sprzątających dla innych nie ma dostępu do kanałów ekspresji publicznej, pozwalających na refleksję nad kosztami psychicznymi sprzątarek, namysł nad paradygmatami zatrudniania płatnej pomocy domowej i przemyślenie subtelnych modalności serwilizmu uwikłanych w struktury sprzątanania.

Przykłady medialne, jakie przywołam w tym eseju, mają wyraźnie różnorodne odniesienie do dyskursów gniewu imigrantów i w niektórych przypadkach wprost kodują ten gniew w swej warstwie diegetycznej i zachęcają widzów do odczucia go w sobie. Uwagę skupiam na „scenach sprzątanania”⁵ w kontekstach transnarodowych, scenach ukazujących cudzoziemki z Europy Wschodniej i Zachodniej, z Ameryki Łacińskiej i ze Stanów Zjednoczonych, a zaczerpniętych z *Z pokorą i uniżeniem* (Stupeur et tremblements, 2003) Corneau, dokumentu *Maid in America* (2004) Prady, dokumentu *Pani z Ukrainy* (2002) Łozińskiego, *Dirt* (2003) Savoki oraz *Friends with Money* (2006) Holofcener. Z myślą o ogarnięciu możliwie szerokiego zakresu tego rodzaju spotkań międzykulturowych analizuję zarówno filmy dokumentalne, jak i fabularne, traktując obydwa rodzaje przedstawień jako symboliczne zapośredniczenia praktyk społecznych.

Zaczynam od zabawnego przykładu sprzątanania i uprzywilejowania krajów rozwiniętych (*Z pokorą i uniżeniem*), by przejść do bardziej kłopotliwych przykładów z filmów ukazujących kobiety, które mają rozmaite korzenie etniczne i rasowe, pochodzą z krajów rozwijających się lub należących do Trzeciego Świata, a których decyzje co do płatnej pracy są ograniczone i wewnętrznie skonfliktowane ze względu na wielowarstwowe podteksty rasowe, etniczne, narodowościowe oraz związane z przywilejem ekonomicznym i legalnością. Moja analiza odsłania skomplikowaną hierarchię określoną przez względy rasowe. Z jednej strony najniższy szczebel tej hierarchii zajmują przyjezdne koloro-

we, które zgodnie ze stereotypem są predestynowane do wykonywania niewdzięcznych prac. Z drugiej strony istotność różnicy między białymi z Europy Wschodniej i białymi z Europy Zachodniej komplikuje tę hierarchię, w niejednoznaczny sposób nakłada się na podział białe/nie-białe i dowodzi, że biała barwa skóry nie zawsze jest uprzywilejowaną cechą rasową. Tak oto musimy zdać sobie sprawę, że niezróżnicowana kategoria „białych” jest nieadekwatna i że nie istnieje jedna rasa biała; jest ich kilka, a niektóre nie są tak dobre jak inne⁶.

Ważnym źródłem inspiracji moich analiz jest ogłoszona w 1997 roku doniosła rozprawa McHugh *One Cleans, the Other Doesn't*, w której autorka – nawiązując do mediów masowych i alternatywnego kina feministycznego – bada logikę sprzątanania i dochodzi do wniosku, że praktyki sprzątanania współgrają z usankcjonowanymi w obszarze refleksji i kultury współczesnej sposobami konstruowania tożsamości. McHugh skupia uwagę na liminalnej w kulturze Zachodu figurze gospodyni domowej jako sprzątaczkki: „Zbadanie postaci „tej, która sprząta” pozwala zrozumieć rolę, jaką odgrywa ta wysoce symboliczna praktyka w ustanawianiu rozmaitych różnic – w obszarze roli płciowej, przynależności klasowej i rasy. *Sprzątanie* [...] należy do zestawu form aktywności przyznających pewne sprawstwo podmiotom pozbawionym zazwyczaj statusu i władzy. Co więcej, zarówno w pojęciu, jak i w *samym akcie sprzątania*, tkwi mnóstwo wieloznaczności i sprzeczności; związane zarówno ze sferą wzniosłości, jak i sferą banalności, z organizacją społeczną, jak i z konstrukcją symboliczności, sprzątanie obejmuje wymazywanie, katharsis i oczyszczenie, a także harówkę, monotonię i pracę manualną”⁷ (podkr. K. M.).

Odchyliwszy perspektywę badawczą McHugh, analizuję przedstawienia kobiet przyjezdnych w kontekście sprzątania i relacji służalczości. Sprzątanie z pewnością jest „związane zarówno ze sferą wzniosłości, jak i sferą banalności”, ale gdy dotyczy służby domowej, szczególnie w postaci „cudzoziemskiej innej” („*foreign other*”), oznacza służebność, nierówne stosunki władzy i rozmaite aspekty kolonizującego wyzysku. Również spostrzeżenie McHugh na temat sprzątania jako formy aktywności przyznającej sprawstwo podmiotom pozbawionym na ogół władzy jest tezą kuszącą, ale i w tym przypadku odchylenie perspektywy uprzywilejowanej (odejście od podmiotu „legalnego” na rzecz podmiotu przyjezdnego) prowadzi do oczywistego wniosku, że owo sprawstwo przyznane sprzątaczkce często jest ograniczone, zwłaszcza gdy jej relacja do legalności jest niejasna. Dlatego reorientując krytykę sformułowaną przez McHugh, odwołuję się do Hondagneu-Sotelo, która twierdzi, że „nierówności rasowe, klasowe i płciowe od dawna określają prywatne płatne usługi domowe, a globalizacja [...] stwarza nowe struktury nierówności”⁸.

Przyjąwszy, że globalizacja stwarza nowe struktury ucisku i że w rozmaitych krajach jako sprzątaczkki zatrudnia się przede wszystkim cudzoziemki, zamierzam zbadać formowanie się i ujmowanie subiektywności „obcej” w kontekście sprzątania dla innych, sprzątania po innych i w kontekście brudu. Zanalizuję sposoby, w które takie sprzątanie – usuwanie brudów innych ludzi – wykonywane przez imigrantki lub gasterbeiterski w różnych kontekstach kulturowych zazębia się z determinowanymi przez rasę procesami degradacji społecznej, a także konsolidacji – na najbardziej intymnym, osobistym poziomie – statusu podmiotów „pełnoprawnych”. Rozważę pojęciową odpowiedniość między śmieciami, odpadkami i brudem a kulturowymi wizerunkami obcych innych, a także sposoby, w jakie pojęcie „brudu” jest przenoszone na sprzątające, i będę dowodzić, że te, które usuwają brud, również są postrzegane jako coś, co jest do wyrzucenia, co toleruje się, dopóki robi swoje i służy podtrzymywaniu spójności niechlujnego życia „prawowitych” i „czystych” obywateli.

I wreszcie, szczególną uwagę zwrócę na sposoby pokazania ubikacji, które w tym kontekście mają szczególny potencjał ewokacyjny. Na przykład Wikipedia definiuje ubikację jako „instalację wodno-kanalizacyjną i system pozbywania się odpadów służący przede wszystkim usuwaniu odchodów cielesnych, moczu, kału, wymiocin i miesiączki”. Mówiąc całkiem konkretnie, to, co splukiwane, jest materia zdegradowaną, czymś, co wprawdzie ustanawia i podtrzymuje fakt życia podmiotu, lecz zarazem podpada pod kategorię tego, co skalane, niechciane. Zgodnie z interpretacją Kristevey odchody podmiotu są nim i nie są – to „mroczne wybroczyny bytu”, „wir obrzydzenia”⁹; są „tym, co nieustannie odpycham od siebie, żeby żyć”¹⁰. A zatem ciągle higieniczne oddzielenie odchodów od podmiotu jest nie tylko procesem odrzucania odpychającej materii, lecz również stwarzaniem i podtrzymywaniem kruchej granicy, jaką to oddzielanie musi ustanawiać, chwiejnej granicy między „ja” i tym, co mną nie jest, co „ja” musi odrzucić.

W ten sposób przedeterminowane, niepokojące miejsce ubikacji jest sednem nowoczesnej higieny jako fundamentu tożsamości, siedliskiem stosowności i czystości. Ale stosowność i czystość wymaga, aby przestrzeń ubikacji była stale odkażana, aby usuwano z niej widoczne i niewidoczne ślady brudu. Ubikacja jest nieoddzielnie związana z ciałem człowieka jako podstawa tożsamości określonej przez procesy nieustannego wydalania, oczyszczania ciała, co zmusza do ustawicznych zabiegów pielęgnacyjnych i higienicznych. Analizowane w tym eseju obrazy czyszczenia ubikacji przez cudzoziemki przenoszą widza w metaforyczną i dosłowną przestrzeń degradacji czy wstrętu, która metonimicznie odpowiada pozycji sprzątaczek. Symbolicznie biorąc, same sprzątaczkę są tak samo „do splukania” jak brudna woda w ubikacji. Czerpiąc z analiz Butler na temat degradacji i wstrętu, te przyjezdne sprzątaczkę ze względu na słabość ich pozycji społecznej będę ujmować jako te, których przeznaczeniem jest „niemieszkalny obszar życia społecznego”, „miejsce, którego nazwę strach wymienić”, „odrzucone zewnątrz”¹¹.

Ubikacja jako kara: narracja „czystej komedii”

Wybacz, że jestem z Zachodu [...] Przykro mi, że myślę na modłę zachodnią. (Z pokorą i uniżeniem, 2003)

Idee ubikacji jako miejsca kary i szczotki do czyszczenia muszli jako narzędzia ponizienia są kanwą kulminacyjnej sekwencji w poetyckiej komedii Corneau *Z pokorą i uniżeniem*. Połączenie w tym filmie tematów obcości kobiet, liminalności i ubikacji owocuje zaskakującym odwróceniem tradycyjnego scenariusza, w którym kobiety z tej czy innej „mniejszości” sprzątają u uprzywilejowanych mieszkanek Zachodu.

Bohaterką filmu jest dwujęzyczna Amélie, Belgijka urodzona w Japonii, która, zdobywszy posadę tłumaczki w nowoczesnej wielonarodowej korporacji w Tokio wraca z Europy do kraju urodzenia. Amélie jest liminą, kobietą o niepewnym usytuowaniu kulturowym, zmagającą się z niezgodnymi pojęciami domu, przynależności i obcości. Za swój „pierwotny” dom uważa Japonię, lecz korzenie belgijskie uniemożliwiają jej przyjęcie „prawdziwej” tożsamości japońskiej. W pracy stale wytykają słabości, nieadekwatność, niższość, ograniczoność i upośledzenie jej zachodniej mentalności. Wszystkie te sugestie są zabawnym odwróceniem uprzywilejowanego historycznie eurocentrycznego rozumienia „wyższego statusu ontologicznego” białych z Zachodu¹².

Film Corneau jest intrygującym przykładem analizy spotkania człowieka Wschodu z człowiekiem Zachodu, o tyle niezwykłym, że w centrum uwagi są dwie kobiety: trawiona wewnętrznymi konfliktami wynikającymi z dwoistej przynależności narodowej Amélie, która pragnie przystosować się do korporacyjnej kultury japońskiej, oraz jej przełożona Fabuki, która nie ustaje w wynajdywaniu dla Amélie najrozmaitszych uciążliwych zadań, zupełnie niezwiązanych z pracą tłumaczki, a mających jedynie uświadomić Amélie jej podległość. W wielu komicznych sekwencjach widzimy, jak inicjatywa, pomysłowość i nienaganna znajomość japońskiego sprawiają, że Amélie wpada w kłopoty. Chociaż zatrudniono ją jako tłumaczkę, każą jej udawać, że nie zna japońskiego.

To zdumiewające polecenie wydaje pan Saito, po tym jak Amélie odezwała się po japońsku do grupy bardzo ważnych klientów, co było zgrzytem i zatruło atmosferę spotkania. Amélie, jako jedyna osoba z Zachodu wśród personelu biura, nieustannie wzbudza wątpliwości u pozostałych. Jest cudzoziemką, ale nie całkiem obcą; biegła znajomość japońskiego, a także obeznanie z różnymi normami kulturowymi sprawia, że inni pracownicy są dla niej przejrzysti w sposób, który ich niepokoi:

[dialog prowadzony po japońsku]

Pan Saito: Co pani zrobiła? Nasi klienci wyszli bardzo niezadowoleni. Podając kawę, zachowywała się pani tak, jak gdyby doskonale znała japoński!

Amélie: Ależ panie Saito, ja naprawdę znam japoński.

Pan Saito: To najważniejsi klienci naszej kompanii. Jak mogą omawiać sprawy poufne, kiedy świadkiem jest cudzoziemka znająca japoński? Proszę nigdy nie mówić po japońsku!

Amélie: Ależ nikt nie może być posłuszny takiemu poleceniu.

Pan Saito: Zawsze można być posłusznym. Oto prawda, którą powinien zrozumieć człowiek Zachodu.

Właśnie dlatego, że Amélie nie daje się łatwo zobiektywizować jako „obca”, ma się usunąć na margines, starać się być niewidoczna, trzymać się z dala od spraw biura.

Podczas gdy liminalność Amélie jest jednym z fundamentów warstwy diegetycznej filmu, Corneau podejmuje zarazem świadomą grę z polityką różnicy, której mechanizmy są kluczowe dla zrozumienia degradacji Amélie w biurze. Ikonografia filmu uwypukla struktury homogeniczności i różnicy. Amélie odstaje od tła jako jedyna osoba biała, zaburza doskonałą jednolitość wizualną *mis-en-scène*. Jej odmienność podkreśla sama powierzchowność. Podczas gdy Fabuki jest zawsze nienagannie umalowana i uczesana, długie włosy Amélie są nieodmiennie rozczochrane, bluzkę ma nie do końca zapiętą, siedząc, wierci się niespokojnie, niepewna co ze sobą zrobić. Kolejne zabawne i pouczające odwrócenie stereotypu kulturowego polega na tym, że Amélie jest niska, natomiast Fabuki – wysoka i smukła jak modelka, co dodaje jej władczości. Podczas gdy Amélie nie może usiedzieć na miejscu, Fabuki jest zawsze dystygowana i doskonale opanowana, zaprzeczając utartemu wyobrażeniu azjatyckiej kobiecości jako synonimu uległości, małomówności i usługowości.

Chociaż Fabuki traktuje Amélie ozięble i zmusza ją do wykonywania uciążliwych i przykrych zadań, nie jest przedstawiona jako bezwzględna szefowa. Jawi się raczej jako kobieta, która poświęciła wiele lat na wspinanie się po szczeblach kariery korporacyj-

nej w środowisku zdominowanym przez mężczyźni. Z jej punktu widzenia Amélie jest bezczelną, zadufaną w sobie cudzoziemską intruzką, którą postanawia „poskromić”. W końcu gdy Amélie wychodzi zwycięsko z wielu niewykonalnych zadań, Fabuki wydaje ostatnie upokarzające polecenie, wyznaczając ją do sprzątnięcia ubikacji. Odtąd domeną Amélie są męskie i żeńskie toalety – czas pracy spędzać ma w tych klaustrofobicznych przestrzeniach, czyszcząc muszle, uzupełniając papier toaletowy, pucując umywalki i dbając o zapas papierowych ręczników. Zostajemy pouczeni o znaczeniu szczotki do szorowania muszli. Kiedy Fabuki pokazuje Amélie jej nowe miejsce pracy, powiadamiając, że od tej pory będzie „sprzątaczką ubikacji”, demonstrowa szczotkę do szorowania niczym karzący miecz, oręż, który ma być dla Amélie swojskim narzędziem pracy. Gotowa wytrzymać i tę próbę, godzi się objąć wyznaczone stanowisko: „To niewiarygodne polecenie przeniosło mnie w inny wymiar, w świat czystej komedii [...] Bardzo szybko odczułam dziwną ulgę. Szorowanie brudnych muszli klozetowych ma tę dobrą stronę, że uwalnia od strachu, iż spadnie się niżej”.

W porównaniu do *gastarbeiterek* z krajów rozwijających się lub z Trzeciego Świata, których możliwości zatrudnienia są srodze ograniczone i skrępowane przepisami, Amélie jako „praktykantka z zagranicy”, Belgijka zatrudniona w japońskiej korporacji na mocy rocznego kontraktu, ma pozycję o wiele bardziej uprzywilejowaną. Może wypowiedzieć umowę i położyć kres poniżeniu, a jeżeli wybiera inaczej, to dlatego że istotnym wątkiem gry władzy między nią i Fabuki jest związana z tożsamością narodową kwestia „honoru”: „Każdy inny na moim miejscu byłby zrezygnował. Każdy prócz Japonki. Będę postępować jak Japonka”.

Czy postanowienie Amélie, aby wytrwać na upokarzającym stanowisku pracy jako sprzątaczką ubikacji, nie jest aktem oporu, *buntem obcej*? Uproszczeniem byłoby twierdzenie, że to uprzywilejowująca zachodniość umożliwia jej takie zachowanie – sprawa jest bardziej skomplikowana, skoro Amélie jest zmuszona do ustawicznego dezawuowania swej zachodniej tożsamości i w końcu autoironicznie przyznaje wobec zachwyconej tym Fabuki, że „mózg zachodni jest gorszy od japońskiego”. Ale kiedy ten performatywny wyraz buntu skonfrontujemy z przedstawieniami sprzątarek z krajów niezachodnich, kobiet o konfliktowym statusie w obszarze legalności, wówczas będziemy zmuszeni uznać zabawny eksperyment Amélie za wybór komfortowy, niedostępny tym innym cudzoziemkom. W tym sensie właśnie status białej mieszkanki świata rozwiniętego pozwala Amélie uważać sprzątnięcie ubikacji za „czystą komedię”, która sprawia „dziwną ulgę”.

Ubikacja: „wir obrzydzenia”

Na takie kino reaguję gwałtownie, przekonana, że to nie może być wszystko, że w mediach sprawa cudzoziemek i sprzątnięcia musi być znacznie szerzej obecna. Natrafiam na zrobiony w 2004 roku dokument Prady *Maid in America*¹³, a kiedy go oglądam, do pokoju wpada moja córka, pierwszoklasistka, i krzyczy: „Mamo, patrz, to moja szkoła, moja szkoła jest w telewizji!”. Obydwie patrzymy jak zahipnotyzowane, gdy kamera zabiera nas na znajomy plac zabaw, znamy ten pejzaż tak dobrze. Nagle moja „praca naukowa” staje się znowu czymś bardzo osobistym. Spojrzenie kamery skupia się na afroamerykańskim chłopcu i Telmie, która się nim opiekuje (ilustracja 2); to jego pierwszy dzień w szkole, a ona go odprowadza.

Telma zwierza się potem, dojmująco uzmysławiając główną myśl filmu: „Mówię mu,

jesteś moim czynszem. Łapię go, tulę i mówię mu – jesteś moim czynszem i jedzeniem”. Ale jak widz się szybko przekonuje, łączy ich silna więź uczuciowa: Telma jest jego główną opiekunką od niemowlęctwa, towarzyszy mu przy śniadaniu, odrabianiu lekcji, zabawie i przy wieczornej kąpeli. Chociaż proponowano jej lepiej płatną pracę gdzie indziej, nie prehandluje więzi z tym chłopcem za 10 dolarów na godzinę: „Cenię to, jak mnie tam traktują. On bardzo mnie kocha i szanuje. Ponieważ spędzam z nim tyle czasu i dzielimy się wszystkim, uważa mnie za swoją drugą mamę”. Zarazem Telma stale martwi się doraźnością swej pracy; słabo jej się robi na myśl, że chłopiec przecież wyrośnie i przyjdzie taka chwila, gdy nie będzie już potrzebował opiekunki. W zakończeniu filmu Telma daje nam w istocie do zrozumienia, jak wysoką cenę płaci za intymną więź z tym chłopcem, jaki jest koszt tego rodzaju problematycznego kupczenia ludzkim oddaniem: „Nigdy już nie będę niańką. Człowiek za bardzo się przywiązuje do dzieci. Nigdy już nie zgodzę się doglądać dzieci”.

Nazajutrz moja córka wraca ze szkoły bardzo podniecona: „Widziałam tego chłopca, który był w naszej szkole w telewizji! Widziałam go i jego matkę!”. Nim zdążyłam się ugryźć w język, mówię: „Ona nie jest jego matką. W tym cała rzecz. Ona się nim opiekuje”.



2. Telma, *Maid in America*, 2004 (dzięki uprzejmości Anayasi Prado).

Film Prady jest opowieścią, w której przeplatają się losy trzech *domésticas*, latynoskich gąstarbeiterek zatrudnionych jako opiekunki i gospodynie domowe w Los Angeles, a tematy organizujące narrację to praca cudzoziemek i sprząatanie. Świadoma zarówno narodowej retoryki antyimigracyjnej, jak i niechęci do nielegalnych pracowników latynoskich autorka *Maid in America* wystrzega się wszelkiej łopatologii, a idea gniewu jest tylko pewną możliwością, która zależy od podmiotowości widza. Film wolny jest od czułościowości i agresji, i zapewne dlatego w kluczowych momentach jest w stanie wzbudzać silne i niepokojące uczucia. Dzieło to nie prosi widza o litowanie się nad tymi kobietami, nie ukazuje ich jako bezradnych ofiar ani nie zachęca do postrzegania ich

jako uzurpatorkę „drenujących naszą gospodarkę”. Zamiast tego Prado ukazuje swe bohaterki jako silne, pilne i stanowcze pracownice, które do Stanów Zjednoczonych przywiodły złożone przyczyny ekonomiczne. Są wśród nich „transnarodowe matki”¹⁴, które zostawiły własne dzieci, aby zarabiać, opiekując się dziećmi amerykańskimi i szorując amerykańskie ubikacje. Zachęta do odczuwania gniewu zakodowana jest w bolesnych sprzecznościach pozycjonowania transnarodowego, które sprawiają, że aby nakarmić własne dzieci w Gwatemali, trzeba najpierw nakarmić dzieci amerykańskie i posprzątać po nich.

W trakcie rozwoju tych trzech opowieści – historii Gwatemalki Judith, Salwadorki Telmy i Meksykanki Ewy – narracja filmu silnie oddziałuje na widzów swoją rzeczową bezpośredniością i drobiazgowym przedstawieniem powszedniej harówki w domach zarówno bogatych, jak i należących do klasy średniej mieszkańców Los Angeles. Widzimy te cudzoziemki zawsze uzbrojone w jakiś sprzęt czyszczący – szczotkę do szorowania muszli klozetowych, zmywak do podłogi, odkurzacza, rękawice gumowe, fartuch, rozpryskiwacz chemikaliów, worek na śmieci, wiadro, szmatę. Widzimy ich nieustanną krzątanie – układanie ubrań, otwieranie i zamykanie szafek, ścieranie kurzu, mycie okien, odkurzanie, sianie łóżek, gotowanie posiłków, usuwanie odpadków, noszenie koszy z praniem (ilustracja 3). Ten świadomie wybrany sposób obrazowania uzmysławia, że „czystość” „amerykańskiego” życia wielu mieszkańców Los Angeles zależy w istocie od pracy fizycznej armii tego rodzaju kobiet¹⁵.



3. Ewa, *Maid in America*, 2004 (dzięki uprzejmości Anayansi Prado).

Maid in America otwiera zbliżenie na muszlę klozetową, która jest właśnie czyszczona. Oglądamy dobrze znany widok – pianę, bulgoczącą i odpływającą wodę. Słyszymy znajomy odgłos – szorowanie i splukiwanie muszli klozetowej. Ujęcie otwierające uważa się często za obraz zakotwiczący narrację, określający tonację uczuciową, trzon tematyczny i oczekiwania narracyjne. *Maid in America* rzeczywiście i całkiem dosłownie

skupia się na sprzątaniu wykonywanym przez kobiety pochylone nad muszlą klozetową. W trybie metaforycznym jest to obraz odrzucenia, „wiru obrzydzenia”¹⁶ – otchłani ubikacji, splukiwania nieczystości ciała. Cięcie, i widzimy w zbliżeniu twarz sprzątającej, Judith: „Czy gonię za amerykańskim marzeniem? Nie, nie gonię. Miło jest pomarzyć, ale musimy żyć w rzeczywistości tego, kim naprawdę jesteśmy”. Stwierdzenie to odsłania kluczową różnicę – nieporównywalność – między położeniem Judith i sytuacją Amélie w *Z pokorą i uniżeniem*, ponieważ uzmysławia ograniczoność możliwości Judith: „Nie przyjechałam tu szorować ubikacji. Ale nie miałam innego wyboru. Zostawiłam dzieci i męża”.

W tym kontekście ujęcie otwierające momentalnie organizuje kilka rejestrów analizy. Po pierwsze czynność czyszczenia jest związana z czyszczącym i za sprawą tytułu – *Maid in America* – oraz poruszającej wypowiedzi Judith konotuje doświadczenie służebności, robót domowych, pracy sprzątaczk i losu przyjezdnej. Takie uwarstwienie sensów od razu wyobcowuje „amerykańskie marzenie” – pierwsze słowa Judith sarkastycznie i boleśnie dają do zrozumienia, że ten mit nawet w wyobraźni nie ma zastosowania do kogoś w jej sytuacji.



4. Judith, *Maid in America*, 2004 (dzięki uprzejmości Anayansi Prado).

Jednocześnie czyszczenie ubikacji wydobywa na jaw szczególną liminalność sprzątaczk, skutki, jakie w tożsamości Judith powodują – zgodnie z analizą McHugh – „paradoksy sprzątania w obszarach sprawstwa, statusu, znaczenia społecznego i symbolicznego, a także wyników materialnych”¹⁷.

O skutkach psychicznych pracy sprzątaczk, nieustannie konfrontowanej z bogactwem i przez nie osaczanej, świadczy następująca wypowiedź Judith na temat przedmiotów znajdujących się w jednym z domów, które sprząta: „Dla mnie jako matki, kiedy wchodzi do takiego domu i widzę te ładne rzeczy, które mają te inne dzieci, myślę, żeby pracować ciężko, tak że kiedy wrócę do domu albo kiedy moje dzieci tutaj przyjadą, przystroję dla nich rzeczy takie jak te. Kupię im takie same rzeczy, żeby mogły mieć taki sam styl życia”. Kiedy w sekwencji finałowej wracamy z Judith do Gwatemali, gdzie zostawiła czworo dzieci pod opieką siostry i matki, kontrast między tą nadzieją Judith i wyglądem jej domu w ojczyźnie chwyta za serce. Kamera prowadzi nas do skromnej chaty wyposażonej w różne „nowoczesne” udogodnienia kupione za pieniądze przysłane przez Judith. Fakt, że ta wcześniejsza wypowiedź Judith tak żałośnie kłóci się z ekonomicznymi możliwościami jej rodziny, uzmysławia uwodzicielską siłę materialnej kultury Stanów Zjednoczonych i jej przemożny wpływ na pragnienia i wyobraźnię (ilustracja 4). Zgodnie ze spostrzeżeniem Hondagneu-Sotelo „w odróżnieniu od biedaka, który haruje w fabryce lub na plantacji, pomoc domowa widzi dostatek swych pracodawców, dotyka go i chłonie świat materialny i uczuciowy takiego domu”¹⁸.

Po drugie zasadnicza liminalność sprzątaczkę pociąga za sobą jeszcze poważniejsze skutki psychiczne. Subiektywność sprzątajacej – *poprzez sprzątanie* – jest nieustannie obrabiana przez degradującą logikę sprzeczności. Jako likwidatorka brudu i strażniczka porządku ma nieustanny kontakt fizyczny z bałaganem, osadami, mętami, plamami i tak dalej; zostaje symbolicznie i dosłownie „skażona” w trakcie procesu odkażania. Chłonie *materialny* i uczuciowy świat przestrzeni domowej swych pracodawców, której czystość (przyzwoitość, stosowność, należytość, sterylność i uporządkowanie) zależy od jej pracy – zawsze sprzęgającej jej ciało i myślenie z nienależącymi do niej prywatnymi przestrzeniami domowymi. Szoruje ten świat, wchłania jego miazmaty chemiczne, sama jej subiektywność ściiera się w „wirze obrzydzenia”.

A zatem już początkowa sekwencja tego filmu każe zakwestionować stereotypowe związki między „imigrantami” i „ubikacjami”. Jeszcze w trakcie majowych demonstracji imigrantów podobne przeświadczenie z wielką mocą wyraził Antonio Villaraigosa, pierwszy latynoski burmistrz w dziejach miasta, który podczas jednej z demonstracji stwierdził, że „ten kraj funkcjonuje dzięki gasterbeiterom”. „Oni «czyszczą nasze ubikacje», powiedział do tłumu. Słuchacze pewnej konserwatywnej audycji radiowej wysłali do ratusza tysięcy szczotek do czyszczenia muszli klozetowych. «Mnóstwo ludzi patrzy na Villaraigosę i widzi nielegalnego imigranta», mówił komentator radia KFI AM, John Kobylt, który sprzeciwia się złagodzeniu przepisów imigracyjnych. «Nie mogę już słuchać, ile to niby z tego wyciągamy»¹⁹.

Nie ma wątpliwości, że te szczotki do czyszczenia muszli klozetowych – jako przedmioty materialne ewokujące określoną symbolikę – zostały w tym kontekście użyte jako broń. Wysłanie tysięcy szczotek do ratusza miało dotknąć i napiętnować burmistrza, dać do zrozumienia zawstydzający związek między imigrantami latynoskimi a „sprzątaniem brudów”, skojarzyć bycie niebiałym z odchodami.

Obcość i narracje niepokoju: „Na skrzydłach do domu by poletiała, jakby mogła!”

*Obcy: gniew uwieźły głęboko w gardle, czarny anioł mącący przejrzystość, ciemny niezgłębiany poryw [...] Osobliwie, obcy żyje w nas, jest ukrytym obliczem naszej tożsamości*²⁰. (podkr. K. M.)

Od kiedy powzięłam zamiysł napisania tej rozprawy, często rozmawiałam z przyjaciółkami i koleżankami na temat praktyk sprzątania i determinowanych przez *gender* i rasę struktur zajęć domowych. Moje przyjaciółki w Los Angeles zatrudniają Latynoski; wiele moich znajomych z ośrodka akademickiego na Środkowym Zachodzie, gdzie poprzednio mieszkałam, najmuje miejscowe kobiety z Appalachów („z lasu, ale całkiem odpowiedzialne”, jak mawia jedna z moich tamtejszych koleżanek, najwyraźniej nieświadoma protekcyjnalistycznej logiki, jaką to wyraża); moje polskie przyjaciółki chwala Ukrainki jako nową siłę roboczą do zajęć domowych – „są bardzo tanie, szybkie i cudownie sprzątają. Mamy ich teraz mrowie w Warszawie, jest na nie wielki popyt”.

Czyż nie jest aż nazbyt oczywiste, że sprzątającym u kogoś, kogo na to stać, jest z reguły ten „inny”? We wszystkich transnarodowych kontekstach sprzątania, jakie rozważam w tym tekście, ten inny jest napiętnowany jako społecznie lub kulturowo niższy, *różny* pod względem roli płciowej, korzeni etnicznych, rasy, pozycji ekonomicznej lub narodowości. W rzeczy samej rację ma McHugh, która wiążąc inność z symboliczną czynnością sprzątania, stwierdza, że „u stojących społecznie «wyżej» sprzątają inni pod

względem roli płciowej, klasy i rasy”²¹. Czy nie można powiedzieć, że ten inny jest „zawsze już” obcy – filozoficznie, a bywa że i dosłownie? Obcy nie w sensie wskazanym przez Kristevą, jako część jaźni („obcy żyje w nas”), lecz jako *zewnątrżność*²² jaźni, jako to, co poza nią, jako nie-ja-ale-dla-mnie; obcy, którego „obcość” nie jest cechą immanentną, lecz relacyjną? To znaczy, Ukrainki w Polsce są przyjezdnymi, natomiast kobiety „z lasu” w Appalalach są „w swoim kraju”, a mimo to w stosunku do podmiotu, dla którego sprzątają, mają status niższy, podporządkowany, odpychający, jeżeli nawet nie jest to jawne.

Tę ideę obcości jako *nie-ja ale dla-mnie* obrazuje inna transnarodowa narracja filmowa na temat kobiet i praktyk sprzątanania. Nakręcony w konwencji kina domowego dokument Łozińskiego *Pani z Ukrainy*²³ przedstawia Ukrainkę Lesyię, która z powodów ekonomicznych przyjechała na pewien czas do Polski, gdzie pracuje w domu reżysera jako „pani od sprzątanania”. Pracodawca i filmowiec w jednej osobie pozostaje niewidoczny; widz jedynie słyszy jego głos, zadawane przezeń pytania. Gdy stoi za kamerą, decydując o tym, co utrwali w przestrzeni widzialnej, i zadając pytania, które popychają Lesyię do zwierzeń i snucia opowieści, jego *niewidoczna, lecz słyszalna obecność* ma oczywiście kluczowe znaczenie, ponieważ sprzątananie odbywa się w jego mieszkaniu, oglądamy jego prywatną przestrzeń, Lesyia sprząta *dla* niego, *jemu* opowiada swoje historie.

Tak oto pracodawca-filmowiec jest ledwie widocznym cieniem, a uwaga skupia się przez cały czas na Lesyi, ukazywanej nieraz poprzez zbliżenia, twarzy, rąk i rzeczy, których dotyka – ubrań, żelazka, mąki, cebuli, narzędzi do sprzątanania. Kiedy kamera zbliża się do niej, mikrofon potęguje również jej obecność dźwiękową – jak mówi, śpiewa, płacze. Podobnie jak w *Maid in America* oglądamy te same monotonne czynności domowe wykonywane na całym świecie – odkurzanie, prasowanie, wycieranie, gotowanie, zmywanie, układanie, zamiatanie.

Status Lesyi jako cudzoziemki zostaje potwierdzony już na samym wstępie. Zapytana o to, jak właściwie wymawia się jej imię, starannie je wypowiada. Pracodawca-filmowiec próbuje naśladować jego brzmienie, powtarzając kilka razy – bez skutku. Po wielu takich próbach, kiedy jego wymowa jest nieco bliższa temu, jak ona je wymawia, Lesyia wdycha i stwierdza: „Po prostu tu nikt tego dobrze nie wymówi. Za granicą, gdzie by ja nie pojechała, po prostu nikt tego dobrze nie wymówi”. W ten sposób spostrzeżenie Spivak, że „tożsamości uczymy się litera po literze”, odślania zarazem bardziej dosłowne, jak i głębsze znaczenie, ponieważ głosek jej imienia nie jest w stanie powtórzyć poprawnie nie tylko pracodawca (choć sama stara się go tego nauczyć, a on usilnie próbuje), lecz – według jej odczucia – nie potrafi tego w ogóle nikt w Polsce. Jest tak pomimo faktu, że ukraiński i polski są blisko spowinowaczone, a Lesyia i jej pracodawca na ogół porozumiewają się bez większych trudności. Ułomność wymowy pracodawcy polega na niewrażliwości na pewien *niuans artykulacyjny*, który dla niej – jeżeli nawet tylko ona go słyszy – jest najważniejszy. Niezdolność innych do wypowiedzenia tego niuansu czyni z niej – symbolicznie – tożsamość niemożliwą do wysłowienia, znajomą, lecz obcą, a mimo to, z punktu widzenia pracodawcy-filmowca, nadal *użyteczną*.

Podobnie jak Gwatemalka Judith w *Maid in America* również Lesyia jest „transnarodową matką”, która – często przez łzy – wspomina zostawioną na Ukrainie córkę: „Ja chcę tylko być z moją córeczką, tak że nie jest już sama [...] Ona nie rozumie, że mama tak straszno ją kocha. Ona se myśli, że jak ja jadę do Polski, to już jej nie kocha [...] Kiedy na dusze mi tak bardzo źle, nawet dzisiaj *na skrzydłach do domu by poletziała, jakby mogła*”. (Podkr. K. M.)

W różnych kontekstach kulturowych i społecznych – Stanach Zjednoczonych i Polsce – zarówno Judith, jak i Lesyię trawi taki sam dręczący niepokój związany z życiem imigrantki. Tęsknota matki za domem i dziećmi jest silnie obecnym aspektem obydwu filmów. W przypadku Judith nawet powrót do Gwatemali nie uwalnia jej od tego niepokoju, ponieważ najmłodsza córka jej nie poznaje. Brutalna prawda polega na tym, że ta już czteroletnia dziewczynka w ogóle nie pamięta Judith jako matki: „Maleńka, nie było mnie przy niej; rosła, myśląc, że jej matką jest moja siostra [...] Nie zostawię cię. Nigdy już cię nie zostawię”.

Takie przejmujące ekspresje udręki uczuciowej trzeba ujmować w kontekście szerszych struktur legalności. Ponieważ Ukraińcy przyjeżdżający do Polski mogą uzyskiwać okresowe wizy turystyczne, aby legalnie przekraczać granicę²⁴, możemy przypuszczać, że jeżeli nawet Lesyia pracuje nielegalnie, to o ile ma ważną wizę, może jeździć na Ukrainę do córki i następnie wracać do Polski. Inaczej mówiąc, choć jej swoboda podróży jest ograniczona i nadzorowana przez państwo, a jej pozycja słaba, ma prawo legalnie przekraczać granicę. Dla Judith przekroczenie granicy ma zupełnie inne znaczenie, które uzmysławiają słowa jej męża: „Jesteśmy nielegalni. Nie możemy podróżować swobodnie. Żeby wrócić, musimy ryzykować życiem”.

O gniewie i brudzie

*Zawsze trzeba uważać, jakiego rodzaju brud się sprząta*²⁵.

Kiedy pracowałam jako stała sprzątaczką w eleganckim domu, pewnego dnia zastałam liścik od właścicielki, którego treść boleśnie utkwiła mi w pamięci: „Podłogę proszę szorować na czworakach ze szmatą w rękę. Zmywak nie wystarczy”. O ile potrafię ocenić, nie wynikało to z jej agresywnej wyniosłości. Po prostu chciała, aby podłoga była nieskazitelna. Mimo to właśnie takie sytuacje, których w rozmaitych formach doświadcza wiele sprzątających, wyrażają całą złożoność i nieuchronność istotnego tu niewolenia. Sytuacje te często wzbudzają również uczucie buntu, które trzeba zdławić i ukryć.

Właśnie ta idea – złożoność emocjonalnego wymiaru gniewu i jego powiązanie z obcością kobiet przypisanych do sprzątnięcia brudów – znalazła swój wyraz w 2003 roku w filmie Savoki pod tytułem *Dirt*, niezwyklej i poruszającej opowieści o nielegalnych imigrantach salvadorskich, którzy starają się przeżyć na Manhattanie²⁶. Oryginalność tego filmu polega na tym, że w sposób nienachalny, wrażliwy i wnikliwy przedmiotem diegezy czyni życie postaci zdegradowanych i zmarginalizowanych, które zazwyczaj są tylko tłem.

Dolores, mieszkająca z mężem i nastoletnim synem, Rudym, jest „nieudokumentowaną” imigrantką, która od ponad dziesięciu lat walczy o przetrwanie w Nowym Jorku. Pracuje jako posługaczka u zamożnej klienteli przy Park Avenue. Śledząc Dolores wykonującą swe powszednie obowiązki sprzątaczką, kamera ustawicznie wprowadza widza w retorykę oraz ikonografię śmieci i brudu wpisane w determinowane rasowo struktury ucisku (ilustracja 1). W istocie już sekwencja otwierająca kojarzy Dolores ze śmieciami. Otóż w pobliżu budynku, w którym pracuje, idącą do pracy Dolores zatrzymuje biała kobieta, mówiąc: „Przepraszam. Pani sprząta u moich sąsiadów. Wczoraj zostawiła pani na korytarzu dwa worki ze śmieciami. Rozumie pani, co mówię? Rozumie pani śmieci? ŚMIECI! Basura? Basura? Żadnych *basura* w korytarzu!”

Ta pierwsza trauma dyskursywna określa tonację całej sekwencji dalszych sprzeczności uczuciowych i symbolicznych. W miarę jak opowieść przenosi nas tam i z powrotem z nędznej dzielnicy Dolores i jej biednego mieszkania do Upper East Side na Manhattanie, owe sprzeczności ukazują ogrom różnicy między bogatymi mieszkańcami domów przy Park Avenue i imigrantami, którzy sprzątają ich brudy i wynoszą ich śmieci. Kamera raz za razem ukazuje Dolores w luksusowych mieszkaniach pełnych wspaniałych mebli, wyszukanych sprzętów kuchennych, kosztownej pościeli.

Skalę tej różnicy – nie tylko w wymiarze zasobności materialnej, lecz również sposobu doświadczania świata – odczuwamy wymownie już we wczesnej fazie filmu, gdy pewna biała Amerykanka, pani Cambridge, która właśnie najęła Dolores, oprowadza ją po swoim mieszkaniu. W trakcie tej wycieczki przez liczne pokoje, odwiedzamy pomieszczenie będące swego rodzaju galerią zdjęć. Kamera z pewnej odległości ukazuje nam zdjęcia rodzinne oraz fotografie niosące szersze znaczenia kulturowe – widzimy uśmiechniętą gospodynię u boku Hillary Clinton, a także w towarzystwie Barbary Bush. Bezpośrednio potem zjawiają się zbliżenia zdjęć przedstawiających zupełnie inny „świat” – płaczące dzieci, głód, cierpienie, wojnę, nędzę, przemoc, ludzki ból.

Pani Cambridge: Czyż nie są inspirujące? Taka tragedia. Myślę, że nasz kraj dopiero zaczyna sobie uświadamiać ogrom tej tragedii. Z jakiego kraju pani pochodzi?

Dolores: Z Salwadoru.

Pani Cambridge: Ach tak, pani rozumie więc tragedię, prawda?

Ironia tej sytuacji przenosi się na całą opowieść, która zaprasza widza do eksplorowania rozległej przepaści między tymi dwiema kobietami, jaką ustanawia różnica rasy, przynależności klasowej i epistemologii. Właścicielka mieszkania kolekcjonuje i eksponuje obrazy traumy i domyśla się, że ludzie pokroju Dolores znają takie cierpienia z własnego doświadczenia. Podczas gdy Dolores rzeczywiście je *zna*, ta bogata dama umieszcza ich namiastki w swojej galerii i uważa za „inspirujące”.

Kolejna bolesna sprzeczność ukazana w *Dirt* wiąże się z zasadniczą odmiennością sytuacji Dolores i jej syna. Dolores i jej mąż są świadomi, jak krucha i niepewna jest ich egzystencja na marginesach świata transnarodowego, natomiast liminalność ich syna przesycają skomplikowane uczucia buntu, których jako nastolatek nie jest w stanie kontrolować ani rozumieć. Otóż Dolores przesznuowała syna przez granicę USA, gdy miał kilka lat, chłopak wyrastał w Nowym Jorku i w ogóle nie pamięta Salwadoru. Kiedy matka przypomina mu, że zamierzają w końcu wrócić do domu i że jego ojczyzną jest Salwador, Rudy wybuchą: „A skąd wiesz, że ja się wybieram do tego durnego kraju? To nie mój, lecz *twój* kraj. Ja go w ogóle nie pamiętam i nie zamierzam do niego wracać”.

Ten bunt można by interpretować jako typowy konflikt między imigracyjnymi rodzicami i „zamerykanizowanym” dzieckiem, którego nie łączy z nimi wspólnota historii, przeszłości i wrażliwości kulturowej. Jednak film Savoki odchodzi od takiego rozumienia tego konfliktu i zachęca widza do ujmowania buntu Rudy’ego i reakcji Dolores w sposób bardziej wnikliwy i wieloznaczny. Paradoks sytuacji Rudy’ego polega na tym, że choć chłopak uważa Nowy Jork za miejsce, w którym jest „zakorzeniony”, to w rzeczywistości jest w sposób szczególnie osobą liminalną, ponieważ będąc tak samo jak

rodzice „nieudokumentowanym”, a zatem nielegalnym mieszkańcem amerykańskiej przestrzeni narodowej, jednocześnie jest i nie jest Amerykaninem.

Bolesna hybrydyczność Rudy’ego i jego zagubienie w obliczu rodzinnego planu powrotu do Salwadoru, a więc do świata mu obcego, ma zupełnie inny sens dla niego niż dla Dolores, w której bunt syna budzi echa ukazane w trzech retrospektywach obrazujących subiektywne treści pamięci imigrantki. Retrospektywy te dotyczą sytuacji przekraczania przez Dolores wraz z synem granicy USA i odstają od reszty narracji przez to, że pojawiają się nagle, obraz jest niewyraźny i rozedrgany, a perspektywa chwiejna i ukośna. Te cechy formalne oraz mrok i klimat napięcia ewokują przytłaczające poczucie niepewności i trwogi – „paniki liminalnej”²⁷.

Te sekwencje retrospektywne przedstawiają doświadczenie przekraczania granicy jako nigdy niezabliżającą się ranę psychiczną, która – jęcząc się – skazuje na wieczne przeżywanie od nowa tamtej sytuacji. Wśród ciemności i krzyków policjant grozi Dolores, nazywa „salwadorską szmatą, łasą na dolary” i odbiera jej Rudy’ego, a ona na kolanach błaga, aby oddał jej syna. Inne wspomnienie z granicy przesycone jest lękiem przed śmiercią przez uduszenie się. Widzimy ciasną przestrzeń ładowni ciężarówki, gdzie mały Rudy z trudem chwyta powietrze; słyszymy rozgorączkowane głosy spoza kadru: „On mdleje! Robi się siny! Co z nim jest? Potrzebuje powietrza. Muszę otworzyć drzwi. Nie wolno. Podnieś go do okna. ODDYCHAJ!”.

Obudzona z jednego z tych prześladowających ją koszmarów Dolores idzie do pokoju Rudy’ego i – przerażona niepewnością ich losu – klęka przy jego łóżku. Jednak i tym razem w tej historii nie ma miejsca na czułość. Pochylona nad śpiącym synem matka głaska syna po głowie, lecz targające nią miłość, czułość i żal zamieniają się nagle w gniew i Dolores uderza Rudy’ego, wyrwijając go ze snu, i mówi: „*Putá*. Nie po to narazałam twoje życie, żebyś ty zamienił je w śmieci”.

Taka sama oparta na sprzecznościach diegeza rządzi opowieścią o stosunkach Dolores z innymi bogaczami z Park Avenue, rodziną Ortegów, u której sprzątała przez ponad dziewięć lat, nim pani Ortega postanowiła „kandydować”. Pan Ortega tłumaczy wstrząśniętej Dolores, że niestety „muszą ją zwolnić”. „Claudia opowiada się za przykręceniem śruby nielegalnym w mieście. Jeżeli prasa wykryje, że cię zatrudnimy, rozniesie ją na strzępy i będzie musiała wycofać się z kandydowania [...] Claudia szykuje wystąpienie telewizyjne przeciwko nielegalnym w mieście”. To zdumiewające wytłumaczenie dezastruje mit rzekomo „powszechnej” solidarności imigrantów. Uzmysławia również złożoność kontekstów, w których rodzą się resentymenty antyimigracyjne, i obnaża jeden ze wzmacniających je mechanizmów, czyli szerzenie stereotypowej hysterii antyimigranckiej, w czym z powodów koniunkturalnych uczestniczą nieraz imigranci, a nie wyłącznie obywatele o korzeniach anglosaskich. Otóż Ortegowie wiedzą, że aby zdobyć sobie opinię prawowitych obywateli, muszą dostosować się do oczekiwań społecznych poprzez piętnowanie (rzekomo) niechcianych imigrantów i opowiadanie się przeciwko nim.

Obłuda Ortegów jest szczególnie obrzydliwa, ponieważ sami są latynoskimi imigrantami, tak jak Dolores. Krótco przed zwolnieniem Dolores polecają jej wyrzucić stos fotografii dokumentujących ich przeszłość w starym kraju. Wraz z nią oglądamy w zbliżeniu czarno-białe zdjęcia domów, ludzi, ślubów. Kiedy wydaje się nie rozumieć, jak w ogóle ktokolwiek może z własnej woli pozbywać się kroniki rodzinnej, pan Ortega ponagla ją: „Już je przejrzałem, Dolores, to wszystko śmieci”. Nowa pozycja władzy i obecności społecznej wymaga usunięcia śladów wcześniejszego życia i związków rodzinnych; zdjęcia rodzinne trzeba wyrzucić – tak samo jak Dolores.

Odstaniając jeszcze jeden aspekt sytuacji uchwyconej w *Maid in America* i w *Pani z Ukrainy*, a polegającej na tym, że obce sprzątają dla uprzywilejowanych „swoich”, *Dirt* ukazuje konfigurację społeczną, w której obca sprząta dla obcych. Jedną z najbardziej pamiętnych scen filmu rozgrywa się w łazience Ortegów i ponownie uzmysławia, jak nieuchronnie praktyki sprzątania sprzęgają obce kobiety z ubikacją. Otóż Claudia i Dolores zostają uchwycone w symbolicznym usytuowaniu obok siebie, przy czym Claudia stoi przed umywalką i przegląda się w lustrze, podczas gdy Dolores klęczy pochylona nad muszlą klozetową. Tak samo jak w *Maid in America* kamera zagląda do wnętrza muszli, widzimy biały proszek do szorowania, błękitny płyn, spienioną wodę. Claudia maluje się; Dolores szoruje ubikację; ma gumowe rękawiczki, trzyma szczotkę, aplikuje chemikalia.

Waga degradacji

Kiedy kończę pisać ten tekst, na rynku pojawia się wersja DVD *Friends with Money* Holofcener, a recenzenci chwalą niezwykle rolę Jennifer Aniston jako pokojówki i „sprzątaczkki toalet”. Osadzony współcześnie w Los Angeles i jakoby świadomy istotności różnic klasowych film ten opowiada o czterech białych przyjaciółkach z wyższej klasy średniej i ich ułomnych związkach z mężczyznami. Aniston gra Olivię, najbardziej „pechową” z przyjaciółek. Tylko ona jest samotna i niezamożna; świadectwem jej wyjątkowego „ubóstwa” jest to, że bezwstydnie zbiera „darmowe próbki” kosmetyków w domach towarowych, co w oczach jej zamożnych przyjaciółek jest czymś niewyobrażalnie upokarzającym. Olivia rezygnuje z posady nauczycielki w szkole średniej i zatrudnia się jako pokojówka – ku wielkiej konsternacji przyjaciółek, które uważają jej nowe zajęcie za poniżające i raniące ich poczucie przyzwoitości. Jedną z przyjaciółek, Jane, wyraża to zwięźle w sposób następujący:

Jane: Boże, nie rozumiem, jak możesz czyścić cudzą ubikację. Ja ledwie mogę dotknąć swojej.

Olivia: Przecież w ogóle jej nie dotykasz.

Jane: No właśnie.

Aż korci, żeby *Friends with Money* jako sztampową produkcję amerykańską rozpatrzyć w transkulturowym kontekście innych, mniej znanych opowieści o „sprzątaniu”, już choćby dlatego, że wszystkie te filmy ukazują praktyki sprzątania we współczesnym globalnym środowisku miejskim. Te na pozór naciągane związki – bo przerzucające mosty ponad zasadniczymi różnicami rasy, przynależności klasowej, narodowości, a zwłaszcza *statusu prawnego* między bohaterkami tych filmów – stają się oczywiste już na samym początku *Friends with Money*. W jednej z pierwszych scen filmu kamera ukazuje z bliska muszlę klozetową i Olivię w gumowych rękawiczkach, co jest zdumiewającą w takim filmie repliką podobnych scen z *Maid in America* i *Dirt*. Ale chodzi o to, że w odróżnieniu od tych wcześniejszych filmów *Frinds with Money* wprowadza jeszcze inny poziom dyskursu związanego ze strukturami służebności, a mianowicie erotyzację służącej²⁸. W innej scenie Olivia – próbując zauroczyć i skusić pewnego oportunistycznego mężczyznę, z którym romansuje i który towarzyszy jej przy sprzątaniu w cudzych domach („Czy mogę przyjść popatrzeć?”) – występuje w podarowanym jej przez niego kostiumie francuskiej pokojówki, którego seksowność jest wymowną egzemplifikacją

ikonograficzną tego, jak łatwo służąca sprzątająca cudzą ubikację może utracić status konotujący harówkę, obrzydzenie i brud, przedzierzgam się w apetyczny przedmiot pożądania. Czy ta osobliwie łatwa przemiana ról nie odsłania innego zasadniczego czynnika dyskursów związanych z posługami domowymi – wątej i płynnej granicy między tym, co obrzydliwe, i tym, co erotyczne? Czy nie sugeruje to *użyteczności* obcej (w sensie relacyjnym) jako nie-mnie-lecz-dla-mnie? Obcej, która poprzez seks lub czyszczenie mojej ubikacji – albo jedno i drugie – istnieje *na mój użytek*? Obcej, której lży postanawiam „udokumentować” (*Pani z Ukrainy*)? Obcej, która może „zabawić” publiczność akademicką opowieściami o własnej obcości?

Na użytek należytego rozważenia tego rodzaju pytań z uwzględnieniem całego odśloniętego tutaj skomplikowania względów etnicznych i rasowych determinujących przedstawienia obcości kobiet pozwolę sobie zaproponować pojęcie „wagi degradacji” jako narzędzie, które pozwoli ogarnąć heterogeniczność służebności kobiet jako roli wybieranej na gruncie skomplikowanych motywacji i przyczyn i które stwarza przestrzeń teoretyczną pozwalającą na uchwycenie niestabilnego, fluktuującego *uczucia* różnicy wpisanego w doświadczenie skazania na inność. Chodzi mi o instrument pojęciowy analogiczny do wagi jako narzędzia pomiarowego, które rejestruje najmniejsze zmiany ciężaru. Jeżeli chcemy opisać płynną niestabilność ucisku zależnego od rasy, etnosu, narodowości i legalności, a także zwodnicze terytorium urazów psychicznych, których – również z rozmaitych powodów – doświadczają obce sprzątaczkę, wówczas wyobrażenie „wagi” może być użytecznym modelem opracowywania idei *przeważania* jako mechanizmu, który nawet za sprawą nieznaczących zmian może determinować oscylowanie struktur władzy i naszego miejsca w obrębie nich.

Idea ta wydaje się również szczególnie istotna w kontekście ogólniejszego zagadnienia, które analizowałam w tym tekście, a mianowicie skomplikowania pojęcia legalności i zawartych w nim głębokich i popychających do buntu pokładów aroganckiej hipokryzji. Przykłady pani Ortegi z *Dirt*, która zatrudnia „nielegalną” Dolores, dopóki ta jest *użyteczna*, po czym przeważa szalę na jej niekorzyść, kiedy fakt zatrudniania Dolores może zaszkodzić jej nowej karierze, czy zarządcy mojej kamienicy, który zatrudnia robotników latynoskich jako tanią siłę roboczą *i jednocześnie* odmawia prawa pobytu kolorowym imigrantom, dowodzą, że owa waga degradacji zawsze jest nadzorowana przez tych, którzy roszczą sobie prawo do tytułu prawowitych obywateli, wynajmują i kontrolują służących. A wielu z tych, którzy – tak jak pani Ortega lub zarządca mojej kamienicy – uczestniczą w dyskursach dotyczących (nie)legalności, jest zarazem świadomych faktu, że użyteczny nielegalny obcy jest nie tylko tolerowany, lecz w rzeczywistości jest strukturalnym czynnikiem globalnego systemu ekonomicznego jako takiego.

Tłumaczył Michał Szczubińska

Redakcja pragnie podziękować Autorce oraz wydawnictwu Taylor & Francis Ltd. (<http://www.informaworld.com>) za udostępnienie tekstu oraz zgodę na jego tłumaczenie i publikację.

Translated and published by the kind permission of Katarzyna Marciniak and the Taylor & Francis Ltd.

Pierwodruk: Katarzyna Marciniak, *Foreign Woman and Toilets*, „Feminist Media Studies” 2008, vol. 8, no. 4.

Bibliografia

- T.L. Banks, *Toilets as a feminist issue: a true story*, „Berkeley Women’s Law Journal” 1990-1991, vol. 6, s. 263–289.
- P. Brimelow, *Alien Nation: Common Sense about America’s Immigration Disaster*, New York 1995.
- J. Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’*, New York 1993.
- L. DeSalvo, *‘Color: white/complexion: dark’, in Are Italians White? How Race is Made in America*, w: J. Guglielmo, S. Salerno (red.), New York 2003, s. 17–28.
- Dirt* (USA 2003, reż. Nancy Savoca)
- Stupeur et tremblements* (France, Japan 2003, reż. Alain Corneau)
- Friends with Money* (USA 2006, reż. Nicole Holofcener)
- P. Hondagneu-Sotelo, *Dome’stica: Immigrant Workers Cleaning and Caring in the Shadows of Affluence*, Berkeley 2001.
- M. Jordan, *Immigration spat poses challenge for L.A.’s mayor*, „The Wall Street Journal” 24.05.2006.
- J. Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, tłum. L.S. Roudiez, New York 1982 (wyd. polskie: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Kraków 2008).
- J. Kristeva, *Strangers to Ourselves*, tłum. L.S. Roudiez, New York 1991.
- Maid in America* (USA 2004, reż. Anayansi Prado)
- Maid in Manhattan (Pokojówka na Manhattanie*, USA 2002, reż. Wayne Wang)
- K. Marciniak, *Immigrant rage: alienhood, “hygienic” identities, and the second world*, „Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies” 2006, vol. 17, no. 2, s. 33-63.
- K. McHugh, *One cleans, the other doesn’t*, „Cultural Studies” 1997, vol. 11, no. 1, s. 17-39.
- H. Naficy, *Phobic spaces and liminal panics: independent transnational film genre*, [w:] *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, red. R. Wilson, W. Dissanayake, Durham 1996, s. 119-145.
- E. Said, *Orientalism*, New York 1979 (wyd. polskie: *Orientalizm*, Warszawa 2006).
- G.Ch. Spivak, *Acting bits/identity talk*, „Critical Inquiry” 1992, vol. 18, no 4, s. 770-803.
- Pani z Ukrainy* (Polska 2002, reż. Paweł Łoziński)
- J. Wondra, *Cleaning theory*, „Southern Review” 2005, vol. 41, no. 3, s. 529-534.

Przypisy

- ¹ Zob. T.L. Banks, *Toilets as a feminist issue: a true story*, „Berkeley Women’s Law Journal” 1990-1991, vol. 6, s. 263-289.
- ² Aktywistę uważano za żarliwego wyznawcę socjalizmu, ideologa, agitatora politycznego, którego zadaniem było zachęcanie innych do wstępowania do partii. Zależnie od okoliczności, związanych zwłaszcza z charakterem wykonywanej pracy, owo zachęcanie podszyte było określonymi groźbami i obietnicami. Groźby były najczęściej milczące, a dotyczyły ostracyzmu i utraty możliwości awansu oraz podwyżki płacy. Obietnice były zaś, przynajmniej dyskursywnie, uwodzicielskie i dotyczyły dostępu do ośrodków wypoczynkowych, talonów na samochody, przydziału mieszkania.
- ³ Zob. K. Marciniak, *Immigrant rage: alienhood, “hygienic” identities, and the second world*, „Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies” 2006, vol. 17, no. 2, s. 33-63.
- ⁴ Pojęcia gniewu czy buntu używam w tych rozważaniach w sposób ewokacyjny; demonstracje i protesty w Los Angeles miały zdecydowanie charakter pokojowy, chociaż odbywały się pod bacznym nadzorem policji miejskiej, której oddziały motocyklowe, konne i samochodowe eskortowały protestujących.
- ⁵ Kategorię tę zapożyczam z analizy McHugh. K. McHugh, *One cleans, the other doesn’t*, „Cultural Studies” 1997, vol. 11, no. 1, s. 17.

- ⁶ Parafrazuję tu twierdzenie DeSalvo (L. DeSalvo, *Color: white/complexion: dark*, in *Are Italians White? How Race is Made in America*, [w:] J. Guglielmo, S. Salerno (red.), New York 2003). Wspomniawszy o swej przybranej babce z Włoch, którą urzędnicy amerykańscy w dokumentach o nadaniu obywatelstwa określili jako „ciemno-białą”, DeSalvo dochodzi do następującego wniosku: „Nie było jednej rasy białej; było ich kilka, a niektóre nie były tak dobre jak inne” (s. 27).
- ⁷ K. McHugh, *One cleans, the other doesn't*, „Cultural Studies” 1997, vol. 11, no. 1, s. 17-39.
- ⁸ P. Hondagneu-Sotelo, *Dome'stica: Immigrant Workers Cleaning and Caring in the Shadows of Affluence*, Berkeley 2001, s. 24.
- ⁹ J. Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, tłum. L.S. Roudiez, New York 1982, s. 1 (wyd. polskie: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Kraków 2008).
- ¹⁰ Ibidem, s. 3.
- ¹¹ J. Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York 1993, s. 3.
- ¹² E. Said, *Orientalism*, New York 1979, s. 226 (wyd. polskie: *Orientalizm*, Warszawa 2006).
- ¹³ Tytuł nawiązuje do komedii romantycznej Wanga z 2002 roku pt. *Maid in Manhattan (Pokojówka na Manhattanie)*. Osadzony we współczesnym Nowym Jorku, z gwiazdorskim udziałem Jeniffer Lopez jako latynoskiej samotnej matki i pokojówki w hotelu oraz Ralpa Fiennesa jako republikańskiego kandydata na senatora, film Wanga jest „imigrancką” wersją bajki o Kopciuszku, w której łamiąca podziały klasowe miłość bohatera „ocala” bohaterkę przed pełnym znoju i upokorzeń życiem poświęconym sprzątanu u bogatych ludzi.
- ¹⁴ Cytuję na podstawie relacji Jordan. M. Jordan, *Immigration spat poses challenge for L.A.'s mayor*, „The Wall Street Journal” 24.05.2006.
- ¹⁵ Gruntownej analizie kwestii latynoskich pomocy domowych dokonała Hondagneu-Sotelo (P. Hondagneu-Sotelo, *Dome stica...*, op. cit.).
- ¹⁶ Wyrażenie Kristevej. J. Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, tłum. L.S. Roudiez, New York 1982, s. 1 (wyd. polskie: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Kraków 2008).
- ¹⁷ K. McHugh, *One cleans, the other doesn't*, „Cultural Studies” 1997, vol. 11, no. 1, s. 18.
- ¹⁸ P. Hondagneu-Sotelo, op. cit., s. XI.
- ¹⁹ Cytuję na podstawie relacji Jordan. M. Jordan, *Immigration spat poses challenge for L.A.'s mayor*, „The Wall Street Journal”, 24.05.2006.
- ²⁰ J. Kristeva, *Strangers to Ourselves*, tłum. L.S. Roudiez, New York 1991, s. 1.
- ²¹ K. McHugh, *One cleans...*, op. cit., s. 17.
- ²² Angielskie *foreign* wywodzi się od łacińskiego *foras*, „na zewnątrz”.
- ²³ Dziękuję Telewizji Polskiej, a zwłaszcza szefowej działu zakupów Małgorzacie Cup za umożliwienie mi dostępu do kopii tego filmu.
- ²⁴ Ukraina nie należy do Unii Europejskiej, więc Ukraińcy nie mają swobody podróżowania po Europie. Do Polski mogą przyjeżdżać na podstawie wizej turystycznej, która nie daje jednak prawa do zatrudnienia.
- ²⁵ J. Wondra, *Cleaning theory*, „Southern Review” 2005, vol. 41, no. 3, s. 532.
- ²⁶ Dziękuję Kelly Chisholm z archiwum Akademii Filmowej w Los Angeles za umożliwienie mi dostępu do kopii filmu Savoki, który ciągle nie trafił do powszechnego obiegu.
- ²⁷ Jest to wyrażenie Naficy'ego. H. Naficy, *Phobic spaces and liminal panics: independent transnational film genre*, [w:] *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, red. R. Wilson, W. Dissanayake, Durham 1996, s. 119-145.
- ²⁸ Dziękuję Áine O'Healy za inspirujące dyskusje o tym filmie.

Summary

This article considers representations of migrant women who work as domestic help and probes the abjecting logic of cleaning practices vis-à-vis current issues of legality,

illegality, immigration, transcultural difference, and rage. I survey diverse media depictions of foreign women and cleaning scenes in transnational settings: *Fear and Trembling* (2003), *Maid in America* (2004), *The Ukrainian Cleaning Lady* (2002), *Dirt* (2003), and *Friends with Money* (2006). I examine the formation and apprehension of female “foreign” subjectivity in relation to cleaning for others, in relation to dirt. The visual analysis discusses ways in which removing other people’s dirt by an immigrant, migrant, or a guest worker intertwines with gendered and racialized processes of social abjection. Privileging images of toilets and expressions of rage, my analysis inquires into a conceptual correspondence between garbage and the cultural renditions of foreign others; into ways in which the concept of “dirt” gets transposed onto the cleaners suggesting that those who clean dirt are themselves disposable bodies, only useful and tolerable as long as they cohere the messy lives of “legitimate” and properly “clean” natives.

II. Instrumentarium turystyczne



Heather Norris Nicholson

Podróż przez Bałkany: amatorskie filmy z podróży a turystyka śródziemnomorska w okresie międzywojennym

Wprowadzenie

W latach międzywojennych fotografia filmowa wzbogaciła przyjemność podróży o nowy wymiar. Ruchomy obraz udostępnił amatorskim filmowcom nowe sposoby przedstawiania siebie i własnych doświadczeń z podróży i dzielenia się nimi z rodziną i znajomymi po powrocie do domu. W specjalnych poradnikach hobbistycznych zachęcano entuzjastów do filmowania, klejenia taśm i prezentowania osobistych filmów z wakacji w rozmaitych celach poznawczych, rozrywkowych oraz inspiracyjnych¹. Wprowadzenie na rynek przez Kodaka lekkiego, przenośnego wyposażenia filmowego oraz zestawów złożonych z kamery, projektora domowego i ekranu nastąpiło w czasie, gdy po zakończeniu I wojny światowej znowu otworzyły się możliwości podróżowania po Europie i poza nią. Tendencje rozwojowe w zakresie form spędzania czasu wolnego, środków transportu oraz zainteresowania fotograficznym i – w narastającej mierze – filmowym przedstawianiem miejsc sprawiały, że przez mniej więcej piętnaście lat kwitł amatorski film wakacyjny. W eseju tym zanalizuję znaczenie filmowej relacji z podróży, a także jej związki z literackimi formami narracji podróżniczej, wkład w zrozumienie szczególnej natury zjawiska turystyki nowoczesnej i to, co odsłania nam na temat wzorców konsumpcji czasu wolnego w obrębie bogatszych warstw społeczeństwa brytyjskiego.

Proponowana analiza opiera się na niedawnych badaniach rozwoju filmu amatorskiego w Wielkiej Brytanii, sfinansowanych przez British Academy i Krausna Krausz Foundation. Robienie i wyświetlanie filmów na użytek domowy, co jako działalność zaściankowa i dająca wytwór kiepskiej jakości oraz mało interesujący w ogóle nie należało do przedmiotu oficjalnej historii filmu, ostatnio budzi coraz żywsze zainteresowanie². Jak dowodziłam w innych tekstach, praktyki kina amatorskiego odsłaniają sposoby przepływu i zapośredniczania znaczeń społeczno-kulturowych oraz ideologii w węższych kontekstach w środkowym okresie XX wieku³. Zgodnie z twierdzeniem Denzina (1995) właśnie wtedy społeczeństwo zaczynało rozumieć siebie za pośrednictwem kina, wobec czego robienie i wyświetlanie filmów amatorskich nie należy ujmować w ikonograficznej próżni. Jak rzekł Lukinbeal⁴, amatorskie praktyki przedstawiania pomagają „lepiej zrozumieć topografie społeczne ustroju społecznego danej epoki”. W szczególności cha-

rakterystyczne postawy i zachowania odsłaniają się w sposobach obrazowania podróży – związanych zarówno z działalnością kolonialną, jak cywilną, misjami religijnymi, wyprawami, akcjami pomocowymi, wizytami edukacyjnymi, pielgrzymkami czy wyjazdami wakacyjnymi⁵. Filmowe spojrzenie amatora nie mniej niż spojrzenie zawodowca utwierdzało konkretne sposoby patrzenia na innych, a także bycia przez nich widzianym czy prezentowania im siebie. Twórcy obrazów oczywiście ujmowali tych przed i tych za kamerą w określonej przestrzeni społeczno-politycznej i ich obrazy – jakkolwiek wydawałyby się niewinne – kodowały panujące wartości.

Proponowana analiza łączy niepublikowany dotąd materiał dotyczący domowych relacji filmowych przechowywanych w British Film Institut z prowadzonymi obecnie badaniami nad zasobami zgromadzonymi w North West Film Archive, jednym z głównych archiwów filmowych Wielkiej Brytanii. Wnioski dotyczące sposobów rejestrowania przez entuzjastów kina pejzaży, stylów życia i siebie w rozmaitych częściach Śródziemnomorza oparto dotąd na analizie dziewięćdziesięciu filmów z podróży nakręconych przez dwudziestu amatorów pochodzących z różnych regionów Wielkiej Brytanii. Długość tych filmów zmienia się w zakresie od nieco ponad czterech do pięćdziesięciu minut. Wszystkie są nieme. Większość jest czarno-biała, chociaż króciutkie sekwencje na taśmie barwnej pojawiają się już pod koniec lat trzydziestych. Pod względem opracowania materiał jest bardzo zróżnicowany – od filmów starannie zmontowanych, z tytułem i śródtytułami, po ścinki, czyli zachowane fragmenty odrzucone. Materiały te są na ogół darami, które trafiają w ręce instytucji wyspecjalizowanej w archiwizacji, gdy ludzie dochodzą do wniosku, że nie są już w stanie przechowywać ani odtwarzać w domu kronik nakręconych przez poprzednie pokolenie.

Odnosząc się szczegółowo do amatorskiego filmu pod tytułem *Journey through the Balkans*, a także do innych materiałów omówionych bliżej w innych tekstach, w rozdziale tym rozważam wkład filmu amatorskiego w rozumienie ewolucji ikonograficznych praktyk turystycznych w XX wieku⁶. Relacja filmowa z podróży jest zasadniczo zapisem tych doświadczeń turystycznych, które ludzie pragną zapamiętać i przekazać innym. Podobnie jak wszelkie inne formy narracji podróżniczej jest wybiórcza: na to, kiedy, gdzie, co i dlaczego zostaje sfilmowane, a tym samym i na zawartość zmontowanego i wyświetlanego filmu wpływają koszty filmowania, a także ograniczenia praktyczne i techniczne, zainteresowania osobiste i rozmaite uwarunkowania zewnętrzne. Bywa, że zmontowane ścinki rzucają dodatkowe światło na proces opracowania materiału. Zdarza się również, że zachowane notatki, zapiski w dzienniku lub wspomnienia pomagają interpretować materiał filmowy.

Niekiedy użyteczną informację kontekstową można zdobyć dzięki dodatkowej analizie archiwalnych zasobów pisanych lub korespondencji z przyjaciółmi bądź rodziną filmowca, chociaż w przypadku *Journey through the Balkans* brak takich informacji. Oczywiście jest, że wiedza o pochodzeniu filmu i o tym, kiedy i komu był pokazywany, pomaga zrekonstruować to, jak film ten rozumiały różne grupy widzów. Poza tym oglądanie amatorskich relacji z podróży wyjawia nieraz więcej na temat samych operatorów kamery niż na temat filmowanego planu śródziemnomorskiego. Zarazem w epoce przedtelewizyjnej właśnie pokazy urządzone przez amatorskich filmowców w nieporównanie największej mierze kształtowały ówczesne sposoby przedstawiania miejsca i kultury. Ta amatorska działalność była przedłużeniem swego rodzaju „impulsu fotograficznego” poprzednich pokoleń⁷ oraz konwencji ilustrowanej prelekcji podróżniczej z XIX wieku⁸. Filmy amatorskie można również uważać za naśladownictwo ogromnie popularnych filmów podróżniczych, które pokazywano w kinach od samych począt-

ków iluzjonu⁹. Amatorskie kino podróży upowszechniano na pokazach publicznych, za pośrednictwem klubów filmowych, konkursów, a także na łamach pism specjalistycznych, takich jak „Amateur Cine World”. W sumie cała ta praktyka ikonograficzna może pomóc zrozumieć, w jaki sposób spojrzenie outsidera przyczyniało się do definiowania i redefiniowania miejsca jako celu turystycznego.

Prowadzone badania uzupełniam podejściem ilościowym oraz interdyscyplinarnym. Analizę sposobu wytwarzania i prezentowania filmów amatorskich ułatwia metodologia zaczerpnięta z historii społecznej, historii tradycji ustnej, badań kulturowych i geografii historycznej. Analiza poklatkowa przypomina szczegółową interpretację obrazów lub fotografii, chociaż będąca istotą filmu sekwencyjność niemal identycznych kadrów odróżnia obraz kinowy od uchwyconego w jednej chwili obrazu nieruchomego. Ponadto montowanie i wyświetlanie filmu na ogół zakłada wspólne oglądanie, a nie samotne, jak to jest w przypadku albumu. W grę wchodzi również głęboka różnica materialna, ponieważ w przeciwieństwie do rolki taśmy filmowej lub obrazu ekranowego fotografię można wziąć do ręki i – gdy się nie podoba – po prostu podrzeć. Ogłoszone niedawno wspaniałe studium Schwartza i Ryana¹⁰ z zakresu analizy geograficznej fotografii historycznej jest użytecznym przewodnikiem dla badaczy materiałów filmowych, zwłaszcza w połączeniu z pracami na temat tożsamości¹¹, pamięci¹², kultury materialnej¹³ i wyłaniającą się literaturą na temat filmu archiwalnego¹⁴.

Filmowe wycieczki domorosłych filmowców w rejon Śródziemnomorza rozważamy również w kontekście pisanych narracji podróżniczych. Skojarzenie amatorskich filmów o podróży z literackimi formami ujmowania podróży jest jak najbardziej stosowne z punktu widzenia celów naszej analizy. Kiedy po I wojnie światowej podróżowanie do krajów śródziemnomorskich stawało się coraz bardziej popularne, towarzyszył temu wielki wysyp przewodników turystycznych, powieści i innych form narracyjnych związanych ze zwiedzaniem tego obszaru¹⁵. Utrwalanie na taśmie filmowej wakacyjnych wypraw do znanych miejsc, miast i okolic sprawiało, że podróżnicy przywozili do domu materiał ikonograficzny dotyczący rzeczy znanych, lecz odległych geograficznie, który oczywiście wpływał na szerzej podzielane znaczenia miejsca i tożsamości kształtowane przez nową literaturę i kino instytucjonalne. Jak zauważył jeden z autorów „The Picturegoer”, ówczesnego pisma zajmującego się szeroko rozumianą kulturą filmową, „tysiące ludzi, którzy nie znoszą książek o podróżach i wyprawach, z przyjemnością zanurzają się w bardziej plastycznej i wiernej opowieści na ten sam temat wyczarowanej magią kamery”¹⁶.

A zatem powiązanie filmu amatorskiego z międzywojenną literaturą podróżniczą w kontekście Śródziemnomorza wydaje się uprawnione z rozmaitych racji, które rozważymy po omówieniu konkretnego materiału filmowego. W sposób najbardziej oczywisty rozwój brytyjskiego filmu amatorskiego na temat podróży zagranicznych wiąże się z innymi zmianami technologicznymi, społecznymi i kulturowymi, jakie wpływały na rozwój turystyki w tym okresie. Kinematografia – jak entuzjaści nazwali wówczas swoje nowe hobby – była w istocie częścią nowego instrumentarium technicznego, obejmującego lokomotywy, statki wycieczkowe i samochody, które sprzęgło się wówczas z urlopem nad Morzem Śródziemnym¹⁷. Zapewne świadoma ironia kazała jednemu z autorów „The Picturegoer” (nawet bez śladu aluzji do architektury niektórych ówczesnych odeonów) określić ówczesne kino jako „luksusowy transatlantyk dla biedaków”¹⁸. Amatorskie filmy z podróży z pewnością odślaniają struktury mobilności i konsumpcjonizmu, które odzwierciedlają nierówne stosunki przestrzenne ciągle jeszcze modyfikowane, ale już nieograniczone przez dawniejsze konfiguracje władzy kolonialnej.

O kierunkach podróży, a także o liczbie podróży w okresie międzywojennym w coraz większym stopniu decydowała przyjemność, a nie obowiązki.

Wakacyjne materiały filmowe ukazują również przemiany charakteru podróży do ciepłych krajów¹⁹. Nasze badania dowodzą, że do czasu wprowadzenia w 1938 roku tygodniowego płatnego urlopu na wakacje śródziemnomorskie i kino domowe mogli pozwolić sobie przede wszystkim architekci, lekarze, aptekarze i inni przedstawiciele wolnych zawodów, a także członkowie nowych klas średnich, którzy zdobywali bogactwo w przemyśle i handlu. Jeżeli zgodnie z opinią Urry'ego²⁰ dzieje turystyki i fotografii, počawszy od połowy lat czterdziestych XIX wieku, splatają się ze sobą jak „nieodwracalna i wspinała podwójna helisa”, to historia ruchomego obrazu dodatkowo pogłębia nasze rozumienie zależności między wizualizacją, statusem, podróżą i znaczeniem miejsca. Międzywojenny film amatorski potwierdza trwały walor Śródziemnomorza jako miejsca prestiżowej aktywności urlopowej północnych Europejczyków²¹. W rzeczy samej ikonografia filmowa objazdów turystycznych, wakacyjnych wycieczek autokarowych i prywatnych wypraw z przyczepą kempingową pojawia się dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych, gdy za granicę rusza nowe pokolenie filmowców, obejmujące już nauczycieli i pracowników umysłowych²².

Entuzjaści kamery ruszyli na Południe między wojnami, w owym stosunkowo krótkim okresie rozkwitu możliwości turystyki i większej otwartości granic wewnętrznych i zewnętrznych Europy. Sama świetlistość Południa sprzyjała fotografii filmowej. Po latach ograniczeń podróży prywatnych motywy upalnej plaży, drzew palmowych i kuszących cytrusów, o których w czasie wojny można było tylko pomarzyć, wzmagają egzotyczny i *quasi-tropikalny* (lub przynajmniej nieeuropejski) powab wielu rejonów Śródziemnomorza. Filmowe zapisy dwutygodniowych czy miesięcznych rejsów wzdłuż rozpalonych słońcem brzegów i okolonych palmami nabrzeży lub też wycieczek samochodowych pośród gajów pomarańczowych są echem powrotu motywów śródziemnomorskich w pismach Lawrence'a, Sitwell i innych²³. Możliwe że, w czasach tuż powojennych te zapomniane filmiki urlopowiczów – wyświetlane w okresie, gdy również w kinach nie brakło filmów osadzonych w scenerii Południa – pomagały przywrócić Śródziemnomorze wyobraźni brytyjskiej klasy średniej.

Rzeczą istotną jest i to, że filmy amatorskie tak samo jak inne gatunki filmowe były atrakcyjną dla oka konkurencją drukowanej stronicy. Film z podróży dawał szerszej publiczności łaknącej oderwania się od przyziemnych i coraz smętniejszych realiów międzywojennej Brytanii niemal bezpośredni dostęp do wspaniałej scenerii dalekich krain. Możemy wskazać i inne poziomy eskapizmu. Choćby aprobatą publiczną w stosunku do redukcji Śródziemnomorza przez domorośłych filmowców do sekwencji sposobności fotograficznych, widoczków i – niekiedy – opatrzonych zabawnymi tytułami sekwencji ukazujących znanych ludzi w osobliwych kontekstach lokalizującą związaną z władzą niepewność poza kontekstem krajowym. W okresie międzywojennym Brytyjczyk natrafiał za granicą na nieznaną mu ideę statusu, tożsamości i autorytetu. Choć liczne z tych amatorskich opowieści filmowych o przygodach w podróży wydają się dzisiaj całkowicie przyziemne i stereotypowe, właściwy im sposób obrazowania kształtowały szersze procesy przemiany społeczno-kulturowej i narodowej. Turystyczna eksploracja miejsca stała się niewątpliwie bardziej skondensowana i mniej ambitna niż w poprzednich wiekach²⁴. Krzepiące obrazy znanych ludzi w obcych miejscach mogły wspomagać procesy psychicznej i społecznej reorientacji w warunkach rosnącego rozchwiania politycznego lat trzydziestych.

Niezależnie od tego, że producenci wyposażenia filmowego co rusz zachwalali nowości jako umożliwiające uzyskiwanie efektów kina wielkoekranowego, domorośli filmowcy stosowali konsekwentnie pewne utarte konwencje obrazowania. Entuzjaści filmu (choć byli mniejszością wśród brytyjskich turystów podróżujących do krajów śródziemnomorskich w okresie międzywojennym) odwiedzali z reguły miejsca opisywane we wszystkich przewodnikach i znane z pisanych lub obrazowych zapisów podróżników z poprzednich dwóch stuleci²⁵. Drukowane przewodniki i foldery reklamowe pojawiają się w materiałach filmowych najczęściej jako źródło obrazów wmontowywanych w charakterze tytułów lub niekiedy w rękach osób towarzyszących filmowcowi podczas zwiedzania filmowanego miejsca. W ten sposób to nowe hobby – jak i właściwy mu potencjał dzielenia się doświadczeniami z podróżą z widzami w kraju – wydaje się utrwalac sposobu, w jakie dawniejsi przybysze patrzyli na obce miejsca i w jakie kształtowali własne wrażenia w celu przekazania ich innym.

Podczas gdy entuzjaści filmu amatorskiego rozkoszowali się eksplorowaniem i rejestrowaniem sfery przyjemności wzrokowych związanych z podróżą za granicę, część komentatorów coraz głośniejsz ubolewała nad utratą swobody ruchu, odkrywczości i głębi interpretacji, jakie znamionowały część wcześniejszych literackich relacji z podróży²⁶. Entuzjaści filmu byli częścią jakościowej przemiany związanej z zanikaniem wygodnej podróży jako dobra dostępnego zasobnej mniejszości na rzecz szerzej dostępnego dobra tańszych wakacji. Ich nieoficjalne materiały filmowe dokumentują wiele zmian zachodzących w krajach śródziemnomorskich po I wojnie światowej. W ten sposób film z podróży i literatura podróżnicza wzajemnie się uzupełniają, chociaż, jak wskażemy w dalszych rozważaniach, dzielą je również istotne różnice treści, stylu i nastroju.

W zaostrzającej się sytuacji geopolitycznej końca lat trzydziestych coraz smętniejszy ton i zmieniający się charakter literackich relacji z podróży skłaniał komentatorów do mówienia o „końcu epoki podróży”²⁷. Rynek wydawniczy odzwierciedlał pewną zmianę „klimatu podróży”²⁸ i jeszcze przed upływem 1938 roku brytyjscy entuzjaści filmu amatorskiego niemal zupełnie zawiesili swe wyprawy na kontynent. Wcześniej większość amatorskich filmów z wakacji nadal eksponowała osobliwe przypadki indywidualne i podążała śladem wcześniejszych relacji literackich. Filmy te dowodzą, że samodzielne odkrywanie tego, co opisane, nie przestało budzić zainteresowania nawet po tym, jak rozmachu nabrała turystyka zorganizowana. Co ciekawe, w pionierskim studium na temat północnoamerykańskich archiwalnych materiałów filmowych Zimmerman stwierdza, że amatorskie filmy z podróży z lat 30. na ogół „odrzucają narrację i funkcjonują raczej jako swego rodzaju katalogi przyjazdów, pierwszych kroków, pierwszych spotkań, dziwactw i fantazji”²⁹. My jednak będziemy dowodzić, że amatorska praktyka obrazowania zorientowana jest narracyjnie, nawet jeśli na pozór wydaje się pozbawiona pomysłowości czy głębi psychologicznej literackich relacji z podróży.

Pisarstwo podróżnicze i film amatorski łączy to, co Mark Cocker³⁰ nazwał „mieszanym pochodzeniem”. Bywało, że poszukujący definicji komentatorzy obie te formy opatrywali tą samą nazwą. Fussell przypomina, że dawni krytycy literaccy określali relacje pisane mianem *travelogue*, „wspominając być może ilustrowane prelekcje podróżników z czasów swej młodości lub też filmy podróżnicze, które zwykło się pokazywać w kinach przed głównym punktem programu”³¹. Zarówno literatura podróżnicza, jak i filmy amatorskie są gatunkami hybrydowymi, w których fikcja miesza się z faktami, rzeczywistość z fantazją. Co więcej, znaczna część amatorskich filmów z podróży utrzymana jest w stylu paradokumentalnym, który łączy obserwację sekwencyjną z minimalnymi interwencjami montażowymi. Linia fabularna z reguły wynika z zagęszczenia następstwa re-

aliów fizycznych w skróconym wymiarze czasowym. Obecność nowatorskich sposobów obrazowania jest na ogół kwestią kompetencji, pomysłowości i skłonności konkretnego filmowca. Zarazem istotne tu swego rodzaju spojrzenie kontemplacyjne wnosi pozór obiektywności właściwej dawaniu świadectwa. Tak samo ścisłość, autentyzm i „wierność faktom”³² ograniczały rolę kreatywności w wielu wczesnych książkach o podróży. Akcja rozwijała się z reguły liniowo, zgodnie z rzeczywistym następstwem zdarzeń w podróży w rzeczywistości obcym lub przynajmniej mało znanym środowisku.

Nie należy jednak przeceniać znaczenia tej prawidłowości, ponieważ wraz ze wzrostem liczby podróżujących zarówno samodzielnie, jak i w sposób zorganizowany, różnicowały się i relacje literackie³³, i urlopowe materiały filmowe. W rezultacie amatorskie filmy z podróży są tak samo zróżnicowane pod względem stylu i wartości jak relacje literackie, których zmienność ogarnia pełny zakres od przewodników praktycznych, określonych przez obecną w nich porządkującą „oś informacyjną”³⁴, po teksty wysoce autobiograficzne, o autorskiej konstrukcji i pełne znaczeń subiektywnych. Krótko mówiąc, obie formy utrwalania przeżyć z podróży nie poddają się łatwo klasyfikacji w kategoriach obu pokrewnych dyscyplin krytycznych. Pisane relacje z podróży, tak samo jak filmy amatorskie, są przedmiotem lekceważenia, trywializacji i marginalizacji³⁵. Amatorska twórczość filmowa nie wzbudzała większego zainteresowania aż do połowy lat dziewięćdziesiątych, kiedy pojawiły się pierwsze próby rewizji jej znaczenia historycznego³⁶. Dzisiaj Lukinbeal twierdzi, że „analiza pozatekstualnego świata produkcji i konsumpcji ustanawianego w praktyce amatorskiej poszerza granice polityki kulturowej geografii filmowej”³⁷. Choć zainteresowanie pisarstwem podróżniczym w kontekście geograficznym ostatnio ogromnie wzrosło³⁸, również literacki obraz podróży długo nie był przedmiotem poważnych badań i w dwadzieścia lat po fundamentalnym studium Fussella Cocker³⁹ i Kowalewski⁴⁰ podkreślają ciągły brak analizy krytycznej⁴¹. Jak się wydaje, czas już połączyć te dwa nowe wątki badań geograficznych przedstawień.

Przekazywanie tożsamości regionalnej: *Through the Balkan States* (1933)

Through the Balkan States jest niedawno odkrytym intrygującym przykładem amatorskiego filmu z podróży. To zapis urlopowej wycieczki samochodowej przez Europę południową w 1933 roku. Niewiele wiadomo o Geoffreym Moreyu, lekarzu z Lincoln i weteranie I wojny światowej, który nakręcił ten film. Zrobił on jeszcze inne filmy z podróży, w tym *By Car to Persia and Back in 28 Days* (ok. 1934), *Madagascar. The Forgotten Island* (około 1955–1960), *In the Far North. An Introduction to Arctic Lapland* (1956) i *Drums in Africa* (1960). Wszystkie nakręcone przez niego materiały zdradzają zainteresowania etnograficzne autora i są owocem ambitnych zamysłów, od początkowych wypraw samochodowych po filmowanie z helikoptera dzięki pomocy giganta naftowego, Shella, który miał platformy wiertnicze na wybrzeżu nigeryjskim. Już na emeryturze, w 1964 roku, Morey z żoną Yvonne podarowali British Film Institute (podówczas National Film Archives) swoje filmy podróżnicze wraz z prywatnym zbiorem wojennych kronik filmowych i 16 mm niemych filmów o zwierzętach i na tematy medyczne oraz związane z misjami, które Morey pokazywał w szpitalach i więzieniach. Te skąpe informacje kontekstowe wyraźnie wskazują na pasję dydaktyczną Moreya, i można domniemywać, że *Through the Balkans* kręcił z myślą o szerszej publiczności, czego dodatkowym świadectwem są starannie wykonane ilustrowane śródtytuły, częste wskazania nazw ukazywanych miejsc i inne napisy, a także szczegółowa sekwencja wprowadzająca.

Film zaczyna się od ukazania w zbliżeniu poradnika Automobile Association, map, paszportów i innych dokumentów podróży. Anonimowe ręce układają sekwencję zachodzących na siebie obrazów wskazujących na minione wycieczki wakacyjne – cuda architektury antyku, Wenecji, okresu tureckiego, rozsypujące się resztki dawnej wielkości, ludzi w strojach regionalnych. Pejzaże, scenki uliczne, zabytki i pomniki przemykają przed naszymi oczyma, gdy ręce kartkują przewodniki, a kamera przesuwa się powoli wzdłuż folderów Dubrownika i innych miejscowości. Owo połączenie tekstu, obrazu i pracy kamery jest wyszukany przykładem dość standardowej techniki budowania sekwencji wprowadzającej, której zastosowania znajdujemy w wielu starannie opracowanych filmach chałupniczych i którą opisywano w literaturze dla hobbystów. Fakt, że są to ręce kobiety (prawdopodobnie Yvonne), wskazuje, że ich właścicielka była zaangażowana w to zasadniczo męskie hobby w sposób wykraczający poza występowanie w określonego rodzaju ujęciach, chociaż z pracy kamery w trakcie samej wyprawy nie można odczytać, czy dotyczyło to również samego filmowania.

Materiał filmowy ogarnia długą wycieczkę samochodową przez Jugosławię, Bułgarię, Turcję, Węgry i Rumunię. Pozostałe części jazdy przez Europę pominięto, podobnie jak wszelkie wskazania co do trwania całej wyprawy oraz tożsamości podróżnych towarzyszących Moreyowi i jego żonie. Kamera rejestrowała przede wszystkim najbardziej egzotyczne i widowiskowe momenty podróży, ciekawostki etnograficzne i scenerię orientalną, chociaż w toku dalszej analizy wskażemy też na odniesienia obrazowe do lepiej znanych fragmentów historii i tradycji architektonicznych Europy. Tak samo jak w innych ówczesnych relacjach z podróży po Bałkanach – na przykład w *Dalmatia* (1930) i późniejszej *Yugoslavia. A Guide Book Approved by the Official Tourist Department for Yugoslavia* Muriel Currey, *Dalmatia* (Ball 1930), *Yugoslavia* (Ellison 1936) i *Wanderings in Yugoslavia* (Alexander 1936) – podróż Moreyów po Europie południowej wiedzie przez Szybenik, Solin, Split, Dubrownik i Cavtat, nim ruszą w głąb kraju przez Trebinję, Mostar i Sarajewo. Z Belgradu pojedą na południowy wschód po łuku przez Bułgarię i Turcję do Stambułu, skąd przeprawią samochód promem przez Morze Czarne do Konstancy, by stamtąd ruszyć w drogę powrotną do Wielkiej Brytanii. Aby uniknąć zbytnej rozwlekłości, rozważania nasze ograniczymy do wybranych sekwencji z podróży Moreyów przez Jugosławię.

Praca kamery łączy plany dalekie i średnie z wieloma zbliżeniami wyrazu twarzy, strojów ludowych i rutynowych zajęć domowych. Dość szczegółowo ukazane jest również życie portowe i na bazarach, a poza tym architektura i liczne spotkania po drodze z krajanami, innymi podróżnymi oraz z mieszkańcami wsi i miasteczka przy różnych okazjach świątecznych. Zdjęcia są ostre. Dbałość o należyty kierunek ustawienia kamery pozwoliła uniknąć prześwietlenia i nieprzejrzystości stref zacienionych. Poszczególne ujęcia są starannie skadrowane bez przesadnej dbałości o efekt estetyczny. W rezultacie dostajemy narrację obrazową bez wydatnego piętna indywidualizmu. Obrazowanie ma charakter bezpośrednio reportażowy i jest skupione na elementach obcych, tak że, nie licząc przygodnych sekwencji z ładowaniem samochodu na pokład promu i wylądowaniem go, praktycznie brak jest odniesień do samych podróżnych.

Podobieństwo filmowej trasy Moreya do marszruty z relacji literackich można interpretować rozmaicie. Jak wskazuje sekwencja początkowa, źródła literackie były istotne na etapie planowania podróży. Na znacznej długości wybrzeża dalmackiego ówczesne warunki drogowe i brak tras alternatywnych ograniczały możliwości wyboru turystom zmotoryzowanym⁴². Currey przestrzegał na przykład, że „należy zadbać o wszystkie odpowiednie dokumenty dla szofera i auta”⁴³. Podobnie jak to jest w przypadku pisarzy,

a także wielu innych amatorskich filmowców, Morey w naturalny sposób odnotowywał przystanki i przekraczanie granic. Sytuacje takie są pamiętnymi przerywnikami, w trakcie których dochodzi do interakcji z ludźmi z zewnątrz, i dzielą podróż na etapy, sygnalizując przyjazdy i odjazdy, a także przejścia z przestrzeni już opisanej do tej oczekującej na opisanie. Żadne zasady nie zabraniały jeszcze filmowania w takich sytuacjach i wystarczyło sfilmować tablicę informacyjną, żeby potem nie trzeba było wmontowywać napisów identyfikujących ukazywane miejscowości.

W filmie Moreya można dostrzec również inne ślady inspiracji literackim obrazem podróży, co ponownie wskazuje na wpływ z góry powziętych wyobrażeń o charakterze zwiedzanego obszaru. Anglojęzyczna literatura na temat doświadczenia podróży po Bałkanach była już bardzo bogata, rozwinięta się pod koniec XIX wieku, gdy postęp techniczny w zakresie transportu lądowego i morskiego zachęcał coraz więcej niezależnie myślących Brytyjczyków do eksplorowania dostępnych części Europy Południowo-Wschodniej⁴⁴. Panujące wyobrażenia na temat inności tego obszaru oraz, jak wskazują Allcock i Young, „oczekiwanie wielkiej różnicy w stosunku do kraju rodzinnego”⁴⁵ popychały czytelników do rozważań na temat „surowych, dzikich, na wpół cywilizowanych i bardzo orientalnych państw”⁴⁶. Pod koniec XIX wieku i ponownie w latach dwudziestych XX wieku literaturę na temat krajobrazu, kultur i skomplikowanych dziejów tych obszarów wzbogacały poruszające relacje pielęgniarek, lekarzy, pracowników organizacji humanitarnych i innych głęboko zaangażowanych autorów, którzy bezpośrednio doświadczyli wojny⁴⁷. Wywołane I wojną światową wieloaspektowe przemiany gospodarcze, społeczne i polityczne wzmogły zainteresowanie podróżami do tej części Europy – zanim nowoczesność pozbawi ją jej wyjątkowych walorów. Edith Durham, działaczka polityczna, pracownica organizacji humanitarnych i autorka wielu relacji z podróży, w jednej z książek napisanych pod koniec kariery, *Some Tribal Origins, Laws and Customs of the Balkans* (1928), starała się utrwalić złożoność szybko znikających kultur. Muriel Currey, autorka przewodników, po prostu ostrzegła solennie przed „tak cenioną w demokracji zarządką standaryzacji «rzeczy gotowych»”⁴⁸.

Materiał nakręcony przez Moreya wskazuje, że wpływy zachodnie wcale nie były tak silne lub że łatwo było je zignorować. W sekwencjach kręconych na drodze Morey skupia uwagę na uprzęży zwierząt pociągowych, konstrukcji wozów i strojach krajowców, choć widzimy też druty elektryczne. Spotkania przy drodze stwarzają liczne okazje do filmowania chust, kapeluszy, obuwia oraz – bez żadnego skrępowania – haftowanych lub naszywanych aplikacji na kurtkach, stanikach, koszulach i rękawach. Śródtytuł *Święto w serbskim miasteczku* zapowiada fascynującą czterominutową sekwencję ukazującą ludzi, którzy świętują, w ogóle nie zwracając uwagi na obecność obcych i kamery. Widzimy zróżnicowaną wiekowo grupę mężczyzn w obszernych ciemnych spodniach, kurtkach i krótkich kamizelkach oraz w fezach lub małych kapeluszach filcowych na głowie, którzy grają na skrzypcach, podczas gdy druga grupa podobnie ubranych, a ponadto ustrojonych girlandami mężczyzn, splótłszy się ramionami, tańczy na środku drogi otoczona wianuszkiem kobiet. Pozbawiona jakiegokolwiek komentarza czy wyjaśnienia scena ta wspaniale symbolizuje przygodność spotkań, jakie tak często widzimy w amatorskich filmach z podróży. Aura tajemniczości – zwłaszcza gdy nie skrywa niczego niebezpiecznego – jest jednym z czynników zwiększających przyjemność rejestrowania odmienności.

Praca kamery ujawnia ambiwalentne uczucia związane z filmowaniem ludzi w trakcie zajęć powszednich. Kilku filmowanych daje do zrozumienia, że sobie tego nie życzy, a parę sekwencji urywa się nagle, co prawdopodobnie wynika z szacunku filmowca dla

uczuc filmowanych i wyłączania kamery, gdy chowają twarze lub poprawiają zasłony. Niekiedy, w scenach kręconych na bazarach lub nabrzeżach, odnosimy wrażenie, że Morey starał się filmować od tyłu, z góry lub dyskretnie na dystans. Niektóre zbliżenia wzorzystych skarpet, butów ze słomy, sandałów lub skórzanych łapci mogą nawet sugerować, że zdecydowanie wolał filmować w sposób nienarzucający się, choć mogły wynikać po prostu z chęci utrwalenia w sposób możliwie najwyraźniejszy abstrakcyjnych i naturalnych motywów zdobniczych stosowanych jeszcze w tamtej części Europy, co ze względu na możliwości ówczesnej techniki zmuszało do filmowania z naprawdę bliska! Filmowani na ogół nie reagują na obecność kamery, chociaż oglądając pewną sekwencję z Mostaru, jesteśmy pewni, że ukazani w niej dwaj mężczyźni rozmawiają o tym, że są filmowani, tyle że najwyraźniej im to nie przeszkadza. Gdy w Dubrowniku Morey robi panoramiczne ujęcie, powoli przesuwając kamerę wzdłuż niskiego muru, na którym leży jakiś mężczyzna, tylko krótkie spojrzenie świadczy o tym, że filmowany to zauważa. Wynikająca z natury kamery zdolność do całkowitego ukrywania obserwatora za jednokierunkowym spojrzeniem umożliwia, a wręcz usprawiedliwia turystyczne podglądactwo. Wmontowany napis *Królowa piękności z Sarajewa* poprzedza zbliżenie na zniszczoną twarz starszej kobiety i jej bezzębny uśmiech do kamery. Niezachwiana ostrość tego ujęcia pomimo utkwionego w oku kamery nieruchomego spojrzenia stojącego obok dziecka uzmysławia, że zamierzony komizm dodatkowo pogłębia niegodziwość turystycznego aktu zawłaszczania.

Filmowe eksplorowanie przez Moreya kodów stroju regionalnego Jugosławii umieszcza *Journey through the Balkans* w obrębie potocznych wyobrażeń zagranicy na temat krajów bałkańskich. Tradycyjne stroje podróżnych, którzy w ciągnionych przez woły wozach na wysokich kołach udają się do sąsiednich miasteczek, oraz ludzi zjeżdżających do portów i na bazyry w celach handlowych, sugerują warunki społeczne i ekonomiczne bardzo różniące się od panujących wówczas w Brytanii. Morey ewokuje pewne rozumienie kultury ludowej, które kłóci się z rzeczywistością międzywojennej Wielkiej Brytanii. Te widome znaki trwałej tradycji konstytuują urlopowy zapis, który zapewne bez takiej intencji ze strony samego urlopowicza podnosi jego prestiż, jeżeli nawet ukazany świat wydaje się dziwny, zacofany i prymitywny. Wiktoriańskie i edwardiańskie obrazy dzikiej i okrutnej natury tego regionu⁴⁹ nadal kształtowały potoczne wyobrażenie – jeszcze w kilka lat później pewien podróżny gratulował sobie, że pojechał z biurem Cooka, dzięki czemu udało mu się „wyjść cało z wyprawy na Bałkany”⁵⁰. Bez wątplenia bezproblemowe spotkania wzrokowe Moreya z obcymi i niezrozumiałymi zwyczajami nie mają w sobie nic z dramatycznego napięcia czy artyzmu, jakie znamionują nieco późniejszą relację z podróży na Bałkany Rebeki West pod tytułem *Black Lambs and Gray Falcons* (1942). Niemniej z punktu widzenia przeciętnego odbiorcy amatorskiego kina podróżniczego film Moreya rzeczywiście był wehikułem, dzięki któremu, siedząc w fotelu, można przenieść się, jak to rzekła Edith Durham, „w krainę żywej przeszłości”⁵¹.

Ujmowanie Bałkanów jako reliktu Europy przedprzemysłowej jest tylko jednym z aspektów piktograficznej relacji Moreya. Jak można było oczekiwać, jego uwagę przyciągały również kobiety z zasłonami na twarzach oraz świadczące o wpływach tureckich stroje i nakrycia głowy mężczyzn. Ukośne żagle i opuszczone rejki łodzi o łacińskim ozagłowaniu przykuwają spojrzenie w porcie w Szybeniku i w wielu sekwencjach nadmorskich. Ukazywane w dalekich ujęciach z dachu wieżyce minaretów i sumiennie obfotografowywane sylwety meczetów przewijają się przez cały film i na pierwszym, i na drugim planie. Zapis Moreya ukazuje mozaikę etniczną tego regionu i skomplikowane zależności przestrzenne między różnymi grupami wyznaniowymi i kulturowymi, które

zaczęły się tak gwałtownie dzielić w latach dziewięćdziesiąt. W Splicie Morey poświęca krótkie sekwencje pałacowi i katedrze z IV wieku. Bezimienne ruiny sfilmowane opodal Solinu (Salony) są zapewne tym samym miejscem, które Currey opisała jako „niegdys wielkie miasto chrześcijańskie”, z którego zostało „tylko ogromne rumowisko [...] służące dziś jako kamieniołom”⁵².

W sumie Morey poświęca więcej uwagi otomańskiemu niż czysto europejskiemu dziedzictwu architektonicznemu tego regionu. Sekwencję poświęconą Trebinje, miastu odległemu o dwie godziny jazdy od Dubrownika, poprzedza śródtytułem głoszącym: *Stare miasto tureckie w Jugostawii* (sic!). Jeden z dwóch średniowiecznych meczetów tego miasta, zniszczony potem podczas czystek etnicznych w południowo-zachodniej Bośni z lat 1992-1993, jest sfilmowany od bramy, po czym oko kamery wznosi się powoli wzdłuż minaretu, by zatrzymać się na wieńczącym go półksiężycu⁵³. Sekwencje z ulic, ukazujące ludzi w strojach różnorodnych tradycji etnicznych, obejmują również zbliżenia na rzeźbione w drewnie zdobienia domów, wywodzące się jeszcze z okresu tureckiego. Śródtytuł *Uroklive miasteczko Mostar. Malownicze, choć brudne* zapowiada fragment ukazujący Stary Most, czyli wspinały most arkadowy przerzucony w XVI wieku nad Neretwą. Film amatorski nieraz utrwała pejzaże i sytuacje, jakie dzisiaj są już wyłącznie wspomnieniem. Morey w sekwencji nakręconej w Mostarze roztacza szeroką panoramę fasad i dachów domów, ukazuje wysmukłe minarety meczetu Karadžoz – całą nieistniejącą już starą dzielnicę⁵⁴. Dokumentuje tureckie/muzułmańskie dziedzictwo domostw, ciemnych sklepików, strażnic i fortyfikacji, które obecnie zostało starte z powierzchni ziemi. Widzimy ludzi i zwierzęta w drodze ze wschodu na zachód, podczas gdy pod arkadą mostu bawią się dzieci. Turystyczna ciekawość zwracała filmowe spojrzenie Moreya ku takim zwyczajnym zdarzeniom, co w sposób uderzający odróżnia jego film od bardziej współczesnych przedstawień. Zdaniem innego filmowca zburzenie Starego Mostu w listopadzie 1993 roku było „jednym z najbardziej absurdalnych aktów świadomego wandalizmu”, a także „metaforą bezsensownej tragedii wojny [serbsko-chorwacko-bośniackiej]”⁵⁵.

Część filmu Moreya poświęconą Sarajewu zapowiada wykonany piórkiem rysunek piętnastowiecznego meczetu cesarskiego i mostu przez Miljackę. Jeden ze śródtytułów brzmi: *Najbardziej orientalne miasto Europy*. Następujące po tym sekwencje obrazów wyrażają zachwyt filmowca dla miasta ukształtowanego przez wieki tolerancji dla różnorodności. Morey ukazuje charakterystyczne stragany, sposoby ubierania się ludzi, fasady domów i zwierzęta w dzielnicy Bistric. Zanurza się w wieloetniczny tłum rzemieślników, rękodzielników, sprzedawców i kupujących, kłębiący się pośród maleńkich straganów na bazarze Bascarsija. Cyryliczne napisy wnoszą dodatkowy wymiar egzotyki, gdy Morey kieruje obiektyw na słupy ogłoszeniowe i szyldy sklepów, podobnie jak cokolwiek pokraczne przekłady na różne języki europejskie informacji dla zwiedzających – w tym zakazu wstępu dla niemuzułmanów – przy wejściu do meczetu Hadżiego Husref-beja. Nieokiełznana pasja reporterska nakazuje Moreyowi sfilmować modły w nawie głównej oraz rytuał zdejmowania butów i mycia rąk na podwórku. Owe niezwykle obrzędowe religijne podkreślają nieeuropejskość Bałkanów, chociaż niektórzy z ukazanych mężczyzn ubrani są na modłę zachodnią.

Inne sekwencje z Sarajewa są również pełne obrazowych kontrastów, podobnie jak cała *Journey through the Balkans*. Stroje zachodnie i nowoczesne budowle przeplatają się z elementami starszych tradycji, takimi jak cerkwie i meczety. Obrazowe zaprzeczenie istnieniu jednego dziedzictwa jest uderzające i sugeruje wyniszczającą gwałtowność późniejszego konfliktu etnicznego. Ikonografia filmu Moreya potwierdza również obiegową

dwuznaczność zarówno miast bałkańskich, jak i całych Bałkanów. Podobnie bowiem jak większość jego współczesnych – o czym pisze Allcock⁵⁶ – Morey ustawicznie odkrywa, że region ów jest i nie jest Wschodem. Tamtejszy orientalizm nigdy nie jest „skończony”, ponieważ coś – kobieca torebka, męski garnitur albo linia energetyczna – zawsze się z nim kłóci. Podobne wrażenie wywołują wtręty w postaci rzymskich kolumn, łuków i innych elementów architektonicznych noszących greckie i łacińskie inskrypcje. Elementy te wskazują ku dawnym okresom wspólnych wpływów kulturowych, tak samo jak młodsze budowle gotyckie lub renesansowe, które przetrwały pośród zabudowy o otomańskim pochodzeniu. Wszystko to ukazuje Bałkany jako przestrzeń peryferyjną zarówno Europy, jak i Orientu.

Film Moreya jest swoistą mozaiką stereotypowych percepcji, które stały się głównym czynnikiem kształtowania i upowszechniania historycznego wizerunku Bałkanów. Ukazana w *Podróży przez Bałkany* wizja tego regionu jest wyzuta z głębszych treści, które wzruszają w wyrastających z innych motywacji dziełach pisarzy takich jak Durham⁵⁷, Wilder Lane⁵⁸ lub West⁵⁹. Wytworzenie i wyświetlanie filmu Moreya służyło przekazywaniu obrazów – jak to rzekł Waugh – „skundlonego królestwa Słowian południowych”⁶⁰. Jako substytut lub uzupełnienie lektury – a także oglądania pojawiających się w szybko rosnącej liczbie krótkich filmów edukacyjnych z brytyjskich i amerykańskich studiów filmowych – tego rodzaju materiały amatorskie włączały się w niemający precedensu proces „pokazywania świata tym, którzy nie ruszają się z kraju”⁶¹.

Między stronicą i ekranem

Rozważmy teraz nieco bliżej niektóre z kwestii narracyjnych nasuwanych przez filmowe materiały z podróży. Kiedy entuzjaści kina w kręgu przedstawicieli wolnych zawodów i klasy średniej włączali się w latach trzydziestych w ruch filmu dokumentalnego, filmy paradokumentalne kręciło wielu amatorów⁶². W tych piktograficznych narracjach rzeczywistość miesza się ze zmyśleniem. Za pomocą kamery amatorzy opowiadali historie o sobie, które chcieli zapamiętać, ale ich filmy nie są po prostu animowanym albumem rodzinnym bądź zapisem urlopu. Ikonografia odsłania stosunki społeczne, formy aktywności klasy średniej, a także sposoby nadawania sensu sobie, innym i otoczeniu. Również amatorskie filmy z podróży można rozpatrywać jako technologiczne warianty wcześniejszego piarstwa podróżniczego. W jaki sposób? Poprzednia część rozważań wskazuje, że w grę wchodzi tutaj powierzchowne podobieństwo, lecz również różnice. Mimo to zestawienie takie pomaga zarówno w ocenie amatorskich filmów z wakacji jako świadectwa piktograficznego, jak i w kontekstualizacji jego roli w historii turystyki.

Tak jak większość tekstów pisanych, czy to pamiętników, dzienników, listów czy innych form literackich, wiele amatorskich filmów z podróży – wbrew opinii Zimmermana na temat materiałów amerykańskich⁶³ – jest narracyjnym przedstawieniem elementów podróży. Film jako obraz ruchomy tak samo jak tekst pisany wykracza poza statyczność fotografii oraz fragmentaryczność pojedynczego wspomnienia. Czas narracyjny i sukcesywne przemierzanie tego, co Jacob Lothe nazywa „przestrzenią narracyjną” – czy jest wewnętrzna, czy zewnętrzna – ewokują poczucie „że jest się tam”, które różni się od wywołanego przez fotografię poczucia „że było się tam”.

W swej najprostszej postaci amatorski film urlopowy jest po prostu rejestrem chwil godnych zapamiętania. Kolejne obrazy denotują konkretne sytuacje, atrakcje i reakcje. Jego forma sekwencyjna przypomina codzienne wpisy w pamiętniku sumiennego diary-

sty. Zarówno taki film, jak i tego rodzaju dziennik – jak i album ze zdjęciami – są owocem świadomej strategii utrwalania wspomnień w celu późniejszego ich przywoływania. W epoce kina niemego dodatkowe informacje tekstowe wnoszą do filmu śródtytuły. W przypadku spostrzegawczego operatora kamery, tak jak w przypadku uważnego pisarza – w typie chociażby Patricka Leigh Fermora⁶⁴ – nastrój czy klimat ewokują i opisują szczegóły. Kamera wrażliwa na detal zewnętrzny ma w sobie coś proustowskiego. Filmową opowieść o podróży buduje się za pomocą zbliżeń, planów średnich, ujęć panoramicznych oraz za pomocą różnorodnych sposobów wyodrębniania i łączenia sekwencji obrazów. Są to piktograficzne odpowiedniki zdań, akapitów, a i metafor języka werbalnego. W pisanych tekstach podróżniczych rozdziały odnoszą się na ogół do określonych przestrzeni regionalnych lub narodowych; w filmie granice obszarowe wyznaczają śródtytuły lub raptowne zmiany jakości wzrokowych.

Kuszące wydaje się założenie, że w odróżnieniu od relacji pisanych filmy powstawały podczas stosunkowo krótkich wizyt za granicą, jednak w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku literatura podróżnicza obejmowała już utwory spisane w trakcie dość krótkich wyjazdów zagranicznych. Niemy film z podróży pozbawiony jest owej intymności czy refleksyjności, jaka często jest właściwa tego rodzaju literaturze. Mimo to film może mieć właściwości wzbudzające przyjemność estetyczną niezwiązaną z samą obserwacją. Jak wskazuje Fussell, w oczach niektórych podróźników z lat dwudziestych „idea podróży jest właściwie tożsama z ideą podróży morskiej”⁶⁵. Tak częsty w literaturze motyw żeglugi i pejzaży morskich jest nie mniej rozpowszechniony w filmie amatorskim. Podczas wakacyjnych wycieczek morskich filmowcy rejestrują z upodobaniem wzbierające fale, które przełamują się przed dziobem statku, co tak zafascynowało również D.H. Lawrence’a. W *Sea and Sardinia* pod wpływem wrażeń z przeprawy morskiej z Palermo pisał o „erupcji wolności”, „odgłosie ścierających się wód” i „magicznym galopie pierwotnego żywiołu”⁶⁶. Również film amatorski wyraża tę samą fascynację metafizyczną, jeżeli nawet popada w dłużyzny i na ogół nie budzi równie silnych skojarzeń erotycznych.

Podczas gdy w literaturze podróż często jest kanwą opowieści o samorealizacji, amatorski film podróżniczy rzadko ukazuje podróżę w poszukiwaniu siebie. Dotyczy na ogół zewnętrznych, a nie wewnętrznych podróży, nawet jeżeli na podstawie ekspresji, mowy ciała i tego, kto jest w kadrze, a kto na zewnątrz, można niekiedy wyprowadzać wnioski na temat uczuć i zależności. Filmowe wspomnienia z wakacji ujawniają indywidualną wrażliwość obrazową filmowca i znaczenia subiektywne w jego umyśle. Podobnie jak w przypadku pisarstwa autor dokonuje selekcji treści, ustawia ostrość i kształtuje znaczenia. Rzeczywistość za pośrednictwem – jakkolwiek byłyby motywowane – decyzje o tym, co włączyć, a co wykluczyć. Proces dokumentowania literackiego lub filmowego zakłada dystans i postawę obserwatora czy outsidera. Zapisane sceny i spotkania wytwarzają – i odtwarzają – rzeczywistość inną niż ta, która dana jest zapisującemu. Jakkolwiek byłyby realistyczne, zawsze są re-prezentacją rzeczywistości.

Zapisane percepcje z podróży wypływają zwykle z polityki przywileju i z możliwością oderwania się – choćby na krótko – od zajęć powszednich w celu zinventaryzowania bytów w świecie. Oczywiście to, jak widzi się ludzi i miejsca wokół siebie, kształtują panujące przeświadczenia i uprzedzenia. Turystyczne podglądactwo – choć na pozór dobroduszne – przesycone jest ideami wyższości wpisanymi w pleć, klasę, wykształcenie, rasę, kulturę i geografę. Ale – inaczej niż w przypadku pisarza – obiektyw załania filmowca przed tymi, którzy odpowiadają mu spojrzeniem, a jednocześnie poszerza wzrokową ingerencję obserwatora. Kamera potęguje władzę „spojrzenia turysty” w ro-

zumieniu Urry'ego⁶⁷. Filmowiec nie jest po prostu turystycznym gapiem czy amatorem sztuk, którego pociąga „teatralność śródziemnomorska”, jak o tym pisał Henry James w *Italian Hours*⁶⁸: w kadrze filmowym zwykle życie staje się – najzupełniej dosłownie – uboższe i mniejsze niż w rzeczywistości. Filmowiec manipuluje przestrzenią, aby wytworzyć geografie filmowe czy wyobraźniowe. Spojrzenie kamery uprzedmiotawia, ściśniając ludzi, miejsca i procesy na taśmie filmowej, która nie ma wiele wspólnego z czasem rzeczywistym.

Kluczowe role w kształtowaniu percepcji odgrywają wiedza uprzednia i utarte skojarzenia. Jak rzekł Evelyn Waugh, „wszystko w świecie ma swoją etykietkę”⁶⁹. Ludzie i miejsca zawsze i wszędzie mają swoje kulturowe, literackie i polityczne znaczenia. Doświadczenia podróży od dawna służą sankcjonowaniu i potwierdzaniu tych znaczeń. Zweder von Martels, redaktor *Travel Fact and Travel Fiction*, stwierdza, że „pisarze opowiadający o podróży często zapożyczali wiele materiału od swych poprzedników”. „Czytali namiętnie, lecz rzadko patrzyli wokół siebie własnymi oczyma”⁷⁰. Powieść współczesna podtrzymuje ten zwyczaj. Kiedy Simon Winchester opisuje w *Outposts: Journey to surviving relics of the British Empire* przyjazd do Gibraltaru, przywołuje Laurie Lee – zgoła podobnie do wielu osiemnastowiecznych podróżników, którzy w trakcie objazdów Europy recepcji kulturowej cudów natury i pomników starożytności dokonywali przez pryzmat dzieł poprzedników⁷¹. Zaufanie przewodnictwu uznanego autora potwierdza doświadczenie podróży i zamienia obce w swojskie.

Entuzjaści filmu amatorskiego byli nie mniej ulegli niż pisarze. Za sprawą kolorowych reprodukcji, reklam, kronik filmowych, filmów fabularnych i dokumentalnych ludzie mieli już do dyspozycji bogatą ikonografię Śródziemnomorza. Czasem istotną rolę odgrywały również skojarzenia wojenne. W okresie międzywojennym rozwinęły się usługi transportowe, granice były stosunkowo otwarte, rozkwitła literatura poświęcona podróży, a książki o tym charakterze ogłaszali pisarze tej miary co Norman Douglas⁷², Aldous Huxley⁷³, Graham Greene⁷⁴, Robert Byron⁷⁵ czy już wspomniani D.H. Lawrence⁷⁶ i Evelyn Waugh⁷⁷. Inaczej niż wcześniej, wiele z tych powojennych wypraw literackich w poszukiwaniu egzotyki podszyte było nowymi wątpliwościami wobec samego siebie, społeczeństwa i konieczności historycznych. Otwartość na przygodę i nowość połączona ze sceptycyzmem politycznym zrodziła style literackie będące wyrafinowaną przeciwagą eskapizmu, który za sprawą Hollywood groził oglądającym świat z punktu widzenia fotela. W okresie międzywojennym było to częścią kontekstu kulturowego owych należących do klasy średniej lub wolnych zawodów entuzjastów kina, którzy postanawiali dokumentować na taśmie własne podróże, aby potem oglądać te filmy w gronie rodziny, znajomych lub pokazywać je szerszej publiczności.

Kwestia wyważenia istotności tych uwarunkowań jest trudna, ponieważ brakuje nam informacji na temat zwyczajów czytelnicznych filmowców amatorskich, chociaż w „Amateur Cine World” i innych publikacjach specjalistycznych z tamtego okresu rzeczywiście znajdujemy obfitość odniesień do przewodników turystycznych w kontekście filmowania. Hobbistów usilnie namawiano do filmowania pomysłowego. Przestrzegano przed ujęciami sztamowymi i sekwencjami opartymi na opisach atrakcji turystycznych w przewodnikach. Alex Strasser w swych *Amateur Films. Planning, Directing and Cutting*⁷⁸ poucza: „Rzecz pierwsza: im mniej ujęć przypominających to, co można znaleźć w przewodnikach turystycznych Cooka lub Baedekera, tym lepiej. Najlepszym przykładem sceny, której *nie* wolno umieścić w filmie, jest karmienie gołębi na placu św. Marka w Wenecji”. Wskazówki techniczne co do wybierania planów, łączenia różnych ujęć, kompozycji kadru i montażu są stałym elementem zarówno rozpraw, jak i recenzji

dotyczących amatorskich filmów z urlopu czy podróży. Doradcy uczulali na kwestię udziału członków rodziny, radzili, jak organizować ich współpracę i występy w filmie. Filmowców przestrzegano, aby nie przesadzali z próbami scen, które mają wyglądać na spontaniczne! Oczywiście o takich przestrożach często zapomniano, chociaż niektórzy amatorzy rzeczywiście używali kamery i biegle, i pomysłowo.

Skoro filmowanie było zazwyczaj sprawą mężczyzn, występowanie z przewodnikiem w rękę lub czytanie go przed kamerą należało do kobiet, jeżeli nawet w film wmontowywano potem śródtytuły zawierające informacje zaczerpnięte ze źródeł pisanych lub od miejscowych przewodników. Kobiety, nieobciążone obsługą sprzętu filmowego ani opieką nad dziećmi, najwyraźniej miały za zadanie czytać i przekazywać informacje na temat zwiedzanych miejsc. Tymczasem spojrzenie filmowca równie silnie jak zamierzony przedmiot oglądu turystycznego przyciągały rzeczy przygodne. Niektóre z najbardziej interesujących efektów w filmach amatorskich wynikały ze sfilmowania czegoś nieprzewidzianego. Zabytki i pomniki stwarzają okazję do uzyskania bardziej przygodnych obrazów „bycia gdzie indziej”. W pewnym filmie z 1934 roku kobiecie ciągnącej wodę ze studni na zboczu Akropolu poświęcono więcej uwagi niż samemu Partenonowi⁷⁹.

Wielu amatorów każdy plener traktuje jak okazję do chwytania swego rodzaju *vignettes* innego świata. Na przykład pewien amator bawiący w Barcelonie za bardziej interesujące filmowo od niedokończonych wież Sagrada Familia Gaudiego uznał perspektywy otwierające się wzdłuż przyległych *avenidas* i panoramy otwartych przestrzeni⁸⁰. Dachy, balkony, podwórka i ulice stwarzają niezliczone okazje do chwytania przygodnych przeblysków powszedniego życia mężczyzn, kobiet i dzieci – krzątający, spotkań i wędrówek, pogoni za odjeżdżającym tramwajem, przelotnych emocji i chwil zadumy, celowego działania i zabawy⁸¹. Tego rodzaju ulotne scenki często rozbudzają ciekawość autorów filmów wakacyjnych, odwodząc ich od bardziej oficjalnych i usankcjonowanych sposobów patrzenia.

Na tej samej zasadzie działanie zgodnie z oficjalnym rozumieniem rzeczy godnych uwiecznienia zaburzać mogą zwykłe spotkania na ulicy. Materiały z wizyt na lądzie podczas wakacji na morzu ustawicznie ukazują swego rodzaju filmową *flânerie*⁸². Najwyraźniej wydarza się to bez żadnego scenariusza prócz oznaczonej z góry godziny powrotu na pokład. W tego rodzaju filmach z Jugosławii, Ibizy, Gibraltaru, Malty lub Sycylii kościoły, zamki i wieże odgrywają mniejszą rolę niż scenki uchwycone przy publicznym hydrancie, przed bramą lub drzwiami. Zawsze wiele miejsca zajmują sekwencje kręcone w porcie i na bazarze. Obładowane osły znikają w dali pasażerów i za sklepieniami bramami. W filmach z Afryki Północnej najczęściej widzimy spłoszone kobiety z zasłonami na twarzach i mężczyzn w szatach do ziemi. Jak dowodzi zbadany dotąd materiał, w odróżnieniu od nieco późniejszej *Journey through the Balkans*, w filmach tych minarety lub meczety rzadko przyciągają bezpośrednio uwagę⁸³. Sprzedawcy koronek i biżuterii, mielący kawę, muzycanci, handlarze tkanin i wielu innych świadczą o tym, że najwyższą ciekawość autorów tych filmów budzili ludzie i egzotyka. Jak się wydaje, właśnie takie obrazy przede wszystkim chcieli zabierać z sobą przyjezdni, aby je pokazywać w domu.

Czynnikami wnoszącymi najbardziej nieoczekiwane dygresje są zwierzęta, dzieci i przygodne zdarzenia w takim lub innym sensie nieprzystojne. Wtręty takie – na przykład żołnierz palący ukradkiem papierosa podczas przemarszu oddziału w Gibraltarze⁸⁴, ukontentowane kółka dymu puszczane na parkingu przez kierowcę, który właśnie skończył pracę, albo zalotna rozmowa z pozującą tancerką lub aktorką uliczną⁸⁵ – strzegą film amatorski przed jałowym powielaniem wytartej ikonografii podróżniczej. Takie

drobiazgi wywołują rozbawienie tego, który je obserwuje okiem kamery, i tych, którzy oglądają je na ekranie; są typowe w filmach autorów mających czas na to, by przyglądać się ludziom wokół siebie. Być może ujawniają też pewne zależności społeczne i zdradzają cokolwiek transgresyjny charakter rodzinnych wyjazdów wakacyjnych przedstawicieli klas wyższych, gdy nie oddzielili się jeszcze od życia miejscowych kokonem, w jaki późniejszych turystów z klas średnich spowiło podróżowanie samochodem lub statkiem wycieczkowym.

Międzywojenne amatorskie filmowe zapisy podróży są pod wieloma względami równie zróżnicowane jak pokrewne świadectwa literackie. W zależności od indywidualnych zainteresowań autorów i ich motywów – czy filmowali na użytek rodzinny, czy z myślą o szerszej publiczności – zmienia się proporcja treści obserwacyjnych do bardziej subiektywnie zabarwionego materiału tych filmów. Można je analizować na różne sposoby. Niektóre filmowe zapisy z podróży ze względu na reportażowy styl przypominają profesjonalne filmy dokumentalne i kroniki filmowe. To swego rodzaju piktograficzna historia, świadcząca o stanie kultury materialnej i działalności gospodarczej w bardzo zróżnicowanych środowiskach wiejskich i miejskich. Panoramiczne spojrzenie tak prowadzonej kamery ogarnia historyczne i miejscowe style architektury cywilnej i odslania epoki rozwoju, modernizacji, warunki środowiskowe oraz ogólną jakość i kondycję domów oraz infrastruktury. Należącym do klasy średniej przybyszom z Europy Północnej koło wodne, łaźnia miejska, hydrant czy wspólny piec chlebowy mogły wydawać się intrygująco anachroniczne, niemniej w wielu rejonach Śródziemnomorza nadal odgrywały istotną rolę w życiu codziennym i nie były postrzegane w kategoriach estetycznych przez miejscowych. Podobnie i filmowe przechadzki entuzjastów kamery za murami medyn Tangeru, Safakisu, Algieru i innych miast ukazują tkankę tradycyjnego życia miejskiego, jakiego nie zobaczy się na filmach kręconych u siebie w dzielnicy przez północnoafrykańskich frankofonów lub członków francuskiej elity kolonialnej. Zrodzone z pasji dokumentalnej toporne filmy przybyszy z zewnątrz są piktograficznym świadectwem całych dziesięcioleci głębokich przemian.

Odsłaniają się również aspekty historii turystyki: zachowania przyjezdnych, reakcje miejscowych, a i sposoby zarządzania atrakcjami. Zwiedzający noszeni w lektykach w Pompejach w 1932 roku⁸⁶, kioski i omnibusy wysoko na zboczu wśród lawy i popiołów Wezuwiusza⁸⁷, stragany przy drodze na Majorce⁸⁸, szyldy w różnych językach w Sarajewie i dzieci nurkujące za monetami rzucanymi ze statków wycieczkowych przy nabrzeżu w Barcelonie⁸⁹ – wszystko to mówi coś o zależnościach, przedsiębiorczości oraz infrastrukturze na różnych etapach rozwoju turystyki. Wakacyjny nastrój wyrażał się niekiedy w eksperymentach wizualnych, takich jak filmowanie nocą Nicei⁹⁰, nakładanie na siebie kadrów i stopniowe przechodzenie jednych w drugie jako zabieg podkreślający tajemniczość zamków francuskich⁹¹ albo błaznowanie związane z pozowaniem w towarzystwie miejscowych⁹². Ten szczególnie osobisty wymiar fragmentów filmów z wakacji jest istotnym źródłem wiedzy o zachowaniu, oddziaływaniach i sposobach patrzenia turystów. Ponadto elementy takie były szczególnie atrakcyjne dla tych, którym filmy te pokazywano po powrocie do domu.

Krótko mówiąc, amatorski film z podróży jest wizualnym przedstawieniem świata w ruchu. Jest ciekawy zasadniczo właśnie jako rejestracja obserwowalnych przepływów działań i zdarzeń. Zapis sekwencyjny pozwala zajrzeć poza ramy statycznego obrazka. W naszych rozważaniach analizowaliśmy związki między filmem wakacyjnym i literaturą podróżniczą w celu odsłonięcia kontekstu kulturowego i społecznego różnych aspektów turystyki śródziemnomorskiej w okresie międzywojennym. Oczywiście wiele fascynujących filmów

odkrytych w trakcie naszych badań musieliśmy pominąć – jak choćby materiał z Rzymu ukazujący między innymi kwaterę główną Mussoliniego⁹³, materiał z wycieczki szkolnej do Barcelony z 1936 roku⁹⁴ czy materiał o uzbrojonych funkcjonariuszach patrolujących dworce marokańskie wśród ludów w Górach Rif, w czasie gdy na tych terenach rodził się nacjonalizm⁹⁵. Próbowaliśmy analizować warstwowe znaczenia tkwiące w amatorskich narracjach z podróży. Skoro dzisiaj, w epoce rozlicznych możliwości taniego podróżowania i tworzenia przedstawień medialnych, zauważamy wręcz kompulsywną skłonność do rejestrowania niemal wszystkiego, a literatura podróżnicza (coraz częściej oparta na osobliwej działalności ekspatriacyjnej) cieszy się niesłabnącym powodzeniem, dowodzi to chyba, jak fundamentalne potrzeby zaspokaja narracja. Wczesne amatorskie relacje filmowe z podróży są tylko cząstką tej o wiele dłuższej opowieści.

Tłumaczył Michał Szczubiałka

Redakcja pragnie podziękować Autorce oraz wydawnictwu SAGE za udostępnienie tekstu oraz zgodę na jego tłumaczenie i publikację.

Translated and published by the kind permission of the Heather Norris Nicholson and the SAGE Publications Ltd.

Pierwodruk: Heather Norris Nicholson, *Journey through the Balkans: amateur travel movies and Mediterranean tourism in the interwar period*, „Tourist Studies” April 2006, v. 6, no. 1.

Bibliografia

N. Alexander, *Wanderings in Yugoslavia*, London 1936.

J.B. Allcock, *Constructing the Balkans*, [w:] *Black Lambs and Grey Falcons. Women Travellers in the Balkans*, red. J.B. Allcock, A. Young, Huddersfield 1991, s. 170-191.

Black Lambs and Grey Falcons. Women Travellers in the Balkans, red. J.B. Allcock, A. Young, Huddersfield 1991.

O. Ball, *Dalmatia*, London 1932.

T. Barber, *The roots of travel cinema. John L. Stoddard, E. Burton Holmes and the nineteenth century illustrated travel lecture*, „Film History” 1993, no. 5, s. 68-84.

E.E. Barrett, *Safe travelling*, „The Picturegoer” 1927, vol.1, no.18, s. 48-50.

A. Behdad, *Belated Travelers. Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, Cork 1994.

P. Brendon, *Thomas Cook. 150 Years of Popular Tourism*, London 1991.

J. Buzard, *The Beaten Track. European Tourism, Literature and the Ways to Culture, 1800-1918*, Oxford 1993.

R. Byron, *The Road to Oxiana*, London 1937.

R. Chalfren, *Snapshot Versions of Life*, Ohio 1987.

D. Chambers, *Family as place: Family photograph albums and the domestication of public and private space*, [w:] *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, red. J.M. Schwartz, J.R. Ryan, London 2003, s. 96-114.

C. Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginative Geographies, 1600-1830*, Manchester 1999.

M. Citrone, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, Minneapolis 1999.

D.B. Clarke, *Consumption and the City. Modern and Postmodern*, „Working Paper” 96/10. School of Geography, Leeds 1996.

- M. Cocker, *Loneliness and Time. British Travel Writing in the Twentieth Century*, London 1992.
- M. Compton, *Small-gauge and amateur film bibliography*, „Film History” 2003, vol. 15, no. 2, s. 252-271.
- M. Currey, *Dalmatia*, London 1930.
- M. Currey, *Yugoslavia. A Guide Book approved by the Official Tourist Department for Yugoslavia*, London 1939.
- N. Denzin, *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*, London 1995.
- The Art of Travel. Essays on Travel Writing*, red. P. Dodd, London 1982.
- T. Doherty, *The Age of Exploration. The Hollywood Travelogue Film*, „Cinéaste” 1993, vol. 20, no. 2, s. 38-40.
- N. Douglas, *How about Europe?*, London 1930.
- J. Duncan, D. Gregory, *Writes of Passage: reading travel writing*, [w:] *Writes of Passage*, red. J. Duncan, D. Gregory, London and New York 1999, s. 1-13.
- E. Durham, *Twenty Years of Balkan Tangle*, London 1920.
- E. Durham, *Some Tribal Origins, Laws and Customs of the Balkans*, London 1928.
- E. Edwards, *Photographs as objects of memory*, [w:] *Material Memories. Design and Evocation*, red. M. Kwint, C. Breward, J. Aynsley, Oxford 1999, s. 221-236.
- G.M. Ellison, *Yugoslavia*, London 1933.
- K. Eirenberg, *Culture under fire*, „Geographical Magazine” December 1992, s. 24-28.
- J. Fabian, *Time and the Other: How anthropology makes its object*, New York 1983.
- M. Feifer, *Going Places. The Ways of the Tourist from Imperial Rome to the Present Day*, New York 1985.
- J. Finder, *Women travellers in the Balkans: a bibliographical guide*, [w:] *Black Lambs and Grey Falcons. Women Travellers in the Balkans*, red. J.B. Allock, A. Young, Huddersfield 1991, s. 192-201.
- K.E. Fleming, *Orientalism, the Balkans and Balkan Historiography*, „The American Historical Review” 2000, vol. 105, no. 4, s. 1-14. <www.historycooperative.org/journals/ahr/105.4/ah001218.html>, data dostępu 24.3.2006.
- R. Foulke, *The guidebook industry*, [w:] *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, red. M. Kowalewski, Athens–London 1992, s. 93-108.
- P. Fussell, *Travel and the British literary imagination of the twenties and thirties*, [w:] *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, red. M. Kowaleski, Athens–London 1992, s. 71-92.
- P. Fussell, *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*, New York–Oxford 1980.
- A.L. Gale, K. Pessels, *Make Your Own Movies For Fun and Profit*, New York 1939.
- G. Greene, *Stamboul Train*, London 1932.
- D. Gregory, *Colonial nostalgia and cultures of travel. Spaces of constructed visibility*, [w:] *Consuming Tradition, Manufacturing Heritage. Global Norms and Urban Forms in the Age of Tourism*, red. N. Alsayyad, London 2001, s. 111-151.
- D. Gregory, *Emperors of the gaze: Photographic practices and productions of space in Egypt, 1839-1914*, [w:] *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, red. J.M. Schwartz, J.R. Ryan, London 2003, s. 195-225.
- M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge 1997.
- A.P. Hollis, *Movies at home*, „Amateur Movie Makers” 1927, no. 2, s. 4-11.
- P. Holland, G. Huggen, *Tourists with Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*, Ann Arbor 1998.
- A. Huxley, *The Olive Tree and Other Essays*, London 1936.

- M. Jacobs, *The Painted Voyage. Art, Travel and Exploration, 1564-1875*, London 1995.
- H. James, *Italian Hours*, Pennsylvania 1992.
- Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, red. N. Kapstein, Charleroi 1997.
- A.D. Kattelle, *The Amateur Cinema League and its films*, „Film History” 2003, vol. 15, no. 2, s. 238-251.
- N. King, *Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self*, Edinburgh 2000.
- Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, red. M. Kowalewski, Athens-London, s. 71-92.
- D.H. Lawrence, *Sea and Sardinia*, New York 1921.
- J.P. Lawrie, *The Home Cinema*, London 1933.
- N. Lindstrom, *Between Europe and the Balkans: Mapping Slovenia and Croatia's „Return to Europe”*, „Dialectical Anthropology” 2003, no. 27, s. 313-329.
- R. Low, *Films of Comment and Persuasion of the 1930s.*, London 1979.
- C. Lukinbeal, *The map that precedes the territory. An introduction to essays in cinematic geography*, „GeoJournal” 2004, vol. 59, no. 4, s. 247-251.
- D. MacCannell, *Staged authenticity: arrangements of social space in tourist settings*, „American Sociological Review” 1973, no. 79, s. 589-603.
- Z.R.W.M. Martels von, *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*, Leiden 1994.
- T. Mitchell, *Colonising Egypt*, Berkeley 1991.
- J.K. Newnham, *The kinema today is the poor man's luxury liner*, „Picturegoer Weekly” 1931, vol. 1, no. 18, s. 26-27.
- L. Nochlin, *The Imaginary Orient*, [w:] L. Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth Century Art and Society*, New York 1989, s. 33-59.
- H. Norris Nicholson, *In amateur hands: framing time and space in home movies*, „History Workshop Journal” 1997, no. 43, s. 198-212.
- H. Norris Nicholson, *Moving memories: image and identity in home movies*, [w:] *The Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, red. N. Kapstein, Charleroi 1997, s. 35-44.
- H. Norris Nicholson, *Telling travellers' tales: the world through home movies, 1935-1967*, [w:] T. Cresswell, D. Dixon, *Engaging Film: Travel, Mobility and Identity*, Lanham 2002, s. 47-66.
- H. Norris Nicholson, *British home movies of the Mediterranean, c. 1925-1936*, „Film History” 2003, vol. 15, no. 2, s. 152-165.
- Screening Culture: Constructing Image and Identity*, red. H. Norris Nicholson, Lanham 2003.
- H. Norris Nicholson, *At home and abroad with cine enthusiasts: regional amateur filmmaking and visualizing the Mediterranean, ca. 1928-1962*, „GeoJournal” 2004, no. 59, s. 323-333.
- H. Norris Nicholson, *„As if by magic”: authority, aesthetics and visions of the work place in home movies*, [w:] *Mining the Home Movie: Excavations into Historical and Cultural Memories*, red. K. Ishizuka, P. Zimmerman, Los Angeles 2006.
- H. Norris Nicholson, *Shooting the Mediterranean: conflict, compassion and amateur filmmaking in the Mediterranean, c.1925-1939*, „Journal of Intercultural Studies” 2006, no. 27, s. 3.
- H. Norris Nicholson, *Sites of Meaning: Gallipoli and other Mediterranean landscapes in amateur films, c. 1928-1960*, [w:] *Film and Landscape*, red. M. Lefebvre, London 2006.
- H. Norris Nicholson, *Floating hotels: cruise holidays and amateur film-making in the inter-war period*, [w:] *Moving Pictures/Stopping Places: Hotels & Motels on Film*, red. D. Clarke, M. Doel, V. Crawford, Pfannhauser 2007/8.
- S. Osbert, *Winters of Content. More Discursions on Travel, Art and Life*, London 1932.
- D. Ottley, *Making Home Movies*, London 1935.

- J. Pemble, *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South*, Oxford 1987.
- G. Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London–New York 1992.
- J. Ruoff, *Around the world in eighty minutes. The travel lecture film*, „CineAction!” 1998, no. 47, s. 2-11
- J.R. Ryan, *Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire*, Chicago 1997.
- J. Ryan, *Imperial landscapes: Photography, geography and British overseas exploration, 1785-1872*, [w:] *Geography and Imperialism, 1820-1940*, red. M. Bell, R. Butlin, M. Heffernan, Manchester 1995, s. 53-79.
- M. Ryskind, C.F. Stevens, J. Englander, *The Home Movie Scenario Book*, New York 1927.
- A. Schneider, *Home movie making and Swiss expatriate identities in the 1920s and 1930s.*, „Film History” 2003, vol.15, no. 2, s. 166-176.
- J.M. Schwartz, J.R. Ryan, *Photography and the geographical imagination*, [w:] *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, red. J.M. Schwartz, J.R. Ryan, London 2003, s. 1-18.
- J.P. Sharp, *Writing travel/travelling writing: Roland Barthes detours the Orient*, „Environment and Planning D: Society and Space” 2002, no. 20, s. 156-166.
- E. Skopetea, *I Dysi tis Anatonis: Eikones apo to telos tis Othomanikis Autokratorias*, Athens 1992.
- M. St Clair Stobart, *Miracles and Adventures: an Autobiography*, London 1935.
- M. Stone, D. Streible, *Small-gauge and amateur film*, „Film History” 2003, vol. 15, no. 2, s. 123-125.
- A. Strasser, *Amateur Films. Planning, Directing, Cutting*, London 1936.
- M. Todorova, *Imagining the Balkans*, New York 1997.
- M. Todorova, *What is or is there a Balkan culture, and do or should the Balkans have a regional identity?*, „Journal of South East European and Black Sea Studies” 2004, vol. 4, no. 1, s. 175-185.
- An Anthology of Modern Travel Writing*, red. H.M. Tomlinson, London 1936.
- J. Towner, *An Historical Geography of Recreation & Tourism, 1540-1940*, Chichester 1996.
- J. Urry, *Consuming Places*, London 1995.
- J. Urry, *The Tourist Gaze*, London 2002.
- E. Waugh, *Labels. A Mediterranean Journal*, London 1930.
- R. West, *Black Lambs and Grey Falcons: the Record of a Journey through Yugoslavia in 1937*, London 1942.
- R. Wilder Lane, *Peaks of Shala*, London 1923.
- R. Wilder Lane, *Discovery of Freedom*, New York 1943.
- F.M. Wilson, *Portraits and Sketches of Serbia*, London 1920.
- F.M. Wilson, *Yugoslav Macedonia*, London 1930.
- S. Winchester, *Outposts: Journeys to Surviving Relics of the British Empire*, London 2003.
- P. Zimmerman, *Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film*, „Film History” 1996, no. 8, s. 85-96.
- P. Zimmerman, *Reel Families*, Bloomington 1995.

Przypisy

- ¹ A.P. Hollis, *Movies at home*, „Amateur Movie Makers” 1927, no. 2, s. 4-11; A.L. Gale, K. Pessels, *Make Your Own Movies For Fun and Profit*, New York 1939.
- ² A. Schneider, *Home movie making and Swiss expatriate identities in the 1920s and 1930s.*, „Film History” 2003, vol.15, no. 2, s. 166-176; M. Stone, D. Streible, *Small-gauge and amateur film*, „Film History” 2003, vol. 15, no. 2, s. 123-125.

- ³ Zob. H. Norris Nicholson, *In amateur hands: framing time and space in home movies*, „History Workshop Journal” 1997, no. 43, s. 198-212; H. Norris Nicholson, *Moving memories: image and identity in home movies*, [w:] *The Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, red. N. Kapstein, Charleroi 1997, s. 35-44; H. Norris Nicholson, *Telling travellers' tales: the world through home movies, 1935-1967*, [w:] T. Cresswell, D. Dixon, *Engaging Film: Travel, Mobility and Identity*, Lanham 2002, s. 47-66; H. Norris Nicholson, *British home movies of the Mediterranean, c. 1925-1936*, „Film History” 2003, vol. 15, no. 2, s. 152-165; *Screening Culture: Constructing Image and Identity*, red. H. Norris Nicholson, Lanham 2003; H. Norris Nicholson, *At home and abroad with cine enthusiasts: regional amateur filmmaking and visualizing the Mediterranean, ca. 1928-1962*, „GeoJournal” 2004, no. 59, s. 323-333; H. Norris Nicholson, „As if by magic”: *authority, aesthetics and visions of the work place in home movies*, [w:] *Mining the Home Movie: Excavations into Historical and Cultural Memories*, red. K. Ishizuka, P. Zimmerman, Los Angeles 2006; H. Norris Nicholson, *Shooting the Mediterranean: conflict, compassion and amateur filmmaking in the Mediterranean, c.1925-1939*, „Journal of Intercultural Studies” 2006, no. 27, s. 3; H. Norris Nicholson, *Sites of Meaning: Gallipoli and other Mediterranean landscapes in amateur films, c. 1928-1960*, [w:] *Film and Landscape*, red. M. Lefebvre, London 2006; H. Norris Nicholson, *Floating hotels: cruise holidays and amateur film-making in the inter-war period*, [w:] *Moving Pictures/Stopping Places: Hotels & Motels on Film*, red. D. Clarke, M. Doel, V. Crawford Pfannhauser 2007/8.
- ⁴ C. Lukinbeal, *The map that precedes the territory. An introduction to essays in cinematic geography*, „GeoJournal” 2004, vol. 59, no. 4, s. 249.
- ⁵ H. Norris Nicholson, *Telling travellers' tales...*, op. cit.; H. Norris Nicholson, *British home movies...*, op. cit., b; H. Norris Nicholson, *At home and abroad with cine enthusiasts...*, op. cit.,
- ⁶ H. Norris Nicholson, *British home movies...*, op. cit., a; H. Norris Nicholson, *At home and abroad with cine enthusiasts...*, op. cit.,
- ⁷ J.M. Schwartz, J.R. Ryan, *Photography and the geographical imagination*, [w:] *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, red. J.M. Schwartz, J.R. Ryan, London 2003, s. 8.
- ⁸ T. Barber, *The roots of travel cinema. John L. Stoddard, E. Burton Holmes and the nineteenth century illustrated travel lecture*, „Film History” 1993, no. 5, s. 68-84.
- ⁹ J. Ruoff, *Around the world in eighty minutes. The travel lecture film*, „CineAction!” 1998, no. 47, s. 2-11
- ¹⁰ J.M. Schwartz, J.R. Ryan, *Photography and the geographical imagination*, op. cit., s. 1-18.
- ¹¹ R. Chalfren, *Snapshot Versions of Life*, Ohio 1987; M. Citrone, *Home Movies and Other Necessary Fictions*, Minneapolis 1999.
- ¹² D. Chambers, *Family as place: Family photograph albums and the domestication of public and private space*, [w:] *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, red. J.M. Schwartz, J.R. Ryan, London 2003, s. 96-114; M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge 1997.
- ¹³ E. Edwards, *Photographs as objects of memory*, [w:] *Material Memories. Design and Evocation*, red. M. Kwint, C. Breward, J. Aynsley, Oxford 1999, s. 221-236.
- ¹⁴ M. Compton, *Small-gauge and amateur film bibliography*, „Film History” 2003, vol.15, no. 2, s. 252-271; A. Schneider, *Home movie making and Swiss expatriate identities in the 1920s and 1930s.*, „Film History” 2003, vol.15, no. 2, s. 166-176; M. Stone, D. Streible, *Small-gauge and amateur film*, „Film History” 2003, vol. 15, no. 2, s. 123-125.
- ¹⁵ R. Foulke, *The guidebook industry*, [w:] *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, red. M. Kowalewski, Athens-London 1992, s. 93-108.
- ¹⁶ E.E. Barrett, *Safe travelling*, „The Picturegoer” 1927, vol.1, no.18, s. 50.
- ¹⁷ P. Fussell, *Travel and the British literary imagination of the twenties and thirties*, [w:] *Temperamental Journeys...*, op. cit., s. 71; H. Norris Nicholson, *British home movies of the Mediterranean...*, op. cit.
- ¹⁸ J.K. Newnham, *The kinema today is the poor man's luxury liner*, „Picturegoer Weekly” 1931, vol. 1, no. 18, s. 7.
- ¹⁹ P. Brendon, *Thomas Cook. 150 Years of Popular Tourism*, London 1991, s. 260.
- ²⁰ J. Urry, *The Tourist Gaze*, London 2002, s. 149.
- ²¹ J. Pemble, *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South*, Oxford 1987; M. Feifer, *Going Places. The Ways of the Tourist from Imperial Rome to the Present Day*, New York 1985; J. Towner, *An Historical Geography of Recreation & Tourism, 1540-1940*, Chichester 1996.
- ²² H. Norris Nicholson, *At home and abroad with cine enthusiasts...*, op. cit.
- ²³ P. Fussell, *Abroad. British Literary Traveling...*, op. cit., s. 3-5.
- ²⁴ C. Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginative Geographies, 1600-1830*, Manchester 1999; M. Jacobs, *The Painted Voyage. Art, Travel and Exploration, 1564-1875*, London 1995; J. Towner, *An Historical Geography...*, op. cit.

- ²⁵ J. Buzard, *The Beaten Track. European Tourism, Literature and the Ways to Culture, 1800-1918*, Oxford 1993.
- ²⁶ P. Fussell, *Abroad. British Literary Traveling...*, op. cit., s. 215-218.
- ²⁷ P. Fussell, *Travel and the British literary...*, op. cit., s. 79.
- ²⁸ Ibidem, s. 78.
- ²⁹ P. Zimmerman, *Reel Families*, Bloomington 1995, s. 88.
- ³⁰ M. Cocker, *Loneliness and Time. British Travel Writing in the Twentieth Century*, London 1992, s. 6.
- ³¹ P. Fussell, *Abroad. British Literary...*, op. cit., s. 202; P. Fussell, *Travel and the British literary imagination...*, op. cit., s. 80.
- ³² M. Cocker, *Loneliness and Time*. op. cit., s. 6.
- ³³ *The Art of Travel. Essays on Travel Writing*, red. P. Dodd, London 1982, s. 1-2.
- ³⁴ R. Foulke, *The guidebook industry*, [w:] *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, red. M. Kowalewski, Athens-London 1992, s. 96.
- ³⁵ P. Zimmerman, *Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film*, „Film History” 1996, no. 8, s. 86.
- ³⁶ P. Zimmerman, *Reel Families...*, op. cit., H. Norris Nicholson, *Shooting the Mediterranean...*, op. cit.; zob. także: *Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, red. N. Kapstein, Charleroi 1997.
- ³⁷ C. Lukinbeal, *The map that precedes the territory. An introduction to essays in cinematic geography*, „GeoJournal” 2004, vol. 59, no. 4, s. 248, 250.
- ³⁸ J. Duncan, D. Gregory, *Writes of Passage: reading travel writing*, [w:] *Writes of Passage*, red. J. Duncan, D. Gregory, London and New York 1999, s. 1-13; J.P. Sharp, *Writing travel/travelling writing: Roland Barthes detours the Orient*, „Environment and Planning D: Society and Space” 2002, no. 20, s. 156-166.
- ³⁹ M. Cocker, *Loneliness and Time*, op. cit.
- ⁴⁰ *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, red. M. Kowalewski, Athens-London 1992, s. 1.
- ⁴¹ Zob. także: G. Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London-New York 1992; P. Holland, G. Huggen, *Tourists with Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*, Ann Arbor 1998.
- ⁴² M. Currey, *Dalmatia*, London 1930, s. 56; E. Waugh, *Labels. A Mediterranean Journal*, London 1930, s. 139.
- ⁴³ M. Currey, *Dalmatia*, op. cit., s. 56.
- ⁴⁴ J. Finder, *Women travellers in the Balkans: a bibliographical guide*, [w:] *Black Lambs and Grey Falcons. Women Travellers in the Balkans*, red. J.B. Allcock, A. Young, Huddersfield 1991, s. 192-201; J.B. Allcock, *Constructing the Balkans*, [w:] *Black Lambs and Grey Falcons...*, op. cit., s. XV.
- ⁴⁵ B. Allcock, *Constructing the Balkans*, op. cit., s. XV.
- ⁴⁶ Cyt. za: ibidem.
- ⁴⁷ E. Durham, *Some Tribal Origins, Laws and Customs of the Balkans*, London 1928; F.M. Wilson, *Portraits and Sketches of Serbia*, London 1920; F.M. Wilson, *Yugoslav Macedonia*, London 1930; M. St Clair Stobart, *Miracles and Adventures: an Autobiography*, London 1935; zob. także: J. Finder, *Women travellers in the Balkans...*, op. cit.
- ⁴⁸ M. Currey, *Dalmatia*, op. cit., s. 54.
- ⁴⁹ J.B. Allcock, *Constructing the Balkans*, op. cit.
- ⁵⁰ P. Brendon, *Thomas Cook...*, op. cit., s. 276.
- ⁵¹ J.B. Allcock, *Constructing the Balkans...*, op. cit., s. 189.
- ⁵² M. Currey, *Yugoslavia...*, op. cit., s. 143-144.
- ⁵³ W sprawie czystek etnicznych zob. „Guardian Archive” 8.2.1993, <www.guardian.co.uk/yugo/article/0%2C2763%2C712895%2C00.html>.
- ⁵⁴ K. Eirenberg, *Culture under fire*, „Geographical Magazine” December 1992, s. 25.
- ⁵⁵ Ch. Long, *The Bridge – Mostar* (NHK Japonia, H.D. Thames, sierpień 1994); materiał filmowy na użytek komisji dokumentującej skutki bombardowań serbskich i chorwackich w latach 1992-1994 na terenie byłej Jugosławii. Dostępne pod adresem <<http://www.christopherlong.co.uk/tvf.bridge.html>>; zob. też raporty na temat podejmowanych po zakończeniu konfliktu wysiłków na rzecz odbudowy, dostępne pod adresem <<http://www.unesco.org/bpi/enl/unescopress/2002/02-avis20e.shtml>>.
- ⁵⁶ J.B. Allcock, *Constructing the Balkans...*, op. cit., s. 81.
- ⁵⁷ E. Durham, *Twenty Years of Balkan Tangle*, London 1920; E. Durham, *Some Tribal Origins...*, op. cit.

- ⁵⁸ R. Wilder Lane, *Peaks of Shala*, London 1923; R. Wilder Lane, *Discovery of Freedom*, New York 1943.
- ⁵⁹ R. West, *Black Lambs and Grey Falcons: the Record of a Journey through Yugoslavia in 1937*, London 1942.
- ⁶⁰ E. Waugh, *Labels. A Mediterranean Journal*, London 1930, s. 146.
- ⁶¹ J.K. Newnham, *The kinema today is the poor man's luxury liner*, „Picturegoer Weekly” 1931, vol. 1, no. 18, s. 7.
- ⁶² R. Low, *Films of Comment and Persuasion of the 1930s.*, London 1979.
- ⁶³ P. Zimmerman, *Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film*, „Film History” 1996, no. 8, s. 85-96.
- ⁶⁴ M. Cocker, *Loneliness and Time...*, op. cit., s. 194-206.
- ⁶⁵ *An Anthology of Modern Travel Writing*, red. H.M. Tomlinson, London 1936, s. 3; P. Fussell, *Travel and the British literary imagination...*, op. cit., s. 71-72.
- ⁶⁶ D.H. Lawrence, *Sea and Sardinia*, New York 1921, s. 11.
- ⁶⁷ J. Urry, *The Tourist Gaze*, op. cit.
- ⁶⁸ Cyt. za: *The Art of Travel. Essays on Travel Writing*, red. P. Dodd, London 1982, s. 92.
- ⁶⁹ E. Waugh, *Labels. A Mediterranean Journal*, London 1930, s. 16.
- ⁷⁰ Z.R.W.M. Martels von, *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*, Leiden 1994.
- ⁷¹ C. Chard, *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginative Geographies, 1600-1830*, Manchester 1999; J. Towner, *An Historical Geography of Recreation & Tourism, 1540-1940*, Chichester 1996.
- ⁷² N. Douglas, *How about Europe?*, London 1930.
- ⁷³ A. Huxley, *The Olive Tree and Other Essays*, London 1936.
- ⁷⁴ G. Greene, *Stamboul Train*, London 1932.
- ⁷⁵ R. Byron, *The Road to Oxiana*, London 1937.
- ⁷⁶ D.H. Lawrence, *Sea and Sardinia*, op. cit.
- ⁷⁷ E. Waugh, *Labels...*, op. cit.
- ⁷⁸ A. Strasser, *Amateur Films. Planning, Directing, Cutting*, London 1936.
- ⁷⁹ Barker Scarr Collection, *Mediterranean Cruise SS Arandora Star May 1934*, NWFA, nr 3805-3809.
- ⁸⁰ Harold Preston, Sidney Preston, *Barcelona*, NWFA, nr 1967D.
- ⁸¹ H. Norris Nicholson, *British home movies of the Mediterranean*, op. cit.
- ⁸² D.B. Clarke, *Consumption and the City. Modern and Postmodern*, „Working Paper” 96/10. School of Geography, Leeds 1996, s. 30; H. Norris Nicholson, *At home and abroad with cine enthusiasts...*, op. cit.
- ⁸³ H. Norris Nicholson, *British home movies of the Mediterranean*, op. cit.
- ⁸⁴ Harold Preston, Sidney Preston, NWFA, nr 1956.
- ⁸⁵ H. Norris Nicholson, *British home movies of the Mediterranean*, op. cit.
- ⁸⁶ Harold Preston, Sidney Preston, *Preston Family Visit to Naples and Pompeii* (ok. 1932/33), NWFA, nr 1944D.
- ⁸⁷ Harold Preston, Sidney Preston, *Preston Family Visit to Naples and Pompeii* (ok. 1932/33), NWFA, nr 1944D.
- ⁸⁸ Harold Preston, Sidney Preston, *Orient Sea Liner SS Orama at Sea*, NWFA, nr 1938D.
- ⁸⁹ Harold Preston, Sidney Preston, *Royal Mail Line Cruise M.V. Asturias (22500) to Spain, Madeira and the Canaries*, NWFA, nr 1964D i 1187D.
- ⁹⁰ John Barker Scarr, *Mediterranean Cruise: SS Arandora Star, May 1933*, NWFA, nr 3804-3805.
- ⁹¹ *On the Banks of the River Aude*, film nieznanego autora, nakręcony około 1928 roku przez członka koła fotograficznego Preston Scientific, NWFA, nr 2069. We wrześniu 2002 roku autorka rozmawiała z córką innego członka tego koła.
- ⁹² Harold Preston, Sidney Preston, *Orient Line Cruise*, NWFA, nr 1956.
- ⁹³ John Barker Scarr, *Mediterranean Cruise SS Arandora Star June 1935*, NWFA, nr 3808.
- ⁹⁴ *Scholars' Cruise on RMS Lancastria Easter 1936*, NWFA, nr 684.
- ⁹⁵ Harold Preston, Sidney Preston, *Peninsula and Orient Steam Navigation Co. Mediterranean Cruise by the Turbo-Electric Ship Vice Roy of India, May/June 1932*, NWFA, nr 1943D.

Summary

Newly available lightweight cine camera equipment provided affluent British holiday-makers with an innovative travel accessory in the mid 1920s. Travel narratives produced by early camera-touting enthusiasts may be likened to preceding forms of travel experience depicted in art and written form, but important differences occur too. This discussion explores issues of place representation, ethnography and perceptions of regional identities, cultures, and histories through reference to amateur holiday footage filmed in the Balkans in 1934. Analysis of rural and urban scenes, traditions, and itinerary, as well as the cinematic processes found within this filmic travelogue, are related to earlier outsiders' responses and contemporary travel texts including guides, diaries and other genres of travel literature. Contemporary debates on post-conflict identity in the Balkan region and tourism history within the Mediterranean, as well as socio-cultural and aesthetic aspects of non-professional film making form a wider context for this focus upon Balkan imagery.

Eva Näripea

Spojrzenie turysty jako strategiczne narzędzie przedstawienia architektonicznego: starówka tallińska a sowiecki marketing turystyczny w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku

Struktura urbanistyczna Tallina jest doskonałym odzwierciedleniem kultury estońskiej jako kultury zerwania i nieciągłości, co w istotnej mierze jest następstwem szczególnego położenia geograficznego Estonii – jej statusu „państwa granicznego”¹ – oraz nader skomplikowanych uwarunkowań historycznych. Znamieniem zabudowy tallińskiej jest obecność wielu niekompletnych zespołów architektonicznych, co w sumie składa się na krajobraz miejski pełen sprzeczności i osobliwych zestawień. Ale w samym sercu tego pejzażu leży stare miasto – otoczona czterokilometrowym murem z wapienia najstarsza część miasta, będąca integralnym i dobrze zachowanym zespołem architektonicznym zabudowy średniowiecznej, którego postać ukształtowała się głównie w okresie od XIII do XV wieku. To malownicze środowisko miejskie zawsze było atrakcyjnym źródłem obrazów dla mediów wizualnych, przy czym oczywiście w sposób szczególny w kontekście pojawiania się i rozwoju – a także kontestacji – nowoczesnych praktyk turystycznych. Jednocześnie środowisko to było i jest miejscem negocjacji między niezgodnymi ideologiami i tożsamościami (narodowymi), a także ważną areną (re)prezentacji władzy, oporu i przystosowania. W okresie władzy sowieckiej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych procesy te nakładały się na siebie, generując szczególnie skomplikowaną i wieloznaczną konfigurację przedstawień, refleksji i praktyk. W latach sześćdziesiątych stare miasto i ogólniejszy temat dziedzictwa średniowiecznego zaczęły nagle być niesłychanie istotne zarówno w kręgach akademickich, jak i w kulturze masowej, co zrodziło bogactwo tekstów literackich i wizualnych. Ten cokolwiek nostalgiczny i romantyczny „nurt średniowieczny” zaowocował mnóstwem artykułów konsumpcyjnych, wyraził się szeroko w wystroju wnętrz i przyniósł pokaźną liczbę filmów. W rozprawie tej zajmę się przede wszystkim filmami krótkimi, tak zwanymi filmami pejzażowymi (*scenic*), a dosłownie „widokowymi” (*view film*)², jakie przez tamte dwie dekady powstawały w dwóch estońskich wytwórniach filmowych okresu sowieckiego, czyli w Tallinnfilmie i Eesti Telefilmie (Estońskim Filmie Telewizyjnym). Zamierzam dokonać przeglądu stosowanych w tych filmach sposobów przedstawiania pejzażu starego miasta i jego charakterystycznych obiektów, dowodząc, że choć zasadniczym motywem ruchu ochrony dziedzictwa narodowego, który wyraził się między innymi w postaci owego „nurtu średniowiecznego”, był sprzeciw wobec sowieckiego dyskursu kulturowego wyrażany w terminach tożsamości narodowej, to prądy przeważające w sferze kultury popularnej były bliżej związane z przyswojeniem sowieckich skłonności kulturalnych. Można by nawet bronić dalej idącego twierdzenia, że była to sprytna strategia Sowietów mająca prowadzić do zasymilowania okupowanego kraju – strategia w swej istocie pokrewna dawniejszej stalinowskiej polityce ucisku, lecz znacznie bardziej wyrafinowana praktycznie. Z drugiej strony w obrębie

tego „nurtu średniowiecznego” – nawet w filmie, czyli w najsumiennie nadzorowanym obszarze kultury masowej, nie mówiąc już o innych jej obszarach – wyraźnie widoczne są również akcenty odrębności i ostrożne, lecz fundamentalne taktyczne odwrócenia panującego porządku.

Okupacja sowiecka stworzyła sytuację kulturową, która paradoksalnie pomogła Estończykom w końcu przyswoić sobie dziedzictwo dawniejszych kolonizatorów i włączyć tallińskie stare miasto jako pradawną cytadelę niemiecką w lokalną tożsamość narodową, a nawet – jak twierdzi estoński historyk architektury Mart Kalm – obrócić je w szaniec własnego oporu narodowego. Ale opór ten w postaci ustanawiania lokalnej/narodowej tożsamości kulturowej urzeczywistniał się *w ramach* panującego systemu sowieckiego, co za Michélem Foucault można ująć w ten sposób, że to oficjalne działania władz stwarzały okazję do tego oporu³. Było tak dlatego, że oprócz stawiania własnych pomników władza sowiecka nie zaniedbywała okazji do, jak to się mówi, „strojenia się w nieswoje piórka”, przywdziewania rozmaitych kostiumów z historii zarówno Rosji, jak i pozostałych republik, i zgodnie ze stalinowską zasadą „narodowo w treści, socjalistycznie w formie” umiejętnie wplatała samą materialną skorupę widomie spornego ideologicznie starego Tallina w internacjonalistyczny kontekst kulturowy Związku Sowieckiego, kodując na nowo jego znaczenia i modyfikując jego funkcje poprzez wykorzystywanie w sowieckiej propagandzie.

Począwszy od schyłku lat sześćdziesiątych nieodzownym źródłem dewiz i gałęzią istotną dla funkcjonowania całej sowieckiej gospodarki stała się turystyka. Szybko rosnący dług w twardej walucie wobec zachodnich instytucji finansowych, który powstał w wyniku zaciągnięcia kredytów na zakup zachodnich technologii i miał być sflakony z – urojonych, jak się okazało – dochodów czerpanych z eksportu towarów, wytworzonych dzięki tym technologiom, nadał niebywałą rangę przemysłowi turystycznemu w Związku Radzieckim, którego władze były zarazem ogromnie, niekiedy wręcz paranoicznie nieufne wobec gości z zagranicy i w ogóle świata zewnętrznego. Centralne radzieckie biuro podróży Inturist na liście atrakcji, którymi wabiono zagranicznych turystów, obok Wołgogradu, Nowogrodu, Kalinina, Zagorska, Suzdalu, Jarosławia, Kijowa, Lwowa, Użhorodu, Rygi, Wilna, Mińska, Taszkientu, Ałma Aty, Buchary, Samarkandy, Tbilisi, Erewania i wielu innych miast umieściło również Tallin⁴. Ta praktyczna, gospodarcza przyczyna była bez wątpienia jednym z najważniejszych czynników szerokiego spopularyzowania średniowiecznego wizerunku tallińskiej starówki.

Materiał wizualny upowszechniany przez media masowe spowił stary Tallin jako towar turystyczny w wielowarstwowe „treści reklamowe”, które – zgodnie z twierdzeniem estońskiego medioznawcy Peetera Linnapa⁵ – do wartości kulturowych dziedzictwa historycznego dodają wartość rynkową, prezentując je przez pryzmat tak zwanego „spojrzenia turysty”. Ukute przez socjologa turystyki Johna Urry’ego w ważkim studium *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies* (1990) pojęcie „spojrzenia turysty”, choć odnosi się również do swoistej ciekawości turystycznej, to (głównie za sprawą fenomenologii) utarło się jako kategoria oznaczająca przede wszystkim pewien ogólny modus postrzegania. Zdaniem wielu badaczy ten sposób patrzenia stał się w drugiej połowie, a zwłaszcza pod koniec XX wieku najważniejszą zależnością w środowisku międzyludzkim. Nastawienie takie obejmuje między innymi motywowane komercyjnie, hierarchiczne i zreifikowane ujmowanie krajobrazu mniej lub bardziej oderwanego od codziennej praktyki.

Wspomniany już dogmat socrealizmu „narodowo w formie, socjalistycznie w treści” był od połowy lat trzydziestych jedyną oficjalną doktryną artystyczną w Związku

Sowieckim. Chociaż Chruszczowowska odwilż przyniosła wiele zmian, usuwając lub przekształcając niemało rygorystycznie sformułowanych wymogów formalnych i treściowych, sama zasada nie przestała odgrywać wiodącej roli zarówno w dyskursie oficjalnym, jak i w praktyce artystycznej, zwłaszcza w kinematografii tak prowincjonalnej, jak przemysł filmowy sowieckiej Estonii.

Nie będzie przesadą stwierdzenie, iż główne założenia socrealizmu mają niemało wspólnego z turystycznymi sposobami przedstawiania. Jedno z najgłębszych podobieństw polega na wytwarzaniu iluzjonistycznego, eskapistycznego i wybiórczego świata marzeń, który nie ma prawie nic wspólnego z rzeczywistością i praktykami dnia powszedniego czy to w wymiarze społecznym, czy środowiskowym. „Spojrzenie turysty zwraca się ku tym cechom krajobrazu i pejzażu miejskiego, które odrywają je od doświadczenia codziennego”, pisał John Urry⁶. Chociaż kanon socrealizmu – zgodnie z uchwałami pierwszego kongresu pisarzy sowieckich z 1934 roku – „wymaga od artysty wiernego i konkretnego historycznie przedstawiania rzeczywistości w jej rozwoju rewolucyjnym”⁷, to stosowanie tego postulatu w praktyce artystycznej oznaczało zawsze wytwarzanie cukierkowej pseudoreczywistości pełnej patosu i wyidealizowanych obrazów. Ten sposób przedstawiania jest bardzo podobny do metod ukazywania krajobrazów i środowisk miejskich w zachodnich filmach i broszurach reklamujących wszelkiego rodzaju atrakcje turystyczne zarówno w krajach zachodnich, jak w Trzecim Świecie. Ning Wang wskazuje kilka idei kształtujących tego rodzaju „przekształcenie symboliczne rzeczywistości”, w tym upiększanie, uromantycznianie oraz idealizację⁸. Autorzy broszur reklamowych dla turystów wytwarzają wyidealizowany obraz reklamowanego miejsca, ograniczając uwagę do urokliwych pejzaży i elementów i pomijając widoki nieprzyjemne, nieciekawe lub nieodpowiednie. Ponadto, jeżeli reklamowane miejsce nie dostarcza widoków pięknych samych w sobie, to specjaliści od reklamy turystycznej upiększają je, ukazując jako romantyczne lub w sposób „wyidealizowany”. Przykłady podane przez Wangę obejmują takie atrakcje turystyczne jak ruiny i miejsca dzikie. Ale takie same metody przekształcania rzeczywistości stosowano również w odniesieniu do tallińskiej starówki. Po pierwsze istniała silna skłonność do skupiania uwagi na odnowionych „klejnotach”, takich jak ratusz, kilka starych kościołów i parę innych budynków. Po drugie ikonografia turystyczna starego miasta wykorzystywała szeroko skojarzenia romantyczne, jakie budzą rozmaite faktury materialne tego rodzaju środowiska: szorstkie i rustykalne powierzchnie wapiennych murów, mozaikowe przestrzenie dachów z czerwonej dachówki, malownicze fasady o chropawym tynku i miejscami spłowiałych kolorach, kręte uliczki o brukowych nawierzchniach. Ale romantyzm tej historycznej scenerii był powierzchowny, a jego drugą stroną była często ruina i zaniedbanie – jak byśmy się przekonali, gdybyśmy zajrzeli na brudne i zaśmieczone podwórka za świeżo odnowionymi murami lub wejrzeli w ponure życie codzienne w komunalnych mieszkaniach, jakie mieściły się w kamienicach o malowniczych, lecz na ogół zapuszczonych fasadach. Ekspresję romantyczną uzyskiwano często po prostu dzięki filmowaniu z odpowiedniej odległości, na przykład z powietrza.

W studium na temat fotografii podróżniczej i przedstawiania ludów egzotycznych Patricia C. Albers i William R. James wskazują trzy główne mechanizmy symboliczne charakteryzujące wyidealizowany świat przedstawień turystycznych, a mianowicie: homogenizację (która polega na tym, że „cechy danego obszaru i jego mieszkańców podciąga się pod stereotypy pewnego panującego modelu kulturowego”), dekontekstualizację (która „polega na umieszczaniu podmiotów etnicznych w kontekstach pozbawionych konkretnego odniesienia w realnie przeżytej historii”) oraz mistyfikację⁹. Mechanizmy homogenizacji oraz dekontekstualizacji są integralną częścią stalinowskiego dogmatu „narodowo w for-

mie, socjalistycznie w treści”, a ich konkretne funkcjonowanie uwidacznia się w większości filmów na temat starówki tallińskiej. Podciąganie pod stereotypy było oczywiście jednym z fundamentalnych mechanizmów realizmu socjalistycznego, który obowiązywał we wszystkich dziedzinach sztuki i owocował, na przykład, pseudoetnograficznymi przedstawieniami ludów wszystkich tak różnych republik Związku Sowieckiego w strojach ludowych (co jest również nieodłącznym elementem zachodniej ikonografii turystycznej) i w otoczeniu archaicznych obiektów kultury materialnej. Tallińska starówka jest kolejnym przykładem działania tego mechanizmu, z tą tylko różnicą, że wytwarzanie stereotypu polega tu na ustawicznym powtarzaniu na pocztówkach, pamiątkach i w filmach tych samych wizerunków budowli historycznych, tych samych szczegółów i widoków. Taka stereotypizacja wiąże się bezpośrednio z dekontekstualizacją, ponieważ przedstawienia starego miasta w filmach widokowych polegają na ogół na pocztówkowych ujęciach starych budynków i innych artefaktów w oderwaniu od ich historii. Ponadto, począwszy od lat szśćdziesiątych, co roku w Tallinie zjawiało się kilka ekip filmowych z „siostrzanych republik” w celu kręcenia własnych filmów kostiumowych, co czyniło z tallińskiej starówki tło oderwanych wydarzeń historycznych, które w rzeczywistości rozegrały się gdzie indziej, i w ten sposób pozbawiało ją autentycznego kontekstu. Takie praktyki przedstawieniowe korespondują blisko z twierdzeniem Wanga, że „turyści widzą zazwyczaj tylko turystyczne widoki i atrakcje, a kontekst społeczny, w którym te atrakcje się pojawiają, jest z reguły ignorowany”, a także z jego uwagą głoszącą, że „turystyczny sposób widzenia jest [...] patrzeniem ahistorycznym [...] i patrzeniem upraszczającym”. Twierdzenia te, podobnie jak teza Albers i Jamesa o dekontekstualizacji, odnoszą się również do uderzającego w filmach widokowych braku autentycznych treści żywego doświadczenia codzienności, właściwej im tendencji do usuwania ludzi z kadru i wykluczania, jak to już wskazałam, smętnej rzeczywistości schowanej za fasadą.

Ten ahistoryczny sposób patrzenia i przedstawiania nasuwa kwestie historii i pamięci. Zgodnie z twierdzeniem Carol Crawshaw i Johna Urry’ego z rozprawy *Tourism nad the Photographic Eye*¹⁰ „turystyka w wielkiej mierze polega na pamięci. Turystyka jest na swój sposób zawłaszczaniem wspomnień innych ludzi”. Zawłaszczanie pamięci, rekonceptualizacja i pisanie na nowo historii innych ludzi było kluczowym momentem „wytwarzania” estońskiego „nurtu średniowiecznego”. Nasuwa to szereg kwestii dotyczących z jednej strony teorii i praktyki ochrony i odnawiania dziedzictwa w ZSRR, a z drugiej stanowisk zajmowanych wobec tych kwestii i tej praktyki w lokalnym dyskursie estońskim.

Główną zasadą radzieckiej ochrony dziedzictwa było „naukowe odnawianie”, które w ogólności oznaczało przywracanie budowlom historycznym pierwotnej postaci i usuwanie późniejszych naleciałości. Ta metoda naukowa miała rzekomo gwarantować odsłonięcie obiektywnej, koniecznie układowej ideologicznie i administracyjnie nadzorowanej „prawdy”, w następstwie czego w rzeczywistości prowadziła do wymazywania pewnych fragmentów historii, a często również do okaleczania zabytków. W przypadku starówki tallińskiej za ów charakter pierwotny uznano rodowód średniowieczny i styl gotycki i takie wyobrażenie utrwaliło się w dyskursie potocznym, mimo że miejscowi konserwatorzy zabytków zwracali uwagę, że choć układ ulic i parceli starego Tallina był rzeczywiście średniowieczny, co w istocie decyduje o naturze starówki, to przeważającym stylem architektonicznym jest klasycyzm, a nie gotyk. Niemniej w kulturze popularnej – w znacznej mierze za sprawą ikonografii obfitości filmów widokowych, a także wizerunku starówki upowszechnianego przez filmy innych gatunków (powstających często, jak już mówiłam, na zamówienie władz moskiewskich) – utrwaliło się wyobrażenie o starym Tallinie jako mieście gotyckim, co w pewien sposób okaleczało rzeczywistość i rekonceptualizowało historię w świadomości po-

tocznej. Dokonywano tego za pomocą stosowania wyżej wspomnianych narzędzi symbolicznych – zasadniczo tożsamy z metodami komercyjnej reklamy turystycznej i zarazem wpisanych w zasady realizmu socjalistycznego. Jednocześnie mechanizmy, które w społeczeństwach kapitalistycznych funkcjonowały w obszarze komercyjnej „turystyki historycznej”¹¹, w Związku Sowieckim określały nie tylko sposoby przedstawiania wizualnego, lecz wszystkie w ogóle praktyki ochrony dziedzictwa jako takie. Bodaj najbardziej wymownym tego przykładem jest to, w jaki sposób po obydwu stronach żelaznej kurtyny w miastach uważanych za ośrodki turystyki historycznej zmieniano się znaczenie określonych budowli, a zwłaszcza obiektów sakralnych. W obydwu przypadkach przybytki te traciły związek z wcześniejszymi praktykami życia codziennego i „stawały się przedmiotami spojrzenia turysty”¹². A choć wiele budowli religijnych „zawsze było także atrakcją dla zwiedzających [...], to zmiany sposobu ich wykorzystywania spowodowały zerwanie ciągłości historycznej”¹³. Takie zerwanie – „muzealizacja” w terminologii Edwarda Relpha¹⁴ – dokonało się również w przypadku starówki tallińskiej, z tym że było o wiele bardziej agresywne, a wiele kościołów literalnie zamieniono w muzea. „Muzealizacja” oznaczała tu wygodną dla nowych władz zmianę funkcji miasta, polegającą na zastąpieniu tradycyjnej powszedniej krzątaniny ludzi zastygłą ekspozycją muzealną. Wymazaniu ulegają stare znaczenia i kody symboliczne, autentyczny sens danego miejsca odchodzi w przeszłość, a ono samo staje się jakimś wszędzie i nigdzie; giną nieuprzedzone reakcje i doświadczenia¹⁵. Egzemplifikacją tego procesu jest los kościoła św. Mikołaja, który mocno ucierpiał podczas II wojny światowej. Początkowo, zgodnie z wrogią religii polityką sowieckiej Estonii, planowano przekształcić go w muzeum naukowego ateizmu, ale odbudowa bardzo się przeciągała i ostatecznie kościół otworzył na nowo swoje podwoje w 1984 roku jako muzeum sztuki dawnej i sala koncertowa. Chociaż pierwotny zamysł radykalnego wyłączenia tego kościoła z powszedniego użytku nie został urzeczywistniony, niemniej nie odzyskał on pierwotnej funkcji sakralnej. Budowlę tę zepchnięto na margines areny społecznej, w dziedzinę sztuki, która funkcjonowała zgodnie z kanonem realizmu socjalistycznego – „narodowo w formie, socjalistycznie w treści” – i jako taka podlegała, przynajmniej oficjalnie, nadzorowi władz. To, że ów czyniący pewne ustępstwo na rzecz nacjonalizmu dogmat w rzeczywistości nie spełniał zamierzonej funkcji zaworu bezpieczeństwa i że w sytuacji, w której opozycja polityczna była niemożliwa, właśnie w zepchniętej na margines społeczny sferze kultury pojawiły się możliwości opozycji wobec sił panujących, jest zupełnie inną historią. Zgodnie z twierdzeniem Johna Urry’ego, takie przypadki wskazują, że „wszelkiego rodzaju grupy społeczne, instytucje i społeczności [...] rozwijają różnorodne i często sprzeczne praktyki zapamiętywania”¹⁶.

Muzealizacja wpływała istotnie na sposób przedstawiania starówki tallińskiej w mediach wizualnych i oddziaływała bardzo podobnie na materiały reklamujące turystykę na Zachodzie. „Muzealizacja” pejzażu miejskiego jest w istocie podstawą wskazanych wcześniej tendencji do homogenizacji i dekontekstualizacji oraz tworzenia iluzjonistycznego świata marzeń. To jedna z przyczyn szerzenia się w sferze ikonografii związanej z turystyką fasadowego sposobu przedstawiania, co pociąga za sobą dzielenie pejzażu miejskiego na stereotypowe i wyidealizowane porcje, wypreparowane z organicznej tkanki miasta i oczyszczone z wszelkich śladów codziennego życia, a także nieuchronnego starzenia się i rozpadu.

W przypadku starówki tallińskiej pewnym paradoksem jest, że ludzie rzeczywiście uwierzyli w ten socrealistyczny świat marzeń, chociaż nie mieli żadnych złudzeń w stosunku do wcześniejszych, stalinowskich form kultury socjalistycznej. Najłatwiej uchwytny tego powód polega na tym, że podczas gdy stalinowska kultura wizualna opierała się na jaskrawo fałszywej i bezkontekstowej ikonografii pseudoetnograficznej

oraz irytująco optymistycznych wizjach całkowicie sprzecznych z przygnębiającą rzeczywistością, co urażało boleśnie lokalną wrażliwość kulturalną i ustanawiało jedynie swoiście sowiecki obszar obrazowania, to nowa ikonografia była o wiele subtelniejsza w rejestrze konotacji czysto sowieckich (które zaiste musiały być wręcz niewidoczne). Po drugie, ta nowa ikonografia dotyczyła kwestii niekłamania lokalnych i stwarzała nawet możliwość dowiedzenia się czegoś o historii i tradycjach epoki sprzed brutalnego zerwania ciągłości kulturowej. Wreszcie, co najważniejsze, ten świat marzeń reprezentował pewien paradygmat zachodni jako przeciwstawny tradycjom zwróconym na Wschód (tzn. w kierunku Rosji). I właśnie ten aspekt zachodni okazał się źródłem energii rozsadzających ów system od wewnątrz, ponieważ umożliwiał całkowicie nieortodoksyjne odczytywanie wytwarzanych w nim tekstów. (Warto podkreślić, że trzy republiki bałtyckie uchodziły powszechnie za „sowiecki Zachód”, co oczywiście wpływało na ich wyobrażenie o sobie). Gdy z jednej strony, jak już wskazałam, owe filmy widokowe spełniały wymogi stylistyki realizmu socjalistycznego i zawierały nieodzowne nawiązania do postępowości Związku Sowieckiego, z drugiej – były w nich elementy umożliwiające całkowicie inne ich rozumienie. Przede wszystkim ukazywane w tych filmach obrazy i symbole konsumpcjonizmu były rodnikami interpretacji sprzecznych z systemem sowieckim, ponieważ zgodnie z „oficjalną linią” partii obowiązywała retoryka potępienia „zachodniego materializmu” i zachodniej skłonności do komercjalizacji wszystkiego. Względna obfitość dóbr konsumpcyjnych była z jednej strony mistyfikacją mającą dowodzić „postępowości” Sowietów (ponieważ bardzo wiele z tych filmów pełniło funkcje reklamy turystycznej w krajach zachodnich), z drugiej zaś odrywała realia lokalne od ogólnej sytuacji gospodarczej Związku Sowieckiego – dobra konsumpcyjne, a zwłaszcza niesłychanie wówczas pożądane towary zagraniczne, rzeczywiście były łatwiej dostępne w krajach bałtyckich, które leżały najbliżej „wolnego świata”. I rzecz w tym, że te różnice materialne postrzegano zarazem jako wyraz różnic kulturowych. Staje się to szczególnie uderzające w szerszej skali przestrzennej, jak w przypadku tallińskiej starówki, pięknego i kuszącego, spójnego i kompletnego zespołu urbanistycznego o głębokich (zachodnich) korzeniach historycznych, który jaskrawo odstawał od brudnych, szarych i zimnych, niedbale i nie w pełni zabudowanych, szampańskich sowieckich osiedli mieszkaniowych, pozbawionych korzeni w historii betonowych pomników nomadycznych wartości *homo sovieticus*.

W kontekście tego przeciwstawienia szczególnej wagi nabiera kwestia istoty spojrzenia turysty. Zwłaszcza badacze o nastawieniu fenomenologicznym utrzymują, że w społeczeństwach nowoczesnych ludzie utracili „zaangażowanie praktyczne w stosunku do otoczenia, nie nawiązują już z nim relacji istotnych, lecz ujmują w sposób abstrakcyjny, który zasadniczo jest spojrzeniem turysty”¹⁷. W nieco innym kontekście podobne spostrzeżenie wysunął John Urry: „To, co nazywam spojrzeniem turysty, w coraz szerszym zakresie splota się z wszelkiego innego rodzaju praktykami społecznymi i kulturowymi, stając się ich nieodłączną częścią. W miarę jak «turystyka» *per se* traci odrębność, prowadzi to do uniwersalizacji spojrzenia turysty – czy chcą tego, czy nie, ludzie przez większość czasu są «turystami». Spojrzenie turysty jest immanentną częścią doświadczenia współczesnego – postmodernizmu”¹⁸.

W ten sposób spojrzenie turysty staje się szczególnie istotne jako powszechny sposób postrzegania i poznawania świata. W tym kontekście turystyczne przedstawienia tallińskiej starówki uzmysławiają, że pewne podstawowe schematy poznawcze, które następnie generują podobne postawy, praktyki i sposoby obrazowania, są wspólne różnym, a nawet sprzecznym systemom ideologicznym. Przedstawienia te są jeszcze jednym potwierdzeniem często wysuwanego twierdzenia, że Związek Sowiecki wcale nie był tak bardzo różny od swego nominalnego przeciwnika ideologicznego, czyli kapitalistycznego świata zachodnie-

go. To jednak nie unieważnia wieloznacznych, a nawet w pewnym sensie trudno uchwyt-nych negocjacji między niezgodnymi tożsamościami, jakich obszarem były obrazowe przed-stawienia starego miasta, ponieważ, po pierwsze, filmy widokowe i inne gatunki filmowe zawierające przedstawienia, które można podciągnąć pod turystyczny tryb obrazowania, nie były jedynymi formami filmowymi odnoszącymi się do tallińskiej starówki, po drugie zaś, same te filmy operują na różnych poziomach turystyczności i są przejawem różnego stopnia wrażliwości przestrzennej, przez co dowodzą, że nie istnieje pojedyncze spojrzenie turysty, lecz pewna wiązka sposobów doświadczania turystycznego (zob. np. Urry 1990, s. 86; Urry 1992) wyczulonych na otoczenie w zasadniczo różnych aspektach.

Mówiąc ogólnie, sposoby przedstawiania znamienne dla dziedziny wizualnej mar-кетинu turystycznego łączą bliskie powinowactwa z zasadami obrazowania tkwiącymi w głównych założeniach realizmu socjalistycznego. Jedne i drugie wcielają podobne po-stawy wobec przedmiotu przedstawianego, ukazując go często w negatywnych katego-riach homogenizacji, dekontekstualizacji, muzealizacji i tak dalej. Ale nawet w ramach schematów turystycznych można praktykować, a tym samym i wykrywać różne postawy wobec środowiska zabudowanego. W ten sposób motywy starówki tallińskiej z jednej strony były osadzone w realizmie socjalistycznym, „nurt średniowieczny” odzwiercied-łał ideologiczne ambicje władz sowieckich do (re)konstruowania przeszłości, heroizacji terażniejszości i ustanawiania przyszłości, a starówkę wciągnięto w wir przemysłu tury-tycznego i rozrywkowego; ale z drugiej strony pietyzm w stosunku do starego Tallina wypływał także z lokalnych ambicji do odrębności kulturowej. Wzbudzał szczere zaan-gażowanie miejscowych, ponieważ w przeciwieństwie do pustych obietnic szczęśliwej, lecz abstrakcyjnej przyszłości komunistycznej, był bezpośrednio związany ze swojskimi i namacalnymi tematami lokalnymi, zawierał utajony sentyment narodowy i działał na rzecz odnowienia pamięci lokalnej. Ponadto średniowieczna starówka była środowiskiem uderzająco odmiennym od monotonnych nowych dzielnic mieszkalnych, wypełnionych budowlami anonimowymi, seryjnie wytwarzanymi w fabrykach domów.

Tłumaczył Michał Szczubiatka

Artykuł jest zmienioną wersją referatu, który został wygłoszony na międzynarodowej konferencji „CinemArchitecture” (Porto, Portugalia, 7-8 kwiecień 2008 r.).

Redakcja pragnie podziękować Autorce za udostępnienie tekstu oraz zgodę na jego tłumaczenie i publikację.

Translated and published by the kind permission of Eva Närepea.

Bibliografia

- P.C. Albers, W.R. James, *Travel photography: A methodological approach*, „Annals of Tourism Research” 1988, no. 15, s. 134-158.
- G.J. Ashworth, J.E. Tunbridge, *The tourist-historic city: Retrospect and prospect of managing the heritage city*, Pergamon, Amsterdam 2000.
- J.G. Carrier, *Mind, gaze and engagement: Understanding the environment*, „Journal of Material Culture” 2003, no. 8(1), s. 5-23.
- C. Crawshaw, J. Urry, *Tourism and the photographic eye*, [w:] *Touring cultures: Transformations of travel and theory*, red. Ch. Rojek, J. Urry, London, New York 1997, s. 176-195.
- S.S. Fainstein, D.R. Judd, *Cities as places to play*, [w:] *The tourist city*, red. R.D. Judd, S.S. Fainstein, New Haven, London 1999, s. 261-272.

- M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998.
- D.R. Hall, *Tourism and economic development in Eastern Europe and the Soviet Union*, London, New York, Toronto 1991.
- M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. K. Michalski, [w:] idem, *Budować, mieszkać, myśleć*, Warszawa 1977.
- M. Heidegger, *...poetycko mieszka człowiek...*, tłum. J. Mizera, [w:] idem, *Odczyty i rozprawy*, Warszawa 2008.
- D.M. Hummon, *Tourist worlds: Tourist advertising, ritual, and American culture*, „The Sociological Quarterly” 1988, no. 29(2), s. 179-202.
- P. Kenez, *Cinema and soviet society from the revolution to the death of Stalin*, London, New York 2001.
- P. Linnap, *Pictorial Estonia*, [w:] *Kohb ja paik / Place and location: Studies in environmental aesthetics and semiotics 3. Proceedings of the Estonian Academy of Arts 14*, red. V. Sarapik, K. Tüür, Tallinn, s. 433-443.
- Ch. Norberg-Schulz, *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*, Rizzoli, New York 1984.
- E. Relph, *Place and placelessness*, London 1986.
- E. Tode, *Border state*, Evanston 2000.
- J. Urry, *The tourist gaze: Leisure and travel in contemporary societies*, London 1990.
- J. Urry, *The tourist gaze “revisited”*, „American Behavioral Scientist” 1992, no. 36(2), s. 172-186.
- N. Wang, *Tourism and modernity: A sociological analysis*, Pergamon, Amsterdam 2000.

Przypisy

¹ E. Tode, *Border state*, Evanston 2000.

² W sowieckim kinie estońskim „nurt średniowieczny” wyrażał się w szerokim zakresie gatunków i form filmowych, z których nie wszystkie znajdują adekwatne odpowiedniki terminologiczne w języku angielskim. Ogólny termin „film widokowy” (*vaatefilm*) daje się tylko częściowo i powierzchownie objaśnić za pomocą takich wyrażań angielskich jak *travel film* (film z podróży), *travelogue* (film podróżniczy) lub *scenic* (film pejzażowy), ponieważ wszystkie filmy widokowe o starówce tallińskiej były dziełami miejscowych na miejscowy temat, podczas gdy *travel film*, *travelogue* lub *scenic* odnoszą się z reguły do filmów kręconych za granicą, w dalekich krajach przez ludzi obcych w stosunku do filmowanego miejsca. Zarazem wszystkie te terminy są o tyle równoznaczne, o ile wyrażają (czego nie muszą robić) turystyczną świadomość danego miejsca. W rzeczy samej bardzo wiele estońskich filmów widokowych w okresie sowieckim powstawało na zlecenie centralnych władz moskiewskich, wobec czego musiało spełniać oczekiwania tych władz co do sposobów ukazywania krajobrazu miejskiego i elementów, które należało podkreślić. W ten sposób filmy widokowe upodobią się do filmu podróżniczego czy pejzażowego za sprawą swego rodzaju perspektywy kolonialnej (choć kolonializm zachodni na Wschodzie różni się pod wieloma zasadniczymi względami od zależności między Związkiem Sowieckim i jego republikami).

Jak już wspomniałam, wyrażenie „film widokowy” jest nazwą-workiem i mogło również oznaczać filmy przypominające nieco tak zwane symfonie miejskie lub przynajmniej mające pewne cechy charakterystyczne tego gatunku (zwłaszcza schemat narracyjny „od świtu do zmierzchu”). Co więcej, istniały terminy pokrewne tej kategorii (lub raczej jej podkategorie), takie jak „film zlecony” (*tellimusfilm*, co oczywiście znaczyło, że dany film nie został zainicjowany przez producenta i mógł niekiedy wyrażać obce mu stanowiska), „film reklamowy” (*reklaamfilm*, co wskazywało na bezpośredni zamiysł propagandowy), „film wystawowy” (*stendifilm*, co sugerowało prezentowanie go na festiwalach ogólnozwiązkowych lub zagranicznych, a także wydźwięk propagandowy), a nawet „film pocztówkowy” (*suveniirfilm*). W niektórych przypadkach filmy te nazywano po prostu filmami dokumentalnymi lub krótkimi, przy czym terminy te odnoszono zwłaszcza do obrazów lepszych warsztatowo, wyższej jakości i bardziej skomplikowanych dramaturgicznie lub nawet kontrowersyjnych ideologicznie.

Poza filmami widokowymi „nurt średniowieczny” zaznaczył się w licznych krótkich filmach rewiowych, obejmujących szereg luźno związanych numerów muzycznych i tanecznych (filmy takie produkowano głównie w Telefilm). Wreszcie tallińska starówka, zwłaszcza w okresie 1969-1972, była tłem akcji wielu estońskich (sowieckich) pełnometrażowych filmów fabularnych, w tym dwóch musicali, dwóch przygodowych filmów kostiumowych, jednego kostiumowego dramatu psychologicznego i jednego „czarnego” dreszczowca (przy czym fabuł produkowano raptem trzy rocznie!).

³ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 28-29.

- ⁴ D.R. Hall, *Tourism and economic development in Eastern Europe and the Soviet Union*, London, New York, Toronto 1991, s. 37, 81.
- ⁵ P. Linnap, *Pictorial Estonia*, [w:] *Koht ja paik / Place and location: Studies in environmental aesthetics and semiotics 3. Proceedings of the Estonian Academy of Arts 14*, red. V. Sarapik, K. Tüür, Tallinn, s. 436.
- ⁶ J. Urry, *The tourist gaze: Leisure and travel in contemporary societies*, London 1990, s. 3; Zob. także: D.M. Hummon, *Tourist worlds: Tourist advertising, ritual, and American culture*, „The Sociological Quarterly” 1988, no. 29 (2), s. 179; N. Wang, *Tourism and modernity: A sociological analysis*, Pergamon, Amsterdam 2000, s. 165.
- ⁷ Cyt. za: P. Kenez, *Cinema and soviet society from the revolution to the death of Stalin*, London, New York 2001, s. 143.
- ⁸ N. Wang, *Tourism and modernity: A sociological analysis*, Pergamon, Amsterdam 2000, s. 165.
- ⁹ P.C. Albers, W.R. James, *Travel photography: A methodological approach*, „Annals of Tourism Research” 1988, no.15, s. 154-155.
- ¹⁰ C. Crawshaw, J. Urry, *Tourism and the photographic eye*, [w:] *Touring cultures: Transformations of travel and theory*, red. Ch. Rojek, J. Urry, London, New York 1997, s. 179.
- ¹¹ G.J. Ashworth, J.E. Tunbridge, *The tourist-historic city: Retrospect and prospect of managing the heritage city*, Pergamon, Amsterdam 2000.
- ¹² S.S. Fainstein, D.R. Judd (1999), *Cities as places to play*, [w:] *The tourist city*, red. R.D. Judd, S.S. Fainstein, New Haven, London 1999, s. 264.
- ¹³ Ibidem.
- ¹⁴ E. Relph, *Place and placelessness*, London 1986, s. 18.
- ¹⁵ Ibidem, s. 80.
- ¹⁶ J. Urry, *The tourist gaze “revisited”*, „American Behavioral Scientist” 1992, no. 36 (2), s. 185.
- ¹⁷ J.G. Carrier, *Mind, gaze and engagement: Understanding the environment*, „Journal of Material Culture” 2003, no. 8 (1), s. 6. Zob. także: E. Relph, *Place and placelessness*, op. cit., s. 80-87; Ch. Norberg-Schulz, *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*, Rizzoli, New York 1984; M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. K. Michalski, [w:] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, Warszawa 1977; M. Heidegger, *...poetycko mieszka człowiek...*, tłum. J. Mizera, [w:] M. Heidegger, *Odczyty i rozprawy*, Warszawa 2008.
- ¹⁸ J. Urry, *The tourist gaze...*, op. cit., s. 82.

Summary

This essay looks at a series of touristic shorts, the so-called scenics released during the 1960s and 1970s by the two Soviet Estonian film studios, Tallinnfilm and Eesti Telefilm (Estonian Television Film). The films concentrate on the picturesque environment of Tallinn's Old Town – the oldest part of the city presenting a well-preserved medieval milieu. The representations of the Old Town, as well as its architectural features, has always been an important arena for negotiations between conflicting ideologies and (national) identities, evoking complex issues of power, resistance and adaptation. In the 1960s, the Old Town and the broader subject of medieval heritage became extraordinarily topical for both the academic circles and mass culture, inspiring an extensive array of visual and literary texts. This somewhat nostalgic and romantic “medieval trend” materialized in countless articles of consumer goods, numerous interior designs and in a whole range of motion pictures. The aim of this essay is to give an overview of the modes of representation of the Old Town's cityscape and landmarks, arguing that although resistance to the Soviet cultural discourse in terms of national identity was absolutely central in the field of heritage protection, which was a major force behind the initial emergence of this “medieval trend”, in the sphere of popular culture the dominant currents seemed to be more connected with the espousal of the Soviet-style cultural inclinations. Perhaps it is even appropriate to suggest that this was, in fact, a clever strategy of the Soviet powers that be to assimilate the occupied nation, essentially in a similar vein to the Stalinist oppressive politics, yet with much more refined methods. On the other hand, even in film – the most rigidly controlled art form – the signs of certain cautious but fundamental tactical inversions of the dominating order are also clearly discernible.

Barbara Koturbasz

Multimedialne podróżopisarstwo czyli narodziny *travelebrity*

Nie od dziś wiadomo, że podróż, nawet najbardziej niezwykła, dopełnia się dopiero w akcie opowiadania o niej, a przestrzenią decydującą o wielkości podróżnika nie są wcale krainy, które przemierza, ale miejsca powszechnie dostępne, do których wraca i w których prezentuje trofea swojej wędrówki. Tradycja relacjonowania podróży oraz niesłabnąca przez wieki fascynacja tego typu opowieściami są stałym obiektem zainteresowania badaczy, głównie literaturoznawców, niestrudzenie usiłujących rozwickłać trudności klasyfikacyjne dotyczące gatunków podróżniczych bądź przeważać swoimi argumentami szalę i ukrócić w ten sposób gorszący proceder balansowania na granicy literatury i fikcji. Nie umniejszając powagi literatury i badań nad dawnymi itinerariuszami, chcę zwrócić uwagę na fakt, że ubiegłe stulecie, a szczególnie ostatnie jego dekady, przyniosły niezwykle istotne przemiany, zarówno jeśli idzie o formy podróżniczych opowieści, jak i o sposób, w jaki funkcjonują, i jak się wydaje, najwyższy już czas, by poddać otaczające nas zjawiska kulturoznawczej analizie.

Nowa sytuacja medialno-społeczna

Należy uświadomić sobie, że wraz z wkroczeniem w erę fotografii, ruchomego obrazu, telewizji i Internetu dzielenie doświadczenia podróży uległo diametralnemu przeobrażeniu. Kolosalne zmiany wynikają z faktu, że zdjęcia, nagrania czy filmy dołączone do funkcjonującego wcześniej tekstu nie są już jedynie technicznym udoskonaleniem i ornamentem, ale wiążą się z nowym sposobem doświadczania otoczenia i nowym odbiorem relacji z podróżą. Za sprawą zdjęć dokonuje się upowszednienia widoków i ich sakralizacji związanej z siłą oddziaływania reprodukcji¹. Opowieść podróżnika poznajemy nie tylko przez tekst, ale również za pomocą dźwięku, obrazu, a nawet zapachu². Dostarczanie bodźców coraz większej ilości zmysłów potęguje poczucie uczestnictwa w „byciu tam”, a więc pozwala mocniej angażować się w doświadczanie podróży poprzez zanurzenie w opowieść o niej. Ponadto, zapośredniczony „udział” w wyprawie może odbywać się w czasie rzeczywistym za sprawą przekazów telewizyjnych „na żywo”, połączeń radiowych lub informacji zamieszczanych na bieżąco w sieci. Sytuacja wywoływała zaniepokojenie już w połowie XX wieku: „Amazonia, Tybet, Afryka zalewają księgarnie w formie książek podróżniczych, sprawozdań z ekspedycji, albumów fotograficznych, w których troska o efekt jest tak dominująca, że czytelnik nie może ocenić wartości przytoczonych obserwacji. Nie pobudzają one zmysłu krytycznego; przeciwnie, [odbiorca] żąda coraz więcej tej stawy i pochłania ją w olbrzymich ilościach”³.

Pełne zrozumienie nowej sytuacji wymaga zasygnalizowania, że niezwykle techniczne możliwości zaczynają funkcjonować w kontekście zupełnie nowej struktury potrzeb i mechanizmów jej zaspokajania wynikających z rzeczywistości kultury masowej: „Zsyn-

chronizowana z produkcją propaganda tworzy pożądanie jednocześnie z powstawaniem realnych możliwości jego zaspokojenia. Wyścig pragnień i rzeczywistości nigdy się nie kończy³⁴.

Oznacza to tyle, że kultura masowa kreuje określone potrzeby, ale tylko takie, które jest w stanie sama zaspokoić. Jednostka, która uzna te potrzeby za własne, nie może zaznać pełnego ich zaspokojenia, ponieważ nie ma możliwości wyjścia poza pozorne rozwiązania oferowane przez kulturę masową⁵. Problem nie polega zatem na tym, iż odbiorca dzięki obcowaniu z opowieścią zainteresuje się na przykład Ameryką Południową, ale na tym, że przejawem tego zainteresowania stanie się sięganie po kolejne wrażenia, kolejne podróźnicze relacje oferujące pozór uczestnictwa i kolejne produkty kulturowe, których wartość nie jest pochodną ilości włożonej pracy i rzeczywistego znaczenia, ale siły oddziaływania doświadczenia, które obiecują⁶: „Nasi nowocześni Marco Polo przywożą z tych samych krajów, tym razem w formie fotografii, książek i opowiadań, moralne przyprawy korzenne, których nasze społeczeństwo łaknie tym silniej, im silniej czuje, że stacza się w otchłań nudy⁷”.

Pogon za autentyzmem i poszukiwanie rzeczywistych doznań kończy się na doświadczeniu emocji. Chęć przeżycia przygody nie wiąże się z aktywnym jej poszukiwaniem, ale polega na przeżywaniu jej w sposób zapośredniczony poprzez identyfikację z narratorem-podróżnikiem.

W ten sposób odbiorca oczekuje od relacji z podróży odpowiedniego zestawu wrażeń i emocji, który zaspokoi jego potrzebę egzotyki i da poczucie spełnienia. Żonglując odpowiednią ilością nowych doznań i określoną dawką stałych elementów, pozwalających na odwołanie się do tego, co już znane i lubiane, podróżnicy wykorzystują wszelkie dostępne kanały komunikacyjne, co sprawia, że ich współczesne opowieści coraz mniej wspólnego mają z dawnymi dziełami literatury podróźniczej, a coraz bardziej przypominają współczesne supersystemy rozrywkowe⁸.

Multimedialne relacje z podróży

Opowieść o podróży, z jaką spotykamy się w audycjach radiowych, programach telewizyjnych, na łamach gazet lub na stronach internetowych, może funkcjonować w różnorodny sposób i mieć rozmaite przyczyny. Często członkowie wyprawy dbają o zapewnienie swoim dokonaniom odpowiedniego rozgłosu lub też są do tego zobowiązani ustaleniami sponsorskimi. Dzieje się tak szczególnie w przypadku wielkich i kosztownych przedsięwzięć o charakterze sportowym, wyczynowym bądź eksploracyjnym. Istnieją jednak również takie wyprawy, które są organizowane właśnie po to i wyłącznie po to, by można było je relacjonować (co stanowi doskonałą ilustracją teorii pseudowydarzeń Daniela J. Boorstina, według którego większość wydarzeń fabrykuje się po to, by móc stworzyć opowieść o nich).

W zależności od tego, z którym z dwóch wymienionych powyżej schematów mamy do czynienia w danej sytuacji, a także w jakim czasie (rzeczywistym czy późniejszym) odbywa się przekaz, medialne relacje z podróży nawiązują do odmiennych gatunków i przekładają na język mass mediów odmiennie elementy tradycji podróżopisarskiej. W przypadku relacjonowania wyprawy „na żywo”, tradycyjne dzienniki zastępowane są przez magazyny informacyjne, biuletyny, komunikaty prasowe, artykuły w prasie codziennej, relacje satelitarne i prowadzone na bieżąco blogi lub serwisy internetowe⁹. Odbiorca pozbawiony jest okresu oczekiwania na powrót podróżnika, ponieważ opowieść może dotrzeć do jego uszu lub oczu bezpośrednio z miejsca zdarzenia.

Inne formy przynależne są specjalnie przygotowywanym cyklom i programom podróżniczym, które koncentrują się wokół działalności podróżnika, jednak nie rozgrywają się w czasie rzeczywistym. Ten typ przedstawień przypomina opowieść z wyprawy, jednak uwagę odbiorcy koncentruje się na odwiedzonej krainie, a nie na przemierzanej drodze. Znajdujemy tu zatem odwołanie do opracowań podróżników dotyczących nieznanych lądów, a także często elementy nawiązujące do tradycji przygody. Odrębną grupę stanowią teksty kultury audiowizualnej, w których podróż staje się jedynie pretekstem i odnośnikiem¹⁰.

Niewspomnianym dotąd sposobem przedstawienia opowieści z wyprawy w mass mediach, funkcjonującym równoległe do przekazu „na żywo” i przekazu reżyserowanego jest wplecenie jej w tekst o charakterze wiadomości, a więc uczynienie z niej treści newsa. Relacja z podróży może pojawić się w programie informacyjnym, pod warunkiem, że to nie byle jaka podróż.

Newsiem może się stać sukces poważnej ekspedycji naukowej, wyprawy wyczynowej bądź wybitne osiągnięcie eksploracyjne. Dobrym materiałem będzie również wyczyn, którego dana osoba dokonuje jako pierwsza. Nie musi być pierwsza w historii, ważne by była „pierwsza” lub „naj” w choć jednej kategorii. Może być to pierwsza osoba, która pokonuje drogę nową trasą lub w nowy sposób. Może to być najmłodszy, najstarszy, najszcuplejszy, najtęższy – ważne, by w sytuacji można było odnaleźć pierwiastek niezwykłości. Podobnie kraina będąca celem podróży nie może być przypadkowa. Wskazane jest miejsce największe, najdalsze, najgłębsze, najwyższe, najbardziej niebezpieczne lub takie, w którym rozgrywa się tragedia¹¹. Nawet jeśli wyprawa nie spełnia któregoś z warunków, wystarczy kilka stylistycznych zabiegów, by ująć ją w szablon, który uczyni z niej atrakcyjny materiał.

Idealnym przykładem do zilustrowania tego, o czym mowa, jest relacja związana z zeszłoroczną wyprawą studencką na Kilimandżaro zorganizowaną przez Koło Naukowe „Adventure Club” Uniwersytetu Gdańskiego. Notatka o zdobyciu szczytu, która znajduje się na stronie uczelni, zatytułowana *Szczyt zdobyty*, zaczyna się tak:

„Wyprawa alpinistyczno-szkoleniowa zorganizowana przez Międzywydziałowe Koło Naukowe «Adventure Club» Uniwersytetu Gdańskiego, której celem było zdobycie **najwyższego**¹² szczytu Afryki – Kilimanjaro 5895 m n.p.m., odbyła się w dniach 06–18 lutego 2008 r. i wchodziła w skład projektu „Korona Ziemi”. W wyprawie wzięło udział **12 uczestników**, w tym **niewidomy student** Wydziału Ekonomicznego, Paweł Urbański, który jako **pierwszy niewidomy Europejczyk** stanął na Kilimanjaro (5895 m n.p.m.) – najwyższym samodzielnym szczycie ziemi poza Azją”¹³.

A teraz fragmenty opisu tego samego wydarzenia w serwisie TVN24:

„**Niewidomy Polak** zdobył Kilimandżaro. Człowiek, który pokonał przeciwności losu. Wyprawa warta książki¹⁴ – tak tuż po wylądowaniu w Warszawie powiedział Paweł Urbański, **pierwszy niewidomy Polak**, któremu udało się zdobyć szczyt Kilimandżaro. – To była magiczna chwila, stałem tam na szczycie, czułem mroźny wiatr na twarzy i chciałem krzyknąć, nic, tylko krzyknąć – wspomina student V roku Wydziału Ekonomicznego na Uniwersytecie Gdańskim [...] 6 lutego, dzięki pomocy sponsorów, **z dziećmioma innymi członkami «Adventure Club»**, wyruszył na szczyt Kilimandżaro (5895 m n.p.m.). Uczestnicy wyprawy wybrali jeden z **najpiękniejszych i najrzadziej uczęszczanych szlaków** – Machame Router”¹⁵.

Podane przykłady wyraźnie ilustrują to, w jaki sposób buduje się wagę informacji.

Liczy się to, co wyjątkowe, pierwsze, niezwykle. News operuje wrażeniami, gra na emocjach i musi być dowodem na to, że stało się coś ważnego. W obu tekstach zwraca się uwagę na wyjątkowość wyprawy, jednak informacja TVN24 buduje wokół przedsięwzięcia całą opowieść. Chociaż różnica między „12 uczestników, w tym niewidomy student” (portal UG) a „wraz z dziewięcioma innymi członkami wyruszył” (portal TVN24) może wydawać się nieistotna, uświadamia istotne ważny mechanizm: news potrzebuje bohatera. Podobnie jak podróż.

Travelebrity

Zanim przedstawię tajemniczą personę kryjącą się pod nazwą, która zapewne wedle purystów językowych woła o pomstę do nieba, konieczne jest odbycie podróży w czasie, która ma za zadanie uzmysłowić w wielkim skrócie związek pomiędzy doświadczeniem podróży a statusem bohatera oraz zwrócić uwagę na przeobrażenia tego niezwyklego romansu. Pierwszym przewodnikiem w tej wędrówce będzie Joseph Campbell, twórca koncepcji struktury monomitu. Według jego schematu dokonanie bohaterskiego czynu wymaga opuszczenia znanej sobie przestrzeni, wyruszenia w świat oraz reintegracji z własnym społeczeństwem: „Bohater ryzykuje wyprawę ze świata powszedniości do krainy nadnaturalnych dziwów; spotyka tam fantastyczne siły i odnosi rozstrzygające zwycięstwo, po czym powraca z tajemniczej wyprawy obdarzony mocą czynienia dobra ku pożytkowi swoich bliskich”¹⁶.

Zaprezentowany schemat jest kluczowy dla rozważań nad zależnością instytucji bohatera i podróży, ponieważ wskazuje na doświadczenie podróży jako immanentne wobec statusu bohatera i, co ważniejsze, zwraca uwagę na fakt, że to moment powrotu z magicznym eliksirem bądź innym świadectwem odbycia wyprawy jest chwilą wieńczącą cykl.

Ludzie, obcując z mitologiczną opowieścią, uczyli się, że bohater wyprawia się w odległe krainy, dokonuje tam rzeczy niezwykłych i wraca, a więc temu spośród nich, który wybywał, przebywał gdzie indziej, a potem wracał, nadawali status bohatera. Mityczny bohater wyruszał w drogę, aby dokonać wielkiego czynu. Podróżnik wyrusza w drogę, więc uznaje się, że dokonuje tam jakiegoś czynu. Skoro jest faza oddzielenia i faza powrotu, inicjacja staje się etapem implikowanym przez stworzoną opowieść.

Drugim zjawiskiem, które zasługuje na chwilę refleksji, jest związanie podróży z konkretnymi zawodami, a z upływem czasu, wykształcenie się zawodu „podróżnik”. Ponieważ „prawdziwy podróżnik” miał stanowić ideał, a jednocześnie negację turysty, musiał coraz częściej operować tym samym systemem znaków, co masy, nad czym ubolewał drugi z naszych przewodników – Claude Lévi-Strauss: „Być podróżnikiem to obecnie zawód; zawód, który polega nie na odkrywaniu po latach studiów [...] faktów dotychczas nieznanych, lecz na przebywaniu wielkiej ilości kilometrów i gromadzeniu zdjęć fotograficznych lub filmowych i to najchętniej kolorowych. Dzięki temu można mieć przez kilka dni salę zapelnioną tłumem słuchaczy...”¹⁷.

W dobie rozwoju turystyki osoba regularnie podróżująca stawała się ekspertem i wzorem.

Ostatnim etapem przygotowującym do zrozumienia fenomenu *travelebrity* jest uzmysłowienie sobie narodzin „człowieka pseudowydarzenia”¹⁸, czyli nowego herosa, który został przetłumaczony na język kultury masowej. Kiedy ludzkość zapomniała już o mitach, a literatura faktu zaczęła wypierać bohatera fikcyjnego, pojawiła się luka, którą wypełnili *celebrities*¹⁹ – znani z tego, że są znani. To oni zaczęli odzwierciedlać marzenia i fantazje o bohaterstwie i symbolicznym przekraczaniu siebie, ponieważ, jak stwierdził Zygmunt Bauman:

„Pragnienie potrzebuje materializacji, personifikacji”. Kultura *celebrities* mogła narodzić się wyłącznie w świecie zdominowanym przez środki masowego przekazu, ponieważ opiera się ona na zapośredniczeniu wizerunku przez media. W ten sposób społeczeństwo zetknęło się z nową formą zastępczego zaspokajania wrażeń, a instytucja bohatera uległa ostatecznej zagładzie²⁰. W tej rzeczywistości znalazło się miejsce dla *travelebrities*.

Travelebrity to osoba, która z podróżowania uczyniła swój zawód i źródło dochodu, a za sprawą przekazywania swoich doświadczeń i opowieści za pomocą środków masowego przekazu, stała się osobistością znaną i podziwianą ze względu na swoje wyprawy. *Travelebrity* to bohater-podróżnik, który ze względu na nową sytuację kulturową musiał przeistoczyć się w bohatera masowej wyobraźni i dostosować do panujących w magicznym świecie konsumpcji²¹ reguł gry. *Travelebrity* to ucieleśnienie wszystkich marzeń o podróżach, przygodach i egzotycznych krainach. Zastępuje nam dawnych bohaterów i dawnych podróżników snujących opowieść o swoich wyprawach. Oferuje poprzez swoje opowieści wirtualną eskapadę, po odbyciu której będzie nam się wydawało, że rzeczywiście byliśmy w egzotycznym miejscu.

Wprowadzenie nowego terminu było podyktowane przede wszystkim względami praktycznymi. Dla tego zjawiska trudno znaleźć zwarte określenie. „Podróżnik” to pojęcie zdecydowanie zbyt obszerne. Możliwe byłoby stosowanie go wraz z formami opisowymi np. „podróżnik medialny” albo „podróżnik znany ze swojego podróżowania”, jednak konieczność wymyślania za każdym razem nowych peryfraz byłaby niezwykle uciążliwa. Co więcej, wymienione formy nie są odpowiednio wyraźnie nacechowane. Termin „travelebrity” jednoznacznie wskazuje na analogię z „celebrity”, a więc wprowadza określony medialno-kulturowo-konsumpcyjny kontekst.

Forma „travelebrity”, złożona z wyrazów „traveler” i „celebrity”, jest ponadto analogiczna do funkcjonującego już „weblebrity” („web celebrity”), określającego kogoś, kto uzyskał status osoby znanej przez działalność w rzeczywistości wirtualnej. Pod uwagę brałam również inną formę, a mianowicie: „celetraveler” (przez analogię do „celeactora” i „celetoida” u Chrisa Rojka). Ostatecznie zwyciężył „travelebrity”, choć być może i druga wersja znajdzie swoje zastosowanie. Określenie „celetraveler” wydaje się być bardziej „wykreowane”, byłoby więc odpowiednie dla bohatera opowieści podróżniczej odpowiadającego konkretnemu *travelebrity* lub dla osoby (często *travelebrity*), która odbywa podróż na potrzeby konkretnego przedsięwzięcia medialnego.

Travelebrity jest sprzedawcą wrażeń, które wzbudzają w nas ochotę na więcej. Sięgamy po kolejne książki, oglądamy kolejne programy telewizyjne, kupujemy albumy, uczestniczymy w prelekcjach, aby coraz bardziej partycypować w iluzji podróży. *Travelebrity* jest idolem i otacza się go kultem, ponieważ jest wszystkim tym, czym pozostali chcieliby być, gdyby tylko mieli odwagę wyjść za próg domu²². Dzięki medialnemu podróżnikowi jednostka może przeżyć przygodę, przekroczyć własne ograniczenia, zaznać metafizycznej wędrówki w głąb siebie, a nawet doświadczyć wolności związanej z czarem początku. A co najważniejsze, nie musi w tym celu ruszyć się ani na krok.

Status *travelebrity* zostaje nadany właśnie dzięki dzieleniu się doświadczeniem. Podobnie, jak w przypadku bohatera, który pełni bohaterstwa osiągnie dopiero, gdy wróci z eliksirem, podróżnik zyskuje uznanie dopiero wówczas, gdy przedstawi świadectwa swojej eskapady.

Status *travelebrity* może być wtórny wobec statusu *celebrity* (gdy osoba usiłuje wypełnić status przypisany), może być też etapem na drodze do przekształcenia się w *celebrity*.

Gdybyśmy chcieli przedstawić pewien schemat, można by wyobrazić sobie doświadczanego podróżnika, który publikuje książkę lub organizuje ważną wyprawę, przez co staje się przedmiotem zainteresowania mediów. Za pośrednictwem środków masowego przekazu opowiada o swoich podróżach i o dalekich krajach, a jego wizerunek upowszechnia się w świadomości odbiorców. Staje się *travelebrity*, jednak na mocy swojego właśnie uzyskanego statusu osoby publicznej wypowiada się nie tylko na temat podróży. Pozycja osoby znanej daje mu prawo do tego, aby być zapraszany do najróżniejszych dyskusji i wypowiadać się na każdy temat. Kiedy stanie się już wystarczająco rozpoznawalny, zacznie (jako gwiazda) udzielać wywiadów tematycznych, a zatem w magazynie motoryzacyjnym opowie o swoim samochodzie, w miesięczniku poświęconym dekoracji wnętrz opowie o swoim domu, i powoli kolejne obszary życia podróżnika będą włączane w dyskurs publiczny. Prędzej czy później, przedmiotem zainteresowania prasy stanie się jego życie prywatne, historie trafią na łamy poczytnych czasopism, a podróżnik będzie mógł poczuć się jak prawdziwy *celebrity*, ponieważ ilością papieru, na którym wydrukowano wywiady z nim, dawno dałoby się już przykryć terytoria, które odwiedził, lub szczyt, który zdobył.

Postać *travelebrity* funkcjonuje w kontekście medialnego dyskursu relacji z podróży. Z jednej strony to *travelebrity* jest często pomysłodawcą, inicjatorem i twórcą projektu, który staje się faktem medialnym. Z drugiej strony, funkcjonowanie w przekazie medialnym tworzy *travelebrity*, gdy jego wizerunek utrwała się w świadomości społecznej. Wreszcie, wielkie przedsięwzięcia, które istnieją dzięki środkom masowego przekazu, wykorzystują twarz i pozycję *travelebrity* jako element reklamowy. Nie jest przypadkiem, że każda wielka wyprawa jest firmowana znanym nazwiskiem lub relacją skoncentrowana jest wokół jednego z uczestników. Za medialny sukces podróżniczych projektów odpowiada zazwyczaj konkretne nazwisko i przypisana mu twarz. Wizerunek znanych podróżników jest świadomie wykorzystywany, co prowadzi do ich uprzedmiotowienia jako elementów obliczonych na wywoływanie pożądanych wrażeń bądź bezpośredniej przynęty dla konsumentów w sytuacji, gdy *travelebrity* staje się wartością autoteliczną, funkcjonującą w luźnym jedynie powiązaniu ze swoimi osiągnięciami.

Prawdy multimediálních relacji z podróży

Najczęściej spotykanym zarzutem wobec podróżnika przedstawiającego relację z podróży jest skłonność do fantazjowania. Problem z opisywaniem przestrzeni polega jednak na tym, że wcale nie trzeba zmyślać rozgrywających się w niej wydarzeń bądź zmieniać jej ukształtowania, aby narazić się na zarzut kłamstwa. Nowy widok jest przede wszystkim decyzją: „Každy krajobraz przedstawia się z początku jako olbrzymi błąd i pozostawia swobodę wyboru znaczenia, jakie chce mu się nadać”²³.

Położenie akcentu na pewne fragmenty rzeczywistości, a całkowite pominięcie innych może wynikać z sytuacji, okoliczności i indywidualnego doświadczenia. Niebagatelną rolę w selekcji materiału do relacji z podróży odgrywają również oczekiwania odbiorcy przyzwyczajonego do określonego zestawu niezwykłych wrażeń. Nie mówią już o granicach kultury, która wpływa na naszą percepcję i interpretację nowych treści.

Należy pamiętać, że każda taka historia jest pewnego rodzaju manipulacją, przesianym wspomnieniem, którego nie sposób przekazać w formie autentycznej. Istnieją poważne rozbieżności między doświadczeniem wyjazdu i bycia „tam”, a świadomością tych doświadczeń, którą przywozi się z powrotem. Co więcej, każda taka pierwszoosobowa narracja wywołuje pytanie o zależność między autorem a narratorem, który „spełnia rolę medium przekazującego wiedzę o świecie i o sobie, przy zachowaniu równowagi każdej z tych perspektyw”²⁴.

W przypadku multimedialnych relacji z podróży, jakie oferują nam *travelebrities*, problem „prawdziwości” staje się palącą kwestią. Znanym globtrotterom zarzuca się często, że ich osiągnięcia nie są prawdziwe, że ich wyprawa nie jest „naprawdę”, ponieważ zapłacił za nią pracodawca lub sponsor. Nawet, jeśli uda im się odeprzeć ten zarzut, fakt, że ich podróż relacjonowana jest w mediach, sprawi, że w dalszym ciągu wielu będzie traktowało ich z przymrużeniem oka i będzie przykładać do przebytych przez nich kilometrów inną miarę, ponieważ nie zapłacili za ich pokonanie z własnej kieszeni.

W czasach, gdy media stworzyły rzeczywistość same dla siebie, operowanie w tym kontekście pojęciem „prawdy” i „prawdziwości” wydaje się wysoce ryzykowne. Podróżowanie *travelebrity* to kolejne *image* Boorstina i *simulacrum* Baudrillarda – znak nieodsyłający do niczego, wymykający się kategorii fałszywości. W związku z tym mało zasadne jest uznawanie jednego *travelebrity* za bardziej wiarygodnego w kwestiach podróżniczych od innego, chyba że stwierdzimy, że jedna fala radiowa bądź sygnał telewizyjny może być bardziej rzeczywisty od pozostałych.

Spółczesność pierwotnie miała swojego mitycznego bohatera, który za wezwaniem gwiazdy wyruszał na wyprawę. Społeczeństwa ubiegłych wieków miały podróżników, którzy prowadzeni przez gwiazdy stawali się bohaterami. Nam pozostał *travelebrity*, który swoją osobą przysłania gwiazdę i sam, świecąc jej odbitym blaskiem, staje się znakiem, przewodnikiem i spełnieniem dla wpatrzonych w niego tłumów.

Przypisy

- ¹ Zagadnieniu poświęcił dużo uwagi Dean MacCannel (D. MacCannel, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, Warszawa 2002).
- ² Książka Wojciecha Cejrowskiego *Gringo wśród dzikich plemion* jest dostępna w wersji pachnącej dżunglą (została nasycona olejkiem zapachowym).
- ³ C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, s. 10.
- ⁴ Z. Bauman, *Kariera: cztery szkice socjologiczne*, Warszawa 1965, s. 119.
- ⁵ Por. E. van den Haag, *Szczęścia i nieszczęścia nie umiemy mierzyć*, [w:] *Kultura masowa*, pod red. Cz. Miłosza, Kraków 2002.
- ⁶ D. MacCannel, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, Warszawa 2002, s. 36.
- ⁷ C. Lévi-Strauss, op. cit., s. 34.
- ⁸ Supersystem rozrywkowy można zdefiniować jako „sieć intertekstualną opartą o postać z kultury popularnej – fikcyjną [...] albo «rzeczywistą». Aby stać się supersystemem, sieć taka musi wykorzystywać wiele trybów produkcji obrazów, musi przemawiać do różnych pokoleń [...]; musi zachęcać do kolekcjonowania poprzez mnożenie pokrewnych produktów; musi wreszcie przejść nagły wzrost konsumpcyjnego zainteresowania odbiorców, który to sukces staje się «wydarzeniem medialnym». Definicja za: M. Kinder, cyt. za: P. Sitarski, *Obcość i dekoracje w systemie rozrywkowym Blade Runner*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 180.
- ⁹ Najbardziej barwnymi przykładami z ostatnich lat są „Falvit Everest Expedition 2006” (wyprawa relacjonowana) oraz „Trójka przekracza granice” (wyprawa zorganizowana, by ją relacjonować).
- ¹⁰ Do tej grupy zaliczyć można na przykład „Podróże z żartem” lub „Podróże kulinarne Roberta Makłowicza”.
- ¹¹ Podczas wyprawy „Falvit Everest Expedition 2006” w ciągu kilku kwietniowych dni ukazała się jedna czwarta ilości artykułów z całej wyprawy, co miało związek z trudnościami polskiej ekipy oraz serią wypadków.
- ¹² Wyróżnień w tym i kolejnym tekście dokonała autorka na potrzeby niniejszej analizy.
- ¹³ Uniwersytet Gdański [online], <http://www.univ.gda.pl/pl/index.html?id_wyd=2337&ar=true>, data dostępu 8 czerwca 2008. Pisownia według oryginału.
- ¹⁴ Kolejny dowód na to, że podróż dopełnia się w akcie opowieści o niej.
- ¹⁵ TVN24.pl [online], <http://www.tvn24.pl/12690,1539288,wiadomosc.html>, data dostępu 6 czerwca 2008.

- ¹⁶ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, Poznań 1997, s. 34-35.
- ¹⁷ C. Lévi-Strauss, op. cit., Warszawa 1960, s. 10.
- ¹⁸ D.J. Boorstin.
- ¹⁹ W języku polskim istnieją też określenia „celebryci” i „celebryta”, jednak nie pojawiają się one w niniejszej pracy ze względu na osobistą niechęć autorki do takiego tłumaczenia terminu, a szczególnie jego brzmienia.
- ²⁰ Nawet jeśli pojawia się jednostka wybitna, szybko zostaje ona przytłoczona swoim medialnym wizerunkiem (por. D.J. Boorstin, *From Hero to Celebrity: The Human Pseudo-Event*, [w:] D.J. Boorstin, *The image: Guide to Pseudo-events in America*, New York 1964, s. 68).
- ²¹ Termin „Magiczny świat konsumpcji” został wprowadzony przez George’a Ritzera w pracy pod tym samym tytułem (G. Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, Warszawa 2001).
- ²² Parafraza słów Wiesława Godzica z książki *Znani z tego, że są znani...*: „Jesteśmy wszystkim tym, czym wy chcielibyście być, gdybyście tylko mieli odwagę spróbować zając nasze miejsca” (W. Godzic, op. cit., s. 404).
- ²³ C. Lévi-Strauss, op. cit., s. 54.
- ²⁴ B. Witosz, *Gatunki podróżnicze...*, [w:] *Wokół reportażu podróżniczego*, t. 2, red. D. Rott, Katowice 2007, s. 17.

Summary

Based on the BA thesis *Traveler in the Land of Mass Media. Modern Polish Traveler-rities and Their Travelogues*, the article focuses on current phenomena related to travel writing and introduces the term and idea of travelerbrity, i.e. a person who is well-known because of his or her travel stories. The text indicates significant changes within forms and meanings of travel writing which have appeared since the birth of mass society and the invention of motion picture, radio and the Internet. By presenting new functions of travelogues (a mock participation and ersatz travelling experience) and describing various methods of talking about journeys in the mass media (a live broadcast, directed program or news), the author creates the background for a new type of idol. By recalling Joseph Campbell’s concept of monomyth, she emphasizes the relationship between the journey and the status of a hero. Before introducing the concept of travelerbrity, the author briefly describes celebrity culture and existing necessity for personified desires. The term ‘travelerbrity’ is explained in terms of the reason for its coinage (lack of a proper term), its definition, linguistic origin (‘traveller’ + ‘celebrity’) and description of the ‘travelerbrity’ phenomenon. Travelerbrity, whose position is firm, may evolve into a celebrity, because their engagement with mass-media often occurs to be a destructive one as a person becomes a victim of objectification and is covered by their public image. The article is ended with the reflection on the problem of truth of travelogues and the authenticity of travelerbrities.

III. Negocjacje: transnarodowość / kino gatunków / bohater

Ewa Mazierska, Laura Rascaroli

Turyści, podróżnicy i współczesne europejskie kino transnarodowe

Pojęcie transnarodowości wyłoniło się w minionym dwudziestolecu jako odpowiedź na trzy główne zjawiska, z których pierwsze polega na pojawieniu się i błyskawicznej karierze kategorii transnarodowości w dyskursie teoretycznym i analitycznym najpierw ekonomii, a następnie dyscyplin takich jak geografia człowieka, socjologia, antropologia społeczna i teoria kultury. Zjawisko drugie polega na odczuwanym przez badaczy filmu pragnieniu sprobować i przekroczenia z dawna utartych, lecz już zużytych schematów teoretycznych – przede wszystkim koncepcji kina „narodowego” i „autorskiego”, lecz także „kina światowego” i „trzeciego kina”. Wreszcie zjawiskiem trzecim jest potrzeba uchwycenia pewnej nowej, międzykulturowej wyobraźni filmowej. Ścisłej mówiąc, kategoria transnarodowości wyłania się w obrębie teorii globalizacji oraz późnego kapitalizmu i opisuje przemianę związaną z elastyczną akumulacją, kompresją czasoprzestrzenną i skutkami, jakie w gospodarce światowej wywołuje emancypacja od państw narodowych i rosnąca ruchliwość kapitału pieniężnego, który traci zakorzenienie geograficzne. Stosowana w obszarze wytwórczości kulturowej kategoria ta pojawia się często w kontekście idei „synkretyzmu, kreolizacji, bricolage’u, przekładu kulturowego i hybrydyczności”¹, a zwłaszcza w kontekście zagadnień wyobraźni diasporycznej.

Z powodów oczywistych przedmiotem szczególnie podatnym na tego rodzaju analizę są nowe media oraz Internet; w końcu transnarodowość tak samo jak globalizacja w ogromnej mierze opiera się na technice. Na przykład Appadurai i Breckenridge, odnosząc się zarówno do nowych mediów, jak i do wyobraźni diasporycznej, stwierdzają, że „bodaj największe obszary nieciągłości zasiedlane przez społeczności diasporyczne są wytwarzane przez złożone transnarodowe przepływy obrazów medialnych, ponieważ zwłaszcza w mediach elektronicznych polityka pragnienia i wyobraźni zawsze ściera się z polityką dziedzictwa i nostalgii”².

Jak już wspomnieliśmy, w kontekście filmu pojęcie transnarodowości pojawia się dlatego, że istniejące kategorie kina narodowego, kina światowego i trzeciego kina nie przystają już do sytuacji świata zglobalizowanego i nie są w stanie uchwycić pewnego rodzaju zjawisk, takich jak czarne kino brytyjskie lub francuskie kino *beur’ów* – żeby dać ledwie dwa przykłady z obszaru samej Europy. Otóż w odróżnieniu od tych starych schematów teoretycznych koncepcja transnarodowości daje badaczom do ręki bardziej uniwersalne narzędzia analizy zagadnień o charakterze historycznym, instytucjonalnym, przemysłowym, technicznym i estetycznym. W istocie okazuje się, że perspektywa związana z podejściem transnarodowym pozwala zredefiniować historię form i gatunków

filmowych, współpracy i wymiany artystycznej oraz zawodowej, a także kontekstów produkcji, koprodukcji i dystrybucji. Ponadto perspektywa ta pomaga badać zależność między ewolucją historii filmu i zjawiskami o znaczeniu ponadnarodowym, globalnym, takimi jak migracje i diaspory, kolonializm i postkolonializm, sojusze polityczne i instytucjonalne czy konflikty zbrojne.

A zatem właśnie w czasie, gdy główne dyskursy polityczne, ekonomiczne i kulturowe ogniskują się wokół głębokich przemian Europy i gdy tak wiele filmów europejskich powstaje jako koprodukcje licznych krajów, pojęcie transnarodowości podsuwa nowe metafory, dzięki którym można zdefiniować kino kontynentalne, a także badać zarówno jego zmienne konteksty produkcyjne i dystrybucyjne, jak i praktyki artystyczne. Zarazem jednak pojęcie transnarodowości nie jest bezdyskusyjne, a jego przydatność jako narzędzia badania i analizy teoretycznej filmu nadal wymaga sprecyzowania. Niekiedy pojęcia tego używa się po prostu jako równoważnika międzynarodowości, ale wtedy wiele pytań pozostaje bez odpowiedzi – jak na przykład kwestia motywów produkcji i recepcji kina transnarodowego lub kwestia aspektów, w których filmy transnarodowe odbiegają od wcześniejszych form koprodukcji i współpracy międzynarodowej.

Oceniając przydatność pojęcia transnarodowości, Tim Bergfelder wskazał na potrzebę uwzględnienia idei graniczności i peryferyjności „poprzez zbadanie zależności wzajemnych między centrami i peryferiami kulturowymi i geograficznymi i poprzez przesłedzenie migracji między tymi biegunami”⁷³. Program ten stawia w centrum uwagi doświadczenie diasporyczne reżyserów nomadycznych, co oczywiście nie jest nowym zjawiskiem. Ale Bergfelder słusznie uwypukla kwestie produkcji związane z „ekonomicznym naciskiem na eksport, koprodukcję i międzynarodowe sieci dystrybucyjne”⁷⁴, a także kwestie dystrybucji, przekładu i recepcji transkulturowej, co obejmuje konieczność zrozumienia „strategii oraz praktyk, dzięki którym teksty filmowe «podróżują» i podlegają przekształceniom zgodnie z wymogami różnych grup odbiorców i odmiennych kontekstów kulturowych”⁷⁵.

Ale w niniejszych rozważaniach chcemy się zastanowić nad tym, czy pojęcie transnarodowości pomaga jedynie opisywać diaspory artystyczne oraz struktury ekonomiczne produkcji i dystrybucji wielonarodowej, które zawsze istniały w kinie europejskim, czy też jest ono również zdolne uchwycić pewien nowy stan rzeczy. Według Ulfa Hannerza kategoria transnarodowości pozwala „zauważyć, że liczne z rozważanych powiązań nie są «międzynarodowe» w ścisłym tego słowa znaczeniu, czyli nie dotyczą narodów – czy precyzyjniej, państw – jako zbiorowych aktorów społecznych. Na arenie transnarodowej aktorami mogą być jednostki, grupy, ruchy, przedsięwzięcia biznesowe, i tę właśnie różnorodność organizacyjną musimy w niemałym stopniu wziąć pod uwagę”⁷⁶. Odbiciem tej sytuacji są pewne przedsięwzięcia koprodukcyjne, ale najbardziej oczywistym sposobem produkcji w Europie jest obecnie finansowanie ze środków Unii Europejskiej, która wspiera zazwyczaj produkcje krajowe, a często także międzynarodowe. W tym sensie – i ujmując tę sytuację niejako od góry – można oczekiwać, że filmy finansowane przez UE będą odpowiadać zarówno wymogom gospodarczym rynku europejskiego, a nawet światowego, jak i nowej tożsamości paneuropejskiej wraz ze wszystkim, co to za sobą pociąga na płaszczyźnie zaangażowań estetycznych oraz ideologicznych. Natomiast w planie horyzontalnym możemy – zgodnie z sugestią Ezry i Rowden (2006) – zwrócić uwagę na wyłonienie się współcześnie diasporycznego kina przestrzeni międzykulturowych, które niezależnie od uwarunkowań produkcyjnych – przekracza granice kultur, odzwierciedla bieżący stan płynnych tożsamości europejskich i łamie utarte schematy interpretacyjne.

Naszym zdaniem kategoria transnarodowości wprowadza przynajmniej dwie idee, które można z powodzeniem odnieść do współczesnego kina europejskiego. Pierwszą z tych idei jest pojęcie sytuacji przemysłowych i/lub estetycznych, w których „narodowość” filmu zostaje z różnych powodów zniesiona czy unieważniona. Idea druga dotyczy statusu filmów, w których istotne jest pośrednictwo kulturowe i które stawiają problem kultur i tożsamości transgranicznych. Idee te zezemplifikujemy przykładami dwóch filmów, należących do gatunków genetycznie predestynowanych do przyjmowania treści między-, wielo- lub transnarodowych – a więc składanki filmowej i kina drogi.

***Paris, je t'aime*: składanka filmowa jako wyraz doświadczenia turystycznego**

Zacznijmy od przywołania fragmentu przedmowy Vladimira Nabokova do napisanej i osadzonej w Berlinie lat dwudziestych XX wieku powieści *Król, dama, walet*.

„Gotowicie pomyśleć, że pisarz rosyjski, który na bohaterów swej opowieści wybrał samych Niemców, nastęrczył sobie nieprzewyciężone trudności. Nie mówiłem po niemiecku, ponadto ani w oryginale, ani w przekładzie nie przeczytałem żadnej powieści niemieckiej. Jednak w sztuce, tak samo jak w przyrodzie, kłujące w oczy upośledzenie może okazać się subtelnym zabiegiem ochronnym [...] Całkowity brak zaangażowania uczuciowego oraz baśniowa wolność, jakie tkwią w obcym *milieu*, odpowiadały memu marzeniu o czystej inwencji. *Króla, damę, waleta* mogłem być osadzić w Rumunii albo Holandii. O wyborze zdecydowała znajomość topografii i warunków meteorologicznych Berlina”⁷.

Cytat ten dowodzi, że pojęcia transnarodowości czy transkulturowości, które od mniej więcej dwudziestu lat znajdują szerokie zastosowanie w dyskusjach na temat kina i mediów, można rzutować w przeszłość i wykorzystywać w analizach wcześniejszych wytworów kulturowych, jak choćby właśnie powieści Vladimira Nabokova. Ponadto cytat ten podsuwa pewną sprecyzowaną ideę transnarodowego dzieła sztuki jako wytworu, który w odróżnieniu od dzieł narodowych lub międzynarodowych wykracza poza granice narodowości i który jako taki sprawia, że specyfika narodowa traci istotność. Z tego punktu widzenia kino transnarodowe neutralizuje swoistości narodowe, podczas gdy kino międzynarodowe dokonuje ich syntezy. Oczywiście od razu powstaje pytanie, czy tak pojęte kino transnarodowe rzeczywiście istnieje, czy też jest tylko modelem, do którego niektórzy reżyserzy i niektóre filmy się przybliżają. Wydaje się, że szerszym uznaniem cieszy się to drugie stanowisko. Ale jeżeli nawet zgodzimy się z twierdzeniem Elizabeth Ezry i Terry Rowden⁸, że w każdym dziele transnarodowym zostaje zachowany element narodowy, to i tak kategorię tę uznajemy za użyteczne narzędzie klasyfikacji dzieł filmowych. Ilustrując to przykładami z kinematografii polskiej, powiemy, że Andrzej Wajda jest twórcą narodowym, natomiast Roman Polański – transnarodowym. Trzeba zastrzec oczywiście, że takich zaklasyfikowań dokonuje się zawsze w ramach konkretnej perspektywy kulturowej, która zgodnie z twierdzeniem Stephena Croftsa obejmuje bardzo ograniczoną znajomość kinematografii światowych⁹. Tym samym to, co w oczach jednego widza może być świadectwem określonego charakteru narodowego, w oczach innego widza lub nawet tego samego w innym czasie może jawić się jako rys tożsamości transnarodowej. Tak oto transnarodowość okazuje się pochodną swoistych doświadczeń turystycznych. Doświadczeni „podróżnicy filmowi” będą identyfikować zarówno element narodowy, jak i transnarodowy zapewne łatwiej niż ludzie, którzy nigdy nie opuszczają domu lub są tylko „turystami” i jako „narodowe” są w stanie rozpoznać jedynie nieliczne elementy funkcjonujące w tekstach popularnych.

Obejmujące ideę kina transnarodowego pojęcie transnarodowości jako takiej weszło w szerszy obieg w kontekście projektu jednoczenia Europy, którego ukoronowaniem są takie instytucje paneuropejskie jak Unia Europejska i Parlament Europejski. Postawa wobec tego procesu zmienia się w zależności od kraju, a nawet, jak sądzimy, zależnie od odłamu ludności poszczególnych krajów. Na przykład w Wielkiej Brytanii Europę kojarzy się przede wszystkim z pozbawionym smaku, lecz wszechobecnym „euro-puddingiem”, zgorągniętą tym, że zastąpi rzekomo pyszny jogurt brytyjski jako niezgodny z europejską definicją „jogurtu”. W ten sposób „euro-pudding” funkcjonuje jako pogardliwa metafora próby stworzenia tożsamości paneuropejskiej, która wymaże drogie sercu tradycje narodowe, nie dając w zamian nic, co mogłoby wynagrodzić utracone dobro.

W kontynentalnej Europie postawa wobec transnarodowości wydaje się bardziej przychylna, a w krajach postkomunistycznych, które niedawno przystąpiły do głównych instytucji europejskich, wręcz entuzjastyczna. W tym przypadku obawa przed podporządkowaniem kultury narodowej jakiejś „pseudokulturze” jest najwyraźniej mniejsza niż nadzieja na wykorzenienie złych nawyków i stworzenie pewnej wspólnej kultury zdolnej do przeciwstawienia się przemożnym wpływom amerykańskim. W Europie Wschodniej projekt ten wiąże się paradoksalnie z odzyskiwaniem bardziej wyrazistej tożsamości narodowej, która w krajach na wschód od Berlina uległa w poprzedniej epoce stłamszeniu, ponieważ kraje te musiały udawać, że tworzą jeden organizm, czyli Europę socjalizmu państwowego. Jednak nawet twórca tak kosmopolityczny i antyamerykański jak Jean-Luc Godard wydaje się odrzucać ideę zjednoczonej Europy: „Nie sądzę, aby właściwą odpowiedzią na utratę tej tożsamości (narodowej) była próba tworzenia pewnej szerszej tożsamości pod szyldem «tożsamości europejskiej». Rosjanie próbowali, nazisci próbowali, nawet Thatcher tu próbowała”¹⁰.

Pamiętając o tych przeciwstawnych konotacjach kina transnarodowego, chcemy przyrzeć się bliżej *Paris, je t'aime* (2006). Jako dzieło osiemnastu reżyserów z wielu krajów obraz ten poddaje się znakomicie analizie w kategoriach przekraczania kina narodowego. Jednocześnie ze względu na to, że osiemnaście nowel składających się na ten film osadzono w samym sercu kultury francuskiej – ściśle mówiąc w osiemnastu z dwudziestu *arrondissements* Paryża – należy oczekiwać, że w filmie tym odsłaniają się zależności między kinem lokalnym i międzynarodowym, a nawet globalnym.

Międzynarodowe ambicje *Paris, je t'aime* ukazują się szczególnie wyraźnie w świetle faktu, że najbardziej pamiętne filmy o tym mieście – obok Nowego Jorku¹¹ najbardziej zmitologizowanym mieście filmowym – są dziełem reżyserów francuskich. Należy tutaj wymienić zwłaszcza twórców z kręgu Nowej Fali, takich jak Eric Rohmer, Jean-Luc Godard i Jacques Rivette, a także ich spadkobierców z kręgu nowej Nowej Fali lat osiemdziesiąt. Pierwszą składankę filmową o Paryżu, *Paris vu par...* (1965), która niewątpliwie zainspirowała producentów *Paris, je t'aime*, również reżyserowali filmowcy francuscy, którzy świadomie lub bezwiednie przyjmowali perspektywę francuską, jeżeli nawet w wielu przypadkach określoną przez chęć ukazania Paryża z punktu widzenia przybysza z zagranicy. Ale czy międzynarodowa obsada i ekipa realizatorów wystarczy do zagwarantowania perspektywy wieloaspektowej?

Tytuł, reżyserzy i obsada

Tytuł w języku francuskim jest międzynarodowym tytułem tego filmu. To zgodne z nowym zwyczajem nietłumaczenia tytułów filmów przed wprowadzeniem ich na

ekrany w innych krajach. Zwyczaj ten, uprzywilejowujący gości, by tak rzec, kosztem gospodarza, warto tutaj rozważyć z narodowego – międzynarodowego – transnarodowego punktu widzenia. Czy sprawia to, że film prezentowany publiczności zagranicznej jest bardziej narodowy? Czy przeciwnie, wyświetlanie filmu pod tym samym tytułem w różnych krajach wynika z tego, że granice państwowe odchodzą w przeszłość? Zjawisko to można interpretować na obydwa te sposoby, ale naszym zdaniem druga interpretacja jest bardziej trafna. Potwierdzeniem tego jest fakt, że filmy z tytułami oryginalnymi, takie jak *Amores perros*, promuje się jako wytwory „lokalne”, ale tak udane, że zadowolą „każdy gust”, i często stają się przebojami międzynarodowymi.

Ale *Paris, je t'aime* to nie tylko tytuł w obcym języku, lecz zarazem zdanie zrozumiałe dla ogromnej większości ludzi nieznających nawet podstaw francuskiego. Zdanie to przywołuje stereotypowe wyobrażenie Francji, zgodnie z którym Francuzi są ludźmi pochłoniętymi miłością, a Paryż – światową lub przynajmniej europejską stolicą miłości. *Paris* i *Je t'aime* konotują elementy kultury narodowej, które stały się własnością globalną i które media utrwalają za pomocą piosenek i obrazów emblematycznych budowli Paryża, takich jak wieża Eiffla czy Luwr. Zdanie *Paris, je t'aime* sugeruje więc pewien powszechny, a tym samym turystyczny sposób ujmowania Paryża, Paryż jako przedmiot spojrzenia turysty w sensie nadanym temu wyrażeniu przez Johna Urry'ego w ważnej pracy *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*¹². Powstaje pytanie, czy owa światowa sława Paryża nie pozbawia go oryginalnego charakteru „paryskiego” czy francuskiego. Odpowiedź twierdzącą sugerowałyby opinie głoszące, że jeżeli chce się poznać Francję, trzeba pojechać poza Paryż. Do sprawy tej wrócimy w dalszej części rozważań.

Paris, je t'aime wyreżyserowało osiemnastu filmowców z różnych krajów świata, w tym z Argentyny, Niemiec, Wielkiej Brytanii, Chin i USA. W żadnym razie nie uwzględniono wszystkich języków i perspektyw; uderza przewaga reżyserów francuskich i amerykańskich, podyktowana zapewne faktem, że filmowy wizerunek Paryża w historii kina w największej mierze określili twórcy z tych dwóch krajów, ponieważ częściej niż inni osadzali swe opowieści w tym mieście. Mamy też nowele zrealizowane przez filmowców azjatyckich, co z kolei wydaje się konsekwencją poszerzania się obszaru obecności kultury azjatyckiej na całym świecie oraz coraz żywszej współcześnie twórczej wymiany między Europą i Azją.

W gronie twórców tego filmu zabrakło natomiast filmowców z Rosji lub Europy Wschodniej, chociaż Paryż przyciągał przecież w przeszłości wielu emigrantów z tej części świata – że wspomnimy tylko Wasilija Kandinskiego, Emila Ciorana, Milana Kunderę czy Romana Polańskiego. Choćby nawet nie byli oni gotowi rzec: „Paris, je t'aime”, niemniej przyznaliby, że właśnie w Paryżu mogli prowadzić normalne życie. A ich obecność w tym mieście nie przeszła bez echa, ponieważ odcisnęli pewne piętno zarówno na kulturze paryskiej, jak i francuskiej, a Paryż jest istotnym składnikiem nowoczesnej kultury rosyjskiej, polskiej i czeskiej. Pominięcie tej części świata mogło być sprawą przypadku lub wynikać z tego, że wybrani twórcy wschodnioeuropejscy odmówili udziału w tym projekcie, ale naszym zdaniem ich nieobecność ma również wymowę symboliczną świadectwa kulturowej marginalizacji byłego bloku wschodniego w nowej Europie. *Paris, je t'aime* uzmysławia paradoks polegający na tym, że kino wschodnioeuropejskie jest obecnie bardziej prowincjonalne niż za czasów komunizmu, kiedy dzieło twórców takich jak Roman Polański i Krzysztof Kieślowski stało się synonimem przetrwania mostów między kulturą narodową i kulturą powszechną.

Znaczna część reżyserów zaangażowanych w ten projekt to twórcy, którzy już przedtem z powodzeniem przekraczali granice narodowe, autorzy filmów, które przemawiały do widzów po obu stronach Atlantyku (jak bracia Coen, Gus van Sant, Alexander Payne), uczestnicy międzynarodowych koprodukcji (jak Tom Tykwer) albo filmowcy kwestionujący jednolitość kultury narodowej (jak Gurinder Chadha). Rzecz znamieną, że nie ma wśród nich twórców francuskiej Nowej Fali ani ich głównych następców, co mogłoby sugerować, iż *Paris, je t'aime* jest próbą stworzenia nowego przedstawienia Paryża¹³.

To samo można na ogół powiedzieć o aktorach. Wielu z nich występuje w filmach robionych w różnych częściach świata i jest związanych z kinem pozbawionym charakteru swoiście narodowego, a reprezentującym w zamian „człowieczeństwo w ogóle”. Odnosi się to do Juliette Binoche, która na wcześniejszym etapie kariery była związana z francuską nową Nową Falą lat osiemdziesiątych, po czym występowała w niesłychanie zróżnicowanych filmach, w tym kilku doskonale przystających do definicji kina transnarodowego¹⁴, jak choćby *Ukryte* (2005) Michaela Haneke czy *Rozstania i powroty* (2006) Anthony'ego Minghelli; a także do Natalie Portman, która z równym powodzeniem gra w filmach robionych w Hollywood i w filmach europejskich. Te dwie aktorki można nawet nazwać „twarzami kina transnarodowego”. Natomiast Katalina Sandina Moreno – zwłaszcza dzięki nominowanej do Oscara roli w *Maria łaski pełna* (2004) Joshui Marstona, a także roli w *Che* (2008) Stevena Soderbergha – jest artystką transnarodową na nieco innej zasadzie, a mianowicie jako przedstawicielka nie tylko swego kraju, lecz całej Ameryki Łacińskiej, a także jako artystka budząca zainteresowanie reżyserów amerykańskich, przez co przyczynia się do filmowej internacjonalizacji losu tego regionu.

Historie, postaci i ich tożsamości

Wbrew tytułowi filmu ogromna większość nowel nie opowiada o miłości do Paryża ani nawet o miłości do czegoś lub kogoś związanego z Paryżem. Dla porównania przywołajmy Pierre'a Wessera z *Znaku lwa* (1959) Erica Rohmera, który stosownie do kolei jego życia w Paryżu najpierw kocha, potem nienawidzi i w końcu znów kocha to miasto. W odróżnieniu od tego w *Paris, je t'aime* radości, nieszczęścia czy zawody miłosne przeżywane przez bohaterów nie przekładają się na ich stosunek do samego miasta. I nie samo miasto jest przyczyną tych bolesnych lub radosnych przeżyć. Paryż – w zasadzie podobnie jak Berlin w *Królu, damie, walecie* Nabokova – jest niemal neutralnym tłem udręk i prób, którym poddawani są bohaterowie.

Zachowanie i tożsamość postaci w o wiele większym stopniu określają inne czynniki. Widzimy kobietę rozpaczającą po stracie dziecka, grupę nastoletnich chłopaków na wakacjach, którzy próbują błaźnować lub podrywać spotykane ładne dziewczęta, widzimy parę dyskutującą o rozwodzie, a także mężczyznę zmagającego się z chorobą i śmiercią żony. Postaci te można by przenieść do jakiegokolwiek innego dużego miasta w Europie lub nawet w innej części świata, nie zmieniając niczego w ich historii ani tożsamości. Nie dałoby się tego zrobić w przypadku postaci z *Paris vu par...*. Na przykład prostytutka paryska z noweli Jeana Daniela Polleta lub Amerykanin studiujący w akademii sztuk pięknych z noweli Jeana Doucheta prowadzą życie, na którym Paryż odciska głębokie piętno. Ci, którzy się z nimi stykają, odnoszą się do nich w sposób szczególny, uważając ich za reprezentantów swego „typu paryskiego”, a oni sami są świadomi przynależności do tego typu.

Postaci ukazane w *Paris, je t'aime* nie są pozbawione tożsamości. Przeciwnie, mają całkiem wyrazistą tożsamość, którą łatwo jest zwięźle określić za pomocą etykietek takich jak „gej”, „dziewczyna muzułmańska”, „rozpacząca matka” czy „biedny emigrant”. Zarazem element narodowy/lokalny wzbogaca lub zubaża definicje tych postaci jedynie w stopniu marginalnym, ponieważ tożsamość określona w kategoriach płci i wyznania, a także pozycja klasowa i sytuacja osobista mają dla reprezentantów tych typów ludzkich większe znaczenie niż to, czy są Francuzami/paryżanami albo fakt, że mieszkają w określonej okolicy. W sposób szczególny uderza to, że historie opowiadane przez reżyserów z francuskich o Francuzach są całkiem podobne do opowiadanych przez reżyserów z zagranicy historii na temat przybyszów/turystów z Zachodu. Wszystkie te opowieści dotyczą ludzi zamożnych, którzy mają wyłącznie problemy osobiste, a nie ekonomiczne czy polityczne. Ludzie ci z pewnością mają czas na miłość i jej konsekwencje – podrywanie potencjalnych partnerów, miesiąc miodowy, miłość małżeńską, miłość rodzicielską, roztrząsanie zdrad, rozwodu lub korzystania z prostytutek. Przybysze z Zachodu przyjeżdżają do Paryża przeświadczeni, że to wymarzona sceneria romansu, ale nie nawiązują autentycznej więzi z tym miastem, ponieważ kierują się wyłącznie powziętymi z góry wyobrażeniami na jego temat. Odnosimy wrażenie, że chodzi im po prostu o dopasowanie rzeczywistości do tego, co wyczytali w przewodniku. Postawę taką ukazują nam nowele *Père-Lachaise* Wesa Cravena i *Tuileries* braci Coen. W pierwszej z tych historii dwoje bogatych Brytyjczyków, narzeczonych tuż przed ślubem, udaje się na słynny cmentarz paryski, aby odwiedzić grób Oscara Wilde'a, który dla dziewczyny był ucieleśnieniem angielskości. W *Tuileries* postać grana przez Steve'a Buscemiego czyta w przewodniku przestrożę, że w metrze niebezpiecznie jest patrzeć ludziom w oczy, po czym na ławce po drugiej stronie torów spostrzega dziewczynę, która mu się podoba, więc przygląda jej się natrętnie – i w rezultacie zostaje pobity i ograbiony przez jej chłopaka. Dla młodego Amerykanina z noweli *La Marais* Gusa van Santa wizyta u ramiarza jest okazją do nawiązania romansu gejowskiego.

W wielu wcześniejszych filmach o obcokrajowcach – zwłaszcza Amerykanach – w Paryżu, jak choćby *Znak lwa*, *Do utraty tchu* (1959) Godarda, *Paris vu par...*, a nawet *Gorzkie gody* (1992) Polańskiego, przyjazd do Paryża i pobyt w nim wpływa tak głęboko na bohaterów, że stają się wręcz innymi ludźmi – przedstawicielami swoistej kategorii, którą można by nazwać „paryskimi Amerykanami”. Natomiast w *Paris, je t'aime* miasto to nie zmienia nawyków, wartości, tożsamości przyjezdnych; przeciwnie, postaci te zachowują się tak, jak gdyby nadal były w domu. Najbardziej jaskrawą egzemplifikacją tej postawy jest młoda aktorka amerykańska z *Quartier des enfants rouges* Oliviera Assaysa, która kręcąc w Paryżu film kostiumowy, w czasie wolnym baluje i narkotyzuje się. Nie mamy wątpliwości, że zupełnie tak samo wygląda jej praca w Nowym Jorku, Londynie czy Madrycie. Postaci te uważamy za transnarodowe, ponieważ tożsamość narodowa nie ma znaczenia dla ich historii – są po prostu mieszkańcami Zachodu. Jednocześnie warto zauważyć, że większość z nich to Amerykanie, co potwierdza tezę Anthony'ego Giddensa, że Ameryka utraciła jakąkolwiek wyraźną tożsamość, ponieważ „amerykańskie” znaczy dziś tyle co „globalne”¹⁵. Ewokowane przez te nowele wrażenie niepodatnej na zmiany, utrwalonej tożsamości postaci kłóci się z obiegowym twierdzeniem o płynnej, postmodernistycznej tożsamości współczesnego mieszkańca Zachodu.

Jedynym wyjątkiem od zasady, że przyjazd do Paryża nie zmienia ludzi, jest Carol, mieszkanka Denver w średnim wieku protagonistka zamykającej składankę noweli *14e Arrondissement* Alexandra Payne'a. I ona jest turystką, ale w odróżnieniu od bohaterów nowel braci Coen, Wesa Cravena czy Gusa van Santa przyjeżdża do Paryża dobrze przy-

gotowana, ze znajomością francuskiego i wiedzą na temat kultury francuskiej zdobytą w trakcie dwóch lat studiów. Ponadto jako listonoszka z zawodu jest osobą wrażliwą na cechy swoiste przestrzeni fizycznej i kulturowej kraju, do którego przybywa. Dlatego zauważa to wszystko, czego pozostali turyści nie byli w stanie dostrzec – smak potraw francuskich, jak w Paryżu maluje się elewacje, jak miasto wygląda z różnych punktów obserwacyjnych – i potrafi powiązać te spostrzeżenia z własnymi doświadczeniami życia i pracy w Denver. W rezultacie Carol przekracza granice doświadczenia turystycznego i – gdy przysiadłszy po prostu na ławce w parku, pogryza kanapkę – osiąga niemal metafizyczną harmonię z wszechświatem i samą sobą.

Postawa Carol przywodzi na myśl Amerykanów podróżujących do Paryża w epokach wcześniejszych, ludzi takich jak bohaterowie powieści Henry'ego Jamesa, dla których podróż do Europy, a zwłaszcza do Francji była największym marzeniem i najważniejszym doświadczeniem w życiu. Choć Carol nie jest równie wyrafinowana, podąża ich śladem, ponieważ kulturę francuską traktuje z pokorą i szacunkiem. Jednocześnie fakt, że Carol zgadza się iść w Paryżu do chińskiej restauracji (prowadzonej przez paryżanina, co samo w sobie jest celną obserwacją na temat tego, jak „niefrancuski” jest dzisiaj Paryż), dowodzi, że jest ona większą kosmopolitką niż reszta bohaterów *Paris, je t'aime*.

Podczas gdy większość turystów nie jest stanie poznać bliżej Paryża, ponieważ są zamknięci na nowe doświadczenia, uwięzieni w „starej powłoce”, emigranci nie mogą tego uczynić dlatego, że ich życie wypełnia walka o przetrwanie i z braku czasu oraz środków nie mogą sobie pozwolić na żadną aktywność kulturalną ani nawet zwracanie uwagi na otoczenie. Tak oto Hassan, czarnoskóry bohater *Place des Fêtes*, traci kiepsko płatne zajęcie parkingowego, próbuje zarabiać na życie jako muzyk, a w końcu zostaje napadnięty, odnosi rany i umiera na rękach współczującej pracownicy karetki pogotowia, która również jest czarna. W *Loin du 16e* Waltera Sallesa i Danieli Thomas młoda matka zostawia własne dziecko, aby pojechać do innej dzielnicy Paryża, gdzie opiekuje się dzieckiem zamożnej Francuzki. Postaci te poruszają się w bardzo ograniczonej przestrzeni, która w zasadzie sprowadza się do miejsca pracy i drogi do pracy. Co więcej, otaczający świat jawi się jako wrogi lub w najlepszym przypadku obojętny. Nikt z zewnątrz im nie pomoże, natomiast członkowie tej samej wspólnoty kulturowej – jak ów współczujący ratownik – okazują się nieskuteczni. Podobnie jak w przypadku mieszkańców Zachodu, również tożsamość emigrantów wcale nie jest elastyczna, lecz sztywna. Paryż nie pozwala im przewyżczyć przynależności klasowej ani żadnego innego aspektu pozycji społecznej. Krótko mówiąc, biedak i w Paryżu pozostanie biedakiem.

Fakt, że związek między postaciami a ich otoczeniem jest w porównaniu z wcześniejszymi przedstawieniami Paryża wątyły i wynika ze szczególnego doboru postaci oraz historii, jest naszym zdaniem odzwierciedleniem charakteru składanki filmowej jako dzieła złożonego z wielu fragmentów. *Paris, je t'aime* jest nawet bardziej fragmentaryczny niż przeciętna składanka, ponieważ obejmuje aż osiemnaście nowel, podczas gdy typowe składanki liczą sobie od trzech do sześciu części. Skoro każdy z reżyserów miał do dyspozycji niespełna dziesięć minut, nie mógł naświetlić szerzej związków między bohaterem, jego historią i otoczeniem, lecz musiał się ograniczyć do spraw zasadniczych. Dlatego filmowca uczestniczącego w tego rodzaju przedsięwzięciu można porównać do turysty, który jest zmuszony skupić uwagę na głównych atrakcjach, tak że – w odróżnieniu od podróżnika – nie zauważa mniej oczywistych walorów odwiedzanego miasta i nawet podczas zwiedzania tych głównych atrakcji nie ma czasu zastanowić się nad ich swoistym charakterem historycznym i kulturowym, bo goni go program. Oczywiście prowadzi to do homogenizacji i dekontekstualizacji przedstawionych przedmiotów, co

Patricia C. Albers i William R. James uważają (obok „mistyfikacji”) za główne cechy przedstawień tworzonych w trybie turystycznym¹⁶.

Ulice, drogi i środki transportu

Paris, je t'aime reklamowany jest, rzecz jasna, jako film o Paryżu: jego przestrzeniach, miejscach i łączących je szlakach. Czego się o tym wszystkim dowiadujemy i jak to się ma do wcześniejszych przedstawień Paryża? Paradoksalnie nie oglądamy wiele z Paryża, ponieważ bohaterowie są mało ruchliwi. Po części wynika to z ogólnego zamysłu tego filmu, który, jak już mówiliśmy, polegał na ukazaniu jedna po drugiej osiemnastu dzielnic Paryża i narzucał filmowcom ograniczenia, jakim nie podlegali twórcy *Znaku lwa*, *Do utraty tchu* lub *Céline et Julie vont en bateau* (1974), którzy nie musieli przypisywać swych bohaterów do określonej części Paryża. Oczywiście w założeniu tym wyrażało się przeświadczenie, że cały Paryż jest ważny, że słynne budowle, Luwr czy Sacré Coeur, są tak samo istotne jak osiedla robotnicze, Porte de Choisy czy Loin du 16e, a to przede wszystkim dlatego, że zgodnie z deklaracją wypisaną w czołówce filmu wszędzie w Paryżu dzieją się *petit romances*. Stosownie do tego oświadczenia reżyserzy „unikają pocztówkowych klisz”¹⁷. Słynne budowle wcale nie pojawiają się albo tylko w tle. Ale to odrzucenie stereotypowego, pocztówkowego Paryża nie owocuje istotnie nową wizją, nowym stylem jego przedstawiania, co znów możemy w głównej mierze złożyć na karb składankowego, nowelistycznego charakteru tego filmu.

Sposób przedstawienia Paryża w *Paris, je t'aime* odzwierciedla również pewne ogólnejsze realia, które wpływały na decyzje reżyserów. Na przykład już z pierwszej noweli, *Montmartre*, dowiadujemy się, że parkowanie aut jest w Paryżu wielkim problemem, tak że poruszanie się po nim własnym samochodem raczej przysparza kłopotów, niż służy wygodzie. W rzeczy samej w pozostałych częściach filmu żaden z bohaterów nie jeździ po mieście własnym samochodem – zupełnie inaczej niż w filmach reżyserów nowofalowych, którzy kilka razy dziennie przejeżdżali Paryż wszerej i wzdłuż we własnych *voitures*. Ten brak samochodu sprawia, że bohaterowie *Paris, je t'aime* wydają się bardziej bierni od swych poprzedników z filmów z lat sześćdziesiątych, którzy sprawiali wrażenie, że Paryż do nich należy, ponieważ mogli pojechać, dokąd tylko chcieli. Niekorzystanie z samochodu ogranicza również możliwości oddziaływań międzyludzkich, ponieważ pozbawia szansy podwiezienia znajomego bez samochodu lub atrakcyjnej osoby obcej – a i okazji do kłótni z innymi kierowcami. Rzecz znamienna, że we wspomnianej pierwszej noweli rzeczywiście dochodzi do nawiązania takiego przypadkowego romansu.

Natomiast w publicznych środkach transportu, które są stosunkowo szybkie, czyste, niedrogie, chociaż – zgodnie z przestrogą, którą bohater *Tuileries* braci Coen czyta w przewodniku – nie zawsze bezpieczne, do nawiązania przygodnej znajomości dochodzi rzadziej. Jest tak dlatego, że autobusem lub metrem ludzie jeżdżą na ogół po to, aby dotrzeć do określonego miejsca, a nie dla samej przyjemności podróżowania i kiedy już wsiądą, nie są skłonni zmieniać planów.

Bohaterowie kilku nowel poruszają się po mieście pieszo. Jest tak w *Quais de Seine* Gurinder Chadhy, w *Porte de Choisy* Christophera Doyle’a czy w *Parc Monceau* Alfonso Cuaróna. Ale w takich przypadkach ludzie ci nie chodzą daleko i wyruszają w określonym celu, na przykład do meczetu albo po to, aby odprowadzić dziecko do dziadka, który obiecał go przypilnować. Idąc, nie zwracają uwagi na otoczenie, lecz zachowują się tak, jak gdyby ono w ogóle nie istniało. W następstwie tego „w *Paris, je t'aime* cał-

kiem znikła sfera Baudelairowskiej *flânerie*¹⁸. Historie bohaterów nie przekładają się na historie o mieście i *vice versa*, bohaterowie nie uwewnętrzniają życia Paryża i nie starają się go naśladować w swoim zachowaniu, jak to czynili protagoniści *Znaku lwa*, wielu filmów Godarda, *Rendez-vous* Techine'a czy *Diva* (1981) Jean-Jacquesa Beineixa. Symbolem braku głębszej więzi między życiem miasta i życiem protagonistów jest unikanie typowego gestu bohaterów wcześniejszych filmów o Paryżu, a mianowicie wyglądania przez okno. Kiedy już to się zdarza, jak w *Place des Victoires*, postać, która jest całkowicie oderwana od rzeczywistości z powodu utraty dziecka, ogląda wówczas własny pejzaż wewnętrzny, a nie rzeczywisty Paryż.

Jedyną postacią, która jawi się jako swego rodzaju *flâneur*, jest bohaterka noweli Payne'a. Carol spaceruje ulicami Paryża, przygląda się domom i sklepom, ogląda miasto z różnych punktów obserwacyjnych i wiąże to, co widzi, z własnym doświadczeniem życiowym i swą tożsamością. Jest jedyną postacią, która swobodnie przekracza granice *arrondissements*, w których osadzone są pozostałe opowieści, tak że można ją uważać za metaforyczny łącznik między bohaterami pozostałych nowel.

W *Paris, je t'aime* drugą stroną wyraźnego umniejszenia znaczenia podróży w przestrzeni jest akcentowanie podróży w czasie. Na przykład w noweli *Faubourg Saint-Denis* Toma Tykwera bohaterowie tkwią w jednym miejscu, na dworcu kolejowym, podczas gdy my oglądamy ich minione losy. To kolejny uderzający rozdźwięk z wcześniejszymi przedstawieniami Paryża, a zwłaszcza z filmami twórców z kręgu Nowej Fali, którzy zawsze skupiali uwagę na czasie teraźniejszym, a nawet na chwili bieżącej, którą tak bardzo starali się uchwycić kamerą. Odnosimy natomiast wrażenie, że wyjątkowość każdej chwili nie ma w ogóle znaczenia dla reżyserów *Paris, je t'aime*.

W filmie tym przedstawiona jest również innego rodzaju podróż w czasie, a mianowicie podróż do innej rzeczywistości, do mitycznego Paryża stworzonego przez wcześniejszych artystów zakochanych w tym mieście, jak choćby Breton i Carné. Te podróże metaforyczne usuwają w cień rzeczywiste podróże bohaterów. Ale i one nie prowadzą nas daleko. Dzieje się tak dlatego, że narracje nawiązujące do dawnych przedstawień są wyrwane z normalnego biegu życia, są – tak jak budowle, które widzimy w tym filmie – zdekontekstualizowane. Uwypuklają jedynie fakt, że ów nadrealny Paryż należy już nieodwołalnie do przeszłości. Dzisiaj można go jedynie odtwarzać za pomocą wyobraźni lub sztuki.

Porównanie przedstawienia Paryża jako przestrzeni fizycznej w *Paris, je t'aime* z wcześniejszymi filmami osadzonymi w tym mieście uzmysławia, że w *Paris, je t'aime* eksploracja przestrzeni jest stosunkowo mało istotna. Z wyjątkiem noweli Payne'a kamera nigdy nie odwraca się od bohaterów ku samemu miastu i nigdy nie doświadczamy uczucia szybowania przez Paryż, przemierzania go, które tak często wywołują filmy Nowej Fali. Ten sposób przedstawiania świadczy o zaniku poczucia wagi lokalizacji we współczesnym kinie postmodernistycznym. Po części zanik ten wypływa z narastających trudności z kręceniem filmu w mieście – większych niż te, na jakie natrafiali twórcy tacy jak Godard lub Rohmer. Ale gotowe jesteśmy twierdzić, że zmiana ta świadczy również o upadku tego rodzaju „życia miejskiego”, które jeszcze ci twórcy przedstawiali, a którego istotnymi wymiarami były wspólnotowość, otwartość na przypadek i znaczący zasób czasu wolnego. Oglądając *Paris, je t'aime*, dochodzimy do wniosku, że współczesne życie miejskie określone jest przez samotność, przewidywalność (której symbolem jest przewodnik dla turystów), brak czasu, niemobilność fizyczną oraz możliwość przezwyciężenia ograniczeń przestrzennych za pomocą środków technicznych, których wymownym

symbolem jest telefon komórkowy. W ten sposób *Paris, je t'aime* wskazuje, że ludzie współcześni podbili przestrzeń, ale nie czas, lub nawet że coraz większa istotność czasu jest drugą stroną zaniku znaczenia przestrzeni.

Wpływy i style

Stylistykę *Paris, je t'aime* określa wiele różnych wpływów, w tym przede wszystkim style wniesione przez samych reżyserów, takich jak Gurinder Chadha, Tom Tykwer, Christopher Doyle (który przez wiele lat współpracował z Wongiem Kar-Wayem) czy bracia Coen. Poza tym niektóre nowele nawiązują do swoistej stylistyki dzieł innych reżyserów, jak na przykład *Quartier Latin* do filmów Johna Cassavetes'a lub *Tuileries* do *Ceremonie miłości* Waleriana Borowczyka. Pod względem stylistycznym *Paris, je t'aime* jest więc bardzo eklektyczny. Jednocześnie, jak już mówiłyśmy, mało istotne są wpływy twórców takich jak Godard, Truffaut i Rohmer, którzy skupiali uwagę na przestrzeniach publicznych, takich jak kawiarnie, na chwili bieżącej, postaciach, które nie tylko żyły w Paryżu, lecz żyły nim, i którzy ukazywali Paryż jako autonomiczny organizm, labirynt ulic zasługujący na uwiecznienie nawet wtedy, gdy nikt go nie przemierza (i którzy w największej mierze ukształtowali nasze myślenie o tym mieście). Pod tym względem *Paris, je t'aime* proponuje pewien nowy sposób patrzenia na Paryż – Paryż jako nadzwyczaj eklektyczny „tekst” zdolny przyswoić w praktyce nieskończenie wiele wpływów. Ale jako całość film ten jest potwierdzeniem braku hegemonicznego czy panującego przedstawienia Paryża. Jak już mówiłyśmy na wstępie, tworzenie kina transnarodowego wiąże się z ryzykiem podważenia istotności elementu narodowego bez ustanowienia czegokolwiek, co wynagradzałoby tę stratę.

Nie zmieniając tej ogólnej oceny, chcemy zwrócić uwagę na to, że całkiem pokazną liczbą nowel *Paris, je t'aime* świadczy o pojawieniu się nowej formuły stylistycznej, która wywiera istotny wpływ na przedstawienie Paryża, a którą w *Amelii* (2001) stworzył Jean-Pierre Jeunet. Wpływ tego filmu uwidocznił się w sposób najwyraźniejszy w nowelach reżyserów francuskich – a więc *Montmartre, Bastille, Tour Eiffel* – oraz w *Faubourg Saint-Denis* Toma Tykwera. Podobnie jak w *Amelii* narracja w tych nowelach nie jest całkiem realistyczna, chociaż ukazane historie trudno też uznać za czysto fantastyczne; bohaterowie jawią się jako cokolwiek nieporadni i bezbronni, łaknący miłości, czego nie umieją wyrazić wprost; dynamika postaci jest przyspieszona i sugeruje zarówno ruch w przestrzeni, jak w czasie, i w celu uniknięcia nieporozumień, które łatwo mogą wynikać z wielkiego tempa narracji, dodatkowych informacji udziela głos spoza kadru. Styl zastosowany przez Jeuneta pozwala opowiedzieć długą historię za pomocą stosunkowo krótkiego filmu, co jest szczególnie istotne w sytuacji, gdy reżyser ma do dyspozycji niespełna dziesięć minut. Warto dodać, że w *Amelii* można dostrzec pewne wpływy Nowej Fali, choć nie twórców takich jak Godard ani Rohmer, lecz Rivette'a, a zwłaszcza jego *Céline et Julie vont en bateau*.

Fakt, że właśnie dzieło Jeuneta okazuje się filmem, który wpłynął najsilniej na *Paris, je t'aime*, jest całkiem naturalny, ponieważ *Amelia* to jeden z tych filmów francuskich, które odniosły największy sukces za granicą. Można było mieć nadzieję, że dzieło utrzymane w podobnym stylu odniesie podobny sukces. Jednak w tym przypadku nadzieja ta spełniła się tylko częściowo.

Le Voyage en Arménie: kino drogi a podmiot transnarodowy w ruchu

Analiza najnowszego europejskiego kina drogi i kina podróży sugeruje zgoła odmiennie rozumienie transnarodowości. W wymiarze estetycznym, w wymiarze przedstawiania tożsamości i w wymiarze rynkowym współczesne filmy z tego gatunku ewoluują w przeciwnym kierunku niż składanki czy antologie filmowe. Aby odpowiedzieć na potrzeby rynku paneuropejskiego lub nawet globalnego, kino drogi nie unieważnia tożsamości lokalnych i narodowych, lecz opowiada o podmiocie transnarodowym, przy czym punktem wyjścia opowieści są zawsze konkretne i wyraźne identyfikacje lokalne, narodowe i/lub kulturowe. Jak powiadają Ezra i Rowden, kino transnarodowe „czuje się najbardziej «u siebie» w pośrednich przestrzeniach kultury [...] pomiędzy tym, co lokalne, i tym, co globalne. Problematyzuje ono samo zaangażowanie na rzecz czystości lub separatyizmu w kulturze”¹⁹. Współczesny europejski film podróży rzeczywiście lepiej odpowiada definicji kina transnarodowego jako formuły z pogranicza kultur, przy czym to pośredniczenie między kulturami należy uważać za pewną zależność dialogiczną, obejmującą zarówno bardziej tradycyjne, jak i nowsze formy identyfikacji. I to sprawia, że tego rodzaju kino drogi zapewne będzie mniej atrakcyjne dla rynku paneuropejskiego niż antologie filmowe w rodzaju *Paris, je t'aime* – że jego zasięg oddziaływania ograniczy się z jednej strony do publiczności narodowych, z drugiej zaś do transnarodowej, lecz nielicznej publiczności festiwalu filmowych i kin artystycznych.

To, co transnarodowe, proponujemy zatem rozumieć jako coś, co nie jest całkowicie oderwane od tego, co narodowe, lecz toczy z nim ciągły spór. Socjologowie i antropologowie społeczni różnie oceniają współczesne zjawisko słabnięcia narodu oraz identyfikacji narodowej. Na przykład Anthony D. Smith, który współczesną kulturę transnarodową uważa za „eklektyczną”, „z gruntu sztuczną” i „obojętną na czas i miejsce”²⁰, wątpi, że jest ona w stanie zastąpić najtrwalsze uczucia i przywiązania narodu. Według Smitha „ethnohistoria” danego narodu, która opiera się na wspólnych odniesieniach symbolicznych do przeszłości i przodków, nadal jest szafarką trzech głębokich zaspokojeń, a mianowicie odpowiedzi na problem osobistego odejścia w niepamięć (ponieważ spleta los osobisty z losem przyszłych pokoleń narodu), poczucia trwałej godności narodowej (bo skoro mamy wspaniałą przeszłość, to czeka nas również wspaniała przyszłość – i to w czasie, kiedy samemu jeszcze się z niej skorzysta), wreszcie poczucia braterstwa, przynależności do wielkiej rodziny.

Natomiast Ulf Hannerz dochodzi do wniosku, że obecnie istnieją „różne typy ludzi, dla których naród funkcjonuje z mniejszym powodzeniem niż wcześniej jako źródło rezonansu kulturowego”²¹, jak choćby emigranci, osoby wieloetniczne czy tak zwani „analitycy symboliczni”, czyli uczeni i badacze, bankierzy inwestycyjni, prawnicy, wydawcy, intelektualści. Według Hannerza dla wielu z tych ludzi kultura transnarodowa nie jest „z gruntu sztuczna” ani „obojętna na czas i miejsce”, lecz jest sferą, która zastąpiła naród jako źródło rezonansu kulturowego. To ludzie o podmiotowości, w której w istocie „poczucie głębokiego zakorzenienia historycznego może być zastąpione równie intensywnym doświadczeniem rozłam i braku ciągłości, jak w wypadku migranta transkontynentalnego; braterstwo teraźniejszości [...] jest w opozycji do osadzonych w historii różnic”²². Hannerz zauważa jednak, że dla wielu ludzi źródłem zarówno idei wspólnoty, jak i tożsamości nadal jest sentyment narodowy, i przyznaje, że nie ma mowy o tym, jakoby miejsce narodu i kultury narodowej zajmowała jakakolwiek jednolita „kultura transnarodowa”²³. Jego zdaniem „możemy mieć do czynienia z podziałem zobowiązań, lojalności, dwuznacznością i sprzecznymi rezonansami kulturowymi”²⁴.

Kino podróży zawsze miało ogromny potencjał ujmowania i wyrażania głębokiej istoty i wywrotowej mocy okresów przejściowych. Na przykład według Gilles'a Deleuze'a *voyage form* (czyli zastosowanie podróży jako osnowy dramaturgicznej) było przejawem kryzysu obrazu działania jako takiego i formą, w której wyraziła się nowoczesność zarówno neorealizmu włoskiego, jak i francuskiej *nouvelle vague*²⁵. Jako jeden ze skutków II wojny światowej, która oznaczała głębokie pęknięcie w wymiarze społecznym, ekonomicznym, politycznym, moralnym i artystycznym, wyłoniło się nowe kino, które ukazywało rozproszoną i nieciągłą rzeczywistość i w którym zerwaniu uległa więź między bohaterem i działaniem. W tym kontekście narracja podróży zmateriałizowała powszechne i traumatyczne poczucie dezorientacji oraz braku celu i stworzyła błądzących antybohaterów, których należy uważać raczej za obserwatorów niż sprawców. Obecnie podróż i ruch są adekwatnymi metaforami (a i rzeczywistymi konsekwencjami) wykożnienia i rozchwiania, a więc zjawisk, które w następstwie tak epokowych zdarzeń jak zjednoczenie Niemiec, upadek Związku Radzieckiego i poszerzenie Unii Europejskiej stały się powszechne i w wielkiej mierze określają oblicze kinematografii na całym kontynencie. Jednocześnie są one metaforami przemian, jakim w wymiarze sposobów produkcji oraz dystrybucji podlega sam film europejski. Określony dramaturgicznie przez przejściowość i pośredniość również on egzemplifikuje zaangażowania wielotorowe, wieloznaczności, a także sprzeczne rezonanse kulturowe, które w coraz szerszym zakresie znamionują identyfikacje Europejczyków.

Choć z jednej strony oczywiste jest, że lokalne i narodowe formy identyfikacji dla wielu tracą znaczenie i dla wszystkich ulegają zmianie, to z drugiej strony prawdą jest i to, że – ustawicznie modyfikowane w negocjacjach z nowymi formami identyfikacji postnarodowej, transnarodowej i globalnej – nadal stanowią fundament naszego doświadczenia. Podobnie film, którego tematem jest „podmiot transnarodowy”, nie może wprowadzić swego tematu, nie osadziwszy tego podmiotu w jakimś – choć na ogół więcej niż jednym – określonym kontekście lokalnym, narodowym lub kulturowym. Filmy drogi są doskonałą egzemplifikacją tego wymogu, ponieważ są tekstami w toku, narracjami rozwijającymi się na drodze, a droga – dosłownie i metaforycznie – zawsze oddziela i łączy zarówno dwa punkty w przestrzeni, jak i dwa punkty w czasie.

W dawnych filmach drogi podróż była na ogół przestrzenią doświadczenia transformacyjnego; za sprawą podróży od źródła, punktu wyjścia do nowego miejsca przeznaczenia zmieniał się nie tylko krajobraz przed oczyma widza, lecz również same postaci podlegały zmianom, które objawiały im głębokie prawdy o nich samych, ich epoce i społeczeństwie. Jest to prawdą tak samo o klasycznym hollywoodzkim filmie drogi, jak o europejskim kinie podróży, tak samo o jeździe na wschód kapitana Ameryki i Billy'ego w *Easy Rider* Dennisa Hoppera (USA 1969), jak o Joyce'a podróży na południe w *Podróż do Włoch* Roberto Rosselliniego (Włochy/Francja 1954). Dzisiejsze europejskie filmy drogi, traktujące o podmiocie transnarodowym, nadal wytwarzają i ukazują przemiany krajobrazu oraz bohaterów, ale ich głównym celem jest odsłonięcie niemożliwości zachowania przez człowieka postkolonialnego, emigracyjnego, wieloetnicznego, wędrownego, a także przez analityka symbolicznego stałych identyfikacji lokalnych i/lub narodowych. W trakcie drogi filmy te rozwijają i odtwarzają taką czy inną geograficzną i kulturową rozbieżność, zaszczepiając bohaterom wielotorowość zaangażowań, która już nigdy nie zniknie. Dawne filmy drogi rozwijały się od A do B lub przynajmniej od A ku B, natomiast nowa podróż europejska wytwarza wieczny ruch.

Idee te można zegzemplifikować na przykładzie analizy niedawno nakręconego filmu *Le Voyage en Arménie*, koprodukcji francuskiej w reżyserii Roberta Guédiguiana,

francuskiego weterana kina o pochodzeniu niemiecko-ormiańskim. Jako dzieło pod istotnymi względami podobne do innych nowych europejskich filmów podróży *Le voyage en Arménie* jest reprezentatywnym przykładem pewnego nurtu – nowego europejskiego kina ruchu i przejścia, które zajmuje się podmiotowością transnarodową i w którym odzwierciedla się problematyka postkolonialna i postnarodowa. Innymi przykładami tego kina są, między innymi, francuska koprodukcja *Le Grand voyage* (2004), autorstwa francusko-marokańskiego reżysera Imaëla Ferroukhiego (który zadebiutował tym filmem), a także międzynarodowa koprodukcja *La Stella che non c'è* (Włochy/Francja/Szwajcaria/Singapur 2006), autorstwa uznanego reżysera włoskiego Gianiego Amelii. Wszystkie te filmy istnieją w sferze pośredniej między tym, co regionalne, i tym, co międzynarodowe. Na przykład wszystkie podróże zaczynają się z miejsc, które przynależą do symbolicznego centrum kontynentu, „starej Europy”, lecz które są zarazem jakoś marginalne/peryferyjne zarówno w obrębie kontynentu, jak i kraju (Marsylia, Aix-en-Provence, Neapol) – przez co wspomniane filmy są osadzone w sferze lokalnej, regionalnej. Natomiast punkty docelowe wszystkich tych podróży leżą w krajach, które względem Europy współczesnej stanowią – na różnych zasadach – kulturowe „inne”, czyli w Armenii, Arabii Saudyjskiej i Chinach. Taka lokalizacja celów podróży uzmysławia przesuwanie się granic Europy na wschód i południe, a w niektórych przypadkach również nową marginalizację Europy w zglobalizowanym kontekście ekonomicznym. Wszystkie te filmy opowiadają o podróżnikach mimo woli, którzy nim wydarzenia zewnętrzne popchnęły ich do wędrówki, czuli się dobrze w miejscu, w którym żyli, i ze spokojem traktowali własne identyfikacje. Jednak w rzeczywistości identyfikacje te były źródłowo wieloznaczne, ponieważ funkcjonowały jednocześnie na poziomie lokalnym i na poziomie ponadnarodowym, transnarodowym czy symbolicznym. Dlatego w przypadku wszystkich tych postaci podróże kwestionuje harmonię ich sytuacji początkowej, rodzi komplikacje, wieloznaczność i sprzeczne rezonanse, wprowadza w pole oddziaływania nowych biegunów przyciągania kulturowego – i tym samym wytrąca z równowagi lub nawet wprawia w wieczny ruch.

Le Voyage en Arménie

Robert Guédiguian urodził się w 1953 roku z ojca Ormianina i matki Niemki w Estaque, północnym przedmieściu robotniczym Marsylii. Zdarzyło mu się powiedzieć o sobie, że jest „filmowcem dzielnicowym”, ponieważ większość jego filmów dzieje się właśnie na tym portowym przedmieściu. Karierę producenta i reżysera zaczął w początkach lat osiemdziesiątych i jako twórca współpracujący stale z praktycznie tą samą ekipą techników oraz aktorów, do których należy jego żona Ariane Ascaride i cała grupa dzieci znajomych, Guédiguian stał się twórcą kina autorskiego, które mimo wysokiej jakości gotowych dzieł można opisać jako zarazem chałupnicze i „lokalne”. Peryferyjne zarówno pod względem produkcyjnym, jak i geograficznym kino Guédiguiana jest swego rodzaju soczewką, która ukazuje w powiększeniu zagadnienia żywotnie istotne dla społeczeństwa i kultury jako całości, takie jak upadek wszechogarniających ideologii i kryzys lewicy, rozwój społeczeństwa postklasowego i postprzemysłowego, ewolucja rodziny i wspólnoty oraz zmiana struktury miasta. Głównym tematem Guédiguiana jest upadek „miejsca” jako środowiska wykształcania się tożsamości oraz uczuć przynależności. W ogromnej większości jego filmów naród jest nieobecny, co zapewne jest potwierdzeniem faktu, że Marsylia zawsze czuła się oddalona od Paryża, stolicy będącej naczelnym wyróżnikiem „francuskości”. Miejsce kraju i narodu zajmuje *Midi*, które

konotuje zwłaszcza dwie idee, a mianowicie zespół tradycji i pejzażu Śródziemnomorza (światło, barwy, gesty, twarze, kuchnia) oraz aurę kosmopolityzmu, otwarcia na Południe i mieszanki ludów. Wolne od odniesień narodowych i osadzone nie w kontekście kraju, lecz Południa/Śródziemnomorza kino Guèdiguiana uzyskuje wydatny aspekt transnarodowy. Jego Marsylia staje się symbolem losu nie tyle konurbacji francuskich, ile śródziemnomorskich lub nawet w ogóle europejskich. Staje się paradygmatem kondycji współczesnej, którą określa wykorzenienie, szybka zmiana i rozpad „miejsca” i która nie jest narodowa, lecz międzynarodowa. Również położenie przynależnych do klasy robotniczej bohaterów Guèdiguiana ma charakter transnarodowy, ponieważ dotykająca ich utrata tożsamości i ogólna degradacja jest losem, który dzieli z klasą robotniczą całego świata zachodniego²⁶.

Le Voyage en Arménie jest najbardziej międzynarodowym z dzieł Guèdiguiana, a także jego pierwszym filmem podróży. To film międzynarodowy pod względem tematu, języków oraz lokalizacji planów, natomiast pod względem produkcyjnym, jako sfinansowany przez studio samego reżysera z udziałem France 3 Cinéma, jest w stu procentach francuski. Istotniejszy wymiar międzynarodowy, a ściślej biorąc transnarodowy nadaje temu dziełu dążenie do zbadania skutków pośredniości kulturowej. Źródłem tej pośredniości jest nie tylko geograficzna i kulturowa biegunowość Francji oraz Armenii; zarówno Francja, jak i Armenia są w istocie ujmowane niezależnie jako kraje postnarodowe. Sekwencje marsylskie filmu rozgrywają się w społeczności francuskich Ormian, którzy kultywują rodzime tradycje, ale porozumiewają się między sobą po francusku, co uzmysławia zasadnicze znaczenia diasporycznego makijażu współczesnej francuskości. Również Armenia jawi się jako społeczeństwo transnarodowe, ustawicznie ustalające kompromisy między daleką przeszłością (nadal obecną w architekturze i za pośrednictwem symboli kultury oraz wiary religijnej), niedawną przeszłością, która przyniosła niepodległość kraju (pewne z filmowych postaci walczyły na wojnie i są bohaterami narodowymi), i teraźniejszością nowego państwa, które usiłuje pozostać wierne własnej kulturze, podczas gdy adaptuje reguły globalnej kultury i gospodarki oraz społeczeństwa globalnego. Ponadto, choć *Le Voyage en Arménie* jest produkcją francuską, sam bezpośrednio manifestuje się jako międzykulturowy, ponieważ w czołówce napisy są dwujęzyczne, francuskie i ormiańskie. A zatem jest to dzieło, którego pośredniość kulturowa jest performatywnie egzemplifikowana w formie narracyjnej kina drogi.

Przedstawmy w zarysie fabułę *Le Voyage en Arménie*. Anna, córka Ormianina i Włoszki, która już nie żyje, jest Francuzką, kardiolog mieszkającą z mężem i córką w Marsylii. Kiedy jej ojciec, Barsam, który jest chory na serce, znika, Anna domyśla się, że pojechał do Armenii, i niechętnie postanawia jechać za nim. Ma nadzieję odnaleźć ojca i nakłonić do powrotu do Francji w celu poddania się operacji. Barsam zostawił w istocie kilka wskazówek – starą fotografię ukazującą go wraz z innym muzykiem ormiańskim, a także, co szczególnie wymowne, przewodnik po Armenii – jak gdyby chciał, aby córka pojechała za nim. Dzięki pomocy kilku miejscowych, w tym Yervantha, Francuza pochodzenia ormiańskiego, który porzucił Marsylię przed wielu laty i został bohaterem wojny o niepodległość, Anna w końcu odnajduje ojca. Jednak Barsam założył już nową rodzinę i nie ma zamiaru wracać do Francji. W trakcie poszukiwań Anna nauczyła się wiele o Armenii, uzmysłowiła sobie, że jej korzenie tkwią w tym kraju, nawiązała nowe przyjaźnie i zaciągnęła nowe zobowiązania. Ostatecznie dochodzi do porozumienia z ojcem, Anna jedzie do domu, ale związana obietnicą, że wkrótce wróci.

Wyruszając w pierwszą podróż do kraju ojca bez znajomości ormiańskiego i wyposażona jedynie w przewodnik dla turystów, Anna ryzykuje, że będzie po prostu francuską

turystką podróżującą po egzotycznym i zapadłym zakątku świata. Reżyser w istocie ulega pokusie wykorzystania podróży Anny do odmalowania przed oczyma widzów szerokiej panoramy Armenii, jej religii i kultury, urokliwych pejzaży miejskich i wiejskich, atrakcji przyrodniczych i zabytków. Wplata nawet w akcję lot helikopterem, dzięki czemu możemy podziwiać górski krajobraz, nad którym króluje majestatyczna i symboliczna góra Ararat. Film jest dość dydaktyczny, a reżyser korzysta skwapliwie z każdej okazji do naświetlenia widzom historii narodowej i dziedzictwa kulturalnego Ormian – choć również mniej atrakcyjnych aspektów życia niepodległej Armenii, w tym świata przestępczego i faktu, że władzę w kraju zdobył skorumpowany i cyniczny człowiek interesu.

Z drugiej strony Anna nie jest zwykłą turystką. Przyświeca jej cel całkiem praktyczny (czego podkreśleniem jest szary kostium, jaki zazwyczaj przywdziewa), a jej podróż można by opisać jako misję detektywistyczną. Wyprawa ta nie ma nic wspólnego z turystyką masową i jest całkowicie wolna od wszelkich podtekstów neokolonialnych; zdecydowane poglądy lewicowe Anny czynią z niej turystkę świadomą politycznie. Anna jest turystką nietypową również dlatego, że nie całkiem jest „skądinąd” – nie jest osobą o niedwuznaczonej identyfikacji narodowej. To w istocie stały aspekt kina Guèdiguiana, w którym, jak już widzieliśmy, identyfikacje lokalne (z dzielnicą i miastem) oraz transnarodowe (z *Midi* i klasą robotniczą) są tak silne, że całkowicie zastępują identyfikację narodową. Ale Anna nie jest też typową bohaterką Guèdiguiana, ponieważ nie jest silnie zakorzeniona w Marsylii, a choć przyznaje, że przez dwadzieścia lat była walczącą komunistką, to już nie określa się przez odniesienie do komunizmu. Co więcej, jako kardiolog jest osobą o słabszej identyfikacji klasowej niż należący do klasy robotniczej komunistyczny bohaterowie Guèdiguiana. Jako córka Włoszki, której cała edukacja kulturowa sprowadzała się do sztuki robienia dobrego makaronu, oraz Ormianina, który nie nauczył jej ani słowa po ormiańsku („bo nigdy o to nie poprosiła”, jak wyjaśnia Barsam), Anna określa się jako osoba bez poczucia tożsamości. Religia, kultura, narodowość lub to, co Anthony Smith nazywa „ethnohistorią”, nie ma dla niej znaczenia i nie jest czynnikiem kształtującym jej życie. Kiedy w towarzystwie Yervantha odwiedza stary kościół chrześcijański, oświadcza, że w tej świątyni czuje się tak samo obojętna jak wszędzie indziej.

Anna pochodzi z rodziny mieszanej, jej rodzice byli imigrantami, ale żadne z nich nie zaszczepiło jej silniejszego poczucia przynależności kulturowej, językowej czy religijnej. Zamiast tego rodzice sprzyjali w istocie jej indywidualnemu i zawodowemu rozwojowi jako Francuzki i lekarki. Jako podmiot postideologiczny i postnarodowy Anna jest jednym z analityków symbolicznych w sensie Ulfa Hannerza, z własną profesją utożsamia się silniej niż ze wspólnotą narodową bądź lokalną i wszędzie jest i nigdzie nie jest u siebie. W podróży okazuje się kobietą silną i samodzielną, zdolną do radzenia sobie z sytuacjami trudnymi, a nawet niebezpiecznymi, mimo że brak jej językowych i kulturowych narzędzi pełnego rozumienia tych sytuacji. Jest bystra i żądna wiedzy, od razu stara się opanować podstawy ormiańskiego, ale nie jak turystka zainteresowana zwiedzaniem miejsca ani jak podmiot diasporyczny poszukujący swych korzeni, lecz w celu zdobycia władzy nad otoczeniem. Pod wieloma względami Anna jest podmiotowością globalną, profesjonalistką umiejacą radzić sobie w każdym miejscu i w każdej kulturze, a przy tym w sensie istotnym będącą sobą gdziekolwiek jest. Właśnie to, co w takim przypadku znaczy „być sobą”, jest sednem sprawy.

Film Guèdiguiana kwestionuje tę pozorną samowystarczalność i egocentryczność transnarodowej tożsamości Anny. Kwestia tego, kim jest Anna i przez co została ukształ-

towana, ma zasadnicze znaczenie zarówno w warstwie narracji, jak i w warstwie obrazu. Kamera nieraz ukazuje ją w lustrze, za ramę którego zatknęła fotografie córki, męża, ojca i matki. Ale nie znaczy to, że te wizerunki bliskich całkowicie ją określają, ustanawiają jej tożsamość. Przybywszy do Armenii, Anna w istocie ustawicznie przegląda się w twarzach i sposobie bycia krajowców i uzmysławia sobie, że te cechy cielesne, które mogłaby uważać za rys swoisty siebie i najbliższych, w Armenii są powszechne. Również ludzie, których spotyka, od razu biorą ją za swoją i często nazywają „dobrą ormiańską córką” – na co przez pewien czas się bocy, ale co w końcu uznaje.

Doświadczenia Anny pod pewnymi względami przypominają przeżycia bohaterów *Calendar* (Kanada/Niemcy/Armenia 1993), autorstwa kanadyjskiego Ormianina Atoma Egojana, filmu, który „na swój sposób miał zaprezentować Armenię światu”²⁷. Dwoje bezimiennych bohaterów filmu Egojana, Fotograf i jego żona Tłumaczka, jest Kanadyjczykami pochodzenia ormiańskiego, którzy jadą do Armenii w sprawach zawodowych, chociaż pomniejszym motywem jest chyba również pragnienie bliższego poznania kraju ojców. Fotograf nie znajdzie w Armenii niczego, z czym mógłby się utożsamić, i w końcu wyjedzie z poczuciem, że nie jest ani stąd, ani z kraju, w którym się urodził. Natomiast jego żona, która w Kanadzie była blisko związana z żywą diasporą ormiańską, czuje się w Armenii szczęśliwa i spokojna, zakochuje się w krajowcu i postanawia zostać na stałe. Jak stwierdziłyśmy w innym tekście, *Calendar* Egojana uzmysławia niebezpieczeństwo życia w drodze polegające na tym, że „w podróży łatwo zgubić stare poczucie siebie, nie znalazłszy nowego”²⁸.

W odróżnieniu od Tłumaczki Anna nie zostanie krajanką, nie zostawi Marsylii, córki i męża, aby osiedlić się w Armenii. Jednocześnie w Armenii poznała drugą żonę ojca, nawiązała wiele bliskich znajomości, zaciągnęła zobowiązania wobec ludzi, którzy będą na niej polegać, a także poznała mężczyznę, w którym mogłaby się zakochać. Podróż zmieniła jej życie i przed wyjazdem obiecuje, że wkrótce wróci.

Anna nie traci tożsamości tak jak Fotograf Egojana, chociaż podróż do kraju ojca głęboko ją przekształca. W chwili przyjazdu uważała się za Francuzkę, kobietę o poglądach lewicowych, niezależną profesjonalistkę i kardiolog. Podróż zamienia ją w osobę transnarodową, świadomą siebie jako podmiotu istniejącego w przestrzeni pośredniej między co najmniej dwiema kulturami i zmuszoną kultywować więcej niż jedną przynależność. Kiedy wbrew powabom perspektyw, które otwarły przed nią nowe znajomości, i pokusie nowej miłości wyjeżdża z Armenii, rozstajemy się z nią na lotnisku przeświadczeni, że odtąd już zawsze będzie musiała radzić sobie ze sprzecznymi rezonansami i wielotorowymi zobowiązaniami doświadczenia transnarodowego, które nie jest wolne od bólu. Jak to ujmuje Barsam: „dwie ojczyzny, dwie przyjaźnie, dwie rodziny – kto to wytrzyma?” *Voyage en Arménie* wprawia Annę w wieczny ruch.

Wnioski

Na zakończenie pragniemy raz jeszcze podkreślić, że kino transnarodowe w żadnym razie nie jest zjawiskiem jednolitym. Przeciwnie, jest bardzo złożone i pozwala się ujmować z wielu punktów widzenia i analizować rozmaitymi metodami. Podejście zastosowane przez nas w tym artykule można uznać za oparte na przeciwstawieniu turysty i podróżnika, które jest równie powszechnie stosowane, co i krytykowane w badaniach nad doświadczeniem podróży. Dlatego choć *Paris, je t'aime* interpretowałyśmy jako przede wszystkim wyraz „doświadczenia turystycznego”, natomiast *Le Voyage en Arménie* w

kategoriach doświadczenia podróżnika bardziej szlachetnego rodzaju, to nie upieramy się, że tych filmów nie można ujmować inaczej. W końcu podróżnik jest tylko „turystą” z punktu widzenia bardziej doświadzonego podróżnika, a turysta rzadko jest świadomy siebie jako podmiotu standardowego „spojrzenia turysty”.

Tłumaczył Michał Szczubińska

Bibliografia

- A. Appadurai, C. Breckenridge, *On moving targets*, „Public Culture” 1989, vol. 2, s. i-iv.
- P.C. Albers, W.R. James, *Travel photography: A methodological approach*, „Annals of Tourism Research” 1988, no. 15, s. 134-158.
- T. Bergfelder, *National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies*, „Media, Culture & Society” 2005, vol. 27, no. 3, s. 315-331.
- S. Crofts, *Reconceptualising National Cinemas*, „Quarterly Review of Film and Video” 1993, no. 3, s. 49-67.
- Ch. Darke, *Paris, je t'aime*, „Sight and Sound” 2007, no. 7, s. 66-8.
- G. Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis 2001.
- Transnational Cinema: The Film Reader*, red. E. Ezra, T. Rowden, London, New York 2006.
- A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, Kraków 2008.
- S. Hall, *Cultural Identity and Diaspora*, [w:] *Identity: Community, Culture, Difference*, red. J. Rutherford, London 1990, s. 235-6.
- S. Hall, *The Question of Cultural Identity*, [w:] *Modernity and its Futures*, red. S. Hall, D. Held, T. McGrew, Cambridge 1992.
- U. Hannerz, *Powiązania transnarodowe. Kultura, ludzie, miejsca*, tłum. K. Franek, Kraków 2006.
- D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, London 1990.
- C. MacCabe, *Jean-Luc Godard in Conversation with Colin MacCabe*, [w:] *Screening Europe*, red. D. Petrie, London 1992, s. 97-105.
- E. Mazierska, L. Rascaroli, *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*, London 2006.
- V. Nabokov, *King, Queen, Knave*, London 1970.
- L. Rascaroli, *The place of the heart: scaling spaces in Robert Guédiguian's cinema*, „Studies in French Cinema” 2006, no. 2, s. 95-105.
- J. Romney, *Atom Egoyan*, London 2003.
- A.D. Smith, *National Identity*, London 1991.
- J. Urry, *The tourist gaze: Leisure and travel in contemporary societies*, London 1990.
- S. Vertovec, *Conceiving and Researching Transnationalism*, „Ethnic and Racial Studies” 1999, vol. 22, no. 2, s. 447-462.

Przypisy

- ¹ S. Vertovec, *Conceiving and Researching Transnationalism*, „Ethnic and Racial Studies” 1999, vol. 22, no. 2, s. 451.
- ² A. Appadurai, C. Breckenridge, *On moving targets*, „Public Culture” 1989, vol. 2, s. iii.
- ³ T. Bergfelder, *National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies*, „Media, Culture & Society” 2005, vol. 27, no. 3, s. 320.

- ⁴ Ibidem, s. 322.
- ⁵ Ibidem, s. 326.
- ⁶ U. Hannerz, *Powiązania transnarodowe. Kultura, ludzie, miejsca*, tłum. K. Franek, Kraków 2006, s. 18.
- ⁷ V. Nabokov, *King, Queen, Knave*, London 1970, s. 7-8.
- ⁸ *Transnational Cinema: The Film Reader*, red. E. Ezra, T. Rowden, London, New York 2006, s. 4.
- ⁹ S. Crofts, *Reconceptualising National Cinemas*, „Quarterly Review of Film and Video” 1993, no. 3, s. 60-61.
- ¹⁰ J.L. Godard, cyt. za: C. MacCabe, *Jean-Luc Godard in Conversation with Colin MacCabe*, [w:] *Screening Europe*, red. D. Petrie, London 1992, s. 103.
- ¹¹ Emmanuel Benbihy, który wyprodukował *Paris, je t'aime*, realizuje teraz film pt. *New York, I Love You*.
- ¹² Zob. J. Urry, *The tourist gaze: Leisure and travel in contemporary societies*, London 1990.
- ¹³ Jedną z nowel do tego filmu miał nakręcić Jean-Luc Godard, ale ostatecznie do tego nie doszło.
- ¹⁴ *Transnational Cinema...*, op. cit., s. 2.
- ¹⁵ A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, Kraków 2008.
- ¹⁶ P.C. Albers, W.R. James, *Travel photography: A methodological approach*, „Annals of Tourism Research” 1988, no. 15, s. 154-155.
- ¹⁷ Ch. Darke, *Paris, je t'aime*, „Sight and Sound” 2007, no. 7, s. 66.
- ¹⁸ Ibidem, s. 66.
- ¹⁹ *Transnational Cinema*, op. cit., s. 4.
- ²⁰ A.D. Smith, *National Identity*, London 1991, s. 158.
- ²¹ U. Hannerz, *Powiązania transnarodowe*, op. cit., s. 132.
- ²² Ibidem, s. 133.
- ²³ Ibidem, s. 134.
- ²⁴ Ibidem, s. 134.
- ²⁵ G. Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis 2001, s. 208-211.
- ²⁶ Zob. L. Rascaroli, *The place of the heart: scaling spaces in Robert Guédiguian's cinema*, „Studies in French Cinema” 2006, no. 2.
- ²⁷ J. Romney, *Atom Egoyan*, London 2003, s. 97.
- ²⁸ E. Mazierska, L. Rascaroli, *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*, London 2006, s. 223.

Summary

Today – at a time when Europe’s dramatic transformations are at the centre of key political, economic, and cultural discourses, and when so many European films are multinational co-productions – the concept of transnationality offers new metaphors to redefine continental cinema, and to explore its mutating productive and distributing contexts, as well as artistic practices. And yet, the transnational is a problematic notion, and its application to the cinema as a theoretical and investigative tool still awaits full clarification. Sometimes simply used in its sense of ‘involving or operating in several nations’, or as a synonym of ‘international’, the term ‘transnational’ introduces at least two ideas that can be usefully applied to contemporary cinema: the notion of industrial or aesthetic situations in which the nationality of a film is annulled, or no longer matters; and the status of films that involve and problematize cross-border practices and identities. However, many questions are left unanswered – for instance, the rationale of the production and reception of transnational cinema; or the ways in which contemporary transnational films differ from prior practices of co-production and international collaboration. At the purpose of advancing our understanding of the notion of the transnational in a cinematic context, this paper explores cultural, economic, ideological, and aesthetic facets of contemporary European cinema, taking as its object of study two

different genres, both of which are naturally inclined to international, multinational or transnational dimensions – the portmanteau film and the road movie.

We focus first on the portmanteau film, and especially the recent example, *Paris, Je t'aime* (France/Liechtenstein/Switzerland 2006). By situating it in a number of contexts, including earlier films on Paris such as *Paris vu par...* (1965) and *Paris vu par... vingt ans après* (1984), and by discussing its productive, artistic, and thematic features, we test the assumption that *Paris, Je t'aime* is a quintessential transnational film, and discuss those elements of national identity that were either transcended or preserved by the filmmakers. Then we ask what happens when a European film travels beyond the national borders, and goes on the road at the specific purpose of testing the limits of national and cultural identities. Our examples are Robert Guédiguian's *Le Voyage en Arménie* (France 2006) and Ismaël Ferroukhi's *Le Grand Voyage* (France/Morocco 2004) – two recent road movies that depart from the heart of Old Europe and travel to or beyond its margins.

Aleksandra Ewa Furtak

Uwikłana w mitologię opowieść o zwykłym spotkaniu

Filmy drogi, obok westernów i musicali, są jednymi z najbardziej amerykańskich konwencji przejawianych we współczesnej sztuce wizualnej. Wszystkie encyklopedie filmu podają zgodnie – kino drogi narodziło się w Stanach Zjednoczonych. I w zasadzie nie ma w tym nic dziwnego; w jakim innym kraju kino drogi mogłoby znaleźć dogodniejsze warunki do powstania i rozwoju? W kraju Pielgrzymów definiujących *prawo dążenia do szczęścia*, Pionierów podążających w nieznaną po skrawek własnej ziemi, Samotnych Wędrowców wierzących w mit opływającej złotem Kalifornii. W kraju bezkresnych przestrzeni i nieograniczonych możliwości, z gęstą siecią asfaltowych dróg prostych jak linijka. Ale pomimo to, że filmy drogi odzwierciedlają kwintesencję amerykańskości, u ich podstaw nie stoi los wyłącznie amerykański – droga jest starą jak świat metaforą ludzkiego losu, a film drogi nie jest niczym innym jak opowieścią o podróży i podróżnikach, o wędrowce i włóczęgach, jak te snute niegdyś po zmroku przez miejscowych bazarzy i mędrców (legandy, podania, mity, religie). Jak Väinämöinen na poszukiwanie żony, Odys do Itaki, Argonauci po Złote Runo, Chrystus do Jerozolimy, Siddhartha z domu do bezdomności, tak bohaterowie filmów drogi zmierzają dokądś, bądź też po coś. I nie potrzebują ani prostych jak linijka autostrad, ani skarbu na końcu drogi. Te opowieści dzieją się wszędzie. Na wszystkich kontynentach, we wszystkich, nawet najmniejszych społecznościach – obecni są bohaterowie bez adresu. Tacy jak Lena i Vaughn (*Pod chmurami*, reż. Ivan Sen, Australia 2002), Max i Francis (*Strach na wróble*, reż. Jerry Schatzberg, USA 1973), Radek, Franta i Ania (*Jazda*, reż. Jan Svěrák, Czechy 1994), Ernesto i Alberto (*Dzienniki motocyklowe*, reż. Walter Salles, Ameryka Południowa¹ 2004), Travis (*Paryż, Teksas*, reż. Wim Wenders, Francja, Wielka Brytania, RFN 1984) i Allie (*Nieustające wakacje*, reż. Jim Jarmusch, USA 1980).

Bohaterowie

Ich podróż zaczyna się zwykle w niezbyt malowniczym miejscu (zapomniane przez świat miasteczko na australijskiej prowincji – Lena, więzienie – Vaughn), w przeciętnej drobnomieszkańskiej rodzinie (Ernesto), niezbyt osławionym kraju (Czechy) i w niezbyt sprzyjających okolicznościach (Ania – porzucona przez narzeczonego na środku leśnej szosy). Tam ich poznajemy – bohaterów, którzy raczej nie mają zadatków na herosów. Nie są ani zjawiskowo piękni, ani wybitnie utalentowani, nie posiadają żadnych nadprzyrodzonych zdolności i nie oczekują na żadną świetlaną przyszłość. W najlepszym wypadku są typowymi, przeciętnymi przedstawicielami swojej równie przeciętnej społeczności, gubiącymi się w tłumie podobnych do siebie ludzi. Często jednak stanowią margines tej społeczności, będąc najmniej interesujący spośród nudnych. Mimo wszystko to właśnie ci wspaniali i ci gorsi zostają dostrzeżeni w tłumie i obarczeni konieczno-

cią ruszenia w drogę. Tak, jak w mitycznych opowieściach – wybrańcy spośród prostego ludu otrzymują zadanie, z pozoru przerażające ich możliwości, aby je wykonać, muszą ruszyć w podróż, w czasie której przewartościowemu ulega wszystko, w co wierzyli, odkrywają na nowo sens życia, pokonują własne słabości, zdobywają mądrość, poznają prawdę i na końcu drogi nie są już tacy sami jak na jej początku.

Istnieje też drugi schemat opowieści o drodze, w którym bohaterowie może nie są niezwykli, ale w jakiś sposób lepsi od pozostałych. Są wykształceni, dobrze urodzeni, bogaci, mają przed sobą dostatnie, wygodne życie i z jakichś, nieznoszących sprzeciwu pobudek, muszą nagle ten swój szczęśliwy, wygodny świat opuścić i wyruszyć w podróż, w czasie której poznają prawdziwe życie. Ta podróż odmienia ich do tego stopnia, że powrót do ich poprzedniej rzeczywistości staje się niemożliwy. Do tego schematu można by zaliczyć Ernesta i Lenę – obydwójce doznają przemiany, poznając prawdziwe oblicze swoich krajów i los ich rdzennych mieszkańców, Indian i Aborygenów.

Samych bohaterów można by poddać próbie typologizacji, wynikającej z ich motywacji porzucenia domów. Najbardziej tradycyjnym przykładem są wędrowcy posiadający do spełnienia jakąś misję, cel, do którego dążą. W mitycznych opowieściach jest to przeważnie misja ratowania świata czy pokonania potwora, w filmach drogi misja ta sprowadzona jest przeważnie do skali jednostkowej, jeżeli bohater ratuje świat, to jest nim jego własne życie. Tak jak Lena, która ratuje siebie przed schematem życia małomiasteczkowej społeczności, czy Travis, który jedzie do Huston w celu ratowania własnej rodziny. Również z rodzinnych pobudek w podróż wyrusza Vaughn, z tym, że on już chyba nie wierzy w żaden ratunek, jego oczekiwania i świadomość własnych możliwości są mniejsze niż Trávisa, chce po prostu pożegnać się z umierającą matką. Wyprawą pozbawioną ratowniczych zamiarów jest też podróż Francisa do Detroit w celu zobaczenia własnego dziecka. Jego podróż jest powrotem z ucieczki, próbą udowodnienia tego, że się zmienił, że jest w stanie zmierzyć się z trudami ojcostwa, ale jednocześnie Francis świadom jest tego, że jego ucieczka przekreśliła możliwość stworzenia rodziny. W pewnym sensie, przykład Francisa jest opowieścią o pokonaniu potwora – wyrusza spotkać się z tym, przed czym uciekł pięć lat temu. Wspomnieć należy jeszcze o opowieściach o podróży do ziemi obiecanej, w nich też spotykamy wędrowców, chyba tych najbardziej romantycznych, którzy porzucają swoje domy i kraje, by dotrzeć do miejsca swoich marzeń, gdzie nic nie wygląda tak jak tutaj, gdzie ich życie będzie daleko bardziej szczęśliwe, zupełnie niepodobne do dotychczasowego. I nie szkodzi, że te miejsca mogą prawdopodobnie w ogóle nie istnieć, wyruszają w drogę silnie motywowani przez własne marzenia. Do tego typu wędrowców-marzycieli należą Lena i Max, dla niej ziemią obiecaną jest Sydney, dla niego – Pittsburgh.

Pomimo zróżnicowanych motywów i celów podróży, wędrowców łączy to, że jaskrawszym punktem jest dla nich meta niż start, inaczej niż w przypadku uciekinierów. Ci przeważnie nie mają jasno sprecyzowanego celu swojej podróży, dla nich ważniejsze od „dokąd” jest „przed czym”. Jednak często uciekinierzy są także wędrowcami – silnie motywowani niemożliwością życia „tutaj”, mają równie silne przekonanie (bądź nadzieję) o istnieniu szczęśliwszego życia „tam”. Za wyjątkiem Maksa, do uciekinierów można zaliczyć pozostałą czwórkę wędrowców: Lenę, Vaughna, Trávisa i Francisa. Dla Leny ważniejsze od tego, by być w Sydney, jest to, by nie być tutaj, w miejscu, które młodym ludziom ma do zaoferowania jedynie przedwczesne macierzyństwo albo kryminalną przyszłość. Sydney jest czymś umownym, swoistym symbolem innego, lepszego życia, ale tak naprawdę celem podróży Leny mogłoby być każde inne miejsce. Wyrusza do Sydney z nadzieją spotkania ojca, choć on wcale na nią nie czeka, tak samo jak nikt nie

czeka na nią w Melbourne czy Perth. Dlatego Lena jest bardziej uciekinierką niż wędrowcem, chociaż ucieka na swój własny romantyczny sposób. Vaughn jest najbardziej dosłowny w swojej ucieczce jako zbieg z więzienia. Travis jest uciekinierem już w momencie, gdy go poznajemy, przez cztery lata błąkał się po Stanach, uciekając od samego siebie, od własnego życia, którego nie potrafił naprawić. Jako uciekinier porzucił swoją rodzinę, jako wędrowiec chce ją odnaleźć i naprawić. Podobną transformację z uciekiniera na wędrowca przeżył Francis. Dosyć dosłowną uciekinierką jest też Ania, która co prawda na drodze znalazła się nie ze swojej woli, ale porzucona przez narzeczonego postanawia, przynajmniej na początku, nie pozwolić mu się znaleźć.

W przypadku niektórych bohaterów wyprawa jest celem samym w sobie, dla odróżnienia ich od wędrowców posiadających misje do spełnienia, będą nazywać ich po prostu podróżnikami. Dla nich start i meta posiadają tę samą wartość – są nieistotne. Liczy się tylko to, co jest pomiędzy nimi, wszak podróżowanie nie jest sumą osiągniętych celów, a procesem docierania do nich. Podróżnikami są Alberto i Ernesto oraz Radek i Franta. Celem dla pierwszej pary jest „zbadać kontynent latynoamerykański znany [...] tylko z książek”, dla drugiej – przejażdżka po kraju i przyjrzenie się jego obliczu po świeżej transformacji ustrojowej. Podróżnicy nie są skłóceni ze swoją społecznością, nie porzucają jej ani od niej nie uciekają, ich podróż jest stanem przejściowym, po którym zwykle wracają do domów i codzienności.

Osobnikami podobnymi do podróżników są włóczędzy – tak samo jak oni nie dbają o start i metę i nie są skłóceni ze społecznością. Są podobni do podróżników, ponieważ samo bycie w drodze jest dla nich celem wyprawy, jednak, inaczej niż dla podróżników, nie jest ona dla nich stanem przejściowym, jest stylem i sensem życia. Ich pozorny spokój ducha naznaczony jest tragizmem, gdyż pomimo braku konfliktów ze społecznością, wędrowcy skłóceni są z całym społeczeństwem. W pewnym sensie uciekają – od schematów, zdefiniowanych społecznych ról, utartego nurtu życia, bezpieczeństwa i często w ich odczuciu nie jest to wybór, a konieczność wynikająca z ich permanentnego społecznego nieprzystosowania. Dlatego nie posiadają żadnego punktu zaczepienia, nie myślą o przyszłości, nie wspominają przeszłości. Mogąc być wszędzie, nigdzie nie są na stałe. Klasycznym przykładem filmowego włóczęgi jest Allie, którego podróż zaczyna się w niezbyt sprecyzowanym momencie i kończy nie wiadomo gdzie. Domniemanym początkiem jest jego rodzinny dom, obecnie zniszczony przez bomby, co jego duchowej bezdomności nadaje wymownej dosłowności. Co jest końcem? Paryż, do którego udaje się z Nowego Jorku i gdzie zamierza odnaleźć swój „Babilon”? Prawdopodobnie jest on tylko kolejnym początkiem, nowym etapem niekończącej się podróży.

Niezależnie od tego, czy są wędrowcami, uciekinierami, podróżnikami czy włóczęgami i pomimo tego, że są dość przeciętni, mają w sobie coś z superbohaterów. Przewadzenie życia w drodze nie jest normalnym stanem, większość ludzi nie żyje w ten sposób. Stadny, osiadły tryb życia jest idealny dla każdego człowieka – bezpieczny i sprawdzony. To, że jednostka postanawia porzucić go i wyjść poza swoją społeczność, jest już decyzją w pewnym sensie heroiczną, gdyż świadomie decyduje się na to, co nieznanne i niekoniecznie bezpieczne. A to, że niewielu się tego podejmuje, świadczy o tym, iż bohaterowie kina drogi są jednostkami niezwykłymi, niecodziennymi, w jakiś sposób wyróżniającymi się spośród „swojego stada”. Posiadają pewną skazę, która eliminuje ich ze społeczeństwa lub tę eliminację ułatwia. Dla Ernesta i Alberta skazą jest „bezkresne umiłowanie podróży”, dla Ani pragnienie przygód. Przeważnie nie są to ujemne skazy, często po prostu bohaterowie nie pasują do miejsca, w którym żyją, tak jak Lena, są inni, wrażliwsi, odważniejsi, z reguły są samotnikami. Ich superbohaterskość nie jest

medialna ani widowiskowa, niemniej jednak prawdziwa. Pisz o tym Ernesto w swoich wspomnieniach: „Wyglądamy jak awanturnicy, wszędzie wzbudzamy podziw i zazdrość”. (Jakie inne uczucia wzbudzają superbohaterowie, jeśli nie podziw i zazdrość?) Nie każdy nadaje się do życia w drodze, nie każdy potrafi mu sprostać, nie każdy jest w stanie się na nie odważyć. Tu dobrym przykładem jest Ania, która ostatecznie porzuca zielony samochód Radka i Franty i wraca do swojego narzeczonego.

Los bohatera bez adresu wpisywany jest w kategorii niezwykłości, bowiem kryje się za nim jakaś tajemnicza motywacja porzucenia świata uporządkowanych zdarzeń i osiadłego życia. Motywacja musi być na tyle silna, by zerwać więzy łączące bohatera z jego społecznością. Ten stan zerwania próbuje zdefiniować Allie: „Wiem tylko, że przychodzi taka chwila, kiedy unosi mnie fala i zacznę dryfować”. Poznanie motywacji jest kluczem do zrozumienia opowieści bohatera. Opowieści, która dla niego samego nie jest ani fascynująca, ani warta opowiadania. Dlatego potrzebny jest drugi bohater, ktoś, kto podejmie trud odkrycia tej tajemnicy. A zatem, bohaterowie filmów drogi, pomimo iż są samotnikami, podróżują w parach.

Spotkanie

Istotą opowieści o drodze jest nie to, że ich bohaterowie podróżują, ale że spotykają ludzi, których w innych okolicznościach nigdy by nie poznali. I chociaż znowu nie są to jakieś niewiarygodne, sensacyjne spotkania godne pierwszych stron gazet, to dla bohaterów mają ogromne znaczenie. Filmy drogi są opowieściami o spotkaniu dwóch różnych światów, dwóch odmiennych charakterów, czy też, w gruncie rzeczy, bardzo podobnych do siebie ludzi. To spotkanie z reguły jest przypadkowe, a na pewno nieoczekiwane, przynajmniej dla jednej ze stron. Znaczy zawsze bardzo dużo, chociaż często nic nie zmienia.

W zależności od kategorii ludzi drogi, spotkania te mają różny charakter i dochodzi do nich w różnych momentach filmu. Wędrowcy i uciekinierzy spotykają swoich współtowarzyszy podróży na początku drogi, na początku filmu i razem z nimi podążają do mety, przeważnie wspólnej. A nawet jeśli początkowo cel ich wyprawy był odmienny, w jej trakcie to się zmienia (przykład Maksa i Francisa). Przez cały film dokonuje się stopniowe poznawanie towarzysza podróży, tak że u jej kresu rozstanie staje się niemożliwe lub bardzo trudne. A trudne przeważnie są też początki tej znajomości, szczególnie, gdy mamy do czynienia z autostopowiczami. Poznajemy ich wtedy jako rywali w walce o nadjeżdżające samochody. Konflikt postaci potęgowany jest zwykle przez to, że obaj antagoniści są zupełnie różnymi osobowościami, pod względem charakteru, pochodzenia, grupy społecznej czy narodowościowej. Przykładem są tu dwie pary: Vaughn i Lena oraz Max i Francis. Odpowiednio: „kawal skurwysyna”² kontra wrażliwy-miły-budzący zaufanie. Wyruszają razem tylko dlatego, że nie mają innego wyjścia – zatrzymuje się tylko jeden samochód. Ich początkowa niechęć do siebie zostaje stopniowo przełamana w miarę poznawania opowieści współtowarzysza. Poznanie opowieści łamie wszelkie bariery międzyludzkie, ponieważ jest to najcenniejsza rzecz, jaką wędrowiec może ofiarować drugiemu wędrowcy. Ernesto w czasie przemówienia na swoich urodzinach wypowiada znamienne zdanie: „Ponieważ podróżujemy w skromnych warunkach, jedyne, co możemy wam ofiarować, to słowa”. Powierzenie komuś swojej opowieści jest swoją metafizyczną wymianą dusz, przekazaniem swojego życia w obieg, w którym krążą nieśmiertelne wędrowne historie, jest życiem poza sobą. Są to często niedokończone opowieści, gdy, tak jak Lena i Vaughn, wędrowcy rozstają się przed metą; prawie zawsze

smutne, a dla tych, którzy ich wysłuchali, niezapomniane. Spotkanie antagonisty, zostanie jego współtowarzyszem podróży, poznanie jego opowieści zmienia w jakimś sensie życie bohatera, jego sposób patrzenia na świat, niszczy jego stereotypy. Max, dzięki poznaniu Francisa i jego „filozofii stracha na wróble”, zrozumiał, że nie wszystko można załatwić siłą i ze skurwysyna, który „nie ufa nikomu i nie kocha nikogo” stał się przyjacielem oddającym ostatnie pieniądze na leczenie Francisa. Vaughn za sprawą Leny dokonał odkrycia, że niektórzy biali są „w porządku”, a Lena przekonała się o dyskryminacji Aborygenów na ich własnej ziemi i o bezsensowności rasowych uprzedzeń białych.

W przypadku podróżników, którzy podróżują parami, spotkanie dotyczy trzeciego bohatera – ziemi, po której podróżują. Ten tak zwany trzeci bohater w filmach drogi występuje zawsze, jedynie znaczenie jego roli jest zróżnicowane. Czasem stanowi tło do akcji i wypełnienie ciszy, gdy bohaterom nie klei się rozmowa (ponieważ samotnicy z reguły nie są rozmowni, rola wypełniacza ciszy nie jest marginalna), czasem nabiera znaczenia bohatera pierwszoplanowego. Oczywiście jest, że miejsce akcji ma znaczenie dla podróżników, których wyprawa jest zawsze, w mniejszym lub większym stopniu, zaplanowana. Dlatego istotą podróży Ernesta i Alberta jest spotkanie z Ameryką Łacińską, a Radka i Franty spotkanie z Republiką Czeską i ostateczne pożegnanie Czechosłowacji. Poznanie opowieści trzeciego bohatera dokonuje się za sprawą mieszkańców tej ziemi, których życie, marzenia i problemy tworzą jej oblicze. Co zmienia w podróżnikach poznanie tej opowieści? W przypadku Ernesta wszystko, w przypadku Radka i Franty z pozoru nic. Ernesto w trakcie swojej podróży dochodzi do przekonania, że „podział Ameryki na niepewne i iluzoryczne narody jest fikcją”, Radek i Franta nie dokonują żadnych odkryć, które w znaczący sposób wpłynęłyby na ich życie, stwierdzają jedynie definitywne nastanie nowej rzeczywistości, co symbolizuje Franta wyrzucający za siebie na szosę pudełko zapalek „made in czechoslovakia”. W jeździe Radka i Franty trzeci bohater nie jest tak istotny jak w podróży Ernesta i Alberta, ponieważ występuje tam inny bohater – Ania, i to spotkanie z nią ma większe znaczenia niż spotkanie z nowym obliczem kraju. *Dzienniki motocyklowe* są opowieścią o podróżnikach, *Jazda* – opowieścią o podróżnikach, którzy spotykają uciekinierkę.

Dla wędrowców, uciekinierów, podróżników to spotkanie w czasie podróży jest bardzo ważne, jest często momentem zwrotnym w ich życiu. Natomiast dla włóczęgów spotkania są powszedniością, a zatem nie mają dla nich takiego znaczenia. Przyznaje to Allie, mówiąc, że wędruje „od jednego miejsca i osoby, do kogoś innego, gdzie indziej, i właściwie nic to nie zmienia. Znałem różnych ludzi. Byłem z nimi, mieszkałem z nimi, widziałem jak po swojemu robili różne rzeczy. Byli dla mnie... jakby długim szeregiem przechodnich pokoi, w których spędziłem jakiś czas. [...] W zasadzie wszyscy ludzie są tacy sami, może mają tylko różne lodówki i inne łazienki”.

Z punktu widzenia mitycznych konwencji najbardziej nieszablona jest opowieść Trávisa. On w zasadzie nie podróżuje, ale miota się między Teksasem a Zachodnim Wybrzeżem. Jego wędrowka nie ma jasno wyznaczonego startu i mety, lub może inaczej – tych wędrowek w jego przypadku jest kilka, a on sam zmienia się w ich trakcie. Najpierw jest uciekinierem podążającym do Paryża w stanie Teksas. Odnaleziony w Teksasie przez brata wyrusza z nim w drogę powrotną, do tego, przed czym uciekł – do swojej rodziny (początkowo do syna). Wówczas staje się wędrowcem, którego misją jest spotkanie z synem (drugi popularny schemat dla podróży wędrowca – spotkanie ma miejsce na końcu drogi, a cała podróż jest psychicznym i emocjonalnym przygotowaniem bohatera do tego). Gdy Travisowi udaje się odbudować pozytywne relacje z synem, wyrusza ponownie, znowu jako wędrowiec i znowu do Teksasu. Tym razem celem tej

wyprawy jest odnalezienie własnej żony i połączenie matki z synem. Odnajduje ją i dopiero wtedy poznajemy jego opowieść, wtedy jego misja jako wędrowca zostaje w pełni ukończona, nie jest to jednak koniec jego podróży. On sam odchodzi, uznając, że jego rodzina będzie szczęśliwsza bez niego. W tym momencie jego rola znów się zmienia – odchodzi z czystym sumieniem i świadomością spełnienia misji, więc nie jest już uciekinierem i nie jest też wędrowcem. Odchodzi nie wiadomo dokąd, być może do Paryża w stanie Teksas, być może wyrusza szukać nowego sensu swojego życia. W każdym razie, wybiera drogę, stając się kimś w rodzaju włóczęgi. Jest to wybór godny prawdziwego romantycznego bohatera, naznaczony tragizmem, ponieważ włóczęgostwo wpisane jest w kategorię bezdomności, budzącej litość, współczucie, smutek. Ale wielu bohaterów filmów drogi ten los wybiera – Travis powraca na szosy Teksasu, Allie porzuca Nowy Jork dla szukania swojego Babilonu za Oceanem. A zatem rację miał Alberto Moravia, pisząc, że „[...] każdy wybiera sobie raj, który jest piekłem dla innych”³.

Opowieść

„Prawdę swą głoś spokojnie i jasno, słuchaj też tego, co mówią inni, nawet głupcy i ignoranci, oni też mają swoją opowieść”. Przesłanie *Desideraty* Maxa Ehrmanna nadaje opowieściom szczególną rangę, czyniąc z nich wystarczający powód do przebywania z głupcami i ignorantami. A oprócz tego, daje do zrozumienia, że nie tylko mędrcy mają ludziom i światu coś do powiedzenia. Każdy człowiek posiada opowieść, która jest podstawową wartością jego życia i czyni go istotnym dla świata. Czy Ehrmann zbyt nie idealizuje? Tak, bo to *Desiderata* – model idealnego życia; nie, bo wszystkie filmy drogi wierne są temu przesłaniu.

Opowieść, jako najstarsza forma przekazu informacji, towarzyszy ludziom od początku ich egzystencji. Ona kształtowała tożsamość społeczeństw i narodów, była gwarantem ciągłości tradycji i historii. Zanim, motywowani lękiem przed utratą pamięci, zaczęliśmy spisywać swoje dzieje wpisane w szeroko pojęte losy świata, przekaz ustny był jedynym źródłem ich poznania. Ale był też czymś więcej – pewnego rodzaju dowodem tożsamości, dowodem przynależności do określonej grupy, plemienia, kasty, narodu, społeczeństwa. Przekazanie opowieści było obowiązkiem starych, a poznanie jej – przywilejem młodych, wzrastających w danej grupie. Ta zależność była spoiwem łączącym pokolenia, a znajomość opowieści – spoiwem tworzącym wspólnotę. Społeczności pozbawione historii są tylko rozproszonymi jednostkami błąkającymi się po wszechświecie. Opowiadanie jest procesem gwarantującym trwanie świata, jego ciągłe odradzanie się. Gdy coś przestaje być częścią opowieści – przestaje istnieć. To jest ta broń, którą ostatecznie Merlin pokonuje Mab w filmie Steve’a Barrona – odmawiając walki, rzuca jednocześnie przekleństwo „Bądź zapomniana [...] Nie boimy się ciebie, przestałaś nas obchodzić”.

Można powiedzieć, że są to funkcje i znaczenie opowieści sprzed epoki kina. Obecnie wśród takiej różnorodności i możliwości środków przekazu opowiadanie zdaje się być przeżytkiem. Nie posiada żadnych innowacyjnych gadżetów ułatwiających życie, bądź też czyniących je bardziej atrakcyjnym. I jest to prawda, ale fakt ciągłej witalności opowieści jest dowodem na to, że ta forma przekazu posiada walory nie do zastąpienia przez nowinki techniczne. Jest nim bezpośredni kontakt autora z odbiorcą, pozbawiony artystycznych rozwiązań (przemyślanej konstrukcji, wymyślnej formy, całej masy zabiegów „upiększających” treść wypowiedzi). Gdy pominie się to wszystko, pozostaje tylko czysta prawda – sama istota komunikatu. Bezpośredni kontakt, który tworzy więź mię-

dzy opowiadającym a słuchaczem, jest też powrotem do, pomijanej często, podstawowej zasady życia ludzkiego – przebywania z innymi ludźmi. Opowieści generują wspólnoty, dlatego tak długo, jak długo ludzie będą chcieli tworzyć zbiorowości, będą istniały opowieści.

Bohaterowie filmów drogi tworzą swoją własną, specyficzną wspólnotę – wspólnotę ludzi gościńca. Ich opowieść jest ich bagażem, ich przekleństwem, ich zapłatą w korzystaniu z autostopu, jest też ich tajemnicą i skarbem. To jak wiele dla nich znaczy, widoczne jest w tym, jak niechętnie powierzają ją swoim współtowarzyszom. Największe opory przed jej ujawnieniem ma Travis, który uporczywie milczy przez znaczną część drogi z Teksasu do Los Angeles – drogi swojego powrotu z ucieczki. Dopiero po rozpaczliwych naleganiach brata, Walta, zaczyna mówić, ale od podzielenia się z nim swoją opowieścią jest jeszcze daleko. Gdy Walt pyta brata, czy ten może opowiedzieć mu, co się z nim działo przez ostatnie cztery lata, Travis odpowiada, że jeszcze nie. To nie on pozna całość tej historii. Żaden z bohaterów nie będzie wiedział wszystkiego. Travis snuje swoją opowieść stopniowo, niewielkimi fragmentami, obdarowując nią Walta, Huntera, Jane. Te strzępy opowieści pojawiające się w trakcie pokonywania kolejnych dróg i dochodzenia do celu ujawniają w zasadzie więcej pytań niż odpowiedzi. Dopiero podczas ostatniej rozmowy z Jane historia Travisa ujawniona ukazuje się w całości, a wszystkie połowicznie znane fakty łączą się w jedną opowieść.

W przypadku autostopowiczów, gdy zabawianie rozmową jest nieformalną zapłatą za przysługę podwiezienia, uporczywe milczenie i strzeżenie swojej opowieści jak tajemnicy jest niewykonalne, a na pewno niestosowne. Czasami jednak powiedzenie całej prawdy jest niemożliwe, jak w przypadku Vaughna, który uciekł z więzienia – ujawnienie prawdy położyłoby kres jego podróży. Jedynym wyjściem jest więc wymyślona tożsamość, w czym z resztą naśladuje Lenę – to ona pierwsza okłamała go, że pochodzi z Irlandii. Od początku wspólnej drogi jest między nimi olbrzymia bariera nieufności, której żadne z nich nie ma odwagi przekroczyć. Zdają się być postaciami z dwóch różnych światów: aborygeński kryminalista i „irlandzka” pisarka, świadomi tego, nie oczekują od siebie nawzajem zrozumienia. Dlatego nie opowiadają o sobie, ich rozmowa ogranicza się do zdawkowych odpowiedzi na pytania, jednak to wystarcza, by poznali swoje opowieści i dotarli do Sydney jako przyjaciele, nie antagoniści. To że dzielą się swoimi historiami bez opowiadania ich, świadczy o tym, że tak naprawdę są do siebie bardzo podobni, a ich światy tylko pozornie tak bardzo się różnią.

Druga para autostopowiczów – Max i Francis, jest dokładnym przeciwieństwem Leny i Vaughna. Nieufny jest tylko Max, który z zasady nie ufa nikomu. Francis od początku próbuje zaprzyjaźnić się z Maksem, stając się jego towarzyszem podróży. I jego opcja wygrywa, wsiadają do jednego samochodu – jedyne, który się zatrzymał. Ale nieufność Maksa nie pozwala mu na odbywanie podróży z obcym, dlatego wymiana opowieści w ich przypadku następuje już przy pierwszym wspólnym śniadaniu. Niczego nie ukrywają: Francis wyznaje, że zostawił żonę i dziecko, by spędzić pięć lat na morzu; Max, że właśnie wyszedł z więzienia, że zamierza otworzyć myjnię samochodową i że skręci Francisowi kark, jeśli go kiedykolwiek oszuka, po czym oferuje mu współudział w planowanym interesie. Gdy niejasności zostają wyjaśnione, bohaterowie mogą rozpocząć wspólną drogę, w ich przypadku opowiedzenie własnych historii jest warunkiem wejścia do spółki, rozumianej jako podróż do Pittsburgha. Nie oznacza to jednak, że od początku wiedzą o sobie wszystko – znają podstawowe fakty z życia drugiej osoby, nie znając się nawzajem. Ujawnienie całej opowieści bohaterów już na samym początku filmu jest możliwe tylko w przypadku złożonych osobowości, wtedy ich podróż staje się

drogą do poznania ich samych. Tak jest w przypadku Maksa i Francisa, obaj dość łatwo dają się wpisać w szablony negatywnego i pozytywnego bohatera, i dopiero wspólna podróż udowadnia, że niekoniecznie są tacy, za jakich usiłują uchodzić. Oboje ze strachu przed światem ukrywają się w wymyślonych przez siebie pozach: Francis – sympatycznego wesołka, Max – agresywnego mruka, i obaj stopniowo te pozy porzucają. Max okazuje się niezwykle wrażliwy, a Francis nieszczęśliwy.

Osobowością podobną do bohaterów *Stracha na wróble* jest Ania z *Jazdy*. Ona również jest dość wylewna w opowiadaniu o sobie. Nie ukrywa przed Radkiem i Frantą żadnych, nawet intymnych, faktów ze swojego życia, a co więcej, nie oczekuje nic w zamian, nie usiłuje poznać swoich współtowarzyszy, nie wypytuje o ich opowieści. W takim układzie o Radku i Francie prawie nic nie wiemy, o Ani – niemal wszystko, jednak mimo to, nie poznajemy jej, odchodzi równie tajemnicza jak na początku drogi. Jej opowieść nie jest szczerą, a jej ciągle opowiadanie o sobie jest działaniem obronnym strzegącym dostępu do niej samej. W strachu przed pytaniami sama o nic nie pyta i nie czekając na nie, sama opowiada, zasypując Frantę i Radka historiami, które w rzeczywistości niewiele mówią. Ta obronna batalia odnosi sukces – opowieść Ani do końca zostaje tajemnicą.

Podróżnicy, którzy wyruszają w drogę już jako przyjaciele, nie potrzebują się poznawać. Dlatego podróż Alberta i Ernesta jest konfrontacją z opowieściami ludzi spotkanych po drodze. A ponieważ głównym celem tej wyprawy jest spotkanie z Ameryką Południową, opowieści te dotyczą całego kontynentu i opisują nie konkretnych ludzi, ale całe latynoamerykańskie społeczeństwo. Na jego portret składają się różne opowieści, te o zwykłych bolączkach prostych ludzi i o pierwszych cywilizacjach kontynentu. Ale bez względu na to, jak ważne w kryteriach globalnych są to historie, noszą tę samą rangę niezwykłości, tragizmu, piękna.

Konfrontacji z wieloma opowieściami doświadcza także Allie, wszak włóczędzy stanowią podobną do podróżników kategorię ludzi drogi. Ale ponieważ dla włóczęgi spotkania nic nie znaczą, opowieści również są pozbawione wartości. O domu zniszczonym przez chińskie bomby, błyszczącym samochodzie, który Allie chciał mieć, będąc dzieckiem, o saksofoniście grającym zbyt nowocześnie i niemogącym nigdzie znaleźć pracy – nie są to historie zmieniające cokolwiek w życiu bohaterów i w konstrukcji filmu. W zasadzie są to anegdoty, nie opowieści i mogłyby dotyczyć czegokolwiek innego, ich tematyka, fabuła jest całkowicie nieistotna. Ale właśnie poprzez brak znaczenia doskonale ukazują istotę włóczęgostwa – przebywanie z ludźmi jest jak spacer „długim szeregiem przechodnich pokoi”, nic z niego nie wynika i nic on nie zmienia. W *Nieustających wakacjach* Allie występuje też jako narrator, który wprowadza widzów w fabułę filmu słowami: „Oto moja opowieść, a przynajmniej jej część, wątpię, żeby coś wam wyjaśniła, bo czym jest opowiadanie, jeśli nie łańczeniem linii kropek, z których w końcu powstaje jakiś rysunek. Tym jest właśnie moja opowieść [...] o tym jak dotarłem stamtąd tutaj, a właściwie stąd dotąd”. Włóczęga, podróżując, tak naprawdę nie zmienia miejsca, cały czas zawieszony jest w jakimś niezdefiniowanym „pomiędzy”. Opowieści, których wysłuchuje, nie pomagają w jego zdefiniowaniu, ale stanowią niezwykle istotną jego część. Są koniecznym elementem podróży. Allie nie porusza się po świecie niewidzialnych ludzi, wręcz przeciwnie – sam dąży do kontaktu z nimi, często to on rozpoczyna rozmowę i z uwagą wysłuchuje tego, co mają mu do powiedzenia. Są to opowieści-pozdrowienia, jak uścisk dłoni dwóch przechodniów idących jedną drogą w przeciwnych kierunkach. Ich powitanie, bez pytań i wyjaśnień, jest potwierdzeniem pożądanego stanu rzeczy – podążania w dobrą stronę właściwą drogą. Opowieści, które w przypadku włóczęgów

przybierają formę niezobowiązujących rozmów z napotkanymi ludźmi, są tą cienką granicą, która oddziela włóczęgostwo od zagubienia, są gwarantem zachowania tożsamości.

Jaki jest sens tworzenia kina drogi? Filmów tak schematycznych i konwencjonalnych, dziejących się monotonnie, z jasno wyznaczonym startem, z przewidywalną metą? W zasadzie filmy drogi można by uznać za podręcznikowy przykład niekasowego kina. Trochę naiwne w swojej formie i treści; trochę przerysowane; nazbyt romantyczne. I nawet ten romantyzm ma niewiele wspólnego z tym obecnym w wyciskaczach łez i bijących kasowe rekordy romantycznych komediach. Bez cudownych bohaterów i brawurowej akcji – banalne, proste, oklepane historie. Ale nade wszystko – nieśmiertelne, wyrosłe z prastarego ludzkiego zamiłowania do snucia opowieści. Nie chodzi tu o brawurową akcję czy innowacyjne rozwiązania techniczne, ale o spotkanie z prawdopodobnym światem i opowieściami prawdopodobnych bohaterów, którzy pomimo swoich rażących niedoskonałości podejmują się heroicznym wyzwaniom. Filmy drogi są nade wszystko opowieściami i w tym tkwi tajemnica ich nieśmiertelności. Opowiadanie jest procesem, poprzez który odradzają się światy, życia, przestrzenie. Poprzez przekazywanie innym naszych opowieści stajemy się nieśmiertelni. Jest to jakiś rodzaj magii, która dotyczy życia każdego człowieka – magii bez efektów specjalnych.

Filmy drogi, podobnie jak wszystkie opowieści o drodze, są parabolą życia i ludzkiego losu – każdy dokądś zmierza lub przed czymś ucieka. Zawierają uniwersalne prawdy aktualne w każdej epoce i w każdym kraju, dlatego ich schematyczność nie jest wadą. To, co banalne, staje się ich siłą. Ukazują piękno bez komputerowych retuszy, prawdę bez monumentalnych dialogów, superbohaterów bez nadprzyrodzonych zdolności, a pomimo to, mają w sobie coś z baśni. Przypominają zabarwione smutkiem epickie opowieści o wartościach, magii i nieskończoności.

Przypisy

¹ Ze względu na dużą liczbę krajów biorących udział w produkcji ograniczyłam opis do miejsca akcji filmu. Te kraje to: Argentyna, Francja, Kuba, Meksyk, Niemcy, Peru, USA, Wielka Brytania, Chile.

² Według określenia Maxa.

³ A. Moravia, *Rzymianka*, Warszawa 1992, s. 15.

Summary

Road movie is considered to be an American film convention typical for '70. However, their plots are based on an old motive known from legends, myths and parables, from the stories about saving the world. The road movie main character is usually a person in the street, not very beautiful, not very talented and not very interesting. The character is usually introduced while in trouble and because of it must start on a journey during which he or she will become a hero. Sometimes the main character is rich and happy, someone who leads a calm life and because of some very important reason he or she has to leave it and start a journey which will change him and make his past life impossible. Generally, there are 4 kinds of the road movie's characters: hikers, escapers, travelers and wanderers. In one story there are usually two or more characters, because the most important moment of the plot is a meeting. The meeting of two different people establishes opportunity to get to know their life stories, to confront two different worlds and to change the world-view of main characters.

I have demonstrated the typical road movie's structure on the basis of 6 films: "Beneath Clouds" (by Ivan Sen, Australia 2002), "Scarecrow" (by Jerry Schatzberg, USA 1973), "The Ride" (by Jan Svěrák, Czech Republic 1994), "The Motorcycle Diaries" (by Walter Salles, South America 2004), "Paris, Texas" (by Wim Wenders, France, Great Britain, Germany 1984) and "Permanent Vacation" (by Jim Jarmusch, USA 1980).

Anna Petelenz

Wielka włóczęga? Negocjowanie tożsamości bohaterów seriali kryminalnych w kontekście *Ponowoczesnych* wzorów osobowych Zygmunta Baumana

W dziś już uznawany za klasyczny esej *Ponowoczesne wzory osobowe*¹, Zygmunt Bauman dokonuje opisu i klasyfikacji kilku wzorów osobowych (Spacerowicz, Turysta, Włóczęga, Gracz), które uznaje za typowe dla chwiejnego i niestabilnego człowieka XX i XXI wieku – człowieka ponowoczesności. Tożsamość opisywana dziś nie jest już konstrukcją stałą, częścią osobowości, odkrywaną stopniowo w toku życia i zdobywanych doświadczeń. Według Baumana, tożsamość zdobywana jest epizodycznie, w zależności od przemijających potrzeb. Granice pomiędzy Baumanowskimi wzorami osobowymi mogą wydawać się mało wyraźne, czasem nie do końca zrozumiałe i klarowne.

Jako typowy dla dzisiejszych czasów przekaz medialny szczególnie dobrze oddający charakter tożsamości ponowoczesnej Bauman wymienia serial telewizyjny. Pojedynczy odcinek stanowi zamknięte *dzieło*, konsekwentnie tworzone przez stałych, głównych bohaterów wspomaganych przez *gości* – postaci jednego, maksymalnie dwóch odcinków (serial *Przeprowadzki*² doskonale oddaje charakter Baumanowskiej koncepcji epizodyczności. Odcinek jest zamkniętą całością, opowiedzianą od początku do końca, zakotwiczoną poprzez historię jednego, konkretnego przedmiotu). Tożsamość bohatera serialowego powinna zatem zostać poddana szczególnej analizie.

Dlaczego właśnie serial kryminalny i jego bohaterowie zostali wybrani jako przykłady? Podobną analizę można przecież przeprowadzić na postaciach filmowych lub serialach o innym charakterze. Polska telewizja jednak obdarzyła szczególną uwagą środowiska policyjne i kryminalne³, i każdego sezonu pojawiają się kolejne tytuły w obrębie tej tematyki. Portretowane granice pomiędzy światem przestępczym a wymiarem sprawiedliwości pozostają płynne i wciąż fascynujące, zarówno dla artystów, jak i widzów.

„Serial kryminalny” to pojęcie bardzo pojemne. Pod takim hasłem można znaleźć produkcje opowiadające historie z perspektywy bohaterów-policjantów (*Glina*⁴, *Kryminalni*⁵), jak i narracje przestępców (*Odwrócenie*⁶), bohaterami mogą być także prywatni detektywi czy ochroniarze (*Prawo miasta*⁷). Przystępstwo, wykroczenie, konieczność łamania zasad i chęć przywrócenia ładu uosobione przez konkretnych bohaterów – to elementy stałe, pojawiające się we wszystkich serialach kryminalnych. Wszelki kontekst, sposób opowiadania, stosunek do takich pojęć jak moralność, dobro, zło czy sprawiedliwość – są już zmienne.

Można także definiować serial kryminalny poprzez relację łączącą bohaterów z wykonywanymi zadaniami. Pierwszy typ seriali, to taki, w którym bohater przede wszyst-

kim musi rozwiązać sprawę, złapać przestępcę np. *Kryminalni*, *Ekstradycja*⁸ czy *Fala zbrodni*⁹. Najważniejsze jest osiągnięcie założonego konkretnego celu. Może to być cel krótkoterminowy (jednoodcinkowi *Kryminalni*) lub długofalowy (cała seria poświęcona złapaniu jednego bohatera lub grupy – *Ekstradycja*, *Sfora*¹⁰). Tutaj najważniejsza jest sprawa kryminalna, policjant jest jedynie bohaterem-soczewką, pretekstem do opowiedzenia historii przestępstwa. Ważnymi postaciami stają się ofiary lub sami sprawcy opowiadający o swoich motywacjach, doświadczeniach.

W drugim typie serialu (np. *Glina* i *Pitbull*¹¹) zdecydowanie ważniejszy od historii kryminalnej jest bohater – najczęściej policjant. Ważne stają się jego zachowania, reakcje, niepokoje. Wątek kryminalny stymuluje postępowanie, ale ważna staje się sama postawa bohatera, a nie osiągnięcie celu rozumianego jako rozwiązanie historii kryminalnej. Włoska *Ośmiornica*¹² jest przykładem właśnie takiego serialu. Główny bohater, komisarz Corrado Cattani, walczy z mafią, ale to on i jego problemy czy refleksje są głównym tematem serialu (pojawiają się takie wątki jak śmierć jedynej córki, rozwód, romanse). Jednocześnie sportretowane zostało środowisko przestępcze¹³. Podobnie historia opowiadana była w trzeciej części rodzimej *Ekstradycji*.

Tradycyjne przedstawienia oparte były na świecie wartości opozycyjnych – chociaż w trzeciej części *Ekstradycji* trójka gangsterów obdarzona zostaje pozytywnymi cechami i staje się równoprawnymi bohaterami, to i tak Komisarz Halski jest wyznacznikiem ładu i harmonii. W *Odwróconych* i *Kryminalnych* jest podobnie – policjanci reprezentują *dobro*, nawet jeżeli chwilami odczuwamy sympatię wobec przestępców. To policja jest nośnikiem wartości pozytywnych, postawa policjanta ma wzbudzać szacunek i podziw, widz ma uwierzyć, że instytucja, którą on reprezentuje, jest godna zaufania społecznego. Taka propaganda zauważalna jest od samego początku, czyli od *Stawki większej niż życie*¹⁴, aż do *Kryminalnych*. Z tego zbioru wyłamuje się *Pitbull*. Tu policjanci reprezentują zbiurokratyzowaną, skompromitowaną instytucję, żalowaną, przede wszystkim skrajnie niedofinansowaną (policjanci w starych polonezach, brak amunicji).

Męska telewizja

U schyłku lat siedemdziesiątych pojawił się serial *Stawka większa niż życie* z głównym bohaterem – kapitanem Klossem. Serial zdobył status filmu kultowego i na wiele lat zmonopolizował wyobraźnię widzów. Mimo iż trudno wpisywać go dosłownie w tradycję polskiego serialu kryminalnego (osadzenie w historii i kostiumie), warto o nim wspomnieć przede wszystkim ze względu na wyraźnie sensacyjną narrację czy kreację głównej postaci na wzór superbohatera. Kolejna ważna postać telewizji w PRL-u to porucznik Borewicz z serialu *07 zgłoś się*¹⁵. Oparty na popularnej prozie¹⁶, serial przez wiele lat cieszył się dużą popularnością, próbując jednocześnie *oczyszczyć* nieco wizerunek milicji.

Przełom 1989 roku nie zmienił początkowo wiele w obrębie tego dyskursu. Ale trzy lata później pojawiają się *Psy* Władysława Pasikowskiego. Bez względu na pierwotny odbiór, obraz ten wpisał się w kanon najważniejszych polskich filmów. Dlaczego produkcja kinowa znajduje się w tym zestawieniu? Charakteryzując postaci popkulturowych polskich policjantów, nie można pominąć bohaterów tego filmu. Główni bohaterowie, byli ubecy – aroganccy, pozbawieni kręgosłupa moralnego, zostają wtłoczeni w ramy nowej rzeczywistości społeczno-politycznej. To ważny tytuł, zwłaszcza w procesie kształtowania wizerunku mężczyzny-twardziela, przedstawiciela-stróża prawa. Bohaterowie kierują

się wewnętrznym kodeksem (na przykład – nie zdradzać kolegów, nie donosić. To ważniejsze niż przestrzeganie abstrakcyjnych wartości.), zaś instytucje i prawo lekceważą.

Pierwszy raz polski widz dostał szansę pełnego utożsamienia się z głównym bohaterem filmu kryminalnego dopiero w 1995 roku, za sprawą *Ekstradycji*. Do tej pory odbiorca musiał pozostać choć częściowo rozdarty między sympatią a świadomością polityczną instytucji, której reprezentantem jest na przykład Borewicz. Później pojawił się bohater-hybryda – Franz Maurer, zakorzeniony w starej rzeczywistości, ale przeniesiony w nową. Dopiero Komisarz Halski to figura dobrego gliny.

Kolejne lata przynosiły następne tytuły; szybki rozwój nastąpił zwłaszcza po 2000 roku¹⁷. Seriale *Kryminalni*, *Prawo miasta*, *Oficer*¹⁸ (i jego dwie kontynuacje – *Oficerowie*, *Trzeci Oficer*), *Odwroćni* – tytuły można mnożyć. Ważniejsze są jednak ich wspólne cechy, które pozwalają wyodrębnić pewną charakterystykę gatunku i tożsamości bohaterów: policjanci gotowi do poświęceń, stojący na straży bezpieczeństwa i wartości. Wymienione tytuły stanowiły często apoteozę stróżów prawa, gloryfikowały ich poświęcenie, zaangażowanie.

Postać policjanta-twardziela poddana została już nie tylko szerokim naciskom kontekstu samego serialu kryminalnego, ale i bogatego dyskursu genderowego. Wspólny model bohatera – policjant, samotnik, dojrzały mężczyzna – ułatwia uświadomienie wielopoziomowych negocjacji w obrębie tego wizerunku. Czy wśród *polских glin* można odnaleźć tożsamości charakteryzowane przez Zygmunta Baumana?

O wzorach

Podstawową cechą wzorów osobowych opisanych przez Baumana jest ich niestałość, nietrwałość i epizodyczność. Dziś tożsamość to coś, co wytwarzamy samodzielnie, na bieżąco, zatem częściowo w zależności od potrzeb. Ze względu na szybki tryb życia, mobilność i zmienność okoliczności osobistych czy zawodowych, człowiek nie może się już określać ani przez pracę (która rzadko jest stałym, wieloletnim zajęciem), ani poprzez relacje w związkach międzyludzkich¹⁹ – jest zatem pozbawiony stałej tożsamości. Według Baumana, życie stało się zbiorem (a nie ciągiem) pojedynczych epizodów, które niekoniecznie mają wpływ na siebie nawzajem: „Każdy epizod jest poniekąd samoistny; jest całością zamkniętą [...] nie pozostawiającą po sobie nieodwracalnych następstw”²⁰. Człowiek ponowoczesny skazany jest na wieczne poszukiwanie uproszczeń i definicji. Także odnośnie samego siebie.

Bauman pisze, że każdy człowiek nosi w sobie uśpione cechy wszystkich typów tożsamościowych, a tylko w zależności od kontekstu, okoliczności życiowych, jeden z nich może stać się dominujący. Nie jest to jednak dominacja permanentna. Na różnych etapach życia proporcje cech i potrzeb mogą się zmieniać.

W przypadku bohaterów literackich czy filmowych sytuacja wymaga jednak nieco innego podejścia. Śledzimy ich losy tylko w wybranych kontekstach i ograniczonym czasie. Tożsamości na ekranie zawsze wydają się bardziej stałe niż te rzeczywiste. W przeciwieństwie do postaci filmowych, bohaterowie seriali zawsze pozostają nieco niedookreśleni, otwarci na zmianę, na kolejnych kilkanaście odcinków. Charakterystyka bohaterów wymaga wyrazistych cech, klarownych zachowań. Dzięki temu można pokusić się o charakterystykę tych postaci w oparciu o założenia Baumanowskiej teorii.

Glina, czyli Włóczęga

„Włóczęga” to człowiek przemierzający świat i kolejne przestrzenie, bez obciążenia, bez bagażu odpowiedzialności – bez domu i korzeni. Budzi niepokój w bezpiecznej, udomowionej codzienności *zwykłych ludzi*, których spotyka. Zawsze będzie dla nich stanowić zagrożenie (niekoniecznie realne) – bez odpowiedzialności i uwikłania w zależności może być zdolny do wszystkiego. Włóczęga przemieszcza się, balansuje na granicy światów, państw, struktur społecznego porządku. Jego trasa *powstaje w czasie marszu* – składa się z szeregu drobnych kroków i posunięć, ale początek drogi nie świadczy ani nie gwarantuje końca.

Główny bohater serialu Władysława Pasikowskiego *Glina* – komisarz Andrzej Gajewski wydaje się być przykładem takiej postawy. Jest jednym z ostatnich przedstawicieli klasycznej silnej męskości. Kieruje się wyrazistymi zasadami, jest opanowany, zdystansowany, nawet wobec osób mu najdroższych (córka). Pełni rolę samotnego szeryfa walczącego do upadłego, a jednocześnie starego mędrca wprowadzającego w arkana profesji nowicjusza²¹. Pasikowski nie doprowadza do *uzwyklenia* swojego bohatera, nie zmusza widza do sympatii. Nie znajdziemy tu autoironii, parodii czy ośmieszenia. Atmosferę serialu cechuje powaga, mrok i szczypta patosu, przechodzącego chwilami w telewizyjny naturalizm. W bohaterze reprezentującym częściowo znany i trwały kanon cech pojawiają się nowe rysy – ponowoczesnego Włóczęgi.

Komisarz Gajewski, rozpoczynając swoje śledztwo, zaczyna od zera – *dostaje trupa* i zaczyna *węszyć*. Jego początkowe podejrzenia wcale nie muszą okazać się trafne, zwłaszcza że na bieżąco pojawiają się nowe fakty, badania ofiary. Gajewski jest samotnikiem. Mimo że przez jakiś czas związany jest z kobietą, pozostaje sam ze wszystkimi problemami, frustracjami. Jego mieszkanie jest niemal puste, zimne, główny bohater pojawia się tam jedynie na chwilę i ucieka – do miasta. Dom, który mógłby stworzyć z towarzyszką, nigdy nie powstaje. Córka komisarza jest już dorosła – przelotnie spotykają się w miejscach publicznych, zadymionych barach. Gajewski krąży po mieście w poszukiwaniu czegokolwiek, co mogłoby wspomóc jego działania. Śledztwo toczy się, ale w znacznym stopniu przypadkowo, na oślep, intuicyjnie. Komisarz nie do końca wie, kogo naprawdę szuka, działa instynktownie – a instynkt ostatecznie go zawodzi.

Znamienne, że w *Glinie* wątki przestępcze i ich rozwiązania nie są jednoznaczne z upływem kolejnych odcinków. Śledztwa przenikają się nawzajem, zachodzą na siebie w jednym odcinku, nie kończą spektakularnymi sukcesami. Porównywalnie spójne jest zatem zakończenie drugiej²² serii, kiedy to wreszcie odnaleziony zostaje tak zwany Stalowy Wacek – perwersyjny morderca i gwałciiciel. Przez kilkanaście odcinków Pasikowski bawi się zmaganiem Gajewskiego, tylko po to, aby w ostatnim odcinku odebrać widzowi jakąkolwiek satysfakcję ze zwycięstwa komisarza. Przestępca złapany zostaje *mimochodem*, pokątnie, przypadkiem – brak tu domknięcia, wielkiego finału na miarę emocji widza i bohaterów. Ważna była droga, etapy włóczęgi bohatera. Znalezienie Stalowego Wacka to zatem tylko pozornie wymarzony cel – okazuje się on przypadkiem niedającym spełnienia.

Konstrukcja postaci bohatera i przełożenie jej na warstwę fabularnego rozwiązania opowieści stanowią spójną całość. Brak satysfakcjonującego zakończenia podkreśla „włóczęgowski” charakter bohatera, poprzez uświadomienie, że osiągnięcie celu, czyli przywrócenie porządku, jest niemożliwe. W przypadku Gajewskiego cel ten na początku jest wręcz nieznanym, a później bohater usiłuje osiągnąć go, klucząc i często zdając się na przypadek.

Kryminalni, czyli Gracz

Dla Baumanowskiego Gracza życie jest serią naprzemiennych sukcesów i porażek. Nic nie zbija go z tropu, nie odbiera potencjalnych możliwości osiągnięcia wyznaczonego celu. Dla Gracza każdy sukces jest chwilowy, a porażka staje się nieuchronnym jego następstwem. Sens życia polega na samej chęci podejmowania gry, akceptowania zasad i zgody na przemienność zwycięstw i porażek. Emocjonalne zaangażowanie pozostaje pod znakiem zapytania, Gracz nie musi się angażować, ważny jest dla niego jego własny udział w grze, a nie ona sama.

Bohaterowie serialu *Kryminalni* – komisarz Zawada i dwójka przybocznych policjantów (Basia Storosz i Marek Brodecki) to prawdziwi telewizyjni herosi, stróże prawa i sprawiedliwości. Wciąż muszą mierzyć się z kolejnymi niebezpieczeństwami. Nigdy nie wiadomo, z czym się spotkają, jakie napotkają trudności. Oczywiście jest jednak, że niemal zawsze zwyciężają. Bauman: „Nie zależy od gracza, jaką dostał kartę, ale od niego zależy, jak ją rozegra”²³. Podobne rozwiązanie myślowe można właśnie odnaleźć w *Kryminalnych*. Bez względu na absurdalność czy prawie logiczną kuriozalność zaistnienia pewnych sytuacji, widz może spokojnie siadać przez telewizorem z poczuciem, że i tak sprawa zostanie rozwiązana, a główni bohaterowie ocaleni.

Każdy odcinek serialu jest schematyczną rozgrywką pomiędzy bohaterami a złem – jasno określonym. Reguły są jasne (wiemy, kto stoi po stronie dobra, a kto próbuje zakłócać porządek), a potyczki krótkie (serial ma wyraźną jednoodcinkową konstrukcję, każdy²⁴ wątek kryminalny zostaje rozpozczęty i domknięty w jednym odcinku), ważna jest gra i jej efekt. Ewentualna porażka bohaterów jest tylko chwilowa, bo zarówno widz, jak i bohaterowie wiedzą, że za tydzień staną przed kolejną sprawą, którą tym razem mogą wygrać.

Pitbull, czyli kto?

Serialem bardziej problematycznym i najtrudniejszym do zaklasyfikowania nawet w obrębie płynnych Baumanowskich definicji jest *Pitbull* Patryka Vegi, który w 2001 roku współpracował przy serialu dokumentalnym *Prawdziwe psy*, realizował także jego kontynuację *Taśmy grozy*. Pracował także przy dokumentalnym serialu *Aniołki* – o policjantkach. W 2005 roku w polskiej telewizji pojawił się pięciiodcinkowy pierwszy sezon *Pitbulla*, będący telewizyjną realizacją filmu o tym samym tytule. Niecałe dwa lata później wyemitowano drugi sezon.

Pierwszym znaczącym przesunięciem w obrębie tego, co można już nazwać tradycją serialu kryminalnego, będzie portretowanie zbiorowości, a nie pojedynczych bohaterów. Nieprawdą byłoby stwierdzenie, że we wcześniejszych tego typu produkcjach występował jeden główny bohater i ewentualni przybocznicy. Wystarczy wspomnieć *Ekstradycję* – nie tylko komisarz Halski doczekał się solidnej charakterystyki psychologicznej, równie ważnymi postaciami byli bohaterowie negatywni (na przykład Jan Tuwara, szef mafii). Podobnie było w serialu *Oficer* (na przykład Jacek Wielgosz „Grand”).

W *Pitbullu* jednak fabuła nie dotyczy tylko kilkorga konkretnych policjantów, ale społeczności policjantów, ich środowiska, jako grupy społecznej i zawodowej. Są całością, ale dopiero po złożeniu elementów, którymi są bohaterowie. Warto zwrócić uwagę, że przez trzy sezony tego serialu rotacja bohaterów była bardzo duża – pojawiali się nowi, znani odchodzili lub ginęli. Mimo to nie pojawia się poczucie braku tych postaci, poczu-

cie oglądania *innego serialu*. Czy gdyby *Ekstradycję* pozbawić komisarza Halskiego, miałyby ona w ogóle jakiś sens? Tymczasem śmierć jednego z głównych bohaterów pierwszej serii nie pozbawia *Pitbulla* spójności.

Jacy są policjanci z *Pitbulla*? Obalone zostaje tradycyjne przedstawienie macho – skutecznego i silnego wojownika. Ich męska tożsamość zostaje zbudowana w oparciu o częściowe zaprzeczenie kanonicznych cech mężczyzny. Przedstawionym policjantom odebrana została moc sprawcza władania światem, stali się jego elementami, częściami składowymi mającymi wpływ na bardzo niewielkie otoczenie. W potocznym rozumieniu, brak sukcesu zewnętrznego jest ujmą dla *prawdziwego mężczyzny*. Okazuje się, że bezradni, nieskuteczni, biedni policjanci, pozbawieni godności poprzez system, którego bronią – mogą być wiarygodni w roli najbardziej męskich bohaterów współczesnych opowieści.

Wcześniejsze seriale raczej utwierdzały tradycyjny wizerunek – policjant był samotnym stróżem prawa, gotowym do poświęceń, kroczącym przez świat z lekką nonszalacją. W *Pitbullu* policjantami są młodzi, ale i starsi panowie z nadwagą. Najważniejsze jednak wydaje się ich metaforyczne wykastrowanie, czyli niemal zupełne pozbawienie sukcesu. Ciągłe coś wymyka im się spod kontroli, nie udaje się skutecznie zamknąć kolejnych spraw – są zaprzeczeniem całego historycznego zbioru wizerunków mężczyzny-stróża prawa.

Męskość jest dekonstruowana bez akt jej obalenia – usunięte zostają niektóre wyznaczniki modelu tradycyjnego, ale bohaterowie nie przechodzą na stronę mężczyzny nowoczesnego – nie ma tu mężczyzn udomowionych i łagodnych. Takich bohaterów, udomowionych, lecz ciągle męskich znaleźć można chociażby w *Kryminalnych*. Policjanci Marek i komisarz Zawada, pomimo początkowych perturbacji, są dobrymi, kochającymi, a przede wszystkim łagodnymi ojcami. Okazują uczucia. W *Pitbullu* ojcem jest Igor, który nie ma kontaktu z dziećmi, a także Gebels, uwielbiający syna, choć niezgrabny w swoim ojcostwie (najczęściej spędza z nim czas na komendzie albo na parkingu, gdzie dorabia).

Policjanci z *Pitbulla* to mężczyźni – *uchodźcy*²⁵, ani tradycyjni, ani nowocześni. Nie przystają w pełni do żadnego z tych dwóch modeli. Krażą po mieście, są jego cieniami, obserwują je. Oglądają spektakl mrocznej strony miasta, mają jednak dostęp tylko do fasady – ostatecznego efektu – zbrodni. Nawet jeżeli posiadają wiedzę na temat przebiegu wydarzeń, nie jest ona satysfakcjonująca, pozostaje pytanie „dlaczego”, dręczące wątpliwości. Wcześniejsze przedstawienia pokazywały pracę policjantów *pomimo* zewnętrznej niesprawności systemu – w *Pitbullu* ta niesprawność jest bohaterem.

Bohaterowie poruszają się po *ziemi niczyjej*²⁶, po świecie zawieszenia wartości, gdzie wszyscy są niechciani, niepotrzebni, obcy. Nietatwo rozpoznać w nich policjantów. Przeklinają, piją w pracy, są agresywni, mściwi, chętni do zadawania tortur, spotykają się z *gangusami* – przestępcami. W jednym z odcinków, Benek opowiada nowemu koledze o granicach, których nie przekraczają, choć są świadomi własnych ułomności: „Teraz już wiesz, gdzie jest barykada”. W większości pokazywani bohaterowie to policjanci z wieloletnim stażem i doświadczeniem: „Można ich nawet podejrzewać o pewien romantyzm – przyjmowali się do milicji, bo chcieli walczyć ze złem, być rycerzami i prawnymi ludźmi. Niestety, potem życie zweryfikowało te chłopięce marzenia”²⁷.

Bohaterowie *Pitbulla* ewoluują, stają się innymi ludźmi, oglądamy ich w nowych sytuacjach – różnych, bo zarówno tragicznych, komicznych, jak i zupełnie absurdalnych.

Vega stworzył świat płynny, pozbawiony zasad dobra i zła. Wydaje się, że nie ma granic, których bohaterowie nie mogą przekroczyć. Jeden z bohaterów kradnie benzynę, inny torturuje więźnia, jeszcze inny pracuje fizycznie u lokalnego bogacza. Te niegodne zachowania nie odbierają im godności, ale czy w jakikolwiek sposób przystają do znanych widzom portretów policjantów? To bohaterowie nieobliczalni, ciągle nowi. Gebels może łagodnieć na chwilę – płakać nad utopionym kilkulatek, ale za chwilę niemal pobije jego matkę zlecającą zabójstwo.

Biorąc pod uwagę wielość kontekstów serialu, bohaterów i sytuacji, nie można określić jednoznacznie i ostatecznie tożsamości portretowanych. Są zmienne. Bohaterowie noszą cechy zarówno Włóczęgi, Spacerowicza, jak i Gracza. Są spojrzeniem na miasto, są samotni i pozbawieni korzeni, ciągle podejmują grę z rzeczywistością, mimo że nie wierzą w zwycięstwo. A jednocześnie kilku bohaterom udaje się stworzyć udane związki, zaplecze emocjonalne, gdzie mogą ładować własne akumulatory.

Trudno określić, do którego z typów osobowości najbliższej bohaterom tego serialu. Wyłamują się bowiem nie tylko definicjom genderowym, ale i Baumanowskim opisem tożsamości. Żadnego z typów nie realizują w pełni. W każdym z nich można znaleźć pojedyncze cechy przystające do postaci. Bauman pisze: „Osobowość isticie ponowoczesna wyróżnia się brakiem tożsamości. Jej kolejne wcielenia zmieniają się równie szybko i gruntownie, co obrazy w kalejdoskopie”²⁸. Może zatem w *Pitbullu* najpełniej realizuje się koncepcja niestabilności przytaczanych wzorców?

Każdy kolejny sezon telewizyjny obfituje w nowe lub kontynuowane produkcje serialowe. Widz obserwuje bohaterów, kolejne historie kryminalne. Mimo że te ostatnie mogą wydawać się wtórne i mało oryginalne, tożsamości emocjonujących nas bohaterów są zmienne.

Glina i *Pitbull* przesiąknięte są specyficzną atmosferą beznadziei, wszelki porządek zostaje w nich zawieszony, nie ma odskoczni, porządku, stanu, do którego można powrócić. To świat pełen mroku, czającego się dookoła zła, którego nie można wyplenić – o czym bohaterowie doskonale wiedzą. Próbują walczyć i właśnie w tym kryje się sens ich działania, a nie w konieczności zrealizowania celu, którego *de facto* nie ma. Ten brak nadziei bijący od głównych postaci odróżnia ich od trójki bohaterów *Kryminalnych*. Komisarz Zawada i jego towarzysze prawie zawsze wygrywiają, co umożliwi przywrócenie dawnego ładu, stanu spokoju.

O ile w *Glinie* i *Kryminalnych* określenie tożsamości bohaterów było możliwe ze względu na ich stałość, o tyle *Pitbull* nie daje już widzowi takiej możliwości. Można charakteryzować konkretnych bohaterów, wyławiać ich cechy i definiować je. Byłoby to jednak sprzeczne z samym charakterem serialu i ideą kreacji bohaterów, stworzonych jako elementy układanki. Niemożność przyjęcia jednego wzoru dla obrazowanej w tym serialu zbiorowości dobrze oddaje charakter baumanowskiej niepewności tożsamości i niestałości dnia dzisiejszego. W tym chaosie, tygłu kilkunastu zaskakujących wciąż postaci, widz musi zrezygnować z analitycznych pokus i po prostu zasiąść w fotelu.

Bibliografia:

Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, [w:] *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, <<http://www.scribd.com/doc/3510054/Bauman-Dwa-Szkice-o-Moralnoci-Ponowoczesnej?page=17>>, data dostępu: 27.09.2008.

Z. Bauman, *Razem Osobno*, przeł. T. Kunz, Kraków 2003.

J.G. Butler, *Police programs*, <<http://www.museum.tv/archives/etv/P/htmlP/policeprogra/policeprogra.htm>>, data dostępu: 25.09.2008.

P. Królikowski, *Policja nie jest do lubienia*, rozm. A. Wójcik, „Policja” 2008 nr 10.

A. Petelenz, *Pitbull – serial inny niż wszystkie?*, praca semestralna z teorii telewizji pod kierunkiem dr Anny Nacher.

Przypisy

- ¹ Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, <<http://www.scribd.com/doc/3510054/Bauman-Dwa-Szkice-o-Moralnoci-Ponowoczesnej?page=17>>, data dostępu: 27.05.2009.
- ² *Przeprowadzki*, reż. L. Wosiewicz, 2001.
- ³ W przeciwieństwie do seriali o środowiskach lekarskich, polska telewizja chętniej prezentuje zagraniczne serie kryminalne niż produkuje własne.
- ⁴ *Glina*, reż. W. Pasikowski, od 2004.
- ⁵ *Kryminalni*, reż. R. Zatorski, P. Weresniak, P. Vega, M. Pieprzycza, I. Engler, G. Lewandowski, G. Pacek, M. Trzaskowski, 2004-2008.
- ⁶ *Odwroćeni*, reż. J. Filipiak, J. Sypniewski, M. Gazda, U. Urbaniak, 2007; serial zrealizowany w oparciu o film *Świadek koronny*.
- ⁷ *Prawo miasta*, reż. K. Lang, 2007.
- ⁸ *Ekstradycja*, reż. W. Wójcik, 1995-1999.
- ⁹ *Fala zbrodni*, reż. W. Krzystek, K. Lang, O. Khamidov, A. Maciejowska, 2003-2008.
- ¹⁰ *Sfora*, reż. W. Wójcik, 2002.
- ¹¹ *Pitbull*, reż. P. Vega, D. Matwiejczyk, X. Żuławski, K. Adamik, G. Zgliński.
- ¹² *Osmiornica*, reż. D. Damiani, F. Vancini, L. Perelli, G. Battiato, 1984-2001.
- ¹³ Na przykład Tano Cariddi.
- ¹⁴ *Stawka większa niż życie*, reż. J. Morgenstern, A. Konic, B. Borys-Damięcka, 1965-1967.
- ¹⁵ *07 zgłoś się*, reż. K. Szmagier, A.J. Piotrowski, K. Tarnas, 1976-1987.
- ¹⁶ Za pierwowzory wielu scenariuszy posłużyły opowiadania wydawane w serii zeszytów *Ewa używa 07*.
- ¹⁷ Pod koniec lat dziewięćdziesiątych pojawia się jeszcze serial komediowy *13 posterunek*.
- ¹⁸ *Oficer; Oficerowie; Trzeci oficer*, reż. M. Dejzer, 2005-2008.
- ¹⁹ „Zaangażowania międzyludzkie nabierają takiej plastyczności co zawód czy praca; związków międzypersonalnych nie zawiera się na ogół z myślą, że trwać będą aż śmierć nas nie rozłączy”. Z. Bauman, *Ponowoczesne...*, op. cit., s. 16.
- ²⁰ Z. Bauman, *Ponowoczesne...*, op. cit., s. 15.
- ²¹ Artur – absolwent szkoły policyjnej, mieszka z ojcem, emerytowanym policjantem, poruszającym się na wózku inwalidzkim.
- ²² Trzecia w przygotowaniu.
- ²³ Z. Bauman, *Ponowoczesne...*, op. cit., s. 34.
- ²⁴ Zdarzyło się kilka fabuł dwudziestych, kontynuowanych po tygodniu, ale były to sporadyczne sytuacje.
- ²⁵ Por. Z. Bauman, *Razem osobno*, przeł. T. Kunz, Kraków 2003.
- ²⁶ Por. ibidem.
- ²⁷ P. Królikowski, *Policja nie jest do lubienia*, rozm. A. Wójcik, „Policja” 2008, nr 10, s. 49.
- ²⁸ Z. Bauman, *Ponowoczesne...*, s. 16.

Summary

In one of the papers printed in the „Two sketches on postmodern morality” Zygmunt Bauman describes four types of postmodern identities. Bauman chooses as a best example showing the idea of postmodern’s episodic character a tv series. The author of this article chooses a crime drama as yet another example of that theory. The main character of the “Cop” (dir. by Władysław Pasikowski) is a police officer that could be considered as an example of a “walker”. He also represents a classic type of masculinity which is, despite the gender discourse, rather stable. The player – described by Bauman, as a type ready for both: loosing and gaining, whereas none is eternal – is typical for the “Kryminalni” series. The last example considered in the article is the “Pitbull” (created by Patryk Vega). The police officers shown in the drama are no longer representing the “macho-type”, because the classic masculinity is being deconstructed. It is also almost impossible to decide which of Bauman’s identity types they could represent, because their behavior is not foreseeable. It is the best example of the postmodern instability.

Miłosz Babecki

Islamski *jihad* w amerykańskim kinie. Terror i rozrywka

W 1997 roku w Grazu, podczas wykładu poświęconego związkom przemocy i mediów Michael Haneke zwracał uwagę na ewentualność cenzurowania krwawych scen, tak przecież pożądanych na ekranach kinowych i telewizyjnych. Czynił to, konstatując jednocześnie, iż obrazy przemocy są integralną częścią współczesnego przemysłu filmowego nastawionego na widza i zysk. Integralną, gdyż wpisującą się w hiperstrukturę komunikatów przesiąkniętych sensacyjnością znaną z telewizyjnych newsów. Haneke, zdaje się niemal proroczo, przestrzegał: „Trzeba znaleźć właściwe formy przekazu, jeśli nie chcemy, by misja objaśniania świata – ów obowiązek wobec ludzkości, na który media tak chętnie się powołują – przerodziła się w cyniczną hipokryzję”¹. Proroczo, w starym tysiącleciu. Nową erę w dziejach ludzkości wyznaczył zamach przeprowadzony na Światowe Centrum Handlu. Po niewyobrażalnej tragedii przyszedł niestety czas na hipokryzję, która skrycie czała się już w infosferze, począwszy od pierwszej wojny irackiej. Po 11 września zaś na dobre zadomowiła się w popkulturze, wyznaczając nowy kurs, także w amerykańskim kinie.

Gdy administracja amerykańska stanęła w obliczu konieczności usprawiedliwienia śmierci „swoich chłopców”, potem zaś kolejne rządy uczestniczące w koalicji antyterrorystycznej opłakiwać musiały swoich, hollywoodzcy producenci i reżyserzy postanowili wykorzystać front walki o iracką wolność, implementację demokracji, ropę naftową (kolejność, zdaje się, powinna być odwrotna), w walce o klienta, coraz lepsze wyniki oglądalności i rząd dusz. Przy czym szybko okazało się, że proponowany odbiorcy przekaz nie musi być tożsamy z „amerykańskim interesem narodowym”, ważne, by przynosił zysk. Michael Moore kręci zatem *Fahrenheit 9/11*, eksponując to, czego amerykańskie media nie chcą zauważać – obecni wrogowie Ameryki byli kiedyś jej – jeśli nie przyjaciółmi – to przynajmniej sprzymierzeńcami.

Paradokument Moore’a sytuuje się na jednym z biegunów hollywoodzkiej maszyny, na drugim zaś *United 93*, w którym Paul Greengras sugeruje, że kolejnej tragedii zapobiegli amerykańscy piloci i pasażerowie, w ostatniej chwili przed katastrofą pacyfikujący islamskich porywaczy-terrorystów. Wskazane dwa obrazy, usiłując wytłumaczyć to, co zdarzyło się 11 września w USA, pełnią jednocześnie funkcję propagandową. Gdy giną obywatele, łatwiej wierzyć w świętą islamską wojnę, która niczym chorobotwórczy wirus rozlewa się po świecie, niż w niekompetencję swoich władz.

Złudzeń pozbawia Amerykanów Benjamin Barber na nowo definiujący ową świętą wojnę – *jihad*, którego wyznawcami przestali być już tylko fundamentaliści islamscy.

Obecnie *jihad* jest wymarzoną towaram eksportowym, który różnymi kanałami dociera w coraz to nowe miejsca, generując potencjalne ogniska zapalne na mapie globalnych konfliktów zbrojnych.

W tak oto naszkicowany pejzaż, realny czy też odsyłający do „drugiej rzeczywistości”, wpisują się kolejne dwie filmowe produkcje, które pozwalają śledzić, w jaki sposób międzynarodowe grupy interesów, zabiegając o coraz większe wpływy polityczne i finansowe, eksportują *jihad*, wywołując kolejne wojny.

Biorąc pod uwagę chronologię, najpierw wymienić trzeba *Syriane* Stephena Gaghana, nakręconą w 2005 roku. Choć producent definiuje ją jako thriller polityczny, poruszane wątki są nader realne. Inspirowana przeżyciami byłego agenta CIA opowieść przeraża realizmem i krótkowzrocznością, którą z całą mocą zaakcentował już Moore. W obrazie Gaghana to Amerykanie (choć teoretycznie broniący swoich granic i obywateli) reprezentują zło tego świata. Reżyser marginalizuje wątek muzułmański, eksponując równocześnie zakulisowe gierki, których miejscem akcji jest Waszyngton i gabinety kolejnych rządowych agend. Przekaz potęgują wypowiedzi bohaterów. Oto saudyjskie marionetki amerykańskiej polityki dowodzą, iż „kapitalizm nie może istnieć bez marnotrawstwa”, zaś teoretycznie negatywny bohater, uznawany przez Amerykanów za terrorystę, stwierdza: „Uznajemy, że każdy kraj może iść naprzód we własnym tempie”.

Cytowane fragmenty pokazują, jak dalece zrewidować należałoby postrzeganie tego, co pierwotnie, w sensie koranicznym, oznaczał *jihad* oraz wskazać nowe, pragmatyczne sposoby jego zastosowania. Benjamin Barber dowodził, iż *jihad*, przypisywany islamowi, w erze globalizacji przestał być wyłącznie islamski. Nie jest już własnością islamu. Barber uzasadnia: „Pragnę bowiem określić tym mianem dogmatyczny i uciekający się do przemocy partykularyzm, znany równie dobrze chrześcijanom, jak muzułmanom, Niemcom, Hindusom czy Arabom”².

W *Syriane* partykularyzm związany z przedefiniowanym pojęciem *jihadu* reprezentują Stany Zjednoczone. To one prowadzą nową wojnę. Jej uzasadnieniem jest ekonomia, upostaciowieniem zaś państwowi urzędnicy oraz biznesmeni reprezentujący sektor prywatny. W toku ich spotkań zapadają brzemiennie w skutkach dla Bliskiego Wschodu decyzje. Owa wojna to Barberowski *jihad*. Prowadzony przez firmy naftowe, jest skierowany przeciwko arabskim dążeniom reformatorskim. Nie zważa na granice geograficzne. Pokonuje je dzięki infostradam, centrom doradztwa finansowego oraz globalnym rynkom finansowym, takim jak giełdy w Nowym Jorku czy Londynie. Stąd, co znamienne, znacząca część fabuły sytuowana jest nie na Bliskim Wschodzie, lecz w Waszyngtonie, Szwajcarii, Hiszpanii, w domyśle również w Kazachstanie i w Chinach. Bezpośrednie zaś skutki knoń karteli naftowych dostrzega widz w Bejrucie, Teheranie, także w tym wiodącym dla obrazu miejscu akcji – niewymienionym z nazwy królestwie, w którym to emira wybierają agenci rządu Stanów Zjednoczonych, nie zaś rodzina królewska.

Cytowany na początku Haneke już w 1997 roku przestrzegał przed afirmacją przemocy, wreszcie także cyniczną hipokryzją mediów, uzurpujących sobie prawo do działań o charakterze dydaktycznym czy nawet moralizatorskim. By przywołać refleksję Kazimierza Krzysztofka, okazało się wkrótce, że życie zaczęło naśladować masowe sztuki audiowizualne, w tym przypadku przemysł filmowy, który następnie zwirtualizował życie, czyli doprowadził do zaburzenia i przez to odwrócenia kategorii *mimesis*. Jak dowodzi obraz Gaghana, cynizm i hipokryzja są świetnym instrumentem na podnoszenie wyników oglądalności. Nie można inaczej tłumaczyć zabiegów polegających na szkicowaniu sylwetki nawróconego agenta, odpowiadającego za upadek niejednego rządu na Bliskim

Wschodzie, czy odczytywać postaci młodego dynamicznego doradcy inwestycyjnego, Amerykanina, który w rozmowie z posądzanym o terroryzm księciem Nassirem Al-Subajem płomiennie przemawia: „Bawicie się, kupujecie sobie nowe zabawki, płacicie po 50 tysięcy dolarów za jedną noc w hotelu. Nie inwestujecie w infrastrukturę. Nie budujecie normalnej gospodarki. Gdy się w końcu obudzicie, będziecie wycyckani”³.

Czyż nie inaczej spojrzysz teraz widz na inwestycje w Dubaju, sztuczne oazy pośród piasków pustyni, obracające się wokół własnej osi drapacze chmur, gdy z ekranu kinowego spłynie „objawiona prawda”? Bohaterom Gaghana nie można odmówić cynizmu, nie można też jednak nie dostrzegać tragizmu ich sytuacji. Co ciekawe, bohaterem tragicznym nie jest oszukany, ginący przez przypadek, wszak swój, nawrócony agent, lecz posądzany o terroryzm książę-reformator, deklarujący chęć zrewolucjonizowania polityki królestwa: „Studiowałem w Oksfordzie, zrobiłem doktorat w Waszyngtonie. Chcę utworzyć parlament, dać kobietom prawo głosowania. Chcę mieć niezależne sądy i giełdę naftową na Bliskim Wschodzie”⁴.

Kwestionowana w *Syrianie* polityka USA zwycięża. Reformator zostaje zlikwidowany, kolejne pokolenie zamachowców samobójców ginie, atakując amerykańskie instalacje naftowe. Wpływowy adwokat z kręgu administracji rządowej konstatuje, iż bałagan na Bliskim Wschodzie jest niezbędny, by USA wiodły prym w tym regionie świata.

Amerykańskie *status quo* zostaje zachowane, zaś jedyną stałą na skonfliktowanym Bliskim Wschodzie jest *jihad*. Amerykańska polityka energetyczna, widmo nowej kolonizacji wreszcie „święta wojna z niewiernymi” wiodą widza do kolejnej filmowej produkcji. Tym razem jest nią wyreżyserowany w 2007 roku przez Gavina Hooda *Transfer*.

Podnoszona tu problematyka nadzwyczajnych wydaleń osób podejrzanych o sprzyjanie terroryzmowi islamskiemu jest niejako pokłosiem tego, co przybliżył odbiorcy Gaghan. Niestety kolejny raz wątek rodzącego się fundamentalizmu jest wątkiem drugorzędym – zepchniętym na margines świadomości.

Losy uprowadzonego ze Stanów Zjednoczonych egipskiego naukowca, posiadacza zielonej karty, splatają się z losami młodego studenta (być może pakistańskiego – trudno rozstrzygać, ponieważ nazwa sojuszniczego państwa nie pada w filmie ani razu) i jego wielkiej miłości – córki wysokiego funkcjonariusza bliskowschodnich służb specjalnych, pomagającego wydobyć od „nadzwyczajnie wydalonych” jedynie słuszne, obciążające terrorystów, zeznania. Właściwy wielu produkcjom *political fiction* wątek miłosny można pominąć, wszak zdaje się on tylko maskować ważniejszy, choć ze względów poprawności politycznej marginalizowany wątek nasilającego się wśród młodych fundamentalizmu. Wśród młodych, którzy, indoktrynowani i manipulowani przez „duchowych przywódców”, uznawani są za gotowych do wykonania najważniejszego w swym życiu zadania – samobójczego zamachu.

Zarówno w *Syrianie*, jak i w *Transferze* historie młodych zamachowców opowiedziane są na tle polityki obronności USA i ich sojuszników. Postaci owe wychodzą z fabularnego cienia w chwili zamachu. W poprzedzających moment kulminacyjny wydarzeniach odnajduje widz tylko niewyraźne znaki, świadczące o procesie ideologicznego formowania wchodzącego w dorosłość pokolenia, kształtowanego w duchu nienawiści do zachodniego modelu życia. W *Syrianie* jeden z drugoplanowych bohaterów, późniejszy zamachowiec-samobójca, słyszy: „Wolny handel nie zasypie przepaści między ludzką naturą i nowoczesnym życiem. [...] Bólu nowoczesności nie usunie swoboda handlu, prywatyzacja, reforma ekonomiczna ni niższe podatki. Bólu życia w nowoczesnym świecie nie

usunie liberalne społeczeństwo, bo klęskę poniosły takie społeczeństwa, chrześcijaństwo i cała cywilizacja Zachodu”⁵. Padającym w „szkółce koranicznej” słowom towarzyszą te wypowiedziane przez islamskich fundamentalistów w obrazie Gavina Hooda. Tu bowiem odpowiadający za selekcjonowanie kolejnych zamachowców-samobójców manipulator dowodzi: „Wojna z syjonistami i krzyżowcami to zdecydowane starcie wiary z niewiarą, dobra ze złem. Zniszczenie niewiernych i obłudników jest waszym świętym obowiązkiem. Gdy napotkacie odszczepieńców, macie przetrzącić im karki. Krzyżowcy snują opowieści o wolności. *Jihad* to jedyna ku niej droga”⁶. *Jihad*, jako koncept w amerykańskich produkcjach filmowych typu *political fiction*, został odkryty i namaszczonej przez producentów filmowych i reżyserów po 11 września 2001 roku. W sensie komercyjnym stał się równie popularny, co ideologia McŚwiata. W odseparowanej od reszty świata żelazną kurtyną Europy Środkowej i Wschodniej, ta ideologia, symbolizowana przez McDonald’s, była niegdyś synonimem kapitalistycznej wolności, współcześnie symbolem wolności o zgrozo jest *jihad*, którego wykładnię prezentują terroryści islamscy. Producenci filmowi czynią zeń popularny motyw opowieści o ponowoczesnym świecie, uporczywie i z polityczną poprawnością przekonując, iż poglądy ujawnione w fabule nie są poglądami wytwórni, producenta ani reżysera. Zachód wykorzystał jednak islamską „świętą wojnę” i zrobił z niej „brand” taki sam, jak wiele lat temu z *kung fu* i dalekowschodniej tradycji.

Kultura Zachodu, w konsekwencji również zglobalizowana kultura popularna, zostały *jihadem* obradowane – ometkowane, czego dowodem są liczne, po zniszczeniu WTC, amerykańskie produkcje filmowe. Stojące jednak za sukcesem finansowym owych obrazów instytucje, studia filmowe, eksploatują powierzchowne znaczenie *jihadu*, celowo zapominając że, jest on obecnie tożsamy zarówno z terroryzmem islamskim, ponadnarodowym i nieuznającym granic, jak również ze ścierającymi się interesami mocarstwowymi oraz interesami pozostających w ciągłej interakcji światów polityki i biznesu, także z opierającą się na sondażach opinii publicznej i sondażach popularności polityków propagandą, czego dowodem są wskazane kinowe produkcje ostatnich lat.

W istocie prawdziwymi ich bohaterami nie są postaci ani pierwszo- ani drugoplanowe (schematyczne raczej, niż charakterystyczne), lecz pseudoideologia, która po świecie, rzuconym na kinowy ekran, rozprzestrzeniła się dzięki fałszywym paszportom tajnych agentów i tajnym rządowym dyrektywom powodującym, iż niewinny obywatel odbierający omyłkowe połączenie telefoniczne, może stać się turystą z biletem w jedną stronę i całą ukrytą w tajnej bazie jednego z sojusznicznych krajów. Potem zaś, już w rzeczywistości, agenci piszą wspomnienia, będące kanwą dla kolejnych filmowych scenariuszy. W konsekwencji okazuje się, że życie, które naśladuje masowe sztuki audiowizualne, jest niczym darmowa forma promocji dla marki, jaką w kulturze Zachodu stał się *jihad* – produkt eksportowy zachodniej rozrywki, dostępny w multiplexach i za pośrednictwem nośników DVD. Jak zatem zdefiniować podróż, którą owo, koraniczne pierwotnie, pojęcie odbyło, asymilując się z zachodnim modelem postrzegania otaczającej rzeczywistości? Na myśl przychodzi tylko jedno określenie – dystrybucja.

Dystrybucja jest tu jednym z pojęć, które, będąc częścią sieci znaczeń przypisanych globalizacji, robi oszałamiającą karierę w ostatniej dekadzie datowanej zamachem z 11 września. Globalizacja zaś zdaje się być fundamentem tego, co Benjamin Barber rozumie jako *jihad* w wydaniu zachodnim. Wędrująca, bezpieczna ideologia, wykorzystywana raz przez transnarodowe organizacje terrorystyczne, innym zaś razem przez stojące na straży masowej kultury koncerty medialnej rozrywki, to egzotycznie brzmiąca i przez to ciesząca się popularnością etykieta-marka. Tę markę chętnie upowszechnia się,

by z jednej strony dostarczać rozrywki, z drugiej zaś – by, trochę skrycie, kształtować światopogląd odbiorcy komunikatu audiowizualnego. Jest zatem pojęcie globalizacji swoistą odmianą kanału komunikacyjnego. Wówczas tak pojmowany proces globalizowania zwracać powinien uwagę na przestrzeń swoich oddziaływań. Współcześnie owym obszarem jest „[...] rynek, gdzie najcenniejszym towarem jest informacja, lecz zarazem niesłuchanie rozwinięte technologie nie potrafią sobie poradzić na przykład z prymitywnymi środkami używanymi przez globalnych terrorystów [...]”⁷. W świetle zaś podobnego stwierdzenia warto wskazać na inny jeszcze walor zglobalizowanej ideologii *jihadu*. Postrzegany przez fundamentalistów islamskich jako instrument walki w zachodnim modelu cywilizacji, wyposażony zostaje przez dysponentów rozrywki w nowe właściwości. Staje się kulturowym ekwiwalentem tego, co w teorii wojskowości określa się mianem wojny czwartej generacji lub czwartej fali. Podobny konflikt w opinii strategów łąmie przyjęty schemat określany relacją rząd – armia – naród i charakteryzowany jest przez cele nie fizyczne, lecz „[...] polegające na kształtowaniu świadomości społecznej”⁸. Stąd też, jeśli mowa o kulturowym ekwiwalencie, wojna czwartej fali będzie walką o przychyłość (przede wszystkim jej aspekt finansowy) widza.

Koraniczny *jihad*, zwesternizowany przez przemysł rozrywkowy, staje się bronią masowego oddziaływania i kształtowania obrazu świata na globalnym poligonie. W tym też aspekcie uwidacznia się kolejna właściwość rozlewającej się po świecie „wideologii”⁹. Jest ona silnie zdetyryalizowana¹⁰, zatem obecna wszędzie tam, gdzie narodowe przemysły rozrywkowe zdominowane zostały przez model amerykański. To zaś prowokuje do stawiania pytań o rolę mediów masowego komunikowania, które przynajmniej teoretycznie „[...] tworząc poinformowaną opinię publiczną, przyczyniają się do oświecenia społecznego i są agentem demokracji, czy też przeciwnie, demokracji zagrażają i są narzędziem kształtowania i kontroli nad umysłami?”¹¹. Wskazane dwa pytania nabierają szczególnego znaczenia, gdy postawić je w kontekście wzmiankowanych uprzednio obrazów filmowych. Począwszy od paradokumentu Moore’a przez obrazy fabularne, na adaptacji filmowej pamiętników byłego oficera CIA skończywszy, warto zastanowić się, czemu poza planami finansowymi służy rozprzestrzenianie specyficznej, opartej na przedefiniowanym *jihadzie* ideologii. Wymienione produkcje filmowe zdecydowanie nie są nośnikami wartości demokratycznych, no może poza wprowadzonym teraz do dyskusji obrazem-próba *Ukryta strategia* w reżyserii Roberta Redforda. Czy zatem zagrażają demokracji? Myślę, iż nie bardziej niż rozpowszechniane w sieci internetowej plotki o możliwym zawieszeniu konstytucji i wprowadzeniu w USA stanu wojennego¹². Pozostaje jeszcze trzecia ewentualność. Jest nią kontrola nad umysłami. Tu islamski *jihad* przetworzony i zaadoptowany przez amerykańskie kino sprawdza się wyśmienicie. Kinematografia rodem ze Stanów Zjednoczonych ma wszak w tym względzie spore doświadczenie, by wymienić tylko niektóre z inicjatyw tak popularne i wspierane przez rząd w latach pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych, realizowane na zlecenie „Federal Civil Defence Administration” przy współudziale „The National Education Association”. Jeśli zatem przyjąć za Mikułowskim Pomorskim, iż „odbiorcą jest klient, a efektem akceptacji oferty” i następnie zestawić to z machiną dystrybucyjną, której celem było wypromowanie wymienionych tytułów filmowych, staje się jasne, że synonimem akceptacji ofert jest wynik finansowy filmu, pośrednio zaś, w konsekwencji, proces ten nawiązuje do mechanizmu wojny czwartej generacji. Dzieje się tak, ponieważ owe obrazy są przesycone stereotypowo ukazanymi wizerunkami terrorystów, zwalczających ich „naszych chłopców” i wreszcie ideologii, która pozostaje islamska. Okazuje się, że podróż, jaką przebył *jihad*, jest po pierwsze odległa, po drugie absurdalna. To, co miało służyć obaleniu zachodniego modelu życia, stało się tego modelu utrwaleniem. Po 11 września 2001

roku mediasfera, także determinujący ją dyskurs interkulturowy¹³, zostały zdominowane przez rzadko dotąd reprezentowany stereotyp terrorysty¹⁴. Czarne charaktery rodem z totalitarnych reżimów wspierane przez pozbawionych kontroli, najczęściej sowieckich czy wschodnioniemieckich agentów, wyparte zostały przez modele terrorystów islamskich, mówiących w nieznanym, lecz zdradzającym bliskowschodnie konotacje języku, z bujnymi zarostami, którzy konspiracyjnie uczestniczą w zgromadzeniach mających przygotować ich do poświęcenia życia w samobójczym zamachu. Stereotyp to krzywdzący dla muzułmanów, uwielbiany jednak przez amerykański przemysł filmowy.

Powracając jednak do dystansu, który przebył zmediatyzowany *jihad*, pokonując przestrzeń dzielącą Wschód i Zachód, warto wskazać, że absurd tej podróży ma jeszcze jeden aspekt, powiązany z celami, jakie stawiają sobie terroryści. Z czterech głównych przywoływanych przez Dominika Dudę, autora publikacji *Terroryzm islamski*, wskażę tylko dwa. Cel pierwszy to koncentracja uwagi światowej opinii publicznej na działaniach terrorystów, drugi natomiast – zastraszanie pewnych grup społecznych lub całych nacji¹⁵. Dlaczego zatem przypisana *jihadowi* dyfuzja w czasie i przestrzeni ma wymiar absurdalny? Wynika to z istotnego faktycznego, choć nie wykluczam, iż celowego, rozdźwięku pomiędzy działaniami aparatu państwowego, instytucji odpowiadających za bezpieczeństwo obywateli a intencjami przemysłu rozrywkowego, który posiłkuje się silnymi emocjami opartymi na instynktownych reakcjach wywoływanych przez strach. Paradoksalnie wobec powyższego, zwalczani terroryści są w pewnym sensie potrzebni zachodniej świadomości. Są zwizualizowanym zagrożeniem – jak niegdyś, w czasach zimnej wojny, radzieccy generałowie. Mają status symboli-rezydentów faworyzowanych, pod względem filmowych obecności, przez kulturę masową, dla której są jednym z koniecznych, wyznaczących trend pierwiastków. Ich stała niemal obecność w globalnej mediasferze nie budzi sprzeciwu w świadomości odbiorcy podobnych przekazów. Przeciwnie, świadczy o ich atrakcyjności. W ten oto sposób niegdyś tajne działania Boba Baera stają się inspiracją dla obrazów takich jak *Syriana*, gdzie zachodni model sprawowania władzy, przeciwstawiony dążeniom księcia reformatora, zostaje poddany druzgocącej krytyce i w konsekwencji skompromitowany. Przywoływany zaś *Transfer* pozwala całkiem poważnie snuć rozważania o rzeczywistej obecności poza terytorium Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej tajnych kompleksów, w których przetrzymuje się i poddaje „obróbce” śledczej „nadzwyczajnie wydalonych”.

Katalog skojarzeń związanych z rozprzestrzeniającym się w świecie wieloaspektowym *jihadem* wciąż nie jest zamknięty. Choć dyskusja dotyczy przenikających się rzeczywistości: pierwszej fizycznej i drugiej, sytuującej się na antypodach rzeczywistości i opartej na znakach i symbolach fizycznie nieuchwytnych, wskazać warto na sam mechanizm powstawania znaczeń. Oferowane odbiorcom obrazy tworzą samodzielne byty. Te zaś, napotykać podatny grunt, czyli właściwą człowiekowi ciekawość, wzmacnianą poprzez determinanty ludyczne, popychają do takiej aktywności, której istotą jest „wewnętrzny” nakaz oglądalności. W konsekwencji pojawia się tu ostatni z aspektów towarzyszących temu, co zdefiniowałem uprzednio jako wieloaspektowy *jihad*, tak w ujęciu koranicznym, jak i w perspektywie kultury masowej. Odbiorca komunikatów audiowizualnych jest zarazem obiektem niezamierzonych działań terrorystów, których przekazy coraz rzadziej obecne w serwisach informacyjnych, nie z racji słabnącej aktywności, lecz osłabiającego żywiołowe reakcje mechanizmu przyzwyczajenia i desensytyzacji, wyśmiewane i zwalczane przez internautów, są fabularnie przetworzonym, obecnym w systemie dystrybucyjnym łakomym kąskiem dla dysponentów kinowej rozrywki.

Wspominałem uprzednio o priorytetach organizacji terrorystycznych, w szczególności o pozyskiwaniu, dla zdefiniowanych celów, opinii publicznej. Za sprawą relacji komunikacyjnej, budowanej przez hollywoodzkie kino i z wykorzystaniem istotnych właściwości zmediatyzowanej kultury masowej, siatki terrorystyczne uzyskują dostęp do świadomości nowego typu odbiorcy, zmieniającego się w przestrzeni nowych mediów w „teleanthropą”¹⁶, będącego wyjątkową odmianą turysty i pasażera zarazem. Powstaje jednostka, która dzięki wynalazkowi telewizji, kina czyli masowych mediów audiowizualnych jest zdolna do pokonywania znacznych odległości w minimalnym czasie, by odwiedzać nieznanne dotąd miejsca, poznawać obcych dotąd ludzi z ich kulturami, przekonania, także uprzedzeniami. To w otoczie telewizji, kinoman, dla którego pojęcia „podróżować” oraz „wiedzieć” są tożsame z czynnością oglądania, nie w znaczeniu komunikacyjnym, lecz w konsumenckim. Jednostka ta zmienia miejsca swego pobytu bez wyraźnego, uchwytne go fizykalnego przemieszczenia, wszak „porusza” się w środowisku wirtualnie abstrakcyjnym, kształtując rzeczywistość poprzez sekwencje mikrokomend przypisanych klawiszom komputera lub interfejsu sterującego kinem domowym. Owocem tej pozornej wędrówki, dla której nośnikiem świadomości jest medium elektroniczne, będą powtarzające się spotkania z wieloaspektowym umasowionym *jihadem*. Atrakcyjną, pustą już strukturą, którą w zależności od potrzeb wypełniać będzie idea walki o widza, telefila¹⁷ lub *simulacrum* walki, jako postulatu fundamentalistycznego. Za sprawą zachodniej wideologii nie tylko stereotyp terrorysty, jego środowiska życia i światopogląd są obecne w świadomości odbiorcy. Zdobytcze komunikacyjne końca XX wieku oraz początku XXI – mobilna multimedialność – umożliwiają odbiorcy-widzowi odbywanie specyficznych podróży. Siedząc w kinowej sali, konsument otrzymuje możliwość wizytowania miejsc będących istotnymi punktami zapalnymi na mapie globalnych konfliktów zbrojnych – tłących się ciągle bez szansy na dogaszenie ognisk zapalnych, wzniesionych przez mieszaninę kulturowych uprzedzeń, ideologii, religii z drugiej oraz konsumeryzmu. Za sprawą ewolucji systemu kulturowego do postaci kultury transparenacji, obsesyjnej widzialności, świadomość odbiorcy jest w ciągłej podróży – gdy fizyczność bytuje w sąsiedztwie medium, protezy komunikacyjnej – do miejsc niedostępnych: owalnego gabinetu prezydenta USA, na pokład pikującego samolotu pasażerskiego, do tajnego kompleksu śledczego, „bezpiecznych” wywiadowczych lokali w Bejrucie, czy – jak ma to miejsce w *Ukrytej strategii* – podąża za sygnałem satelity wojskowego demaskującego terrorystów dokonujących egzekucji na amerykańskich żołnierzach-ochotnikach.

Ostateczną wreszcie konsekwencją tego, co w tytule zdefiniowałem jako związek terroru i rozrywki, jest przemoc ikoniczna, której ofiarami jesteśmy jako odbiorcy masowych komunikatów, jako że przestrzeń kreowana przez przemysł rozrywkowy jest determinowana modami. Moda audiowizualna tożsama jest z narzucaną adresatowi tematyką, czyli treścią i gatunkową odmianą lansowanego, dominującego w danym momencie przekazu¹⁸. W zapoczątkowanej w 2001 roku dekadzie jest to moda na terrorizm i jego wykładnię: wieloaspektowy *jihad*. Jego obrazy nie tyle podróżują w czasie i przestrzeni, co – beładnie niesione – są typowym dla epoki mediów komunikowania elektronicznego nurtem dryfujących obrazów. Uczestnicy kultury masowej stają się wówczas podróżnikami – teleanthropami, którzy za umykającymi obrazami podążają audiowizualnymi infostradami.

Być może następna dekada i stojące u jej fundamentów inne jeszcze wydarzenia zdefiniują nowe kierunki i wytyczą nieznanne dotąd szlaki, będące celami kolejnych transkulturowych eksploracji z właściwymi im technikami podróżowania.

Przypisy

- ¹ M. Haneke, *Przemoc a media*, tłum. B. Ostrowska, „Dialog” 1999, nr 2, s. 137.
- ² B.R. Barber, *Dżihad kontra McŚwiat*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2004, s. 17.
- ³ *Syriana*, reż. Stephen Gaghan, USA 2005.
- ⁴ Ibidem.
- ⁵ Ibidem.
- ⁶ *Transfer*, reż. Gavin Hood, RPA, USA 2007.
- ⁷ Zob. W. Wosińska, *Oblicza globalizacji*, Sopot 2008, s. 24.
- ⁸ R. Borkowski, *Terroryzm ponowoczesny. Studium z antropologii polityki*, Toruń 2006, s. 64.
- ⁹ B.R. Barber, *Dżihad kontra McŚwiat*, op. cit., s. 17.
- ¹⁰ Zob. R. Borkowski, *Terroryzm ponowoczesny...*, op. cit., s. 61.
- ¹¹ J. Mikułowski Pomorski, *Jak narody porozumiewają się ze sobą w komunikacji międzykulturowej i komunikowaniu medialnym*, Kraków 2006, s.130.
- ¹² bgr/Iga, *Stan wojenny w USA. Wyborów nie będzie?*, „Dziennik”, wydanie internetowe, <<http://www.tvn24.pl/12691,1568270,0,1,stan-wojenny-w-usa--wyborow-nie-bedzie,wiadomosc.html>>, data dostępu 25.10.2008.
- ¹³ Zob. M. Fleischer, *Teoria kultury i komunikacji. Systemowe i ewolucyjne podstawy*, przeł. M. Jaworowski, Wrocław 2002.
- ¹⁴ Zob. T. Białek, *Terroryzm. Manipulacja strachem*, Warszawa 2005.
- ¹⁵ Zob. D. Duda, *Terroryzm islamski*, Kraków 2002.
- ¹⁶ Zob. B. Kita, *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*, Kraków 2003.
- ¹⁷ Zob. K. Banaszekiewicz, *Nikt nie rodzi się telewizzem. Człowiek, kultura, audiowizualność*, Kraków 2000.
- ¹⁸ Zob. T. Miczka, *Epidemia narcyzmu. O przyczynach, objawach i skutkach „choroby medialnej”*, [w:] *Wlustrze. Wizerunek mediów własny*, pod red. I. Borkowskiego, A. Woźnego, Wrocław 2002, s. 37.

Summary

Two American professors of mass communication: James Wilson and Stan Wilson have written that “by the 1990s a television version of the titillating sensationalism of tabloid newspapers had emerged as a new genre of television programming”. They had in mind mostly tabloid TV based on crime, blood and sex. New millennium has brought another kind of entertainment, inspired by 9/11 terror attacks. It includes new genres of television, Hollywood movies etc., and becomes a profitable branch of mass culture. Since 9/11 American moviemaking refreshed political fiction, but this time it is focused on the Islamic idea of *jihad*. 21st century has changed nature of this traditional Muslim term. According to Benjamin Barber *jihad* stopped to be Islamic and nowadays the idea becomes part of Western point of view: a reason to support American propaganda hidden inside mass distributed movies. Barber explains *jihad* as a postmodern ideology which uses financial infrastructure and show business to spread on.

Marta Olszewska

Poza granice akceptacji – polski horror filmowy w PRL-u

Kategoria granicy ujawnia dość szczególny zakres zastosowań w odniesieniu do kina, gdy przyjrzeć się pod tym kątem nieco kuriozalnemu i pomijanemu dotąd w badaniach zjawisku polskiego horroru filmowego – zwłaszcza w wersji PRL-owskiej. Skromna obecność horroru na obrzeżach głównego nurtu naszego kina, wyznaczająca granicę zainteresowań twórców i badaczy, obnaża z tej perspektywy nie tylko immanentne i kontekstualne uwarunkowania transnarodowych właściwości gatunku, ale przede wszystkim mechanizmy decydujące o braku przestrzeni dla ich realizacji w polskiej kulturze. Zastanawiający czy wręcz podejrzany – zważywszy niesłabnącą popularność horroru w historii światowego filmu – brak znaczącej reprezentacji tego gatunku eksponuje tendencje PRL-owskiej kinematografii, które ustanowiły granice możliwości polskiego kina w zakresie wyzyskania ponadnarodowych wzorców.

Transgresyjne i transnarodowe

„Przekraczanie granic” wydaje się zresztą predyspozycją najściślej charakteryzującą gatunek horroru, opisującą zarówno właściwą mu skłonność do specyficznych transgresji, jak i wynikającą zeń jego ponadnarodową i ponadczasową popularność.

Kino grozy, jako przynależny do kina gatunków, lekkostrawny i zarazem toksyczny produkt kultury popularnej, swoją moc strukturywania rzeczywistości czerpie oczywiście – jak pozostałe zjawiska tego obszaru¹ – z fundamentalnych odwołań do sfery kulturowych przekroczeń². Transgresje kulturowych tabu lokują się tu jednak w dziedzinie zjawisk irracjonalnych, ustanawiających domenę grozy³. Źródłem odbiorczej perwersyjnej przyjemności staje się zatem eksploracja rozległego, rozciągającego się na antypodach naszego racjonalnego świata, obszaru zaanektowanego przez wszystko to, co nieznanne, obce, budzące niepokój⁴ – i już w tym sensie skrajnie uniwersalne, wymykające się geograficznym i historycznym fortyfikacjom, choć z definicji nieokreślone. Atawistyczna i niemilknąca obawa przed Nieznanym czy szerzej – Pozaludzkiem zakreśla niezależne od narodowych granice, w których kształty wpisywać się mogą irracjonalne demony. „[...] źródła horroru tkwią w [...] odwiecznych lękach człowieka, które w horrorze właśnie znajdują swój wyraz wizualny”⁵. Groza rodzi się tam, gdzie uniwersalne lęki materializują się jako irracjonalne zło rządzące różną od naszej, przewidywalnej i oswojonej – „odmienną rzeczywistością”⁶. Wtargnięcie nadnaturalnej rzeczywistości w zapoznany świat sytuuje ją w prymarnej sferze kontrkulturowej, która burzy logikę codziennego

doświadczenia⁷. W tym sensie poza granice ludzkiego, racjonalnego pojmowania rzeczywistości wykraczają także niesięgające do klasycznej rekwizytorni nadnaturalnych zjawisk nurty horroru, odwołujące się do aberracji psychicznych i transgresji cielesnej przemocy z subgatunkiem gore na czele. Morderca z piłą mechaniczną, rozsmakowujący się w zadawaniu bólu i widoku krwi jako nowe monstrum, symbolizujące irracjonalne zło, na pewnym etapie ewolucji gatunku metaforyzuje społeczne lęki lepiej niż wyłaniający się zza grobu upiór.

Ponadnarodowy status horroru można zatem traktować jako pochodną jego unikalnej funkcjonalności, opartej na specyficznym modelu transgresji. Zgodnie z Altmanowską formułą gatunku, ufundowaną na opozycjach elementów kulturowych i kontrkulturowych, symboliczne porządkowanie istotnych społecznie treści⁸ następuje w kinie grozy poprzez odwołujące się do sfery irracjonalnej wskazywanie źródeł zagrożeń kultury i „ja”, co pozwala nie tylko wywołać, ale też oznaczyć i zlokalizować pierwotny lęk. Nieokreślona trwoga staje się skonkretyzowanym strachem. Tego rodzaju „użyteczność” horroru w zakresie kanalizowania uniwersalnego niepokoju zapewnia mu wysoką i trwałą pozycję w rankingu filmowych gatunków⁹ i skłania do wskazywania zbieżności z funkcjami tradycyjnie pełnionymi przez mity i rytuały¹⁰.

Ostatnia kwestia, zajmująca centralne miejsce w zaproponowanej przez Altmana semantyczno-syntaktycznej teorii gatunku, wiąże się w jej ramach z koncepcją demaskującą ideologiczne treści przemycane w produktach popkultury. Ponieważ „pomyślnie rytualno-ideologiczne «dopasowanie» jest tym, co prawie zawsze przesłania hollywoodzkie możliwości manipulacji, podczas, gdy wygrywa się sprawę rozrywki”¹¹, gatunki podlegać mogą ewolucji na drodze syntaktycznych adaptacji względnie stałych (rytualnych i semantycznych) składników. W horrorze oznacza to właśnie możliwość twórczego zagospodarowania „rytualnej” przestrzeni irracjonalnych lęków w odpowiadający danej kulturze i historycznemu kontekstowi sposób. Równowaga składników „ideologicznych” i „rytualnych” umacnia tym samym oscylującą między lokalnością i uniwersalnością transnarodową kondycję kina grozy.

Ukryty przekaz, mający wyłaniać się ze struktur gatunku¹², w obowiązującej przez lata psychoanalitycznej wykładni kojarzony nieodmiennie z represjonowaną sferą seksualną, okazuje się w tej perspektywie zmienny i podlegający historycznym, kulturowym czy ideologicznym modyfikacjom. W procesie nadawania wtórnych, tekstualnych znaczeń elementom semantycznym (stanowiącym przestrzeń tego, co kontrkulturowe) bieżące niepokoje społeczne czy idee polityczne wpisywane w składnię gatunku¹³ wypełniać mogą uniwersalne lęki nową treścią¹⁴.

Ponadnarodowy potencjał horroru – definiowanego przez obecność irracjonalnego zła stanowiącego konkretyzację uniwersalnego lęku jako nadrzędnej kategorii w filmowym uniwersum – zawiera się z tej perspektywy w możliwości zagospodarowania pierwotnego niepokoju poprzez wskazywanie kulturowych tabu i kanalizowanie destrukcyjnego strachu, a wraz z nim szkodliwych społecznie popędów. Zdolność zaadaptowania relatywnie stałych, rozpoznawalnych środków – zarówno semantycznych, jak syntaktycznych, które współtworzą bogaty repertuar konwencji gatunku – staje się tym samym probierzem otwartości danej kinematografii wobec uniwersalnych wzorców.

Decydujące o transnarodowej „użyteczności” gatunku kwestie identyfikują zarazem obszar zagadnień warunkujących możliwość wyzyskania jego struktur w konkretnej kinematografii narodowej. Specyfika ich funkcjonowania wyznacza bowiem przestrzeń

realizacji gatunku i określa zdolność korzystania z ich ponadnarodowego potencjału, objawiającego się również jako umiejętność nakreślenia względnie uniwersalnych i czytelnych interpretacji źródeł lęków.

Centralne miejsce przypada tu naturalnie czynnikom pełniącym istotną rolę w opisie zarówno kina gatunków jako całości, jak i elementom określającym specyfikę kina grozy. Są to przede wszystkim kultura popularna i rozrywka, w obrębie której horror egzystuje, stosunek do sfery irracjonalnej oraz możliwość swobodnej ekspresji irracjonalnych lęków przy odwołaniu do wyraźnych, charakterystycznych dla danej kultury wartości i wzorców jako właściwego terenu eksplorowanego przez gatunki filmowe. Inną ważną, choć zanedbywaną kwestią jest modelujący okoliczności rozwoju horroru stosunek do religii – opartej na umiarkowanym dualizmie ontologicznym – jako fenomenu paralelnego wobec horroru. O analogii decyduje zbieżność w sposobie wyzyskania lęku, który nieustannie pobudzany za sprawą precyzyjnie wskazywanych źródeł piekielnych zagrożeń porządkuje amorficzną rzeczywistość¹⁵, oraz uznanie istnienia jej odrębnego, transcendentnego wymiaru przeciwstawianego rzeczywistości naturalnej, przynależnej do doświadczanego zmysłami profanum.

Można przypuszczać, że specyficzne okoliczności funkcjonowania powyższych zjawisk w okresie PRL-u przyczyniły się do wzniesienia barier utrudniających zaadaptowanie na naszym gruncie ponadnarodowych konwencji kina grozy także w latach późniejszych.

W poszukiwaniu rozrywki

Pierwszy poziom ograniczeń wyznaczył oczywiście ambiwalentny stosunek do kultury popularnej w obarconym misją dziejową kinie Polski Ludowej.

Już zapoczątkowany przez szkołę polską, a kontynuowany lata później w kinie moralnego niepokoju, kanon naszego filmu ustanowił obowiązkowy obszar doniosłych zagadnień etycznych, przefiltrowanych przez artystyczną wrażliwość autorską. Funkcjonowanie takiego wzorca produkcji filmowej lokowało odmienne, nastawione na dostarczanie „czystej” rozrywki podejście w rzędzie zjawisk gorszych. Mimo to przez lata z uporem moszczono miejsce dla protekcyjnie traktowanego, niemniej oczekiwanego, kina rozrywkowego, które, co dostrzeżono zwłaszcza na początku lat sześćdziesiątych, mogłoby się stać wygodnym narzędziem ideologicznego urabiania. „Swego czasu jedną z wytycznych polityki kulturalnej było intensywne wstawianie twórców, że potrzebny jest przeciwny polski repertuar, film dla ludzi, bez większych ambicji, ale uczciwy i rzetelny, zaspokajający określone zapotrzebowanie: film obyczajowy, komedia, kryminał, film młodzieżowy”¹⁶. Niestety: „Wyhodowaliśmy film artystyczny, którego twórcy nie umieją robić kultury masowej”¹⁷.

Ukształtowaniu i rozwojowi kina popularnego nie sprzyjała oczywiście także sytuacja sterowanej kultury. Polityczna cenzura i ideologiczne posłannictwo „najważniejszej ze sztuk”, odczuwane najdotkliwiej tuż po wprowadzeniu socrealistycznej doktryny¹⁸, czyniły z kina rozrywkowego w PRL niespełniony wysiłek. Presja sztuki i presja ideologiczna skutecznie hamowały to, co napędza kino popularne¹⁹, czyli relatywnie swobodną, bo jednak przefiltrowaną „ideologicznie” ekspresję pragnień publiczności i żywiołu rytualnego, w których schronienie znaleźć mogą treści spychane na margines kultury. Oddanie filmu pod dyktando widza i jego oczekiwań, także kontrkulturowych, jako warunek konieczny rozwoju niepodrabianego kina rozrywkowego, w Polsce – dzięki

splotowi państwowej polityki kulturalnej i sposobu pojmowania oraz uprawiania sztuki, do której wliczano kino – nie było ani łatwe, ani możliwe.

Powracający co dekadę temat kina popularnego odżył z wielką siłą w latach osiemdziesiątych. W prasie filmowej tamtego czasu znaleźć można sporo artykułów, traktujących o potrzebie przyjrzenia się łaskawym okiem kinu popularnemu. I znów, jak refren powtarza się podobna konkluzja: „Polska kinematografia realizuje rocznie około 30 filmów pełnometrażowych. Wśród nich nie więcej niż 10 procent to filmy popularne, pomyślane jako rozrywka. Komedia, dramaty sensacyjne, melodramaty obyczajowe etc. sprowadzone zostały w Polsce do roli haraczu, który ambitna i przeintelektualizowana kinematografia s płaca masowej widowni”²⁰.

Ideologia v. transgresja

Wpływ polityki na przestrzeń, w której zaistnieć mogą struktury przekraczające narodowe granice, dał się też u nas odczuć brutalnie w sferze estetyki i kultury jako zamęt w eksploatowanych wzorcach, co zadecydowało o upodrzednieniu fenomenów specyficznych dla kina grozy.

Zadekretowany na Zjeździe w Wiśle socrealizm, który wykluczył tematykę i środki artystyczne odwołujące się do innego niż werystyczny porządku, zepchnął gatunki filmowe należące do obszaru fantastyki na margines poddanej państwowemu nadzorowi kinematografii, zalecającej tematy dotyczące historii ruchu socjalistycznego oraz ilustrujące codzienne życie mas pracujących. Rzecz dotyczyła nie tylko kierowanych do produkcji filmów rodzimych, ale też repertuaru zagranicznego, skrzętnie kontrolowanego przez powołaną Centralę Wynajmu Filmów i działającą w jej strukturach Komisję Ocen Filmów²¹. Z początkiem lat pięćdziesiątych, zwiększono liczbę produkcji z ZSRR i krajów ludowych demokracji, kosztem filmów z Zachodu. W tej sytuacji, szanse na zaadaptowanie konwencji, a nawet zetknięcie polskiego widza z gatunkiem horroru były niemal równe zeru. Sytuacja poprawia się po roku 1954, kiedy wśród pierwszych symptomów odwilży pojawia się więcej filmów zachodnich.

Cenzura estetyczna zbiegała się oczywiście ze światopoglądową. Plan zawłaszczenia zbiorowej mentalności, realizowany poprzez ściśle kontrolowane kino, któremu wytyczane były opisywane językiem paramilitarnej nowomowy cele ideologicznego podboju, zaważył na subtelnej tkance kulturowych odniesień w pojawiających się u nas gatunkach filmowych. Jak wskazuje Iwona Rammel, omawiając polską komedię lat sześćdziesiątych: „Oglądany oczami Altmana specyficzny niewątpliwie gatunek – (polska) komedia – jawić by się musiał jako gordyjski węzeł. Które to mianowicie sfery należałoby przypisać kulturze, a które ochrzcić mianem kontrkulturowych? O jakiej, albo czyjej, kulturze mówimy? Czy o tej, na którą składają się wartości i wzory głęboko zinternalizowane, czy też o tej oficjalnej, silnie ideologizowanej? A przecież, co stanowi źródło dodatkowego zamętu, wzajemny stosunek obydwu wcale nie jest prosty. [...] Owej trudności nie wolno przemilczeć, gdy rzecz dotyczy naszej kultury”²².

Oficjalna ideologia, narzucona jako nowy wzorzec światopoglądowy, dodatkowo skomplikowała relacje, które decydują o atrakcyjności produkcji filmowych należących do kina rozrywkowego, czyli kina gatunków. Eksploatowane w (niechętnie traktowanym przez naszych twórców) kinie popularnym opozycje treści kulturowych i kontrkulturowych – wobec anektowania roli kulturowej normy przez promowaną ideologię – stracić musiały swoją czytelność, a co za tym idzie – dynamikę. W tej sytuacji zagrożone zosta-

ły podstawowe warunki istnienia gatunków filmowych, ufundowanych na klarownej grze opozycji pro- i kontrkulturowych. W faworyzowanych przez władze gatunkach, jakie obecne były jednak na ekranach w początkach PRL (dramaty społeczne, obyczajowe, społeczno-polityczne, sensacja, komedie, filmy przygodowe) propagowane postawy i wartości zgodne z państwową ideologią uchodzić miały za wzorce kulturowe. Sztuczność i fałsz tych produkcji, mimo przemieszania postaw narzuconych z wyznawanymi i autentycznie akceptowanymi wartościami, drażnił nawet decydentów.

Nieudolność ideologicznej aranżacji symboli kontrkulturowych, czyli przestrzeni „rytualnej”, wynikać mogła z niestrawnej dawki dogmatycznej wersji ideologii, która zbyt mocno odstawała od czytelnych i powszechnie akceptowalnych norm kulturowych. To zaś skazywało na fiasko próby docierania do masowego odbiorcy, odwołujące się do utrwalonych w zbiorowej (nie)świadomości wzorców.

Nadmiar ideologii zepchnął na margines fantastykę, zwłaszcza nieposiadającą przyrostka „naukowa”, i zaburzył delikatną homeostazę elementów „rytualnych” i „ideologicznych”, na której opiera się ponadnarodowy sukces kina gatunków. Początki PRL-u nie mogły sprzyjać swobodnemu rozwojowi tego obszaru, a tym bardziej jego ufundowanym na transgresjach racjonalnej, „zwykłej” rzeczywistości odmianom.

Cenzura i związane z nią niechęć wobec wątków fantastycznych oraz zamęt w sferze wzorców kulturowych nie przeminęły zresztą wraz ze stosunkowo krótkim okresem socrealizmu w polskim kinie. Chociaż w '56 wydawać się mogło, że nastąpiła zasadnicza jakościowa zmiana, to, jak pisze Anna Misiak: „cenzura działała, wciąż używając starych mechanizmów w nieco złagodzonej formie. Ta maszyna przetrwiała odwilż i w latach sześćdziesiątych uderzy w środowisko filmowe ze zdwojoną siłą”²³. Jej działanie odcisnę wyraźne piętno na dalszych losach kinematografii PRL-u.

Stara i nowa religia

Marginalizująca fantastykę ideologia okazała się mordercza dla irracjonalnych, najgłębiej kontrkulturowych, transgresyjnych wątków także z innych względów. Podsiągające się pod wzorzec kulturowy socrealistyczne treści rywalizowały w PRL-u z utrwalonym modelem kulturowym nie tylko w wymiarze propagandowym. Zagadnienie parareligijnej funkcji sztuki socrealizmu odnieść można także do kina tamtego okresu²⁴. Definiowany na sposób religijny komunizm²⁵, jako „nowa wiara” upowszechniany był w produktach artystycznych, których realizm zasadzał się na oddawaniu „prawd” wyższego rzędu, prawd „wiary”. Przemawiająca poprzez wytwory sztuki i rozrywki ideologia dawać miała, podobnie jak religia, poczucie sensu istnienia (zaspokajając – oczywiście bez odwoływania się do transcendencji – potrzebę mistycznej więzi człowieka z człowiekiem i oferując w symbolicznych przedstawieniach własną wersję zbawienia²⁶). Służebna rola kina oznaczała w tym wydaniu walkę z każdym konkurencyjnym systemem wierzeń. Na polskim gruncie była to oczywiście walka z katolicyzmem, jako dominującą religią i zarazem wzorcem kulturowym²⁷. Specyfika zmagania „nowej wiary” z katolicyzmem w kinie PRL-u uwzględniać musiała jego pozycję w polskiej, także kinowej, tradycji i mentalności. Czynnikiem narodowy i znaczenie, którego nabrał po 1945 roku katolicyzm jako zaplecze postaw alternatywnych wobec reżimu, nakazywały szczególną delikatność w polemice z doktryną katolicką, co nie oznaczało rezygnacji z nadrzędnego celu polityki wyznaniowej, zmierzającego do wykorzenienia tego wzorca i osłabienia roli Kościoła.

Spór komunizmu z katolicyzmem był w wymiarze ideologicznym fundamentalnym starciem skrajnie odmiennych stanowisk filozoficznych – systemu monistycznego i materialistycznego z systemem zakładającym umiarkowany dualizm ontologiczny. Jak pisze w odniesieniu do definiującego miejsce katolicyzmu w kinie PRL-u konfliktu doktrynalnego Krzysztof Kornacki: „Określony ontologiczny status rzeczywistości warunkuje prawidłowe definiowanie katolicyzmu. Jest on bowiem religią definiowaną na sposób ekskluzywny, to znaczy – wymaga przyjęcia dualizmu ontologicznego, doktryny filozoficznej uznającej istnienie dwóch rzeczywistości: immanentnej (naturalnej) i transcendentnej”²⁸. „Nowa wiara”, której podwaliny stanowiła filozofia marksistowska, zmierzać musiała do unicestwienia katolicyzmu, również poprzez narzucenie ograniczeń wobec jego ekspresji w kinie.

W tej doktrynalnej rywalizacji przegląda się stosunek sterowanego kina PRL-u do horroru, jako opartego na podobnych do katolicyzmu założeniach, to jest zakładającego dualizm rzeczywistości. Socrealizm lansujący w kinie swój własny, konkurencyjny wobec chrześcijańskiego, rodzaj mitu i początkowo, w pierwszym okresie kina PRL-u niechętna postawa czynnych zawodowo filmowców wobec katolicyzmu²⁹ – wynikająca również z postaw inteligencji i środowisk twórczych, wykluczały sięganie po gatunki i struktury opowieści odpowiadające katolickiej koncepcji rzeczywistości. Choć w PRL-u unikano zasadniczo otwartej polemiki z doktryną kościelną, skrętnie omijano tak podejmowanie dialogu, jak i odwoływanie się do bliskiej jej filozofii.

Gatunek horroru – choć podatny na ideologiczną manipulację – jako zbieżny z koncepcją katolicką, bo przyjmujący istnienie dwóch rzeczywistości, niejako siłą rzeczy pozostawał poza obszarem zainteresowań kinematografii PRL-u. Posłużenie się tym gatunkiem, by przemycić pożądaną ideologię, przekuwając nieokreślony niepokój w konkretny strach przed jasno określonym Obcym, „wrogiem” było wykluczone. Postraszenie wampirem jako kapitalistycznym krwio pijcą odpadało z racji niestosowności samej postaci monstrum jako pochodzącego z „innej rzeczywistości” źródła zła i lęku. Takie kanalizowanie niepokoju, choć pozornie kuszące, musiało kłócić się z podstawami ideologii odcinającej się od irracjonalizmu i metafizyki.

Specyficzny PRL-owski kontekst akcentuje tym samym zależność swobodnego rozwoju transnarodowej formuły horroru od istnienia przestrzeni dla ufundowanej na transcendencji religii, która sprawnie zagospodarowuje irracjonalny niepokój.

Zapowiadana wydarzeniami Marca '68 cezura w stosunkach kina polskiego i katolicyzmu zbiegła się, co zapewne nieprzypadkowe z tego punktu widzenia, z pojawieniem się pierwszych polskich filmów, które ze względu na temat bądź estetykę wliczyć można do kina grozy. Pierwszy to wyprodukowany w 1970 roku *Lokis* Janusza Majewskiego – ostrożny w zapuszczaniu się w rejony niesamowitości, podejmujący jednak wątek charakterystyczny dla horroru. Symptomy zmian, zauważalne od drugiej połowy lat sześćdziesiątych, zaowocowały z kolei nieśmiałymi wprawkami telewizyjnymi, ocierającymi się zaledwie o fantastykę grozy, ich stosunek do niezwykłości znaczony był bowiem ironią i swego rodzaju podejrzliwością.

Przekleństwo lokalności, przekleństwo historii

Długoletnia nieobecność horroru uwypukla też szersze zjawisko cechujące PRL-owskie kino, które niejako z zasady i na wstępie skazywało się na egzystencję poza przekraczającym narodowe granice obiegiem uniwersalnych tematów i wzorców.

W 1967 roku, Bolesław Michałek w znacząco zatytułowanym eseju *Jesteśmy inni, dziwni*, opublikowanym w „Kinie”, tak pisał o słynnej odrębności polskiej kultury: „Skarby naszej kultury, uwięzione nad Wisłą, nie mogą przeniknąć na zewnątrz. Ta myśl towarzyszy nam od wieków. Wiemy, bariera językowa, położenie geograficzne, a przede wszystkim specyfika polskiego losu i polskiej historii nie pozwalają naszej kulturze nabrać wartości uniwersalnej”³⁰. Tak zdiagnozowane przyczyny jednostronnej izolacji filmowych produktów z powodzeniem dają się odnieść do późniejszych lat w naszej kinematografii, niewiele tracąc na aktualności również współcześnie. Burzący dobre samopoczucie autorów i krytyki demontaż mitu o osobliwości naszej skazanej na niezrozumienie poza granicami kraju sztuki filmowej, trafia tu bezpośrednio w interpretację ulubionego alibi – Historii. „Jest ona rozumiana jako zespół sił niezidentyfikowanych i groźnych, które nieubłaganie niszczą bohatera. [...] Nad filmem polskim unosi się duch fatalizmu historycznego. Ma to konsekwencje estetyczne. W filmie polskim nie istnieją, na przykład, bohaterowie w pełnym znaczeniu tego słowa [...] to pionki na szachownicy historii”³¹. Przyjąwszy nawet, że śmiertelnie poważny ton wypowiedzi obierającej za przedmiot konflikt jednostki z mrocznymi siłami historii to domena tylko pewnego obszaru bądź etapu kina polskiego, nie sposób odmówić mu mocy wpływania na świadomość tak widzów, jak twórców, dla których stał się wzorcem w zakresie konstruowania filmowej opowieści³².

Uporczywie często konstатовana koncentracja na lokalnych, kombatanckich tematach, odległych od fantastycznych spekulacji, doprecyzowuje związane z naszym konkretnym kontekstem kulturowym przyczyny nieobecności horroru w PRL-owskim kinie, które zdawało się z pogardą traktować przeznaczone dla masowej, także światowej, widowni wzorce. „[...] my popełnialiśmy błąd już na samym wstępie: wybierano u nas z reguły wzorce sprzed lat trzydziestu, przebrzmiałe i nieaktualne. [...] Rzecz nie ogranicza się zreszt do wyboru niewłaściwego wzorca. Te filmy – źle skonstruowane, byle jakie, płaskie, pozbawione inwencji i fantazji – były raczej karykaturą przestarzałego wzorca niż poważną próbą jego naśladownictwa. [...] tu, gdzie pojawiają się próby uwspółcześnienia języka, zmierzania się ze zdobyciami rozwiniętej kinematografii światowej – woła się z reguły o popłuczynach «Nowej Fali» itp. [...] Obracamy się w kręgu własnych doświadczeń, naśladujemy własne wzory – i z niepokojem myślimy o autentycznej konfrontacji naszych wartości estetycznych z innymi”³³.

Horror po polsku – między historiozofią i erotyką

Choć artystyczne ambicje, dystans wobec repertuaru kinowej popkultury i stosunek do historycznej tematyki oraz silna presja ideologiczna uczyniły z uniwersalnych struktur horroru wstydlive tabu PRL-owskiego kina, to strategia zagospodarowania wąskiej przestrzeni pozostawionej w nim produkcjom spod znaku fantastyki grozy poświadcza ponadnarodową funkcjonalność gatunku jako narzędzia oznaczania niepokojów – czy szerzej – zjawisk istotnych dla narodowej kultury.

Po neurodzajnych latach czterdziestych i pięćdziesiątych, kiedy nie powstał u nas ani jeden film spełniający wymogi gatunku, i nieśmiałych wprawkach w serialach telewizyjnych z lat sześćdziesiątych (*Opowieści niezwykle* i *Opowieści niesamowite*), siódma dekada przyniosła pierwsze pełnometrażowe realizacje horrorów. Wyprodukowane w niewielkim odstepie czasowym *Lokis* (1970) Janusza Majewskiego i *Diabeł* (1972) Andrzeja Żuławskiego sięgnęły po historyczny, osiemnasto- i dziewiętnastowieczny kostium, wiążąc irracjonalne zło drzemiące w człowieku ze sferą instynktów Id (mon-

strum półczłowieka-półniedźwiedzia w filmie Majewskiego) i chaosu (wampir, szatan w *Diabie*). Pełnia (tekstualnych) znaczeń kulturowych tabu objawiła się jednak dopiero w świetle oczywistych nawiązań do romantycznego paradygmatu, który poprzez subtelny dystans i dwuznaczność grozy w *Lokis* oraz podszytą gotycyzmem frenezję w *Diabie* reinterpretuje wywodzące się z niego koncepcje historiozoficzne. W *Lokis* jako tradycja polskiej kultury, utożsamianej (dzięki odwołaniom do Mickiewicza) ze światem słowiańszczyzny, której reprezentantem są Szemiotowie ze zwierzęcym potomkiem, przekształca konwencjonalną opozycję horroru zwierzę-człowiek w dycho-tomię przeczuwanej przez słowiański lud tajemnicy ludzkiej duszy i jednowymiarowego rozumu, reprezentowanego przez dystygnowanych Europejczyków wizytujących Żmudź. Triumf „czucia i wiary” staje się ocaleniem wzgardzanej, „barbarzyńskiej” mitologii słowiańskiej (i polskiej). Takiemu rozpoznaniu tradycji naszej kultury odpowiada w *Diabie* zgoła odmienna, bolesna rewizja patriotycznych fantazmatów, odwołujących się do toposu patrioty-wariata, uosobianego tu w postaci zwampiryzowanego idea ojczyzny Jakuba. Szał zabijania, wpisany w patriotyczne symbole romantyzmu, odsłania groteskową i upiorną stronę narodowej mitologii, stając się bezlitosnym komentarzem do uświęconych złudzeń.

Ostrożność wobec rzeczywistości irracjonalnej grozy oraz zainteresowanie fatum „polskiego losu” przekształciły tu symboliczne transgresje horroru w specyficznie polskie tabu Historii. Wpływająca na odizolowanie PRL-owskiego kina od ponadnarodowego repertuaru gatunków tematyka przeniknęła do formuły naszych pierwszych horrorów jako *stricte* narodowe lęki, których czytelność okazuje się uzależniona od znajomości lokalnego kontekstu historycznego i literackiego.

Z tej perspektywy, na istotną jakościową oraz ilościową zmianę, jaka nastąpiła w polskim horrorze lat osiemdziesiątych spojrzeć można jako na konsekwencję podążania ścieżką wytyczoną polskiej kinematografii po przełomie stanu wojennego. Postulat dostarczania widowni rozrywki, mającej zastąpić artykuły pierwszej potrzeby, zrealizowałyby się w tej optyce poprzez podjęcie nieuprawianych dotąd gatunków, w których rolę zasadniczej atrakcji stanowiła erotyka.

Zgoła odmienny od eksplorujących historyczne lęki i narodowe kompleksy nurt grozy, jaki zarysował się wtedy w polskim kinie, związany był oczywiście z ogólną sytuacją naszej kinematografii po roku 1980, kiedy to „linia porozumienia z widzem, na której film polski opierał swoją egzystencję, została przerwana środkami administracyjnymi. Jednocześnie zaś rządcy polskiego kina rzucili hasło «chleba i igrzysk» [...]. Odgórnice uznano, że widz polski szuka w kinie przede wszystkim rozrywki i postanowiono mu ją zapewnić”³⁴. Uwiad ideologii, która straciła parareligijny impet, i gwałtowny, acz bezwzględny nakaz porzucenia zobowiązań artystycznych na rzecz komercyjnych stworzyły niemal szklarniowe (bo raczej nie naturalne) warunki dla zaistnienia egzotycznych do niedawna gatunków. Uporanie się z niewdzięcznym obowiązkiem odnalezienia się w obcych konwencjach filmowej grozy oznaczać miało sięgnięcie po sprawdzone w ich ramach i ustandaryzowane, „bezpieczne” rozwiązania, zdolne zapewnić realizację eskapistycznej polityki kulturalnej. „Ponadnarodowe” objawiło się tu jako stereotypowe, oparte na represyjnym postrzeganiu płciowości i seksualności, niepokoje związane z opatrzoną aurą erotycznego skandalu kobiecością.

Nieprzypadkowo w licznie (jak na polskie warunki) produkowanych wtedy horrorach przeznaczonych na wielki ekran, jak *Wilczyca* (1982), *Widziadło* (1983) i *Lubie nietoperze* (1985), kobiece monstra i związane z nimi wątki odwoływały się do lęków

utrwalonych symbolicznie w archetypach Lilith i Ewy jako źródłach grzechu ufundowanego na seksualnych wykroczeniach.

Otwierająca tę grupę horrorów *Wilczyca* Marka Piestraka przywołuje aż trzy warianty tego rodzaju symbolicznych transgresji – motyw wilkołactwa, wampiryzmu i opętania, które wzmocnione zostało poprzez fabularne powtórzenie jako przebudzenie ducha zmarłej żony bohatera (Maryny) w ciele innej kobiety (Julii). Centralna część filmu to koszmar, który powraca, gdy łudząco podobna do zmarłej hrabina Julia staje się wilkołakiem, czyli spełnieniem klątwy rzuconej przez przemienioną w wampira wiedźmę Marynę. Spiętrzenie klasycznych demonicznych wątków i podwojenie tematu kobiecej monstrialności intensyfikuje wymowę symbolicznych treści, ukrytych w figurach uosabiającego seksualne tabu wampira i wilkołaka przynoszącego obraz łeków przed „poddaniem się niekontrolowanej zasadzie przyjemności – pożądaniu, które zabija”³⁵. Status przekraczających seksualną i społeczną normę bohaterek jako modliszek żerujących na męskiej energii doprecyzowują ich niepozostawiające wątpliwości co do oskarżycielskiej wymowy wcielenia: suki (Maryna jako wadera tropiąca Kacpra) i wampirzycy (nieumarła Maryna, przebijana osikowym kołkiem, ale też Julia, smakująca krew Ottona).

W lustrzanym motywie udręki Kacpra i hrabiego Ludwika zawiera się zarazem czytelny schemat męskiego poniżenia – niewierne żony poddane obcej i niezrozumiałej sile zła sugerują kompleks seksualnej niemocy bohaterów, w warstwie symbolicznej objawiający się zresztą niemożnością poskromienia (kobiecych) monstrów (osikowy kołek wypada z serca zmarłej; kula Kacpra nieznacznie rani tylko dłoń Julii-wilkołaka). Zdublowane w diegezie opętanie kobiet, czyli poddanie zewnętrznej sile zła, staje się w tym kontekście drastycznym znakiem ich obcości – manifestującej się w sferze seksualnej jako mrocznym obszarze transgresji zagrażających męskiemu światu.

Lilith, apokryficzna pierwsza żona Adama – mityczna kusicielka, tropiący mężczyźn demon i królowa wampirów – jako archetyp kobiecej ekspresji zła włączona zostaje zarazem otwarcie w obszar znajomej, chrześcijańskiej i ludowej tradycji. Postać Maryny-Julii, będąca lokalnym odpowiednikiem pierwszej grzesznicy, jawnie narusza znajome zasady doktryny i katechizmu, dopuszczając się praktyk magicznych, czyli kontaktów z demonami, cudzołóstwa, aborcji i profanacji krzyża. Odmowa katolickiego pogrzebu przedstawia się jako oczywista pointa konfliktu z Kościołem, który skutkuje opętaniem (również odnoszącym się do utrwalonego wizerunku Lilith-sukkuba, żeńskiego wcielenia zła). Nie bez powodu zjawia się w tym kontekście mający stanowić biblijne potwierdzenie przypadków opętania cytat z Ewangelii św. Łukasza, który przyjęło się tłumaczyć jako wskazanie cechującej bluźnierców podatności na obecność „ducha nieczystego”.

Ludzka słabość, nieodporność na zło, prezentuje się zatem w *Wilczycy* jako specyficznie kobieca przypadłość, dotykająca sprzeciwiające się religijnemu prawu „suki”. Wyuzdana lesbijka Julia to w ramach takiej logiki kontynuatorka piekielnego dzieła Maryny – rozpustnej czarownicy i dzieciobójczyni. Religijna sankcja ustanawia oś strukturowanych w *Wilczycy* opozycji (męskie – kobiece, ludzkie – monstrialne, umiarkowanie – szaleństwo, życie – śmierć), stanowiąc zarazem ostateczną instancję walki z demonami (święcona woda, *Biblia*, egzorcyzmy nad dagerotypem Maryny-Julii).

Czerpiący z utrwalonego repertuaru tematów i symboli film Piestraka wyzyskuje również tradycyjny gotycki sztafaż gatunku oraz typowy dla klasycznych realizacji horroru schemat fabularny, eliminujący w finale kontrkulturowy żywioł i przywracający zakłócony ład.

Kobieca monstrialność jako dalekie echo chrześcijańskiej niechęci wobec seksualności i „drugiej płci”³⁶, wpisuje się tu jednak w jeszcze jeden – współbrzmiający z religijnym i dookreślający semantykę horroru – rejestr tabu: patriotyczny. Rozgrywający się w dekoracjach nawiązujących do realiów rewolucji krakowskiej i atmosfery powstania styczniowego dramat niezrozumienia męskich ambicji narodowych stanowi twórcze rozwinięcie uniwersalnych motywów horroru, wzbogaconych o lokalny kontekst historyczny. Kpiny Julii z „mrzonek niedowarzonych młokosów i starych ramoli”, czyli powagi narodowej Sprawy, przenoszą lęki przed kobietą zmysłowością w rejon historiozoficznego fantazmatu, którego sens streszcza, jak się wydaje, zapoczątkowana w nowożytnej epoce przez Micheleta idea: „Ponieważ jest zwierzęciem prowadzonym przez instynkty, a mąż może być oddalony od niej, gdyż czyni swoje «wielkie dzieło», kobieta jest w naturalny sposób podatna na cudzołóstwo”³⁷. I tak narodowa sceneria historyczna wspiera, odwołując się do Weiningerowskiego, Nietzscheańskiego czy Freudowskiego pojmowania kobiecości, wyobrażenie o przypisanych płci skłonnościach, zgodnie z którym kobieca natura i kobieta jako Natura oznaczają obłąd erotyczny idący w parze z konformizmem.

Przydanie męskim bohaterom – prześladowanym przez niewierne żony patriotom-spiskowcom – racji patriotycznych i religijnych włącza tym samym jeden z typowych motywów horroru (kobięcy żywioł destrukcji) w rejon *stricte* polskich, narodowo-wyzwoleńczych (czy też bogoojczyźnianych) uzasadnień.

Pozbawione już znaczących historycznych akcentów *Widziadło* Marka Nowickiego wpisuje natomiast hojnie eksploatowany repertuar mizoginicznych lęków w manieryczny młodopolski kontekst, jeszcze jawniej utożsamiający kobiecość z naturą jako rujnąjącą, Pozaludzką siłą (co zapowiadają pierwsze kwestie padające z ekranu: „Natury nie ujarzmisz. Jak wśród roślin, tak wśród ludzi są tylko prawa natury, nie ma miłości”). Zapożyczone z *Patuby* Karola Irzykowskiego wątki, podporządkowane logice horroru złączonego z redundantną symboliką młodopolskiej erotyki, wyposażają kobiece monstrum w atrybuty *femme fatale*, która pod postacią czarownicy (za życia) i „widziadła”, wampira (po śmierci) zniewala poddanych instynktownie jej nieodpartemu urokowi mężczyzn. Składające się na mozolnie konstruowany nastrój poetyckiej niezwykłości secesyjna scenografia i oniryczna konwencja filmowania scen sygnalizujących obecność irracjonalnego zła, obfitują w typowe dla modernizmu motywy zwierzęce (paw, koń), które wspierając charakterystyczną symbolikę filmu grozy, sygnalizują demoniczną naturę seksualności i cielesności.

Półnaga, nieumarła Angela, mająca ucieleśniać w tej pozornie rozbuchanej erotycznie opowieści mroczną i destrukcyjną potęgę Id, włącza *Widziadło* w przywołany filmem Piestraka katalog zarzutów wobec kobiecości zaborczej, próżnej i zmysłowej, zgodnie z rygorystycznym dualizmem płci. Piotr Strumieński i jego najstarszy syn stają się bezbronniymi ofiarami demona, który wykorzystuje ich nieświadome (irracjonalne) popędy, czyli perfidnie wodzi na pokuszenie, rujnąc tym samym rodzinne szczęście, ba, zsyłając impotencję, a wreszcie śmierć. Utożsamienie libido z tabu zagrażającym wartościom sielskiego świata ziemiańskich uciech ponownie zrównuje erotykę z nieświadomością, naturą i kobiecością, której łupem padają mężczyźni ulegający zmysłom.

Dekadenckie rysy przemienionej w „realnego” upiора Pałuby zdradzają przy tym romantyczny rodowód demona płci, bowiem: „Bohaterka wampiryczna wpłynęła [...] na literacki wizerunek kobiety fatalnej, niejednokrotnie ta ostatnia łączy w sobie cechy obu tych typów. Motyw wampira uaktywnił i spopularyzował w literaturze nie

tylko typ kobiety fatalnej, gubiącej zakochanych w niej mężczyzn, lecz również swoisty kult piękna Meduzy, modny dopiero w XIX wieku”³⁸. Manifestujące się w postaci Angeli romantyczne piękno i groza, dzięki młodopolskiej stylizacji ewokują więc niepokoje jednoznacznie erotycznej natury, wyzbyte całkowicie narodowych, a tym bardziej historyzoficznych odniesień. Mariaż horroru z modernistyczną symboliką przeniósł zarazem prekursorskie wobec psychoanalizy i serwowane z odautorskim dystansem zagadnienia powieści w uniwersum uproszczeń – także inspirowanych duchem epoki.

W przejrzystym ustrukturuowanym świecie *Widziadła*, wyzyskującym skonwencjonalizowane opozycje: męskie – kobiece, racjonalne – irracjonalne, empiryczne – iluzyjne, świadome – nieświadome, kultura – natura, rolę „ideologicznie” zagospodarowanej irracjonalny lęk przeciwwagi dla kulturowego tabu, pełni, podobnie na pozór jak w *Wilczycy*, religia. W swojej skrajnie tradycjonalistycznej, represyjnej wobec seksualności wersji, przydaje boskich uzasadnień (konfrontowanej z tabu erotyki i kobiecości) afirmacji *status quo*, rozumianego jako stateczny spokój sprowadzonych do prokreacji małżeńskich obowiązków. Książd jako główny strażnik moralności nie waha się dziękować niebiosom za śmierć Angeli, której kuszenia Strumieńskiego do grzechu tak wspomina: „Co się wtedy działo!... te nocne jazdy... na koniu... nago!... Diabolica!”. Boskie siły wymierzają więc sprawiedliwość, zsyłając paraliż na oddającego się cudzołóstwu miejscowego donżuana Mariusza (który w efekcie doznaje nagłego nawrócenia, gotów uznać odtąd za wielbioną przez siebie naturę już raczej zajęcia gospodarskie niż erotyczne); Strumieński, grzesznik nienawrócony, ginie zaś niesiony ształem uniesień erotycznych, wcielonych w klacz o imieniu Angelo. Seksualna niemoc Piotra, groźba utraty życia dziecka wskutek kontaktu z demonem oraz poślubienie drugiej żony o skrajnie odmiennym temperamencie od poprzedniej (Ola jako biblijna Ewa) stanowią tu oczywiście kolejną, dość wierną rekonstrukcję mitu Lilith.

Szydercza jawność wyzyskania tego aspektu religii, o którym Gernot i Ekkehart Rotter pisali: „Radość, jakiej dostarczał seks, zamieniła się pod wpływem nauk chrześcijańskich w strach; przyjemność związana z seksem stała się zatem sprawą – w ścisłym znaczeniu tego słowa – diabelską”³⁹ – obnaża jednak mechanizmy fantazmatu posiadającego moc normatywną w sferze moralności, a tym samym egzorcyzuje wpojone przezeń lęki. Horror ujawniałby tu umowność swoich struktur, wskazując na pozorną opozycję przynależących do formuły tekstu regresywnego⁴⁰. Tak jawny sposób wyzyskania symboliki horroru czytać można jako przewrotne zastosowanie semantyki i składni gatunku, podejmujące dyskretną kpinę z konwencji – młodopolskich, jako operujących żywym wtedy stereotypem płci, i horroru, hojnie z tego stereotypu korzystającego.

Rozwinięciem tendencji zmierzającej do demonstracyjnego obnażenia istoty kulturowych wykroczeń okazuje się jednak podejmujące próbę gry rekwizytami horroru *Lubię nietoperze* Grzegorza Warchoła. Atrybuty wampirycznego statusu bohaterki (kły, brak odbicia w lustrze, śmiertelne ofiary, nietoperze) sprowadzają potencjalną groźbę do funkcji tematu, zawartą zaś w niepokojącej kondycji nieumarłej istoty niezwykłość – do drażniącej przypadłości żywej kobiety. Uroda wampirzycy jako spełniająca się w tabu zakazanej miłości zewnętrzna oznaka kuszącej inności, sięga ekstremum w cielesnym ukonkretnieniu i nadaniu walorów ludzkiej zwyczajności pięknej Izabeli. Niesamowitość nie znajduje ekwiwalentu stylistycznego, pojawiają się tylko niezbędne dla wprowadzenia monstrialnej semantyki odpryski gotycyzmu – lunarna sceneria, nietoperze, erotyczne sny Izabeli.

Budząca w tradycyjnym horrorze lęk nad-zwyczajność istnienia wampira staje się zatem polem eksploatacji ściśle erotycznych transgresji, skojarzonych z brakiem życiowego partnera. Dziedzina tabu kulminującego w figurze „pólistoty” konfrontowana jest nieustannie z wyznaczoną społeczną praktyką „normalności”, która w formułowanych przez ciotkę bohaterki zaleceniach zamyka się w konieczności zgoła innego „upolowania” męskiej ofiary – pogoń za mężczyzną, zamiast morderstwem, powinna kończyć się ślubem. Jednoczesne utożsamienie kobiecego wampiryzmu – rugowanego zresztą z dopuszczalnego w obrębie fikcji filmowej obszaru fantastycznego („nie ma kobiet wampirów”) – z wymagającą leczenia nimfomanią jednoznacznie lokuje źródła rzekomych niepokojów w przejmowaniu męskich wzorców zachowań seksualnych.

Trywializacji wampirycznego tematu, ograniczonego do kobiecego niepodporządkowania społecznemu nakazowi zalegalizowanej monogamii odpowiada banalność „miejsz grozy”: wampirzyca pozbawiona jest mocy „zarażania”, jej łupem padają obcy mężczyźni, których los pozostaje widzowi doskonale obojętny, także dzięki konwencji opowiadania, rozbijającej potencjalną groźbę domniemanym humorem.

Funkcję paradygmatu egzorcyzmującego seksualne demony pełni tu dla odmiany psychoanaliza, budująca kolejną warstwę nawiązań do ponadnarodowej klasyki horroru wyzyskującego kobiecy monstrualizm. Reprezentowana przez noszącego znaczące nazwisko Rudolfa Junga metoda terapii, jakiej poddaje się Izabela, przedstawia się jako droga racjonalnego poznania i opanowania fantastycznego fenomenu, nieudane zaś próby „wyleczenia” wampira, czyli kłeska naukowej metody sprowadzającej irracjonalne do poziomu zaburzeń psychicznych – jako triumf paradoksalnej rzeczywistości grozy.

Typowość wykorzystanych rozwiązań, stanowiących wypadkową obranego stylu, balansującego między horrorem i żartobliwym tonem niespełnionej komedii, oraz stosunku do podjętego przedmiotu anuluje jednak obszar znaczeń ewokowanych przez traktowany serio gatunek. Uniwersalne, transnarodowe struktury i symbolika horroru, potraktowane z dystansem, przenoszą problematykę seksualnych obyczajów na równie uniwersalny, co abstrakcyjny poziom i odbierają wagę – tragicznemu w horrorze – tematowi. Kwestię społecznego tabu unieważnia też osadzenie akcji w niesprecyzowanych realiach. Odejście od konwencjonalnej nostalgiczności na rzecz quasi-współczesności zawieszona w umownej przestrzeni quasi-Zachodu oraz ironiczny *happy end* kwestionują konkretyzowane zagrożenia. Składnia banalizuje wyzyskaną semantykę horroru, odmawiając przywołanemu tabu mocy wyznaczania obszaru istotnych transgresji.

Przekorny w intencji finał wyzyskuje zarazem klasyczny schemat fabularny, choć użyty tu niezgodnie z wampiryczną konwencją. Lekarstwem na wampiryzm staje się bowiem miłość, co stanowi odwołanie do jednej z typowych dla gatunku metod okiełznanania kobiecej monstrualności⁴¹.

Próba grania konwencją horroru, wobec faktycznego braku tej konwencji w polskim kinie, spełnia się w *Lubię nietoperze* w dystansie – wykluczającym możliwość identyfikacji i, tym samym, zakładaną w procesie odbioru horroru reakcję. Właściwy punkt odniesienia dla *Lubię nietoperze* stanowić mogą zatem zbywające żartem groźbę cykle polskich telewizyjnych nowelek fantastycznych z lat sześćdziesiątych

Traktowane serio czy ocierające się o pastisz – symbole irracjonalnego zła przywoływane w horrorach ostatniej dekady PRL-u zawierają zastanawiająco jednoznacznie interpretację kulturowego tabu. Ucieczka w mizoginizm w równym stopniu odpowiada przy tym zakorzenionym w naszej ufundowanej na katolicyzmie kulturze uprzedzonom

– narodowym i ponadnarodowym, co politycznym zamiarom skierowania społeczno-niepokoju na boczne ścieżki i zastępcze tematy. W tym również sensie erotyczny nurt horroru lat osiemdziesiątych gładko sytuje się na pograniczu tego, co „rytualne” i „ideologiczne”, uniwersalne i lokalne, obnażając banalną prawdę o konserwatywnej i usypiającej świadomości „sile rozrywki”. Przeniesione w sferę życia prywatnego zagrożenia utrwalają – za pośrednictwem transnarodowych struktur kina grozy – dominujący wzorzec opartego na seksualnej tożsamości stereotypowego i represyjnego podziału ról.

Bliska kiczu zachowawczość polskiego horroru lat osiemdziesiątych, nakazująca twórcom odwzorowanie stereotypu – na poziomie wzorca fabularnego i tematycznego, jak również na poziomie „semantycznej” aranżacji kulturowego tabu – każe widzieć w transnarodowym potencjale gatunku także możliwość pozostania w granicach tego, co znajome.

Katolicka, czy szerzej, chrześcijańska mitologia, pełniąca w tym zakresie funkcję wzorca kulturowego strukturującego rejon zbiorowej wyobraźni jako uniwersalne zaplecze gatunku ujawnia zarazem w horrorze schyłkowego PRL-u tę siłę, której świadomość pragnącym ją unicestwić rządcom polskiego kina nakazywała nieustanny respekt wobec przeciwnika.

Na tym tle miejsce osobne zajmuje film, który dzięki umiejętnemu wyważeniu lokalnego, historycznego, niesprowadzonego do barwnego ornamentu kontekstu i uniwersalnych, także erotycznych, motywów, najpełniej zrealizował ponadnarodowy potencjał horroru. *Medium* Jacka Koprowicza, rozgrywające się w przedwojennym Sopocie, podejmuje kanoniczne motywy gatunku – wątek caligaryczny, monstra sobowtórów, erotyczną fascynację, fenomen hipnozy i magii – zaopatrując je w nowe, związane także z polską dwudziestowieczną historią, znaczenia.

Pochód nazizmu w scenografii Wolnego Miasta staje się analogią działań tytułowego *Medium*, sterującego wolą sobowtórów-marionetek, które ulegając seksualnym popędom, odtworzyć mają tragiczne zdarzenia z przeszłości i zapewnić mu tym sposobem nieśmiertelność. Irracjonalne obszary psychiki jako pole makabrycznego eksperymentu, w który uwikłany jest prowadzący śledztwo bohater, komisarz policji, wprowadzają zjawiska stanowiące zaplecze tematyczne horroru w krąg refleksji opatrzonej nietzscheańskim patronatem. Określana w filmie najogólniej jako „parapsychologia” sfera fenomenów irracjonalnych, narzucających filmowym postaciom niewytłumaczalne zachowania, koncentruje się na przedmiocie działań operującego „poza dobrem i złem” Orwicza, „nadczołwieka”, którego zdolności wyrażają się w stanowiącej podstawę magicznej skuteczności siły woli. Zagrożenia, jakie ucieleśnia ta skrojona na wzór Caligarięgo figura, sprowadzają się – w myśl tradycyjnych interpretacji zapoczątkowanego w ekspresjonizmie tematu – do niebezpieczeństw tyranii jako kategorii ufundowanej na uwodzicielskiej, hipnotyzującej sile przywódcy i jego „woli mocy”.

Wymowę klasycznej problematyki wzmacnia i wzbogaca jednak wspomniana scenaria historyczna. Początek lat trzydziestych w należącem do Wolnego Miasta Gdańska Sopocie jest w *Medium* areną odmalowywanego skrupulatnie triumfalnego pochodu nazizmu. Groza potęgowana przez niepokojące realia historyczne akcentuje zbieżność mechanizmów rządzących zachowaniem postaci filmowego świata w skali mikro i makro (siła medium i uwodzicielska siła nazizmu oraz poddanie obcej woli jako zjawisko wspólne dla obu poziomów), wskazując na fascynację lub uległość wobec siły oraz przemoc i manipulację jako główne źródła zagrożeń sięgających sfery nieświadomości – zbiorowej – wpisane w doświadczenie historycznych kataklizmów.

Znakiem przekroczenia granicy kulturowego tabu stają się również uosabiające somnambuliczną egzystencję sobowtóry – kolejne obok tytułowego medium monstra, które zgodnie z tradycją horroru przynoszą niepokoje przed podwójną naturą ludzkiej osobowości. Kondycję Selina, Luizy, Netza i Gaszewskiego dookreśla jednak (syntaktycznie) fabularny zabieg czyniący z nich sobowtóry osób zmarłych przed laty. Tragiczna śmierć tej czwórki stanowi powtórzenie i odtworzenie sytuacji sprzed ponad ćwierć wieku, przy czym – klasycznie łączone z konkretyzowaną w figurze sobowtóra eksternalizacją zła – popędy seksualnej natury zostają bohaterom narzucone i wyzyskane dla celów medium. Nie tyle więc podwójna natura, co raczej podatność na odwołujące się do seksualnych pragnień zniewolenie stawałoby się przedmiotem oznaczanego w *Medium* przez monstra sobowtórów lęku.

Leitmotiv somnambulicznego transu nasilający się podczas zaćmienia słońca, związany osadzenie fabuły w historii, można czytać metaforycznie, uznając sposób posłużenia się wątkiem sobowtórów za wizję powtarzalności masowych zbrodni – uwzględniającą różnicę tkwiącą w planowości tej jej fali, która zbliżała się w latach trzydziestych. Finalna katastrofa, prywatna i historyczna, czyli triumf irracjonalnego zła, wskazuje nieuchronność skutków bezwolnego poddania rozpętanym przezeń mechanizmom, akcentując przeciwstawiane sobie wolność wyboru i podatność na działanie sił potężniejszych niż racjonalne.

W ten nadrzędny obszar znaczeń włączony zostaje w *Medium* również popularny wątek dziecięcej monstrualności. Okultyzm i „straszne dziecko” wyzyskane są tu w sposób odmienny niż w eksponujących obawy przed opętaną niewinnością lub wcieleniem antychrysta horrorach – czterolatek zjawia się dopiero w zakończeniu filmu jako Orwicz odmłodzony wskutek odtworzonej traumy sprzed lat, którą, jako jedyny, przeżył. Takie rozegranie tematu odsyła do psychoanalitycznych koncepcji, sytuujących źródła patologii w urazach z dzieciństwa. Nadnaturalna moc Orwicza byłaby pochodną koszmaru z dzieciństwa.

Medium, podejmujące wątek caligaryczny po doświadczeniu kataklizmu, którego film Wienego był zapowiedzią, konsekwentnie odrzuca równocześnie klasyczny schemat fabularny, przywracający w zakończeniu naruszone *status quo* czy – jak w *Gabinecie...* – ujmujący fabułę w ramy opowieści szaleńca.

Narracja zaopatruje zatem kanoniczne motywy i symbole w nowe znaczenia, dzięki czemu *Medium* unika pułapki mechanicznego odtworzenia mgliście wyobrazonego ogólnego schematu gatunku, ale też dosłownego skopiowania konkretnego wzorca. Twórcza reinterpretacja zagrożeń kryjących się w uwodzicielskiej mocy tyranii i meandrach dziecięcej psychiki wpisuje lokalne traumy dziejowe w rozpoznawalne symbole i struktury odnoszące się do tradycji tak popkultury, jak i nośnych dwudziestowiecznych teorii historiozoficznych, co gwarantuje produkcji Koprowicza czytelność znacznie wykraczającą poza narodowe granice. Odnosząca się do ukrytych mechanizmów historii konkretyzacja niepokojów plasuje *Medium* blisko bogatego w symboliczne znaczenia *Diabła*, przydając jednak lękom szerszy niż specyficznie polski wymiar. Odejście od paradygmatu romantycznego w kierunku tradycji kina niemieckiego z okresu ekspresji totalitarnych niepokojów i amerykańskiego thrilleru oraz horroru „inwazyjnego”, wykorzystanych w oryginalny sposób, eksponuje uniwersalność motywów i wyzyskuje ich ponadnarodowe, choć wpisane w konkretną scenerię historyczną, znaczenia.

Podejrzliwie traktowany w czasach PRL-u gatunek wykazał jednak przekornie swoją transnarodową użyteczność. Tendencje ważące na poważnym ograniczeniu możliwości

zaistnienia jego uniwersalnych struktur znalazły bowiem paradoksalne odzwierciedlenie w nielicznych, powstałych wtedy realizacjach horroru. Decydujące o specyfice kina Polski Ludowej mechanizmy wpłynęły na charakterystyczną periodyzację zjawisk dostrzegalnych w wykorzystanej wtedy formule filmowej grozy, a także na krąg podejmowanych w niej zagadnień. Rozpięty między skrajnościami zawołowanych rozterek subtelnego w przekazie kina „wysokiego” i posuniętymi do własnej parodii PRL-owskimi produktami popularnopodobnymi, polski horror zamknął uniwersalny obszar lęków przed instynktową, nieświadomą sferą ludzkiej psychiki w pojemnej figurze wampiryzmu – ideologicznego lub erotycznego, metaforyzującego problemy obecne w naszej kulturze.

Przypisy

- ¹ „Jeśli społeczeństwo wyklucza istotne zainteresowania ze swojej struktury wartości, szukają one schronienia gdzie indziej – zazwyczaj w tych sferach działania, którym społeczeństwo nie przypisuje szczególnej roli produkcyjnej. Rozrywka jest w stanie pełnić taką funkcję dokładnie dlatego, że nie ma przypisanej sobie specyficznej roli”. (Ch. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. A. Helman, „Kino” 1987, nr 7, s. 19).
- ² „Branko Mutic definiuje horror jako gatunek filmu, który na tle fantastycznych wydarzeń rozwija motyw strachu jako emocjonalną podstawę poetyckiego obrazu, co należałoby [...] uzupełnić stwierdzeniem, że przeżycie grozy jest zasadą organizującą materiał poetycki oraz podkreśleniem, że efekt grozy w horrorze wynika z konfrontacji widza z symboliczną transgresją szeregu kulturowych tabu”. (I. Kolasińska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory: horror filmowy i jego widz*, [w:] *Kino gatunków wczoraj i dziś*, pod. red. K. Loski, Kraków 1998, s. 113).
- ³ Por. A. Kołodyński, *Seans z wampirem*, Warszawa 1986; I. Kolasińska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory...*, op. cit.
- ⁴ M. Haltof, *Kino lęków*, Kielce 1992 s. 10.
- ⁵ I. Kolasińska, *Widz w teście horroru: studium o gatunku*, [w:] *Kino gatunków*, pod red. A. Helman, Kraków 1991, s. 36.
- ⁶ „Formuła dualizmu sprowadza się do ustanowienia dualistycznego universum i przeciwstawienia wartości kulturowych – wartościom kontrkulturowym. [...] Rzeczywistość zwyczajna zostaje zderzona z «inną rzeczywistością» jako pewnego rodzaju rekompensatą za codzienność”. I. Kolasińska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory...*, op. cit., s. 36.
- ⁷ Por. Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] Z. Freud, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.
- ⁸ Ch. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, op. cit. Alicja Helman tak opisuje streszczone w wywodzie Altmana koncepcje dotyczące gatunku filmowego: „[...] w pełni typowy przypadek to ten, gdy film dając ujście emocjom i instynktom, dyktowanym sprzeciwem wobec kultury, równocześnie poddaje je osądowi tejże kultury. W ten sposób godzi sprzeczność – daje ujście niebezpiecznym społecznie uczuciom i nastrojom, a zarazem pacyfikuje je”. (A. Helman, *Kino gatunków* [Wstęp], op. cit., s. 15); „Horror mnoży różne odmiany dualności: normalność – monstrualność, podwajanie i rozdawanie bohaterów, makro- i mikrokosmos, życie i śmierć, część i całość, człowiek i zwierzę, niewinność i doświadczenie dozwolone i zakazane, znane i nieznanne, męskość i kobiecość, a wreszcie Dobro i Zło”. (I. Kolasińska, *Widz w teście horroru: studium o gatunku*, [w:] *Kino gatunków*, op. cit., s. 36).
- ⁹ „Film grozy jest gatunkiem kulturowo uniwersalnym, w przeciwieństwie do gatunków historycznie, geograficznie i kulturowo określonych”. (Ibidem, s. 35).
- ¹⁰ M. Haltof, *Kino lęków*, op. cit. s. 11.
- ¹¹ R. Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, przeł. A. Helman, Kraków 1992, s. 207.
- ¹² „Możemy [...] zgodzić się na to, żeby uznać gatunki za struktury, za pomocą których mówi zbiorowa nieświadomość, a my, widzowie poszczególnych filmów, zdolni jesteśmy dotrzeć do ich ukrytego przekazu, kierując naszą uwagę ku kategoriom rozleglejszym niż pojedynczy film”. (A. Helman, *Kino gatunków*, op. cit., s. 11).
- ¹³ Por. S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa,

W. Werenstein, Warszawa, 1958; L. Eisner, *Ekran demoniczny*, przekł. i wstęp K. Eberhardt, indeksy S. Krynce, Warszawa 1974. Przykładem „ideologicznego” zastosowania gatunku jest choćby seria horrorów amerykańskich z lat pięćdziesiątych określana jako „reds under the beds”, eksploatująca lęki przed komunizmem i energią nuklearną.

- ¹⁴ „Wrz z horror filmem odmienna składnia nagle zrównuje monstrualność nie z dziewiętnastowiecznym nadmiernie aktywnym umysłem, lecz z równie nadmiernie aktywnym dwudziestowiecznym ciałem. Wciąż na nowo monstrum identyfikowane jest z nieusatisfakcjonowanym seksualnym pożądaniem swego ludzkiego partnera, ustanawiając tym samym w obrębie pierwotnego «lingwistycznego» materiału (monstrum, lęk, polowanie, śmierć) całkowicie nowe znaczenia tekstualne, fallicznej raczej, niż naukowej natury”. (R. Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne...*, op. cit., s. 208).
- ¹⁵ Przeprowadzane w horrorze ukonkretnianie i oznaczanie lęku jest jedną z funkcji religii, mogącą służyć tak obronie przed chaosem, jak i wzmocnieniu wiary oraz struktur kościelnych, znaną na naszym gruncie z dziejów chrześcijaństwa. „[...] ludzie Kościoła wskazywali i demaskowali tego przeciwnika ludzi [szatana]. Ustalili listę niegodziwości, jakie jest w stanie spowodować i spis jego agentów: Turcy, Żydzi, heretycy, kobiety (zwłaszcza czarownice). [...] Globalna groźba śmierci została w ten sposób rozbita na poszczególne strachy, z pewnością przerażające, ale «nazwane» i wyjaśnione, ponieważ rozważone i wyklarowane przez ludzi kościoła. [...] W ten sposób określony strach – teologiczny – został podstawiony w miejsce innego strachu, dawniejszego, zwierzęcego i spontanicznego: kuracja końska, a jednak kuracja, gdyż wskazywała wyjście tam, gdzie nie było nic prócz pustki”. (J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu. XIV-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 26-31). Także kulturowy konserwatyzm i niechęć wobec Obcości wydają się charakterystyczne zarówno dla strzegącej tradycji religii, jak i nostalgicznego i gloryfikującego tradycyjnie normy obyczajowe i kulturowe klasycznej horroru, w czym upatrywać można motywacji religijnej, w której odwrócenie się od sankcjonującego rzeczywistość mitu skutkować może strasznymi konsekwencjami.
- ¹⁶ A. Helman, *Start i po starcie*, „Kino” 1971, nr 4, s. 4.
- ¹⁷ Ibidem, s. 5.
- ¹⁸ „Wkrótce po oficjalnym wprowadzeniu nowych zasad ideologicznych okazało się, że nowe metody działania kinematografii, wzięte wprost z zasady centralnego planowania, nie sprawdzają się. W 1950 roku nie wyprodukowano ani jednego nowego filmu”. (A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany: cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006, s. 95).
- ¹⁹ „Nigdy nie mieliśmy tzw. normalnej kinematografii. Twórczość filmowa bywała swego czasu redukowana do celów czysto instrumentalnych i traktowana jako narzędzie polityki, bądź – najczęściej – aspirowała do rejonów sztuki. [...] Mamy dzieła filmowe i tzw. nieudolne arcydzieła, czyli filmy niedobre, ale zamierzone i realizowane jako sztuka”. (A. Helman, *Start i po starcie*, op. cit. s. 6).
- ²⁰ J. Kozak, *Kino prawdziwe*, „Film” 1982, nr 8, s. 4.
- ²¹ „Już w roku 1950 [...] Wydział Kultury [KC PZPR] zaproponował zgłoszenie wniosku o likwidacji filmów anglosaskich na polskich ekranach, a kiedy ta propozycja nie została przyjęta, pojawiły się kolejne dyrektywy”. (A. Misiak, op. cit., s. 99).
- ²² I. Rammel, *Dobranoc, ojczyzno kochana, już czas na sen... Komedia filmowa lat 60.*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, pod red. T. Miczki, współpraca A. Madej, Katowice 1994, s. 80.
- ²³ A. Misiak, op. cit, s. 111.
- ²⁴ K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu*, Gdańsk 2004, s. 85-115.
- ²⁵ O zbieżnościach między komunizmem i religią patrz m.in.: M. Bierdiajew, *Marksizm i religia*, [brak nazwiska tłumacza], Poznań 1984; M. Kula, *Religiopodobny komunizm*, Kraków 2003; S. Ossowski, *Doktryna marksistowska na tle dzisiejszej epoki*, [w:] S. Ossowski, *Dzieła*, Warszawa 1970, t. VI; J.M. Bocheński, *Marksizm-leninizm, nauka czy wiara?*, Komorów 1999; A. Senius, *Katolicyzm i komunizm: studium porównawcze*, Kraków 2002; W. Malinowski *Socrealizm? Cóż to właściwie było?*, [w:] „De Musica”, vol. II.
- ²⁶ *Rekolekcje po czasach przemocy. Z ks. J. Tischnerem rozmawia Tadeusz Szyma*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 6.
- ²⁷ „Film socrealistyczny przypomina opowieść religijną, która [...] „zmierzała do zastąpienia chrześcijańskiej symboliki sakralnej obrazami nowej mistyki w duchu komunistycznym”. K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu*, op. cit., s. 88.
- ²⁸ Ibidem, s. 16.
- ²⁹ Ibidem, s. 28-32.
- ³⁰ B. Michałek, *Jesteśmy inni, dziwni...*, „Kino” 1967, nr 3, s. 2.
- ³¹ Ibidem, s. 3-4.
- ³² O czym dobitnie świadczy wyrażona już w 2007 roku opinia: „Zastanawia mnie tylko jedno – na ile to,

że «patriotyczna» debata w szkole polskiej wciąż wydaje się gorąca, jest wielkim zwycięstwem sztuki filmowej nad upływającym czasem, a na ile wskazuje na zdumiewającą żywotność romantycznych mitów, z którymi wciąż nie chcemy się rozstać. Czyżbyśmy od pół wieku nie zrobili żadnego mentalnego i intelektualnego postępu? Oglądanie filmów szkoły polskiej dziś prowadzi do takich wniosków». (M. Sadowska, *Diament czy popiół. Co zostało z polskiej szkoły filmowej*, „Przekrój” 2007, nr 34, s. 65).

³³ B. Michalek, *Jesteśmy inni, dziwni...*, op. cit., s. 5.

³⁴ M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Kraków 1999, s. 169.

³⁵ I. Kolańska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory...*, op. cit., s. 123.

³⁶ Por. o kobiecie jako wrogu w dziejach chrześcijańskiej Europy: J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu...*, op. cit.; K. Deschner, *Krzyż Pański z Kościołem. Seksualizm w historii chrześcijaństwa*, przeł. M. Zeller, Gdynia 1994; U. Ranke-Heineman, *Eunuchy do raju. Kościół katolicki a seksualizm*, przeł. M. Zeller, Gdynia 1995; G. Rotter, E. Rotter, *Wenus, Maria, Fatima. Jak rozkosz zmysłów stała się sprawą szatana*, przeł. E. Cieślak, Gdynia 1997.

³⁷ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 29.

³⁸ B. Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej*, Gdańsk 2002, s. 54.

³⁹ G. Rotter, E. Rotter, *Wenus, Maria, Fatima...*, op. cit., s. 91.

⁴⁰ Streszczenie koncepcji formuły kina regresywnego i progresywnego w: A. Pitrus, *Progresywne gatunki filmowe*, [w:] *Kino gatunków wczoraj i dziś*, pod red. K. Loski, Kraków 1998.

⁴¹ „Wylimowanie kobiety, a przez to zniesienie różnicy seksualnej, jest możliwe na trzy sposoby: przez totalną destrukcję kobiecej bohaterki (symboliczna kastracja lub zadanie śmierci); jej autodestrukcję (śmierć, obłąkanie itp.) lub wykluczenie (wyrzeczenie się jej własnej niezależności w społeczeństwie, usankcjonowane instytucją małżeństwa, czyli zawiązaniem heteroseksualnej pary)”. (I. Kolańska, *Widz w tekście horroru: studium o gatunku*, op. cit., s. 45).

Summary

The article deals with the issue of the horror genre in the Polish People's Republic's filmmaking. An indication of the trends that defined the acceptability limits for developing the supranational potential of horror cinema during communist times is accompanied by a discussion of the phenomena inherent to the few of horror movies that were produced at that time.



IV. Odyseje



Bartosz Zając

Wenders w imperium znaków

Zarówno fabularna, jak i dokumentalna twórczość filmowa Wima Wendersa oscyluje wokół motywu podróży. Bohaterowie niemieckiego reżysera, a czasem on sam w swych niefabularnych projektach, wędrują przez labirynty wielkich metropolii lub dryfują na odległe pustynie. Motyw drogi, stanowiący zwykle metaforę rytuału przejścia, inicjacji, czy szerzej, podróży w poszukiwaniu tożsamości, łączy kino debiutującego w latach sześćdziesiątych Wendersa z amerykańskim kinem drogi. *Road movies* autora *Alicji w miastach* są jednak naznaczone przytłaczającą niemiecką melancholią i pesymizmem. Bohaterowie filmów Wendersa nie odnajdują własnej tożsamości, ich podróż nie ma charakteru linearnego. W długich ujęciach, charakterystycznych dla filmów nurtu „monachijskiej wrażliwości”, reżyser odmalowywał ich pozbawioną celu egzystencję, fotogeniczne ciche cierpienie „upadłych aniołów”.

Wędrowni Wendersa i jego protagonistów wpisują się w szerszy – kulturowy – wymiar. Kryzys tożsamości, obecny w temacie podróży bez celu, odzwierciedla problem powojennych Niemiec, a nawet całego Zachodu. Wenders, podobnie jak inni młodzi twórcy debiutujący w latach sześćdziesiątych, komentuje w swoich filmach kulturowe zerwanie, luki w ciągłości narracyjnej jego ojczyzny, będące efektem traumy czasów dyktatury hitlerowskiej. Zamiast bezpośrednich odniesień do kwestii politycznych reżyser rejestruje marazm, zawieszenie, w którym tkwią jego rodacy – pozbawieni przeszłości, budujący terazniejszość na fundamentach amerykańskich marzeń o materialnym bezpieczeństwie.

Z czasem refleksję nad stanem ducha własnego narodu rozszerzył Wenders na mieszkańców innych części świata. Uparcie posługując się formułą kina drogi, toczącą dialektyczny spór z duchowym brakiem zakorzenienia, tworzył paralele między kryzysem kulturowym Niemiec, Stanów Zjednoczonych czy Japonii.

Zrealizowane w latach 1983-85 *Tokyo-Ga* to dokumentacja podróży reżysera do Kraju Kwitnącej Wiśni. Nie pielgrzymki, choć wyrusza tam śladami obrazów, które pozostały w nim po obejrzeniu filmów Yasujiro Ozu. To nie pierwsze tego typu przedsięwzięcie w twórczości reżysera *Lisbon Story*. W *Filmie Nicka* (*Lightning Over Water*, 1980) postać Nicholasa Raya posłużyła Wendersowi do stworzenia autotematycznej, nostalgicznej historii o kinie, którego już nie ma, oraz o outsiderze amerykańskiej kinematografii. W *Pokoju 666* (*Chambre 666*, 1982) reżyser przeprowadził serię rozmów z kilkoma współczesnymi twórcami, odmalowując panoramę współczesnej myśli filmowej z punktu widzenia ludzi kina, zarówno autorów, jak i twórców komercyjnych.

W kinie Wendersa odnajdujemy stale dychotomiczne podziały na kulturę wysoką i masową, kino autorskie i hollywoodzkie, rejestrację analogową i cyfrową. Są one wyni-

kiem podejmowania przez reżysera problemu kryzysu współczesnej kultury, reprezentacji i, przede wszystkim, komunikacji społecznej.

Jak wielu artystów, nie tylko tworzących na polu filmu, Wenders jest romantykiem, poszukującym innych, nieskażonych światów. Nie dziwi więc fakt, że w swych podróżach dotarł na zachód, do Japonii, która, pod pewnymi względami, pozostaje monolitem, skamieliną, w której przeszłość trwa pomimo upływu czasu.

Nieobecny bohater *Tokyo-Ga*, Yasujiro Ozu, uważany jest za mistrza japońskiego kina. W ciągu trzydziestu pięciu lat pracy w kinematografii zrealizował pięćdziesiąt cztery filmy. Rozpoczął karierę jeszcze w erze filmu niemego. Mimo zmian, które zachodziły w kinie i którym musiał się podporządkować, styl jego powojennych dzieł pozostał konsekwentny. Jest jednym z tych twórców, których z powodzeniem można zaliczyć do grona autorów. Z filmu na film jego scenariusze właściwie nie ewoluowały, to aktorzy, których obsadzał w tych samych rolach, starzeli się. Chishu Ryu – „wieczny ojciec” w filmach Ozu, Setsuko Hara – „wieczna córka”, ten sam operator (Yuuharu Atsuta), to samo ustawienie kamery (*tatami*), ten sam obiektyw (50 mm), ta sama historia.

Z jakiegoś powodu kino Ozu wywołuje w widzach religijne skojarzenia. W analizach pojawiają się często interpretacje przez pryzmat buddyzmu zen. Także Wenders w prologu do *Tokyo-Ga* wyznaje, że „gdyby istniało coś takiego jak święty skarb kina, to dla niego byłyby to filmy Yasujiro Ozu”. Japoński reżyser odnosił się do kwestii *sacrum* sceptycznie, mawiając, że analogie z buddyzmem wynikają z niezrozumienia jego filmów. Prawdą jednak pozostaje, że obrazy Yasujiro Ozu wywołują w widzu stan bliski kontemplacji. Wynika to w znacznej mierze z warsztatu stosowanego przez reżysera; brak panoram ijazd – nieruchoma kamera usytuowana zawsze na tej samej wysokości – mniej więcej pół metra nad ziemią; te same scenariusze, historie niemal nie różniące się od siebie; obecność tzw. *pillow shots* – kadrów wyrwanych niejako z kontekstu filmu, niespełniających funkcji dramaturgicznej, stanowiących co najwyżej rodzaj łącznika między kolejnymi scenami. Wszystko to ogranicza dynamikę obrazu, sprawiając wrażenie, jakby ruchu nie było, jakbyśmy obserwowali migoczącą delikatnie ikonę, której kontemplacja wprowadza nas w mistyczne uniesienie. Czy jest ono mistyczne? Ozu twierdził, że nie.

W swoich filmach japoński reżyser sprzeciwiał się tradycyjnej fabule opartej na zwrotach akcji, zaskoczeniach, nowościach. Kamerę kierował tam, gdzie pozornie nic się nie działo, rejestrując chwile zawieszzonego ruchu świata. To, co w twórczości Ozu urzeka najbardziej – wrażliwość autora na piękno przyrody, na drganie rzeczywistości, na czas przepływający w pozbawionej dramaturgii chwili – odnajdziemy także w kinematografii europejskiej¹¹. Japoński reżyser nie był odosobniony w swej wrażliwości na rzeczywistość. Pisał o tym m.in. Siegfried Kracauer w swojej *Teorii Filmu*, opisując „[...] każdą fabułę znalezioną w materiale autentycznej, materialnej rzeczywistości. Gdy dość długo patrzy się na powierzchnię jeziora lub rzeki, można odkryć na wodzie wzory i kręgi tworzące się wskutek wiatru lub wiru. [...] Odkryte raczej niż wymyślone, są nierozłączne z filmami wyrażającymi intencje dokumentalne. Mogą więc nieomal zaspokoić tę potrzebę fabuły, która <<pojawia się znowu w łonie filmu niefabularnego>>²².

„Wątki znalezione”, o których pisze niemiecki teoretyk filmu, będąc domeną kina dokumentalnego, pojawiają się czasem w filmach fabularnych. Nie stanowią one nigdy głównej osi akcji, zwykle pozostają niezauważone, zapisane jedynie na marginesie obrazu i dostępne nielicznym. Z drugiej strony, są one domeną codziennego doświadczenia; „[...] zwykła podmiejska ulica, pełna światła i cieni. Było na niej kilka drzew, a w głębi

kałuża odbijająca niewidoczne fasady domów i skrawek nieba. Wiaterek poruszył cienie i fasady, z niebem pod nimi, zaczęły się chwiać. Drżący świat w brudnej kałuży³”.

Przywołany przez Kracauera obraz nie pochodzi z rzeczywistości, to opis sceny, którą zapamiętał z dziecięcej wyprawy do kina. Ale łatwo nam się chyba utożsamić z jego spojrzeniem, odnosząc je do oglądu rzeczywistości niezapośredniczonej przez filmowe medium. Często jest ona efektem nudy, gdy nasz wzrok wędruje beznamiętnie po peryferiach krajobrazu. Beznamiętnie, ale jednocześnie mniej automatycznie. Poza wytyczonym celem podróży natykamy się niespodziewanie na „małą fabułę”, „wątek znaleziony”. Może to być foliowa torebka tańcząca na wietrze, zabawna sytuacja rozgrywająca się na miejskiej ulicy, mikrosцена, którą trudno byłoby opowiedzieć, a jednak rejestrujemy ją i pielęgnujemy gdzieś w pamięci jak największy skarb, lub odwrotnie, zapominamy w chwilę później, pogrążając się nieświadomie w tropieniu kolejnej „małej fabuły”.

Nic dziwnego, że na podobne niespodzianki trafiamy często w filmie dokumentalnym. Tam, gdzie króluje przypadek, gdzie nie ma przewidywalności profesjonalnej gry aktorskiej, żelaznego scenariusza, kontroli światła i cienia, rzeczywistość objawia się w całej swej chaotyczności, gotowa na przyjęcie uważnego widza, czytelnika.

Metoda rejestracji kultywowana przez Yasujiro Ozu jest bardzo bliska dokumentalnej. Pomimo dziesiątków dubli, którym poddawani byli jego aktorzy, pomimo tych samych scenariuszy i niezmiennych ustawień kamery, przyjmował on otwartą postawę wobec rzeczywistości, czekając, wyczekując, aż objawi ona swoje prawdziwe oblicze. Zmęczony wielokrotnymi powtórzeniami aktor przestawał w końcu „grać” i zaczynał „być”. Podobnie we wspomnianych wcześniej *pillow shots* zamknięta w kadrze chwila wymykała się ograniczeniom scenariusza, a zatem i interpretacji, stanowiła wyrwany rzeczywistości fragment, który ujawniał swoje surowe piękno.

Zaproponowana przez Rolanda Barthes'a teoria „przyjemności tekstu” zdradza pewne pokrewieństwo z Kracauerowskim „wątkiem znalezionym”, który odnajdujemy w filmach Ozu. Jednym z kluczowych pojęć tej teorii jest „powieściowość” (*le romanesque*), występująca w opozycji do powieści (*le roman*). Jest „[...] to <<strategia udaremniania ciągłości>>, taki typ wypowiedzi, który nie jest <<ustrukturuwany wedle jakiejś historii>> i niweczy narracyjne continuum, i który jest wynikiem <<zainteresowania codzienną rzeczywistością, ludźmi, wszystkim tym, co zdarza się w życiu>> [...], co stanowi powieściową powierzchnię życia [...], to akcydensy egzystencji, okruciny zdarzeń, fragmenty doświadczeń, słowem: *signifiants*, których obecność w naszym życiu nie składa się w spójną całość, ułożoną wedle wyrazistej fabuły⁴”.

Materiał powieściowości opisanej tu przez francuskiego semiologa są „zdarzenia”, „[...] dużo słabsze od wydarzenia (choć być może dużo bardziej niepokojące), to po prostu to, co jak liść łagodnie *upada* na kobierzec życia; to lekka, ulotna fałdka dołożona do tkaniny życia; to, co *z ledwością* można zauważyć; swego rodzaju zerowy stopień zapisu, to tylko, co potrzebne jest, by *cokolwiek* napisać⁵”. Nic więc dziwnego, że w *Imperium znaków* uwagę Barthes'a pochłonęła poezja *haiku*, która „[...] być może była tekstualnym spełnieniem „formy trzeciej” [...], która osłabiałaby dialektyczną opozycję formy opartej na rozumowaniu (Esej) i formy opartej na opowiadaniu (Powieść)⁶”.

W analogii do *haiku* próbowano również odczytywać strukturę filmów Yasujiro Ozu. Nie tylko opisywane już *pillow shots* – choć one wyraźnie nawiązują swą kompozycją do poezji – ale i całe struktury filmów japońskiego reżysera oddają istotę siedemnastozgłoskowca. Ascetyczna, na swój sposób dokumentalna rejestracja obrazów w dziełach Ozu

wyduje się pozbawiona komentarza. Poprzez ograniczenie narracji do subtelnych związków zdarzeń (*incidents*), uwypuklona zostaje powierzchnia, *signifié* zostaje zawieszona, odroczone w nieustannej lekturze *signifiants*. Powstała w ten sposób konstrukcja dzieła filmowego implikuje inny sposób odbioru, oparty na „przyjemności tekstu”. „Czytamy tekst [...] tak jak mucha lata po pokoju, gwałtownymi zrywami, pozornie celowymi, pośpieszonymi i niepotrzebnymi⁷”, „[...] pozbywając się starego upiora: sprzeczności logicznej, [miesząc] wszystkie języki, nawet uznawane za niekompatybilne⁸”.

Japonia jako abstrakt, jako pewna konstrukcja, posłużyła Barthes'owi do ukazania rzeczywistości jako tekstu otwartego na wolną od uprzedzeń lekturę. Zważyła na tym wyborze obcość Kraju Kwitnącej Wiśni, nieprzekładalność pewnych kodów kulturowych, dzięki której można czytać powierzchnię Japonii w jej zdarzeniowości wolnej od ciągłości narracyjnej. Przyjemność tekstu jest więc formą podróžowania bez mapy, a jednak podróžowania bogatego w doznania. Przecież najwięcej wrażeń daje zawsze odłączanie się od wycieczki.

Celem podróży Wendersa do Japonii było odnalezienie w strumieniu codziennego życia obrazów z filmów Yasujiro Ozu. W dwadzieścia lat po śmierci reżysera niemiecki turysta wędrował z kamerą tymi samymi wąskimi uliczkami, którymi stary ojciec w *Tokijskiej opowieści* (*Tokyo monogatari*, 1953) docierał do małych barów w centrum Tokio. Tam, w towarzystwie przyjaciół, wspominał „stare dobre czasy”.

Świat w filmach Ozu sprawia pewne kłopoty, jeśli próbujemy jednoznacznie określić punkt widzenia jego twórcy. Postawa Ozu była ambiwalentna. Rejestrował zmiany, jakie zachodziły w XX-wiecznej Japonii, nie należy jednak zapominać, że tworzył równoległe z mniej tradycyjnymi reżyserami, takimi jak Kon Ichikawa, Masaki Kobayashi czy Akira Kurosawa, a jego ostatnie dzieła powstawały jednocześnie z debiutami nowofalowych obrazoburców, z Nagisą Oshimą na czele. Już w przedwojennych filmach Ozu wyraźne były wpływy hollywoodzkie. To prawda, że po wojnie jego filmy przybrały ascetyczną formę, dzięki której Ozu uznawany jest za najbardziej tradycyjnego wśród japońskich reżyserów, ale nie oznaczało to nigdy zacieklej krytyki tego, co utożsamiane z Zachodem. Można powiedzieć, że Ozu pozostawał „tradycyjny”, niezależnie od czasów, w których tworzył. W ten sposób udowodniał, że światy koegzystują, nie odchodzą, ale żyją i odradzają się w ludziach.

Zmiany, które obrazował, poddawał nieraz afirmacji, kiedy indziej zaś po prostu godził się z tym, co przynosiły koleje losu. Czasem spoglądał z odrobiną ironii, nigdy jednak z szyderstwem. Dzięki temu jego obrazy wolne były od porządkujących rzeczywistość schematów. Wenders natomiast podróžował po nowoczesnej Japonii z „fotosem z filmów Ozu” w ręku. Rejestrował przestrzeń stecniczowanego miasta, i z żalem odkrywał, że „to już nie to samo”. Uzbrojony w aprioryczne, pocztówkowe sądy, które wyniósł z kina, rozpacział nad poddającym się amerykańskim wpływom krajem. Paradoksalnie odwiedzał te same miejsca, w których Barthes odnalazł swoją krainę szczęśliwości. Salony paczinko, restauracje, zaplecza małych sklepików. Snując się labiryntami uliczek, obserwował ludzkie twarze, ale uparcie dostrzegał w nich jedynie kulturową degrengoladę, fascynującą i przerażającą jednocześnie. Gdyby jednak faktycznie chciał zarejestrować obrazy z kina japońskiego mistrza, powinien raczej odwiedzić prywatne domy. Ozu rzadko kręcił w plenerze. Czas jego bohaterów upływał na rozmowach przy domowym stole, na pracy w biurach, wśród rodziny, we wnętrzach. Wenders podróžował po miejscach publicznych, gdzie trudno odnaleźć intymność. Nie sposób doświadczyć w zatłoczonym Tokio uroku ceremonii herbaty czy piękna opartych na sformalizowa-

nym kodzie gestów, jakimi komunikują się Japończycy. Prawdopodobnie są one obecne i tam, jednak w mniejszym stopniu, pozostają subtelniejsze, rozrzedzone. Być może są one dziś przefiltrowane przez wpływy amerykańskiej kultury, ale z pewnością nadal obecne.

Doskonały przykład punktu widzenia turysty i stosunku do japońskiej współczesności daje wizyta w salonie paczinko. „Paczinko jest maszyną na pieniądze. Kupuje się mały zapas metalowych kulek, a potem, stojąc przed automatem (rodzaj pionowej tablicy), jedną ręką wkłada się kulki do otworu, a drugą, za pomocą dźwigni, wprawia się kulkę w ruch poprzez układ przegród. Jeśli moment uruchomienia jest właściwy (nie za mocno i nie za słabo), kulka uwalnia inne kulki i cały ich potok spada do ręki gracza. [...] Paczinko jest jednocześnie grą zespołową i grą w pojedynkę. Automaty są ustawione w długich rzędach. Każdy stojąc przed swoją tablicą gra sam, nie oglądając się na sąsiada, którego jednak potrąca”. Odwiedzający salon paczinko Wenders komentował z *offu* historię pojawienia się tych automatów i znaczenie samej gry. Maszyny wprowadzono na rynek japoński w połowie XX wieku. Stanowiły one rodzaj antidotum na traumę przegranej wojny, która dotknęła wyspiarski naród. Gracz jest w obiektywie Wendersa samotny, mimo że znajduje się wśród tłumu ludzi. Reżyser uwydatniał dehumanizujący charakter tej „automatycznej ceremonii”, pokazując graczy w monitorach kamer przemysłowych. Hałas metalowych kulek, beznamiętne twarze graczy zatraconych w skarłowaciałej namiastce przyjemności, w zapomnieniu.

Nieco inaczej przedstawił paczinko Barthes, chociaż punkt wyjścia wydaje się podobny. „U żadnego [z graczy] nie widać oznak rozleniwienia, swobody, kokieterii; nie mają nic z teatralnego próżniactwa zachodnich graczy otaczających małymi grupkami elektryczny bilard, którzy całkiem świadomie przyjmują przed klientami baru postawę zniechęconych bogów-fachowców w swojej dziedzinie. [...] Ręka gracza jest ręką artysty (w stylu japońskim), dla którego linia (graficzna) jest «kontrolowanym poślizgiem». W rezultacie paczinko powtarza, w porządku mechanicznym, zasady malarstwa *alla prima*, według których kreska ma być wyznaczona jednym ruchem. [...] Czemu służy ta sztuka? Regulowaniu obiegu pokarmowego. Zachodni automat podtrzymuje symbolikę penetracji: chodzi o to, aby jednym poprawnym strzałem uzyskać *pin up* (przyszpilenie), które całkowicie oświetlone na tablicy bilardowej drażni, prowokuje, podnieca i rozbudza oczekiwanie. W paczinko nie ma żadnego seksu (w Japonii – w tym kraju, który nazywam Japonią – seksualność zawarta jest w seksie i nigdzie indziej; w Stanach Zjednoczonych, przeciwnie, seks jest obecny wszędzie z wyjątkiem seksualności)¹⁰”.

Powyższe zestawienie nie ma na celu wartościowania wrażliwości podróżników. Z całą pewnością perspektywa przyjęta przez Wendersa nie jest błędna, ani mniej prawdziwa niż spostrzeżenia Rolanda Barthes'a. Różnica polega na przyjętej strategii. Wenders podróżował drogą „narracji” znanej nam z autorskiej twórczości reżysera. Uzbrojony w aprioryczne sądy, wyniesione zarówno z kina Yasujiro Ozu, jak i reprezentujące jego własny światopogląd, zastosował znane mu, oswojone wzory i schematy; mit opresyjnej kultury masowej i wiedzę historyczną z czasów powojennej Japonii. Rzeczywistość w swej złożoności wymyka się jednak podobnym klasyfikacjom i dlatego diagnoza Wendersa irytuje uproszczeniem.

Barthes, zamiast krytyki czy totalnej afirmacji, odnalazł „trzeci człon” – estetyczny. W jego ujęciu monotony ruch wrzucanej do automatu kulki wypływa z tego samego źródła, z którego czerpie korzenie japońska sztuka kaligrafii czy, szerzej nawet, japońska estetyka.

Równie krytyczne zacięcie towarzyszy niemieckiemu reżyserowi podczas wizyty w restauracji szybkiej obsługi. Na wystawach widocznych z ulicy widnieją imitacje potraw dostępnych wewnątrz. Już na pierwszy rzut oka zwraca uwagę ich hiperrealistyczne wykonanie. Wenders zagląda z kamerą „na zaplecze”, do małego warsztatu, w którym przygotowywane są „sztuczne delicje”. Proces kształtowania form rozpoczyna się od pracy z prawdziwym jedzeniem. Poszczególne elementy – owoce, warzywa, półprodukty – są odbijane w woskowych formach i następnie malowane. Metalowe szuflady tego osobliwego zakładu rzemieślniczego nie są wypełnione śrubkami i nakrętkami. Ich miejsce zajmują posegregowane plasterki cytryny, ogórki, truskawki, oczywiście woskowe. Kamera śledzi kolejne etapy przygotowań, których zwięźceniem jest niezwykle precyzyjna kopia, falsyfikat. Kiedy pracownicy udają się na posiłek, Wenders żartuje złośliwie, że może przez przypadek zjedzą jedno z woskowych arcydzieł, po czym komentuje całą tę scenę, pokazując manekina w restauracji KFC (plastikową figurę upozorowaną na założyciela sieci *fast food*, Harlanda Sandersa) „żegnającego” klientów. Reżyser ponownie pokusił się o krytyczną konstatację na temat obecności amerykańskich wpływów w Japonii.

Autotematyczny charakter *Tokyo-Ga* zachęca do poszukiwania filmowych odniesień w utrwalonej przez Wendersa rzeczywistości. Woskowe odlewy potraw przywodzą na myśl Bazinowską teorię „kompleksu mumii”, wywiedzioną z praktyk balsamowania zwłok w starożytnym Egipcie i zastosowaną do „psychoanalizy” sztuk plastycznych. Teoria André Bazina doskonale wpisuje się w obręb poszukiwań Wendersa. Jego wędrówka jest przecież wpisana w porządek życia i śmierci. Podróż w poszukiwaniu obrazów z filmów Yasujiro Ozu jest próbą przeciwstawienia się działaniu czasu, przemijaniu. Wenders, podróżując z kamerą, rejestrował kadry, które, jak twierdził, mogłyby być kadrami z filmów hołubionego artysty, w pewnym sensie mumifikował je. Obserwując proces odlewu woskowych potraw, trafiamy na skomplikowaną instrukcję, według której są one przygotowywane. Kiedy podczas wizyty u operatora Ozu, Yuuharu Atsuta, starzec pokazał Wendersowi scenopis mistrza, wyraźne było podobieństwo między oboma „instrukcjami”. Ten sam zawiły kod, płatanina japońskich ideogramów i nieczytelnych rysunków, dzięki któremu wtajemniczeni mumifikują rzeczywistość. Wenders nie zaakcentował tego tropu. Stanowił on „wątek znaleziony”, który, choć niewydobyty na pierwszy plan, nadal tam istnieje. W instrukcji woskowych kucharzy i scenopisie Ozu dostrzegł reżyser dwa skrajne bieguny Japonii – emblemat kultury masowej i drogocenny, choć równie niezrozumiały artefakt mistrza.

Niesprawiedliwością byłoby stwierdzenie, że dokumentalny film Wima Wendersa wolny jest od „małych fabuł”, Barthesowskiej zdarzeniowości. Jedną z najpiękniejszych scen w *Tokyo-Ga* oglądamy na samym początku filmu. W korytarzach kolei podziemnej widzimy dziecko, które przeciwstawia się woli swojej babci i uwieszone na jej ramieniu odmawia dalszej drogi. Wśród przemierzających się pospiesznie ludzi reżyser wypatrauje tego małego chłopca i dostrzega w nim bohatera znanego doskonale z twórczości reżysera *Dryfujących traw*. Nieposłuszne dziecko przeciwstawiające się nakazom rodziców, buntujące się przeciw ich konformizmowi (*Urodziłem się ale...*, 1932), czy próbujące wymusić na nich kupno telewizora (*Dzień dobry*, 1959).

Fakt, że Wendersowi nie udało się wydobyć z rzeczywistości więcej „prawdy”, i że zmuszony był wielokrotnie poruszać się w labiryncie stereotypów, może wynikać z dystansu, jaki narzuca Japonia „przelotnemu turyście”. Prawdopodobnie reżyser był świadom nieprzekraczalności pewnych barier. Podczas jednej z wieczornych eskapad, w klubie nocnym o „egzotycznie” brzmiącej nazwie, *La Jetée*, Wenders spotkał Chri-

sa Markera, autora eseju filmowego *Sans soleil* (1983), w którym – jak wyznaje niemiecki reżyser – zamieścił obrazy Tokio niedostępne kamerze obcokrajowca. Może schematyczność przenikająca Japonię w *Tokio-Ga* jest efektem krótkiego pobytu Wendersa w metropolii Nipponu. Jednak największe znaczenie ma świadoma decyzja, którą podjął autor *Million Dollar Hotel*. Mimo że film otwiera scena z *Tokijskiej opowieści* Yasujiro Ozu i że Wenders zamyka tenże dokument również kadrem z filmu swojego „guru”, to, co pozostaje pomiędzy tymi scenami, jest bezsprzecznie autorskim filmem Wendersa. Choć magia odchodzącego kina poszukiwał reżyser w „tych samych” ustawieniach kamery, korzystając z obiektywu o „tej samej” ogniskowej, błędnie założył, że to, co stanowiło o wyjątkowości obrazów Ozu, było emanacją czasu, w jakim powstały, specyficznego środowiska, kontekstu. A przecież Ozu rejestrował też zmiany, jakim podlegała Japonia na początku lat sześćdziesiątych i nie zmieniło to jego spojrzenia na świat. W wyjątkowym spojrzeniu tkwiła siła tych obrazów. To, co zmieniło się po śmierci Ozu w Japonii, którą odwiedził Wenders, to tylko powłoka rzeczywistości; „skok technologiczny”, skala pewnych zjawisk wynikająca z rozwoju gospodarczego. W wywiadzie dla Audie Bock Shohei Imamura (reżyser nowofalowy i wieloletni asystent Ozu), powiedział, że „Japończycy nie zmienili się w rezultacie wojny na Pacyfiku... nie zmienili się od tysięcy lat¹¹”.

Może więc lepiej byłoby, korzystając z dokumentalnej formy dziennika filmowego (*Ein gefilmtes Tagebuch*), którą posłużył się Wenders, dochować wierności kameralnej poetyce i skierować obiektyw na pojedynczego człowieka, niż poszukiwać tego, co „japońskie”, w godzinach szczytu w centrum miasta?

W swojej podróży śladami Yasujiro Ozu Wenders uparcie poszukiwał analogii między własną ojczyzną a powojenną Japonią. Analogie te istnieją, a wspólnym mianownikiem może być trauma II wojny światowej i związana z nią zerwana nić w ciągłości historycznej obu narodów, oraz zagłuszanie duchowej pustki wycieczającym wyścigiem ekonomicznych mocarstw. Tyle tylko, że tworzenie podobnych analogii prowadzi jedynie do globalizacji sposobu myślenia. W takiej perspektywie każdy kraj, każda oaza i pustynia staje się elementem ekonomicznej sieci światowych zależności, w których nie ma miejsca na wolność czy prawo do odmienności. Rzeczywistość percypowana jest przez podróżnika i tylko od niego zależy, czy okaże się ona niezwykła, czy powieli jedynie aspekty tego, co znane.

Przypisy

- ¹ Por. S. Paul, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, New York 1988.
- ² S. Kracauer, *Teoria filmu*, Warszawa 1975, s. 266.
- ³ Ibidem, s. 22.
- ⁴ R. Barthes, *Imperium znaków*, Warszawa 2004, s. 34-35.
- ⁵ Ibidem, s. 36.
- ⁶ Ibidem, s. 37.
- ⁷ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, Warszawa 1997, s. 77.
- ⁸ Ibidem, s. 7.
- ⁹ R. Barthes, top. at., Warszawa 2004, s. 81.
- ¹⁰ Ibidem, s. 82-84.
- ¹¹ D. Richie, *Notes for a Study on Shohei Imamura*, Sydney 1983, s. 32.

Summary

Making use of the convention of diary film (*Ein gefilmtes Tagebuch*) Wim Wenders seeks for the sacred images of the past, images of the city captured by another director, Yasujiro Ozu. Wenders' perspective is quiet ambivalent; at the same time he tries to remain open minded in order to find other artist's images and transfers his European perspective – sorrow – on Tokio's landscapes. Paradoxically, instead of travelling he stays at home, in Germany, projecting "the well-known" rather than seeking for the new.

His images, however, speak for themselves, especially when the spectator changes one's point of view, when one starts to drift through the text. Zajac's essay shows this kind of drifting position through the correspondences between Wenders' diary film and Roland Barthes' conception known as "the pleasure of the text", proposing the perspective of a lover rather than critic looking for deconstruction.

Cztery odyseje Ermanno Olmiego

[...] przeszłość podróżnika zmienia się w zależności od przebytej drogi; nie przeszłość niedawna, która wzrasta wraz z upływem każdego dnia, lecz przestrzeń najodleglejsza. Przybywając do każdego nowego miasta, podróżny odnajduje własną przeszłość, o której posiadaniu już nie pamiętał: obcość tego, czym nie jesteś lub czego nie posiadasz, oczekuje Cię przy przejściu przez miejsca obce [...].

Truizmem jest stwierdzenie, że podróż jest nieodłączną częścią *conditio humana*. Droga – w swych niezliczonych formach i postaciach – stanowi także jedną z najstarszych (*Odyseja*, *Eneida*) oraz najbardziej uniwersalnych (*Żyd wieczny tułacz*, buddyjska *sansara*) metafor ludzkiego losu; postrzegana w sensie symbolicznym może służyć również do opisu tych doświadczeń, które stają się udziałem człowieka „zasiedziałego” (myśl tu choćby o psychologicznej podróży „w głąb siebie”).

W niniejszym eseju, poświęconym analizie wybranych filmów Ermanno Olmiego, będę posługiwać się terminem „podróż” zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym. Zrealizowane na przestrzeni niemal dwóch dekad filmy Olmiego (*Posada*, *Narzeczeni*, *Niech żyje czcigodna pani*, *Legenda o świętym pijaku*) wykazują się bowiem ciekawą właściwością: stawiają w centrum zainteresowania bohaterów mobilnych przestrzennie (czyli wędrowców *sensu stricto*²), a jednocześnie mogą stać się przyczynkiem do szerszej refleksji nad kondycją współczesnego człowieka.

Ideą jednoczącą przywołane utwory wydaje się spojrzenie emigranta, a więc podróżnika wykorzenionego z ojczyzny. Należy przy tym na wstępie zaznaczyć, że jest on postrzegany swoiście – co wynika z faktu, iż Olmi w swych filmach odnosi się głównie do społecznego kontekstu Włoch. By zatem uzasadnić ten pomysł interpretacyjny, konieczny wydaje się choćby krótki komentarz na temat specyficznych – ugruntowanych historycznie, a potwierdzanych także współcześnie – wyróżników specyficznej włoskiej mentalności.

Jej ważnym elementem jest lokalny patriotyzm. Innymi słowy, przykładowo, mieszkaniec Florencji czuje się w pierwszej kolejności Toskańczykiem, nie zaś Włochem³. Przywiązanie do własnego miasta i najbliższej okolicy wynika z pewnością z burzliwej historii kraju, który jako całość pojawił się na mapie dopiero w 1860 roku; wypowiedziane wtedy przez Camillo Cavoura słowa: „Stworzyliśmy Włochy, teraz musimy stworzyć Włochów” nie tracą zresztą nadal swej aktualności. W konsekwencji emigrantami czują się niejednokrotnie mieszkańcy Półwyspu Apenińskiego w obrębie własnego państwa – wówczas, gdy zmuszeni są zmienić miejsce zamieszkania na przykład z południa na północ kraju („małe ojczyzny” we Włoszech znaczą zatem coś innego niż w Polsce).

Zjawisko to potwierdzają filmy Olmiego. Jego „emigracyjna” perspektywa oglądu świata jest przy tym silnie związana z przemianami społecznymi, których reżyser był świadkiem. Szczególnie pierwsze realizacje artysty – *Posada* (1961) i *Narzeczeni* (1963) – niczym czuły sejsmograf odzwierciedlają *boom* ekonomiczny lat sześćdziesiątych, który spowodował ogromną falę migracji ludności ze wsi do miast oraz industrializację biedniejszych, południowych rejonów kraju. I tak w debiutanckim utworze reżysera, główny bohater Domenico, młody mężczyzna pochodzący z małej miejsciny, ubiega się o tytułową posadę w mediolańskim przedsiębiorstwie, zaś w filmie *Narzeczeni* mediolański robotnik wyjeżdża na Sycylię, by modernizować „zacofany technologicznie” region. Jak zauważa Gian Piero Brunetta, dzięki wyostrzonemu zmysłowi obserwacji uświadomienia Olmi epokową rewolucję: ukazuje w swych filmach transformację chłopca w pracownika fabryki. Badacz dodaje przy tym, że twórca *Posady* jest pierwszym włoskim reżyserem, który bohaterem swych realizacji czyni psychologiczne (a zatem pojmowane szerzej niż w kategoriach klasowych) konsekwencje owej zmiany⁴.

Zanim przejdę do analizy wybranych filmów, chciałabym dokonać jeszcze jednego zastrzeżenia, które być może lepiej uzasadni obrany przeze mnie kierunek interpretacji, dopatrującej się w twórczości Olmiego emigracyjnego charakteru. Wypada bowiem przypomnieć, że samo pojęcie emigracyjności posiada co najmniej dwa osobne znaczenia. W ujęciu tradycyjnym odnosi się przede wszystkim do traumy wykorzenia, która objawia się często rozpamiętywaniem przeszłości, bądź przeciwnie – dążeniem do jej przekreślenia, umożliwiając otwarcie „na nowe”. Spojrzenie „wykorzonego z ojczyzny” funkcjonuje tu zatem jako strategia rozpoznania nowych alternatyw, których istnienie zaciera często rutyna codziennego życia. Emigracja uruchamia niejako mechanizm porównawczy między „My” a „Oni”, umożliwiając ocenę tego, co „nasze” z zupełnie innej perspektywy. Obcość i swojskość są bowiem ogólnymi kategoriami poznania świata; gdy napotyamy w naszym doświadczeniu coś nieznanego, możemy podjąć wysiłek reinterpretacji tych sądów, które wcześniej przyjmowaliśmy jako bezdyskusyjne. W rozumieniu „ponowoczesnym” natomiast – wedle popularnej w kręgu polskiej humanistyki teorii Zygmunta Baumana – emigrant to podróżnik dążący do podtrzymania stanu niezakorzenia; jego tożsamość to sprawa negocjowana w procesie subiektywnych decyzji, zaś życiowa wędrówka „nie z celu, ale sama z siebie czerpie swój cel”⁵.

„Przestrzenie fizyczne – przestrzenie wnętrza”

Olmi w swych filmach korzysta jedynie z pierwszej „emigracyjnej postawy” pojmowanej tradycyjnie: ukazuje psychiczny dyskomfort, który jest immanentnie wpisany w status wykorzonego. Uwypukla raczej wyostrome poczucie lokalnej tożsamości bohaterów niż tendencję do asymilacji z nową kulturą, a tym samym zatarcia „odium” obcego.

W filmie *Narzeczeni* jeden z pracowników zakładów mówi, że Sycylijczycy – rolnicy od pokoleń, „nie chcą przywyknąć do masek; przyzwyczajeni są do innego życia, brak im przemysłowej mentalności”. Po chwili dodaje jednak: „niektórzy przychodzili do pracy z jedzeniem w tobołku, a teraz noszą teczki jak inżynierowie”. W *Posadzie* Domenico czuje się nieswojo w ogromnym, zatłoczonym Mediolanie. W czasie przechadzki ulicami miasta z poznaną na egzaminie Antonietą ze zdziwieniem przygląda się sklepowym wystawom z manekinami prezentującymi najnowsze trendy mody. Także pospieszna kawa w towarzystwie dziewczyny ujawnia zakłopotanie bohatera (przeciskając się przez tłum przy bufecie, gubi łyżeczkę) oraz jego „nieobyte” (Domenico waha się, co zrobić

z brudnymi naczyniami, dopiero spojrzenie na sąsiedni stolik utwierdza go w przekonaniu, że filiżanki należy zostawić dla sprzątającego kelnera). Zagubienie w nowym środowisku i samotność młodzieńca najlepiej ukazuje jednak scena sylwestrowego balu. Obraz chłopaka z butelką wina, w „obowiązkowej” karnawałowej czapce, który czeka na krzeselku w niemal pustej sali, a następnie wpada w szpony starszej pary zainteresowanej jedynie alkoholem bohatera; wreszcie zbliżenia na twarz wyraźnie zakłopotanego Domenica wśród roztańczonych par, wzmacniają wrażenie jego obcości. Co prawda, postawa bohatera zmienia się w trakcie imprezy: przekonany, że ukochana Antonietta już nie przyjdzie na bal, chłopak wpada w wir sylwestrowego szaleństwa. Radość Domenica wydaje się jednak raczej aktem rozpaczny, zgodą na udział w „delirium” po to, by zapamiętać i za wszelką cenę stać się częścią wirującej gawiedzi.

Podobnie wyobcowany zdaje się główny bohater realizacji *Narzeczeni* – Giovanni, który, jak już wspominałam, podejmuje pracę na Sycylii, z dala od swojej ukochanej. On także czuje się samotny (w listach do Liliany wyznaje: „nie mogę znaleźć sobie miejsca”) i zagubiony (w hotelowym pokoju nie odróżnia początkowo sygnału telefonicznego budzenia od dzwonka do drzwi; na balu maskowym, zdezorientowany, przeciska się z wyraźnym trudem pod prąd roztańczonego tłumu). Doświadczanie wewnętrznej pustki przez postać podkreśla dodatkowo sposób organizacji przestrzeni – Giovanni często jest sytuowany na tle rozległych, przyciągających uwagę krajobrazów lub przemierza puste obszary (znakomitym przykładem jest choćby scena spaceru po „wymarłym” sycylijskim miasteczku).

Eksplorowanie przez kamerę pustych przestrzeni (w filmie *Narzeczeni* główny bohater niejednokrotnie opuszcza ramy kadru, a kamera jeszcze przez kilka lub kilkanaście sekund kontempluje wnętrze pokoju czy krajobraz miasta) nasuwa skojarzenia z rozwiązaniami stosowanymi przez Antonioniego. Celowi temu służy także zastosowana strategia narracyjna. Akcję od momentu przybycia mężczyzny na wyspę [!] tworzą bowiem, wykonywane przez niego w pojedynkę, powszednie działania podkreślające monotonię samotnego życia: dojazdy do pracy, posiłki, wielogodzinne przebywanie w hotelowym pokoju, długie spacery. Kontakty z innymi pracownikami ograniczają się do konwencjonalnych zachowań: pozdrowień i zdawkowych rozmów.

Na podobieństwa pomiędzy reżyserami wskazuje także podejmowana przez nich tematyka. Nie ulega wątpliwości, że obaj reżyserzy ukazują szeroko pojęty kryzys wartości nowego społeczeństwa Zachodu; o ile jednak twórca *Przygody* zastanawiał się nad problemem alienacji środowiska intelektualistów, o tyle dla Olmiego punkt wyjścia i odniesienia stanowi świat robotników. Co więcej, u Antonioniego motywy postępowania bohaterów nie są widzowi wyjaśniane, natomiast Olmi rozbudowuje te segmenty narracji, które pogłębiają świat wewnętrzny postaci. Niejednokrotnie widzimy na ekranie projekcję ich myśli, zazwyczaj w formie retrospekcji. Przywołują one pamięć „dni szczęśliwych”, zwracają się ku bliskim, umacniając jednocześnie poczucie tożsamości bohaterów (np. kelner Libenzo, z filmu *Niech żyje czcigodna pani*, wraca myślami do dzieciennych lat – dziewczyna ujrzana na biesiadzie przywołuje wspomnienia obrazu anioła wiszącego w rodzinnym domu młodzieńca).

Najwyrazistszym dowodem na istnienie świata wewnętrznego postaci Olmiego, a zatem także swoistej wędrówki bohaterów „w głąb siebie”, pozostaje jednak film *Narzeczeni*. W jego strukturze narracyjnej następuje nieoczekiwana wolta; studium samotności Giovanniego, współtworzone przez sycylijski krajobraz⁶, zostaje bowiem w połowie filmu zastąpione przez sekwencje pokazujące niemal wyłącznie korespondencję z Lilianą.

Od tego momentu film tworzą obrazy wspomnień bohatera wyrażające tęsknotę za ukochaną – ich dialog na odległość, wprowadzony jako *voice over*⁷. Błędem byłoby jednak stwierdzić, że „prywatny świat” mediolańczyka stanowi dominantę wyłącznie drugiej („korespondencyjnej”) części filmu. Również w sekwencjach „fabrycznych” świat zdaje się przefiltrowany przez emocje bohatera, zaś dłuższy pierwszej części filmu tłumaczą tok powolnych, wewnętrznych przemian Giovanniego⁸. Także ten aspekt potwierdza, że – jak pisze Mieczysław Dąbrowski – „emigracyjność sygnalizuje wielką pracę świadomościową, która [...] może prowadzić do [...] uświadomienia sobie, co w tym doświadczeniu godne jest zatrzymania i kultuwowania [...]”. Znakomitą ilustracją przeżywania takiego procesu stanowi słowa Liliany, która w jednym z listów do ukochanego pisze: „Kochany Giovanni, odkąd wyjechałeś nawet niemiłe wspomnienia stały mi się drogie. Ten wyjazd przydał się nam obojgu; może właśnie odległość pozwoliła nam zrozumieć wiele spraw. Wydaje mi się, jakbyśmy teraz obydwójce byli inni – lepsi”. Olmi zdaje się zatem sugerować, że podróż jest przede wszystkim powrotem – rozumianym w sensie realistycznym (Libenzo ucieka z rezydencji signory) lub częściej metaforycznym – oznaczającym „odświeżenie” głębszej relacji z ukochaną osobą.

Konfrontując ze sobą kulturę wiejską (rolniczą) z rzeczywistością przemysłową, reżyser wyraźnie obdarza sympatią tę pierwszą. „Nowa cywilizacja” w filmach Olmiego jest niezrozumiała, obca lub wręcz groźna. W *Posadzie* Mediolan, który – jak głosi napis otwierający dzieło – dla mieszkańców lombardzkich miasteczek jest przede wszystkim miejscem pracy, to miasto pełne ludzi, pojazdów (z powodu natłoku samochodów Domenico wraz z dziewczyną mają problem z przejściem na drugą stronę ulicy), nieustannego hałasu (huk spowodowany przez ekipę budowlaną słychać nawet podczas przeprowadzanego egzaminu) i nieładu (mieszkańcy utyskują, obserwując postępujące roboty – „burzyli i rozbierali siedem razy. – Za dużo inżynierów”). Samo przedsiębiorstwo także robi wrażenie przestrzeni nieprzyjaznej – labirynt niemal kafkowskich korytarzy, ogromne schody, wreszcie geometrycznie zaprojektowane pokoje podkreślają nienaturalność otoczenia.

Podobną kompozycję przestrzeni zastosował Olmi w filmie *Narzeczeni*. Naszpikowane dymiącymi kominami zakłady, w których pracuje Giovanni, wyraźnie przytłaczają bohatera. Ogromne maszyny, zbliżenia na ich poszczególne części, wreszcie ujęcia ludzi w planie totalnym intensyfikują uczucie zagrożenia, co zdaje się potwierdzać sekwencja zestawiająca ze sobą bezpośrednio ujęcia prezentujące olbrzymie maszyny oraz scenę wjazdu na sygnale karetki pogotowia¹⁰. Kontrast pomiędzy technologią a przyjaznym człowiekowi i środowisku systemem pracy sycylijskich rolników uzmysławia natomiast budowa sekwencji, w której po obrazach hałaśliwych zakładów następują ujęcia ukazujące w kompletnej ciszy pole owiec i napędzany siłą natury wiatrak. Znamienna wydaje się również scena, w której bohater przybywa po raz pierwszy do nowego miejsca pracy – Giovanni filmowany jest bowiem przez kraty, co powoduje wrażenie jego zamknięcia w klatce.

Vado lavorare!

Bohaterowie filmów Olmiego przemieszczają się jednak nie tylko przestrzennie, zmieniając miejsce pobytu w sensie geograficznym, ale podróżują także metaforycznie – pnąc się w hierarchii społecznej. Przepustką do lepszego życia stanowi praca podjęta w przedsiębiorstwie (*Posada*), fabryce (*Narzeczeni*) czy rezydencji zamożnej akcjonariuszki międzynarodowej korporacji (*Niech żyje czcigodna pani*). Otrzymana posada Domenica to dla jego rodziny niezwykle awans społeczny; znamienna wydaje się tu scena wyjścia do

pracy chłopaka wraz ze swoim ojcem. Podczas gdy ten ostatni ma na sobie krótką marynarkę i beret – uniform robotnika, jego syn ubrany jest w odzienie „innej klasy” – nowo zakupiony długi płaszcz (reszta ubiegających się o miejsce w przedsiębiorstwie nosi podobny strój). Aspiracje rodziny Domenica sięgają jednak wyżej. Bohater zapytany przez szefa, dlaczego porzucił naukę i chce pracować, wspomina bowiem o swoim młodszym, uczącym się bracie Franco. Sugeruje tym samym, że musiał podjąć pracę zarobkową, ponieważ rodzina zainwestowała w edukację najmłodszego członka rodziny.

Praca postrzegana jest jako sposób osiągnięcia społecznego awansu także w filmie *Narzeczeni* oraz *Niech żyje czcigodna pani*. Giovanni tłumaczy swojej ukochanej przed wyjazdem: „Raz w życiu przydarza mi się taka szansa [...] Jeśli nie pojedę, znajdą dziesięciu chętnych na moje miejsce”. Natomiast młodzutki adept kelnerskiego fachu Libenzo, który wraz z grupą przyjaciół bierze udział w przygotowaniu wystawnego przyjęcia na cześć tajemniczej wiekowej signory, słyszy od przełożonego: „zostaliście wybrani jako najlepsi z waszego kursu, postarajcie się więc jak najlepiej skorzystać z danej wam okazji”. Jak dowiadujemy się z głośników rozmieszczonych w całej rezydencji, na biesiadę zjadą bowiem „luminarze świata finansów i kultury; ich obecność przynosi wielki zaszczyt firmie”, ważna jest zatem „gotowość, staranność i elegancja”.

Przemysłowa rzeczywistość wymaga szybkiej adaptacji. Prezentując silnie zhierarchizowaną strukturę społeczną¹¹, reżyser uzmysławia charakterystyczne dla niej cechy: hipokryzję elity, a zarazem swoiste „odczłowieczenie”, które staje się jej udziałem. W *Posadzie* najbardziej „ludzką” postacią, jaką napotyka w swej podróży w wielkim przedsiębiorstwie Domenico, jest przełożony gońców. Podczas gdy jego zwierzchnicy przykuci do swoich biurk muszą ściśle przestrzegać ustalonych procedur, Sartori może sobie bowiem pozwolić na swobodne przemieszczanie się po firmie, na sprzeciw będący wszak zarazem symptomem lenistwa (mężczyzna nie reaguje na wzywający do obowiązków sygnał dzwonka) oraz własne zdanie („lepiej gdyby pracownicy wyszli na zewnątrz i zacerpnęli trochę świeżego powietrza”). Otrzymanie prestiżowej posady po zmarłym pracowniku paradoksalnie pozbawia zatem chłopca wolności, jakiej doświadczał, roznosząc przesyłki.

Świat elity ukazany jest jako nieprzyjazny w filmie *Niech żyje czcigodna pani*. O uprzedmiotowieniu jednostki świadczy najlepiej scena niemal wojskowego szkolenia, jakie przechodzi przed przyjęciem grupa młodych kelnerów (musztra, kontrola dłoni, czystości butów, sprawdzanie umiejętności posługiwania się korkociągiem przypomina nieco „test psychofizyczny” z *Posady*), a także kompozycja obrazu w scenie biesiady; na pierwszym planie widać bowiem głównie stoły, kieliszki i obrusy, ludzie natomiast stanowią jakby mało istotne tło. Zakłamanie oraz konformistyczne posłuszeństwo „luminarzy świata finansów i kultury” (jak określają ich dialogi) ilustruje znakomicie scena posiłku – choć jest on obrzydliwy, niektórzy z gości głośno chwala potrawy, jedząc na siłę przygotowane specjały. Strach wobec władzy, ale i pozór wyjątkowości zebranych biesiadników uświadamia zaś sekwencja zastąpienia nieobecnego gościa przez kelnera. W sytuacji patowej – „czcigodna pani nie toleruje pustych miejsc” – to on siada przy stole – w pożyczonych okularach, by poprawić swój wygląd¹².

W świecie przymusu i pośpiechu (pierwsze słowa, które słyszą kelnerzy po przyjeździe z peronu do rezydencji, to „pospieszcie się! tracimy czas”), ostoją ludzkiej wolności znów, podobnie jak *Posadzie*, wydaje się niższa, uboższa warstwa społeczna. To służący pozwalają sobie na krytykę przełożonej i bunt wobec nakazów (podczas gdy ścieżka dźwiękowa przynosi wykład zasad poprawnego zachowania, obraz owym zasadom zaprzecza; kiedy

z *voice-over* słycać na przykład: „pamiętaj, nie zamykaj drzwi nogami, gdy masz zajęte ręce”, na ekranie widzimy kelnerów wykonujących zakazane czynności).

Warto zwrócić uwagę, że we wszystkich przywołanych filmach Olmiego upragniona przez bohaterów praca, w miarę upływu czasu, traci w ich oczach na atrakcyjności lub zostaje jej całkowicie pozbawiona. Owszem Domenico dostaje długo oczekiwaną, prestiżową posadę, jednak ostatnia sekwencja filmu sugeruje jałowość oczekiwań chłopca. Śmierć najwyższego w hierarchii pracownika (siedział on w pierwszej ławce – naprzeciwko „szefa” działu) powoduje wprawdzie zmianę w biurowej strukturze (każdy przesuwają się o jeden stolik do przodu), tak naprawdę jest jednak pozorna: nie oznacza nowych obowiązków ani przywilejów, jedynie lepszą lampkę i ławkę¹³. W *Narzeczonych* gorzkie słowa prawdy wypowiada jeden z kolegów Giovanniego po fachu, stwierdzając, iż życie na Sycylii „kosztuje tyle co w Mediolanie. Praca na południu to już żaden interes, zwłaszcza jeśli ma się rodzinę [...] wielu przywiozło ze sobą żony, ale to ciężkie życie”. Największe rozczarowanie staje się chyba udziałem kelnera Libenzo. Na własnej skórze przekonuje się on bowiem, że kartą przetargową, czy może raczej walutą zapewniającą awans w hierarchii jest seks.

Z upływem lat znaczenie pracy w twórczości Olmiego ulega wyciszeniu. Już w *Posadzie* każdy z anonimowych urzędników ma swoje „bogate” życie prywatne – jeden realizuje się w czasie wolnym jako śpiewak, zaś pracownik, po którym Domenico przejmuje stanowisko, chce napisać książkę. Sekwencje te są rozbudowane i stanowią pokazną część narracji utrzymanej w poetyce podglądania, w którą wpisuje się również przywołana wcześniej scena zabawy sylwestrowej – podczas imprezy, oczami bohatera obserwujemy bowiem przynajmniej dwie „romansowe” historie (wampa i późniejszej towarzyski chłopca), mogące z powodzeniem zostać potraktowane jako inspiracja odrębnych, domagających się rozwinięcia fabuł¹⁴. Gdy w ostatniej sekwencji *Narzeczonych* Giovanni telefonuje do ukochanej, praca staje się dla niego sprawą drugoplanową. W *Niech żyje czcigodna pani* Olmi idzie o krok dalej – Libenzo decyduje się bowiem w ogóle zaniechać pracy. Postawa bohatera, jak twierdzi Gian Piero Brunetta, jest ostatecznym dowodem na to, iż *homo ruralis* nie całkiem zmienił się w *homo technologicus*, a w konsekwencji, że dom i bliscy cały czas stanowią najistotniejszą wartość w życiu Włocha¹⁵.

Podróż introspekcyjna: *Legenda o świętym pijaku*

Interesującym, a nie przedstawionym jeszcze podróżnikiem jest tytułowy bohater *Legendy o świętym pijaku*. Emigrant z Polski (Andrzej wspomina między innymi swój wyjazd z Dolnego Śląska), podczas swojej niespodziewanej pielgrzymki po Paryżu, otrzymuje od nieznanego przechodnia dużą sumę pieniędzy, którą ma przekazać – gdy uzna za stosowne – jako ofiarę w Kościele. Tajemniczy ofiarodawca sądzi bowiem, że zawdzięcza świętej Teresie wielką łaskę; jako jej „dłużnik” pomaga pijakowi, czyniąc go pośrednikiem świętej transakcji.

Podobnie jak we wcześniejszych realizacjach także w tej odnajdziemy motyw pracy. Co znamienne, Andrzej („jestem z zawodu górnikiem jak ojciec i rolnikiem jak dziadek”) nie ma w ogóle stałego zatrudnienia i wcale nie ubiega się o nie (bohater podejmuje jedynie dwudniową pracę, widz nie ogląda jednak tego epizodu). Również w tym filmie odnaleźć można, jakże istotny, motyw przestrzeni – choć mężczyzna chce iść do przodu (spłacić dług), mimowolnie się cofa. Słabość alkoholika sprawia, że tkwi przytwierdzony przy tym samym stoliku, w tym samym parszywym barze¹⁶.

Według Brunetty najpóźniejsza chronologicznie, wybrana przeze mnie, realizacja stanowi swoiste podsumowanie rozważań Olmiego nad sensem ludzkiego życia¹⁷. Opowieść o włóczędze rzeczywiście wydaje się najpełniejszym świadectwem światopoglądu artysty – pojawia się tu bowiem, jak wspomniałam, wiele wątków znanych z wcześniejszych filmów, ale jednocześnie bardziej rozbudowany został poziom metafory. Historia może być zatem z powodzeniem traktowana jako rodzaj filozoficznej powiastki. Na taki trop wskazuje już sam tytuł filmu – *Legenda o świętym pijaku* odnosi się bowiem wprost do średniowiecznej literatury hagiograficznej. Także dominanta fabularna – „permanenne wędrowanie” (bohater jako bezdomny zmienia codziennie miejsce swego pobytu) – może być potraktowana jako metafora ludzkiego losu. Za symboliczną interpretacją dzieła przemawia wreszcie samo miejsce akcji (choć wiemy, że rozgrywa się ona w Paryżu, miasto, jak zauważa Tadeusz Sobolewski – jest „jakby pozaczasowe, przeniknięte melancholijnym światłem, trochę jak ze snu”¹⁸).

Już pierwszy dialog między pijakiem a tajemniczym ofiarodawcą zdradza inspirację tekstami Ewangelii. Film rozpoczyna się bowiem pytaniem: „Dokąd idziesz, bracie?”, bezdomny odpowiada: „Mój Boże, któż to wie?”, na co „opatrznościowy mąż” deklaruje: „Mogę wskazać ci drogę; to Bóg sprawił, że się spotkaliśmy”. Choć Andrzej cieszy się z otrzymanej „cudownie” zapomogi i obiecuje ją spłacić, jego plany spełzają na niczym – w podziękowaniu świętej Teresie przeszkadzają bowiem doczesne przyjemności: kobiety i alkohol, do których namawia bohatera Wojtek (kolega – oszust z młodzieńczych lat¹⁹). Zachowanie bohatera jest zatem metaforą losu chrześcijanina, który pomimo najlepszych chęci i dążeń do życia według przykazań – grzeszy. Pijak nie przestaje jednak wierzyć, że uda mu się osiągnąć cel; bardzo chce dotrzymać danej obietnicy. Można powiedzieć, że pieniądze cudem przez bohatera zdobywane i beztrudnie tracone, pełnią tu funkcję chrześcijańskiej łaski (Andrzej między innymi dwukrotnie znajduje portfel z banknotami, a także otrzymuje pożądaną kwotę od ponownie spotkanego, tajemniczego bogacza).

Ostatnia sekwencja filmu ukazuje mężczyznę, który w przedśmiertnym delirium doświadcza widzenia świętej Teresy i okazuje skruchę, przyznając, że nie udało mu się wypełnić swojego postanowienia. Kończąc swoją ziemską wędrówkę, zawstydzony, ale i z nutą radości szepcze: „Przyszłaś do mnie, choć zbłądziłem...”. Finał filmu, w którym umiera postać pierwszoplanowa, wydaje się optymistyczny. Olmi sugeruje bowiem, że nawet w chwili śmierci Bóg wyciąga do skruszonego grzesznika pomocną dłoń – Teresa w ostatnim widzeniu deklaruje: „jeśli potrzebujesz pieniędzy, mam w torbie”. Artysta przypomina tym samym, że „drogi boskie nie są ludzkimi drogami” – wszak według Ewangelii pierwszym zbawionym był nawrócony na krzyżu złoczyńca.

Jak starałam się wykazać, wybrane filmy Olmiego zawierają w sobie motyw różnie rozumianej podróży. „Nowoczesny Ulises”, mimo najbardziej tragicznych i absurdalnych perypetii, powraca do domu w poczuciu sensu egzystencji, utwierdzony we własnej tożsamości. Najznakomitszym tego przykładem jest *Legenda o świętym pijaku*, gdzie blakający się i zagubiony *homo viator* zastąpiony jest przez świadomego celu swej wędrówki *homo peregrinusa*. Artysta przypomina w ten sposób, iż każda podróż „jest sama przez się wieczną preambułą, wstępem do czegoś, co ma wciąż nastąpić i co jest tuż, tuż”²⁰.

Przypisy

- ¹ I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, Warszawa 1975, s. 23.
- ² Zob. K. Podemski, *Socjologia podróży*, Poznań 2004, s. 8.
- ³ Włosi swój lokalny patriotyzm określają mianem *campanilismo* – przyznając, że ich zainteresowanie światem nie sięga poza zasięg najbliższej dzwonnicy kościelnej czyli *campanile*. O skali tego fenomenu świadczy fakt, iż autorzy zarówno włoskich, jak i angielskich opracowań dotyczących włoskiego kina niemal zawsze podają, z jakiego regionu pochodzą reżyserzy będący przedmiotem ich uwagi. Zob. np.: P. Russo, *Storia del cinema italiano*, Torino 2007 czy C. Celli i M. Cottino-Jones, *A New Guide to Italian Cinema*, New York 2007.
- ⁴ Por. G.P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo*, Bari 2007, s. 185.
- ⁵ Poglądy Baumana na kwestie, o których mowa, dobrze oddaje jego artykuł *Ponowoczesne wzory osobowości*. Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2, s. 10. Por. także: Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 133-180.
- ⁶ Pustynny krajobraz Sycylii i panujący skwar wzmacniają odczuwaną przez bohatera pustkę oraz jego emocjonalny dyskomfort. Powracające uczucie znajduje też swoje odzwierciedlenie w aurze – skojarzone zostaje bowiem z wodą (gdy w ostatniej sekwencji filmu Giovanni telefonuje do ukochanej, po długim okresie suszy wybucha gwałtowna, letnia burza; po scenie, w której bohater czyta list narzeczonej, następnym ujęciu prezentuje orzeźwiający kąpiel bohatera w morzu).
- ⁷ Rozwój uczucia podkreśla dodatkowo praca kamery – w sekwencji czytania listów Olmi niejako „na odległość” buduje frazę ujęcie – przeciwujące: bohaterowie kadrowani są oddzielnie, jednak narasta wrażenie, że rozmawiają ze sobą, aż wreszcie spotykają się i całują w jednym kadrze; antycypują niejako w ten sposób kolejne ujęcie, w którym Giovanni rozmawia z dziewczyną przez telefon i nawiązuje z nią bezpośredni kontakt.
- ⁸ Christian Depuyper nazwał kino Olmiego *cinema ipodermico* – „kinem podskórnym”, ponieważ pozwala widzowi „wśliznąć się pod skórę” bohatera. Podają za: G.P. Brunetta, *Il cinema contenporaneo*, op. cit., s. 183.
- ⁹ M. Dąbrowski, *Swójobcylinny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Warszawa 2001, s. 21.
- ¹⁰ Podobny wydźwięk ma dość długie ujęcie podczas balu w filmie *Narzeczeni*, prezentujące ogromną papierową rzeźbę (symbol nowej cywilizacji?), która podczas pokazu fajerwerków zapala się, a następnie jest pospiesznie gaszona.
- ¹¹ Obowiązującą hierarchię wyraża dobitnie scena rozmieszczania wizytówek na przyjęciu w filmie *Niech żyje czcigodna pani*. W *Posadzie* natomiast zwraca uwagę scena powitania kolejno szefa, Domenico i nędzara przez portiera (pierwszemu kłania się on w pas, drugiego zbywa, trzeciego nie zauważa) oraz scena w biurze kierownika – jedna osoba przynosi mu kawę, natomiast mieszanie łyżeczką należy już do obowiązków innej.
- ¹² Warto dodać, że pożyczone okulary nie spełniają swojego zadania – na pytanie: „Widzi pan?” kelner odpowiada przecząco. Istnieje pokusa, by zinterpretować ten epizod jako dowód na swoistą krótkowzroczność elity, zajętej wyłącznie sobą; wszak *signora* także posługuje się lornetką. Do tej hipotezy nie pasuje jednak główny bohater – również okularnik, który jest obserwatorem całego spektaklu.
- ¹³ Jeśli przyjąć, że *Posada* to film posiadający cechy paraboli, a firma to metafora biurokratyzowanego życia (za taką interpretacją przemawia fakt, że nie wiemy, co w zasadzie owo przedsiębiorstwo produkuje, brak także specyfikacji obowiązków poszczególnych pracowników) można wysnuć hipotezę, iż tytułowa posada to ludzkie życie – wszak powtarzane w filmie hasło *Il posto sicuro per tutta la vita* znaczy nie mniej, ni więcej tylko „pewne stanowisko na całe życie”. Opuszczona przez zmarłego pracownika ławka nabiera dodatkowego znaczenia; sugeruje mianowicie, że śmierć to ostateczna „promocja”.
- ¹⁴ Swobodna konwencja akcentująca „nieznaczące” (jeśli za kryterium uznać budowę intrygi) epizody przypomina nieco późniejsze filmy Miłocha Formana – wspomniana scena nasuwa skojarzenia z balem w *Miłości blondynki* (1965).
- ¹⁵ Por. G.P. Brunetta, *Il cinema contenporaneo*, op. cit., s. 192.
- ¹⁶ Bohater poszukuje także przyjaznej, domowej przestrzeni – wszak z radością przyjmuje perspektywę stabilizacji (możliwość stałego lokum w zamian za „przywilej bezdomnego” nocuującego każdego dnia pod innym mostem), która pojawia się po spotkaniu z bogatym przyjacielem z lat szkolnych. Tęsknota za oazą spokoju to kolejny motyw spajający *Legendę o świętym pijaku* z filmami wcześniej analizowanymi. Wątek ten obecny jest również choćby w realizacji *Narzeczeni*. Mówiąc o współpracownikach w fabryce, jeden z robotników stwierdza, że współtowarzysze „jak tylko odłożą parę groszy, budują dom. Nieważne, że potem przyjdzie im zaprzestać pracy w połowie, byle tylko położyć parę cegieł”.
- ¹⁷ Por. G.P. Brunetta, *Il cinema contenporaneo*, op. cit., s. 191.

¹⁸ T. Sobolewski, *Ukryta religijność kina*, „Znak” 2000, nr 10, s. 21-22.

¹⁹ Istnieje pokusa, by uznać Wojtkę, który namawia głównego bohatera do „złego”, za drugie „ja” Andrzeja. Hipoteza ta może zostać łatwo obalona, ponieważ we wspomnieniach alkoholika mamy obraz radosnego uścisku obu postaci ze szkolnych lat. Można jednak przyjąć, że wtedy rozdwojenie jaźni nie miało jeszcze miejsca – „ciemna strona” charakteru jeszcze się nie ujawniła.

²⁰ Cyt. za: przedmowa do: C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano 2005, s. 3. (Tłumaczenie J. Ugniewska).

Summary

This essay is dedicated to Ermanno Olmi's oeuvre. Miller analyzes four of his feature films (*The Job*, *The Engagement*, *Long Live the Lady!* and *The Legend of the Holy Drinker*), pointing out that the main motif that connects them is travel. It could be considered literally (all main characters of Olmi's films are emigrants) or in a metaphorical way – as a psychological journey. Miller concludes her essay with the analysis of *The Legend of the Holy Drinker*. According to her, this movie sums up Olmi's views on life regarded as travel from birth to the “earthly death” – here the *homo viator* figure is replaced by *homo peregrinus*. Therefore, it could be claimed that Olmi's cinema focuses on “coming back home” scheme, which enables the protagonists to sustain their self-identities.

Wojciech Szymbański

Podróż włoska, czyli zobaczyć Neapol i umrzeć

Wbrew wielce znaczącej i nasuwającej oczywiste skojarzenia pierwszej części tytułu, nie będę pisał o niemieckich podróżach do Włoch. Ani o tej Johanna Wolfganga Goethego, do której wprost odwołuje się tytuł niniejszego tekstu – prototypie wszystkich intelektualnych wycieczek w te rejony¹, ani o tej Fryderyka Nietzschego, ani nawet – być może najciekawszej z punktu widzenia archeologii modernizmu – Georga Simmla². Te krajoznawcze, romantyczne, podejmowane z tęsknoty za błękitnym niebem Italii niemieckie podróże zupełnie mnie dzisiaj nie interesują. Przywołuję je tutaj z poczucia obowiązku, jako swego rodzaju prototypy, od których nie można uwolnić się, myśląc o włoskich peregrinacjach. Podróże włoskie są bowiem bardzo szczególnym hasłem wywoławczym, od razu nasuwa się wiele skojarzeń. Wszystkie jednak podobne: poszukiwanie piękna śródziemnomorskiej przyrody, nostalgia i melancholia antycznych ruin, *erzac* nigdy nieodbytych, lecz wymarzonych przez Goethego i Nietzschego podróży greckich, w których sycylijski Agrygent musiał z konieczności zastąpić Partenon, Ostia Pireus, Faleron i tak dalej. Nie interesują mnie również dzisiaj podróże młodych, dobrze wykształconych Anglików ani ich antycypacje w wykonaniu Sarmatów.

Podróż włoska

Interesują mnie zgoła inne podróże, do tej samej, a tak przecież różnej Italii. Podróże te są analogiczne do tych, o których właśnie wspomniałem – odbywane są w tym samym mniej więcej czasie, przez ludzi o podobnym zapleczu kulturowym, wywodzących się z tej samej klasy społecznej. Zamiast Goethego mamy jednak Johanna Joachima Winckelmannna, Nietzschego i Simmla natomiast zastępuje Oscar Wilde. Do tego Jarosław Iwaszkiewicz czy Jerzy Waldorff – późny Sarmata. Podróże te mają swoją typologię i prehistorię. Prehistorię paradoksalną, bo ahistoryczną – nierzadko trwała jeszcze wtedy, kiedy wywodzące się z niej podróże dopiero się rozpoczęły. Dlatego też będziemy nazywać ten okres prahistorią. Być może trwa on zresztą po dziś dzień.

Zarysowawszy tło, chciałbym przejść do opisu dwóch amerykańskich podróży do Europy: włoskiej podróży Nan Goldin i jej zapisu – serii fotografii wykonanych podczas tej wędrowki oraz – zestawionej z nią – paryskiej podróży Felixa Gonzaleza-Torresa. Naturalnie zdaję sobie sprawę z tego, że Paryż nie leży we Włoszech. Jednak podróż amerykańskiego artysty do stolicy Francji pod względem formalnym jej fotograficznego zapisu, jak i powtarzanego rytuału ściśle określającego reguły podróży włoskiej, jest tak podobna do doświadczeń Goldin, iż porównanie tych dwóch podróży wydaje mi

się niezwykle interesujące i pouczające zarazem. W obu podróżach powtarzają się dwa przeplatające się ze sobą motywy: motyw ruiny oraz kreślenie topografii zwiedzanej przestrzeni w odwołaniu do podróży wcześniejszych, które odbywały postacie włączone do swego rodzaju panteonu gejowskiej tożsamości. Ze zderzenia tych dwóch motywów wyłania się natomiast sens podróży jako takiej – konsekwentne zmierzanie ku tragicznemu zakończeniu. Proponuję przyjrzeć się zatem znaczeniu, jakie posiada ruina dla interesujących nas podróży oraz postaciom z tego szczególnego panteonu, po śladach których odbywa się każda z późniejszych podróży.



Nan Goldin, Guido on the dock (1998), G. Costa, Nan Goldin, New York 2005.

„Ruina tchnie atmosferą ukojenia” – pisał w jednym ze swoich esejów Simmel³. Z jednej strony jest ona jedynym wytworem sztuki, w którym „wielka wojna między wolą ducha a koniecznością natury zakończyła się prawdziwym pokojem”⁴, z drugiej, „spokój ruiny chętnie zwykło wiązać się [...] z innym motywem: z jej przeszłościowym charakterem”⁵. Z tych dwóch komponentów znaczenia ruiny rodzi się jej zawsze odmienny, zależny od indywidualnej konkretyzacji sens, który „wyobraźnia potrafi sobie z niej na podstawie tych resztek skonstruować”⁶. Wydaje się zatem, że pełne antycznych ruin Włochy są wprost wymarzonej miejscem, w którym można na niezliczoną ilość sposobów ciągle na nowo konstruować i konstytuować nowe sensory. Fragmentaryczność i szerokie pole konkretyzacji ruiny⁷ otwierają możliwość zbudowania własnej, nienormalnej narracji historycznej, o którą trudno przecież wśród skończonych, skonkretyzowanych przez dominujący dyskurs epoki przedemancypacyjnej miejsc.

Właśnie takiej atmosfery ukojenia szukał wśród ruin Winckelmann, pierwsza postać tego szczególnego panteonu, śladami której odbywały się późniejsze podróże. Podróż Winckelmanna jest najstarszym bodajże – osiemnastowiecznym jeszcze – przykładem poszukiwania ukojenia. Winckelmann, o którym „wszyscy wiedzieli, jaką skłonność

dzielił z ulubionymi Grekami⁸, i który, jako badacz antyku „zajmował się jedynie pięknem męskiego ciała, przy opisach Afrodyty uciekając w rzeczowość⁹, został związany i zasztyletowany w Trieście w 1768 roku przez poznanego w gospodzie Locanda Granda Francesco Arcangeliego¹⁰. Owo tragiczne – niejako archetypiczne, bo chronologicznie pierwsze, którego echo rozniosło się po wszystkich salonach ówczesnej Europy – zakończenie włoskiej podróży, będzie już stale towarzyszyło wyprawom na południe i stanie się wspomnianym komponentem motywu ruiny i panteonu. Można powiedzieć, że każda późniejsza podróż jest jedynie (i aż) świadomym powtórzeniem podróży ojca naukowej historii sztuki.

O szczególnej roli Włoch (zwłaszcza ich części południowej) na mapie podróży dziewiętnastowiecznych oraz tych z początku XX wieku, które odbywały postaci włączone później do panteonu tożsamości gejowskiej, przekonująco pisze Graham Robb w książce *Strangers. Homosexual Love in the 19th Century*. Oprócz peregrynacji wymienionego już Wilde'a – do Florencji, Neapolu i na Sycylię, Robb opisuje odkrywanie Rawenny przez George'a Byrona i Wenecji przez Tomasza Manna, w końcu Capri – miejsca kultowego ze względu na związek łączący wyspę z cesarzem-pederastą – jak Tyberiusza w *Żywotach Cezarów* zilustrował Swetoniusz: „W zaciszu wyspy Kapri wymyślił urządzenie apartamentu pełnego sof jako miejsca tajemnych stosunków miłosnych. [...] Zniesławiał się jeszcze bardziej rozpustnymi i obrzydliwymi czynami, których nie godzi się nawet opowiadać lub słuchać, cóż dopiero uwierzyć w ich prawdziwość. Mianowicie jakoby miał nauczyć chłopców, pacholeta zaledwie, których nazywał rybkami, aby w czasie jego kąpeli krążyli mu między udami i nieznacznie podpływając podniecali go językiem lub ugryzieniem¹¹. Robb cytuje także zakończenie wydanej w 1906 roku powieści Michaiła Kuzmina zatytułowanej *Skrzydła*, tłumaczącej niejako wyjątkowość Włoch na tej w szczególności sposób nakreślonej mapie Europy¹².



Nan Goldin, Self-portrait on bridge (1998), G. Costa, Nan Goldin, New York 2005.

Powieść, której bohater jedzie właśnie do Włoch, gdzie decyduje się zamieszkać ze swoim starszym przyjacielem, kończy się sceną otwarcia okna na ulicę zalaną jasnym światłem słonecznym. Można ten wyjątkowo optymistyczny obraz traktować zatem jako metaforyczną wizję Italii, w której homoseksualista wychodzi z cienia – z szafy pod schodami, jak powiedziała by zapewne Eve Kosofsky Sedgwick¹³. Problem w tym, że takiej

Italii – w kontekście przywoływanych przeze mnie tutaj podróży – nie było. To raczej fantazmat Włoch, utopia, i sam Robb przyznaje, iż „okno to miało niedługo zostać zamknięte¹⁴. Nie należy bowiem zapominać, że homoseksualna podróż do Włoch kończy się – od czasów Winckelmanna przynajmniej – tragicznie. Najlepiej świadczy o tym najsłynniejsza

chyba literacka wyprawa do Włoch – podróż Gustava Aschenbacha uśmierconego przez swój afekt do Tadzia i przez *sirocco* na weneckim lido – bohatera wydanej w 1911 roku *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna.

Wenecja i jej „dwuznaczne piękno przygody, niezakorzenionej i unoszącej się w nurcie życia”¹⁵, miasto, które „nie może być dla naszej duszy ojczyzną, lecz tylko przygodą”¹⁶, gdzie „cała pogoda, jasność, lekkość i swoboda służyły tylko za fasadę posępnemu, gwałtownemu, nieubłagane dążającego do celu życiu”¹⁷, staje się figurą *pars pro toto* całych Włoch i interesujących nas podróży. W literaturze polskiej odnaleźć można ślady takich źle zakończonych wypraw, które odwołują się do weneckich doświadczeń bohatera utworu Manna. Amalfi i położone nieopodal Ravello, gdzie – co również znaczące – Ryszard Wagner tworzył *Parsifala*, pojawia się – wraz z odwołaniami do Manna – w relacjach Jarosława Iwaszkiewicza. W *Podróżach do Włoch* Iwaszkiewicz pisze: „Jeździłem do Ravello, wciąż z uczuciem pustki i nudy. W dzienniku moim zatytułowałem ten okres, te dni jako *Śmierć w Amalfi*, myśląc o *Śmierci w Wenecji* Manna. Tadzia nie było. Ale byli okrutni chłopcy”¹⁸. Capri i Neapol natomiast są punktem centralnym włoskiej podróży Waldorffa, który bezsprzecznie świadomy genealogii swojej wyprawy i jej znaczeń – „Odwieczne wędrowanie z Północy w tamte strony! Olśnienie słodkim życiem”¹⁹ – opisuje także tragiczne jej zakończenie, w niczym nieprzypominające ostatniego akapitu powieści Kuzmina: „Fidrek trząśł się z zimna, trawiony chłodem wewnętrznym, po samo gardło pełen nieszczęścia. Od tych miejsc, gdzie zostawiał tyle uniesień i rozpacz, Fidrek nie mógł się oderwać spojrzeniem, ale też jak gdyby ich nie widział – martwy. Później znikło wszystko we mgle, co wąskim pasmem zalegała horyzont przed zejściem w morze”²⁰.



Nan Goldin, Volcano at dawn (1996), G. Costa, Nan Goldin, New York 2005.

W takim właśnie kontekście proponuję czytać dwa cykle fotograficzne – włoski Goldin i uzupełniający go – paryski Gonzalez-Torresa²¹.

Zobaczyć Neapol i umrzeć

Goldin podróżowała do Włoch niejednokrotnie. Jej pierwsza wyprawa w okolice Neapolu z 1986 roku była kontynuowana w latach dziewięćdziesiątych – właśnie te dwie podróże stanowią przedłużenie wszystkich opisanych dotychczas; świadome pielęgnowanie zarówno znaczenia odwiedzanych miejsc, jak i genealogii tego typu wędrówek. Są one zatem zapisem poszukiwania ukojenia w ruinach – jak traktować można teraz całe Włochy jako miejsce konkretyzacji. Wpisać je także można w paradygmat, dla którego punktem odniesienia jest podróż Winckelmannna; odbywają się one w obliczu śmierci, bezbłędnie wykorzystując jej symbolikę, pustkę po tych, którzy odeszli od czasu pierwszej podróży w 1986 roku.

Najbardziej czytelnym pod tym względem obrazem jest fotografia zatytułowana *Volcano at dawn, Stromboli, Italy* (1996), ukazująca tytułowy wulkan o świcie. Wystudiowana, utrzymana w błękitach fotografia jest ewidentną aluzją do jednego z najświetniejszych obrazów symbolistycznych XIX stulecia – do *Wyspy umarłych* (1880) Arnolda Böcklina²². Wulkan na fotografii Goldin także oglądamy z pewnego oddalenia – ze statku lub z przeciwległego brzegu – a jego wyspowy charakter i symetryczność są cechami najbardziej uderzającymi. Nie tylko jednak kompozycja tej fotografii nakazuje jej odczytanie w kontekście dziewiętnastowiecznego symbolizmu. Nastrój zdjęcia Goldin określić można jako melancholijny: oddalenie, z jakiego fotografa wykonała je, jedynie wzmaga poczucie utraty. Chcąc utrzymać porównanie z *Wyspą umarłych*, po raz kolejny chciałbym zwrócić się do Simmla jako głosu z przeszłości, kogoś, na kim pejzaże Böckli-



Felix Gonzalez-Torres, „Untitled” (Paris 1989), Felix Gonzalez-Torres, red. J. Ault, New York 2006.

na wywierały nieporównanie silniejsze niż na nas wrażenie. Simmel o tych pejzażach pisze w następujący sposób: „żyją tak, jak w nas żyje obraz kochanego, dawno zmarłego człowieka, obraz, który dawno utracił wszelki cień rzeczywistości i roztopił się całkowicie w uczuciu, które w nas budzi”²³.

Fotografia, którą chciałbym czytać jako dopełnienie poprzedniej, jest o dwa lata późniejsze zdjęcie zatytułowane *Guido on the dock, Venice, Italy* (1998).

Utrzymane w bardzo podobnej kolorystyce do poprzedniego, przedstawia Guido Costę (przyjaciela artystki, współautora między innymi jej albumu *Ten Years After: Naples 1986-1996*) na przystani w Wenecji. Nie tylko zbliżona kolorystyka pozwala odczytywać tę fotografię niemalże jak drugą część nigdy nieistniejącego przeciw dyptyku, który zatytułować roboczo możemy *Stromboli-Wenecja* (1996-1998). Stojąc za plecami tytułowego bohatera fotografii (do zajęcia takiej pozycji zmusza nas kompozycja zdjęcia), wraz z nim patrzymy w morze, na niewidoczną zza mgły i o tej godzinie wyspę umarłych – tę realną, którą można dostrzec z tamtego miejsca: Isola di San Michele, ale także tę symboliczną z obrazu Böcklina lub stanowiącą z nią parę: Stromboli z fotografii Goldin. Jak w większości podróży włoskich, i tutaj pojawia się Wenecja i jej „bezduszne dekoracje, kłamiwe piękno maski”²⁴, które zwiódło swego czasu Gustawa Aschenbacha w literaturze, w rzeczywistości natomiast inną postać panteonu – zmarłego w 1929 roku w Wenecji właśnie Siergieja Diagilewa.

Trzecią – jak dwie poprzednie, bardzo nietypową dla Goldin, bo ze szczegółami zaplanowaną pod względem kompozycyjnym i kolorystycznym fotografią, jest zdjęcie zatytułowane *Bruce in the smoke, Pozzuoli, Italy* (1995). Przedstawia ono wyłaniającego się

– a może wręcz przeciwnie – znikającego w wulkanicznym dymie Wezuwiusza przyjaciela artystki, który towarzyszył jej podczas tej włoskiej podróży. Ów podkreślony przez wulkaniczny, prawie księżycowy krajobraz aspekt wyobcowania i znikania w dymie i unoszącym się wulkanicznym popiele, jest w oczywisty sposób związany z symboliką śmierci i jeszcze raz podkreśla wanitatywny wymiar podróży włoskiej, przywodząc na myśl ruiny, ponad którymi została wykonana niniejsza fotografia.

Strukturę podróży włoskiej powtarza podróż paryska Gonzaleza-Torresa. Już przez samą specyfikę fotografii wykorzystanej jako medium przez artystę w jego cyklu paryskim, uwidacznia się nastrój melancholii związany z poczuciem utraty i tym samym ustanowiony zostaje bliski związek z pracami Goldin. To cecha fotografii, którą temu medium przypisał Roland Barthes w *Świetle obrazu*, gdzie pisał: „Fotografia przełamuje «ustanowiony sposób» (dlatego budzi zdziwienie), *jest bez przyszłości* (stąd jej patetyzm, jej melancholia). Nie ma w niej żadnego ruchu «ku» [...] Sterylna, okrutna niemożność: nie mogę *przekształcić* mego zmartwienia, nie mogę odwrócić wzroku. Żadna kultura nie przychodzi mi z pomocą, bym mógł wypowiedzieć to cierpienie, które przeżywam jako skończoność obrazu (dlatego, pomimo kodów, nie mogę czytać zdjęcia)”²⁵.

Podróż do Włoch, ta swego rodzaju Mannowska afirmacja życia i miłości w cieniu śmierci i dwuznaczności ruiny, jaką odbyła Goldin i której obraz utrwałała w swoich kolejnych, nostalgiczno-melancholijnych pracach, znajduje swoją analogię w zupełnie odmiennej (biorąc pod uwagę wymiar całościowy) twórczości Gonzaleza-Torresa²⁶. Mam na myśli jego fotografie, które zawsze przeniesione na puzzle, poprawnie złożone w całość i oprawione w przezroczystą folię jak zestawy fabrycznie produkowanych układanek, czekają tylko na rozpakowanie, rozrzucenie poszczególnych elementów i powtórne złożenie w całość.



Felix Gonzalez-Torres, „Untitled” (Oscar Wilde’s Tombstone) (1989)
Felix Gonzalez-Torres, red. J. Ault, New York 2006.

Gonzalez-Torres za cel swojej podróży obrał jednak nie Włochy, lecz Paryż. Miejsce być może równie ważne na ukrytej, nigdy do końca niezarysowanej mapie urbanistycznej Europy, przyciągające także z tego powodu, iż w zbiorowej świadomości – czy raczej masowej popamięci – przybrało wymiar symboliczny i podobnie jak Weronę dzięki Szekspirowi zaczęło być postrzegane jako miasto zakochanych. Artysta swoją podróż opisywał w następujący sposób: „Zanim przyjechałem po raz pierwszy do Paryża, byłem już tam tysiące razy. Byłem tam już uprzednio, ponieważ często marzyłem o pojechaniu tam z Rossem i spacerach wzdłuż Champs-Élysées i o wizycie w Luwrze. Kiedy w końcu przybyłem do Paryża, było to tylko przeniesienie mojej fizyczności i mojego ciała, zwińczenie tego, o czym śniłem wcześniej. Kiedy się to stało, było to prawdziwe podróżowanie”²⁷. Ta sentymentalna, świadomie kiczowata wręcz, a zatem na swój sposób kampaowa wypowiedź, ukazuje związek z takim masowym właśnie odczytaniem miasta. Fotograficzne puzzle artysty nie mają jednak nic wspólnego z tak chętnie reprodukowanymi i sprzedawanymi jako pocztówki zdjęciami miasta zakochanych wykona-

nych przez chociażby Roberta Doisneau. Nie ma w nich, podobnie jak w fotografiach autorstwa Goldin, romantycznej aury, jaką odnajdujemy na słynnym zdjęciu *Pocałunek przed Hôtel de Ville* (1950). Romantyzm Gonzaleza-Torresa wyraża się bowiem innymi środkami. Struktura złożona z ruiny, powtórzenia innych, wcześniejszych homoseksualnych podróży i wyczuwalnej obecności zbliżającej się śmierci, jest bardzo zbliżona do włoskiej podróży Goldin.



Felix Gonzalez-Torres, „Untitled” (Ross and Harry) (1991),
Felix Gonzalez-Torres, red. J. Ault, New York 2006.

Artysta swoją wyprawę do Paryża odbywa całkowicie świadomie, co wzmacnia jeszcze bardziej doznanie, iż mamy do czynienia z tym samym rodzajem podróży, na jaką ze swymi przyjaciółmi udała się Goldin. Świadectwem tego jest fotografia *Untitled (Oscar Wilde’s Tombstone)* (1989), na której poszczególnych puzzlach Gonzalez-Torres przedstawił fragment płyty nagrobnej zmarłego w 1900 roku i pochowanego na cmentarzu Père Lachaise autora *Portretu Doriany Graya* z 1890 roku. Fotografia przedstawia jedynie imię tej jednej z najważniejszych w panteonie gejowskiej tożsamości postaci oraz wykonane przez turystów-pielgrzymów „autografy” złożone na nagrobku Wilde’a.

Podpisał się tam bliżej nieznanymi Kurt, anonim z Manchesteru i inni, których podpisy zdążył już zamazać czas. Ta fotografia to rodzaj certyfikatu – dowód podróży odbytej do innego Paryża. Podróży, której szlak wyznaczony został w oparciu o zgoła odmienną niż ta, zawarta w przewodnikach turystycznych, topografię. Kim byli ci, których zatarte imiona widnieją wokół imienia pisarza i poety, dokąd odeszli, zdaje się nostalgicznie pytać Gonzalez-Torres. Śmierć i utrata zawsze towarzyszyły artyście. Świadectwo tego dał w wypisanych przez siebie w 1993 roku kluczowych datach dla swojego życia: „1990, umiera Myriam. 1991, na AIDS umiera Ross. Ojciec umarł trzy tygodnie później. Sto złotych kopert z prochami mojego kochanka – jego ostatnia wola. 1991, świat, który znałem, odchodzi. Przeniosłem cztery koty, książki i kilka rzeczy do nowego mieszkania. 1992, Jeff umiera na AIDS”²⁸.

Dopełnieniem powyższej fotografii jest kolejne, wykonane podczas pobytu w Paryżu, zdjęcie zatytułowane *Untitled (Paris, Last Time, 1989)* (1989). Sam zawarty w nawiasie podtytuł można rozumieć w dwójnasób²⁹. Po pierwsze, odczytując jak notatkę, w którą zwykle każdy turysta przed włożeniem do albumu zaopatruje wykonane przez siebie zdjęcia z wakacji – wtedy podtytuł brzmiałby: *Ostatnio w Paryżu, 1989*. Dramatyczny wymiar fotografia zyskuje jednak dopiero przy odczytaniu drugim, w którym „prawdziwy” tytuł brzmi: *Paryż, po raz ostatni, 1989*. Przedstawione na fotografii dwa ustawione obok siebie ogrodowe krzesła, jakie spotkać można przy hotelowych basenach, stają się w tym drugim, ostatecznym odczytaniu, symbolizacją znikania i śmierci. Gonzalez-Torres nie pozostawia też żadnych wątpliwości i złudzeń do kogo krzesła te należały. Dzięki

pierwszej, „turystyczno-albumowej” interpretacji, w której fotografowane przedmioty zawsze związane są przecież z fotografem pragnącym zarejestrować każdy, najmniejszy nawet fakt swej podróży, a więc i to gdzie spał, co jadł, na czym siedział, artysta w obręb znikania i umierania włącza siebie samego i swego partnera. Zresztą, jak poucza Barthes: „W każdym zdjęciu jest władczy znak naszej przyszłej śmierci, więc choćby było ono jak najściślej związane z kłębiącym się światem żywych, zwraca się do każdego z nas, po kolei”³⁰.

Gonzalez-Torres, świadek i strażnik odchodzącego świata osób, które zostawiły swoje znikające autografy na cmentarzu Père Lachaise, staje się w tym miejscu świadkiem własnej nieuniknionej śmierci. Artysta proponuje rozpamiętywanie, które przyrównać można do postmetafizycznej kategorii *An-denken* Martina Heideggera. To propozycja sztuki po filozofii, w której „doświadczenie śmiertelności, fundujące hermeneutyczną całość egzystencji, [...] zostaje określone za pomocą terminu [...] myśli rozpamiętującej”³¹. Myśli, która rozpamiętuje przeszłość w ruinach – „siedzibie życia, którą życie opuściło”³².

Spośród wielu przykładów, które ukazują Gonzaleza-Torresa jako świadomego podróżnika, rozpamiętującego – jak Goldin – tych, którzy odeszli, chciałbym opisać jeszcze dwie, ikonograficznie bardzo bliskie Goldin fotografie³³. Zdjęcie



Nan Goldin, Self-portrait on bridge (1998), G. Costa, Nan Goldin, New York 2005.

Untitled (Paris 1989) (1989), jak sugeruje sam podtytuł, także wykonane podczas podróży do stolicy Francji, jest szczególnie zbliżone do pracy Goldin. Fotografia utrzymana jest w charakterystycznej dla pozostałych zdjęć Gonzaleza-Torresa monochromatycznej, stonowanej gamie kolorystycznej. Ta przypadkowa jakby migawka, wykonana podczas jednego z paryskich spacerów, przedstawia park w zimowej lub jesiennej, pozbawionej życia scenarii oraz dwa cienie, które rzucają zapewne sam artysta i towarzysz jego podróży, stojąc na podwyższeniu za barierkami odgradzającymi ich od obserwowanego parku. Te wydłużone przez południowe słońce cienie przywodzą od razu na myśl słynny obraz Georges’a Seurata *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte* (1884/1886). Nie ma tutaj jednak natłoku, kolorowego tłumu, guwernantek z dziećmi, psa ani małpy znanych z płótna Seurata, tym samym – brak tutaj życia, a wegetująca przyroda nie daje podstaw, by sądzić, że nastąpi jakiegokolwiek odrodzenie. Gonzalez-Torres wykorzystał znany topos o proveniencji antycznej – odrodzenie przyrody jest niemożliwe w obliczu utraty, gdy „płowa Demeter,/ Ż dała od wszystkich bogów, co smutków nie znają, zasiałszy,/ Trwała tam, żalem dręczona za córką o talii wysmukłej./ Najstraszniejszy zaś rok uczyniła na ziemi, co karmi/ Wielu, i najokropniejszy dla ludzi; nawet ni ziarno/ Z ziemi nie wzeszło, bo skryła je pięknie wieńczona Demeter”³⁴. W obliczu śmierci

i pustki pozostają tylko dwa cienie, które – jak było w przypadku zatartych napisów na nagrobku Wilde'a i porzuconych krzesel – są śladami obecności kogoś, kogo już nie ma. Tę fotografię porównać można ze zdjęciem Goldin zatytułowanym *Self-portrait on bridge* (1998). Fotografia przedstawia strumień – stary, bo od Heraklita pochodzący symbol upływu czasu i przemijania, oraz fragment krajobrazu w jesiennej szacie. Podobnie jak na zdjęciu wykonanym przez Gonzaleza-Torresa, także tutaj głównym elementem jest rzucany przez stojącą na mostku nad strumykiem samotną artystkę samotny cień – jedyny ślad, który pozostał z dawnego życia.

Autoportret na moście Goldin byłby niekompletny bez jeszcze jednej, nieprzywoływanej do tej pory fotografii z podróży włoskiej artystki. Mam na myśli zdjęcie zatytułowane *Pawel laughing on the beach in winter* (1996), przedstawiające roześmianego, stojącego na plaży z obnażonym torsem i skrzyżowanymi rękoma przyjaciela artystki uchwyconego na tle nadmorskiego miasteczka Positano. Miejsce niepozabawione znaczenia, leżące nieopodal Wagnerowskiego Ravello i Capri, opisane przez Johna Steinbecka w 1953 roku, w końcu – miejsce zamieszkania zmarłego na AIDS – jak większość bohaterów fotografii Goldin – Rudolfa Nuriejewa. Na tej fotografii Goldin także sportretowała siebie jako cień. W przeciwieństwie jednak do *Autoportretu*, na fotografii wykonanej w Positano zdołała uchwycić nie tylko samą siebie. Również i ona znajduje swoją analogię w twórczości Gonzaleza-Torresa. Na sepiowej fotografii zatytułowanej *Untitled (Ross and Harry)* (1991), jak zwykle w formie ułożonych puzzli zamkniętych w przezroczystą folię, artysta przedstawił swego obnażonego do połowy partnera beztrósko bawiącego się z psem na plaży. To jedno z ostatnich zdjęć Rossa, na którym – podobnie jak u Goldin – niechybne odejście zatuszowane zostało afirmacją życia przejawiającą się w codziennej rutynie: wyjście na plażę, zabawa z psem.

Nic się pozornie nie dzieje, a jednak ułożone elementy układanki, skrzętnie opakowane w folię, mogą zostać jednym ruchem ręki rozrzucone.

Przypisy

- ¹ Nie licząc podróży Albrechta Dürera.
- ² Chociaż nie interesuje mnie sam przebieg włoskiej podróży Simmla, nie bez znaczenia pozostają jednak jego analizy znaczenia ruiny oraz Wenecji, które zostaną tutaj wykorzystane.
- ³ G. Simmel, *Ruina. Próba estetyczna*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 172.
- ⁴ Ibidem, s. 169.
- ⁵ Ibidem, s. 175.
- ⁶ Ibidem, s. 171.
- ⁷ A także inne przedmioty niekompletne (fragmenty rzeźb, ocalałe pojedyncze wersy poezji, obrazy, z których złuszczyła się farba), które z pewnych powodów, z konieczności jednak tutaj pominiętych, Simmel oddzielił w swej *lebensfilozoficznej* analizie od ruiny.
- ⁸ H. Mayer, *Odmienicy*, tłum. A. Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 208.
- ⁹ Ibidem, s. 235.
- ¹⁰ Zob. ibidem, s. 231.
- ¹¹ G. Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty Cezarów*, t. 1, tłum. J. Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław 2004, s. 244-246.
- ¹² Zob. G. Robb, *Strangers. Homosexual Love in the 19th Century*, London 2004, s. 232.
- ¹³ Zob. E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley and Los Angeles 1990.
- ¹⁴ Ibidem, s. 232.
- ¹⁵ G. Simmel, *Wenecja*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] G. Simmel, *Most i drzwi...*, op. cit., s. 183.

¹⁶ Ibidem, s. 183.

¹⁷ Ibidem, s. 179.

¹⁸ J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1980, s. 193.

¹⁹ J. Waldorff, *Fidrek*, Warszawa 1989, s. 223.

²⁰ Ibidem, s. 250.

²¹ Interesujące mnie cykle fotograficzne czytać także należy, na co zwróciła mi uwagę E.M. Tatar i za co jej dziękuję, w kontekście powstających na początku XX wieku fotografii dwóch niemieckich fotografików: Guglielmo Plüschowa (właściwie Wilhelma Plüschowa [1852-1930]) i jego kuzyna barona Wilhelma von Gloeden (1856-1931) oraz Włocha, ucznia i kochanka von Plüschowa – Vincenza Galdiego (1871-1961). Von Plüschow przybył do Włoch w latach siedemdziesiątych XIX wieku, aby w Rzymie i Neapolu fotografować nagich chłopców skąpanych w południowym słońcu. Jego podróż włoska zakończyła się – jak zwykle od czasów Winckelmana – dramatycznie. W 1902 roku został wtrącony do więzienia za uwodzenie chłopców, natomiast w 1910 roku, po kolejnym skandalu z jego udziałem, powrócił do Niemiec i osiadł w Berlinie. We Włoszech fotografował między innymi Nina Cesariniego, kochanka barona Jacques’a d’Adelswärd-Fersen (1880-1923) – francuskiego pisarza i poety, który we Włoszech również szukał azylu po homoseksualnym skandalu z jego udziałem, w Paryżu w 1903 roku, i który osiadł w willi na Capri, szcząc się bliskim sąsiedztwem Tyberiusza. Nina Cesariniego portretował także malarz, profesor Akademii monachijskiej – Paul Hoecker (1854-1910), który na Capri przyjechał także po skandalu, który wybuchł w 1897 roku i nie pozwolił mu pozostać w Monachium. Baron von Gloeden przybył natomiast do Włoch w 1876 roku w celu leczenia gruźlicy, zamieszkując w Taorminie na Sycylii. Młodych, nagich chłopców zaczął fotografować w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku.

²² Myślę o najwcześniejszej, malowanej w najciemniejszej tonacji, wersji tego obrazu.

²³ G. Simmel, *Pejzaże Böcklina*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] G. Simmel, *Most i drzwi...*, op. cit., s. 19.

²⁴ G. Simmel, *Wenecja*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] G. Simmel, *Most i drzwi...*, op. cit., s. 179.

²⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 152-153.

²⁶ W odczytaniu, które zaproponowała Nancy Spector, praktycznie cała twórczość Gonzaleza-Torresa przybiera formę metaforycznej podróży. Zob. N. Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, New York 2007, s. 39-87. Według Spector „w metaforycznej sztuce Gonzaleza-Torresa idea podróżowania dotyczy wielu rzeczy – pamięci, fantazji, przemiany, stosunków libidinalnych, odległości i straty”. Ibidem, s. 81. Sam artysta przyznawał natomiast, że podróżowanie dotyczy także umierania, jest przede wszystkim o śmierci. Zob. ibidem, s. 81.

²⁷ Cyt. za: N. Spector, *Felix Gonzales-Torres*, op. cit., s. 81. Przekład własny.

²⁸ Cyt. za: J. Ault, *Chronology*, [w:] *Felix Gonzalez-Torres*, red. J. Ault, New York 2006, s. 361-376. Przekład własny.

²⁹ Jest dosyć kłopotliwe jednoznaczne określenie – tak charakterystycznych dla Gonzaleza-Torresa – podtytułów jego prac, których tytuły niezmiennie brzmiały: *Untitled*. Czy to, co artysta brał w nawias, to druga część pozbawionego tytułu („*untitled*”) tytułu, czy też dopowiedzenie, podtytuł właściwy? Biorąc pod uwagę wielkie znaczenie, jakie przypisać trzeba temu zabiegowi podwójnej tytulatury, można byłoby mówić o dwóch tytułach. Pierwszym – publicznym, który zależy od odbiorcy, który może nadać mu własne miano i drugim – prywatnym, przynależnym samemu artyście. Można też jednak, o czym świadczy ujęcie drugiego tytułu w nawias, nadające tym samym większe znaczenie pierwszej części tytułu, traktować część zawartą w nawiasie jako podtytuł.

³⁰ R. Barthes, *Światło obrazu...*, op. cit., s. 162.

³¹ G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, tłum. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. 109.

³² G. Simmel, *Ruina. Próba estetyczna*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] G. Simmel, *Most i drzwi...*, op. cit., s. 175.

³³ Najbardziej znanymi fotografiami, które można odczytać w tym kontekście, jest zapewne osiem zdjęć zatytułowanych *Untitled (Sand)*, powstałych w latach 1993/1994. Fotografie te przedstawiają w znacznym zbliżeniu tylko piasek, na którym widoczne są jednak ślady niewidocznego już życia. To odbite na plaży stopy sugerujące czyjaś niedawną obecność, kogoś, kogo w jego pełnej postaci nie sposób już jednak zobaczyć. Te zdjęcia to „melancholijne fotografie, które niosą znak nieobecności, prawie zapomnianej już ludzkiej obecności, tego, co było i nie jest”. Zob. N. Spector, *Felix Gonzales-Torres*, op. cit., s. 113.

³⁴ *Hymn II do Demeter*, tłum. W. Appel, [w:] *ὕμνοι ομηρικοί, czyli hymny homeryckie*, tekst, przekład, wstęp i oprac. W. Appel, Toruń 2001, s. 59.

Summary

The article entitled *Italian Trip. See Naples and Die* concerns gay and homosexual voyages to the Apennine peninsula. The author tries to construct a typology of these trips using Georg Simmel's analysis of ruins presented by the German philosopher in his essay entitled *The Ruin*. The ruins are metaphor of such organized trips in the modern and postmodern era as well. On the one hand their monumental scale and age may be an alleged reason for a trip (like for Winckelmann were) and their antiquity and Greco-Roman affiliation are the most important point of reference for all of the travelers mentioned in the text (Winckelmann, Thomas Mann and Wilhelm von Gloeden for instance). On the other hand, the sorry state of the ruins is their symbolic power connected with such categories as: decomposition, breakdown, impermanence, and death. This ambiguity is characteristic not only for the ruins but for the trips as well. Hence, death and passing are the second face of the trips. In other words, the Italian trips are always made in the face of death. So, the second part of the text describes two American trips that consciously repeat that ambivalence and tension between Eros and Thanatos. The first one is Nan Goldin's travel to Italy, the second one – Felix Gonzalez-Torres's trip to Paris. By the analysis of photographs made by the artists, the author reveals modernist and Simmelian aspects of AIDS.

Natalia Grądzka

Wokół Kazimierza Nowaka. Od podróży po koloniach do postkolonizowania Polski

Lata trzydzieste

W roku 1931 poznaniak Kazimierz Nowak wyruszył w podróż życia – postanowił przemierzyć Afrykę rowerem. Wyjeżdżał jednak nie tylko z powodu marzeń o dalekich wozajach. Jego sytuacja na kontynencie była bardzo niepewna, tak jak wielu innych Polaków na początku lat trzydziestych. Bezrobocie i bieda – tak wyglądała codzienność wielu polskich obywateli. Problemy finansowe nie ominęły także Nowaka, któremu zdarzało się zostawać na noc w biurze, w którym pracował, gdyż nie było go stać na bilet kolejowy do rodzinnej miejscowości¹.

Jego decyzja o wyjeździe była więc podyktowana nie tylko chęcią przeżycia wielkiej przygody. Była też pomysłem na utrzymanie rodziny – żony i dzieci. Skoro w kraju nie mógł znaleźć dla siebie godnej i dobrze płatnej pracy, to czemu nie poszukać szczęścia poza granicami ojczyzny? Przyznać trzeba, że takie myślenie wydawać się może osobliwe i musi wymagać wiele odwagi – nie każdy zdecydowałby się na tak radykalne kroki jak opuszczenie rodziny i podjęcie próby znalezienia zatrudnienia na obcej ziemi. Ale przecież Nowak nie był jedynym człowiekiem, który postanowił wyjechać z Polski ze względów ekonomicznych. Emigracja była wówczas dość powszechna. Oryginalny jest natomiast sposób, w jaki Nowak zarabiał na siebie i swoją rodzinę, która została w Polsce. Otóż utrzymywał się jedynie z relacji, które wysyłał do prasy polskiej i niemieckiej.

Polacy w latach trzydziestych mogli przeczytać korespondencję podróżnika z Czarnego Łądu w takich pismach jak „Kurier Poznański”, „Światowid”, „Na szerokim świecie”, „Naokoło świata”, „Ilustracja Polska” oraz „Przewodnik Katolicki”².

Chociaż podróż do Afryki lat trzydziestych nie należała do najłatwiejszych i najszybszych, można tam było spotkać wielu polskich podróżników. Jednakże w przeciwieństwie do Nowaka, wielu z nich przybyło nie tylko po przygodę, ale w celu wzbogacenia się (niekiedy kosztem mieszkańców Afryki). Wśród nich znaleźli się też tacy, którzy żyli jak prawdziwi zachodni kolonizatorzy: zakładali plantację, zatrudniali tubylców i czerpali zyski tak jak inni Europejczycy³.

Oczywiście, sposób zarobkowania Nowaka nie przynosił takich pieniędzy jak praca plantatorów czy pisarstwo podróżników o już wyrobionej renomie, jak na przykład twórca bestsellerów Ferdynand Antoni Ossendowski⁴. Nowak otrzymywał honoraria za swoje teksty, jednakże nie w wysokości pozwalającej na komfortową podróż. W jego

listach powraca problem braku pieniędzy, który skutkuje głodem, problemami natury technicznej (gdyby nie firma Stomil przysyłająca mu opony rowerowe, nie mógłby kontynuować podróży) i wywołuje wątpliwości dotyczące sensu wyprawy. Doliczyć możemy do tego zapewne również niepokój o byt rodziny pozostawionej w kraju – jednakże o tym w korespondencji wysyłanej do prasy podróżnik nie pisze.

Rower – medium podróży

Kazimierz Nowak w podróży po Czarnym Łądzie spędził pięć lat. Wyruszył w listopadzie 1931 roku, by w 1936 zakończyć swoją afrykańską podróż w Algierze. W tym czasie przebył Afrykę z północy na południe i z powrotem – słowem, przemierzył ją całą.

Na tle podróżników tego czasu wyróżnia go środek lokomocji – rower. Wybór ten podyktowany był przede wszystkim względami finansowymi (Nowaka nie było stać na wynajęcie samochodu), ale w relacjach podróżnika dostrzec można również, że ten typ lokomocji po prostu mu odpowiada. Zresztą, nie pierwszy to raz, gdy Nowak przemierza świat tym sposobem. Dotąd jednak jego wędrówki ograniczały się tylko do kontynentu europejskiego; w marcu 1925 roku Nowak wyjeżdża w podróż, podczas której przemierza Węgry, Belgię, Holandię, Rumunię, Grecję, Turcję. W 1928 roku na krótko zjawia się w Trypolitanii w Afryce północnej². W głąb kontynentu zapuści się trzy lata później.

Flâneur na rowerze

Wybór roweru na główny środek lokomocji jest znaczący. Rower to medium, dzięki któremu obcuje się z rzeczywistością w określony sposób. Przekaznik jest przekazem (*the medium is the message*), mówi Marshall McLuhan, teoretyk mediów. Nie jest obojętne, za pomocą czego informacja jest przekazywana.

Percepcja świata z perspektywy siodelka różni się od tego, w jaki sposób postrzega się rzeczywistość, spoglądając przez okno innego wehikułu, na przykład samochodu lub samolotu. Innym znanym utworem podróżnika-cyklisty są *Szkice piórkiem*. *Szkice* to zapis podróży rowerowej Andrzeja Bobkowskiego po Francji, którą przemierzał parę lat po afrykańskiej wędrówce Nowaka (w latach 1940-1944).

Ważne jest choćby to, z jaką szybkością człowiek porusza się i przemierza przestrzeń. Spoglądając z okien samochodu czy pociągu, podmiot widzi świat jako serię szybko przesuwających się, zmieniających się obrazów. Nie ma czasu na dokładne przyjrzenie się temu, co widzi, na przykład krajobrazowi za oknem. Obraz zmienia się tak szybko, że jesteśmy pozbawieni czasu na refleksję dotyczącą tego, co ledwie zobaczyliśmy, a co już zniknęło. Jeden obraz goni drugi. Zamiast refleksji jest tu miejsce jedynie na bierne „konsumowanie” kolejnych widoków. Podróż rowerem pozwala na zupełnie inną perspektywę.

Pedałując, nie jedzie się tak szybko, jak wehikułem napędzanym dzięki koniom mechanicznym. Człowiek ma czas na przyjrzenie się temu, co spotyka na swej drodze. Bliżej mu do baczego obserwatora poruszającego się po przestrzeni miejskiej – *flâneura*, dla którego pożywką do refleksji jest to, co widzi, niż do kierowcy, który jadąc myśli głównie o celu podróży, a nie o jej przebiegu.

Kazimierz Nowak na rowerze, tak jak *flâneur*, nie przemierza się tylko po to, by gdzieś dotrzeć. Ważne jest, aby poznać otaczającą rzeczywistość, nasycić się nią i pozostawać z nią przez cały czas w kontakcie. Liczy się możliwość ciągłego patrzenia i poznawania. Postawa obserwacyjna Nowaka wymuszona jest tu nie tylko ciekawością podróżnika, ale także pracą reporterską, jaką wykonuje. Nowak obserwuje po to, aby później przedstawić czytelnikom jak najbardziej rzetelny i autentyczny obraz Afryki. Gdyby przemierzał ją samochodem, jego relacje wyglądałyby zupełnie inaczej.

W jego korespondencji nie tylko nie byłoby tylu opisów przyrody (podczas podróży liczącej 40 000 kilometrów pejzaż wciąż się zmienia), ale też relacji ze spotkań z ludźmi. Mnogość ludów, jakie przyszło mu spotkać, oszałamia. Są wśród nich Tuaredzy, egipcscy fellachowie, żyjący wśród bagien Szillukowie, lud Watussi, Pigmeje, Burowie z Transwalu, Hotentoci, Buszmeni, karły Babinga, Abasalampasu i Murzyni Haussa⁶. Spis ten przy okazji zwraca uwagę na to, że często błędnie myśli się o Afryce jako o jednolitym bycie, a nie kontynencie, na którym istnieje wiele państw, na którego terenach żyją setki plemion diametralnie od siebie się różniących, mówiących różnymi językami.

Warto przypomnieć: Afryka to kontynent o 30 316 mln km powierzchni (drugi co do wielkości na świecie). W latach trzydziestych na jego terenie istniało kilkadziesiąt państw. Eurocentryczna perspektywa nie pozwala myśleć w podobny sposób o Europie, która w głowach jej mieszkańców jawi się raczej jako zbiór różnorodnych państw niż jednolita całość. Afrykę zaś homogenizuje się i traktuje, jakby była jednym krajem.

Prócz jazdy na rowerze, Nowak wybierał również inne środki lokomocji. Zawsze świadomie i w celu, o którym pisze: „poruszanie się pieszo [...], konno, łodzią i wielbłądami dało mi możliwość omijania dróg turystycznych, będących pewnego rodzaju wystawą, na której znajdzie się tylko to, czym wystawca pragnie przybyśza oczarować”⁷.

Wszystko to, jak się zdaje, po to, aby jak najlepiej poznać „Afrykę prawdziwą”, a nie tę, którą „wystawca” (w tej roli kolonizator) próbuje podetknąć pod nos niedoświadczonym podróżnikom. Swoją drogą, porównanie z wystawą może prowokować do zastanowienia się, czy przypadkiem Nowak nie odwiedził jednej z nich w drodze do Afryki. W 1931 roku, czyli w roku rozpoczęcia przez Polaka podróży, w Paryżu odbyła się wielka Wystawa Kolonialna. Znajdowały się na niej pawilony reprezentujące poszczególne kolonie, między innymi afrykańskie. Jeśli nawet Nowak nie miał okazji odwiedzić stolicy Francji, być może przyszło mu zwiedzić jedną z polskich wystaw. Dla przykładu, w rodzinnym mieście Nowaka, w Poznaniu, w 1929 roku odbyła się Powszechna Wystawa Krajowa. Być może podróżnik miał okazję ją zwiedzić i stąd w jego relacjach pojawia się metafora wystawy – co ważne, zrozumiała także dla jego czytelników.

Foto-grafia Afryki

Nowak podczas przemierzania kolejnych krajów nie tylko pisał, ale i utrwalał swoją podróż na kliszy fotograficznej. Z Afryki przywiózł ponad 10 000 zdjęć – bardzo różnych pod względem tematu. Pomimo swojej różnorodności, prace Nowaka spełniały zadanie, jakie według Mirzoeffa stawiano fotografiom robionym podczas podróży: służyły jako dowód autentyczności doświadczenia podróżnika⁸. Poza tym, zapewne czym innym były one dla samego Nowaka (na przykład pamiątką), a czym innym dla czytelnika jego relacji zamieszczonych w prasie. Dzięki nim czytelnik mógł ujrzeć to, o czym Nowak pisał. Tekst odsyłał do zdjęcia, a zdjęcie do tekstu. Wzajemne odsyłanie i uzupełnianie się tekstu i fotografii pozwala na głębsze przyswojenie doświadczenia po-

dróżniczego Nowaka. Każdy rodzaj świadectwa z osobna nie daje tego, co materiał tekstowy i wizualny tworzą wspólnie. Zdjęcia pozwalają zwizualizować to, co autor zawarł w relacji tekstowej. Z kolei tekst nadaje znaczenie temu, co oglądający widzi na fotografii. Bez opisu oglądający zdjęcia nie wiedziałby, co widzi, gdyż jak twierdzi John Berger w książce *O patrzeniu*: „Fotografia [...] nie utrwała [...] znaczenia. Oferuje obrazy [...] odarte ze znaczenia. Znaczenie jest rezultatem rozumienia działania. A działanie zachodzi w czasie i w czasie musi być wyjaśnione. Tylko narracja może nam pomóc w zrozumieniu czegokolwiek. Same fotografie nie opowiadają. Utrwalają chwilowe obrazy”⁹.

Użycia fotografii

Podczas pięcioletniej podróży Nowak często fotografował. W końcu wszystko było dla polskiego podróżnika egzotyczne. Odmienność od tego, co spotyka się na co dzień, sprzyja chęci utrwalenia tego na kliszy fotograficznej. Wśród zdjęć zrobionych przez Nowaka znajdujemy przedstawienia tubylców, przyrody, ale też pejzaże miejskie i całkiem okazały zbiór zdjęć samego podróżnika.

Portrety mieszkańców Afryki robione są jak zdjęcia, które mogłyby posłużyć do etnograficznej dokumentacji. Zwracają na nich uwagę szczegóły stroju i dekoracji. Model występuje najczęściej pojedynczo i stanowi centrum zdjęcia. Często wypełnia cały kadr, wskutek czego nic nie odwraca uwagi oglądającego od skaryfikacji czy egzotycznej urody modela. Spojrzenie widza jest wyraźnie wymuszone i ukierunkowane przez fotografa. Choć zdjęcia są czarno-białe, przez co odebrana jest możliwość zobaczenia, jak barwna jest biżuteria noszona przez modeli, jej piękno i misteria wykonania jest dostrzegalna.

Wśród fotografii tubylców zdarzają się też takie, na których znajduje się więcej niż jedna osoba. Wówczas kadr nie jest taki ciasny. Dzięki temu widać również otoczenie, w jakim przebywają bohaterowie zdjęcia. Tak jak w przypadku sposobów ozdabiania ludzi, rzuca się w oczy różnorodność przestrzeni zamieszkałych przez Afrykanów. Raz są to ubogie namioty pokryte, jak się zdaje, wysuszoną trawą, innym razem chaty wyglądające na bardzo solidne i skutecznie chroniące przed nieprzychylnymi pogodą.

Różnorodność najbliższego otoczenia, przedmiotów, biżuterii, jak i cech fizjonomicznych samych modeli przypomina, że na kontynencie afrykańskim żyje wiele ludów i nie ma czegoś takiego jak modelowy „Afrykanin” – ten upraszczający konstrukt istnieć może jedynie w głowie oglądającego.

Niemi mieszkańcy Afryki

W cytowanej już książce *O patrzeniu*, John Berger opisuje metodę pracy fotografa Paula Stranda, która przywodzi na myśl sposób pracy Nowaka: „jego aparat fotograficzny nie wędruje swobodnie. Strand wybiera miejsce, gdzie go ustawić. Miejsce, które dla niego wybiera, nie jest miejscem, gdzie coś ma się wydarzyć, lecz miejscem, z którego można zrelacjonować wiele wydarzeń. W ten sposób, nie korzystając z anegdoty, przekształca sfotografowane obiekty i podmioty w narratorów”¹⁰.

Patrząc na zdjęcia Polaka, można się zastanawiać, czy intuicyjnie Nowak nie stosował podobnej metody co fotograf z Zachodu.

Być może zdjęcia robione przez Nowaka to dla tubylców jedyna okazja, by „powiedzieć” coś o sobie. Być może to „ich” fotografie? Tak jak na przykład literatura, fotografia

wyduje się w pełni zmonopolizowana przez kolonizatorów. Jednak w przeciwieństwie do mediów piśmiennych, pozwala ona, przy dozie dobrej woli ze strony osób używających aparatu, na udzielenie głosu fotografowanym. Warunkiem jest jednak uczynienie z nich podmiotów, a nie przedmiotów, jak to często dokonuje się w literaturze kolonialnej czy fotografiach robionych przez białych mieszkańcom Czarnego Łądu. Na większości zdjęć postać fotografowana nie przedstawia konkretnej osoby, ale jest przykładem typowego tubylca. To nie portret człowieka, ale ilustracja przedstawiająca białego reprezentanta ludu lub grupy.

Zdjęciom towarzyszą podpisy w stylu „Typ kobiet z Angoli” lub „Pigmej”, a same fotografie mają wartość klasyfikacyjną. Przypominają one zdjęcia zлочyńców (tak jak oni, tubylcy fotografowani są często *en face* i z profilu), które później powędrują do kartotek i stanowić będą „dokumentację”. Fotografie te różnią się jednak tym, że zлочyńców nie pozbawia się imienia i nazwiska. Oglądając zdjęcia mieszkańców Czarnego Łądu, dowiemy się najwyżej, z jakiej wioski czy plemienia pochodzą. Informacja o imieniu, a co za tym idzie – ich własna tożsamość, autoidentyfikacja jest im odebrana na zawsze.

Autoportret z Afryką w tle

Wśród zdjęć dużą część stanowią te, na których pojawia się Kazimierz Nowak. Czasem sam, czasem w otoczeniu spotkanych w podróży mieszkańców Czarnego Łądu. Przywodzą one na myśl pocztówki z przełomu wieków, których bohater obwieszczał „Ja tam byłem!”. Podobną funkcję – naoczego świadectwa tego, gdzie podróżnik dotarł i co go spotkało – pełnią fotografie robione przez Nowaka samemu sobie.

Pytanie tylko, kto robił polskiemu podróżnikowi zdjęcia? Niezależnie od tego, czy na zdjęciach Nowak patrzy prosto w obiektyw, czy zwrócony bokiem do obiektywu rozprawia z tubylcami, nie można oprzeć się wrażeniu, że są to zdjęcia dokładnie skomponowane przez fotografującego. Nie wydają się być wynikiem spontanicznego pomysłu na wykonanie fotografii. Najprawdopodobniej są to zdjęcia, które zrobił sam Nowak, używając na przykład dostępnego już wówczas wężyka spustowego. Świadczyć może o tym brak informacji na temat okoliczności fotografowania.

Gdyby Nowak pozwalał robić zdjęcia tubylcom, zapewne jego uwagę zwróciłby sposób, w jaki Afrykanie obchodzą się z urządzeniem, co znalazłoby miejsce w jego listach z podróży. Większość z tubylców zapewne nigdy nie miała styczności z urządzeniem przywiezionym z Europy. Aparat fotograficzny przez długi czas pozostawał wynalazkiem dostępnym jedynie białym (na pewno w latach trzydziestych). Sądzę, że Nowak, ze swoją skłonnością do dogłębnej obserwacji i odnotowywania z detalami nawet błahych sytuacji, odmalowałby obraz pierwszego spotkania Afrykanów z tym dziwnym urządzeniem, jakim jest aparat.

Innym powodem, dla którego należy podejrzewać, że zdjęcia podróżnik robił sam z użyciem samowyzwalacza, jest doskonałość kadru. Nie zdarza się, by był on przechyłony, a kompozycji kadru nic nie można zarzucić. Postacie zawsze znajdują się w centrum zdjęcia, a oglądający wyraźnie dostrzega, co jest tematem obrazka. Widać, że fotografia robiona jest „ręką” i „okiem” człowieka obeznanego z aparatem.

Z własnych obserwacji wiem, że osoby, które pierwszy raz fotografują (na przykład osoby starsze, wychowane w środowisku wiejskim czy dzieci), często nieobeznane z techniką i sposobem działania aparatu, wykonują zdjęcia nie do końca prawidłowo. Zdarza

im się się „obciąć” głowę modelowi czy zrobić zdjęcie, na którym nic nie widać w wyniku przesłonięcia ręką obiektywu. Na fotografiach Nowaka przywiezionych z Afryki nie ma takich sytuacji. Niewykluczone, że zdjęcia „z defektem” też zostały wykonane, ale powędrowały do kosza. W każdym razie, ani w zbiorze korespondencji Nowaka, ani w albumie z jego fotografiami *Przez Czarny Łąd* takich zdjęć nie znajdujemy. Być może zatem proces robienia zdjęcia wyglądał tak: najpierw podróżnik ustawiał aparat na statywie, planował ujęcie, wreszcie włączał samowyzwalacz (lub korzystał z wężyka spustowego) i przybierał przed obiektywem odpowiednią pozę. Wówczas mielibyśmy do czynienia z serią autoportretów podróżnika.

Fotograf jako myśliwy, fotografia jako zdobycz

Fotografie to również ekwiwalent trofeów, na których kupno lub zdobycie Nowak nie mógł sobie pozwolić. Brak mu na to pieniędzy, a nawet gdyby ich nie potrzebował (bo np. wódz pewnego plemienia ofiarowałby mu pięknie zdobioną maskę lub inny drogocenny przedmiot w ramach przyjaźni i gościnności) – nie mógłby ich ze sobą zabrać. Trofea znaczyłyby jednak, że jego podejście jest podejściem kolonizatora. Wszak Nowak podróżował na rowerze, który już objuczony był okazałym bagażem ważącym kilkadziesiąt kilo, choć zawierającym jedynie najbardziej potrzebny ekwipunek. W takim wypadku jedynym dostępnym sposobem „bogacenia się” jest robienie zdjęć. Innym podróżnikom zostawia prawdziwe łowy, z których przywiozą lamparcie skóry, afrykańskie maski i totemy, biżuterię czy egzotyczne ptactwo. Nowakowi pozostaje jedynie „polowanie” z aparatem w ręku. Polowanie, którego jedyną zdobyczą może być ciekawe ujęcie.

Kazimierz Nowak w swojej korespondencji wypowiada się z dużą sympatią o spotkanych na swojej drodze ludziach. Choć przyznać trzeba, że nie stroni również od narzekania na lenistwo Murzynów; motyw ten powraca w jego listach parokrotnie.

Wydaje się, że była to sympatia odwzajemniona. Ze zdjęć spoglądają na oglądających uśmiechnięte twarze. Trudno doszukać się w nich strachu czy niechęci do fotografującego. Czytając tekst Mirzoeffa *From Kongo to the Congo*, można zauważyć, że nie było to typowe zachowanie modeli względem robiących zdjęcia: znów cytaty ma być argumentem rozstrzygającym o faktyczności? Poza tym, jak to się ma do wcześniejszej opinii, że zdjęcia były „ustawiane”? „For most European travelers, African resistance was only encountered symbolically in resistance to photography. Their books are filled with pictures of Africans permitting themselves to be photographed, because they had no choice, but withholding consent by refusing to strike a pose or smile”¹¹.

Zachowanie tubylców nie było typowe, gdyż i sam Nowak nie był typowym podróżnikiem.

W przeciwieństwie do większości białych ludzi, z którymi Afrykańczycy mieli do czynienia, nie był on kolonizatorem ani osobą, która przybyła na teren Czarnego Łądu z celem wzbogacenia się i wykorzystania rdzennych mieszkańców. W takiej sytuacji to, że Nowak robił zdjęcia, nie było traktowane przez tubylców jak przemoc symboliczna wymierzana w nich przez większość białych, jakich przyszło im spotkać.

Nowak nie miał w sobie nic z bohaterów *Jądra ciemności* Josepha Conrada, którzy wybrali się do Konga Belgijskiego motywowani żądzą zysku i możliwością zdobycia cennej kości słoniowej i kamieni szlachetnych. Jednakże, choć polski podróżnik odżegnywał się od działań kolonizatorów, przyznawał, że literatura kolonialna nie była

mu obca. Mało tego, do podróży w 1931 roku Nowak był pod wielkim wrażeniem jej bohaterów. Opisuje to w barwny sposób: „przed pierwszym lądowaniem na ziemi afrykańskiej w 1927 roku poznałem całą masę dzieł traktujących o koloniach, wydanych w językach mocarnych narodów, których dumą były te odległe zamorskie kraje z trzepoczącymi ponad chorągwiemi. [...] zazdrościłem wówczas Francuzom oraz innym narodom ich zamorskich posiadłości. [...] Geografia, ludoznawstwo, książki pisane przez byłych żołnierzy, myśliwych, urzędników, statystyki rojące się od druzgocących dowodów liczbowych na to, że kolonie to cenne diamenty w koronach europejskich władców. Były piękne, grube, pełne ciekawych obrazków”¹².

Należy zwrócić uwagę na istotną rolę wytworów kultury kolonialnej (jakimi są niewątpliwie między innymi przywołane powyżej „piękne, grube, pełne ciekawych obrazków” książki) w formowaniu Nowaka. Choć z biegiem czasu podróżnik zauważa zakłamywanie rzeczywistości przez literaturę kolonialną i ukrywanie „prawdziwej” Afryki pod obrazem Czarnego Lądu jako „diamentu w koronie”, na początku jest wizjami tworzonymi przez kolonialnych twórców zafascynowany.

To właśnie literatura kolonialna najmocniej, jak się zdaje, podziałała na wyobraźnię Nowaka. Poprzez nią doszło do zetknięcia się z Afryką. To literatura (być może także książki Josepha Conrada, popularna lektura również w międzywojniu) rozbudziła w nim chęć wyruszenia na Czarny Ląd. I dlatego też, choć z czasem Nowak w stosunku do wytworów kultury kolonialnej staje się coraz bardziej krytyczny, to właśnie kolonialne książki, ryciny i obrazy miały wpływ na jego pasję podróżniczą. Więcej: bez nich nie byłoby Nowaka-podróżnika. A wraz z nim jego korespondencji, która jeszcze dziś rozpala wyobraźnię czytelników. Dlaczego? Czy istnieją jakieś argumenty poza tym, że czytał te książki? W jaki sposób ujawniają się one w jego tekstach?

Biały = kolonialista ?

Początkowy zachwyt Nowaka nad kolonialną ekspansją Europejczyków z czasem ustępuje miejsca krytyce polityki kolonialnej. Obraz świata przedstawiany na kartach książek i broszur kierowanych do krajów europejskich nie odpowiada rzeczywistości, w jakiej znalazł się Nowak: „W miarę zagłębiania się w kontynent, odkrywałem co dzień inną Afrykę – biedną i chorą, szarą, czarną, brudną bez granic. Odkrywałem smętną prawdę, a wyraz, który budził we mnie kiedyś zazdrość, wywołujący uczucie dumy u narodów europejskich, zrodził w mojej duszy, uzasadniony zupełnie, wstręt do treści zawartej w słowie «kolonializm»”¹³.

Można zatem zadać pytanie, kim w takim razie jest Kazimierz Nowak, jeśli nie utożsamia się z ideałami kolonialnymi, które wyznaje większość przybyłych na Czarny Ląd Europejczyków? Z jednej strony Nowak to biały człowiek i przedstawiciel europejskiej cywilizacji. Z drugiej strony jednak jest osobą solidaryzującą się z mieszkańcami Afryki i sprzeciwiającą się polityce kolonialnej.

Warto przyjrzeć się postawie Kazimierza Nowaka w perspektywie postkolonializmu, głośniejszej w ostatnich latach teorii interpretacji zjawisk literackich i kulturowych. W *Teoriach literatury XX wieku* Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski podają, że badania postkolonialne (zwane też postkolonializmem) zajmują się analizą wyobrażeń świata konstruowanych z imperialnego (a więc dominującego politycznie i kulturowo) punktu widzenia¹⁴. Bez bliższego przyjrzenia się relacjom Nowaka, jedynie w kontekście jego biografii, można by łatwo zaliczyć go do kolonizatorów. A przecież Nowak ich

postępowanie surowo krytykuje. Jedyne, co go z nimi łączy, to pochodzenie, na które nie miał przecież wpływu. Tak jak oni pochodzi z Europy; miejsca, w którym istnieją państwa posiadające kolonie (Francja, Hiszpania, Portugalia, Belgia, Anglia, Niemcy) lub żywiące takie aspiracje (Polska). Jednak jego teksty stanowią próbę przełamania europocentrycznego punktu widzenia i wyjścia poza stereotypy obecne w europejskiej kulturze. Nowak jest przeciwny powielaniu imperialnych wyobrażeń o innych, „niższych” w stosunku do europejskiej kulturach.

Choć próby wyjścia poza swoją kulturę i rezygnacji ze spojrzenia Europejczyka na rzecz bardziej obiektywizowanego spojrzenia antropologa, moim zdaniem, nie mogą zakończyć się pełnym sukcesem, nie są one zbyt cenne. Warto podjąć taki transgresyjny eksperyment przynajmniej po to, by dowiedzieć się, że niektórych granic przekroczyć się nie da.

Kazimierz Nowak nie może uciec od tożsamości europejskiego, białego podróżnika przyczyniającego się do wytwarzania dyskursu na temat Afryki. Jednocześnie zaś nie powieła stereotypów dotyczących kontynentu¹⁵. Sytuując się gdzieś na pograniczu, dokonuje swoistej dekonstrukcji imperialnego punktu widzenia, które chcąc nie chcąc sam reprezentuje. Nowak pokazuje zakłamanie polityki kolonialnej „od środka”; choćby wtedy, gdy zwraca uwagę na to, że istnieją „dwie Afryki: jedna na pokaz, druga zaś niedostępna dla ogółu”¹⁶. Oczywiście gdy pisze o „niedostępności dla ogółu”, nie chodzi mu o to, że część Afryki niedostępna jest dla ludzi w-ogóle. Ogół w tym przypadku to jedynie biali odbiorcy, przedstawiciele zachodniej cywilizacji, którym dostępna jest jedynie pewna wersja Czarnej Łądy zaaprobowana przez kolonialne instytucje. Nie ma w niej miejsca na Afrykę „biedną i chorą, szarą, czarną, brudną, bez granic”¹⁷. Jest za to miejsce na potęgę państw kolonizujących i zachwyty nad wszystkim, co ich dotyczy.

Jedną ze strategii podbijania innej przestrzeni geograficzno-kulturowej jest tworzenie dyskursu na temat tego terenu. W najbardziej wpływowej książce w historii badań postkolonialnych *Orientalizm* Edward W. Said pokazuje, że „Orient, czyli Wschód, jako przedmiot językoznawców, archeologów, historyków, pisarzy i polityków zajmujących się od wieku XVIII jego intensywnym opisywaniem, jest *de facto* ich wynalazkiem, a nie obiektywnie istniejącą rzeczywistością”¹⁸. Dyskurs o Oriencie, czyli tytułowy orientalizm, nie ma w sobie nic z obiektywnej, neutralnej deskrypcji. Wręcz przeciwnie – „ustanawia wartościującą ramę, w której pojawiające się fakty zostaną natychmiast nasycone uprzedzeniami i fantazjami”¹⁹. Mając ramę, wpisać w nią można fascynację Orientem (jako bytem tajemniczym, egzotycznym) lub pogardę do niego (wówczas Orient jawi się jako coś gorszego, podległego, co czyni go naturalnym obiektem podboju). Oswoić zaś poczucie wstrętu lub fascynacji można było za pomocą obrazów i przedstawić.

Orientalizm, nie tylko w zachodniej Europie (zaprawionej w podbijaniu pozaeuropejskich ludów), ale również w Polsce zebrał obfity plon. Począwszy od XVIII wieku nasi pisarze i malarze wytwarzali ochoczo dzieła wpisujące się w praktykę orientalizacji obcych przestrzeni (poczynając od najwybitniejszych twórców, jak Słowacki czy Mickiewicz).

Wiele obrazów Orientu zawiera element rozpusty. Emblematycznym przykładem takiego wyobrażenia Orientu jest obraz Eugène Delacroix *Śmierć Sardanapala*. W tym wypadku Orient to kraina dzikiego, wręcz prymitywnego żywiołu erotycznego rozpasywania. Jednocześnie zaś stanowi kompletną opozycję do Zachodu jako do krainy ucywilizowania i racjonalności, w której podobne ekscesy nie mogłyby mieć miejsca. Podej-

rzewam, że podobne odczucia mieli widzowie tego obrazu (z jednej strony fascynacja, z drugiej strony obrzydzenie i pogarda połączona z poczuciem wyższości) oglądający go w wieku XX, choć obraz powstał dużo wcześniej – w 1821 roku).

Ciekawe, co myśleli Europejczycy utożsamiający rozpustę z Orientem, gdy czytali u Nowaka *passus* o rozpuszczeniu w kairskiej dzielnicy, która wcale nie jest „naturalnym” atrybutem tradycji Orientu, ale „importem” z Europy (ostoi prawości i moralności, jak chcą wierzyć niektórzy): „rozpusta szaleje. Są dzielnice, gdzie w każdym budynku dom rozpusty, szulernia, tajna palarnia opium czy haszyszu, kokaina, morfina i spijana butelkami whisky. Gdy w taką uliczkę zapuści się człowiek nie zgniły moralnie, uwierzyć wprost oczom nie może. [...] To właśnie kultura, jaką przynieśli z Europy ci, którzy krajami półdzikich ludzi zawładnęli”²⁰.

Zderzenie obrazu z rzeczywistością (a może jednego obrazu z drugim) jest uderzające. A rozpusta identyfikowana z barbarzyństwem i dzikością Wschodu, zdaniem Nowaka, okazuje się być wytwarzana i przywożona z cywilizowanej Europy.

Ten *passus* nie świadczy jedynie o zgrzycie między tym, co dyskurs kolonialny na temat kolonii wytwarza, a tym, jak jest w rzeczywistości. Zawiera także krytykę Nowaka pod adresem kolonizatorów. Według niego biali ludzie nie przynieśli do Afryki nic dobrego. Wręcz przeciwnie – wiele rzeczy, które w Czarnym Łądzie Nowakowi się nie podobają, zalicza do „zasług” białych przybyszów.

Kolonizatorzy często argumentują ekspansję dobrem kolonizowanych ludów. Jednakże najczęściej deklaracje mające świadczyć o dobrym sercu, są przykrywką dla celów handlowych i ekonomicznych. Okazać się może, że towarem są nie tylko przedmioty pochodzące z kolonii, ale również żywi ludzie. Ci, którym wcześniej hegemoni obiecywali pomoc finansową, cywilizacyjną i medyczną.

Kolonialne apetyty Polaków

Nie powinno dziwić, że Nowak nie był zwolennikiem idei polskich kolonii (jak podkreśla w 1932 roku, „dumny jestem, że Polska kolonii nie posiada”²¹). Słowa te zostały napisane w dwa lata po powstaniu Ligi Morskiej i Kolonialnej.

Liga była organizacją cieszącą się niebywałą popularnością. W przededniu II wojny światowej liczyła 992 780 członków. Zajmowały ją głównie – jak sama nazwa wskazuje – tematy morskie i kolonialne. Wśród jej priorytetów zapisano między innymi: rozwój floty handlowej i wojennej, popularyzowanie wiedzy „w zakresie spraw morskich, rzecznych i emigracyjno-kolonialnych”, a także „pozyskanie terenów celem zapewnienia narodowi polskiemu nieskrępowanej ekspansji ludzkiej i gospodarczej oraz do koncentracji wychództwa polskiego na obczyźnie”²².

Słowem – jednym z celów Ligi było stworzenie polskich kolonii. W planach Ligi znajdowała się kolonizacja Liberii, Angoli, Mozambiku, Madagaskaru czy Brazylii. Liczono także na współpracę z koloniami portugalskimi i francuskimi²³.

Choć idea ta zafascynowała w Polsce masy, Nowak pozostawał wobec niej krytyczny. Miało to wymierne skutki – Nowak nie mógł liczyć na finansowanie swoich wojaży po Afryce. Być może było mu to nawet proponowane, lecz nie sądzę, by Nowak z takiej pomocy chciał skorzystać. Nie przeszkodziło to jednak członkom Ligi po śmierci podróżnika i zmanifestować swoją obecność na jego pogrzebie.

Działania Ligi były zakrojone na szeroką skalę. Powstały muzea, biblioteki (Instytut Naukowy przy Lidze posiadał księgozbiór liczący we wrześniu 1939 roku 16 000 tomów i kilkaset tytułów czasopism), a także szkoły wyższe, które kształcić miały przyszłych kolonizatorów. I tak, w 1938 roku przy Wolnej Wszechnicy Polskiej w Warszawie powstało trzyletnie Studium Emigracyjno-Kolonialne, które prowadziło badania w zakresie emigracyjno-kolonialnym, handlowym oraz szkolenie kadr do pracy na terenach przyszłych polskich kolonii. Ciekawie przedstawiał się program wykładów, który obejmował między innymi historię dyplomacji, historię kolonii, geografie kolonialną, rolnictwo tropikalne, politykę kolonialną, ustawodawstwo emigracyjne i higienę tropikalną²⁴.

W Krakowie zaś w 1939 roku powstało z inicjatywy Ministerstwa Spraw Zagranicznych Międzywydziałowe Studium Kolonialne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Studium kształcić miało specjalistów z zakresu rolnictwa, hodowli, medycyny tropikalnej, a także geologów, biologów i misjonarzy²⁵.

Liga organizowała również imprezy okolicznościowe (np. obchody rocznicy odzyskania dostępu do morza), cykliczne „Dni Kolonialne” oraz jednorazowe akcje, które miały na celu na przykład zwrócenie uwagi społeczeństwa na możliwości podjęcia starań o przyznanie Polsce terenów kolonii poniemieckich czy obchody rocznic wypraw największych polskich podróżników.

Na szeroką skalę była prowadzona działalność wydawnicza. Wydawano książki, broszury i czasopisma. W latach trzydziestych Liga Morska i Kolonialna wydawała jednocześnie pięć czasopism pod znanymi tytułami: „Morze” (później „Morze i Kolonie”), „Polska na morzu”, „Rocznik Morski i Kolonialny”, „Sprawy Morskie i Kolonialne” oraz „Szkwał”.

Nic dziwnego, że Liga miała widoczny wpływ na kształtowanie „apetytów kolonialnych” polskich obywateli. Jej działalność miała charakter ekspansywny. Aż chciałoby się przywołać dowcip o tym, że w latach trzydziestych tematyka kolonialna była wszędzie. Strach było otworzyć lodówkę.

Polska jako kolonia

Zastanawiać może stosunek Polaków do kolonii; mając w pamięci dzieje Polski (kolejne rozbiory i długoletnie podleganie zaborcom – czyli sytuacja podobna do tej, jaka w latach trzydziestych XX wieku miała miejsce w Afryce), można by oczekiwać większego zrozumienia dla państw afrykańskich ze strony obywateli Rzeczypospolitej.

W końcu dziewiętnastowieczną Polskę można określić jako kolonię państw ościennych. W międzywojniu pamięć o przeszłości Polski zapewne wciąż była żywa, toteż Polacy powinni byli, jak się zdaje, z większą dozą empatii spoglądać na swych afrykańskich braci w niedoli w perspektywie antropologicznej. Z drugiej strony, być może za dużo oczekujemy od naszych przodków sprzed siedemdziesięciu lat.

Po pierwsze, myślenie w kategoriach „Polska jako kolonia, zaborcy jako hegemoni” to nowość zrodzona na fali badań postkolonialnych i zapewne w latach trzydziestych nikt nie myślał w ten sposób – w związku z tym trudno byłoby Polakom porównywać ojczyznę do Afryki.

Po drugie: Czarny Łąd był od Polski tak daleki, a jej mieszkańcy tak egzotyczni, że aż nierealni. Ponoć w latach trzydziestych na ulicach Warszawy spotkać można było jedne-

go Murzyna, a panująca moda na negrofilę wydawała się oderwana od rzeczywistości i żywiła się zapewne nieobecnością Murzynów w kulturze polskiej.

Ówczesne teksty kultury bazowały nie na doświadczeniach artystów i pisarzy, a raczej na obiegowych opiniach i wyobrażeniach. Toteż wierszyki á la *Murzynek Bambo*, czy historie o podróżach po Afryce Małpki Fiki-Miki (stworzonej przez „ojców” Koziółka Matołka, Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza; *nota bene* Koziółek podczas swojej wędrówki do Pacanowa również odwiedził Czarny Łą²⁶) były zbiorem stereotypów i kalek²⁷.

Zapewne mało kto żyjący w II RP widział Murzyna – chyba że na rysunkach lub zdjęciach przywiezionych z podróży. Nawet nie można było wejść z Innym w kontakt, bezpośrednio uzyskać od niego informacji (inna sprawa, czy ówczesnym Polakom na tym zależało). Sami Afrykańczycy pozostawali niemi²⁸. Obecni byli w dyskursie wytworzonym i kontrolowanym przez Europejczyków. To również miało, moim zdaniem, wpływ na stosunek Polaków do mieszkańców Czarnego Łądu – dalekich i nierealnych bytów o nieokreślonym statusie ontologicznym. Trudno jasno określić, kim byli mieszkańcy Afryki dla Europy – ludźmi, dziczą czy może ciekawostką, której odmawia się jakichkolwiek powiązań z białymi.

W najśłynniejszym opowiadaniu Josepha Conrada *Jądro ciemności* mieszkańcy Afryki przedstawiani są jako barbaria i byty niższe od białego człowieka. Conradowskie opisy „dzikich” są nad wyraz sugestywne i niepokojące. Jego wpływ na myślenie o Afryce jest widoczny do dziś. Zapewne również w przeszłości odciskał swoje piętno na wyobraźni europejskiej. Także Nowak przyznaje się do czytania Conrada w młodości.

Niedostrzeżenie w mieszkańcu Afryki istoty ludzkiej zbliżało Polaków do zachodnich sąsiadów. I tak, okazywało się, że na linii kolonizowany (Afrykańczyk) – kolonizujący (Europejczyk) bliżej nam do drugiej strony (albo chcieliśmy, by tak było). Co może zaskakiwać, jeżeli zastanowić się nad polskim „kodem kulturowym” i „paradygmatem romantycznym”, o którym wielokrotnie pisała prof. Maria Janion. Historia polska, obfitująca w trudne momenty, pozwoliła na ujawnienie martylogicznych skłonności drzemających w polskiej duszy. Polak – w odróżnieniu od, na przykład, bliskiego Czecha – zdaje się znajdować specyficzne upodobanie w cierpieniu, rozpacz i walce do ostatniej krwi. Zawsze w geście obronnym. Bliżej nam do narodów cierpiących i odpierających ataki agresora niż do strony, która narzuca władzę i zadaje cierpienie. W tym kontekście zapędy kolonialne byłyby widocznym pęknięciem na wizerunku Polaka.

Postkolonialna Polska

Być może dlatego temat polskich kolonii przez długi czas był tematem przemilczanym. Prócz paru niszowych wydawnictw czy wzmianek w literaturze naukowej na temat marzeń o polskiej ekspansji panowała cisza. Dopiero na fali badań postkolonialnych temat stał się głośny. Zaczęło pojawiać się coraz więcej informacji o Lidze Morskiej i Kolonialnej. W najbliższym czasie ma także ukazać się powieść o polskich apetytach na kolonię. Przygotowuje ją Konrad T. Lewandowski specjalizujący się w powieściach osadzonych w międzywojniu, należących do gatunku kryminału retro.

W kontekście tej nowej tendencji do „postkolonizowania” historii Polski, historyk literatury Dariusz Skórczewski ogłosił na łamach „Znaku” pomysł, w jaki sposób można by „sprzedać Polskę”, która ponoć nie cieszy się zainteresowaniem za granicą²⁹.

W oczach cudzoziemców nasza historia jawi się jako zbyt skomplikowana i nieciekawa, co zniechęca do jej poznania. Skórczewski postuluje, by „spostkolonizować” Polskę, a jej dzieje przedstawiać analogicznie do historii zachodnich kolonii (takich jak np. Indie lub kraje afrykańskie). Według Skórczewskiego taka narracja na pewno zainteresowałaby czytelnika żyjącego w Europie Zachodniej czy Stanach Zjednoczonych (w których *post-colonial studies* wciąż święcą tryumfy) i pozwoliłaby na zrozumienie polskiej historii.

Romantyczny bohater

Kazimierz Nowak ma w sobie coś z romantycznego bohatera. Jego wyprawa na Czarny Łąd okupiona została wielkim wysiłkiem i, choć Nowak pomyślnie wrócił do domu, nie miała szczęśliwego zakończenia. Przeznaczenie dopisało tragiczny finał do jego eskapady; w rok po przybyciu do Polski (granicę polsko-niemiecką przekroczył w nocy z 22 na 23 grudnia 1936 roku), Nowak zapada na zdrowiu wskutek odbytej pięcioletniej wędrowki po Czarnym Łądzie. Wycieńczony kolejnymi nawrotami malarii, a później też zapaleniem płuc, umiera 13 października 1937 roku³⁰.

Dzisiaj jego twórczość przeżywa swoje odrodzenie; wraz z ukazywaniem się na rynku kolejnych wydań książkowych jego korespondencji, wystawami i audycjami w radio, jego historia fascynuje kolejne rzesze młodych ludzi. Postać Nowaka wpisuje się w model człowieka-legendy, którego wielbi się za romantyczne podejście do życia, oddanie sprawie oraz dążenie do realizacji swoich marzeń bez zważania na konsekwencję. Ludziom podoba się, gdy człowiek „niczego nie żałuje”, jak śpiewała Edith Piaf.

Poprzednik Kapuścińskiego

Kazimierz Nowak był niezwykle podróżnikiem. Nie tylko na tle współczesnych mu Polaków, którzy wówczas wędrowali do Afryki z różnymi motywacjami. Nowak to postać, która przypomniana po latach zapomnienia, okazuje się budzić żywe zainteresowanie, a jego relacje wzbogacone o zapis fotograficzny wciąż frapują i spotykają się z dużym uznaniem. W ostatnim czasie w mediach pojawiło się wiele audycji, tekstów i reportaży o Nowaku. W Warszawie otwarto wystawę mu poświęconą. A niedawno stołeczna Masa Krytyczna comiesięczne spotkanie i wspólny przejazd ulicami miasta zadeedykowała właśnie poznańskiemu podróżnikowi.

Z jednej strony podziw wzbudza sposób, w jaki Kazimierz Nowak podróżował, i determinacja, z jaką dążył do realizacji swoich marzeń. Choroby, głód, brak pieniędzy, tęsknota za domem, zmęczenie (40 000 kilometrów przemierzonych na rowerze!) nie zatrzymały go w jego podróży po Afryce. Z drugiej strony jego relacje są naprawdę wartościowe. Nie mają w sobie nic z amatorskiej pisaniny pierwszego lepszego podróżnika. Poprzedzone setkami lektur i przygotowań, stanowią rzetelny materiał na temat Czarnego Łądu i jego mieszkańców. Zwraca uwagę również styl pisanej korespondencji – z biegiem lat i nabywania doświadczenia, frazy są coraz bardziej dopracowane, a opisy coraz bardziej przekonujące. Kazimierz Nowak umie przekazać czytelnikowi swoją sympatię do napotkanych na drodze ludzi; a gdy trzeba, wie także, jak wzruszać.

Cechy charakteru i sposób pracy Nowaka przywołują na myśl innego wybitnego reportera i pisarza, Ryszarda Kapuścińskiego. Tak jak Kapuściński, Nowak w swych relacjach i fotografiach również (cytując tytuł jednej z książek zmarłego niedawno reportera) „dawał głos ubogim”. Pozwalał mówić tym, którym wolność (szeroko rozumiana)

odebrana została przez białych kolonizatorów. Nie dziwi więc, że Kapuściński należał do grona zwolenników Nowaka, którego niektórzy nazywają poprzednikiem autora *Cesarza*. Łączył ich nie tylko wspólny fach, ale i podobna wrażliwość na otaczający świat.

Przypisy

- ¹ Informacje o życiu Nowaka w Polsce przed wyruszeniem w podróż pochodzą z audycji radiowych (Klub Trójki w radiowej Trójce i „Pod tytułem” w radiu TOKFM) poświęconych podróżnikowi, a także ze zbioru listów samego Nowaka *Rowerem i pieszo przez Czarny Łąd. Listy z podróży afrykańskiej z lat 1931-1936*, Poznań 2007, które są głównym źródłem informacji o przebiegu jego pięcioletniej wędrówki.
- ² Ł. Wierzbicki, *Wprowadzenie do wydania trzeciego*, [w:] K. Nowak, *Rowerem i pieszo przez Czarny Łąd...*, op. cit., s. 9.
- ³ Patrz: J. Makarczyk, *Widziałem i słyszałem. Wspomnienia podróżnicze*, Warszawa 1957; J. Makarczyk, *Liberia, Liberyjczyk, Liberyjka*, Warszawa 1936, a także K. Giżycki, *Węzłowa góra*, Wrocław 1958 i inne. O kolonizacyjnych planach Polaków czytaj w dalszej części tekstu.
- ⁴ Podróże po Afryce zaowocowały takimi tytułami jak: *Syn Beliry*, *Orlica: powieść marokańska czy Słoń Berara*.
- ⁵ Ibidem, s. 10; w innym miejscu Nowak pisze o roku 1927, a nie 1928.
- ⁶ Ł. Wierzbicki, *Wprowadzenie do wydania trzeciego*, op. cit., s. 11.
- ⁷ Ibidem, s. 22.
- ⁸ N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London–New York 1999, s. 141.
- ⁹ J. Berger, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 75.
- ¹⁰ Ibidem, s. 64.
- ¹¹ N. Mirzoeff, *An Introduction...*, op. cit., s. 141-142. „Większość europejskich podróżników napotykała na afrykański sprzeciw jedynie w formie symbolicznej – jako opór przed fotografowaniem. Ich książki pełne są obrazów Afrykanów pozwalających na robienie im zdjęć, ponieważ nie mieli innego wyjścia, ale powstrzymujących się od pozowania czy uśmiechu”. Tłum. własne.
- ¹² K. Nowak, *Rowerem i pieszo przez Czarny Łąd...*, op. cit., s. 21.
- ¹³ Ibidem, s. 21-22.
- ¹⁴ A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 552.
- ¹⁵ E.W. Said w książce *Orientalizm* (tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1991) zwraca uwagę na to, że duża część dzieł poświęconych Orientowi (do którego, wbrew pozorom, możemy zaliczyć również Afrykę) zajmuje się powielaniem stereotypów, gdyż analizy w nich zawarte nie wzięły się z podróży i obserwacji, ale z książek innych pisarzy zajmujących się Orientem.
- ¹⁶ K. Nowak, *Rowerem i pieszo przez Czarny Łąd...*, op. cit., s. 22.
- ¹⁷ Ibidem, s. 21.
- ¹⁸ A. Burzyńska, M.P. Markowski, op. cit., s. 552; zob. także: E.W. Said, *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1991.
- ¹⁹ Ibidem, s. 552.
- ²⁰ K. Nowak, *Rowerem i pieszo przez Czarny Łąd...* s. 73.
- ²¹ Ibidem. s. 73-74.
- ²² *Statut Ligi Morskiej i Kolonialnej*, Warszawa 1931, s. 1-2, cyt. za: A. Nadolska-Styczyńska, *Ludy zamorskich łądów. Kultury pozaeuropejskie a działalność popularyzatorska Ligi Morskiej i Kolonialnej*, Wrocław 2005, s. 26.
- ²³ Informacje na temat działalności Ligi Morskiej i Kolonialnej czerpię z książki przytoczonej w powyższym przypisie, a także z opracowania na temat Ligi: T. Białas, *Liga Morska i Kolonialna 1930-1939*, Gdańsk 1983.
- ²⁴ A. Nadolska-Styczyńska, *Ludy zamorskich łądów...*, op. cit., s. 40.
- ²⁵ Ibidem.
- ²⁶ Oto jak wygląda pierwsze spotkanie Koziołka z tubylcami: „Dzicy tutaj pędzą ludzie! Czarni byli to straszliwcy! Wyją, krzyczą, szczerzą zęby, w nosach mieli jakieś kółka, farbą zaś znaczone gęby”. (K. Makuszyński, M. Walentyłowicz, *2-ga księga przygód Koziołka-Matolka*, Kraków, s. 11).
- ²⁷ Inną ciekawą kwestią jest wciąż trwała obecność tych utworów we współczesnym obiegu, a także próba ich

zneutralizowania na fali „political correctness”, na przykład poprzez organizowanie warsztatów, podczas których uczestnicy dowiadują się, że określenie „Murzynek Bambo” może ranić czyjeś uczucia.

²⁸ Według postkolonializmu kolonizowani nie mają możliwości mówienia własnym głosem, pozostają niemi. Ich kultura reprezentowana może być jedynie w mowie panujących; tylko oni mają prawo się wypowiadać.

²⁹ D. Skórczewski, *Dlaczego Polska powinna upomnieć się o swoją postkolonialność*, „Znak” 2007, nr 9.

³⁰ Ł. Wierzbicki, *Wprowadzenie do wydania trzeciego*, op. cit., s. 13.

Summary

The author outlines a story of Kazimierz Nowak, Polish traveler who crossed over Africa on a bicycle in 1930s. The article aims to describe the role of the photography and the bicycle in his journey. It also tries to describe Kazimierz Nowak as a *flâneur* and as a tourist. Furthermore, the text outlines the history of Polish colonial pretensions and the activity of Liga Morska i Kolonialna, the official Polish institution who fought unsuccessfully for the Polish colonies through the thirties.

V. Pocztówki z podróży

Karolina Kolenda

Obce nie-miejsca i obcy nie-na-miejscu. O pracach Juliana Opie i Ingrid Pollard

W swojej książce *Non-Places. Introduction to Anthropology of Supermodernity* Marc Auge twierdzi, że główną cechą supernowoczesności jest nadmiar¹. Nadmiar przestrzeni związany jest z „kurczeniem się” planety i zmianą skali w wyniku wciąż ulepszających się środków transportu i przekazu informacji, do których szybki lub nawet natychmiastowy dostęp oferują samoloty, przekaz satelitarny, Internet. Konsekwencją tego procesu jest powstawanie przestrzeni i miejsc, które służą jedynie przemieszczaniu się, komunikacji, konsumpcji: to autostrady widziane z samochodu, restauracje i stacje benzynowe znajdujące się przy autostradach, wielkie supermarkety, sklepy bezcłowe i poczekalnie na lotniskach. Stanowią one przeciwieństwo miejsc; reprezentują koniec epoki człowieka publicznego i początek ery człowiek zajętego sobą. Są to miejsca, które oferują wygodę i bezpieczeństwo, a jednocześnie samotność i alienację.

Nie-miejsca Auge określa jako nieposiadające tożsamości, historii czy relacji typowych dla miast. Jeśli miejsce definiuje się jako wchodzące w relacje, posiadające historię i związane z tożsamością, przestrzeń, która nie posiada tych cech, musi zostać określona jako nie-miejsce. Typowym nie-miejscem jest lotnisko. Jest to przestrzeń tymczasowa, służąca budowaniu sieci światowych połączeń lotniczych. Tożsamość komercyjna lotniska nie zawiera w sobie elementów historii czy tradycji. Lotnisko jako nie-miejsce wykorzystał w swej pracy Julian Opie. Praca *Imagine that You Are Moving* z 2001 roku została zainstalowana na londyńskim lotnisku Heathrow. Składają się na nią cztery dużych rozmiarów, ukazujące stylizowany brytyjski pejzaż lightboxy, które umieszczone zostały w pomieszczeniach lotniska służących przemieszczaniu się pasażerów oraz w miejscach, gdzie podróżni oczekują na przesiadkę. Pasażerowie, dla których Wielka Brytania jest jedynie miejscem tranzytowym, mają dzięki tej pracy okazję ujrzeć brytyjskiego krajobrazu.

Jako praca umieszczona w przestrzeni publicznej, pełni ona istotną rolę. Przede wszystkim nadaje lotnisku, które jest typowym nie-miejscem, określony charakter i staje się odnośnikiem do tego, co znajduje się na zewnątrz. W ten sposób lotnisko przestaje wyglądać jak każde inne, które mogłoby znajdować się w każdym innym kraju, lecz staje się lotniskiem brytyjskim. Co istotne, przedstawienia krajobrazów nie ukazują prawdziwej przestrzeni, która znajduje się na zewnątrz. Nie stanowią one reprodukcji widoku, jaki podróżny zobaczyłby po wyjściu z lotniska, lecz widok przestylizowany, uproszczony i niejako zuniwersalizowany. Przedstawienia te stają się symbolicznym ukazaniem typowego brytyjskiego krajobrazu. W ten sposób nie-miejsce zostaje umieszczone



Julian Opie, *Imagine That You are Moving*, 2001
Zdjęcia pochodzą z autorskiej strony internetowej artysty:
www.julianoPie.com; © Julian Opie
<http://www.julianoPie.com/shows/2001/heathrow/photo01.htm>

gielskością – a zatem spokojem, tradycją, bliskością natury. W ten sposób praca ta daje poczucie bezpieczeństwa na dwa sposoby – przypomina, w jakim miejscu podróżny się znajduje i oferuje mu kawałek spokojnej, swojskiej scenarii.

Lotnisko jako nie-miejsce, a zatem potencjalnie przestrzeń wysiedlenia, oddzielenia, dzięki pracy Opie staje się miejscem wiążącym się z konkretną przestrzenią, symboliką i tożsamością. Umieszczenie „za oknem” brytyjskiego pejzażu symbolicznie określa tę przestrzeń jako brytyjską. Opie dokonuje tej symbolicznej identyfikacji lotniska przy użyciu najbardziej stereotypowego (i w dużej mierze zdezaktualizowanego) wizerunku kojarzonego z Anglią – nie został tam bowiem umieszczony jakikolwiek widok przynoszący na myśl Wielką Brytanię (np. wizerunek Big Bena), ale wiejski pejzaż nizinny charakterystyczny dla przedstawień tradycyjnie rozumianej, wiejskiej angielskości. Do nie-

w konkretnym kontekście kulturowym, zdefiniowane jako stanowiące część tradycji i tożsamości; staje się zatem miejscem.

miejsca służącego wyłącznie pośpiesznym przesiadkom Opie wprowadza element, który przywodzi na myśl powolny i ustabilizowany tryb życia angielskiej prowincji. W ten sposób lotnisko za pomocą symbolu – kwintesencji angielskości zostaje określone jako „angielskie”, ale nie zwyczajnie „angielskie”, lecz „typowo angielskie”.

Podobny pejzaż przedstawiają fotografie Ingrid Pollard. Wykonany przez artystkę cykl pt. *Pastoral Interludes* z 1989 roku ukazuje widoki z Krainy Jezior – górzystego obszaru w północno-zachodniej Anglii, popularnego szczególnie w czasach romantyzmu, kiedy to zamieszkiwali go tzw. „poeci jezior”: William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge czy Robert Southey. Praca ta powstała niedługo po



Julian Opie, *Imagine That You are Moving*, 2001
Zdjęcia pochodzą z autorskiej strony internetowej artysty:
www.julianoPie.com; © Julian Opie
<http://www.julianoPie.com/shows/2001/heathrow/photo02.htm>

ukazaniu się tomu esejów Petera Jacksona pt. *Race and Racism: Essays in Social Geography* (1987). Była to publikacja pionierska, sygnalizująca ważny zwrot w studiach nad geografiami społeczną „segregacji etnicznej” od badań ilościowych w kierunku podejścia bardziej politycznego, opartego na rozumieniu „rasy” jako społecznie skonstruowanego dyskursu, który wytwarza rasizm zależny od kontekstu historycznego i geograficznego². Podobne, prowadzone od końca lat osiemdziesiątych badania skupiały się na analizach rasy i etniczności w odniesieniu do specyficznych miejsc: przedmieść lub nie-miejsc znajdujących się w małych miastach. Równoległe analizy mające na celu badanie rasizmu na terenach wiejskich przeprowadzili między innymi Kye Askins w pracy *The New Countryside*³ czy David Matless w *Landscape and Englishness*⁴. Ukazują one sposób, w jaki idee pejzażu, etniczności i narodu przedstawiają wiejską Anglię jako przestrzeń białą.

Prace te zostały zainspirowane między innymi fotografiami Pollard opublikowanymi w magazynie „Third Text” w 1989 roku⁵. Celem ich publikacji – jak pisze Kinoman – było zbadanie, dlaczego „czarne ciało” wydaje się nie pasować do ikonografii typowego angielskiego pejzażu⁶. Fotografie Pollard ukazują jej sylwetkę na tle ponurych widoków wzgórz i dolin, sugerując poczucie wyobcowania i samotności. Samotna postać jest otoczona groźną przestrzenią roztaczającą się dookoła pustego, niezamieszkałego krajobrazu. Co istotne, dla Pollard pejzaż ten nie jest obcy kulturowo, nie jest ona turystką czy przybyszem do nieznanego kraju. Chociaż zrobione przez nią fotografie negują jej własną angielskość, odbiera ona Krainę Jezior za pośrednictwem poezji Williama Wordswortha i innych „poetów jezior”, którą zachwycił się jej ojciec⁷. Zdjęciom wykonanym przez Pollard towarzyszą podpisy stanowiące np. trawestację najsłynniejszej frazy z wierszy Wordswortha („I wandered lonely as a black face in a sea of white...⁸)” czy odwołujące się do kolonialnej przeszłości Anglii („...a lot of what made England great is founded on the blood of slavery, the sweat of working people...⁹”). Swojskość pejzażu i przekazane jej przez ojca poczucie przynależności do niego, jakie autorka fotografii odczuwa w czasie corocznych wakacji w tym uważanym za najbardziej angielski rejonie Anglii, łączy się dla niej z poczuciem obcości i „nie-dopasowania”. Kulturalne poczucie przynależności do angielskości i krajobrazu uobecnia się dzięki wspomnieniom z dzieciństwa w Gujanie (gdzie się urodziła), kiedy jej ojciec – wykształcony w ośrodkach angielskiej edukacji kolonialnej – recytował poezje Wordswortha. Zestawienie samotnej sylwetki Pollard w angielskim pejzażu ze wspomnieniem recytacji poezji (w Gujanie) największego „poety jezior”, ukazuje nam charakter angielskości, jaka funkcjonowała w koloniach, i sposobu, w jaki mogła się ona przemieszczać¹⁰. Prace Pollard wykazują, że te „najbardziej angielskie z angielskich regionów”, których doskonałym przykładem jest właśnie Kraina Jezior, są nadal pojmowane i ukazywane przez pryzmat pojęć angielskości wypracowanych w czasach romantyzmu. Co za tym idzie, podobne krajobrazy łączone są z wizerunkiem samotnego wędrownika, dla którego wielkie, otwarte, górzyste przestrzenie są fizyczną realizacją idei wolności i samowystarczalności. Wędrownik ten to oczywiście biały mężczyzna, reprezentant klasy



Ingrid Pollard, Pastoral Interludes, 1989
Zdjęcia pochodzą z blogu internetowego Simona Roberta, „We English”,
artykuł pt. Contested Countryside, 16.01.2009; © Ingrid Pollard
<http://we-english.co.uk/blog/?p=930>



Ingrid Pollard, Pastoral Interludes, 1989
Zdjęcia pochodzą z blogu internetowego Simona Roberta, „We English”,
artykuł pt. Contested Countryside, 16.01.2009; © Ingrid Pollard
<http://we-english.co.uk/blog/?p=930>

sytuacja ta jest szczególna i dotyczy jedynie terenów wiejskich, stereotypowo łączonych z angielskością. Przestrzeń miejska nie jest podobnym miejscem wykluczenia, tam sylwetka Ingrid Pollard nie jawi się jako sylwetka przybysza, obcego, kogoś „nie na miejscu”. Z tego względu budowanie tożsamości przez określonych rasowo mieszkańców Wielkiej Brytanii zostaje powiązane z geografiami miejską, a zakres przestrzeni, z którą członkowie diaspory mogą się identyfikować, jest właściwie do niej ograniczony. Jedną ze swych fotografii Pollard opatrzyła następującym komentarzem: „It’s as if the Black experience is only lived within an urban environment. I thought I liked the Lake District, where I wandered lonely as a Black face in a sea of white. A visit to the countryside is always accompanied by a feeling of unease, dread”¹².

Argument, który Ingrid Pollard wysuwa w swoich pracach, znajduje potwierdzenie w sposobie prezentowania angielskiej scenerii wiejskiej w materiałach i tekstach głównej organizacji zajmującej się turystyką w Anglii (the English Tourism Council). Mniejszości etniczne są niemal zupełnie nieobecne w materiałach ETC, a jeśli już się pojawiają, to zawsze w kontekście scenerii miejskiej¹³. A to właśnie sceneria wiejska stanowi według owych materiałów „kwintesencję angielskości” i miejsce, gdzie można nadal doświadczyć „prawdziwej Anglii” i spotkać „prawdziwych Anglików”.

W podobny sposób „obcego” w tradycyjnym, europejskim pejzażu wiejskim ukazuje fotografia autorstwa Vinki Petersen pt. *Ali and Frisbee* z 1995 roku. Artystka ukazała na niej chłopca śpiącego na trawie wśród pejzażu, do którego wydaje się on „nie pasować”. Jest on tam widocznie obcy, a fakt, że śpi na plastikowej zabawce, podkreśla dodatkowo, że wtargnął w ten pejzaż niejako przypadkowo, a jego obecność jest tam tymczasowa. Perspektywa, którą oferuje nam ta fotografia, jest perspektywą kogoś, kto uważa się za przynależącego do ukazanego pejzażu i kto obecność chłopca postrzega jako coś „nie na miejscu”. Podobny punkt widzenia nie był obecny na zdjęciach Ingrid Pollard, gdzie widz zdecydowanie utożsamia się z ukazaną postacią i odczuwanym przez nią wyobcowaniem, można jednak odnaleźć go w komentarzu Pollard na temat jej podróży po Anglii. Mówiła ona, że jej „piesze wycieczki po Krainie Jezior były często mylnie postrzegane jako świadoma próba subwersywnego obalenia typowo białego, angielskiego krajobrazu”¹⁴. Fotografie ukazujące jej obecność w nim są ironicznym przywołaniem

średniej lub wyższej. Obecnie angielski pejzaż jest wciąż przywłaszczany przez przedstawienia „stosownej” kultury i „stosownej” estetyki, promujących obecność „stosownych” ciał, które do tej kultury i estetyki należą. Relacja pomiędzy naturą a przyjętą kulturą angielskości ujawnia się w ramach wykluczających dyskursów, według których ciało imigranta, czarnego czy członka diaspory znajduje się na pozycji *innego* i nie ma dla niego miejsca w swojskim, wiejskim krajobrazie¹¹. W tym sensie imigranci czy potomkowie imigrantów są w krajobrazie wiejskim postrzegani jako obcy ze względu na swą kulturę i swoje ciała pomimo długoletniej obecności w Wielkiej Brytanii i posiadania pełni praw obywatelskich.

Warto w tym momencie zauważyć, że sytuacja ta jest szczególna i dotyczy jedynie terenów wiejskich, stereotypowo łączonych z angielskością.

tradycji brytyjskiego malarstwa pejzażowego, które starało się ukazywać go jako naturalną własność brytyjskiej klasy średniej.

Podobne zagadnienia porusza w swych pracach John Kippin, fotograf mieszkający i pracujący w północno-wschodniej Anglii. Fotografie Kippina łączą przedstawienia wizualne z tekstem w taki sposób, by poddać w wątpliwość paradygmat realizmu, który tradycyjnie stanowi podstawę fotografii dokumentalnej¹⁵. Prace Kippina, choć wierne konwencjom i tradycjom malowniczego pejzażu, skupiają się przede wszystkim na problematyce związanej ze współczesną kulturą i polityką, ukazując postacie, przedmioty lub wytwory kultury na tle pejzażu wiejskiego o silnym rysie romantycznym. Jego fotografie stanowią krok w kierunku obalenia stereotypowego odczytywania angielskiego pejzażu wiejskiego.



Vinca Petersen, Ali and Frisbee, 1995

Zdjęcie pochodzi ze strony urzędu miejskiego w Plymouth, Wielka Brytania; Folder wystawy Where are we? Questions of Landscape, Plymouth City Museum & Art Gallery, 3 May – 28 June 2008; © Vinca Petersen/Victoria and Albert Museum, London
http://www.plymouth.gov.uk/where_are_we_guide.pdf

Jedną z prac, które w szczególny sposób uwidaczniają zagadnienie wizualnej „obcości” nie-Brytyjczyków w typowo brytyjskim pejzażu wiejskim, jest fotografia z serii *Nostalgia for the Future* (1995), zatytułowana *Prayer Meeting, Windemere*. Według interpretacji Paula Wombella, fotografia ukazuje grupę osób w czasie spotkania modlitewnego. Prawdopodobnie przybyły one z Lancashire, by pracować w młynach¹⁶. „Nieprzystawalność” tej grupy i czynności, której się oddają, do krajobrazu, na tle którego się znajdują, bardzo przypomina efekt fotografii Ingrid Pollard. Modlitwa przedstawiona na zdjęciu odbywa się na tle jeziora Windemere – największego naturalnego jeziora w Anglii, znajdującego się w Krainie Jezior, stanowiącej tło omówionych wyżej zdjęć Pollard. Fotografia Kippina może być odczytywana podobnie jak one – sugeruje wykluczający charakter kodów kulturowych, którymi zazwyczaj operuje się, mówiąc o Krainie Jezior jako miejscu związanym z historią romantyzmu. Nacisk położony jest jednak na nieco inny aspekt „romantycznej” duchowości. Podczas gdy fotografie Pollard skupiały się przede wszystkim na wykluczeniu bazującym na różnicach rasowych, płciowych i klasowych, Kippin „nietypowość” ukazanej sceny zbudował w oparciu o różnice kulturowe, cywilizacyjne i przede wszystkim religijne.

Krainę Jezior, odkąd pod koniec XVIII wieku stała się najpopularniejszym miejscem wypoczynku literatów i plenerem dla artystów (pięknem pejzażu tego regionu zachwycal się między innymi John Constable), łączono z popularnym w dobie romantyzmu pojęciem wzniosłości; stała się ona miejscem, gdzie możliwe było osiągnięcie duchowej jedności z panteistycznie pojmowaną przyrodą, gdzie samotnych wędrowców raz po raz uderzała wyrażająca się w pięknie przyrody wszechogarniająca potęga boskiego majestatu. Tradycyjne postrzeganie tego regionu wiązało się zatem w znacznym stopniu z religijnością. Niemniej jednak scena modlitwy społeczności muzułmańskiej zdecydowanie wydaje się w angielskim pejzażu „nie na miejscu”, między innymi ze względu na opozycję „orientalnego Islamu” i „romantycznego panteizmu”, która od końca XVIII wieku stanowiła



John Kippin, *Prayer Meeting*, Windermere, 1995.
Zdjęcie pochodzi z autorskiej strony internetowej artysty: <http://johnkippin.com>;
© John Kippin
<http://johnkippin.com/archive/nostalgia-for-the-future.php>

istotny element postrzegania kultury muzulmańskiej przez Anglików. Fotografia Kippina uzmysławia widzowi, w jak wielkim stopniu ta przestrzeń, kojarzona zazwyczaj z wypracowanymi w okresie romantyzmu pojęciami indywidualizmu i osobistej wolności, jest tak naprawdę przestrzenią, która uprzywilejowuje konkretną rasę, klasę i płeć, jednocześnie wykluczając Innego. Uzmysławia także, że sposoby postrzegania tej przestrzeni, generujące techniki wykluczenia, funkcjonują od czasów romantyzmu w niemal niezmiennionej formie, dominując w powszechnej świadomości i w dużej mierze decydując o odbiorze tego pejzażu także obecnie.

Jak wykazały badania Komisji do spraw Równości Rasowej (Commission for Racial Equality) z 2004 roku, w świadomości społecznej tereny wiejskie nadal są w znacznym stopniu przynależne do białej ludności. Choć 8% populacji Zjednoczonego Królestwa to mniejszości etniczne, ich reprezentanci stanowią jedynie 1% zwiedzających tereny pozamiejskie. Ówczesny przewodniczący Komisji, Trevor Phillips, stwierdził nawet, że na brytyjskiej wsi funkcjonuje coś, co można określić mianem „biernego apartheidu”¹⁷.

W pracy *Imagine That You are Moving* Juliana Opie przedstawienie angielskiego pejzażu wiejskiego umieszczone zostało w nie-miejscu, które dla przemierzających się podróżnych stanowiło przestrzeń obcą. W ten sposób pejzaż ten umożliwiał identyfikację przestrzeni i umieszczenie jej w konkretnym kontekście, dając pasażerom poczucie bezpieczeństwa. Fotografie Ingrid Pollard z cyklu *Pastoral Interludes* i omówiona wyżej fotografia autorstwa Johna Kippina ukazują natomiast wykluczający charakter dyskursu kształtującego tożsamość przestrzeni angielskiej wsi. Według tych artystów angielski pejzaż jest miejscem wykluczenia, w którym nie-biały i nie-Anglik naznaczony zostaje jako „obcy”, „przybysz”, ktoś „nie na miejscu”. Dzieło Opie miało nadać lotnisku Heathrow charakter „angielski”, dlatego artysta wybrał motyw wizualny pozornie najlepiej go oddający. I rzeczywiście jako praca, która pozbawia ponure lotnisko charakteru nie-miejsca i niejako „przybliża” je podróżnym, spełnia ona swoje zadanie. Jednak analiza pejzażu angielskiego, jakiej dokonują Pollard i Kippin, wykazuje, że przestrzeń, która posiada daną tożsamość, nigdy nie jest przestrzenią neutralną. Nie-miejsce jest przestrzenią, z którą identyfikacja nie jest możliwa, jednak tożsamość miejsca, nawet, jeśli oferuje identyfikację, łączy się także z wykluczeniem.

Przypisy

- ¹ Zob. M. Auge, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London 1995.
- ² C. Dwyer, C. Bressey, *Introduction: Island Geographies*, [w:] *New Geographies of Race and Racism*, red. C. Dwyer, C. Bressey, London 2008, s. 2.
- ³ K. Askins, *The New Countryside?*, [w:] *The New Countryside: Ethnicity, Nation and Exclusion in Contemporary Rural Britain*, red. J. Agyeman, S. Neal, Bristol 2006.
- ⁴ D. Matless, *Landscape and Englishness*, London 1998.

- ⁵ Ibidem, s. 6.
- ⁶ P. Kinsman, *Landscape, race and national identity: the photography of Ingrid Pollard*, „Area” 1995, vol. 27, no. 4, s. 300-310.
- ⁷ D.P. Tolia-Kelly, *Mobility/stability: British Asian cultures of landscape and Englishness*, „Environment and Planning” 2006, no. 38, s. 342.
- ⁸ „...sama wędrowałam, jak czarna twarz na morzu białych”.
- ⁹ „...wielkość Anglii opłacono krwią niewolników, znojem klasy pracującej...”.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ J. Agyeman, R. Spooner, *Ethnicity and the rural environment*, [w:] *Contested Countryside Cultures: Otherness, Marginalisation and Rurality*, red. P. Cloke, J. Little, London 1997, s. 197-217.
- ¹² „To tak, jakby czarne doświadczenie dotyczyło tylko środowiska miejskiego. Myślałam, że lubię Krainę Jezior, gdzie sama wędrowałam, jak czarna twarz na morzu białych. Chodzenie po wsi zawsze związane jest z poczuciem strachu, zagrożenia”. Zob. I. Pollard, *Pastoral Interludes*, cyt. za: A. Howkins, *Rurality and English Identity*, [w:] *British Cultural Studies*, red. D. Morley, K. Robins, Oxford 2001, s. 154.
- ¹³ J.I. Prieto Arranz, *Reconstructing Englishness in post-colonial Britain. Evidence from ETC texts*, NAES 2004, 06.11.2008. <<http://www.hum.au.dk/engelsk/naes2004/papers.html>>, data dostępu: 20.03.2009.
- ¹⁴ I. Pollard, *Pastoral Interludes*, cyt. za: L. Back, A. Nayak, *Signs of the Times? Violence, Graffiti and Racism in the English suburbs*, [w:] *Divided Europeans: Understanding Ethnicities in Conflict*, red. T. Allen, J. Eade, Hague 1999, s. 246.
- ¹⁵ J. Kippin, bez tytułu [notka na stronie internetowej autora]. <<http://johnkippin.com/>>, data dostępu: 20.03.2009.
- ¹⁶ S. Roberts, *Contested Countryside*, „We English” 16.01.2009. <<http://we-english.co.uk/blog/?paged=2>>, data dostępu: 20.03.2009.
- ¹⁷ Ibidem.

Summary

The article discusses representations of English rural landscape in the works of two British artists: Julian Opie and Ingrid Pollard. The analysis of Opie's work entitled *Imagine That You Are Moving* (2001) employs the term of non-places, coined by Marc Augé. According to Augé's definition, non-places are characterized by the lack of any link with history or identity. Opie's set of light-boxes presenting stylized images of English low-land landscape, inserted in transfer zones of London's Heathrow Airport, transforms the typical non-place of an airport into a place, which is characterized by a clear reference to a given context and identity. What is interesting is that for a representation of a typical English view Opie chose a rural low-land landscape, which is stereotypically perceived as quintessentially English.

Similar representations of rural English landscape appear on photographs by Ingrid Pollard, who is a Black British artist born in Guyana. The photographs entitled *Pastoral Interludes* (1989) show the artist's figure surrounded by landscape of the Lake District and are accompanied by text which comments on her feeling of unease resulting from being an “intruder” in the “white” countryside. Despite her strong attachment to the region of the Lake District and to the poetry of the Lake Poets, Pollard's sense of Englishness is denied her due to the prevailing relation between nature and the accepted culture of Englishness which excludes her as a “foreigner”.

The comparison between Opie's and Pollard's works suggests that Opie's work, though it invests the non-place of an airport with given context and identity, does not take into account the specific exclusionary character of English rural landscape.

Ewa Łączyńska

The Chinati Foundation. Model muzeum sztuki funkcjonującego w kontekście drogi

Czas i przestrzeń nie istnieją, trzeba je stworzyć.

Donald Judd¹

Donald Judd (1928-1994), jeden z czołowych przedstawicieli minimalizmu, będąc u szczytu sławy i możliwości, uciekł z nowojorskiego SoHo i w 1989 roku założył The Chinati Foundation – wyjątkową kolekcję sztuki nowoczesnej w Marfie w Teksasie, w sercu pustyni Chihuahuan Desert, z dala od wszystkich ośrodków ówczesnego świata sztuki. Alternatywna i utopijna wizja powrotu do natury, osadzenia sztuki w pustynnym bezczasy, po to, by nic nie zakłócało bezpośredniego kontaktu z dziełem, powiodła się, choć nie była łatwa do realizacji. Dzięki bezkompromisowości Judda i obsesyjnemu oddaniu się sprawie, Chinati nie pozostała tylko w fazie projektu. Dziś sytuuje się w ścisłej czołówce miejsc prezentujących sztukę nowoczesną. Kontekst drogi jest dla Chinati kluczowy, jest doświadczeniem wspólnym wszystkich odwiedzających to miejsce.

Judd nie tylko stworzył w Marfie swoje nowe realizacje, ale przede wszystkim czasoprzestrzenny kosmos dla własnego rozumienia sztuki. Zagadnienie przestrzeni wydaje się tu szczególnie ważne. Judd pisał: „Przestrzeń otaczająca moje prace jest dla nich kluczowa, tak samo wiele uwagi poświęcam zarówno instalacji dzieł, jak i każdej pracy z osobną”². Był też przekonany, że nie ma neutralnej przestrzeni, że zawsze wytwarzana jest jakaś określona przestrzenna sytuacja, świadomie lub nie³. Dążył do jasnego określenia przestrzeni wokół prac, tak, żeby nie były już więcej jedynie przedmiotami zawieszonymi w pustce, ale żeby przestrzeń wokół była trwale zdefiniowana⁴.

Drugą istotną kwestią wynikającą z powiązania prac z przestrzenią był postulat holistycznego spojrzenia na dzieła. Będąc czynnym krytykiem sztuki, w 1964 roku Judd napisał o obrazach Barnetta Newmana: „Są całością i nie są częścią żadnej innej całości”⁵. Fundamentalna koncepcja, która pierwszy raz na taką skalę pojawiła się u Jacksona Pollocka i Newmana właśnie – dzieło jako integralna całość, autonomiczne i mające charakter procesu, przez minimalistów została rozwinięta. W *Specific Objects* – tekście z 1964 roku, dziś odczytywanym jako kluczowy dla teorii minimalizmu, Judd napisze, że to, co jest tak naprawdę interesujące, to dzieło jako całość.

Chinati jest największym zrealizowanym projektem Judda. Jest dziełem jego życia nie tylko ze względu na rozmach i skalę założenia, ale przede wszystkim jako miejsce sumujące, absolutnie integrujące jego działania jako artysty, krytyka i teoretyka sztuki. Sztuka Judda znacznie ewoluowała – uderzające jest coraz większe zagarnianie przestrzeni: zarówno przestrzeni sztuki, jak i *living space* samego artysty. Judd zaczynał jako malarz. Pierwsze kroki to subtelne wychodzenie w przestrzeń, jak kawałki plastiku czy metalu wkomponowane w płaskie płótno (1961/1962). Porzucił malarstwo dla trójwymiarowych form stopniowo łączących się z otaczającą przestrzenią. Kulminacją tego etapu jest monumentalny zbiór 100 aluminiowych rzeźb, które na stałe zainstalował w Chinati (1982-1986). Pierwszą realizacją Judda w Marfie była plenerowa grupa *betonowych kubów* (1980-1985), wyznaczająca nowy kierunek bezpośredniego połączenia dzieła z krajobrazem. Zaś punktem zwrotnym w pisarstwie Judda jest rok 1965 i kanoniczny dziś manifest *Specific Objects*, analizujący ówczesną sztukę i pojawienie się tytułowych obiektów, które nie są ani malarstwem, ani rzeźbą⁶. W późniejszych tekstach istotne są także zagadnienia powiązania sztuki i architektury, architektury i krajobrazu. Problemy ochrony naturalnego krajobrazu, wpisania sztuki i architektury w zastaną sytuację były dla Judda ważnym motywem, szczególnie po przeniesieniu się na stałe do Teksasu.

Donald Judd jako krytyk pisał o przestrzeni, medium jego sztuki była przestrzeń, w życiu prywatnym także przejawiał stopniowe uzależnienie od przestrzeni. Widać to świetnie na przykładzie kolejnych miejsc jego zamieszkania, których powierzchnie są uderzające⁷. Rudi Fuchs, długoletni przyjaciel Judda i częsty gość w Marfie, pisał: „Lęk przed tą ogromną pustynną przestrzenią był mu zupełnie obcy, podobnie jak zupełnie nie obawiał się ogromnej skali i ambicji tego, co chciał uzyskać, tworząc Chinati”⁸. Kie-



Okolice Marfy, fot. E. Łączyńska



Concrete boxes Donalda Judda na terenie The Chinati Foundation, wpisane w tło teksańskiej pustyni, fot. E. Łączyńska

dy prześledzimy rozwój dzieł Judda i jego myślenia o sztuce oraz o sposobie jej eksponowania, bardzo logiczny wyda nam się fakt, że to właśnie on, tam i wtedy stworzył The Chinati Foundation. Już we wczesnych latach swojej twórczej działalności wspominał o **miejscu** charakterem odpowiadającym Chinati. Judd pochodził z Missouri, po latach przywoływał bliżej nieokreślony „Kansas City Report”, który był domem spotkań dla artystów. „To fantastyczne, zbudować dom sztuki setki mil od *any art*. To niezwykle sposób obecności sztuki i kultury”⁹. We wczesnym wywiadzie z 1965 roku na pytanie Barbary Rose, w jakiej przestrzeni wyobraża sobie swoje dzieła, odpowiedział: „Najbardziej chciałbym sam zbudować dla nich osobne miejsce”¹⁰. Julia Finch, żona Judda, przyznaje: „Zaczął myśleć o ucieczce z Nowego Jorku, kiedy tylko udało mu się zarobić pierwsze pieniądze”¹¹. Był koniec lat sześćdziesiątych, okres powszechnej rewolucji, odwracania się od mainstreamu. Jednak w kolejnej dekadzie zaczynały przeważać tendencje konserwatywne, a kwestie ekologii i ochrony środowiska stały się zagadnieniem politycznym, by przerodzić się w szeroką krytykę nowoczesności i modernizacji. *Back-to-the-land movement* święcił triumf¹².

Judd nie pierwszy wybrał się na pustynne tereny Southwest, które znalazły się na artystycznej mapie XX wieku przede wszystkim za sprawą Georgii O’Keeffe (1887-1986) i jej wyjazdów z Alfredem Stieglitzem (1864-1946) w latach dwudziestych, a później przeprowadzki do Taos, 400 mil na północ od Marfy. Dla O’Keeffe kluczowe było wskrzeszenie symboliki miejsca, powrót na tereny *Native American*, połączenie z naturą¹³. Począwszy od 1923 roku miłośnikiem pustynnych terenów *Southwest* został także Frank Lloyd Wright (1867-1959), który swoje założenia architektury wkomponowanej i zespolonej z naturą realizował między innymi w Kolorado i w Arizonie¹⁴. W następnych latach między innymi tacy artyści, jak Michael Heizer (ur. 1944), Walter de Maria (ur. 1935), Robert Smithson (1938-1973), Mary Miss (ur. 1944) byli uczestnikami ruchu, sytuując swoje praktyki poza tradycyjnym odczuwaniem przestrzeni, instalując swoje prace na zachodzie i w południowo-zachodniej Ameryce. Kiedy Virginia Dwan, Robert

Smithson i Sol LeWitt (1928-2007) w 1967 roku organizowali prywatne wycieczki poza Nowy Jork, Judd jeździł razem z nimi. Dzięki towarzystwu zamożnej galerzystki Dwan i jej finansowemu wsparciu, artyści mogli skorzystać z luksusu zobaczenia *Southwest* z zupełnie nowej perspektywy, mogli ogarnąć całość jednym spojrzeniem z lotu ptaka, co niewątpliwie miało wpływ na ich późniejsze realizacje. Do powszechnej ikonosfery Amerykanów pustynny *Southwest* trafił dzięki fotografiom Roberta Franka (ur. 1924), przedstawiającym wstążki niekończących się dróg przecinające pusty krajobraz¹⁵. Michael Heizer i Walter de Maria pierwszy raz wyruszyli do Newady w 1968 roku, na południe od Las Vegas stworzyli dwa ogromne projekty landartowe. Na początku lat siedemdziesiątych Nancy Holt (ur. 1938), żona Roberta Smithsona, wykonała monumentalną serię słonecznych tuneli na pustyni w Utah¹⁶. W Nowym Meksyku ostatecznie osiadła Agnes Martin (1912-2004), od 1967 roku tworząca w całkowitym odosobnieniu¹⁷. Judd niezwykle wysoko cenił sztukę Martin, kolekcjonował jej prace i kilkakrotnie wystawiał w Marfie. Zafascynowany był także sztuką Josefa Albersa (1888-1976) – kolejnego miłośnika *Southwest*, który to każdego lata opuszczał Black Mountain College w Północnej Karolinie, gdzie wykładał, by podróżować między innymi do Meksyku¹⁸. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych zaczynają swoje działania z przestrzenią kalifornijscy mistrzowie światła: James Turrell (ur. 1943) i Robert Irwin (ur. 1928) – obydwaj urodzeni w Los Angeles, do dziś tworzący najwięcej na Zachodnim Wybrzeżu¹⁹.

Donald Judd wpisał się w ten alternatywny nurt *back-to-the-land* sugerujący wolność, ucieczkę od skorumpowanego świata sztuki Nowego Jorku. W pewien sposób szukał także miejsca, gdzie mogłyby być kontynuowane idee artysty tworzącego w pełnej harmonii z naturą. Kupił kompleks budynków w Marfie w Teksasie, bo chciał być *in the Southwest*, potrzebował też wystarczająco dużo miejsca na zrealizowanie swojej idei – *permanent installation*²⁰. Pod koniec lat sześćdziesiątych zaczął wręcz przejawiać symptomy obsesji znalezienia **miejsca**. Każdego lata, podróżując z dziećmi na wakacje do Baja California²¹, wybierał inną drogę przez Arizonę albo Nowy Meksyk, właśnie po to, by ewentualnie znaleźć odpowiednie. Południowa Arizona wydała mu się zbyt tłoczna, Nowy Meksyk – zbyt zimny i położony zbyt wysoko. Patrząc na mapy, południowo-zachodni Teksas prezentował się jako wyjątkowo słabo zaludniony obszar. W listopadzie 1971 roku przyleciał do El Paso i podróżował do parku Big Bend przez obszar zwany Trans-Pecos, na terenie którego znajduje się Marfa. Dodatkowym argumentem za znalezieniem alternatywnego miejsca dla siebie i swojej sztuki była ówczesna sytuacja w nowojorskim świecie sztuki, którą określał jako nieprzyjemną i powierzchowną (*harsh and glib*). *West Texas* był dla Judda atrakcyjny, pustynia Trans-Pecos – część Chihuahuan Desert, jest w okolicach Marfy wyjątkowo piękna. Co więcej, dla Judda ważne było to, że populacja ludzi, podobnie jak roślinność, była tam skąpa – nie bez powodu teren ten od dawna zwany jest *el despoblado*, czyli niezamieszkałe miejsce. Judd szukał ziemi nietkniętej działaniami człowieka.

Zawsze musiałem mieć prace blisko siebie, by móc je zrozumieć i myśleć o przyszłych dziełach.

Donald Judd²²

The Chinati Foundation jest realizacją idei *permanent installation* – efektu działalności artystycznej i krytycznej Judda, sumą jego rozważań na temat sztuki i sposobów

jej eksponowania. W 1982 roku Judd napisał kluczowy dla rozumienia swojej wizji tekst *On installation* opublikowany pierwszy raz w katalogu *Documenta 7* (1982)²³. Uważał, że sposób instalacji i kontekst sztuki były nieodpowiednio i rzadko analizowane. Alternatywną formułą dla dotychczasowych strategii wystawienniczych miał być właśnie koncept *permanent installation* rozumianej jako rozważna uwaga poświęcona każdemu dziełu, znalezienie odpowiedniego miejsca dla dzieł własnych i innych artystów. Ten wysiłek jemu jako twórcy wydawał się oczywisty, mimo to twierdził, że niewielu artystów go podejmowało. Idea *permanent installation*, zrodzona z rozgoryczenia praktyką muzealną, stała się dla Judda zagadnieniem kluczowym dla autonomii i integralności sztuki²⁴.

The Chinati Foundation stała się urzeczywistnioną ideą *permanent installation* – możemy odbierać ją jako opowieść, a Judda jako narratora. O takim podejściu do odczytywania wystaw pisała szeroko Mieke Bal: „Samo odczytanie staje się częścią znaczenia, które tworzy”²⁵. Bazą kolekcji zgromadzonej w Marfie od początku były prace Dana Flavina (1933-1996), Johna Chamberlaina (ur. 1927) oraz samego Judda. Juddowi zależało, żeby w kolekcji znalazło się po kilkanaście prac kilku bardzo dobrych artystów. Żeby stworzyć bardziej naturalną sytuację, ale nie doprowadzić do formy „muzeum-antologii”, Judd brał pod uwagę rozszerzenie ekspozycji. Ostatecznie w kolekcji znalazły się także realizacje Claesa Oldenburga (ur. 1929) i Coosje van Bruggen (ur. 1949), Carla Andre (ur. 1935), Johna Wesleya (ur. 1928), Ilyi Kabakova (ur. 1933), Roni Horn (ur. 1955), Richarda Longa (ur. 1945), Davida Rabinowitcha (ur. 1943) oraz Ingólfura Arnarssona (ur. 1956).

Chinati mieści się na imponującej – nawet jak na tekszańskie warunki – powierzchni 340 akrów (prawie 140 hektarów) byłej jednostki wojskowej Fort D.A. Russell. Wszystkie budynki są pozostałościami zabudowań militarnych, Judd nie wybudował nic nowego. Kolekcja eksponowana jest w dawnych stajniach i hangarach lotniczych, nieco *zmienionych* na potrzeby przestrzeni ekspozycyjnej, którym jednak daleko do nieskazitelności kanonu – *white cube*. Wszystkie prace mieszczące się w kolekcji zostały



Las Casas, ostatnie nanczo Judda, fot. E. Łączyńska

zaaranżowane przez samych artystów. Wyjątkiem jest tu monumentalna praca Dana Flavina składająca się z 360 świetlówek rozłożonych w sześciu U-kształtnych barakach, zrealizowana w 2001 roku, już po śmierci artysty, jednak ściśle według jego planów.

Opisując kolekcję, nie można oddzielić Chinati od Marfy, która została wybrana i mimowolnie stała się ramą dla starannie wyselekcjonowanego zbioru sztuki nowocześniejszej. Zanim w Marfie pojawił się Judd, miasteczko mogło być – aczkolwiek nie było – powszechnie kojarzone z dwoma faktami: paranormalnym zjawiskiem Marfa Mystery Lights albo filmem *Olbrzym*. Pierwsze z wymienionych po raz pierwszy wzmiankowano w 1883 roku, kiedy to młody kowboj – Robert Reed Ellison podczas spędu bydła zobaczył nocą dziwne światła²⁶. Przestraszył się, że to ogniska Apaczy, jednak lokalni uspokoili go, że to tylko dusze zmarłych²⁷. Tajemnicze światła pojawiają się nocą. Mieszkańcy Marfy od końca XIX wieku regularnie je widują, gdy jednak badacze chcieli je obejrzeć, nie zobaczyli nic. Innym wydarzeniem z historii Marfy był plan zdjęciowy filmu *Olbrzym* [reż. George Stevens] z Jamesem Deanem i Elizabeth Taylor w rolach głównych. To ostatni film Deana, z premierą w 1956 roku – rok wcześniej aktor rozbił się wyścigowym Porsche 550 Spyder na kalifornijskiej dwupasmówce Route 466, stając się wcieleniem swoich własnych słów: „Śnij jakbyś żył wiecznie, żyj, jakbyś miał umrzeć dzisiaj”²⁸. Ani Światła Marfy, ani epizod z Deanem nigdy nie zostały przez Judda w jakikolwiek sposób skomentowane.

Do Marfy można dojechać samochodem albo przylecieć samolotem. Trzy godziny drogi dzieli Marfę od meksykańskiego El Paso, gdzie znajduje się najbliższe lotnisko. Innej możliwości nie ma. Choć kilkanaście razy w ciągu doby pociąg przejeżdża przez centrum, nigdy się nie zatrzymuje – nie ma stacji kolejowej. Autobusy nie kursują. Jadąc z El Paso, przejeżdża się przez średniej wielkości miasto Van Horn oraz niewielkie Valentine, aktualnie *ghost town*. Marfa jest prowincjonalnym miasteczkiem z dwoma większymi skrzyżowaniami. Postmilitarne budynki Chinati, ich układ i ogrodzona całość wpisana w tkankę nieregularnej, prowincjonalnej zabudowy, ale jednocześnie wyraźnie odseparowana, sprawiają wrażenie obozu (w trakcie II wojny światowej przetrzymywano tu niemieckich jeńców) i pewnej zamkniętej struktury *sacrum*. Chinati wpisuje się w ciąg muzeów-świątyń, ale ze sporymi modyfikacjami. *Sacrum* Chinati nie ma nic wspólnego z architektoniczną ramą, ma bardziej skomplikowaną strukturę, budowane jest głównie przez atmosferę, elitaryzm i niedostępność miejsca.

Z Nowego Jorku, gdzie wszystko jest pionowe, Judd przeniósł swoje obiekty na pustynię, gdzie opowieść rozwija się horyzontalnie. Jak chciał Carl Andre, dzieło Judda jest drogą²⁹, niemożliwe jest objęcie Chinati jednym spojrzeniem, potrzeba czasu i również fizycznego ruchu, żeby móc odczytać to miejsce. Na fali migracji po 2001 roku Marfa stała się domem dla malarzy, performerów, pisarzy, filmowców, marszandów z Nowego Jorku³⁰. Działa tu dwanaście galerii sztuki współczesnej. Pewnie też nie przypadkiem to właśnie w Marfie nakręcono dwie oskarowe produkcje ostatnich lat: *To nie jest kraj dla starych ludzi* braci Ethana i Joela Coena [2007] oraz *Aż poleje się krew* Paula Thomasa Andersona [2007].

Donald Judd stworzył nową przestrzeń, przestrzeń możliwości, jak pisał Carl Andre³¹. Marfa jest rozszerzeniem mapy świata sztuki, jest jak **wyspa** na pustynnym oceanie Southwest³². Miejsce, gdzie miała się zrealizować idea Judda, nie mogło być przypadkowe. **Pustynia** jest najważniejszą ramą dla kolekcji. Dla Jeana Baudrillarda pustynia nie jest pejzażem, to czysta forma powstała w wyniku abstrakcji wszystkich pozostałych form: „Jej definicja jest absolutna, granica inicjacyjna, kontury ostre a przestrzeń nieubłagana.



Donald Judd, 100 aluminium pieces rozłożone w dwóch hangarach lotniczych na terenie The Chinati Foundation, 1982-1986, fot. E. Łączyńska

ni, aby żyć na miarę takiej dekoracji³⁴. Pustynia to przestrzeń, gdzie rzeczy gubią swój cień, gdzie pieniądze tracą wartość. To przestrzeń skończona, koncentryczna, przez swą intensywność zwracająca się ku wnętrzu, ku punktowi centralnemu – w stronę duszy³⁵. O takim samym zwrocie pisała Roni Horn, porównując pustynię do lustra: „Pustynia nie zna fałszu, nie uznaje masek. Na pustyni pozostajesz nagi sam ze sobą³⁶. Pustynia jest wyjątkową formą natury, gdzie traci się zupełnie poczucie czasu. Pustynia jest wieczna. Judd przez ustawienie swoich betonowych rzeźb bezpośrednio na pustyni wpisał te prace w absolutnie wieczny **bez-czas** (dodajmy, że Jürgen Habermas pisał w odniesieniu do modernizmu, iż: „jest tęsknotą do nieskalanej, wstrzymanej w ruchu terażniejszości”)³⁷. Artysta, który z taką świadomością wybiera na tło swojej pracy (i nie jest to praca efemeryczna) pustynię, tę Baudrillardowską czystą formę – abstrakcję wszystkich form, musi być pewny swojej genialności. Kiedy myśli się o Chinati, łatwo nasuwa się skojarzenie z **utopią**, choć Donald Judd kilkakrotnie podkreślał, że ani to, co chciał uzyskać, ani to, co udało mu się zrobić w Marfie, z utopią sztuki nie ma nic wspólnego³⁸.

George Steiner, autor książki *Rzeczywiste obecności*, twierdzi, że adresatem każdego dzieła jest przede wszystkim sam autor prowadzący nieustanny wewnętrzny monolog³⁹. Nie ulega wątpliwości, że Judd zrobił Chinati dla siebie. Chinati było dla Judda ważne jako dzieło wyrażające ewolucję jego sztuki, powiązania formy z naturą, ale nawiązaniem byłoby uważać ten powód za jedyny. Chinati potrzebuje widzów, Judd świetnie zdawał sobie z tego sprawę. Kolekcja zamknięta na kłódki w byłych wojskowych barakach, na końcu świata, bez widza traci jakikolwiek sens. Widz ten do Marfy musi dojechać – nie licząc potencjalnych odwiedzających, czyli 2424 mieszkańców, których Judd nie brał pod uwagę, tworząc Chinati⁴⁰. Zatem kontakt ze sztuką minimalistyczną zaprojektowany został przez założyciela Chinati jako element czy finalny etap podróży. W kontekście wielogodzinnej jazdy samochodem przez amerykańską pustynię, Baudrillard pisał: „Istnieje pewne zjawisko lub rodzaj szczególnego pobudzenia, a zatem i szczególne zmęczenie właściwe dla tego typu podróży. Przypomina drżenie mięśni prądkowanych wywołane nadmiarem gorąca i prędkości, nadmiarem rzeczy ujranych, przeczytanych, przemierzonych, zapomnianych⁴¹. Doświadczenie podróży jest zawsze doświadczeniem wyjątkowym. Kolekcja Chinati może się podobać lub nie, ale niewielkie są szanse na jej zignorowanie albo proste wymazanie z pamięci. Doświadczenie drogi jest tu kluczowe i jest doświadczeniem wspólnym. Wszyscy odwiedzający Marfę pokonują trudy pielgrzymki i nieważne, z której strony przybywają, zanim do-trą do celu, muszą zmierzyć się z pustynią. Judd świetnie to wykorzystał, zapewniając

To obszar znaków wszechwładnej, nieuniknionej konieczności, lecz znaki te pozbawione są sensu, są arbitralne i nieludzkie; to znaki, które mija się, nie pojmując³³. „To jasne – pisze Baudrillard – że Indianie potrzebowali swej magii i naprawdę okrutnej religii, by obłaskawić tak wielką teoretyczną potęgę geologicznego i niebiańskiego wydarzenia pustyni

swojej kolekcji, w tym dziełom własnym, pozycję wyjątkową wśród miejsc prezentujących sztukę nowoczesną.

Rudi Fuchs we wstępie do katalogu *Documenta 7* zamieścił taki oto fragment: „Kiedy francuski podróżnik, który odkrył Wodospady Niagary, powrócił do Nowego Jorku, żaden z jego przemyślanych przyjaciół nie chciał uwierzyć w jego fantastyczną opowieść. Jaki masz dowód, pytali. Moim dowodem jest to, że ja to widziałem”¹². Chinati nie można opisać, nie można na podstawie zobaczonych zdjęć konfabulować, że się tam było. Za sprawą pustyni, która jest najważniejszym tłem tej kolekcji, Judd stworzył nowy wymiar muzeum, którego zwiedzanie rozciąga się w czasie, stając się filmem drogi i to w stylu najlepszych amerykańskich klasyków gatunku.

Przypisy

- ¹ J. Poetter, *Back to Clarity: Interview with Donald Judd*, [w:] *Donald Judd*, kat. wyst. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1989, s. 55, tłum. własne.
- ² *Ibidem*, tłum. własne.
- ³ D. Judd, *21 February 1993*, [w:] *Donald Judd*, kat. wyst. Pace Gallery, New York 1993.
- ⁴ D. Judd, *On Russian art and its relation to my work*, [w:] D. Judd, *Complete Writings 1975-1986*, Eindhoven 1987, s. 17.
- ⁵ D. Judd, *Complete Writings 1959-1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*, New York 1975, s. 200, tłum. własne.
- ⁶ Pierwszy raz opublikowany w: „Art Yearbook”, no. 8, New York 1965, s. 74-82.
- ⁷ Pierwszym samodzielnym mieszkaniem Judda po wyprowadzce z domu rodzinnego był loft przy 19. ulicy w Nowym Jorku, który zaraz po poprawie sytuacji materialnej zamienił na pięciokondygnacyjny budynek przy 101 Spring Street, obecnie otwarty dla publiczności. Po przeprowadzce do Marfy zamieszkał w bliźniaczych halach, które nazwał La Mansana. W międzyczasie nabył trzy rancza poza Marfą, z których ostatnie – Las Casas jest największe, oddalone od Marfy trzy godziny drogi dobrym samochodem terenowym.
- ⁸ R. Fuchs, *Donald Judd (Artist at Work)*, [w:] *Donald Judd*, kat. wyst., Tate Modern, London 2004, s. 13, tłum. własne.
- ⁹ D. Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, New York 1975, s. 104, tłum. własne.
- ¹⁰ B. Rose, *Tape-Recorded Interview with Don Judd, Frank Stella. December 12, 1965*, niepublikowany zapis, archiwum Judd Foundation, Marfa, s. 12, tłum. własne.
- ¹¹ A. Lubow, *The Art Land. Marfa is the soul of Minimalism*, „The New York Times Style Magazine”, March 2005, no. 20, s. 128, tłum. własne.
- ¹² B.L. Grant, *Surveying the Back to the Land Movement in the Seventies*, <<http://208.8.185.150/backtotheland/>>, data dostępu: 20.03.2007.
- ¹³ J. Perl, *New Art. City. Manhattan at Mid-century*, New York 2005, s. 542.
- ¹⁴ Architekt pochodzący z Wisconsin zmarł w 1959 roku w Phoenix w Arizonie. W 1940 roku powołał fundację Taliesin West w Scottsdale w Arizonie, w nawiązaniu do swojego pierwszego domu-studio w pobliżu Spring Green w Wisconsin, które nazwał imieniem walijskiego poety.
- ¹⁵ Robert Frank nigdy nie był fotografem krajobrazu, zdjęcia pustyni są wyjątkami w jego twórczości, niemniej właśnie one bardzo często wymieniane są przez amerykańskich autorów w kontekście wyobrażeń o przestrzeni *Southwest*, o czym szeroko pisze Jed Perl. Zob. J. Perl, *New Art...*, op. cit., s. 542. Sam Frank wart jest przywołania ze względu na burzę, którą wywołał album *The Americans* i ogromny wpływ tej książki.
- ¹⁶ Nancy Holt mieszka i pracuje w Galisteo w Nowym Meksyku. Galisteo od 1993 roku jest także domem Lucy Lippard.
- ¹⁷ Artystka zmarła w Taos w 2004 roku.
- ¹⁸ B. Danilowitz, *Josef Albers: To Open Eyes*, London–New York 2006, s. 214.
- ¹⁹ Zarówno Turrell, jak i Irwin byli częstymi gośćmi w Marfie, wygłaszali gościnne wykłady przy okazji naukowych konferencji organizowanych przez Chinati. Obecnie jednym z największych artystycznych projektów Zachodniego Wybrzeża jest Rhoden Crater – dzieło życia Turrella, zbudowane na powulkanicznych terenach Arizony, *work in progress*. *Southwest* w dalszym ciągu przyciąga artystów, warto wspomnieć Susan Rottenberg czy Santiago Sierra mieszkających w Nowym Meksyku.

- ²⁰ D. Judd, *Marfa, Texas*, [w:] D. Judd, *Complete Writings 1975-1986*, op. cit., s. 96.
- ²¹ *Baja California* to dosłownie z hiszpańskiego „niższa Kalifornia”, potoczne określenie terenów północno-zachodniego Meksyku.
- ²² D. Judd, *On installation*, [w:] D. Judd, *Complete Writings 1975-1986*, op. cit., s. 24.
- ²³ *Documenta 7*, Katalog, Kassel 1982, s. 164-167. Cyt. za: D. Judd, *Complete Writings 1975-1986*, Eindhoven 1987, s. 19-24. Oprócz *On installation* istotne są teksty: *In defense of my work* oraz *A long discussion not about master-pieces but why there are so few of them*, opublikowane w: D. Judd, *Complete Writings 1975-1986*, op. cit.
- ²⁴ D. Judd, *On installation*, op. cit., s. 24.
- ²⁵ M. Bal, *Dyskurs Muzeum*, op. cit., s. 358.
- ²⁶ J. Bunnell, *Night Orbs. An exploration into unknown luminous phenomena*, Texas 2003, s. 5.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ V. Holley, *James Dean: szybkie życie*, tłum. Z. Niewojski, Warszawa 2007, s. 53.
- ²⁹ „Rzeźba jest drogą”, jak w 1970 roku powiedział Carl Andre. Por. P. Tuchman, *An Interview with Carl Andre*, „Artforum” June 1970, s. 57.
- ³⁰ Co zapewne w dużym stopniu związane było z realizacją instalacji Dana Flavina i towarzyszącym jej informacjom medialnym.
- ³¹ *Interview med Carl Andre ved Chrisrian Gether* [w:] *Carl Andre. Sculptor & Poesi*, kat. wyst. Vestsjællands Kunstmuseum, Sorø 1991, s. 29.
- ³² Skojarzenia z wyspą prowadzić mogą do innej kolekcji sztuki nowoczesnej: The Benesse House Naoshima Contemporary Art Museum założonego w latach dziewięćdziesiątych na japońskiej wyspie Naoshima zamieszkałej przez rybaków. Prace bez etykietek zainstalowane są na całej wyspie, architektoniczną oprawę budynku wykonał Tadao Ando.
- ³³ J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 2001, s. 166.
- ³⁴ *Ibidem*.
- ³⁵ *Ibidem*, s. 167.
- ³⁶ *Roni Horn. Inner Geography*, kat. wyst., The Baltimore Museum of Art, Baltimore 1994.
- ³⁷ J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 29.
- ³⁸ R. Fuchs, *Donald Judd (Artist at Work)*, op. cit., s. 17.
- ³⁹ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubasińska, Gdańsk 1997, s. 55.
- ⁴⁰ Donald Judd nie jednoczył się z mieszkańcami Marfy, nie miał ambicji przekonywać ich do swojej sztuki. Był inicjatorem wprowadzenia przedmiotu o sztuce do tamtejszej szkoły podstawowej, był też pomysłodawcą corocznego Open House – dni otwartych kolekcji, które kontynuowane są do dziś. Jednak nie angażował się bezpośrednio w polityczno-społeczne życie miasteczka, co wykazały przeprowadzone przeze mnie w czasie pobytu w Marfie w 2007 roku wywiady z autochtonami oraz z aktualnymi gospodarzami Chinati.
- ⁴¹ J. Baudrillard, *Ameryka*, op. cit., s. 18.
- ⁴² *Documenta 7*, kat. wyst., Kassel 1982, s. XV.

Summary

Donald Judd created the Chinati Foundation in Marfa, Texas, as a very sophisticated space for art far away from NYC and other art centers. The artist was interested in placing his work in a more permanent manner than was possible in gallery or museum shows. This would later lead him to push for permanent installations for his work and that of others, as he believed that temporary exhibitions, being designed by curators for the public, placed the art itself in the background, ultimately degrading it due to incompetency or incomprehension. The specific intention of Chinati is to preserve and present to the public permanent large-scale installations by a limited number of artists. The emphasis is on works in which art and the surrounding landscape are inextricably linked. The Chinati Foundation is located in the middle of the Chihuahuan Desert, which is the most important background for it. Driving to the place is a common experience for visitors.

Zofia Maria Cielątkowska

Podróży ślady - fotografie niecodzienne oraz zerwana narracja

Les Météorites de l'amour
Géralda Minkoffa i Muriel Olesen¹

W codziennej wędrówce przemierzamy niesamowite odległości, ale zwykle dopiero zmiana miejsca nam to uświadamia. Zmienić miejsce, to przenieść się z przestrzeni oswojonej, własnej, niezauważanej w obcą. Inne uwydatnia nasze codzienne relacje ze światem zewnętrznym pod postacią braku. Inne mówi o „ja”, które wyjęte z bezpiecznej rutyny, otwarte na nowe sytuacje i konteksty, musi się na nowo określać, pytać o swoją tożsamość. W zmienności zdarzeń zwraca się do wnętrza. Zmienić miejsce, to nie tylko zmienić przestrzeń, ale też czas. Ten codzienny upływa miarowo, jednostajnie, z pewną dozą przewidywalności – skupia się wokół działań i celów, na nich koncentruje. Czas innego nie jest obiektywny, jest subiektywnym czasem przeżyć, potrafi się zatrzymać, wlec niemilosiernie lub ulecieć niepostrzegalnie, nieodwracalnie. W żaden sposób nie przekłada się na obiektywność rzeczywistości. Tworzy wewnętrzną historię zdarzeń, układa ją w obrazy, a te z kolei tworzą narrację własną, osobistą, subiektywną. Gdyby ją jednak zatrzymać, uchwycić w istotnym momencie?

Takim zatrzymaniem narracji są meteoryty Gérarda Minkoffa oraz Muriel Olesen, czyli cykl fotografii z podróży. Nie odnajdziemy jednak na nich – jak można by się było spodziewać – widoków zwiedzanych miejsc. Nie są to fotograficzne dokumenty ani przewodnik turysty. *Meteoryty* są specyficznymi śladami. Nie są uwiecznieniem miejsca jako elementu poznawczego czy kulturowego, ale raczej uchwyceniem własnego wycinka w obcej przestrzeni. Ten uchwycony przez artystów moment zawsze jest elementem podróży, ale pomimo swej narzucającej się oczywistości, rzadko kiedy zostaje zauważony. Przynależy do codzienności, ale dzięki nowym okolicznościom staje się wyjątkowy: chodzi o sen, zasypianie, jak i budzenie się w obcym, nowym miejscu.

Para fotografów często podróżuje i w każdym nowym łóżku, w którym spędziła noc, formuje z kołdry meteoryt – coś na kształt kuli, którą później uwiecznia na fotografii. Centralnie ustawione w obiektywie, to one bez wątplenia mają mówić i mówią: o dłoniach, które ułożyły je z taką precyzją. Każą domyślać się strzępów historii zawartej w ograniczonej przestrzeni, danej nam tylko w konturach łóżka i zarysach poduszek.

Zdjęcia są wykonane bez zbytej dbałości o szczegóły techniczne, co podkreśla ich osobisty charakter. Powstał w ten sposób specyficzny dokument, pamiątnik z licznie odwiedzanych miejsc. Na poziomie tego, co widzialne, tego, co w pierwszym odruchu niejako samo narzuca się widzowi, meteoryty są czymś ogólnym. Prezentowane w cyklu, wszystkie noszą znamiona podobieństwa, unifikacji. Są czy też mogłyby być po prostu podobnymi, miękkimi kulami usytuowanymi w jakimkolwiek łóżku, w jakimkolwiek hotelu, domu czy innym miejscu na ziemi. Nie znając ich historii, patrzymy na podobne sobie formy z kołdry. To jednak tylko pierwsze wrażenie. Daty i nazwy miast przy foto-

grafii pozwalają nam się domyślać innego miejsca i czasu – podróży. Właśnie to, czego w meteorytach nie możemy dostrzec, to, co niewidzialne, decyduje o ich wyjątkowości, indywidualności, o tym, że przyciągają naszą uwagę. Niewidzialne w tym przypadku, to pewna ukryta historia, która doprowadziła do istnienia tego, a nie innego śladu.



Samarkand, Hôtel Président, ch.308, 07.06.2008

Christine Zwingmann we wprowadzeniu do wystawy *Meteorytów* w Meiryn, zastanawia się, co tak naprawdę zawiera ta prezentacja². W samym tytule pojawia się pojęcie „miłości” – dlaczego? Czy ma symbolizować siłę uczucia w momencie, kiedy najmniej się go spodziewamy? Czy wręcz przeciwnie, może chodzi o motyw syzyfowej skały, którą trzeba codziennie od nowa pracowicie wtaczać i jednocześnie uważać, aby nie wpaść w banalność rutyny? O meteorytach można pisać jako o rzeźbach, świadkach bezsenności, snów, marzeń wypowiedzianych i niewypowiedzianych. Albo po prostu o dwóch ujęciach jednej wizji – dwudziestu lat twórczej współpracy. Artyści zresztą poznali się na długo wcześniej, zanim zaczęli pracować razem, o czym dowiadujemy się z wywiadu udzielonego w ramach filmu dokumentalnego zrealizowanego przez Xaviera Ruiza (2004)³. Gerard był nauczycielem Muriel, po czym ich drogi się rozeszły, aż pewnego dnia w 1967 roku spotkali się ponownie – w kinie na filmie Luisa Buñuela *Piękność dnia* (1967), by od tej pory – jak mówi Muriel – nigdy się nie rozstawać. Historia – można powiedzieć – zbyt idealna czy przestodzona, jednak kiedy ogląda się wspomniany dokument, bije z niego proste, naturalne ciepło dwojga ludzi, którzy są połączeni wspólną pasją, pracą, wspólnie spędzonym czasem, doświadczeniem. „To fotografia nas zbliżyła i uczyniła bardziej realnymi” – wyznaje Gerard. Według niego, to

fotograf jest tą osobą, która zdejmuje zasłonę rzeczywistości, dokonuje jej odkrycia, ale jednocześnie zdaje sobie sprawę, że ta zasłona przejmie cechy fotografa...

Kiedy stoimy przed zdjęciem, mamy wrażenie, że widzimy dokładnie to samo, co widział fotograf w momencie jego zrobienia. Miejsce widza, z którego oglądamy fotografię, jest niejako tym samym spojrzeniem – tylko z dystansu czasu. Poprzez oglądanie stajemy się świadkiem zdarzenia w żaden sposób nienależącego do naszej przeszłości. Wzrok sam w sobie jest zmysłem dystansu, odsuwamy się krok dalej, aby zobaczyć, widzieć lepiej. Dla widza obraz mówi w jego „tu oto”. Dopiero pomiędzy „tu oto” widza a obrazem powstaje narracja. Może oczywiście nie powstać i doświadczenie oglądania uleci w bliżej nieokreślonych wrażeniach zmysłowych. Założmy jednak, że powstaje. Im więcej oczywistych szczegółów danych przez sam obraz, tym więcej miejsca dla samego obrazu w owym „tu oto”. Im bardziej natomiast to, co przedstawione, rozmywa się w niejednoznacznych zarysach, tym bardziej widz musi „być”, aby zaistniał sam obraz

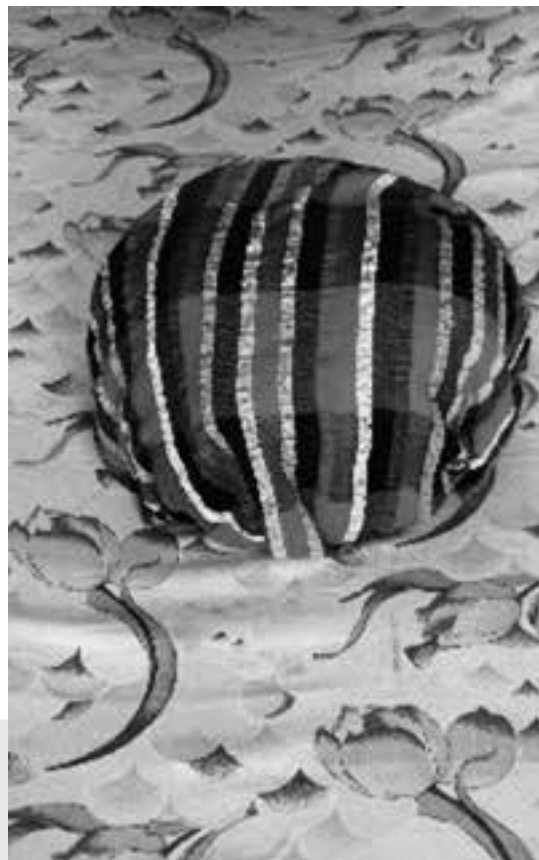
oraz narracja. Umieszczenie odpowiedniej daty i miejsca wykonania ujęcia przy fotografii skłania do myślenia o precyzji czasoprzestrzeni, o byciu właśnie „wtedy i tam”. Ten przywilej fotografii to iluzja realnego. O ile oczywiście nie jesteśmy poddani manipulacjom nowych technologii, wierzymy, że coś przedstawionego, danego nam w bezpośredniej styczności ze zdjęciem, zdarzyło się rzeczywiście. Dlaczego jednak iluzja?

Powróćmy na chwilę do malarstwa. Wyobraźmy sobie obraz Van Gogha przedstawiający chłopskie buty. Technika malowania, struktura farby sugeruje, że była ona kładzona warstwami; aby nałożyć kolejną, z pewnością trzeba było nieco odczekać, być może nawet do następnego dnia, aby sprawdzić dany efekt w innym świetle. Początkowo, kiedy na płótnie znajdowało się tylko kilka barwnych plam, niemożliwe było wywnioskowanie, co będą przedstawiać. Potencjalnie mogły stać się czymkolwiek innym. Potrzebny był czas, aby stały się tym, czym są, to znaczy chłopskimi butami. Kiedy oglądamy obraz, nie dostrzegamy w nim tego, co niewidoczne, czyli malarza i włożonej przezeń pracy. Jednak sama forma obrazu czy użyta technika kieruje nas do czasowości powstania dzieła i w refleksji możemy przywołać ten brakujący, przemilczany, ale jednak zawarty w dziele element. Kiedy oglądamy *Las Meninas* Velasqueza (1656), nie uderza nas przecież statyka ludzi, nie myślimy o godzinach spędzonych przez modeli w niewygodnych pozach. Doświadczamy raczej chwilowości danego ujęcia, tak, jakby za moment to, co się dzieje w obrazie, miało przejść naturalnie w coś innego, w ruch, w codzienność.

Malarz zatrzymuje rzeczywistość, aby móc pokazać czas. Fotograf zatrzymuje czas, aby pokazać rzeczywistość. Moment uchwycenia jest jednocześnie momentem danym. Dlaczego jednak iluzja?

Nie piszę przecież o przedstawieniu chłopskich butów, z którego „wnętrza ciemnego otworu znoszonego narzędzia-butów wyziera trud roboczych kroków. Spiętrzył się na nich mozół powolnego stąpania przez rozległe i stałe jednak bruzdy roli, nad którą unosi się ostry wiatr. Skórę pokrywa wilgoć i lepkość ziemi. Pod podszewkami przesuwają się samotność polnej drogi wiodącej przez zapadający wiecór²⁴. Tu też powstaje narracja, powstaje pewna historia będąca częścią *bycia-w-świecie* na styku odbiorcy i dzieła. Znika sam artysta, to dzieło niejako „jest”⁵.

Kiedy Foucault pisał o *Las Meninas* Velasqueza, o grze obecnych i nieobecnych spojrzeń, tworzył tak naprawdę narrację. Powstała ona z idealnego zewnętrznego punktu widzenia. Z przedstawienia, a dokładniej klasycznego przedstawienia, i definicji prze-



Egypte, dans le Nouveau Désert Blanc, entre l'oasis de Behariya et l'oasis de Farafra, 02.04.2008
2005



MO et (GM), exposition à l'Institut suisse, Roma, Italie, 2005

strzeni, którą ono stwarza. Z jednej strony przedstawienie prezentuje się we wszystkich swoich elementach, szczegółach, spojrzaniach, ale też w tym rozproszeniu ukazuje się pustka. „Konieczne zniknięcie tego, co owo rozproszenie ustanawia; tego, kogo przypomina i tego w czyich oczach jest tylko przypomnieniem. Ten podmiot właśnie, który jest «Tym właśnie» – został wyłączony. I przedstawienie wolne od tego związku, który je krępował, może ujawnić się, jako czyste przedstawienie”⁶. Zniknięcie czy raczej gra widzialnych i niewidzialnych, dokonuje się jednak po przejściu podstawowego poziomu. Przede wszystkim samo przedstawienie wyłania się dopiero z narracji. Musi powstać pewna historia, aby wyniknęło z niej zniknięcie jej samej przynależne.

W zetknięciu odbiorcy z dziełem tworzy się narracja odniesiona do świata: chłopskie buty odsyłają do pola, drogi. *Las Meninas* do postaci, być może fikcyjnych – narracja tworzy się z pewną lekkością. Warstwa farby bierze narrację powstającą „tu oto” w nawias, oddala bezpośredniość, realność.

Powracam do *Meteorytów*. Fotografia też jest przedstawieniem. W momencie, kiedy nie znam historii, patrzę na podobne sobie miękkie kule ułożone z kołdry, które mogłyby się znaleźć w jakimkolwiek miejscu na ziemi. Mogą być dziecięcą zabawą, konceptualną grą, dosyć osobliwym przypadkiem pamiątki z podróży czy wariacją rzeźbiarską na temat meteorytu. Ułożone są jednak z wielką precyzją. Prezentuje mi się fragment czyjegoś łóżka, jednak nigdy nie tego samego, być może za dnia, być może w nocy, z różnych miejsc mówiących o pewnej repetycji, rytuale, powtarzającym się w jakichś okolicznościach. Może to jakaś podróż? Układam strzępy narracji odniesionej bezpośrednio do mojego „tu oto” odbiorcy. Pozostaje jednak wiele niedopowiedzeń. I kiedy w końcu poznaję historię stojącą za fotografią⁷, narracja, która powstaje na jej podstawie, nie jest już moja. Oglądając meteoryt, wyobrażam sobie, jak trzeba było ułożyć poduszki i wręcz cofam się do momentu niewiedzy. Nie widzę już jakiegokolwiek łóżka w jakimkolwiek miejscu, ale bardzo konkretny obraz, wręcz intymny, tajemniczy, ale nie „tu oto” widziane jeszcze przed chwilą. Nie ma grubej warstwy farby, tylko cienka błona negatywu przywołująca obecność – meteoryty zrywają narrację „tu oto”. Przedstawienie nie jest już przedstawieniem, tylko samo staje się narracją, rzeczywistą historią. W samej istocie braku przedstawienia konkretnych ludzi „widzę” właśnie ich. Dokonało się dokładne odwrócenie – przedstawienie zainicjowało pojawienie podmiotu.

Zmienić miejsce to przenieść się z przestrzeni oswojonej, własnej, niezauważalnej w obcą, inną. Czas innego nie jest czasem obiektywnym, ale subiektywnym czasem przeżyć, potrafi się zatrzymać, wlec niemiłosiernie lub ulecieć niepostrzegalnie, nieodwracalnie... W codzienności przemierza się zwykle niesamowite odległości, ale to dopiero podróż nam to uświadamia. Podróż to zmiana miejsca, a zmienić miejsce, to przenieść się z przestrzeni oswojonej, własnej, niezauważalnej w obcą, inną.

Meteoryty mówią o podróży w sposób niewidoczny, inaczej niż kartki z widokiem, reportaże. Nie są spojrzeniem na zewnątrz na obcy świat. To raczej zewnętrzne okoliczności podróży stają się impulsem, aby powiedzieć coś o codzienności, o tym, co wewnątrz, o człowieku. Tworzą obcy fragment przestrzeni bez obcości. Meteoryty są prywatną historią wplecioną w zmianę miejsca; z innego czynią własne. O tym, że wydarzają się w innym czasie i przestrzeni dowiadujemy się bardziej z podpisu pod zdjęciem, niż z ich przedstawienia. Ciąg różnic i powtórzeń rytuału zachowuje to, co niewypowiedzialne i niewidzialne – może dlatego właśnie są meteorytami, „bo są tajemnicą, koncentracją, podarunkiem, bo zdarzają się rano zaraz po przebudzeniu”⁸. Patrzą na nie jak na moment magicznego, cyklicznego czasu. Powtórzenie i różnica potrzebują wewnętrznej siły, a ta spożywa właśnie we wnętrzu meteorytu...



Saint-Louis, Ile Maurice, a' bord du Costa Europa, cabine 6201, 01.02.2009

Przypisy

- ¹ Prace pokazywane na wystawie *PHOTOsuisse – Przegląd Szwajcarskiej Fotografii*, Bunkier Sztuki, Kraków 8.11-7.12.2007. Wystawa prezentowała prace 28 fotografów ze wszystkich regionów Szwajcarii, m.in. *Meteory G. Minkoffa i M. Olesen*. Oprócz zdjęć pokazano również dokument filmowy przybliżający prace artystów.
- ² Gerald Minkoff urodził się w Genewie w 1937 roku. Był pierwszym szwajcarskim artystą wideo. Prezentował swoją instalację w 1970 roku na Biennale w Wenecji, zdobył nagrodę Sztuki i Technologii na XII Biennale w Sao Paulo (1973) oraz Grand Prix Philipa Morrisa za pracę wideo – nagrodę przyznaną przez Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Sztuki (AICA). Muriel Olesen urodziła się w Genewie w 1948 roku. W swojej sztuce używa różnych mediów od fotografii poprzez wideo, malarstwo czy rzeźbę do performance. Wystawia tak samo często w Europie, jak i w Ameryce Północnej, Południowej, Afryce czy Japonii. Artyści spotkali się w 1967 roku, a pierwszą wspólną wystawę pokazali w 1987.
- ³ Gérald Minkoff i Muriel Olesen, *Les météorites de l'amour*, Galerie du Couchant, Meyrin 19.09-7.12.2007.
- ⁴ Dokument można obejrzeć na DVD dołączanym do katalogu wystawy *PHOTOswiss*. Reżyseria: Xavier Ruiz dla Télévision suisse (Festival arbres et lumières 2004, Genève).
- ⁵ M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, [w:] *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Warszawa 1997, s. 20.
- ⁶ „Artysta w porównaniu z dziełem jest czymś nieważnym, bez mała samounicestwiający się w tworzeniu przejściem potrzebnym do wyłonienia dzieła”. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, op. cit., s. 26.

⁶ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 28.

⁷ Opowiedzianą przez artystów we wspomnianym dokumencie Xaviera Ruiza.

⁸ Wypowiedź artystów w filmie Xaviera Ruiza.

Summary

Travel traces – unusual photography of broken narration *Les Météorites de l'amour* Gérarda Minkoffa oraz Muriel Olesen

The text broadly speaking is about narration. It goes through reflection on narrative situation which occurs between spectator and piece of art, differences in that situation coming out from painting or photography. An inspiration for this article was the cycle of photography by Gérard Minkoff and Muriel Olesen - *Les Météorites de l'amour (Meteorites of love)*. The artists travel quite often and after each night spent in a new place, they create a meteor – a kind of bowl made by shaping the duvet on the bed. It was called a meteor because *it keeps secrets from the night*. From this point of view the travel – quite often associated with predictable pictures, or simply reportage photos – becomes a pretext to say something more than travel itself. Pretext, to say something about human as subject. Through narrative reflection, the text in a metaphorical way establishes a dialog with two classical texts Heidegger's *The Origin of the work of art* and Foucault *The order of things*

VI. Technologie komunikacyjne



Roman Bromboszcz

Nawigacja a labirynt. Teoria multimedialności w kontekście potrzeby podróżowania

W poniższym tekście korzystam z idei podróży. Ze zwiedzaniem i podróżowaniem łączę temat nawigacji. Punktem wyjścia do opisu tych strategii jest dla mnie „baza danych”, pojęcie zaczerpnięte z *Języka nowych mediów* Lva Manovicha. Dookreślam je poprzez pojęcie porządku, uważając, że interpretacja bazy danych jest jej uporządkowaniem. Zwiedzanie, podróżowanie i nawigacja są interpretowaniem przestrzeni. Każda z tych czynności porządkuje przestrzeń w „ruchu syntezy”, obejmując wszystko „z góry”, w wyobraźni, w natychmiastowości i symultaniczności „wdrukowanej mapy”.

Będę przyglądał się też kategorii „(multi)mediów” jako reprezentatywnej dla badań nad nawigacją w Internecie. Zaproponował ją Ryszard Kluszczyński, dla którego „multimedia” stanowią w istocie główny przedmiot teorii. W słowniku współczesności „multimedia” są kategorią uprzywilejowaną, jednocześnie bardzo pojemną i wyjątkową. W postępowaniu naukowym media i multimedia są dla mnie równie ważne jak dla autora, którego teksty będę analizował i interpretował. Uznaję tę kategorię za propozycję nazewnictwa konkurencyjną wobec innych pojęć, takich jak „nowe media” czy „elektryczność”. Nie staram się tych pojęć stosować wymiennie. Usiłuję je rozgraniczyć.

Interesować będą mnie również pewne formy kulturowe. Nazwę je ramami doświadczenia. W *Spółczesnym społeczeństwie informacyjnym. Cyberkulturze. Sztuce multimedialności* Kluszczyński formułuje odpowiedzi na pytania nurtujące teorię komunikowania¹. Poświęca uwagę sztuce medialnej (kino, fotografia) i multimedialnej (wideo, net art). Opisuje realizacje artystyczne ciekawych artystów. Chociaż w innych pracach autor podejmuje bardziej szczegółowe badania – przykładowo, opisując polską sztukę awangardową w *Obrazach na wolności. Studiach z historii sztuk medialnych w Polsce*, daje dowody kompetencji w bogato zilustrowanej literaturze historii sztuki i estetyki² – ostatecznie projekt przeprowadzony w *Spółczesnym społeczeństwie informacyjnym* należy do najbardziej ambitnych.

Istnieją dwie odpowiedzi na pytanie, jak uzasadnić uprzywilejowanie „multimedialności” w tekstach Kluszczyńskiego. Autor, zajmując się filmem i wideo, przeszedł do uogólnienia, które parafrazuje właśnie zbitką wyrazową „(multi)media”. Co oznaczają owe nawiasy?³ Kontynuację czy dyskontynuację? Czy multimedia są nową generacją, czy tylko słabym wzmocnieniem istniejących już efektów nowych mediów? Wydaje się, że ta parafraza wyraża słabość, niemoc solidnego, dyferencjalnego nazwania. Zamiast „multimedialności” proponuję terminy „elektryczność” i „nowe media”. Do tego sporu wewnątrz labiryntu dojdę w dalszej części tekstu.

Pierwszy kierunek poszukiwań dla tematu podróży widziałbym w powiązaniach między drogą turysty a konkurencją korporacji, która chce handlować euforią. Drugi kierunek biegnie w stronę problemów sztucznego życia, które rozrasta się poprzez horyzontalne współżycie, współrozumienie, współfundowanie. Dla Kluszczyńskiego fundamentalne jest rozumienie siebie nawzajem w komunikacji między-kulturowej wewnątrz „rozpływania się” partykularyzmów⁴.

Twierdzę, że współczesny odbiorca jest nieczuły (zanestetyzowany) wobec fizycznych aspektów labiryntu, w którym przebywa, przemieszczając się z miejsca na miejsce – zarówno w sieci WWW, jak i w mieście. W teorii Kluszczyńskiego medium znika. Można tak powiedzieć dlatego, że Kluszczyński przyjmuje semiotyczne ramy komunikacji, ramy fizjologiczne i estetyczne biorąc w nawias. Wymienia trzy typy komunikowania. Typ *quasi*-bezpośredni występujący pomiędzy jednostkami w sieci. Typ pośredni występujący tam, gdzie mamy kontakt z CD-ROM-em, DVD lub WWW⁵. W sposób zawołowany wyróżnia też typ trzeci, intrapersonalny, dotyczący samorozumienia siebie i zespolenia w jedno odbiorcy i nadawcy⁶.

Omówmy pokrótce każdy z wymienionych typów. Pierwszy dotyczy komunikacji między jednostkami, w której partnerzy posługują się pewnymi pośrednikami, takimi jak witryny WWW, w celu wymiany lub podróży. Drugi dotyczy rozpoznania tego, co można wygenerować w kontakcie z nośnikiem, środkiem do generowania znaczeń i samowiedzy. W trzecim widzimy pozbawiony zapośredniczenia proces porozumiewania się jednostki z samą sobą za pomocą reprezentacji, jaką wytwarza w wyobraźni. Reprezentacja zostaje potraktowana jako wcielenie, kiedy zyskuje parametry liczbowe jak awatar w rzeczywistości wirtualnej.

Drugi i trzeci z typów komunikowania stają się różne tylko, jeśli przyjmiemy za istniejące fizyczne podłoże komunikatu, energię i informację, jeśli przyjmiemy, że CD-ROM, DVD i WWW to nośniki, które działają za sprawą wykorzystania energii i uporządkowania informacji. W perspektywie Kluszczyńskiego dzieło sztuki zostaje zdematerializowane⁷. Główny przedmiot teorii zaproponowanej w *Spoleczeństwie informatycznym* zostaje niedookreślony jako układ-kontekst⁸. Kontekst jest pretekstem do doświadczenia, które formuje odbiorca. Widz podąża drogą inwencji, produktywności, emancypacji i zadowolenia.

Istnieje jeszcze jeden typ komunikacji – poza tym opisanym przez Kluszczyńskiego: droga, którą odbywamy w grach komputerowych takich jak Quake, w formie labiryntu. Wymienione typy komunikacji posługują się rozróżnieniem na osoby i zapośredniczenia. W każdym z typów, jeśli się temu przyjrzeć uważnie, mamy do czynienia z siłą, która łączy wielość kulturową postulowanych wirtualnych powiązań i odesłań hipertekstu⁹. Wiemy, że droga, którą podejmuje internauta, jest wielokierunkowa, rozwidlająca się jak labirynt, jak szlak w wędrówce. Labirynt jako taki nie jest dostrzegany, ponieważ wyświetlają się nam konkretne miejsca, konkretne witryny.

Nawigacja w sieci WWW nie ma w sobie zbyt wiele z podróży. Dlaczego? Dla porównania nawigacja samolotem polega na przebyciu drogi, która dobiega do celu w konkretnym, statycznym miejscu. Tak rozumiana droga rozciąga się pomiędzy miejscami. Miejsce wyklucza dynamikę drogi, jest spoczynkiem. W Internecie ta hierarchia zostaje zachwiana poprzez zlikwidowanie przestrzennego dystansu pomiędzy miejscami. Miejscem w Internecie jest strona WWW lub pewien sposób dostępu poprzez adres (naszego komputera i witryny, którą eksploatujemy – tak zwany „I.P.”). Drogi pomiędzy stronami i adresami nie doświadczamy. Mówiąc inaczej – droga pomiędzy miejscami w Internecie

jest technicznym aspektem, który zajmuje ułamki sekund i ujawnia się tylko wtedy, gdy układ techniczny przestaje działać poprawnie (sprawnie).

Nawigacja w Internecie jest nawigacją pomiędzy treścią i treścią, w niekończącym się morzu informacji, gdzie nie ma drogi jako takiej, gdzie nie ma opozycji droga i miejsce; po przestrzeni przeładowanej informacjami i wiedzą, przestrzeni gotowej, przygotowanej na eksplorację i generatywne przekształcenia. Przestrzeń internetowa jest izotropowa¹⁰. Brak w niej uporządkowania względem osi. O ile fizyczne otoczenie, takie jak w przypadku miejskich zabudowań, posiada nacechowanie dwóch kierunków (horyzontalność i wertykalność), o tyle z logicznego punktu widzenia każdy z kierunków, na które naprowadzają hiperłącza, jest równie ważny.

W jaki więc sposób opisać miejsca-przejścia na mapie podróży, sploty, rozgałęzienia labiryntu i drogi? Dla Kluszczyńskiego komunikowanie to tworzenie kontekstów dla innych kontekstów¹¹. Współ-konteksty odbiorcy i artyści są splotami kultury. W teorii Kluszczyńskiego kultura potraktowana zostaje jako niemająca granic konstelacja znaczeń, semioza. Wspólną płaszczyzną jest tekst, który jednoczy czytelnika i media na płaszczyźnie semiotycznej, w trakcie czytania i realizowania funkcji, mówienia i komunikowania¹².

W ujęciu Kluszczyńskiego sens konkretnej wypowiedzi w odbiorze komunikatu artystycznego zostaje wzięty w nawias. Właściwą ramą komunikacji jest kultura rozumiana jako proces różnicowania się znaków. Jesteśmy w jego przebiegu uwikłani za sprawą komunikacji. W ten sposób komunikację multimedialną opisuje też Kluszczyński. Odbiorca (nawigująca po multimediami jednostka) komunikuje się z pośrednikiem (artefaktem). Po stronie odbiorcy mamy do czynienia z generowaniem wypowiedzi, z analogicznym procesem mamy do czynienia po stronie artefaktu. Komunikacja zachodzi zawsze. Jej warunkiem jest wzajemne naświetlanie się kontekstów.

Uogólniając, można stwierdzić, że rozumienie siebie nawzajem wynika z wymiany znaków pomiędzy jednostkami. Jednostki kształtują swoje zdanie o sobie i otoczeniu w trakcie komunikacji, wymiany semiotycznej. Odbiorca, bezustannie reinterpretując, poruszając się „po kole hermeneutycznym”, dochodzi do nowych samoodniesień, kontynuacji i dyskontynuacji – wątków podróży i autokreacji. Wydaje się, że bez kategorii odbiorcy, którego udział wyraźnie Kluszczyński umniejsza, nie dałoby się tej teorii zrekonstruować.

Jak do procesu komunikacji wprowadzić kategorię labiryntu? Labirynt jest pewnego rodzaju formą, która „sprasowuje” przestrzeń. Zamiast rozległego pola, jakim jest, na przykład, polana lub łąka, w labiryncie zostajemy przytłoczeni masywem ścian. Labirynt jest pewnego rodzaju konstrukcją, w obrębie której poruszamy się krótkimi, dyskretnymi posunięciami. Rozwidlenie jest tutaj regułą, a nie wyjątkiem. Nie percypujemy całości, nasza wiedza o labiryncie zrelatywizowana jest do naszej pamięci. Poznając labirynt, rysujemy w pamięci jego mapę.

Tak opisany labirynt znajdziemy w mieście, ale nie w sieci Internetu. Samoodniesienia, o których pisze Kluszczyński, zdarzają się jako reinterpretacje w „powtórzeniach” hipertekstu. Hipertekst jest sprasowaną przestrzenią, w której miejsce staje się czymś permanentnym¹³, a droga kurczy się do poziomu „załadowania informacji”. Nie podróżujemy po Internecie, przeskakujemy z miejsca na miejsce.

Przyjeżdżając do nowego miasta, kontaktujemy się z jego przestrzenią na prawach labiryntu. Mapa jest formą, która w sposób nowoczesny radzi sobie z dyskomfortem tego, co nieznanie¹⁴.

Jednostka w labiryncie koncentruje się jedynie na krótkiej przeszłości. Możemy wskazać na dwa nadrzędne typy labiryntu: jeden z nich nastawiony jest na penetrację, drugi w trakcie podróży rozrasta się lub modyfikuje. Na ten podział nałożymy kolejny, powtarzający rozróżnienie między tym, co statyczne i dynamiczne. Statyczny labirynt ma budowę skończoną. Da się wyliczyć i spenetrować. Labirynt dynamiczny może być nierozwiązywalny. Strony WWW są statyczne. Dynamiczne obrazy znaleźć można w reklamie i w filmach, które ujawniają się w ramach odśłon konkretnych stron.

Moje zastrzeżenie wobec Kluszczyńskiego jest następujące. W *Spółeczeństwie informacyjnym* autor zasadniczo dąży do tego, by uporządkować pewne pojęcia definiujące kulturę współczesną. Chodzi tu przede wszystkim o „globalizację”, „społeczeństwo informacyjne” i „zapośredniczenie”. Z jego rozważań zupełnie znika horyzont „energetyczny” i „aksjologiczny”. Pierwszy – określający udział energii w kształtowaniu się społeczności. Drugi – omawiający sferę wpływów i kategorie gier wytwarzanych przez ogólnie pojmowaną wymianę wewnątrz komunikacji semiotycznej i cybernetycznej.

Moim zdaniem, podstawę doświadczenia stanowi proces wymiany. Oszacowywanie i szukanie ekwiwalencji są momentami wymiany (znaków i sygnałów) pomiędzy jednostką i jej otoczeniem. W estetyce nowych mediów te same miary stosowane są do net artu, instalacji interaktywnych i sztuki multimediów. Doświadczenie, tak jak je ujmuję, składa się z momentów, w których doświadczanie sztuki nie stanowi nadrzędnego pola. Jest jednym z pól. Pola są łączone za sprawą rozumu transwersalnego¹⁵, który poszukuje swoich reguł na przecięciu różnych specjalności. Innym ważnym polem obok sztuki jest matematyka, jeszcze innym ekonomia. W innej kategorii typów znajdują się między-miejsca, którymi są labirynt, sieć i uporządkowana baza danych.

Kluszczyński wymienia trzy stadia formowania się badań nad komunikacją¹⁶. Zopatrjuje je w słowa klucze: „transmisja”, „interakcja”, „generowanie znaczeń”. Tak wprowadzony podział jest jednak nieostry. Przede wszystkim nie wyodrębnia „interakcji” od „generowania znaczeń”. Kiedy indziej próbuje też udowodnić, że „informacja” nie odgrywa żadnej roli w komunikowaniu. Również „transmisja” uznana zostaje za pojęcie „stare”. Podstawę dla aktu komunikacji Kluszczyński widzi w tekście – „obiekcie interpretacji. Nie mówi się tu o zasadniczej różnicy między odbiorcą i nadawcą, ich status zostaje w pewnym sensie zrównany: są traktowani jako czytelnicy tekstu”¹⁷.

Co tekst niweluje? Po pierwsze, tworzy przestrzeń izotropową, nienacechowaną kierunkiem, po drugie, zaciera swoje brzegi. Warunkami brzegowymi tekstu są doświadczenie empiryczne i materialność, którą funduje rzecz, postrzegalny empirycznie konkret. Tekst – tak jak ujmuję to Kluszczyński, idąc w tej mierze za Jacques'em Derridą – nie potrzebuje do swojego istnienia założeń ontologicznych i epistemologicznych. Parafrazując myślenie obydwu autorów, zewnątrz da się opisać tylko poprzez tekst, innymi słowy, zewnątrz jako takie nie istnieje, od zawsze zostało „zinterioryzowane”.

Idąc tropem fenomenologów, takich jak Edmund Husserl i Paul Ricoeur, można powiedzieć, że czytanie tekstu, poruszanie się po nim, zrelatywizowane jest do działalności mentalnej jednostki, jej nastawień. Fenomenologia bardziej aniżeli semiotyka daje podstawę do potraktowania jednostki jako kreatywnej i sterującej obrazem swoich nastawień. Myślę o tym, że odbiorca może być postrzegany jako nawigator, podróżnik, badacz labiryntu. Odbiorca sztuki interaktywnej w perspektywie fenomenologicznej postrzegany jest jako nastawiony (nastroj, modus, przed-sądy) do ram komunikacyjnych.

Tekst jest pewną autonomią semiotyczną, która do świata jego semantyki odnosi się na tyle, na ile pozwalają reguły. W perspektywie badawczej, jaką proponuje Kluszczyński, świat rzeczy, przedmiotów poza multimediami oraz świat zapośredniczenia (świat multimediiów sam w sobie) nie jest ujmowany jako fenomen. W *Obrazach na wolności* oraz w *Filmie, wideo, multimediach* Kluszczyński przedstawia sensualne, formalistyczne eksperymenty takich artystów jak Ryszard Waśko, Wojciech Bruszewski, Łódź Kaliska, Krzysztof Wodiczko i inni. Interesują go formalne eksperymenty i badania artystów nad granicami komunikatu artystycznego. W *Spoleczeństwie informacyjnym* interesuje go semioza, interkulturowość, polityczne projekty integracji europejskiej i wiele innych spraw.

Kluszczyński dopatruje się sensowności w znakach jako efektach interakcji z obiektami nowych mediów. Opisuje odbiór w analogii do pracy dekonstruktora. Przypisuje dekonstrukcji miejsce uprzywilejowane¹⁸. Takiej wolności, jaką obiecuje demontaż, nie ma nigdzie poza sztuką rozumianą jako destrukcja reguł¹⁹. Odbiór również możemy emancypować i żądać dla niego reguł najmniejszego oporu.

Taką ocenę widzę w regule „czytać utożsamiając czytanie z pisaniem”. Jednym z przykładów nieostrości pomiędzy następującymi po sobie teoriami jest fakt istnienia we wszystkich trzech pojęcia „sprzężenie zwrotne”. W pierwszej z wymienianych faz rozwoju badań nad komunikacją sformułowano matematyczne podstawy tej dyscypliny. Zbudowano model pięciostopniowy (nadawca, koder, komunikat/szum, dekodek, odbiorca). W jego skonkretyzowanej postaci szum występował jako zmienna losowa zredukowana przez korekcyjne, ujemne sprzężenie zwrotne. W definicji interaktywności, którą proponuje Kluszczyński, sprzężenie zwrotne powraca jako cecha definiująca interaktywność.

Kluszczyński w swoim oszacowaniu następstwa między teoriami w miejsce „transmisji” proponuje „interaktywność” jako właściwy obraz kulturowego uczestnictwa. Jest w tym dużo prawdy, transmisje na żywo zastąpiono przez aktualizacje. Taka sytuacja jest definicyjna dla pośredników, jakimi są komputery. Czy w tak wytyczonej mapie nie zagubiono jednak szczegółów? Czy w tym pojednaniu estetyczności sztuki i estetyczności zapośredniczenia nie zniknęły nam z pola zakręty i różnice labiryntu? Jeśli skupimy uwagę na strukturze odesłań internetowych, ujrzymy gąszcz rozwidlających się ścieżek, pomiędzy które wstawione zostają działania reklamowe, marketingowe oraz handlowe, wywrotowe i samonapędzające się – jak energia.

Wydaje mi się, że warto bronić granicy pomiędzy sztuką, handlem i rozrywką. By można było to zrobić, musimy potraktować je jako względnie niezależne pola, posługujące się innymi standardami wymiany i komunikacji. Nie ma sensu obrona różnic, jeśli przydzielimy im te same cele i rozpoznamy te same standardy w ich praktyce. Sztuka różnicuje się wobec kultury popularnej i życia codziennego. Gdy mamy do czynienia z wchłonięciem sztuki przez układ obszerniejszy, układ obszerniejszy zubaża to, co wchłania. Wyobraźmy sobie sytuację, w której ktoś głosi, że istnieje jedna niepodzielna rzeczywistość i rządzą nią reguły komunikacji, które przydzielają wolność odbiorcy do autokreacji. Innymi słowy, parafrazując poststrukturalistów, twierdzi się tu, że świat jest tekstem, który nie ma końca. Na poziomie tekstu, zarówno sztuka wysoka, dajmy na to filmy Stana Brackhage’a, jak i reklamy Oskara Fischingera oraz wideoklipy Zbigniewa Rybczyńskiego to ten sam jednolity świat.

Cele, które chce się za sprawą tych symbolicznych form osiągnąć, oraz specyficzne różnice w nastawieniu na ich odbiór nie dają się wyrazić w teorii redukującej fizycznie

istniejący obiekt oraz mentalnie i somatycznie uposażone jednostki do gry znaczących bez referencji. Redukcja polega na zatarciu granic pomiędzy ukształtowanymi przez ewolucję formami kultury oraz na zawieszeniu przeświadczeń na temat ram zmysłowego odbioru i mentalnego nastawienia.

Według Kluszczyńskiego aktywność odbiorcy polega na budowaniu kontekstu dla tego, co oferuje nam artefakt artysty. Artysta nie tworzy dzieła sztuki, tworzy kontekst równoznaczny z pewną formą, którą możemy przyrównać z „formą otwartą” Umberto Eco. Kluszczyński zabiera z artefaktu praktykę i wykonanie, pozostawiając minimalne ramy komunikacji. W multimediami komunikujemy się między sobą (od „ja” w stronę „innego”).

W omawianej teorii odbiorca jest zobligowany do budowania kontekstu. To od wyniku tego działania zależeć będzie, czy partycypacja będzie udana. Takim kontekstem jest przebyta droga. Jeśli droga rozwidła się i jest długa, „wyczerpująca”, wtedy doznanie jest pozytywne. Wędrowanie jest podróżowaniem. W tej teorii wędrowanie jest kontekstem dla artefaktu artysty. Artefakt również jest w tej teorii kontekstem – kontekstem, który wytwarza artysta. Zazębianie się kontekstów (użycia i odbioru) uzasadnia porozumienie pomiędzy nadawcą, którym jest dzieło sztuki, i odbiorcą, którym jest kultura. „Kontekst” jest kluczowym słowem dla badanego słownika.

Jest to również jedno z sześciu pojęć teorii Romana Jakobsona. Posłużę się interpretacją, którą proponuje Terence Hawkes w *Strukturalizmie i semiotyce*²⁰. Hawkes opisuje teorię Jakobsona poprzez schemat komunikacyjny, w którym występują następujące elementy: „nadawca”, „odbiorca”, „kontekst”, „komunikat”, „kontakt” i „kod”. Po przyjęciu definicji poszczególnych ogniw tego łańcucha docieramy również do definicji interpretacji. Interpretacją możemy nazwać pewne uporządkowanie bazy danych względem dwóch osi, metonimii i metafory, syntagmy i paradygmatu. Rozmieszczanie na tych osiach jest analogią do podróży wewnątrz labiryntu. Innym odniesieniem jest sieć, którą traktuję jako mniej rygorystyczne uporządkowanie bazy danych.

Aspekt form doświadczenia nie interesuje językoznawcy. Jakobson odróżnienia tryby wypowiedzi. Interpretuję je w następujący sposób: nastawienie na kod charakteryzujące sztukę, nastawienie na odbiorcę – perswazję, nastawienie na kontakt – manipulację.

Kluszczyński rozważa płaszczyznę estetyczną w ramach teorii komunikacji. Opisuje również różne typy komunikacji. Dla Kluszczyńskiego nie może być tak, by inny czynnik niż kontekst decydował o sprawności komunikatu. Teoria, którą zaproponował w *Spoleczeństwie informacyjnym*, postuluje przygodność „odbiorcy” i „nadawcy”. Partycypacja jest jej *sine qua non*. Doświadczenie estetyczne jest sprawdzianem partycypacji. Partycypacja jest sprawdzianem udanej komunikacji.

Jednostka, kiedy musi wytworzyć środek, połączenie pomiędzy elementami bazy danych, staje się, do pewnego stopnia, kreatywna. Kreatywność ta związana jest z przypadkiem, losowym wyborem oraz nastawieniem, porządkowaniem dla określonego celu. Postrzegając kontakt z komputerami tak, jak proponuje Manovich, odbiorca stworzyć musi połączenia (syntagmy) między członami bazy danych. Według niego, świat baz danych to nowy paradygmat konkurujący z paradygmatem narracji. Bazy danych to biblioteki, archiwa, asortymenty sklepów, oferty handlowe, zasoby ludzkie. Narracje to klasycznie rozumiany film, powieść, ustna wypowiedź przedstawiająca losy jakiegoś bohatera, historia ludzkości, ewolucja. Narracja jest uporządkowana w swojej strukturze w sposób linearny, jako sekwencja zdarzeń²¹.

Baza danych jest luźno powiązana związkami wirtualnego podobieństwa cechy, daty lub relacji. Bazy danych porządkujemy, tworząc mikronarracje, fragmentaryczne opowieści. Porządkowanie bazy danych, jaką jest sieć WWW, można porównać z tworzeniem linii przechodzących od węzła do węzła, od adresu do adresu.

Narracja jest takim uporządkowaniem elementów, które zakłada ich sekwencyjność oraz obecność początku i końca. Kluszczyński nazywa ten aspekt mediów linearnością²². Wyjątkiem w narracjach jest pętla, która jest szeregiem powtarzających się elementów, gdzie elementy wyróżnione są ze sobą tożsame. Pętla polega na pozostawaniu w pewnym obiegu ograniczonym do powtarzających się rozwidleń, stanów. Ciekawym przykładem pętli jest samo sprzężenie²³.

Za pomocą pętli i samosprzężenia możemy opisać kontakt ze stroną internetową. (Monokontakt, osiedlenie się w jednym adresie, a w tym samym czasie – podróż wewnątrzna po labiryncie transpersonalnej wizji o mieście i rozległym ogrodzie zamiast centrum). W zarysowanej perspektywie teorii multimediów, którą rekonstruujemy na podstawie *Spoleczeństwa informacyjnego* i *Filmu, wideo, multimediów*, widać redukcjonizm, którego nie możemy obronić, ale który fascynuje ze względu na swoją formę przejawiania się.

Chcąc odpowiedzieć na pytanie, jaka jest rola labiryntu w wytwarzaniu warunków doświadczenia, możemy sięgnąć po lekturę wskazanych książek. Podróż po nich jest doświadczeniem kłacza, doświadczeniem spętlenia. Kultura odgrywa w tej podróży rolę sygnifikatora, pośrednika bazy danych.

Jeśli labirynt staje się poszukiwaną wartością, przejścia pomiędzy łączami mają znaczenie, ważna jest podróż. Labirynt geofizyczny wymusza ryzyko i może urwać się nagle, przejść w płaszczyznę.

II.

Kluszczyński, wybierając za główny przedmiot swoich badań polski film eksperymentalny i światową sztukę wideo, stał się niewątpliwym pionierem tej tematyki. Jego wkład w te obszary wiedzy jest znaczący, pozwala dotrzeć do wartościowych pokładów polskiej sztuki awangardowej z okresu ostatnich czterdziestu lat oraz do intermedialnych eksperymentów prekursorów sztuki intermedialnej na gruncie wideo.

Kluszczyński dokonuje podziałów wewnątrz historii wideo w Polsce, widząc w konceptualizmie moment przełomowy. Konceptualizm podważył poprzednią definicję sztuki, która głosiła, że koniecznym składnikiem dzieła jest materialny substrat. W jego miejsce wstawić można ideę. Konceptualizm zdematerializował przedmiot sztuki. Niektórzy uważają wręcz, że przedmiot estetyki w ten sposób „zniknął”. Doświadczenie zapośredniczenia poprzez artefakt jest dowodem na materialność dzieła sztuki. Dla radykalnych konceptualistów przedmiot odniesienia sztuki jest niematerialny, nieempiryczny. Jako taki przedstawiony jest też przez Kluszczyńskiego, choć nie wprost.

Kluszczyński uznaje konceptualizm za szczególny moment w historii sztuki. Wraz z nim dokonał się pewien rzeczywisty przełom²⁴ pociągający za sobą również osobliwą jednorodność. Nowe media są kontynuacją konceptualizmu. Konceptualizm funduje nowym mediom grunt, który polega na przeniesieniu zainteresowania z treści przekazu na formę komunikacji. Rzeczywiście, bywa i tak, że forma komunikacji staje się mianownikiem, ale nie jest to wyjątek, który potwierdza regułę. Percepcja dzieła sztuki elek-

tronicznej jest wyjątkowa, to elektryczność jako energia motywuje jako bodźce. Skąd więc tendencja do tego, by mówić, że dzieło sztuki przestało być materialne? Stąd, że materialność u Kluszczyńskiego jest synonimem trwałości, jaką przypisuje się obiektom fizycznym, takim jak książki i stoły.

Kluszczyński za dzieło sztuki uznaje wytworzony przez odbiorcę kontekst. Nie zwracając uwagi na materialne aspekty dostępu do multimediów, opisuje odbiór jako interioryzację przekazu do wnętrza umysłu użytkownika. Jest to linia, którą popierają również zwolennicy globalizmu i marketingu. Ich memami²⁵ są „Odbiorca wytwarza dzieło sztuki”, „Dzieło sztuki to wybór z menu”, „Otwórz swoją wyobraźnię”, „Pływaj w wielości”. Przyglądając się odbiorowi multimediów z dystansu, możemy zauważyć, że przekaz ma swoje usieciowienie (zależy ono od istnienia sieci komputerowych) i że proces odbioru to zawsze pewien pobór prądu, kosztu tego poboru i zobowiązania wobec pośredników. Zatem wirtualna informacja współzależny od materializacji (zrealizowania) kształtu.

Idąc po linii Kluszczyńskiego, emancypujemy odbiorcę, to on staje się właściwym kreatorem. Na drugim biegunie takiego myślenia mamy nacisk na pracę, którą wykonuje artysta, tworząc dzieło sztuki. Docieramy tym samym do poglądu, zgodnie z którym dzieło sztuki wynika z nastawienia na pewien sposób przyglądania się rzeczy. Myślę tu o kontemplacji, zachwycie, podróży i tym podobnych. W przeciwieństwie do Kluszczyńskiego widzę w rzeczy (artefakcie w jego terminologii) pracę, którą artysta włożył w jej wytworzenie. Dowodem na istnienie takiej pracy jest napisany w odpowiedni sposób kod (źródło strony). Kod zobowiązuje już w jakimś stopniu do wyboru odpowiednich wyrażeń, gwarantujących połączenia syntagmatyczne między obrazem i dźwiękiem. Urządzenia wykonują zadania powierzone przez człowieka, podmiot natomiast odczytuje znaki i przetwarza sygnały.

Kluszczyński definiuje media jako formację, którą zapoczątkowała technologia wideo, uznając jednocześnie, że ważnym elementem w historii tworzenia się (multi)mediów jest fotografia. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przenikają się foto-medializm z medializmem i konceptualizmem. U kresu tej drogi nowe media realizują się jako wirtualna rzeczywistość²⁶ w sieci globalnej, którą udostępnia świat porozumienia politycznego pomiędzy najlepiej rozwiniętymi gospodarkami świata. Poprzez racjonalne rozporządzanie zasobami osiągamy stan kultury, w którym współtworzymy siebie i świat, siebie i swoje środowisko za pośrednictwem komunikacji. Komunikowanie przenosi się do sieci elektrycznej i w niej definiuje nas poprzez holizm swoich efektów, całościowego przeobrażenia naszej kultury i naszych warunków brzegowych doświadczenia.

III.

Jeśliby szukać formy doświadczenia, która najlepiej opisywałaby współczesnego człowieka, na co moglibyśmy wskazać? Moim zdaniem jedną z takich form jest labirynt, który poznawany jest poprzez wędrowkę, przemieszczanie się w pewnych zakresach estetycznych. Szukam tym samym takich form doświadczenia, które nadają się na „kategorie pomiarowe”. Dlatego przywołuję takie pojęcia jak linia, baza danych, sieć, labirynt. Wszystkie te jednostki rozumiem jako „autonomiczne”.

Zastanawiam się też nad kryteriami, jakie rządzą rozróżnieniem na sieć i labirynt. Istnieje różnica między bazą danych jako zbiorem nieuporządkowanym, a porządkiem, jaki musimy utworzyć, by z surowego materiału danych, informacja stała się doznaniem

i przeszła w postać semiotyczną. Jeśli rozpatrujemy komunikację cybernetycznie, widzimy impulsy (sygnały), energie i zasoby. Jeśli postrzegamy ją makroskopowo, widzimy sieć elektryczności. Jeśli oglądamy zapośredniczenia medialne w ujęciu jednostkowym („mikroskopowo”), widzimy semiozę. Wybór, jakiego dokonuje nawigator („sterujący”), staje się kwestią zasadniczą dla agentów informacji.

Czym jest wybór w kreowaniu dzieła sztuki? Czym jest wybór w życiu codziennym? Czym jest życie? Czy można zrównoważyć szczęśliwe życie ze szczęśliwym wyborem? Jeśli kluczymy w labiryncie, nasz wybór jest do pewnego stopnia hazardowy, a do pewnego stopnia zależy od tego, w jakim stopniu poznaliśmy jego wnętrze i granice. Wybór pomiędzy dwiema drogami, które nie wiadomo gdzie prowadzą, dokonuje się poprzez link, łącze internetowe.

Bazą danych są też serie produktów w supermarketach. Odbiorca interpretuje je poprzez uporządkowanie, swój wybór. Celem ogólnie pojmowanej produkcji jest wygrana z hazardowym charakterem podróży ponowoczesnej jednostki. W rozważaniach Kluszczyńskiego granica pomiędzy klientem i odbiorcą zostaje zatarta, bardzo poluźniona. Kluszczyński w metodologicznym wyborze, w rozwidleniu, decyduje się na bliźniaczą odmianę klienta promowaną również przez Alvina Tofflera. Chodzi tu o „prosumenta”, a więc taki typ odbiorcy, który współ-wytwarza sens tego, co odbiera.

O tym, że dziełem sztuki nie jest dla Kluszczyńskiego proces doświadczenia zapośredniczonego w sieci WWW, świadczą te słowa: „Dzieło sztuki Internetu nie istnieje ani nawet nie pojawia się na ekranie komputera, ani też, tym bardziej, nie jest tożsame z widniejącym tam obrazem. Ten ostatni jest bowiem jedynie inicjatorem bądź też promotorem kolejnego etapu interaktywnej komunikacji”.

Klient staje się oparciem nowego modelu ekonomii. Jego pozycja uległa poprawie w porównaniu z konsumentem wieku XIX. W przestrzeni nowego rynku jako konsument możemy wytworzyć produkt samodzielnie, odprowadzając tylko koszty energii. Rzeczywiście, klient stał się wszechwładny. Nie decyduje jednak o tym, co jest sztuką. Różnicę między dziełem sztuki i kulturą Kluszczyński zaciera. Dzieło sztuki jako wyróżniony moment doświadczenia estetycznego wewnątrz pola całej kultury symbolicznej znika w niezróżnicowaniu. Takie posunięcie ujednotacza kulturę. Czyni z modelu komunikacji estetycznej wiążące ramy dla całego modelu kultury.

Istnieją argumenty przemawiające za istnieniem różnic pomiędzy komunikacją poprzez sztukę i komunikacją w życiu codziennym. Takiego zdania jest Rudiger Bubner, upatrujący w doświadczeniu estetycznym to, co definicyjne dla sztuki i decydujące o jej autonomii. Sztuka jest nadal oddzielona od życia poprzez instytucje, choć net art próbując ten podział podważyć, lokując swoje działania w tym, z czym spotykamy się na co dzień, w Internecie. W teorii Kluszczyńskiego euforyczny widz i wyzwolony artysta łączą się razem poprzez tekst o kulturze, którym jest Internet – trwająca podróż²⁷.

Kluszczyński formułuje swoją teorię, wybierając pewne pojęcia i rezygnując z innych. Jego podróż poprzez odniesienia uprawomocnia pewną mikro-opowieść o stanie wiedzy na temat komunikacji. Wybiera kategorię „(multi)media” w przekonaniu, że tym, co komunikowane, jest zamysł, rama do refleksji, stąd granice sztuki pozostają zawieszona. Multimedia jego zdaniem są gatunkiem, który powstał jako hybryda fotografii, filmu i wideo. Nie zauważa tego, że dla każdego z wymienionych mediów racją bytu jest rzecz, nośnik, tworzywo. Każdy z nich ma swoje materialne warunki ekspozycji.

Nowe terytoria sztuki nazywane są „oazami estetyczności” (W. Welsch). Nowe me-

dia fundują nowe doświadczenia. Na żadnym z mediów nie zyskano tak, jak na multimediami. Z multimediami związany jest cały przemysł rozrywkowy, nakierowany na nowe doznania, nowe formy udostępniania „starych mediów”. Dzięki multimediom możemy osiągnąć coś szybciej, dokładniej, w szerszym zakresie. Multimedia udostępniają nam fotografie, film, „interaktywność” i „transmisję na żywo”. Są hipermediami, przyspieszają dostęp do mediów poprzez mutacje. Żadne z „wchłoniętych mediów” nie pozostaje sobą. Każde przekształca się w cyfrowe.

Pewność inwestycji w nowe media stała się truizmem. Nowe media są synonimem powodzenia. Ceną, jaką za to płacimy, jest ich ograniczona użyteczność. Wartość multimediiów przenosi się na zysk, pomnożenie kapitału. Napompowana wartość dodatkowa (zysk) wchłonęła dziejowość (historyczność) wyrażaną przez wartość użytkową. Przyspieszenie, którego doświadczyła kultura za sprawą maszyn (wiek XIX) i komputeryzacji (od drugiej połowy XX wieku), dotyczy gospodarki i kapitalizacji.

Systemy operacyjne są tymczasowe. Zmieniają się wraz z pomysłami na lepsze osiągnięcia swoich następców. Telefony, aparaty cyfrowe i kamery wprowadzają nas w świat hologramu i trójwymiarowości. O dostępnych środkach myślimy w kategoriach inwestycji w ich następców. Niedostrzegalnym medium jest coś innego niż multimedium. Właściwym środowiskiem, w którym wymieniamy środki, jest informacja i energia, które rozdystrybuowane są poprzez sieci. Sztuka jest wyjątkiem w morzu informacji. Jeśli podróżujemy, przemieszczamy się po tej sieci z multimediami. Multimedium to tylko środek, medium może być także środowiskiem.

Chcę zastanowić się nad tym środowiskiem poprzez ujęcie go w ramy kulturowe, takie jak labirynt, baza danych i sieć. Każda z nich posłużyć może do opisu doświadczenia wewnętrznego, doświadczenia podróży, doświadczenia drogi i zwiedzania. Propozycja typów komunikacji nie pozwala ujrzeć konturów doświadczenia w ich rozwidleniach, pomiędzy zakończeniami sieci. Propozycja Kluszczyńskiego ujmuje podróż z perspektywy tworzenia jej sensowności. Widzi tylko przyłączeniowość i pośredników, którymi są multimedia posiadające reguły generatywne, pozwalające manipulować środkiem czy też zmuszać go do tworzenia opowieści o sobie.

Podróżnik, wędrowiec w multimediami wszystko, co napotyka, traktuje jako zwrotne komunikaty o swoim aktualnym stanie, nastawieniu i stosunku do siebie. W wizji, którą proponuję jako przeciwwagę dla teorii multimediiów, labirynt jest jedną z form służących wewnętrznej podróży, na którą wyrusza jednostka poszukująca lepszego uporządkowania samej siebie. Taki labirynt jest formą przejściową, miejscem-przejściem, częścią całościowego doświadczenia.

Labirynt jako przestrzeń wewnętrznej podróży jest właściwą sceną dla transmigracji. Chodzi w niej o paradoksalną wędrówkę, podróż, która odbywa się do wewnątrz.

Wielu socjologów i filozofów zdziwił fakt wciąż zwiększającej się mobilności naszej cywilizacji. Zauważalne są migracje wewnątrz Europy z krajów wschodnich i post-sowieckich do najbardziej rozwiniętych jak Niemcy i Anglia. Po 1989 roku w Polsce uruchomiono dużą liczbę agencji turystycznych. Przed transformacją wyjazdy były reglamentowane i sprawdzane przez milicję. Po transformacji podróże zagraniczne przybrały charakter masowy. To, co proponuję, to pewnego rodzaju przeciwwaga dla rozproszony turystyki. Myślę o transmigracji jako samodoskonaleniu w oparciu o komunikację intrapersonalną²⁸.

IV.

Kluszczyński uważa, że społeczeństwo informacyjne jest demokratyczne, uczestniczy w wolnym, dyskutowanym i negocjowanym świecie jedności medialno-kulturowej. Jej podstawy formułują plany strukturalne Unii Europejskiej postrzeganej jako sieć ponadnarodowych uwikłań i współzależności.

Jako konkurentów dla teorii multimediów wymienić należy teoretyków nowych mediów Marshalla McLuhana i Lva Manovicha. Dla pierwszego z nich najważniejsze w mediach jest to, co ukryte, zapośredniczone, niejawnie jako forma lub środowisko. W powiedzeniu „medium jest przekazem” tkwi przekonanie, że przyczyną działania przekazu nie jest jego treść. Decydującą rolę odgrywa medium. Przewrotność tego powiedzenia polega na tym, że pomija aktualne wypowiedzi i obserwuje ich rezultaty pragmatyczne.

Przypomnę ważniejsze problemy postawione przez McLuhana oraz rozwinięte podstawy teorii medium, którą uznaję za konkurencyjną wobec krytykowanego podejścia. Teorie McLuhana i Manovicha zająbiają się. Wspólne są dla nich wnioski dotyczące kultury XX wieku. Pierwszy z nich widzi w niej powrót do wielokierunkowej partycypacji, przypominającej nastawioną na poznawanie w oparciu o słuch kulturę pierwotną. Drugi widzi wielokierunkowość wynikającą z wykroczenia poza paradygmat narracji, w stronę paradygmatu baz danych. Pomiedzy tymi koncepcjami, szczególnie w aspekcie opisującym współczesność, drugą połowę XX wieku i początek XXI wieku, zachodzą wzmocnienia i korelacje. Teoria McLuhana jest obszerniejsza, obejmuje dzieje kultury od jej pierwszego stadium, archaicznego, do lat osiemdziesiątych. Teoria Manovicha ją uzupełnia w zakresie ontologicznych i technicznych aspektów komputeryzacji z lat dziewięćdziesiątych. Teorię medium, którą z nich wyprowadzam, uważam za konkurencyjną wobec teorii multimediów, która składa się z postulatów dotyczących komunikacji.

„Medium” można parafrazować poprzez trzy grupy znaczeniowe. Po pierwsze są to znaczenia związane ze „środkiem”, po drugie z „pośrednikiem”, po trzecie ze „środowiskiem”. Środkiem może być dowolny przedmiot empiryczny, samodzielny konkret. Możemy do zbioru środków włączyć również byty abstrakcyjne, lecz wtedy trudniej będzie opisać ich łączne oddziaływanie. Ruch informacji i energii w przestrzeni między pośrednikami tworzy linie. Pieniądze, karty do gry, telewizory, aparaty telefoniczne i komputery są środkami, które zajmują pewną konkretną przestrzeń. Są pośrednikami korporacji i agencji medialnych oraz zakończeniami wielkiego środowiska sieci elektrycznych. Funkcje „bycia środkiem”, „bycia pośrednikiem” i „bycia częścią środowiska” spełniane są łącznie i należy je oddzielać w analizie.

Rodzina trzecia stanowi wyzwanie dla ekologów i medioznawców (mediologów). Do tego typu mediów należą mowa, pismo i elektryczność. Według McLuhana są one determinantami cywilizacji. Medioznawstwo zajmuje się między innymi badaniem środków masowego przekazu rozumianych jako środowiska medialne. W uproszczonym spojrzeniu na zakres badań nad trzema aspektami teorii medium, należy powiedzieć, że badania nad pośrednikami prowadzone są przede wszystkim na terenie socjologii i politologii. Holistyczna perspektywa jest domeną filozofa i kulturoznawcy, postulujących istnienie materii i energii.

Według Manovicha komputery są uprzywilejowane²⁹. Ich sieci są środowiskami, które wytwarzają wzmocnione efekty elektryczności. McLuhan przygląda się efektom działania elektryczności na układ nerwowy człowieka. Przyznaje, że telewizja i radio przywracają

relacje przypominające te z epoki archaicznej. Jesteśmy w globalnej wiosce, korzystając z elektryczności „wymienionej za mowę”. Mowa odpowiedzialna jest za samodzielność i równowagę społeczeństwa archaicznego. Mowa jest uprzywilejowanym medium, które McLuhan nazywa „gorącym”. „Środki gorące” nie potrzebują udziału kreatywnej wyobraźni. Pismo natomiast jest „zimne”, wymaga interpretacji, „ogrzania” tekstu.

Mowa i elektryczność to środki gorące, perswazyjne. Nie bez powodu McLuhan sięga po przykłady wielkich mówców, by udowodnić bezpośredni wpływ środków gorących na słuchaczy i telewizorów.

Sięgając po dekonstrukcję jako metodę filozoficzną, która wyrasta na gruncie analiz tekstu, pisma fonetycznego kultury Zachodniej, w świetle analiz McLuhana, Kluszczyński źle rozpoznaje następujące po sobie okresy. Model komunikacji, który przyjmuje, wart byłby uwagi w renesansie, epoce „spełnienia się pisma”. W epoce „powtórzonej” elektryczności, którą kulminuje komputer jako główny środek produkcji, nie ma miejsca na „zimne” konteksty i „martwe litery”, przekazem rządzi perswazja, a więc nastawienie na kontakt, i manipulacja, nastawienie na odbiorcę, pragmatyka.

W teorii medium zasadniczym zainteresowaniem obejmuje się trzy stany rozproszenia medium. Chodzi tu o jego konkretność (zmysłowość), zapośredniczenie (relacyjność) i środowiskowość (rozproszenie w sieci zależności). Najważniejszym środowiskiem dla kultury współczesnej jest elektryczność, która pojawia się pod wieloma postaciami. Pewna część środowiska to jego zakończenia. Z komputeryzacją związane są procesy automatyzacji. Pewna część usług informatycznych zostaje przerzucona na automaty. Informacja może być kawałkowana na moduły i podawana poprzez różne sposoby dostępu i eksploatacji.

W teorii multimediów mamy do czynienia z wykorzystaniem pojęć „interaktywność” i „hipertekstowość”. Manovich korzysta z nowego słownika³⁰ – próbując zerwać z pojęciem „interaktywność”³¹, wprowadza „postać cyfrową”, „modularność”, „automatyzację”, „wariacyjność” i „transkodowanie” jako kategorie języka odnoszące się do nowych mediów. Telefonii komórkowej, kamery cyfrowe, WWW, DVD i inne z nośników opisuje ten sam język. W jego słowniku znajdują się wszystkie wymienione kategorie.

Porównując teorię komunikacji Kluszczyńskiego i teorię nowych mediów Manovicha, należy przyznać, że Kluszczyński proponuje model komunikacji, który można uznać za uniwersalny. Definiuje pewien obszar codzienności (komunikację poprzez multimedia) i przenosi to uogólnienie na sztukę (jej aspekt multimedialny). Zapoznaje momenty empiryczne związane z handlem i rozrywką oraz doświadczenie estetyczne i ontologię nowych mediów w odniesieniu do całości wymiany, która dokonuje się w środowisku jednostki. Nie pyta o strukturę doświadczenia, o jego budowę, formę.

Manovich przyznaje uczciwie, że interesuje go „nurt główny”. Sztukę sytuuje poza jego konturami. Dla formy doświadczenia proponuje ramy, które wyznaczają baza danych i narracja. W podobny sposób postępuje McLuhan, opisując historię cywilizacji poprzez epoki mowy, pisma i elektryczności i wydobywając aspekty doświadczenia przejścia między cywilizacjami. Kluszczyński chce ujedynolicić kulturę poprzez pewien standard komunikacji i w ten sposób zdefiniować sztukę i kulturę współczesną („cyberkulturę” – kulturę postmodernistyczną). Manovich definiuje sztukę jako działalność nastawioną na tworzenie interfejsów do baz danych. Baza danych, szereg równoległe wyeksponowanych elementów jest dziełem sztuki.

Odbiór dzieła sztuki w zaproponowanej przeze mnie perspektywie polega na podróży. Podróż jest procesem porządkowania bazy danych, elementów, które są „na wejściu”. Doświadczenie estetyczne, odbiór sztuki, polega na nadawaniu struktury temu, co wirtualne. Takie porządkowanie ma swoje nastawienie, jest nim kontemplacja, zachwyt i kreacja. Doświadczenie przemieszczenia się po Internecie jest podróżą po labiryncie, który jest w nas. Nawigowanie po miejscach (adresach) jest porządkowaniem swojego wnętrza. Sztuka nowych mediów stanowi wyzwanie dla teorii komunikacji. Temu wyzwaniu nie jest w stanie sprostać teoria multimediów. Osiągnęła cel inny od założonego, dała podstawy pod teorię kultury multimediów.

Przypisy

- ¹ Uniwersalnym pytaniem w teorii komunikacji jest pytanie jakie elementy występują w komunikacji. Innymi słowy osoby zainteresowane komunikacją (w społeczeństwie, kulturze, maszynach itd.) pytają, jaki jest najbardziej optymalny model komunikowania, jakie są jego człony, co stanowi element wymienny, relacyjny, a co jest trwałym, niezmiennym elementem komunikowania. Internet wprowadza nowe pole opisu, więc należy przypuszczać, że obowiązują w nim, nowe standardy. W taki sposób podchodzi do sprawy Kluszczyński.
- ² *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 27, 56-57, 102-103.
- ³ *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 18, 31, 40, 115.
- ⁴ Tak pisze Autor o pracach Kingi Aray i „Obok tematu chodzenia oraz butów, pojawia się walizka – rekwizyt podróży, a także bumerang – magiczny przedmiot, wcielenie snu o wiecznym powrocie, nadzieja na odwracalność wydarzeń (nic nie jest ostateczne). Znamiennie jest jednak, że obok klasycznych powracających bumerangów Araya wykonuje także i taki, który nie powraca”. (R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów*), Kraków 2001, s. 53.
- ⁵ R.W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne*, op. cit., s. 19.
- ⁶ Ibidem, s. 29-43, s. 120.
- ⁷ „Lektura sensu zostaje zastąpiona kreatywnym odbiorem dzieła, co oznacza tu nawigację poprzez artefakt (hipertekst). Dzieło staje się więc procesem komunikowania przyjmującym charakter gry (przy czym reguły gry oraz role nie muszą być ostateczne, ani jednoznacznie określone). Funkcja poznawcza zostaje tu uzupełniona o autopoznawczą, a porozumienie przybiera postać współuczestnictwa.” R. W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia*, op. cit., s. 29.
- ⁸ R.W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne*, op. cit., s. 64-70.
- ⁹ „Rzeczywiście interaktywne dzieło sztuki, to takie, w którym omawiana właściwość nie ogranicza się do sfery percepcji lecz dotyczy również samego dzieła, jego statusu ontycznego i struktury. Dzieło prawdziwie interaktywne nie poprzedza swym istnieniem procesu jego doświadczenia. Powstaje ono w procesie odbioru-interakcji i trwa tak długo, jak długo ta interakcja się rozwija”. Ibidem, s. 98.
- ¹⁰ L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. K. Cypriański, op. cit., s. 388.
- ¹¹ *Lab 6. Międzynarodowa Wystawa Sztuki (Multi)medialnej*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1997, s. 54.
- ¹² J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. B. Żyłko, Warszawa 1999, s. 49-50.
- ¹³ Innym sposobem wyraźnego oddzielenia przestrzeni miejskiej od przestrzeni internetu jest kategoria „nie-miejsca”, na którą powołują się tacy badacze jak Marc Auge. L. Manovich *Język nowych mediów*, s. 408.
- ¹⁴ O mapie pisał Zygmunt Baumann „Przedtem mapa przedstawiała i odwzorowywała formy terenu. Teraz przyszła pora, by ten teren zaczął odwzorowywać mapę, osiągając taki poziom przestrzennej przejrzystości, o jaki walczyli kartografowie. Teraz sama przestrzeń miała być przekształcona lub formowana od podstaw na podobieństwo mapy i zgodnie z decyzjami kartografów”, Z. Baumann, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, tłum. E. Klekot, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2000, s. 44.
- ¹⁵ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna modernia*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 405-440.
- ¹⁶ R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne*, s. 14-18. Jako alternatywne źródło dla wiedzy na temat komunikowania masowego podają *Teorie komunikowania masowego*, tłum. A. Sadza, Kraków 2007.
- ¹⁷ Ibidem, s. 17.

- ¹⁸ Ibidem, s. 63-64.
- ¹⁹ R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005, s. 20.
- ²⁰ T. Hawkes, *Strukturalizm i semiotyka*, tłum. I. Sieradzki, s. 96-106.
- ²¹ R. W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia*. op. cit., s. 201.
- ²² <http://perfokarta.net/sloownik/samosprzezenie.html>
- ²³ „Ostateczne narodziny sztuki wideo przypadły na okres dominacji w sztuce tendencji konceptualnych przenoszących akcent z formy na ideę, z gotowego dzieła na koncept leżący zwykle u podstaw rozwiązań formalnych.” R. W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia*. op. cit., s. 72.
- ²⁴ Por.: S. Blackmore, „Maszyna memowa”, tłum. N. Radomski, Rebis, Warszawa 2002, s. 20-30. Blackmore wyróżnia trzy następujące po sobie środowiska replikatorów, geny, memy i temy. Pierwsze są biologiczne, drugie kulturowe, trzecie technologiczne. Por.: http://www.youtube.com/watch?v=fQ_9-Qx5Hz4&hl=pl
- ²⁵ „Autorem pojęcia *Virtual Reality* jest Jaron Lanier. Wcześniej w połowie lat siedemdziesiątych, Myron W. Krueger wprowadził termin *Artificial Reality*. Oba odnoszą się do działań ludzkich w kontekście cielesnych relacji działań ludzkich w kontekście cielesnych relacji z symulowanym światem. Substancja z której produkowane są wirtualne rzeczywistości: kombinacja obrazów wideo, grafiki komputerowej i audiosfery elektronicznej, pozostająca pod kontrolą komputera buduje zróżnicowane i złożone otoczenie dla tych działań”, op. cit., s. 221.
- ²⁶ Efektem euforii jest moim zdaniem przeświadczenie o zdematerializowaniu się dzieła sztuki. „Gest wówczas przybiera radykalną, skrajnie zindywidualizowaną postać. Dzieło sztuki pojmowane wyłącznie jako gest jego autora minimalizuje znaczenie wszystkich innych wymiarów sytuacji artystycznej, odsuwa na dalszy plan intersubiektywny sens, lekceważy aspekty społeczne i historyczne odniesienia”, R.W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne*, op. cit., s. 122.
- ²⁷ R. W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne*, op. cit., s. 120.
- ²⁸ L. Manovich, *Język nowych mediów*, s. 84-90.
- ²⁹ Ibidem, s. 92-118.
- ³⁰ Ibidem, s. 124-135.
- ³¹ Ibidem, s. 124-135.

Summary

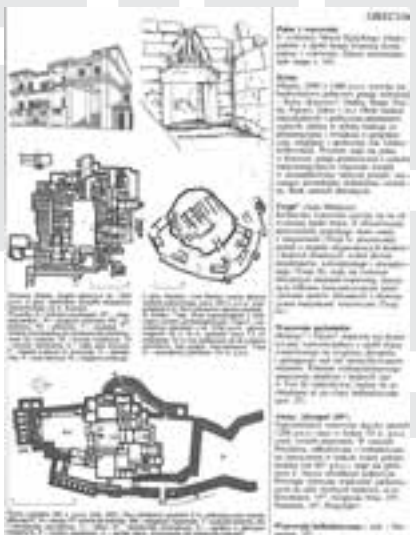
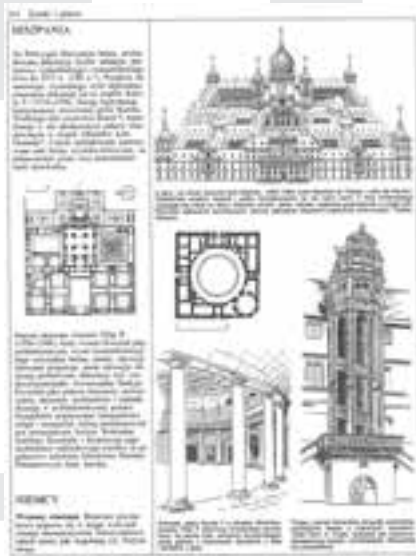
I introduce category of maze to describe experience of new media art and experience of contact with the Internet. I setup a point of departure in the field of theory of multimedia of Ryszard W. Kluszczyński. I analyze and criticize this scientific approach and confront it with two opponents Marshall McLuhan and Lev Manovich. Finally I present my own theory which is stem from them.

Kluszczyński takes advantage of poststructural theory in which a keyword is text. He uses this term to reduce all different symbolic forms such as art, advertisement and entertainment to an one isotropic surface. He arguments for discontinuation between three periods of development in the theory of communication. His claim is inaccurate and incorrect because of lack of arguments for division between generative and interactive aspect of communication. Furthermore he falls into a trap defining interaction with a category of feedback which is taken from the first, transmission paradigm.

What I offer is a certain counterbalance for an uncontrolled navigation and a disperse tourism. My point of view is that we need to restore some of epistemological assumptions to be capable of analyzing contemporary culture, especially experience of the Internet. In doing so I reinterpret phenomenology, structuralism and semiotics. I use term attitude to show differences in separate phenomena fields of contemporary culture.

I suggest that human experience is structured by such forms as data base and narrative. I add to these forms another ones such as net, environment and maze. I scrutinize the last one. For me maze is a useful form for describing an inner journey which gives

at the end better order of self. Individuals are confronted with maze in experiencing the Internet. This journey is happening inward of an inner life. The journey is a transmigration.



Ewa Wójtowicz

Turyzm – sztuka poczty w wersji 2.0

W wydanej w połowie lat osiemdziesiątych antologii tekstów poświęconych sztuce poczty Michael Crane zdefiniował podstawowe zasady tego zjawiska. Książka rozpoczyna się zdaniem: „Correspondence art is about communication”¹. Trudno o bardziej zwarte podsumowanie. Crane pisze przede wszystkim, czym sztuka poczty nie jest: nie jest więc awangardą, nie jest podziemna, nie jest ruchem artystycznym ani żadnym „-izmem”. Jego zdaniem nie można jej zaklasyfikować przy pomocy metodologii historyka sztuki czy kulturoznawcy. Nie jest ona również związana z systemem pocztowym, choć na nim bazuje. Komunikacja ta, która często stawała się metakomunikacją, w tym właśnie czasie zaczynała zmieniać swoją formę i zasięg. Z perspektywy czasu wydaje się, że pierwsi organizatorzy kongresów, zaangażowani w sieć mailartu od lat, postanowili nadać jej wymiar nieco bardziej interaktywny.

Ze współczesnej perspektywy można również stwierdzić, że termin „ruch artystyczny” jest jednak najbardziej adekwatny dla mail artu jako całości, uwzględniając jego wszystkie fazy: początek jako New York Correspondence School (NYCS) Raya Johnsona (1929-1995), akcje artystów Fluxusu lat sześćdziesiątych, masowość uczestnictwa i zróżnicowanie tematyki w latach siedemdziesiątych.

W latach osiemdziesiątych mail art funkcjonował już blisko od ćwierćwiecza. W tym czasie większość jego wczesnych uczestników, w tym Ray Johnson, przestała brać udział w wymianie korespondencji i coraz liczniejszych, ale coraz mniej wartościowych wystawach. Johnson oficjalnie zamknął NYCS w poczuciu, że sytuacja wymknęła się spod jego kontroli – liczba uczestników gwałtownie wzrastała a zasięg przekraczał terytorium Stanów Zjednoczonych. Już w połowie lat siedemdziesiątych większość ważniejszych postaci mail artu wycofała się z ruchu, częściowo z powodu coraz większej liczby kserokopii krążących w obiegu. W latach sześćdziesiątych większość prac wykonywano ręcznie i były to niepowtarzalne egzemplarze. Kserokopiarki pozwoliły na łatwe i masowe powielanie materiałów, co zniechęciło część artystów. Uważali oni, że tylko starannie wykonane, unikalne i przeznaczone dla konkretnego odbiorcy prace mają sens i wartość. Carlo Pittore napisał w 1984 roku w tekście *The N-Tity*: „Zostaliśmy wciągnięci w wir postępu technologicznego, który pozbawia nas indywidualności i człowieczeństwa”². Ten kryzys środowiskowy musiał wywołać głębsze reperkusje, a w rezultacie doprowadzić do zmian.

Kongres rozproszonych spotkań

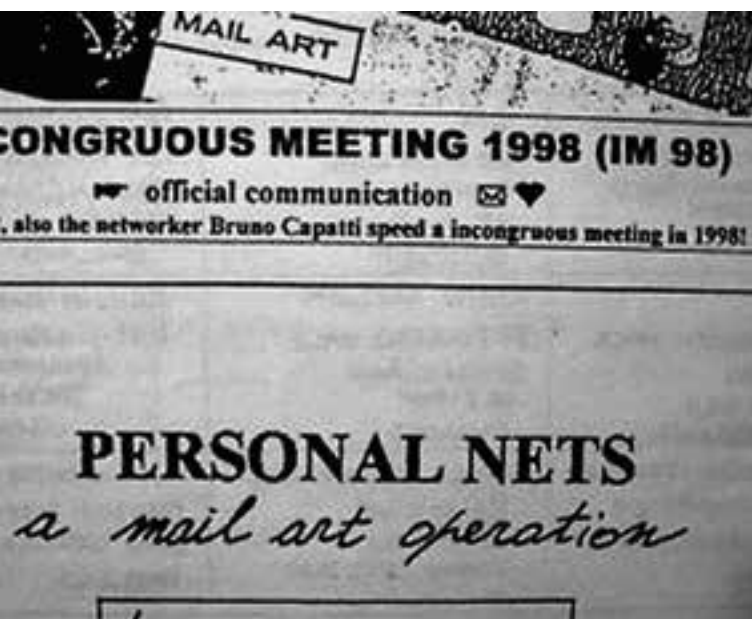
W połowie lat osiemdziesiątych w środowisku mail artu zaczęło narastać przekonanie o konieczności przeanalizowania istoty ruchu i zastanowienia się nad jego przyszłością. Hans Rudi Fricker i Günther Ruch ze Szwajcarii zaproponowali spotkanie mail artystów. Początkowo miało się ono odbyć w Szwajcarii pod hasłem *Centralised Correspondance*, jednak ostatecznie zdecydowano się na inne rozwiązanie³. Uznano, że aby spotkanie ogłosić kongresem, wystarczy dwóch uczestników i przeprowadzona przez nich dyskusja o zagadnieniach mail artu. Koordynacją i sporządzeniem dokumentacji zajął się Fricker. W ramach International Mailart Congress (MAC 86) między 1 czerwca a 1 października 1986 roku odbyło się 80 spotkań z udziałem ponad 500 uczestników z dwudziestu pięciu krajów. Uczestnicy kongresu dzielili się między sobą pisemnymi relacjami ze spotkań. Tak duża liczba uczestników dowodzi sukcesu przedsięwzięcia, chociaż niektórzy uważali, że idea kongresu jest przeciwna istocie sztuki poczty z uwagi na jej charakter (*a distance concept*). Kongres wykroczył poza prostą wymianę pocztową, jakkolwiek bazował na kontaktach zawiązanych w wyniku tejeż wymiany.

Niemal równocześnie Günther Ruch i Hans Rudi Fricker opracowali ideę kongresu i przedstawili ją w magazynie „Clinch”. Towarzyszył jej kolaż, na który składały się m.in. chińskie ogłoszenie o stuletnich kaczych jajkach i plakat zapowiadający spotkanie Ronalda Reagana i Michaiła Gorbaczowa w Genewie. Całość była ostemplowana hasłami: „Po dadaizmie, fluksizmie i mailizmie nadchodzi turyzm” oraz „Turyzm w sztuce poczty pozostaje turyzmem a nie sztuką poczty”⁴. Doszło jednak do rozłamu pomiędzy Frickerem a Ruchem na tle nieporozumień koncepcyjnych i w rezultacie Fricker wycofał się z większości działań organizacyjnych. Jak zauważa Géza Perneckzy, sam termin „turyzm” miał nieco komercyjne brzmienie i wydawał się zagrażać niskobudżetowemu etosowi sztuki poczty. Vittore Baroni proponował otwarcie Mail Art Hotel pod nazwą Post Inn, w którym wysokość opłat miałaby rosnąć z każdym dniem: „Pierwszy dzień za uścisk dłoni, drugi za dolara, trzeci za dziesięć, czwarty za sto”⁵. Baroni zwrócił jednak uwagę na fakt, że siła mail artu jako sieci komunikacyjnej opiera się na jej niewidzialności i rozproszeniu, a wszelkie próby centralizacji i kontroli mogą jej zaszkodzić⁶.

Już na początku współpracy z Ruchem okazywało się, że obaj artyści nieco inaczej rozumieją ideę turyzmu. Dla Frickera miała ona oznaczać swobodę. Ruch planował spotkanie, czyli pewną formę instytucjonalizacji. Ponieważ miało się ono odbyć w Szwajcarii, eliminowało artystów z biedniejszej i wówczas jeszcze zasłoniętej żelazną kurtyną Europy Wschodniej, było także utrudnieniem dla artystów z Ameryki Południowej. Fricker był jednak zaintrygowany możliwościami, jakie wynikały ze spotkania głównie



Arctic - Philip Pocock, Felix Huber Arctic Circle Double Travel (1994-1995)



Personal nets – fragment dokumentacji akcji Bruno Capattiego (1988).
Ze zbiorów Ewy Wójtowicz.

więc naczelną zasadę decentralizacji i od niej wzięta się nazwa kongresu: „Zdecentralizowany światowy kongres mail artu odbywa się tam, gdzie spotyka się dwoje lub więcej ludzi”. Kilkumiesięczny czas trwania kongresu zaowocował ponad osiemdziesięcioma spotkaniami w dwudziestu krajach. Wzięto w nich udział ponad pięciuset mail artystów. W rezultacie Ruch i Fricker nie byli *de facto* organizatorami kongresu, ale raczej jego pomysłodawcami. Ciężar organizacji został rozproszony na poszczególnych artystów.

Mimo kontrowersji, Fricker odniósł zwycięstwo – większość uczestników kongresu podchwyciła ideę turystyki. Jako podsumowanie wydał druk ulotny *Tourism Review*, w którym umieścił tekst: „Drogi..., proszę odwiedź... w..., Twój H.R. Fricker”. Wykropkowane pola wypełnił różnymi, przypadkowymi adresami. Całość ilustrowała fotografia rozbitego samolotu. To wydawnictwo pokazywało autoironiczną stronę koncepcji turystyki.

Początki rozwoju turystyki z perspektywy dekady wspomina również Günther Ruch w rozmowie z Ruudem Janssenem (1996)⁷. Krytycznie ocenia on rolę Frickera, przekonując, że interesowało go głównie forsowanie autorskiej idei turystyki, a nie problemy środowiska mail artu w latach osiemdziesiątych. Negował również nowatorstwo idei Frickera, twierdząc, że spotkania artystów proponował już Ray Johnson. Ta informacja jest jednak niepotwierdzona, wydaje się też nie być jednoznaczna w kontekście skomplikowanej postawy Johnsona jako artysty. Ruch nie wziął również udziału w NC 92, w przekonaniu, że spotkanie to było kopią MAC 86. Jego nazwisko, wskutek pomyłki, pojawiło się jednak na liście uczestników.

ze względu na sposobność dokumentacji stanu rzeczy w sztuce poczty w tym czasie. Tak jak mail art lat siedemdziesiątych został podsumowany w *Correspondence Art Crane'a*, tak mail art kolejnej dekady wymagał stworzenia swej własnej historii przy użyciu nowych narzędzi badawczych. Książka Crane'a stała się więc symboliczną cezurą – w rok po jej ukazaniu się w środowisku mail artu pojawiła się świadomość, że to, co opisała, jest rozdziałem zamkniętym.

Idea kongresu musiała być jednak na tyle elastyczna, by nie był on zwykłym symposiumem czy plenerem artystycznym. Przyjęto

W stronę networkingu

Tak jak lata siedemdziesiątych poprzez masowość sztuki poczty wypracowały postawę „każdy może być artystą”, a mail art, poprzez rozszerzenie zasięgu, zyskiwał niekiedy charakter polityczny, tak w latach osiemdziesiątych pojawiły się pierwsze próby refleksji teoretycznej uzewnętrznione w kongresie z roku 1986, a także próby wprowadzenia nowych technik komunikacji poprzez turizm. Pojawienie się pojęcia *networker* wskazuje na przeniesienie akcentu gdzie indziej – w stronę komunikacji, a nie w stronę sztuki. *Networking* jest bowiem systemem dystrybucji sztuki eksperymentalnej, alternatywnym wobec systemu galerii i rynku sztuki. Przykład turizmu dowodzi rozszerzenia pojęcia sztuki komunikacji (przejścia od komunikacji na dystans do komunikacji bezpośredniej), od sztuki poczty do *networkingu*. Termin „networking” zaczął w wielu wypadkach zastępować termin „mail art” jako bardziej adekwatny do nowopowstałej sytuacji.

W 1992 roku Fricker wraz z innym szwajcarskim artystą, Peterem Kaufmannem, zainicjował kolejny kongres w poczuciu zmiany kondycji sztuki poczty. Koncepcję kongresu wyłożył w tekście *Mail Art: A Process of Detachment*⁸. Główna idea kongresu opierała się jak i poprzednio na spotkaniu dwóch lub więcej artystów. Rozproszone i zdecentralizowane grono uczestników miało omówić przyszłość mail artu i zjawisko *International Network Culture. The Decentralised World-Wide Networker Congress* znany jako NC 92 lub METANET składał się ze 180 spotkań w ponad 24 krajach, m.in. w Stanach Zjednoczonych, Japonii, Australii, Urugwaju, a także w Afryce i w Europie. W Villorba we Włoszech odbył się kongres poświęcony pamięci legendarnej ikony mail artu – Guglielmo Achille Cavelliniego (1914-1990)⁹. John Held Jr. zorganizował *Fax Congress*, Jennifer Huber – *Woman's Congress*, Mielke And i Liz – *Was Dreamtime Village Corroboree*, Bill Gaglione – *Rubberstamp Congress*, Chuck Welch – *Netshaker Harmonic Divergence*, Guy Bleus – *Antwerp Zoo Congress*, Rea Nikonova i Serge Segay – *Vacuum Congress*, Mike Dyar – *Joseph Beuys Seance*, Vittorio Baroni skomponował i nagrał hymn kongresu, a Mark Corroto wydał okolicznościowy zin *The Face of the Congress*. Fricker i Kaufmann, podobnie jak sześć lat wcześniej, zajęli się koordynacją i publikacją relacji ze spotkań.

NC 92 od poprzedniego kongresu różniło to, że niektórzy z jego uczestników mogli komunikować się za pomocą Internetu. Chuck Welch zaczął pracować nad projektem *Telenetlink* w czerwcu 1991, w ramach globalnego projektu telekomunikacyjnego *Reflux Network Project* zorganizowanego przez Artura Matucka. Zrealizowany ostatecznie w 1995 roku *Telenetlink* miał zbadać wpływ Internetu na środowisko mail artu. Wielu artystów żywiło przekonanie, że kształtujący się wówczas



Siberian – strona projektu | Siberian Deal (1995) Eva Wohlgemuth i Kathy Rae Huffman



Sh8805 – dokumentacja akcji z Hiroshimy (1988) *The International Shadow Project* grupy P.A.N.D. fotografia ze strony internetowej grupy.

publiczny Internet był – w sensie koncepcyjnym – kontynuacją idei zarysowanych w sztuce poczty.

Jednocześnie artyści z byłej Jugosławii, nie mogąc wziąć udziału w kongresach za granicą, organizowali pokojowe kongresy u siebie. Andrej Tisma w rozmowie z Ruudem Janssenem¹⁰ wspomina Anti-Embargo Net Congress z 1-3 września 1992 roku, podczas którego ośmiu serbskich artystów podpisało deklarację o odblokowaniu twórczości¹¹. Chuck Welch otrzymał zwrot książki *Eternal Network*, którą wysłał do Tismy. Wysyłka tej książki miała jakoby pogwałcić sankcje nałożone na Jugosławię. Welch rozpoczął wówczas serię protestów pod adresem rządu amerykańskiego, umieścił także w Internecie wezwanie do nadsyłania protestów. Artyści jugosłowiańscy (m.in. Dobrica Kamperelic, Nenad Bogdanovic, Andrej Tisma czy Aleskander Jovanovic) również wszczęli starania o zniesienie embarga. Podkreślają jednak, że gdyby nie pomoc *networkerów* z zewnątrz, nikt nie usłyszałby ich głosu. Artyści z ponad dwudziestu krajów współpracowali z magazynem Jovanovica „Cage”, rozprawdzali publikacje, wspierali inicjatywy. Byli to m.in. John Held Jr., Chuck Welch, Teresinka Pereira, Peter i Angela Netmail, Jose van der Broucke, Shozo Shimamoto, Hans Rudi

Fricker, Ruud Janssen, Clemente Padin, Ruggiero Maggi i Livia Cases.

John Held Jr. w jednym z wywiadów powiedział: „Artyści jugosłowiańscy przypominają nam o wyższych celach sztuki, walcząc o wolność wypowiedzi i wymiany idei”¹². Niektórzy z *networkerów*, jak John Held Jr., Angela i Peter Netmail czy Bob Kirkman, nie obawiali się nawet przyjechać do Jugosławii i wziąć udział w kongresach w 1992 roku. Po zawieszeniu embarga, 30 października 1994 roku, w Nowym Sadzie odbył się 1st Post Cultural Embargo Networker Congress.

Kongres NC 92 przyniósł ważne konkluzje. Uznano, że komunikacja nie musi ograniczać się do poczty, a mail art nie musi się opierać na sztuce. W rezultacie za bardziej adekwatne niż mail art określenie uznano „network”, czyli „sieć”. Pojawiło się również pojęcie „networker”¹³ w odniesieniu do uczestnika ruchu. Jak pisze Vittore Baroni, *networker* nie jest artystą *sensu stricto*¹⁴. Jest raczej rodzajem „animatora kultury”, metaartystą, który tworzy konteksty dla



Plakat_netmail i plakat_netmail1 – plakat dokumentujący warsztaty prowadzone przez Angeli i Petera Netmail z wykonaniem stempli z udziałem dzieci ulicy z Nairobi (1995). Ze zbiorów Ewy Wójtowicz

zbiorowej ekspresji zamiast tradycyjnie pojmowanych dzieł sztuki. W obrębie mail artu bowiem „dziełem sztuki” nie jest przesyłka niezależnie od formy, jaką posiada, ale cały proces interakcji pomiędzy *networkerami*. Podobnie zrealizowany projekt będący sumą procesów interakcyjnych między ludźmi. Andrej Tisma mówi: „Mail art opiera się na komunikacji między dwiema osobami. *Networking* jest tworzeniem ze świadomością funkcjonowania w społeczności i globalnej kulturze”¹⁵.

Nie wszyscy mail artyści wzięli udział w kongresie. Jedni z powodu odcięcia od świata, jak artyści z byłej Jugosławii, inni uważali, że komunikacja, nawet o dość intymnym charakterze, powinna się odbywać na odległość. Istniała jednak grupa myśląca całkiem przeciwnie – byli to ludzie propagujący i realizujący ideę turyzmu¹⁶.

Pewna liczba *networkerów* zaczęła uprawiać turyzm, który polegał na odwiedzaniu się nawzajem, wymianie poglądów, dawaniu wykładów o sztuce poczty. Nie wszyscy jednak mogli pozwolić sobie na tę dość kosztowną ideę. Niekiedy podróże służyły konkretnym celom, jak w przypadku *The International Shadow Project*¹⁷ grupy *P.A.N.D.* (Performers and Artists for Nuclear Disarmament). W czterdziestą rocznicę zombombardowania Hiroshimy zorganizowali akcję (która dziś odbywa się corocznie) polegającą na rysowaniu cieni w wielu miejscach publicznych. W akcji wzięli udział m.in. Ruggero Maggi z Włoch i John Held Jr. ze Stanów Zjednoczonych, którzy pojechali w tym celu do Japonii i tam współpracowali z artystami japońskimi. Imprezy te odbyły się kolejno w roku 1988 (Hiroshima), w 1989 (Calexico na granicy USA i Meksyku), w 1990 (Milwaukee), w 1991 (South Eastern Wisconsin) oraz dwukrotnie w Finlandii w 1994 i 1996 w Esbo, a następnie w Helsinkach.

Incongruous Meetings 98, będące kontynuacją kongresów z 1986 i 1992 roku, w znacznej mierze opierały się na zawiadomieniach przesyłanych pocztą elektroniczną i umieszczanych w Internecie. Zaczęły także pojawiać się pierwsze strony internetowe związane z mail artem. Należały do nich: *TAM* Ruuda Janssena¹⁸, *Jas Cyberspace Museum* Jamesa Feltera¹⁹, *EMMA* Chucka Welcha²⁰, *Shouting At The Postman* Kena Millera²¹, witryna *Dragonfly Dream*²² Alice Kitselman-Ames czy *Global Mail* Ashley Parker Owens będąca internetową wersją popularnego biuletynu. Wszystkie – poza ostatnią – istnieją do dzisiaj w niemal niezmienionej estetyce. Działały także między innymi włoska witryna *MAGAM*, węgierska *Artpool*²³ i hiszpańskojęzyczna *Arte Postal* Gerardo Yepiza. Wszystkie były raczej internetową wersją działalności „papierowej” i nie wykorzystywały znacząco możliwości Internetu.

Konsekwencje – turyzm w praktyce

W 1990 roku amerykański aktywista socjopolityczny Dennis Banks działający m.in. na rzecz Indian amerykańskich, wysunął ideę projektu *Net Run*. We współpracy z artystami japońskimi: Shozo Shimamoto, Mayumi Han-



Borderxing oraz borderxing3 – Heath Bunting, Kayle Brandon *Borderxing Guide* (2002)
Briefrager – Angela & Peter Netmail – ze strony www.netmail.de

da i Ryosuke Cohen, którzy zaprosili do udziału *networkerów* z wielu innych krajów, Banks zrealizował swoją podróż, która rozpoczęła się 6 sierpnia 1990 roku w Londynie, a zakończyła 6 września w Osace. Przemierzył wówczas ponad 8 tysięcy kilometrów. Projektowi towarzyszyły spotkania 70 *networkerów*, które miały miejsce po drodze. Banks wyjaśniał na każdym spotkaniu cel podróży, gromadząc zarówno zaangażowanych artystów, jak i publiczność.

Kolejnym i bezprecedensowym przykładem turystyki jest działalność dwojga niemieckich *networkerów*: Angeli Pahler i Petera Kustermanna. W ramach długofalowego projektu *Net Mail*²⁴, rozpoczętego w 1990 roku, przemierzali oni ponad 100 tysięcy kilometrów, doręczając osobiście pocztę i odwiedzając poszczególnych *networkerów*. Pod szyldem *Peter and Angela Netmail* stworzyli imitację systemu pocztowego, używając znaczków artystycznych, stempli zaprojektowanych przez kolejnych *networkerów* i roznosząc w sumie ponad 200 kilogramów poczty pomiędzy 350 artystów. Materiał, który rozpowszechniali, to głównie plakaty z wykonanymi ręcznie stemplami – często rezultatami pracy warsztatowej oraz różnego rodzaju samizdaty wykonywane ręcznie, w niewielkim nakładzie.

Jako że rozpoczęcie akcji *Net Mail* zbiegło się w czasie z kongresem w 1992 roku, Pahler i Kustermann wzięli udział w 170 składających się nań kongresach, przekraczając 50 granic, w tym serbską i chorwacką podczas wojny w byłej Jugosławii. Kongresy wzmocniły więzi między uczestnikami ruchu i wpłynęły na powstanie licznych wspólnych projektów niemożliwych do zrealizowania na odległość. Sztuka komunikacji poszerzyła się więc o nową gałąź – turystykę, którą wybrali niektórzy, przedkładając bezpośrednią komunikację nad kontakty za pomocą poczty. To poszukiwanie nowych mediów komunikacyjnych wyprzedziło w czasie zaistnienie nowych, niematerialnych środków komunikacji, jakie przyniósł ze sobą rozwój Internetu. Z drugiej strony w czasie kongresu w 1992 roku dało się zauważyć dwie przeciwstawne tendencje w rozwoju komunikacji: jedną były akcje w ramach turystyki polegające na bezpośredniej komunikacji; druga to komunikacja za pomocą Internetu zainicjowana przez *Telenetlink*. Obie wykraczały poza dotychczasowe użycie zwykłej poczty.

Obecnie Pahler i Kustermann nadal działają aktywnie, kontynuując idee łączące osobiste zaangażowanie w podróż i sztukę poczty. Jak sami piszą, *networking* zmienił ich życie, a inicjatywa turystyki rozrosła się w nieoczekiwaną stronę²⁵. Na ich stronie internetowej można znaleźć ogłoszenie o kolejnej inicjatywie – do marca 2009 będą przyjmowali zgłoszenia prac związanych ze stuleciem kolei parowej łączącej Minden, gdzie mieszkają, ze światem.



Plakat *_netmail* i plakat *_netmail1* – plakat dokumentujący warsztaty prowadzony przez Angelę i Petera Netmail z wykonaniem stempli z udziałem dzieci ulicy z Nairobi (1995). Ze zbiorów Ewy Wójtowicz

Turyzm dzisiaj?

Kto więc jest najważniejszą postacią dla mało rozpoznanego zjawiska turystyki? Czy jego realizatorzy w osobie Angeli i Petera Netmail, czy inicjatorzy – Fricker i Ruch? Pähler i Kustermann wspominają jako znaczącą postać Hansa Rudiego Frickera, który był animatorem i propagatorem turystyki jako zjawiska sytuującego się na pograniczu sztuk wizualnych, performatywnych i aktywności socjopolitycznej. Fricker jako organizator kongresów – spotkań mail artystów, był przekonany, że indywidualny, nieformalny kontakt jest przyszłością tej sfery sztuki. W wywiadzie przeprowadzonym (za pośrednictwem zwykłej poczty) w latach 1994-2001 przez najważniejszego kronikarza ruchu mail art, Ruuda Jansena²⁶, Fricker mówił, że zainicjował turystykę, bo chciał, by mail artyści wstali wreszcie od stołów zasypanych stemplami i znaczkami. Aby zetknęli się z realnym światem, od którego się odseparowali, tak samo, jak od realnego obiegu sztuki z jego komercyjnymi regułami. Fricker twierdził, że nie spotkanie miało być celem, ale samo doświadczenie podróży, jednak rezultatem jego wysiłków były właśnie spotkania. Negatywne doświadczenia Frickera z hermetycznością środowiska mail artu zaczęły się od spotkania z Carlo Pittore, w którego nowojorskiej pracowni Fricker mieszkał przez krótki czas. Pittore był dla Frickera przykładem dziwaka, reprezentanta „stowarzyszenia umarłych artystów”²⁷.

Wielu znaczących mail artystów, jak na przykład Guy Bleus, uznaje turystykę za utopię, głównie z powodu kosztów, jakie generują bezpośrednie spotkania²⁸. Przesyłki pocztowe nie wiązały się z wysiłkiem i kosztami, jak w przypadku realnej podróży, która – w latach osiemdziesiątych była też często utrudniona z powodu ustalonego porządku w Europie podzielonej żelazną kurtyną.

Powstaje pytanie, czy można rozpatrywać turystykę z innej perspektywy niż ta, którą zakładali twórcy tej idei. W pewnym sensie turystyka miała też wymiar *performance*'u konceptualnego – bliski był efemerycznym realizacjom Roberta Smithsona czy Richarda Longa, które wiązały się z pokonaniem pewnego dystansu fizycznego. Można to zjawisko także porównać do niektórych akcji Collective Actions Group Andrieja Monastyrskiego. Jednak tym, co odróżnia turystykę od aktywności konceptualnej opartej na podobnych zasadach, jest działanie wewnątrz środowiska mail artu, które od początku było pewną alternatywą wobec mainstreamu świata sztuki.

Czy turystyka, podobnie jak mail art, zaczął zanikać wobec dominacji Internetu i wskutek odchodzenia najstarszej generacji artystów tego kręgu? Czy natychmiastowość elektronicznej komunikacji, możliwość kontaktu wzrokowego i werbalnego zapośredniczonego medialnie nie spychają turystykę



w sferę osobliwości i prywatnych pasji, które nie muszą mieć nic wspólnego ze sztuką? Do swoiście rozumianego turystyki wrócili artyści lat dziewięćdziesiątych niezwiązani z mail artem, którzy zaczęli posługiwać się Internetem przy realizacji akcji opartych na podróży. Przykładem może być *Siberian Deal* (1995)²⁹ Evy Wohlge-muth i Kathy Rae Huffman. Realizacja ta odwoływała się do bezpośredniej wymiany towarów i nawiązywanej w czasie podróży więzi emocjonalnej z napotykanymi ludźmi. Artystki wzięły ze sobą między innymi zegarek Swatch, walkmana, perfumy, buty na wysokich obcasach, by zamieniać je na potrzebne im rzeczy na Syberii. Jednocześnie, łącząc swoje położenie geograficzne z emocjonalną trasą podróży, opracowały za pomocą GPS dokumentację pokazującą, jak pozbywały się jednych towarów na rzecz nowych i jakie były tego skutki. Podobne działania w odniesieniu do równie nieznanego jak Syberia (oraz niedawno otwarte dla podróżników przestrzenie całej Rosji) terytorium pojawiły się w pracy Philipa Pococka i Felixa Hubera *Arctic Circle Double Travel* (1994-1995)³⁰. Zamieszczony w Internecie dziennik podróży opisywał nie tylko tok wydarzeń, ale także włączał refleksje na temat ambiwalencji związanych z odkrywaniem nowego terytorium.

Ważnym projektem o wymiarze socjopolitycznym bliskim ideom turystyki, przy tym również angażującym artystę w pokonanie geograficznego dystansu niezależnie od trudności, był *Borderxing Guide* (2002)³¹ Heatha Buntinga i Kayle Brandon. Projekt polegał na stworzeniu tras dla potencjalnego przekroczenia w sposób nielegalny granic w Europie i miał być skierowany do wykluczonych. Dokumentacja przekroczonych przez artystów granic miała być dostępna z serwerów znajdujących się poza krajami establishmentu, a poszczególne trasy zawierały fotografie, porady co do ekwipunku i ostrzeżenia co do niebezpieczeństw. W pewnym sensie projekt ten był przeznaczony dla włóczęgów, nie dla turystów, by przywołać tu rozróżnienie dokonane przez Zygmunta Baumana³².

Być może szlachetna utopia turystyki była wyrazem poczucia, że „analogowa” komunikacja pocztowa (określana mianem *snail mail*, czyli „poczty ślimaczej”, w odróżnieniu od e-mail) już nie wystarcza, a media elektroniczne, które mogły odpowiadać nowym potrzebom, były w latach osiemdziesiątych niedostępne na szerszą skalę i słabo rozwinięte. Przykładem mogą być nieliczne akcje telematyczne tamtej dekady, wymagające ogromnego budżetu i nakładu sił, a przy tym często przerywane z powodu szwankującej technologii. Tylko akcje na miarę satelitarnych performance’ów Nam June Paika mogły wówczas odpowiadać na potrzebę komunikacji w czasie rzeczywistym. Mail artyści, którzy często spotykali się z problemami finansowymi i działali prywatnie, nie mogli liczyć na dostęp do tak zaawansowanych mediów. Idee turystyki można dostrzec współcześnie również w akcjach angażujących rysowanie za pomocą GPS (*GPS Drawing*)³³. Jednak brakuje w nich ogniwa, jakim jest odbiorca. Ten współczesny często już nie oczekuje realnego kontaktu, nie należy do tej samej sieci, w której obowiązują wewnętrzne zasady. Turystyka był jednak ważnym epizodem w historii sztuki komunikacji, obrazował gotowość środowiska mail artu do rozwijania możliwości interakcji, podobnie jak współczesne narzędzia Internetu 2.0 umożliwiły ciągłość i większą intensywność relacji interpersonalnych zapośredniczonych medialnie.

Przypisy

- ¹ *Correspondence Art*, red. M. Crane, M. Stofflet, San Francisco 1984, s. 6.
- ² M. Lumb, *Mail Art 1955-1995. Democratic Art as a Social Sculpture*, <<http://www.fortunecity.com/victorian/palace/62/>>, data dostępu: 27.09.2008.
- ³ Por. H.R. Fricker, *I am a Networker (Sometimes): Mail-Art und Tourism*, Verlag Vexner 1989.
- ⁴ G. Perneczky, *The Magazine Network*, Köln 1993, s. 133.
- ⁵ Ibidem.
- ⁶ B. Vittore, *About Tourism*, [w:] *Mail Art Handbook*, „Arte Postale” no. 55, s. 16.
<http://jas.faximum.com/library/tam/tam_176.htm>, data dostępu: 27.09.2008.
- ⁷ *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, red. Chuck Welch, Calgary 1993.
<<http://www.cavellini.org/gac.html>>, data dostępu: 27.09.2008.
- ⁸ <http://faximum.com/jas.d/tam_45a.htm>, data dostępu: 27.09.2008.
- ⁹ Od 31.05.1992 do października 1994 obowiązywało embargo wobec Jugosławii, dotyczące również wymiany kulturalnej.
- ¹⁰ < <http://www.mailartist.com/johnheldjr/TismaAndrejSpiritualSculptor.html>>, data dostępu 12.03.2009.
- ¹³ *Networker* (ang.) – rodzaj postawy artystycznej wywodzącej się z międzynarodowej subkultury opartej na współpracy w ramach sieci, takiej jak prasa alternatywna (ziny), mail art.
- ¹⁴ <http://www.faximum.com/jas.d/lib_vb.htm>, data dostępu: 27.09.2008.
- ¹⁵ A. Tisma, *Web.Art's Nature*, tłum. Gordana Perc, <<http://www.iuoma.org/andrej.html>>, data dostępu 18.01.2009.
- ¹⁶ Turyzm (ang. *Tourism*) – idea, aby *networkerzy* odwiedzali się nawzajem, termin utworzony przez H.R. Frickera w 1985 roku.
<<http://www.thing.net/~grist/l&d/shadows/shadows.htm>>, data dostępu: 27.09.2008.
- ¹⁷ <<http://www.iuoma.org/>>, data dostępu: 27.09.2008.
- ¹⁹ <<http://www.faximum.com/jas/>>, data dostępu: 27.09.2008.
- ²⁰ <<http://www.actlab.utexas.edu/emma/Intro/intro4.html>>, data dostępu: 27.09.2008.
- ²¹ <<http://www.kenbmiller.com/satpostman/>>, data dostępu: 27.09.2008.
- ²² <<http://www.dragonflydream.com/>>, data dostępu: 27.09.2008.
- ²³ <<http://www.artpool.hu/>>, data dostępu: 27.09.2008.
- ²⁴ <<http://www.netmailart.de/>>, data dostępu: 27.09.2008.
- ²⁵ <<http://www.netmailart.de/>>, data dostępu: 27.09.2008.
- ²⁶ <<http://www.iuoma.org/fricker.html>>, data dostępu: 27.09.2008.
- ²⁷ Termin ten pojawiał się w środowisku mail artu jako pejoratywne określenie ariergardy ruchu.
- ²⁸ M. Ferranto, *(mis)reading m@il art*, <http://www.spareroom.org/mailart/mis_3.html>, data dostępu: 27.09.2008.
- ²⁹ <<http://nr00226.vhost2.sil.at/siberian/vrteil.htm>>, data dostępu: 27.09.2008.
- ³⁰ <<http://www.dom.de/acircle/acircle.htm>>, data dostępu: 27.09.2008.
- ³¹ <<http://www.irational.org/borderxing/>>, data dostępu: 27.09.2008.
- ³² Por. Z. Bauman, *Globalizacja*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2000, s. 92-120.
- ³³ GPS Drawing (rysowanie GPS) – aktywność artystyczna z zakresu *mixed realities* (mieszanych rzeczywistości), polegająca na zapisie trasy przemieszczania się w realnej przestrzeni za pomocą urządzeń GPS, a następnie wizualizacji przemierzonej trasy w przestrzeni wirtualnej, najczęściej na mapie przedmiotowego terenu. Genezą historyczną może być psychogeografia. Przykładem jest <<http://www.gpsdrawing.com/>> (data dostępu 12.03.2009). Jednym z pierwszych artystów zajmujących się rysowaniem GPS jest Brytyjczyk Jeremy Wood (od 2000 roku).

Summary

Tourism was an important though not very well recognized episode in mail art movement. Initiated by Hans Rudi Fricker and Günther Ruch in 1986, it encouraged mail artists to meet each other in a series of more than 80 congresses which were arranged within the International Mailart Congress. The idea of tourism was based on the need for establishing personal contacts between mail artists, dispersed all over the world. The paper analyzes the impact of tourism and its current reception. Is tourism a utopian idea or is it a forecast of the need for interactivity, expressed today in Web 2.0 numerous applications? Is it also a coincidence that the call for tourism was in mid-eighties, when the fall of Iron Curtain was soon to happen and the urgency of global communication was in the air. The first mail art congress, where the idea of tourism was presented, was at the same time, the last "analogue" one. The next one involved the emerging medium of the Internet, which has changed the relation between art and communication. The most important features of mail art, which was in 70s, described as correspondence art, have shifted from correspondence and a distant contact, to networking, which meant a closer alliance and a different structure. The change from mail art to networking had profound consequences for all the movement, based on communication and collaboration within a postal system. They may be compared to the current change from Web 1.0 as a social phenomenon, to the 2.0 version, with its possibilities of instant interaction and a unique balance between dispersal and unity.

Recenzje



Anna Maćkowiak

Na tropach kanibali i o uwięzieniu w metonimii anatoma, czyli *Apetyt turysty* Anny Wieczorkiewicz

W książce Anny Wieczorkiewicz *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży* nie znajdziemy „ogólnej teorii turystyki”, jednoznacznego wyjaśnienia tego, czym on jest, a czym nie: zjawiskiem pozytywnym czy też negatywnym, przejawem masowego konsumeryzmu czy ponowoczesną drogą dla poszukujących autentyczności i doświadczenia religijnego. „Współczesną turystykę można ujmować na wiele sposobów, a ja nie zamierzam jej zamykać w jednej definicji” (s. 7) – zapowiada we wstępie autorka. Po lekturze tej nawiązującej do szerokiego spektrum najnowszych teorii antropologicznych, jak i omawiającej różnorodne przejawy tego fenomenu książki, próba jednoznacznej oceny turystyki okazuje się naiwnością. Co najistotniejsze w tym projekcie badawczym, autorka nie ocenia i nie wartościuje jednoznacznie badanych zjawisk. Jak sama stwierdza we wstępie, stara się „zrozumieć”, a nie „wyjaśnić”, najróżniejsze, związane z turystyką fenomeny, do każdego stosując odmienne metody badawcze. W ten sposób książka staje się „przewodnikiem” po najnowszych ujęciach tego zjawiska i z pewnością bardzo różnorodnych metodach badawczych stosowanych w analizach turystyki. Najciekawszy jest, moim zdaniem, ostatni zawarty w tomie esej, w którym ujawnia się autorska perspektywa i język, podczas gdy w większości rozdziałów autorka omawia bądź nawiązuje do dokonań innych badaczy. Kluczowymi dla książki pojęciami – zdaniem autorki – pozostają „pragnienie autentyczności” oraz „przedstawienie kulturowe”, które ukierunkowały jej tok wywodu (s. 8), a których nie sposób pominąć ze względu na ich wszechobecność w filozofii i antropologii. Jednakże równie istotnym i cennym elementem wydaje się wskazanie przez autorkę nowych, wielozmysłowych modeli percepcji obecnych w tym kulturowym trendzie. Odmienne modele zakorzenione w cielesności „smaku turysty” wchodzą w dialektyczną relację z kulturą przedstawienia, przez co niejednoznacznie i różnorodnie wydarza się poszukiwana autentyczność. Jak podsumowuje autorka: „Te dwa rodzaje kontaktu z otoczeniem – oglądanie świata i smakowanie świata – wskazują na różne sposoby poszukiwania prawdy o miejscach, na różne wzorce doświadczenia obcej przestrzeni. Intelktualiści (nawet ci postmodernistyczni) chcieliby może wyjść od prawdy bądź autentyczności jako relacji pomiędzy obiektem a odnoszącą się do niego informacją i ująć tę relację w szerszej perspektywie – odnieść do ustalonych kryteriów historycznych, estetycznych i filozoficznych, mających w stosunku do niej charakter zewnętrzny. Smakosze zaczynają od subiektywnie rozumianego doświadczenia, a potwierdzenia autentyczności szukają najpierw w sferze własnych doznań i własnej wyobraźni. Wydaje się jednak, że w obu tych sytuacjach, mimo dzielących je różnic, kategoria autentyczności leży w sensotwórczym centrum doświadczenia” (s. 30).

Pierwsza część książki poświęcona jest autentyczności, ukazuje historyczny rozwój tego pojęcia, które – jak się dowiadujemy – zaczęło się kształtować wraz z zanikaniem związku doświadczenia jednostki z uniwersalnym porządkiem. Nowoczesne rozumienie autentyczności okazuje się – jak wykazuje autorka za Charlesem Taylorem – powiązane z romantyczną estetyką i związaną z nią subiektywizacją doświadczenia, twórczości i sztuki, jaka miała miejsce w estetyce Immanuela Kanta. Autentyczne „ja”, styl życia czy osobowość dla romantyków takich, jak Jean-Jacques Rousseau, wykracza poza społeczne uniwersum. Współcześnie dystans między jednostką a społeczeństwem osiągnął swój paroksyzm: „«Poszukiwanie autentyczności» staje się żywotnym motywem kulturowym. Istnieje jako idea formułowana na gruncie nauk humanistycznych i społecznych oraz kulturowana w życiu potocznym. Turystyka jest jednym z obszarów, w których pielęgnuje się ją szczególnie troskliwie” (s. 40).

Współczesnym turystom na skutek wyalienowania ze sfery publicznej, a nawet z własnego miejsca zamieszkania, zdaje się zawsze, że autentyczność i realność leżą gdzie indziej. Autentyczność jest zatem dla ponowoczesnego społeczeństwa specjalnie aranżowana w postaci powtarzanego, turystycznego rytuału. Powstaje więc problem tak skonstruowanej autentyczności, która ukazuje swoje niejednoznaczne oblicze: nie jest wszak cechą obiektu, jego wartością samą w sobie, a – jak ujął to cytowany przez autorkę Craig Fees – zostaje pewnym obiektem przypisana konwencjonalnie. Nawet sama kategoria autentyczności jest wyznaczona przez kulturowy kontekst danej epoki: i tak na przykład na przestrzeni nowożytności autentyczność wyglądu zastąpiona została autentycznością pochodzenia (s. 51). Autorka nie ocenia jednakże negatywnie takiego masowego poszukiwania autentyczności jako cechującego się uproszczeniem, banalizacją czy zafalszowaniem tradycji. Jak zauważa: „Pamiętka etniczna może bowiem działać na rzecz znoszenia barier mentalnych w postrzeganiu odmienności” (s. 56).

Wiąże się to z powszechnością zjawiska turystyki, które stało się poniekąd wyznacznikiem całej ponowoczesnej kultury: „Można bowiem, jak dowodzi James Clifford, zamieszkiwać podróżując – w hotelach, na dworcach lotniczych, w kabinach tirów; można podróżować pozostając w domu i korzystać z kulturowej różnorodności, udając się do egzotycznej restauracji, posługując się importowanymi przedmiotami, oglądając filmowe przekazy zaznajamiające nas z różnorodnością świata. Obecnie całe kultury pozostają w nieustannym ruchu, przemieszczając się za sprawą ludzi i przedmiotów” (s. 64).

Kolejne części książki: druga – *Oglądanie świata* i trzecia – *Turystyczny projekt świata*, osnute są wokół przedstawieniowych aspektów doświadczenia turystycznego, zorganizowanych wokół percepcji wzrokowej i fotograficznych standardów widzialności.

Szczególnie interesujący okazuje się rozdział *Mysł o podróży i myśl w podróży*, w którym autorka zajmuje się epistemologicznymi uwarunkowaniami podróżowania, a dokładnie przemianami, jakie zaszły w podróżniczym *sensorium* od czasów renesansu. Następnie Wiczkorkiewicz wskazuje na przeniesienie obecne w retorycznych figurach toposu i metafory, przez co podróż okazuje się ruchem umożliwiającym pojawienie się wszelkiej literatury, a trud pisania staje się źródłowo tożsamy z trudem podróży. Podróż jako metonimia samego procesu pisania jest z nim tak nierozłączna, że nie sposób o tym „pisać”, gdyż nie można wykroczyć poza ów źródłowy ruch pragnienia obecności/ autentyczności: jak stwierdza autorka za Georges'em Van Den Abbeele: „Traktowanie podróży jako miejsca wspólnego to pozbawienie toposu tego właśnie ruchu. W literaturze tak często jednak mówi się o podróży, że nie sposób uznać jej za jeden z wielu tematów literackich; temat ów staje się kwestią statusu samego dyskursu literackiego” (s. 129).

W tym samym rozdziale autorka zreferowała rozważania Georges'a Van Den Abeele nad relacją pomiędzy doświadczeniem podróży a filozofowaniem jako podróżowaniem myślą: filozofia w wydaniu Kartezjusza, Charles'a Luis de Montesquieu, Michela de Montaigne'a czy przywoływanego już tutaj Rousseau, filozofia wyznaczająca nowożytną podmiotowość konkwistadora „podmiatającego” pod siebie świat, okazuje się uwikłana w metaforę drogi i przynależnej wędrowce możliwości zbłądzenia: „Figura drogi pojawia się na kartach prac filozoficznych na tyle często, że można ją uznać za uniwersalny topos filozoficzny. [...] Dzięki swej semantycznej pojemności topos podróży okazuje się poręcznym środkiem wyrażania różnych treści. Oznacza myślowe wnikanie w porządek świata, intelektualną eksplorację, postęp i posuwanie się naprzód, ale też błędy w rozumowaniu czy zmiany poglądów” (s. 105). Tak ugruntowana na poziomie dyskursu filozoficznego metafora podróży stała się ukrytym paradygmatem europejskiej kultury, która jako naznaczona piętnem pragnienia obecności, zawsze będzie poszukiwała inności/autentyczności poza własnym centrum, niechybnie tworząc ze świata rytuał spektaklu, co ukazane zostało w rozdziale *Turysta w teatrze świata*. Jednym z instrumentów kształtujących taki turystyczny horyzont widzialnego jest oczywiście fotografia: „Znamienna jest zbieżność czasowa odkrycia dokonanego przez Luis Daguerra'a w roku 1839 i pierwszej zorganizowanej wycieczki turystycznej, jaka odbyła się dzięki przedsiębiorczości Thomasa Cooka w roku 1841” (s. 175).

Rola fotografii w kształtowaniu turystycznego spojrzenia to główny wątek w trzeciej części książki (*Turystyczny projekt świata*), gdzie autorka omawia najróżniejsze przejawy fotograficznych schematów widzialnego: począwszy od fenomenu pocztówki (która jak się dowiadujemy, powstała w drugiej połowie XIX wieku, w czasie wojny francusko-pruskiej, jako forma wygodna zarówno dla żołnierzy, jak i dla cenzury (s. 185)), rodzinnych albumów, dzięki którym tworzone są indywidualne projekty turystycznych przeżyć, po podróżnicze filmy telewizyjne i reklamy biur podróży z „New York Times'a”. Wszecobecność fotografii przyczynia się do nieustannego procesu estetyzacji życia codziennego: „Zaciera się rozróżnienie na rzeczywistość i obraz, a ludzki świat zdaje się efektem symulacji. W tych warunkach promowana jest postawa estetycznej fascynacji: koncentrujemy się na widzialnych powierzchniach rzeczy, na chwilowych wrażeniach, jakich rzeczy te mogą dostarczyć” (s. 193). W tej sytuacji uderza podobieństwo pomiędzy podróżowaniem w fizycznej przestrzeni a podróżowaniem za pomocą medialnych obrazów: w efekcie współcześni ludzie okazują się przez większość czasu być turystami w estetycznej przestrzeni wypełnionej ikonocznymi reprezentacjami. Pojawia się fenomen „postturysty” – tego, który „wie, że nie musi opuszczać domu, by za pośrednictwem telewizji zyskać dostęp do wielości form świata” (s. 194). Jak wykazuje na przykładzie wybranych programów z Discovery czy British Sky Broadcasting Wieczorkiewicz, na poznanie w turystycznym projekcie nałożony zostaje estetyczny dystans: „Kontakt z tubylcami jest chwilowy, czysto zewnętrzny, oparty na obustronnej konwencji «spotkania». Podróżnicy nie są odpowiedzialni za biedę, głód i przestępczość panującą w ubogich krajach; nie mogą natomiast dać się oszukać, okraść, zabić. Muszą być jednocześnie czujni i przyjaźni; otwarci na kontakty, lecz także niezależni finansowo i emocjonalnie od spotkanych ludzi. Najłatwiej osiągnąć to, zajmując postawę obserwatora – typową dla zachowań turystycznych, a konstytuującą się poza obszarem zobowiązań moralnych” (s. 207).

Anna Wieczorkiewicz świat przedstawiony przez reklamy ukazuje jako miejsce społecznej utopii, obszar, w którym turysta przeżywa w aktywny sposób mity wyznaczające zachodnią kulturę, między innymi mit pierwotnej więzi z naturą, romantyczny mit dobrego i szczęśliwego dzikusa czy też utopię harmonijnych stosunków społecznych

tubylców i szczęśliwej komuny turystów, wszak kulturę starej Europy wyznacza mit „wyspy szczęśliwej” – utopii: już Grecy tęsknili za mądrością starożytnego Egiptu. Takiego pragnienia nie znajdziemy na przykład u Tybetańczyków czy wszelkich rdzennych ludów pozaeuropejskich, które swoje centrum znajdują we własnej kulturze i nie poszukują utraconej *agalmy* autentyczności poza swoim krajem czy własną religią. Współcześnie takie pragnienie wędrówki doprowadza u ludzi Zachodu do swoistego paroksyzmu: gdy europejskie „wielkie narracje”, takie jak chrześcijaństwo, purytanizm, marksizm czy nawet kapitalizm i liberalizm, straciły swą moc, *sacrum* poszukujemy masowo w turystycznym rytuale. W efekcie wyjazd z domu to opuszczenie alienującej rzeczywistości i obietnica powrotu do autentyczności, która nosi znamiona ponowoczesnego doświadczenia religijnego (s. 248). Jakkolwiek zarówno filmy podróżnicze, jak i omawiane przez autorkę reklamy z „New York Times’a” stawiają nas przed pytaniem o zmiany w turystycznym *sensorium*: „Doznanie wizualne, do którego odwoływały się liczne przedsięwzięcia turystyki masowej, wydaje się zbyt słabym wabikiem dla współczesnych urlopowiczów” (s. 235). Jak głosi jedna z cytowanych przez autorkę reklam: „Pojechaliliśmy do Islandii i zakochaliśmy się od pierwszego kęsa...” (s. 236). Na ponowoczesnej drodze poszukiwania autentyczności i wierności sobie to właśnie przyjemnościom cielesnym i trosce o ciało przyznana zostaje istotna rola. Turysta coraz chętniej oddaje swoje ciało w ręce tubylców, spożywa oryginalne potrawy, wyszukuje restauracje, do których chodzą autochtoni, a nie te stworzone dla „nieautentycznych” masowych odbiorców. Wykraczając poza czysto wizualne wrażenia, właśnie za pomocą cielesności próbuje odzyskać / skonstruować własną tożsamość zatraconą w alienującej rzeczywistości późnego kapitalizmu.

Właśnie czwarta część książki – *Smakowanie świata* – rozwija ujęcie doświadczenia turystycznego od strony cielesnej, wielozmysłowej percepcji, która zastępując czysto voyeurystyczne rozkosze, otwiera nowe wymiary późno kapitalistycznego konsumeryzmu. „Opowiadania o jedzeniu i opowiadanie o podróżowaniu coraz częściej spletają się ze sobą. Wydawać by się mogło, że muszą wspierać się wzajemnie, by zyskać pełnię wyrazu, by oddać pewien rodzaj doświadczenia, który ocenia się jako atrakcyjny” (s. 258). Powodem i celem podróży staje się coraz częściej degustacja, a wrażliwe podniebienie umożliwia zgłębienie istoty danej krainy geograficznej. Jak pokazuje autorka w rozdziale *Jesć jak tubylcy – żyć jak tubylcy*, przez współczesnych turystów rozwijane są najróżniejsze strategie unikania „ogładactwa” i wnikania w autentyczne życie mieszkańców: poznając sposób jedzenia, to jest styl życia, poznaje się prawdziwie dane miejsce, a nawet – jak pokazują przewodniki – wnika we właściwy mu „rytm natury”. „Jedzenie staje się tu językiem pierwotnym i uniwersalnym, takim, który poprzedza porozumienie werbalne i umożliwia powstanie elementarnej więzi międzyludzkiej” (s. 273).

W rozdziale *Smak etnograficzny* Anna Wieczorkiewicz zastanawia się, w jaki sposób zmysłowość ciała wiąże się z układem relacji społecznych i porządkiem aksjologicznym danej kultury, które to wyznaczone są przez jej porządek metafizyczny. Próby przewyższenia prymatu widzenia, które mają miejsce na terenie projektów masowej turystyki, znajdują analogię w przytaczanych przez autorkę Stollerowskich antropologicznych projektach poznawczych: „Stoller, świadomy ograniczeń, jakie nakładają na badaczy reguły pracy naukowej, proponuje, by poznając inne kultury, nie wystrzegać się dróg okrężnych, takich jak nasycone osobistą refleksją narracje dotyczące tubylczego świata, by nie uciekać od tego sposobu zbliżania się do tubylczych światów, który daje film etnograficzny, twórczość artystyczna czy refleksja filozoficzna. [...] Zmysłowa turystyka może być jedną ze Stollerowskich dróg «okrężnych» [...] Cel eksploracji konsumenckiej

i turystycznej różni się od tego, który wyznaczają sobie przedstawiciele świata turystycznego. Wiąże się jednak ze ścieżką antropologiczną za sprawą wiary, którą pokłada w zmysłowych doznaniach ciała, wiary, że poprzez zmysły zostanie nam udostępnione coś, czego nie jest nam w stanie dać myśl racjonalna” (s. 333).

Ostatni rozdział książki stanowi swoiste nawiązanie do wcześniejszej publikacji autorki – *Muzeum ludzkich ciał: anatomia spojrzenia* wydanej w 2000 roku. Wieczorkiewicz, podsumowując swoje refleksje nad pojęciami „spektaklu” i „spojrzenia” (które to terminy coraz częściej stają się powszechnymi kliszami w sądach nad turystyką), pragnie w studia antropologiczne nad turystem włączyć problematykę cielesności, kładąc przy tym nacisk na dominujące w turystycznej metaforyce wątki inkorporacji, wchłaniania i przetwarzania poznawanej kultury. Anatomiczna metaforyka wywodzi się z kartezyjańskiego paradygmatu pozaświatowego podmiotu poznania, który obdarzony dystansem analizuje, czyli dzieli na części przedmiot poznania, tym samym dokonując jego unicestwienia (o czym szerzej można przeczytać w przywoływanej już, poprzedniej książce autorki). Kanibal dokonuje natomiast unicestwienia poprzez pochłanianie, które nie troszczy się o wydobycie i dopasowanie poszczególnych elementów (s. 349). Figury anatomia i kanibala autorka kojarzy z określonymi praktykami społecznymi, które wyznaczają zachodnią podmiotowość: „Naukowiec poznający rzeczywistość w trybie anatomicznym zmierza do tego, by rozłożyć ją na czynniki pierwsze. [...] Turysta preferujący kanibalistyczny tryb poznania chce wchłonąć odmienność, odczuć jej smaki, nacieszyć się różnorodnością jej odcieni – a określając siłę swego doznania, określić stopień jego autentyczności” (s. 352). Wieczorkiewicz dostrzega w postawie współczesnego turysty spotkanie anatoma z kanibalem, spotkanie dwóch komplementarnych trybów poznania zachodniej podmiotowości, które ujawniają się we wzajemnych oddziaływaniach antropologicznych badań naukowych i turystyki. Na koniec autorka określa anatomiczne poznanie wnętrza i kanibalistyczną inkorporację jako metonimie procesu poznania – a dokładniej zachodniej *episteme*; metonimie, poza które – jak się okazuje – nie sposób wykroczyć, nawet ogłaszając projekty świadome ograniczeń „anatomicznych” reguł pracy naukowej, jak czyni przywołany przez autorkę Paul Stoller. Perspektywy anatoma i kanibala, wyrafinowanego specjalisty czy masowego turysty wyznaczają spektrum ponowoczesnego doświadczenia, nie pozostawiając miejsca na marzenia o „innej autentyczności”.

Reasumując, książka jest w dużej mierze kompendium najnowszych antropologicznych teorii dotyczących turystyki, często niedostępnych polskiemu czytelnikowi, uzupełnionych analizą materiałów z zachodnich programów telewizyjnych, reklam i folderów turystycznych. Autorskie rysy zyskuje ostatni esej, który mógłby stać się zapowiedzią kolejnej publikacji, rozwijającej nowy język, w tym także język filozoficzny, dla opisu znanych już przejawów turystyki. Wydaje się, iż metafory „kultury spektaklu” czy „kultury przedstawienia”, nie tylko w kontekście antropologicznych badań nad turystem, powoli tracą na sile i stają się utartymi schematami, które już nic nowego nie wnoszą. Być może czas na nowe ujęcie i nowe metafory, bardziej zainspirowane naszą cielesnością, do której – jak twierdzą poststrukturaliści – rzekomo nie mamy dostępu, a którą właśnie ponowoczesny turysta próbuje odzyskać, włączając się w turystyczny rytuał i oddając swe ciało w ręce tajskiego masażysty czy smakując islandzki przysmak z fokii.

Metonimie kanibala i anatoma wyłaniają się z opisu cielesnego rytuału, renesansowego rytuału sekcji zwłok czy turystycznego smakowania życia tubylczych ludów. Takie ujęcie zachodniej podmiotowości nie wychodzi od dyskursu, a właśnie od cielesności i kształtu jej relacji ze światem. Związek z cielesnością podkreśla ponadto określenie

kanibala i anatoma mianem metonimii – wszak metonimia, w przeciwieństwie do metafory, nie jest wyznaczona przez pragnienie obecności, ale właśnie jest samą obecnością, jest cielesnym znakiem – częścią, która mówi i świadczy o całości. Metonimia wymyka się pojęciowemu ujęciu, jest mową ciała, jego ruchem, który nieświadomie ujawnia się w języku niczym nieprzezroczysty ślad.

Autorka nie używa zatem określenia kategorii czy metafory, gdyż te już z gruntu odgródzone są od cielesności podmiotu, wyznaczone są przez brak i wyrwę w cielesnej ciągłości, którą zachodni dyskurs próbuje odwiecznie zastąpić słowem. Wszak metafora to nic innego jak reprezentacja, „ponowne uobecnienie”, czyli zastąpienie/zakrycie nie-obecnego pewnym obrazem, czymś z gruntu innym od pierwotnego, utraconego obiektu. Wieczorkiewicz wychodzi zatem nie od analizy dyskursu, a przede wszystkim od opisu pewnego cielesnego nakierowania wyznaczającego zachodnią podmiotowość i jej relację do świata, i to właśnie jest cenne w tym ujęciu, które doprasza się o rozwinięcie.

Co warte jeszcze podkreślenia, to wysoki krytycyzm (także w sensie filozoficznym) tej koncepcji niepozostawiającej utopijnych nadziei na jakieś pozaeuropejskie „zdytansowane” spojrzenie na zjawisko turystyki, jak i na nową, zbawczą formę spojrzenia samego turysty – nadziei, jakie przejawia na przykład przywołany przez autorkę Paul Stoller. Wszak mówienie o wykroczeniu poza eurocentryczną perspektywę i postawę badacza-anatoma okazuje się jedynie kolejnym przebraniem „pozaświatowego”, ponadczasowego podmiotu kartezjańskiego, który pragnie wznieść swoje *ego cogito* ponad wszelkie czasoprzestrzenne uwarunkowanie. Takie pragnienie jest rdzennie europejskie i nie zaistniało w żadnej innej kulturze. Smakujący odmiennosć tubylczego życia antropolog okazuje się zamaskowanym anatomem, który próbując zbadać, w sposób nieunikniony wpływa na napotkaną odmiennosć. Brak ingerencji w badaną kulturę jest jedynie pobożnym życzeniem, a co zakrawa na paradoks, życzeniem przewrotnie wypowiedzianym właśnie przez Kartezjusza, który stworzył naukowy ideał pozaświatowego, idealnie wyizolowanego podmiotu badawczego. Autorka zauważa słusznie, iż przed figurą anatoma nie ma ucieczki, pozostaje nam jedynie kanibalistyczny rytuał – inne oblicze tej samej źródłowej sytuacji, w jakiej odnajduje siebie Europejczyk.

Inspirujące wydaje się zestawienie przywołanych przez autorkę metonimii z pracą melancholii, którą Zygmunt Freud ujął w swych późniejszych pismach nie tylko jako jednostkę chorobową, ale jako główny proces tworzący zachodnią podmiotowość. Początkowo Freud podejmuje się wyjaśnienia tego europejskiego fenomenu poprzez porównanie uznawanej powszechnie za anomalie czy stan chorobowy melancholii z afektem żałoby¹. Z pracą melancholii mielibyśmy do czynienia, gdyby wywołująca ją strata znana była choremu, który nawet może zdawać sobie sprawę, kogo lub co stracił, nie potrafi jednak stwierdzić, co oznacza dla niego owa utrata. To znaczenie straty i praca melancholii pozostają zanurzone częściowo w nieświadomym, „w przeciwieństwie do żałoby, dla której nic z tego, co zostało utracone, nie jest nieświadome”². Melancholia wyznaczona jest więc zarówno przez pracę żałoby, jak i przez narcystyczną regresję, która polega na wyborze obiektu poprzez utożsamienie się z nim, w sposób nacechowany ambiwalencją: „«Ja» chciałoby inkorporować ten obiekt, i to adekwatnie do oralnej czy kanibalistycznej fazy rozwoju libido, a zatem na drodze pożarcia”³. Gdy obiekt pragnienia staje się obiektem wyrzeczenia, melancholik ucieka w utożsamienie.

Podjęcie Freuda do pracy melancholii ulega z czasem zmianie. Na początku artykułu „Ja” i „Nad-Ja” autor stwierdza, że dokonując pierwszych opisów tego fenomenu, nie zdał sobie sprawy z doniosłości zauważonego mechanizmu i nie pojął, jak bardzo jest on

typowy⁴. Dalej pisze, że moment utożsamienia z utraconym obiektem ma „poważny udział w procesie formowania się «ja» i że istotnie przyczynia się do stworzenia tego, co określa się mianem «charakteru»”⁵. Zachodnia podmiotowość jako wyznaczona przez pracę melancholii, konstytuuje się poprzez stopniowe osadzanie się „ja” na owej pochłoniętej obecności (którą jest pierwotnie ciało matki, a następnie kolejne niedostępne obiekty pragnienia). A zatem Europejczyk jest źródłowo melancholicznym kanibalem, który napiętnowany został nienasyconym pragnieniem obecności, a który w bardziej wyrafinowanej postaci zamienia się w badacza-anatoma, który „przyswaja” sobie poznane obiekty, kultywując tym samym swoją złożoną osobowość. Kanibal to jeden z ukutych przez Freuda epitetów melancholika, który pochłania i zamyka w sobie ową utraconą – niemożliwą obecność, nie mogąc się rozstać ze stratą, pochłania owo nic, brak czy pustkę, zamyka je w sobie, stając się tym samym „chorym na śmierć” wygnańcem z utopii.

Uczony-anatom, który analizuje i zabija obiekt fascynacji w poszukiwaniu harmonijnych proporcji, to figura znana z Dürerowskiego przedstawienia melancholii, jak i z opisów życia samego artysty. Anatomia jest pokrewną nauką geometrii – sztuki, która wedle Erwina Panofsky’ego wzbudzała temperament melancholiczny przez ciągłe obcowanie z nieskończonością i ogromem. Nie bez powodu Cioran uważa *Anatomie melancholii*, tytuł dzieła Roberta Burtona, za najpiękniejsze z istniejących i możliwych wyrażań.

Melancholia jest związana ponadto z grą metonimii, gdyż jako choroba ujawnia się w częściowym rozpadzie języka, który w psychoanalizie jest rozumiany głównie jako rozpad metafor (w tym przede wszystkim pierwszej metafory – metafory ojca) i zastąpieniem jej metonimiami świadczącymi o regresie i przywiązaniu do ciała matki. W melancholii powraca to, co wyparte zostało z dyskursu, czyli to, co cielesne i matczyne. Proces melancholii jako konstytuujący zachodnią podmiotowość sytuje się zatem na traumatycznym przecięciu cielesności i dyskursu, i ukazuje proces formowania się podmiotowości właśnie jako zakorzeniony w cielesności i jej rytuałach. Rytuałach kanibala i anatoma czy ponowoczesnego turysty.

Na koniec warto zauważyć, że figury wędrowca czy błędnego rycerza są jednymi z najstarszych wyobrażeń melancholii – choroby, na którą zapadali od wieków właśnie Europejczycy. Turysta jest więc od zawsze melancholikiem, wygnańcem poszukującym utopii, na zawsze wyrzuconym z własnego centrum. Współczesnemu *flâneurovi* nie wystarcza już odkrywanie zaułków i oglądanie witryn kupieckich pasaży. Postturysta, wyalienowany z kapitalizmu, zatracca siebie w globalnej wiosce, *lèche-vitrine* zastępując smakowaniem w coraz to nowej „autentyczności” wystawionej na bazarze nauki i przemysłu turystycznego, a często po prostu widocznej na ekranie telewizora... Ale to już temat na osobny esej.

Przypisy

¹ S. Freud, *Żaloba i melancholia*, [w:] *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 147.

² Ibidem, s. 149.

³ Ibidem, s. 152.

⁴ S. Freud, „Ja” i „Nad - Ja”, [w:] *Psychologia nieświadomości*, op.cit., s. 235.

⁵ Ibidem, s. 236.

Summary

„You can try to conceive the phenomenon of contemporary tourism in various ways, although I do not intend to enclose it in one definition.” (p. 7) – explains Anna Wiczorkiewicz in introduction to her new book. After the reading of “Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży”, which refers to a wide range of the latest anthropological theories, and treats all contemporary phenomena of tourism, one can resume that every explicit and univocal estimation of tourism appears to be a pure naivety. What is most important in this research is that the author does not evaluate or estimate univocally any mode of life or experiencing. As she states in the introduction, she does not aim to “explain”, but to “understand” the contemporary phenomena of tourism by applying different, suitable anthropological methods. This is why this book can be perceived as an itinerary on the latest theoretical grasps on this phenomenon, and the variety of anthropological and philosophical methods applied to it.

The author claims that the pivotal ideas which this book concerns are “the desire of authenticity” and “the culture of representation”. However, equally important appears to be the depiction of anti-oculocentric modes of perception, that are determining the latest trends of mass tourism. The presentation of varied prospects and adverts in this book shows that nowadays the perception of an average tourists seeking authenticity becomes more corporal and puts a great emphasis on the sense of taste, touch and smell. Corporality is exactly what contemporary tourist tries to get back by giving his body in the hands of Thai masseuse or by devouring Icelandic titbits of fried seal tail.

The most interesting seems to be the last (but not least) essay in this book, where Anna Wiczorkiewicz presents her new ideas on the metonymies of Anatomist and Cannibal and conceives new prospects on the primal and irreducible conditions of Western culture. This essay creates new philosophical background which I hope will find a development in another book by Wiczorkiewicz.

The metonymy of Anatomist refers to the first book by this author, “Muzeum ludzkich ciał”, where she made a research on western subjectivity as determined by Descartes. Cartesian subject acts isolated from the world and its corporality, analyzing and dividing the object of the research until its death or destruction. This figure of Anatomist is pivotal for the culture of renaissance and depicts primal condition of European epistemology, art and science. The metonymy of Cannibal is nothing but another side of the same mode of subjectivity, however, occurring rather in mass culture than in scientific approach. These both metonymies are derived by Wiczorkiewicz from corporal rituals: the renaissance ritual of dissection of dead body, and the ritual of postmodern tourist tasting the authentic life of inhabitants. This mode of conceiving western subjectivity begins from the depiction of corporal rites, rather than from the analysis of the discourse itself. This what makes it more interesting and innovating. The meaning of metonymy, which uses Anna Wiczorkiewicz, is itself connected with corporality, (in contrary to the metaphor) which was proved by psychoanalysis of Lacan and Kristeva.

In the second part of this review I tried to refer the metonymies of Anatomist and Cannibal to the process of melancholy, that was described by Freud as fundamental for the formation of European subjectivity. What connects psychoanalysis and the ideas of Anna Wiczorkiewicz is the emphasis made on corporality and the traumatic intersection between corporality and language.

The metaphors of spectacle culture have lost their force and begin to be repeated cliché's, that do not reveal anything more to us. This is why it is the time for new language, perhaps more inspired by our corporality... even if we are told by poststructuralists that we do not have access to our body.

Autorzy Panoptyczni

Miłosz Babecki, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie, sekretarz redakcji pisma „Portret”. Analizuje strategie medialne: komunikacyjne, funkcjonujące we współczesnej kulturze masowej, literaturze i teatrze najnowszym. Koncentruje się na problematyce percepcji i przenikania się wytworów „kultury wysokiej” i masowej w zmediatyzowanej rzeczywistości.

Roman Bromboszcz, ur. 1976 w Tychach. Studiował filozofię i historię sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Obronił doktorat z zakresu estetyki w Instytucie Filozofii. Adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa.

Zofia Maria Cielątkowska, filozofka, krytyczka sztuki, doktorantka na Wydziale Filozofii UJ, absolwentka Muzealnych Studiów Kuratorskich UJ.

Jonathan Culler profesor na uniwersytecie Cornell, ważny przedstawiciel nurtu strukturalistycznego w teorii literatury i studiów kulturowych. Autor między innymi *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (1975, 2002), *Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. (1982), a także monografii na temat Barthes'a, Flauberta i de Saussure'a.

Natalia Grądzka, studentka kulturoznawstwa (UW) i slawistyki (Université Paris-IV-Sorbonne) oraz Akademii Artes Liberales, prawie absolwentka (kończy pracę magisterską o technikach widzenia w kontekście dziewiętnastowiecznych wystaw światowych na podstawie polskich i francuskich świadectw). Zainteresowania: nowoczesna kultura polska, amerykańska i francuska, joga, rower. Kontakt: nataliagrudzka@gmail.com

Karolina Kolenda, (1982) historyczka i krytyczka sztuki, anglistka. Doktorantka w Instytucie Historii Sztuki UJ. Zajmuje się sztuką i literaturą współczesną, szczególnie brytyjską.

Barbara Koturbasz, studentka I roku studiów drugiego stopnia na kierunku kulturoznawstwo oraz II roku studiów I stopnia na kierunku filologia angielska (specjalność: translatoryka). W 2005 roku, jako uczennica klasy maturalnej o profilu mat-fiz (II LO w Gdańsku), została laureatką XXXV Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. Trzy lata później jako pierwsza studentka w historii gdańskiego kulturoznawstwa obroniła

pracę licencjacką *Podróżnik w krainie mediów. Współcześni polscy travelebrities i ich relacje z podróży*. Aktualnie w ramach przygotowań do pracy magisterskiej prowadzi badania poświęcone norweskiemu podróżnikowi Thorowi Heyerdahlowi oraz wyprawie Kon-Tiki.

Ewa Łaczyńska (ur. 1983), historyczka sztuki (absolwentka UJ), pisze teksty o sztuce publikowane m.in. na łamach „artPapieru”, „Ha!artu” i „Obiegu”. Zainteresowana funkcjonowaniem sztuki współczesnej poza głównym obiegiem. Mieszka i pracuje w Tarnowie.

Anna Maćkowiak, historyczka sztuki i filozofka, autorka tekstów i tłumaczeń z pogranicza filozofii i historii sztuki, współpracuje z „Obiegiem”, „Mêlée”, Wydawnictwem Znak oraz Wydawnictwem Uniwersytetu Jagiellońskiego, interesuje się francuską psychoanalizą i kobiecą wzniosłością.

Katarzyna Marciniak pracuje na Uniwersytecie Ohio, USA (studia transnarodowe na wydziale anglistyki). Jest autorką książki *Alienhood: Citizenship, Exile, and the Logic of Difference* (University of Minnesota Press, 2006), autorką i współredaktorką (z Aniko Imre i A'ine O'Healy) tomu *Transnational Feminism in Film and Media* (Palgrave, 2007). Jej prace naukowe dotyczące teorii feministycznej, literatury i kina transkulturowego oraz kultury wizualnej ukazały się w takich pismach akademickich, jak: „Camera Obscura”, „Cinema Journal”, „differences”, „Social Identities”, and „East European Cinemas” (Routledge, 2005). Obecnie pracuje nad książką zatytułowaną *Immigrant Rage*. E-mail: marcinia@ohiou.edu

Ewa Mazierska jest profesorem w departamencie dziennikarstwa i mediów na University of Central Lancashire w Preston w Wielkiej Brytanii. Opublikowała, między innymi, *Słoneczne kino Pedra Almodóvara* (2007) oraz wydane po angielsku *From Moscow to Madrid: European Cities, Postmodern Cinema* (I. B. Tauris, 2003), *Dreams and Diaries: The Cinema of Nanni Moretti* (Wallflower, 2004), *Crossing New Europe: The European Road Movie* (Wallflower, 2006) (wszystkie wspólnie z Laurą Rascaroli), *Women in Polish Cinema* (Berghahn, 2006) (z Elżbietą Ostrowską), *Polish Postcommunist Cinema: From Pavement Level* (Peter Lang, 2007), *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller* (I. B. Tauris, 2007) oraz *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema* (Berghahn, 2008). Jest też współredaktorką pracy *Relocating Britishness* (Manchester University Press, 2004).

Anna Miller, doktorantka w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego, studentka italianistyki Wyższej Szkoły Studiów Międzynarodowych w Łodzi.

Eva Näripea uzyskała dyplom magisterski w Instytucie Historii Sztuki Estońskiej Akademii Sztuk Pięknych (2005), obecnie pracuje nad rozprawą doktorską. Stypendystka Fulbrighta na Uniwersytecie Ohio na wydziale filmoznawstwa (2004-2005) oraz na

Wydziale Filmoznawstwa Uniwersytetu St. Andrews w Szkocji (marzec-maj 2009). Od 2005 roku pracuje w Estońskim Muzeum Literatury, a od 2007 roku prowadzi wydawnictwo Estońskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 2007 roku była przewodniczącą komitetu organizacyjnego konferencji *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc* (Tallinn, Estonia) oraz redaktorką tomu pokonferencyjnego. Autorka wielu publikacji i referatów dotyczących reprezentacji architektury, pejzaży miejskich i natury w kinie estońskim okresu komunizmu. Obecnie współredaguje (wraz z Andreasem Trosskiem i Ewą Mazierską) specjalny numer na temat kina estońskiego dla „Kinokultury”.

Heather Norris Nicholson pracuje w Wielkiej Brytanii, w Manchester Centre for Regional History oraz Manchester European Research Institute, Department of History and Economic History, Manchester Metropolitan University. Ścisłe współpracuje z North West Film Archive. Obecnie pisze książkę zatytułowaną *Visual Pleasures: amateur film practice and culture In Britain, c.1927-1977* (Man. Un. Press, 2011). Jej publikacje dotyczące filmu obejmują takie pozycje jak: *Screening Culture: constructing image and identity* (Rowman & Littlefield, 2003), rozdziały w *Film and Landscape* (Routledge, 2006), *Mining the Home Movie* (Un.Cal. Press, 2007), *Moving Pictures/Stopping Places: Hotels and Motels on Film* (Rowman & Littlefield, 2009), *Movies on Home Ground: Explorations in Amateur Cinema* (Cambridge Scholars Press, ukaże się w 2009) *Amateur Images: valorization and manipulation* (Uni. Luxembourg, ukaże się w 2009), jak również liczne artykuły w czasopiśmie akademickich, takich jak: „New Readings”, „Moving Image”, „Film History”, „History Workshop”, „GeoJournal”, „Area”, „Journal of Inter-cultural Studies”, „Tourist Studies and Landscapes”.

Marta Olszewska-Jończyk, absolwentka polonistyki i animacji kultury UW. Publikowała m.in. w magazynach „Cinema”, „Świat Filmu” i „Fluid”. Studentka psychologii zorientowanej na proces przy Polskim Towarzystwie Psychologii Procesu.

Aleksandra Ewa Furtak, absolwentka specjalizacji filmowej Państwowego Pomaturalnego Studium Kształcenia Animatorów Kultury i Bibliotekarzy we Wrocławiu; studentka IV roku historii na Uniwersytecie Wrocławskim.

Anna Petelenz, studentka Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, a także była studentka Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego. Współpracuje z ApolloFilm. Pisze do „Zadry i Kreatury”. Interesuje się kiczem, kampem i związkami architektury i nowych mediów.

Laura Rascaroli, wykładowczyni filmoznawstwa na University College Cork, Ireland. Autorka licznych publikacji w pracach zbiorowych i czasopiśmie akademickich, takich jak: „Screen”, „Framework”, „Film Criticism”, „Studies in French Cinema”. Jest również autorką książki *The Personal Camera: Subjective Cinema and The Essay Film* oraz (we współpracy z Ewą Mazierską) książek: *From Moscow to Madrid: European Cities, Postmodern Cinema* (2003), *The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries* (2004) i *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie* (2006).

Katarzyna Szalewska, absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, doktorantka na Wydziale Filologicznym UG, zajmuje się teorią i krytyką eseju, przygotowuje rozprawę doktorską o pasażu tekstowym jako gatunku. Ostatnio publikowała w „Twórczości” i „Pograniczach”.

Wojciech Szymański (1985), historyk sztuki. Doktorant w Instytucie Historii Sztuki UJ. Zajmuje się sztuką i teorią sztuki w XX wieku. Pisze doktorat na temat postminimalizmu w latach 90. Publikował między innymi w „Panoptikum” i „Ha!arcie”. W Muzeum Narodowym w Krakowie prowadzi autorski cykl wykładów *Sztuki wizualne drugiej połowy XX wieku* poświęcony związkom sztuki, historii i etyki. Mieszka w Krakowie.

Emilia Walczak, urodzona w 1984 w Łodzi, mieszka w Bydgoszczy. Magister kulturoznawstwa (UAM w Poznaniu). Od 2004 współredaguje „Krytyczny Magazyn Internetowy «verte»”. Od 2005 współpracuje ze stroną „Mroczna Środkowo-Wschodnia Europa”, od sierpnia 2007 z serwisem kulturalno-literackim „Pro Arte”. Publikuje także na stronie internetowej „Panoramy Kultur”, w portalu Niekultura.pl, wortalu społeczno-kulturalnym getOnline.pl, „Gazecie Wyborczej” i kwartalniku „Kultura miasta. Miasto w kulturze”. Twórczyni strony internetowej poświęconej dorobkowi artystycznemu Tadeusza Konwickiego konwicki.art.pl.

Ewa Wójtowicz (1975), doktor nauk humanistycznych, (UAM w Poznaniu, 2006). Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (2000). Wykłada w ASP w Poznaniu oraz w WSNHiD w Poznaniu. Autorka książki *Net art* (Rabid, Kraków 2008). Wybrane publikacje prasowe: „Arteon”, „Art Inquiry”, „This Century’s Review”, „Er(r)go”, „Ha!Art”, „Kultura Współczesna”, „Lampa”, „Opcje”. Teksty w wybranych wydawnictwach zbiorowych: *Wiek ekranów* (Kraków 2002), *Liternet.pl* (Kraków 2003), *Estetyka wirtualności* (Kraków 2005), *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze* (Katowice 2005), *TEKST-TURA* (Kraków 2005), *Mind The Map! History Is Not Given* (Frankfurt/Main 2006), *Tekstyliabis* (Kraków 2006), *Nowoczesność po ponowoczesności* (Poznań 2007). Laureatka Stypendium Artystycznego Miasta Poznania (2004). Stypendystka programu Socrates-Erasmus. Uczestniczyła w kilkunastu konferencjach polskich i międzynarodowych oraz wykładach otwartych poświęconych problemom sztuki nowych mediów. Prowadziła wykłady w University of Hertfordshire w Hatfield (UK) oraz w ASP w Gdańsku. Uczestniczyła w działaniach polsko-brytyjskiej grupy 151206 org, warsztatach Inclusiva-net w Medialab Prado (Hiszpania) oraz w kolejnych edycjach Poznańskiego Festiwalu Nauki i Sztuki.

Bartosz Zając, filmoznawca, absolwent kulturoznawstwa Uniwersytetu Łódzkiego - praca magisterska na temat transformacji społecznych w powojennej Japonii na przykładzie kina japońskiej Nowej Fali. Interesuje się historią kinematografii japońskiej, poetyką filmu, problemami narracji i formy filmowej. Współpracował m.in. z „Panoptikum”, „Kwartalnikiem Filmowym”, „Przeglądem Humanistycznym” i miesięcznikiem „Kino”.

NR 9 (16) 2010 UTOPIE / DYSTOPIE

PANOPTIKUM
AUDIOVIZUALIA - FILM / MEDIA / SZTUKA
www.panoptikum.pl