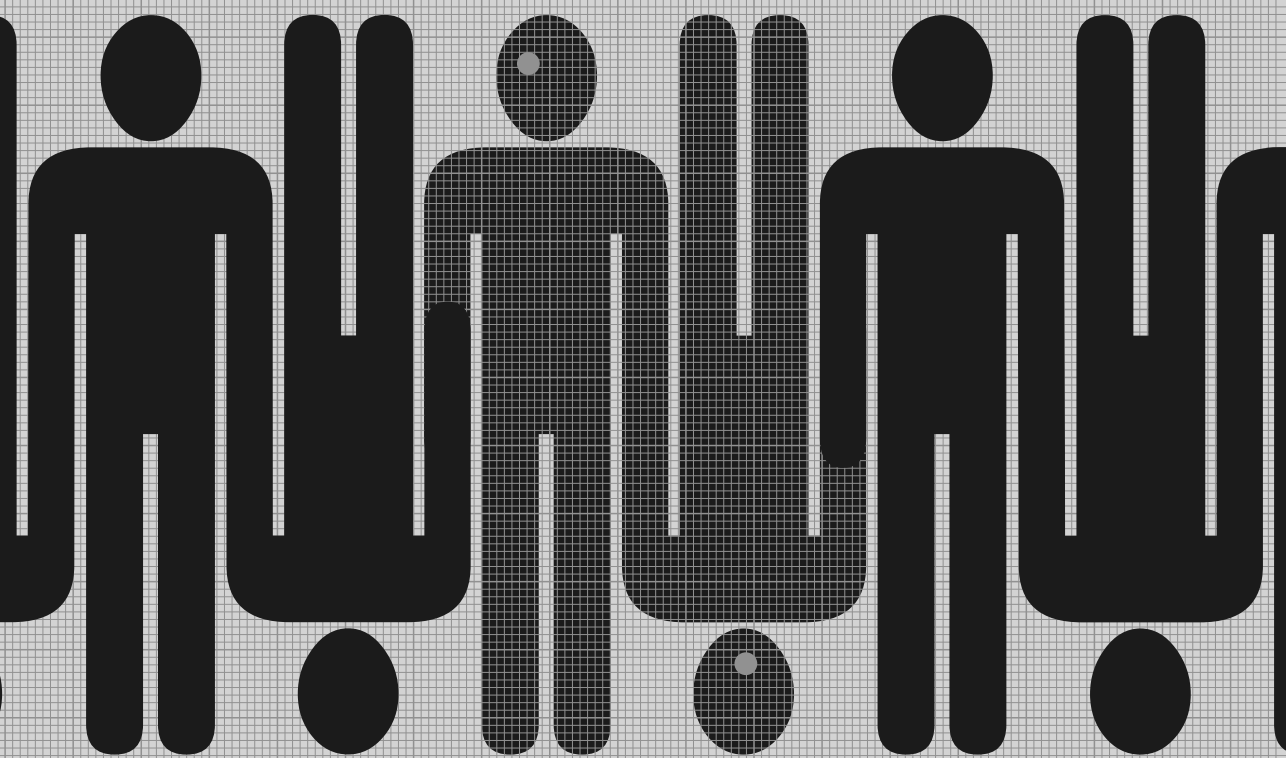


PANOPTIKUM

AUDIOVIZUALIA - FILM / MEDIA / SZTUKA



kino i sztuka*/ *zaangażowane społecznie

PANOPTIKUM

AUDIOVIZUALIA - FILM / MEDIA / SZTUKA

www.panoptikum.pl

RADA REDAKCYJNA:

prof. Bohdan Dziemidok, dr Krzysztof Kornacki,
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

Redaktor Kreatywny: *Robert Kulpa* / roberto@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: *Iwona Krupecka, Julia Mielczarek, Grażyna Świętochowska*

Projekt graficzny okładki: *Patrycja Orzechowska*

Layout: *Grzegorz Dulas / Grupa 3M*

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

Materiały zdjęciowe: archiwum własne redakcji i autorów.

Druk: Wrocławska Drukarnia Naukowa PAN

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

Stowarzyszenie A KuKu Sztuka
www.akukusztuka.eu

Numery bieżące oraz archiwalne PANOPTIKUM

do nabycia w siedzibie redakcji. Kontakt: dystryb@panoptikum.pl

Redakcja serdecznie dziękuje za współpracę Jankowi Sowie z Korporacji Ha!art

*Numer zrealizowano przy wsparciu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej
Program Operacyjny „Upowszechnianie kultury filmowej”*



POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ

ISSN 1730-7775

Spis Rzeczy Panoptycznych

Intro

7

I. Dokumentacje rzeczywistości

Jacques Rancière

O sztukach mechanicznych oraz estetycznym i naukowym awansie anonimowych jednostek

15

Halina Baczevska

Próba atlasu fizjonomicznego pewnej epoki. Ludzie XX wieku Augusta Sandera

22

Monika Koziń

(Nie)moc zapisu

36

Agnieszka Pindera

Oko, którego nie możemy zamknąć

42

Rafał Grzenia

Identyfikacja w filmie dokumentalnym

50

Bartosz Zając

Rodzinne transgresje Kazuo Hary

59

II. Krytycyzm-Krytyka-krytyczność

Iritt Rogoff

Kim jest teoretyk?

69

Guy Debord

Spółeczeństwo spektaklu

80

Konrad Klejsa

Kontestacja i kino - refleksje teoretyczne

103

Jarosław Pietrzak

Jak zabija kapitalizm? Requiem dla snu Darrena Aronofsky'ego jako film radykalny

119

Monika Weychert-Waluszko

Kurator naiwny – aktywizm jako forma praktyki kuratorskiej

137

III. Definicje zaangażowania

Mirosław Przyłipiak

Walka o prawa ludności murzyńskiej w USA w optyce kina bezpośredniego. Przypadek The Children Were Watching

147

Wojciech Szymański

Hasło rewolucji permanentnej, czyli gejowska fantazja na tematy narodowe

163

Łukasz Biskupski

Miki i Donald na froncie (wewnętrznym). Disney Studios podczas II wojny światowej

176

Dominik Kuryłek

Rysunki z Wietnamu Aleksandra Kobzdeja

191

Daniel Muzyczuk

„Strzeżcie się artystów przynoszących swe podarki”. Misja Krzysztofa Wodiczko

205

Roma Piotrowska

W poszukiwaniu społecznej utopii. Geneza sztuki skierowanej na problemy społeczne i polityczne w środowisku gdańskiej „Wyspy”

224

Jonathan L. Owen

Współczesny surrealizm czeski i odnowa języka: wczesne filmy Jana Švankmajera

237

IV. Policja-polityka-polityczność...

Sebastian Jakub Konefat

Między feminizmem a mizoginią: dystopijne ideologie społeczeństwa przyszłości w kinowej oraz literackiej science fiction po roku 1968

261

Janusz Stachowiak

Z Hanoi do Hollywood, czyli ewolucja filmu antywojennego z Wietnamem w tle

274

Łukasz Kobylarz

“Rambo! Your Country Needs You!”, czyli kino w służbie państwa

296

Paweł Sitkiewicz

Wychowywać czy pouczać? Perswazja i propaganda w polskim animowanym filmie dla dzieci

303

Marcin Adamczak

Strategie twórcze w polskim kinie po 1989 roku. Szkic pola produkcji filmowej

311

Anna Miller

Filmowy ślad środkowoeuropejskiej tożsamości. Uwagi o filmie Niepochowany Márthy Mészáros.

331

Anna Łazar

Wokół Choppersów Anny Okrasko

335

Emilia Brzozowska

Potoczny odbiór sztuki krytycznej w Polsce. Sztuka pretekstem do eksploracji społecznych wartości, norm, stereotypów, doświadczenia życiowego

338

Agnieszka Sosnowska

Usidlić smak słowami o spisku kucharzy

350

Joanna Szymajda

Kamera i wideo jako narzędzia politycznego dyskursu w tańcu współczesnym

357

Recenzje

367

Autorzy Panoptyczni

372



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.

patroni medialni:

Radio
Gdańsk

Plus

gazeta
WYBORCZA

Intro

Tym, co spędza dzisiaj sen z powiek twórcom i teoretykom sztuk wizualnych, wydaje się polityczne zaangażowanie i generowane przez nie niejasno formułowane pytania. Bo czy stwierdzenie, że zaangażowany jest artysta, jest tożsame z tym, że zaangażowana jest jego sztuka? Albo odwrotnie: czy sztuka, która interpretowana jest w kategoriach politycznego skutku, zawsze odzwierciedla przekonania swego twórcy? A może żyje już własnym życiem, niemożliwym czy możliwym do zaprogramowania? I wreszcie: czy zaangażowanie tożsame jest z politycznością? Jeśli nie, to który z tych terminów będzie pojęciem szerszym, który mocniej zdefiniowanym? Czy sztuka polityczna lub zaangażowana angażuje się po konkretnej stronie sporu, opowiada się, czy też stawia tylko retoryczne pytania? Na ile w sztukach wizualnych, opartych przecież o wieloznaczność, wielopłaszczyznowość i sensoryczność obrazu, możliwe jest mówienie otwartym tekstem – tekstem o jednoznacznej politycznej sile, tekstem zaprogramowanym na wywołanie konkretnego skutku?

W numerze poświęconym próbie zdefiniowania zaangażowania w filmie i sztuce koncentrujemy się także na ewentualnych społecznych funkcjach sztuki, nowych formach dokumentalizmu i nowej definicji dokumentu. Chcemy raz jeszcze prześledzić dyskutowane żywo w ostatnich latach zagadnienia obiektywności i rejestracji *versus* subiektywności i kreacji w dokumencie; rezygnacji z dążenia do obiektywizmu, z indeksacyjnej funkcji (odzwierciedlania rzeczywistości), na rzecz otwarcie ideologicznych manifestów: czy jest to przejściowa moda, znak czasów czy może powrót do – wydawałoby się – zamkniętych w modernizmie utopii. Interesują nas poznawcze aspekty obrazu jako narzędzia refleksji realizowane na przykład w idei eseju wizualnego. Ważne wydają nam się zagadnienia retoryki, perswazji i propagandy oraz traktowania wytworów kultury audiowizualnej jako formy komunikacji społecznej. Celem numeru jest także próba reinterpretacji/rewizji historii kultury, historii poszczególnych mediów artystycznych, a także tez/wizji na temat historii kultury zawartych w samych wytworach kultury audiowizualnej (reprezentacja historii). Pytamy o kanon kultury (kanon czy kanony?) oraz o kryteria kanoniczności. W zgromadzonych tu tekstach znajdują swoją reprezentację aktualne problemy społeczne/polityczne/etniczne zarówno te poruszane poprzez, jak i wywołane przez wytwory kultury audiowizualnej. W świetle niedawnej dyskusji wywołanej przez środowisko „Krytyki Politycznej” interesuje nas hipotetyczny wpływ sztuki/kultury audiowizualnej na odbiorców: ich emocje, moralność. Staramy się szukać odpowiedzi na pytania o ideologiczność „mainstreamu”: czy jest ona wyrazem konserwatyzmu czy raczej liberalizmu, występuje jawnie czy w sposób ukryty, jest homogeniczna – jak chce wielu klasycznych teoretyków – czy pluralistyczna? Intrygującą inspiracją dla powstania numeru jest także spór sztuka *versus* polityka, pytanie, czy atrakcyjność estetyczna może wzmacniać przekaz ideologiczny, kwestia estetyzacji polityki i upolitycznienia sztuki/kultury/teorii oraz wynikająca z podejścia właśnie do kwestii politycznego zaangażowania granica pomiędzy sztuką krytyczną i postkrytyczną. Innym aktualnym aspektem jest wątek edukacji estetycznej, pytanie o wolność twórczości jako podstawową formę wolności słowa powiązane z dyskursem publicznym na temat sztuki, z tym, że często jest

ona odbierana w kategorii skandalu, dokonuje się wobec niej aktów cenzury politycznej, instytucjonalnej, ale również obyczajowej i medialnej. Wszystkie te zagadnienia zostały zebrane w czterech blokach tematycznych.

Pierwszy z nich, zatytułowany *Dokumentacje rzeczywistości*, otwiera tekst bardzo popularnego w ostatnim czasie nie tylko w Polsce, ogłoszonego przez magazyn „Art Forum” w 2006 roku najważniejszym filozofem dla sztuki współczesnej, **Jacques’a Rancière’a**. Jego definicja polityczności jest jednym z dwóch biegunów, pomiędzy którymi zredagowany został ten numer „Panoptikum”. Reprezentacja nurtu kina dokumentalnego w obszernym tomie, który trafia do rąk Czytelnika, wypada nad wyraz skromnie. Na przekór naszym redakcyjnym planom, by numer zaangażowany w sposób bezpośredni powiązać z dokumentem, autorska praktyka przesunęła realny punkt ciężkości w stronę technologicznego antenata filmu, czyli medium fotografii. Jak jednak obronić rozdział o dokumentacjach rzeczywistości, pozbawiając go profilu filmowego? Tę minimalną dawkę dostarcza więc z jednej strony artykuł **Rafała Grzeni** *Identyfikacja w kinie dokumentalnym*, w którym autor „przechwytuje” jeden z ważniejszych teoretycznych aspektów projektu rejestracji rzeczywistości, gdzie postulat obiektywizmu spotyka się z nie dającą usunąć się z pola widzenia figurą autora. Drugi z artykułów „filmowych” – *Rodzinne transgresje Kazuo Hary* pióra **Bartosza Zająca** – zagadnienie autorskości śledzi już na przykładzie konkretnej realizacji dokumentalnej, *Extreme Private Eros* (1974), niemal zupełnie u nas nieznanego reżysera. Japoński apologeta *home videos*, autor kina prywatnego, od początku lat 70. jest stałym rejestratorem społecznych transgresji, zmian w feudalnym układzie ról społecznych, wcześniej pojawiających się wyłącznie w postaci wątków fabularnych. Zając opisuje ciekawy paradoks twórcy wychowanego w innym kodzie kulturowym, który – świadomie sięgając po rozwiązania formalne i treściowe europejskich nowych fal – zwraca kamerę na samego siebie, przekraczając kolejne społeczne tabu, rejestrując m.in. narodziny dziecka. Pozostałe trzy artykuły z tego działu dotyczą zagadnienia niemożności uchwycenia i przeprowadzenia obiektywnej analizy rzeczywistości podjętej przez poszczególnych twórców. **Halina Baczevska** skupiła się na wieloaspektowej analizie niedokończonego (a może lepiej – niemożliwego do ukończenia) dzieła życia Augusta Sandera – jego atlasie *Ludzi XX wieku*. Pretekstem do powstania artykułu **Agnieszki Pindery** była ubiegłoroczna edycja Miesiąca Fotografii w Krakowie i zorganizowana w jej ramach wystawa *Teatry Wojny*, której kuratorem był Marek Power. Autorka jednak nie odnosi się bezpośrednio do samego projektu, raczej poszukuje dla niego szerszego kontekstu, śledzi dokonania i strategie fotografów wojennych i historię ich profesji, a także towarzyszącą jej refleksję teoretyczną. **Monika Kozień** z kolei sięga po działania artystów wizualnych, uprawiających refleksję nad statusem dokumentu, (nie)możliwością uchwycenia i ocalenia chwili. Autorka, analizując współczesne prace Gustawa Metzgera i Elżbiety Janickiej, umieszcza je w tradycji dokumentu fotograficznego i filmowego, ale także prześwietla historię sztuki XX wieku w poszukiwaniu stosownych dlań odniesień. Pyta o możliwości percypowania (w) rzeczywistości i historii.

Drugim biegunem wyznaczonego przez nas sposobu myślenia o zaangażowaniu i samego zaangażowania jest definicja krytyczności wprowadzona w tekście tłumaczonej po raz pierwszy na język polski **Irit Rogoff**. Wokół tej definicji i jej wdrażania w praktykę i teorię zbudowany został dział *Krytyka – Krytycyzm – krytyczność*. Nie dziwi zatem, że już w następnym tekście autor permanentnej krytyki społeczeństwa spektaklu sięga po jego podstawowe medium. Czy nie kryje się w tym jakiś paradoks? **Guy Debord** wykorzystał kino w sposób skrajnie nonkonformistyczny, odrzucając jego wszystkie bezpieczne konwencje. Kręcąc swoje filmy, był nie tyle zainteresowany tworzeniem kolejnych

dzieł sztuki, ile wywrotowych prowokacji. Każdy z jego filmów to przykład radykalnego montażu przekazu werbalnego i obrazów, jednocześnie radykalnej krytyki społecznej. O rozpoznawalnej składni tych środków decyduje technika przechwytywania (*found footage*). Materia, po którą sięga, to nie tylko film, ale też przekazy telewizyjne, reklama. Antyspektakularność anty/filmowych zabiegów tkwi w przeświadczeniu autora, że „istniejące obrazy potwierdzają jedynie istniejące kłamstwa”. Jeden z sześciu filmów tego „pisarza, stratega, alkoholika, jak sam zwykł siebie nazywać”, *Spółczesność spektaklu* (1973) jest właściwie pierwszą w historii kina ekranizacją teorii (choć i przed Debordem istniały takie projekty – do najśłynniejszych należał zamysł Eisensteina, by przenieść za pomocą środków filmowych *Kapitał* Marksa), sformułowanej w formie literackiej w 1967 roku, w przededniu Maja '68.

W krytycznym rejestrze panoptycznym znalazły się dwa artykuły bezpośrednio korespondujące z anarchicznym gestem Deborda. Autor pierwszego, **Konrad Klejsa**, próbując ustalić zakres tematyczny naczyń połączonych: kontestacji i kina, koncentruje się przede wszystkim na pejzażu „kultury protestu” z przełomu lat 60. i 70, w którym oddziaływanie Deborda najsilniej rezonowało. Obok filmów realizowanych w odmiennym od państwowego trybie produkcji i dystrybucji, krajobraz wypełniały właśnie działania sytuacjonistów, ale i krytyczne dyskusje nad ideologicznym uwikłaniem aparatu kinematograficznego, razem stanowiąc o intelektualno-artystycznej aurze tej dekady. Drugi z artykułów, autorstwa **Jarosława Pietrzaka**, przejmując w analizie ostrze radykalnej krytyki społeczeństwa kapitalistycznego. Chociaż duch Deborda w szczegółowej wiwisekcji *Requiem dla snu* Darrena Aronofsky'ego (2000) uczestniczy na prawach milczącego „przodka”, obydwie postawy krytyczne łączy interpretacja współczesności i kultury w powiązaniu z wymiarem społeczno-ekonomicznym. Centrum problemowe filmu Pietrzak lokalizuje w ponowoczesnej wizualizacji mechanizmów „strukturalnego, celowego i funkcjonalnego wykluczenia”. Zupełnie osobnym tekstem jest esej **Moniki Weychert-Waluszko**, która opisując swoją praktykę niezależnej kuratorki i animatorki kultury pokazuje, w jaki sposób w polu sztuk wizualnych możliwa jest praktyczna realizacja postulatów Irit Rogoff.

Definicje zaangażowania – dział skupiający teksty rozprawiające się z zaangażowaniem świadomie implikowanym w dzieło przez jego twórcę – otwiera artykuł **Mirosława Przyłipiaka** o najbardziej znanym amerykańskim nurcie kina dokumentalnego (*direct cinema*), na przykładzie *The Children Were Watching* Richarda Leacocka, o integracji szkół podstawowych w Nowym Orleanie. Przyłipiak przede wszystkim poddaje w wątpliwość stale towarzyszącą twórcom kina bezpośredniego wiarę w opanowanie za pomocą filmowych środków wyrazu radykalnego wariantu mimesis. Dyskusyjną kwestię obiektywnego przedstawiania rzeczywistości ujawnia w kontekście praktykowanej przez Grupę Drew Associates strategii włączania się w dyskurs społeczny. Akces ten w założeniu twórców miał być bezstronny, ufundowany na akcie „czystej” obserwacji. Na przekór tym aksjomatom filmowcy *direct cinema* realizowali obrazy przefiltrowane technikami perswazyjnymi, konstruując przekaz nie tylko na poziomie rejestracji, ale i poprzez celowe zastosowanie montażu i komentarza słownego. O kolejnym przykładzie zaangażowania się filmowców, a nawet całych wytwórni filmowych w debatę publiczną, nigdy nie wyizolowaną z zysków finansowych, pisze **Łukasz Biskupski**. Tym razem nie chodzi ani o dokument, ani fabularne kino tendencyjne, ale o instrumentalne wykorzystanie sztandarowych postaci filmu animowanego Myszki Miki i Donalda. Disney jako jeden z niewielu producentów dostrzegł, że kreskówki mogą być używane jednocześnie do celów politycznych i rozrywkowych. W jego przypadku zaowocowało to nie tylko

rozpoznawalnością „marki”, ale i długofalowymi skutkami, z których na co dzień nie zdajemy sobie nawet sprawy. Artykuł **Jonathana L. Owena** o wczesnych filmach Jana Švankmajera stawia przed czytelnikiem pytanie, w jakim stopniu i na jakich zasadach sztuka surrealistyczna jest w stanie włączyć się w dialog z rzeczywistością społeczną. Zadanie, które przeprowadza Owen, to swoista rekonstrukcja polemiki Švankmajera z czeskim (czy tylko?) społeczeństwem, polemiki, która rozgrywa się w płaszczyźnie komunikacji i ekspresji artystycznej. Zaangażowanie Švankmajera okazuje się w ostatecznym rozrachunku zaangażowaniem w język, w tworzenie nowego języka. Obok tych rozważań znajdziemy cztery śmiało rewizje pisane w duchu Nowej Historii Sztuki. **Dominik Kuryłek** analizuje *Rysunki z Wietnamu* Aleksandra Kobzdeja, nieco zapomniane dzieło jednego z najbardziej kontrowersyjnych twórców polskich XX wieku, i stawia jednocześnie dwa pytania: o to, czy realizacja Kobzdeja jest modelowym przykładem dzieła socrealistycznego i zarazem, czy realizacja Kobzdeja nie jest modelowym przykładem dzieła socrealistycznego. Natomiast **Daniel Muzyczuk** we wnikliwym studium przygląda się poszczególnym realizacjom Krzysztofa Wodiczki, autora *par excellence* zainteresowanego społecznym skutkiem swojej sztuki. **Wojciech Szymański** z kolei, queerując marksizm, patrzy przez pryzmat toczony w Polsce debaty wokół politycznego zaangażowania i w swoim performatywnym tekście sięga po realizacje, które ze względu na transgresyjny i zbyt wielokierunkowy charakter od razu zostałyby z niej wykluczone (np. Felixa Gonzalesa-Torresa). Innym tekstem jest pionierskie studium **Romy Piotrowskiej**. Autorka przygląda się niezbadanym dotychczas należycie działaniom gdańskich artystów z lat 80. i próbuje nie tylko wyznaczyć im miejsce w najnowszej historii sztuki, ale także definiuje je jako punkt odniesienia dla kolejnych pokoleń artystów.

Dział *Policja – polityka – polityczność...*, w przeciwieństwie do *Definicji zaangażowania*, gdzie panoptyczni autorzy koncentrowali się na towarzyszeniu zaangażowanym praktykom i na ewentualnym przesterowywaniu zakodowanych w nich znaczeń, jest próbą wskazania polityczności jako nieuświadomionego czy też politycznego (prze)pisania pozornie neutralnych struktur. **Sebastian Jakub Konefał** odnotowuje obszerny rejestr feministycznych śladów literackiej wyobraźni *sf*, na które kino głównego nurtu zareagowało mizoginiczną, głęboko ideologiczną dystopią społeczeństwa przyszłości. Jej najłagodniejszy wariant można by określić jako „kompromisową” wizję świata bez kobiet.

Dobrze korespondują ze sobą dwa kolejne artykuły, dokumentujące konsekwentnie realizowaną przez Stany Zjednoczone strategię wykorzystywania medium filmowego do celów propagandowych. Nie mając tym razem na celu aktywizacji militarnej obywateli (casus studia Disneya), a „jedynie” kształtowanie jedynej poprawnej wykładni konfliktowych wydarzeń historycznych. Na pytanie jak daleko sięga władza, obydwa autorzy, **Janusz Stachowiak** i **Łukasz Kobylarz**, zgodnie wskazują na rejony kina głównego nurtu i telewizji. W porządku chronologicznym pierwszy z artykułów koncentruje się na filmowej reprezentacji wojny w Wietnamie, drugi – Zimnej Wojny (tzw. nurt *action-hero*), z nadal podtrzymywaną predylekcją do sięgania w wietnamską przeszłość amerykańskiego żołnierza. Kobylarz przedłuża tę kinematograficzną praktykę aż po rzeczywistość amerykańską po 11 września, odnajdując ją w telewizyjnym serialu *24 godziny*. Dobrze koresponduje z nimi artykuł **Anny Łazar** poświęcony realizacji młodej artystki Anny Okrasko, która na warsztat wzięła właśnie retorykę towarzyszącą Wojnie w Wietnamie, ale też narosłą nań mitologię. Zainteresowanie badawcze **Pawła Sitkiewicza** koncentruje się wokół problemu agitacji politycznej w polskim filmie animowanym dla dzieci – mimo pozornej zbieżności z produkcyj-

nym zaangażowaniem Disneya w instruktażowe filmy wojenne – obnaża strategię rozgrywaną na zupełnie innych zasadach.

Studium wyjątkowym i pionierskim na polskim gruncie jest analiza **Joanny Szymajdy** dotycząca romansu pomiędzy tańcem współczesnym i medium wideo jako katalizatorem i zarazem zapalnikiem potencjałów politycznych tańca. Z kolei **Emilia Brzozowska** i **Agnieszka Sosnowska** analizują polską sztukę krytyczną, ale wychodząc z dwóch zupełnie różnych pozycji. Pierwsza koncentruje się przede wszystkim na zagadnieniu recepcji i partycypacji widza oraz na medialnym dyskursie wokół sztuki, druga raczej szuka nowych kategorii pojęciowych, które pomogą nam zrozumieć i raz jeszcze przeczytać sztukę krytyczną. W tym celu sięga po jakże klasyczną kategorię smaku. Artykuł **Marcina Adamczaka**, pisany z perspektywy zaadoptowanej teorii pól kulturowych francuskiego socjologa Pierre'a Bourdieu i paradygmatu strategii autorskich Tadeusza Lubelskiego, podejmuje ciekawą próbę uporządkowania polskiej kinematografii po roku 1989. Cezura historyczna wprowadzająca realną zmianę do relacji społeczno-politycznych, co oczywiście, również w dziedzinie polskiej kinematografii przełożyła się na obowiązujący system reguł wolnorynkowych, a w konsekwencji pracy badawczej autora, na nieobecna wcześniej w polskim filmoznawstwie oryginalną typologię. Wreszcie krótka analiza **Anny Miller** jest próbą uchwycenia wymykającej się mglistej kategorii tożsamości środkowoeuropejskiej i jej filmowej reprezentacji, na przykładzie casusu kina węgierskiego.

Grażyna Świętochowska i Ewa Małgorzata Tatar



**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. Dokumentacje rzeczywistości



Jacques Rancière

O sztukach mechanicznych oraz estetycznym i naukowym awansie anonimowych jednostek¹

W jednym z tekstów wskazuje pan na pokrewieństwo między rozwojem sztuk „mechanicznych”, takich jak fotografia i kino, a narodzinami „nowej historii”. Mógłby pan wytłumaczyć dokładniej to porównanie? Czy idea Benjamina, wedle której dzięki tym właśnie sztukom na początku XX wieku masy zaczynają być widoczne, odpowiada temu porównaniu?

Trzeba może najpierw wspomnieć o pewnej dwuznaczności terminu „sztuki mechaniczne”. Ja poszukiwałem pokrewieństwa między paradygmatem naukowym i estetycznym. Teza Benjaminowska zakłada jeszcze coś innego, co wydaje mi się wątpliwe, a mianowicie dedukcję właściwości estetycznych i politycznych danej sztuki z jej właściwości technicznych. Sztuki mechaniczne miały przez samo to, że były *mechaniczne*, wywołać zmianę paradygmatu estetycznego i ukształtować nowy stosunek sztuki do podejmowanych przez nią tematów. Propozycja ta odsyła do jednej z podstawowych tez modernizmu, która łączy różnicę między sztukami z różnicą między ich warunkami technicznymi lub specyficznymi dla nich mediami. Takie porównanie można rozumieć albo w prosty, modernistyczny sposób, albo zgodnie z hiperbolą modernizacyjną [*modernitaire*]. Wielki sukces tez Benjamina o sztuce w dobie reprodukcji mechanicznej bierze się niewątpliwie z tego, że przerzucają one pomost między kategoriami marksistowskiego materializmu i Heideggerowskiej ontologii, ujmującej nowoczesność jako realizację istoty techniki. Dlatego też połączenie estetyki i onto-technologii spotkał, ogólnie rzecz biorąc, ten sam los, co resztę pojęć modernistycznych. W czasach Benjamina, Duchampa i Rodczenki towarzyszyło ono wierze w siłę elektryczności, maszyny, żelaza, szkła i betonu. Wraz z tzw. zwrotem postmodernistycznym przyświeca ono powrotowi do ikony, która czyni z chusty Weroniki istotę malarstwa, kina i fotografii.

Należy, według mnie, spojrzeć na rzeczy od drugiej strony. Żeby sztuki mechaniczne mogły obdarzyć masę – a raczej anonimową jednostkę – widzialnością, muszą być najpierw same traktowane jak sztuka. To znaczy muszą być uprawiane i rozpoznane jako coś więcej niż tylko technika reprodukcji lub rozpowszechniania. Ta sama zasada, która zapewnia rozpoznawalność zwykłemu człowiekowi, sprawia też, że fotografia lub kino mogą być sztukami. Da się nawet odwrócić tę formułę. To dlatego, że anonimowa postać stała się tematem sztuki, jej uwiecznienie może być sztuką. Estetyczny reżim sztuk charakteryzuje się nie tylko tym, że w jego obrębie sztuka jest wrażliwa na anonimową jednostkę, ale że jednostka ta staje się nośnikiem specyficznego piękna. Dokonało się to na długo przed pojawieniem się sztuk opartych na reprodukcji mechanicznej. Można powiedzieć nawet więcej: to właśnie nowy sposób myślenia o sztuce i jej tematach umożliwił pojawienie się tych sztuk.

Estetyczny reżim sztuk to przede wszystkim załamanie się systemu reprezentacji, w którym ranga tematów domagała się odpowiednich rodzajów przedstawiania (tragedia dla arystokracji, komedia dla ludu, malarstwo historyczne *versus* malarstwo rodzajowe itd.). System reprezentacji, wykorzystując różne gatunki, definiował sytuacje i formy wyrazu, które odpowiadały niskiemu lub wysokiemu statusowi tematów. Estetyczny reżim sztuk rozbija korelację pomiędzy tematem a sposobem przedstawiania. Rewolucja odbywa się najpierw w literaturze. Po to, aby epoka i społeczeństwo mogły znaleźć swoje odbicie w znakach, ubiorze i gestach przypadkowego człowieka (Balzac), aby w rymsztoku odbijał się obraz cywilizacji (Hugo), aby córka wieśniaka i żona bankiera były w równym stopniu pochłonięte stylem jako „najwyższym sposobem oglądu rzeczy” (Flaubert), wszelkie formy zniesienia albo odwrócenia opozycji tego, co wysokie i niskie, muszą poprzedzać pojawienie się reprodukcji mechanicznej. Dzięki nim może się ona stać czymś więcej niż samą reprodukcją mechaniczną. Po to, aby techniczne środki wytwarzania – takie jak użycie słów lub kamery – stały się częścią sztuki, niezbędne jest, aby był nią wcześniej przedstawiany za ich pomocą temat. Fotografia nie ukształtowała się jako sztuka ze względu na jej technologiczną naturę. Dywagacje o oryginalności fotografii jako sztuki „wskazującej” [*indiciel*] są czymś nowym i należącym mniej do historii fotografii, a bardziej do postmodernistycznego zwrotu wspomnianego wcześniej. Fotografia nie stała się również sztuką przez naśladowanie sposobów uprawiania sztuki. Jak słusznie twierdzi Benjamin *a propos* Davida Octaviusa Hilla: to dzięki anonimowej rybaczce z New Haven, a nie dzięki doniosłym kompozycjom malarskim fotografia wchodzi na salony sztuki. Na tej samej zasadzie to nie efemeryczne tematy i miękkie kadry piktorializmu, ale raczej uszlachetnienie zwykłych postaci zapewniło fotografii status sztuki. Tak jest w przypadku emigrantów z *The Steerage* Stieglitza i portretów Paula Stranda albo Walkera Evansa. Z jednej strony rewolucja techniczna nadchodzi po rewolucji estetycznej. Z drugiej jednak rewolucja estetyczna jest najpierw uwzniośleniem zwykłych osób w literaturze i malarstwie, a dopiero potem w fotografii i kinie.

Dodajmy jeszcze, że takie uwznioślenie należy do sztuki pisania, zanim stanie się częścią warsztatu historyka. Ani kino, ani fotografia nie określiły tematów i rodzajów focalizacji charakterystycznych dla „nowej historii”. To raczej nowe nauki historyczne i sztuka reprodukcji mechanicznej wpisują się w logikę wcześniejszej rewolucji estetycznej. Przeniesienie zainteresowania z wielkich wydarzeń i osób na życie codzienne anonimowych jednostek, poszukiwanie symptomów czasu, społeczeństwa i cywilizacji w intymnych detalach zwykłego życia, wyjaśnianie tego, co widoczne na wierzchu, przez to, co ukryte pod spodem, oraz rekonstrukcja świata na podstawie jego reliktyw – to wszystko było najpierw zamierzeniem literatury, a dopiero potem nauki. Nie należy przez to rozumieć tylko tyle, że nauki historyczne mają literacką prehistorię. Literatura sama w sobie konstituuje się jako symptomatologia społeczeństwa, przeciwstawiając się zgłębieniu i utłudzie sfery publicznej. W przedmowie do *Cromwella* Hugo domagał się literatury przedstawiającej historię codziennych zwyczajów, która stałaby w opozycji do historii wydarzeń opowiadanych przez historyków. W *Wojnie i pokoju* Tołstoj przeciwstawiał dokumenty literackie, oparte na opowieściach i świadectwach działań wielu anonimowych postaci, dokumentom historycznym wydobytym z archiwów – i z wyobraźni – tych, którzy uważają, że dowodzą walką i tworzą historię. Historia akademicka przyznała się do tej opozycji, kiedy sama przeciwstawiła starej historii ksiąg, bitew i paktów, opartej na kronikach dworskich i raportach dyplomatycznych, historię sposobów życia mas i cykliczności życia materialnego, opartą na lekturze i interpretacji świadectw dostarczanych przez „niemych świadków”. Pojawienie się mas na scenie historii albo ich

obecność w „nowych” obrazach nie jest przede wszystkim wynikiem relacji pomiędzy epoką mas a epoką rozwoju nauki i techniki. To estetyczna logika sposobów widzialności jako pierwsza unieważniła hierarchie ważności typowe dla tradycji reprezentacji i zastąpiła oratorski model mówienia lekturą znaków ciał, rzeczy, ludzi i społeczeństw.

Takie są korzenie historii jako dyscypliny akademickiej. Oddziela ona jednak kondycję swego nowego przedmiotu (życia anonimowych ludzi) od swego literackiego pochodzenia i od polityki literatury, w którą się wpisuje. To, co pomija – a co podejmują kino i fotografia – to logika ukształtowana w tradycji powieściowej, od Balzaca do Prousta i surrealistów: logika myślenia tego, co prawdziwe, którą odziedziczył Marks, Freud, Benjamin i tradycja „myśli krytycznej”; zgodnie z nią to, co zwyczajne, staje się piękne jako ślad tego, co prawdziwe. Może tak jednak być tylko wtedy, gdy wyrwiemy zwyczajność z jej oczywistości i uczynimy z niej rodzaj hieroglify, figury mitologicznej lub fantasmagorycznej. Ów fantasmagoryczny wymiar prawdy, który należy do estetycznego reżimu sztuki, odegrał bardzo ważną rolę w tworzeniu krytycznego paradygmatu nauk humanistycznych i społecznych. Marksistowska teoria fetyszizmu jest tego najdobitniejszym przykładem: żeby wyczytać w towarze wyraz sprzeczności społeczeństwa, trzeba oderwać go od jego trywialnego wyglądu i zrobić z niego obiekt fantasmagoryczny. Historia akademicka chciała przebierać w elementach estetyczno-politycznej konfiguracji, która konstytuuje jej przedmiot. Spłaszczyła tę fantasmagorię prawdziwości w pozytywistycznych konceptach socjologicznych mówiących o mentalności/ekspresji lub o wierze/ignorancji.

Tłum. Jan Sowa

Wprowadzenie do *Le Partage du sensible*

Uprawianie filozofii jest, jak twierdzi Gilles Deleuze, tworzeniem pojęć. Przedsięwzięcie to pozostaje z konieczności zakorzenione w języku i dlatego tłumaczenie filozofii to szczególnie rodzaj przekładu, podobny do tłumaczenia poezji, w której słowa dobiera się z podobną skrupulatnością i precyzją. Książka *Le Partage du sensible. Esthétique et politique* Jacques’a Rancière’a jest tego wyśmienitym przykładem. Już sam jej tytuł to translatorskie *tour de force*. Streszcza on najważniejszą myśl Rancière’owskiej estetyki, tymczasem tworzące go słowa nie mają oczywistych odpowiedników w języku polskim. *Partage* pochodzi od czasownika *partager*, oznaczającego „dzielić”. Czasownik ten ma dwa znaczenia i do obu odwołuje się autor: dzielić w sensie wyznaczania *granic podziału* oraz w sensie *współdzielenia*, tak jak na przykład w wyrażeniu „dzielić z kimś pokój”. Dlatego też oddanie *partage* przez „podział”, na co zdecydowali się niektórzy polscy tłumacze Rancière’a, wydaje się błędne i zawęża sens nie tylko estetycznej, ale przede wszystkim politycznej teorii Rancière’a. Ważną kwestią, odróżniającą go na przykład od Chantal Mouffe, jest akcentowanie nie tylko samych podziałów, ale również tego, co *wspólne* (francuskie *le commun*). Życie społeczne i polityka kształtują się poprzez wytyczanie granic i podziałów, jest to jednak *dzielenie tego, co wspólne*. *Partage* jest bardziej procesem i czynnością niż stanem. Nie odpowiada żadnym „naturalnym”, „normalnym” czy zastanym różnicom, granicom lub opozycjom. Ma naturę, jak pisze Rancière, „polecznej dystrybucji”. Z tych powodów za najlepszy polski odpowiednik *partage* uznałem odsłowny rzeczownik „dzielenie”, oddający zarówno oba sensy francuskiego oryginału, jak i procesualny charakter tego, co denotuje.

Zachowanie tej wieloznaczności jest w przypadku myśli Rancière’a szczególnie ważne. Eksploracja podwojenia (francuskie *doublement*) sensu słów i wyrażzeń to jedna z głównych procedur jego filozoficznego myślenia. Autor *Dzielenia postrzegalnego*

z upodobaniem wykorzystuje pofałdowanie języka i te jego elementy, które sprawiają, że stajemy w obliczu fundamentalnej nierozstrzygalności. Miejsca, w których mamy wrażenie, że nie sposób rozstrzygnąć, o który możliwy sens wieloznacznych terminów i wypowiedzi chodzi Rancière'owi, to właśnie momenty autentycznej pracy jego filozoficznego dyskursu. Badając rzeczywistość społeczno-polityczną ukrytą za podwojonymi – jak w przypadku *partage* – sensami, pokazuje on, że nie przypadkiem znaczeń jest wiele i wszystkie pozostają uprawomocnione.

Drugi człon tytułu – *sensible* – nastrocza jeszcze więcej wątpliwości. Nie ma żadnego polskiego słowa, które odpowiadałoby jego całemu zakresowi znaczeniowemu. *Sensible* pochodzi od rzeczownika *sens*, oznaczającego zmysł, ale również sens. Znowu mamy więc do czynienia z podwojeniem, które doskonale oddaje intencje autora. *Sensible* to zgodnie z definicją słownikową m.in. 'dający się odczuć za pomocą zmysłów', i to znaczenie uznać trzeba tu za najważniejsze. Wskazówką jest fakt, że w swoich angielskich tekstach Rancière używa czasem terminu *sensible* zamiennie z *perceptible*, czyli 'percypowalne', 'postrzegalne'.

Sensible oznacza to wszystko, co można poznać zmysłowo – zobaczyć, usłyszeć, odczuć. Aspekt *potencjalności*, wyrażony w języku francuskim przez końcówkę *-ible* (*sensible, visible, audible*), a w polskim przez *-alny* (*postrzegalny, widzialny, słyszalny*) jest kluczowy dla zrozumienia politycznego wymiaru Rancière'owskiej estetyki. Politykę, jego zdaniem, uprawia się właśnie poprzez te możliwości – przez ich kształtowanie, zawężanie, rozszerzanie, uzyskiwanie, tracenie, przydzielanie i odmawianie, czyli przez *dzielenie postrzegalnego*. Nie chodzi więc wyłącznie o to, jak *jest*, ale jak w ogóle *mogłoby być*. *Sensible* – pisze Mark Robson – to nie „tylko kwestia uznania lub rozpoznania, ale tego, co *jest możliwe* do uznania bądź rozpoznania”. Aby teoria estetyczna i polityczna Rancière'a nie zginęła w przekładzie, polski odpowiednik *sensible* musi oddawać tę właśnie modalność francuskiego pierwowzoru.

Z przedstawionych powyżej powodów zdecydowałem się na tłumaczenie *sensible* jako „postrzegalne”. Jest to, w moim przekonaniu, najbardziej pojemny znaczeniowo termin dotyczący zmysłowej percepcji. Nie zawęża jej rozumienia do żadnego specyficznego zmysłu, jak ma to miejsce w przypadku „dostrzegalnego”, „widzialnego” czy „odczuwalnego”. Niestety, nie wszędzie konsekwentne stosowanie słowa „postrzegalne” było możliwe. W miejscach, gdzie ze względu na poprawność językową lub sens należało powiedzieć na przykład „odczuwalne”, „wyczuwalne” czy „dostrzegalne”, w nawiasie podaję oryginalny termin *sensible*, aby zasygnalizować czytelnikowi, że chodzi wciąż o to samo pojęcie.

„To, co postrzegalne” jako kategoria filozoficzna jest niemal tak stare, jak sama filozofia. W filozofii greckiej (na przykład u Platona), a później hellenistycznej (na przykład u Plotyna) pojawia się jako *kosmos eisthetos*, czyli „świat zmysłowo postrzegalny” (dla Platona jest to świat pozorów) i przeciwstawione zostaje *kosmos noetos*, czyli „światowi pojmowalnemu rozumowo” (w systemie Platońskim: świat idei). Ta opozycja nie do końca ma sens w przypadku myśli Rancière'a. Zgodnie z tym, co sam pisze, jedną z jego wielkich inspiracji są *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* Fryderyka Schillera. Przedstawiony w nich program autor *Dzielenia postrzegalnego* interpretuje w duchu Hegla jako wizję przyszłego świata, w którym materialne formy i myśl stają się nierozróżnialne. Dlatego mówi, że wszelka myśl staje się postrzegalną materią (*devenir-sensible de toute pensée*), a materia – myślą (*devenir-pensée de toute matérialité*). Jest to „program estetyczny” niemieckiego romantyzmu, który ponad sto lat później powróci w postula-

tach dwudziestowiecznych awangard artystycznych: „spełnienie się czystej, bezwarunkowo wolnej myśli w zmysłowo postrzegalnych formach życia”. *Kosmos eisthetos i kosmos noetos* stają się przez to jednym i tym samym.

Próba redukcji *sensible* do sfery Kantowskiej estetyki transcendentalnej, którą jest pojawiające się czasem tłumaczenie *sensible* przez „zmysłowość”, jest, moim zdaniem, błędna. Rancière nie ukrywa, co prawda, swoich inspiracji i pisze, że jego estetykę można „rozumieć w Kantowskim sensie [...] jako system apriorycznych form określających to, co poddaje się odczuciu”, z treściowej analizy *sensible* wynika jednak, że należałoby w nim umieścić kategorie będące częścią Kantowskiej *analitiky* transcendentalnej (ilość, jakość, stosunek i modalność) i należące przez to, zdaniem Kanta, nie do sfery czystej zmysłowości – jak czas i przestrzeń – ale do sfery *rozsądku* (intelektu). I rzeczywiście – *le partage du sensible* to w takim samym stopniu „podział zmysłowości”, co „podział rozsądku”. Doskonale widać to w dzisiejszych dyskusjach społeczno-politycznych, w których odwołania do „racjonalności” i „rozsądku” są procedurami perswazyjnymi mającymi na celu usankcjonowanie neoliberalnego *status quo* i pacyfikację postulatów redystrybucji bogactwa lub zwiększenia społecznej kontroli nad gospodarką. Co więcej, dzielenie postrzegalnego to definiowanie nie tylko tego, co można usłyszeć, zobaczyć i odczuć – a więc tego, co tradycyjnie należało do domeny estetyki – ale również tego, co można powiedzieć i zrozumieć (tu znów Rancière wykorzystuje podwojone słowa *sens* oznaczającego „zmysł” i „sens”). A nawet tego, co w ogóle *może się wydarzyć*. Dlatego *sensible* nie jest bynajmniej kategorią wyłącznie transcendentalną, czyli dotyczącą poznania. *Sensible* jest „realne”, jest faktycznym uporządkowaniem ludzkiego świata, wyznaczającym każdej jej miejsce, nadającym jej prawo do używania (i posiadania) jakiegoś języka i określającym, co może lub nie może ona zrobić. Nie jest więc kategorią kształtującą samo tylko (zmysłowe) doświadczenie świata, ale również jego *rzeczywistą formę*. To transcendentalno-ontologiczne podwojenie *sensible*, oddające tożsamość myśli i świata, jest istotą Rancière’owskiej estetyki i punktem oparcia dla skoku do królestwa polityki.

Procedurę, na której opiera się Rancière’owska dyskusja z tradycją filozoficzną, można by więc na wpół żartobliwie nazwać „Kanta Heglem”: ruch ku społecznemu absolutowi, którego szkic przedstawia Schillerowska teoria państwa estetycznego, to utożsamienie (czy też – jak mówi również Rancière – równoważność) apriorycznych form myślenia i faktycznej organizacji świata społecznego. Jest to więc „myślenie świata”. Oczywiście, jak zawsze w przypadku Rancière’a, w podwojonym sensie tego wyrażenia. Innymi słowy – jest to sztuka.

Nota od tłumacza do fragmentu książki Jacques’a Rancière’a *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*¹

Le Partage du sensible. Esthétique et politique to najważniejsza książka Rancière’a dotycząca związków między sztuką a polityką. Francuski filozof wyklada w niej w sposób systematyczny i kompletny podstawy swojej teorii estetycznej, począwszy od definicji tytułowego terminu, poprzez opis i analizę trzech głównych reżimów sztuki, aż po nawiązujące do młodego Marksa rozważenie związków między twórczością artystyczną a pracą. W 2004 roku *Le Partage* został przełożony na język angielski i ukazał się w Wielkiej Brytanii jako *The Politics of Esthetics* opatrzony posłowiem Slavoja Žižka. Publikacja ta wywołała żywą reakcję i wiele dyskusji zarówno w środowisku artystycznym, jak i filozoficznym. W 2006 roku pismo „Artforum” uznało Rancière’a za najważniejszego filozofa dla sztuki współczesnej.

Dzielenie postrzegalnego utrzymane jest w duchu kartezjańskim i napisane w sposób bardzo przejrzysty, w czym przypomina jego inną klasyczną pracę *La Mesentente*, a różnia od innych publikacji, będących zbiorem luźno powiązanych ze sobą tekstów, jak na przykład wydany niedawno w Polsce *Los obrazów* czy napisane pod koniec lat 80., *Aux Bords du politique*. *Dzielenie postrzegalnego* strukturą przypomina system logiczny, gdzie najpierw wyłożono aksjomaty, a następnie na ich podstawie skonstruowano całą dyskursywną budowlę. Dlatego też trudno jest wyrwać z niej fragment i przedstawić w taki sposób, aby wszystko było w nim zrozumiałe. Ze względu na profil pisma „Panoptikum” zdecydowałem się wybrać rozdział dotyczący sztuki mechanicznych. Towarzystwu mu mój krótki wstęp zamieszczony również w edycji książkowej. Staram się przybliżyć w nim sens tytułowego terminu, co ze względu na wyrwany z szerszego kontekstu charakter niniejszego przedruku może być pomocne.

Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka powstało na bazie wywiadu, jakiego Rancière udzielił w 1998 roku pismu „Alice”, i częściowo powtarza konwencję rozmowy. Na początku każdego rozdziału znajduje się pytanie/zagajenie sformułowane przez Murilla Combes’a i Bernarda Aspe’a z „Alice”, od którego Rancière rozpoczyna swój wywód. W jego trakcie odnosi się również do wcześniejszych pytań i swoich własnych wypowiedzi, dlatego też niektóre miejsca pozostaną dla Czytelnika niejasne.

Jan Sowa

¹ *Dzielenie postrzegalnego* ukazuje się po raz pierwszy w języku polskim (Korporacja Ha!art 2007). Oprócz tytułowego tekstu w książce znajdują się dwa inne teksty francuskiego filozofa (w przekładzie Macieja Kropiwnickiego). Pierwszy – *Od polityki do estetyki?* – przedstawia ewolucję jego refleksji, która na przestrzeni ostatnich czterech dekad przeszła od zainteresowania ruchem robotniczym w XIX wieku do rozważań dotyczących sztuki współczesnej. Jak jednak pokazuje Rancière, istnieje wspólny horyzont, który w koherentny sposób łączy te pozornie oddalone od siebie wątki. W drugim – zatytułowanym *Revolucja estetyczna i jej skutki* – francuski filozof rozważa w szczególności konsekwencje estetycznego reżimu sztuki, którego diagnoza znajduje się w *Dzieleniu postrzegalnego*. Uzupełnienie całości stanowi tekst Marka Robsona, literaturoznawcy z Uniwersytetu w Edynburgu. *Estetyczne wspólnoty Jacques’a Rancière’a* (również w tłumaczeniu Macieja Kropiwnickiego) przedstawia estetykę Rancière na tle współczesnej filozofii i teorii sztuki. Książka opatrzona jest wstępem Magdy Pustoly, zamyka ją natomiast słowniczek Rancière’owski sporządzony przez Kubę Mikurdę. Okładkę zaprojektował Janek Simon. Więcej na: <http://www.ha.art.pl/>

Summary

This essay is a representative excerpt from Jacques Rancière's book *Le Partage du sensible. Esthétique et politique* (eng. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*) – one of the most significant books concerning relations between art and politics, in which Rancière systematically and comprehensively formulates the basis of his aesthetic theory, from the definition of the main title notion, through account and analysis of the three main regimes of art, to the reflection on the relations between the artistic creation and labor (where he refers to young Marx). Taking into account the general profile of “Panoptikum” we decided to publish the fragment on mechanic arts.

The very title of the book is *tour de force* of translation – it summarizes the main idea of Rancière's aesthetics, but it does not have the exact equivalent in Polish. The word *partage* comes from the verb *partager* which means “to share, to divide, to split”. Social life and politics are shaped through demarcation and division, but is at the same time *the division of what is shared*. *Partage* is more of a process or action than a condition. It does not correspond to any “natural”, “normal” or found differences, boundaries or oppositions. The other part of the title – *sensible* – is even more troublesome. It comes from the word *sense* and there is no Polish word that would embrace all its meanings, ranging from physical faculties (as in *the sense of sight*) and analogous faculties of mind or spirit (as in *a sense of humour*) to meaning (as in *the sense of a text*). Again, we encounter the duality that mirrors author's intentions. Those fragments in the text in which to decide on one meaning or the other seems an impossible task, are precisely the moments of the authentic work of this discourse.

Halina Baczevska

Próba atlasu fizjonomicznego pewnej epoki *Ludzie XX wieku Augusta Sander*

Portret był dziedziną, w której fotografia u samych swych początków odniosła spektakularny sukces. Nowa technika niesłychanie poszerzyła krąg publiczności, która od tej pory mogła sobie pozwolić na luksus bycia upamiętnionym. Burżuazja była zachwycona wiernością obrazu odpowiadającą jej niewyszukanym gustom. Nie oczekiwano od portretu artystycznego wyrazu tylko właściwej samym portretowanym „mieszczkańskiej rzetelności”. Nowi odbiorcy pragnęli raczej dokumentu niż iluzji urody, więc ich fotograficzny wizerunek stawał się z miejsca „znakiem tożsamości i społecznego znaczenia”¹.

Forma została bezpośrednio zaczerpnięta z malarstwa, kopiując wypracowany jeszcze w pierwszej połowie XIX wieku schemat oficjalnego portretu: „charakterystyczny nastrój chłodnego dystansu do modelu, bliski tradycji klasycystycznej przez każdy szczegół stereotypowej kompozycji, dobór tła i układ rekwizytów”². Obok eleganckich lub przynajmniej poprawnych portretów mieszczan powstawały również dzieła o prawdziwie artystycznych ambicjach. Poprzez odpowiednie oświetlenie, ustawienie sylwetki modelu, jego gesty czy wyraz twarzy adepci fotografii oprócz powierzchowności portretowanego pragnęli również ukazać jego charakter. Wśród nich pojawiały się postaci tej miary, co Nadar, którego jeszcze w XIX wieku okrzyknięto geniuszem. Był to honor, który w owym czasie nie spotkał wielu fotografujących.

Równocześnie rozwijał się nurt fotografii portretowej o charakterze bardziej prozaicznym i użytkowym: zdjęcia, które służyły przede wszystkim jako dokument; produkcja, która w drugiej połowie wieku rozwinęła się na skalę masową. Te wizerunki funkcjonowały jako pamiątki, ciekawostki, jak również materiał do badań, naukowe lub policyjne archiwa. O ile posiadanie własnego portretu fotograficznego było przywilejem i potwierdzeniem społecznego statusu, wizerunek własny będący w posiadaniu innych, w dziewiętnastowiecznych archiwach „nie był żadnym powodem do dumy”³.

Ambitna wizja zakładowego fotografa

August Sander (1876-1964) jest bezpośrednim spadkobiercą tej dwojakiej tradycji. Pierwsze lata jego działalności przypadają na okres eksperymentów, dyskusji i dokonujących się stopniowo przemian na polu fotografii. Z wykształcenia fotograf zakładowy, początkowo spełniał się całkowicie w rzemieślniczej pracy. Dopiero z lat 20., a więc gdy Sander dobiegał już pięćdziesiątki, pochodzi pierwsza wzmianka o jego projekcie⁴, który miał swego autora awansować do rangi artysty. Jego wyjściowe założenia zostały wyrażone wprost w swego rodzaju manifestie, który sam napisał, zaprojektował i starannie wydał: fotografia była dla niego „po pierwsze i przede wszystkim dokumentem, medium

służącym do studiowania i analizy społecznych uwarunkowań⁷⁵. Dlatego chciał ją wykorzystać dla stworzenia obrazowej dokumentacji swojego czasu w postaci serii portretów. „Jeśli możemy wykonać prawdziwe portrety ludzi, możemy stworzyć zwierciadło epoki, w której oni żyją. Poprzez uchwycenie za pomocą absolutnej fotografii zarówno indywidualnego, jak i społecznego wymiaru ich postaci i otoczenia, mam nadzieję oddać wiernie psychologię naszego czasu i naszych ludzi⁷⁶”.

Monumentalne dzieło, które Sander zatytułował *Ludzie dwudziestego wieku*, miało się składać z 45 teczek-portfeliów, w każdym z nich przewidziane było 12 czarno-białych odbitek. Teczki zaś zostały pogrupowane w siedem zespołów wyodrębnionych przez Sandera, odpowiadających przynależności klasowej i społecznej fotografowanych osób, ewentualnie miejscu ich zamieszkania. Kolejne „rozdziały” tej klasyfikacji stanowiły: *Rolnik* (Der Bauer), *Rzemieślnik* (Der Handwerker), *Kobieta* (Die Frau), *Zawody* (Die Stände, gdzie autor uwzględnił m.in.: studentów, urzędników, lekarzy, żołnierzy), *Artysta* (Die Künstler), *Miasto* (Die Großstadt) oraz *Ostatni ludzie* (Die letzten Menschen)⁷⁷. Taka forma sprawiła, że zbiór portretów Sandera stawał się typologią społeczeństwa, konsekwentnie realizowaną, o precyzyjnie przemyślanej formie, zarówno jeśli chodzi o ogólną koncepcję, jak i poszczególne zdjęcia składające się na portfolio. Charakterystyczna jest wyrazista kompozycja – frontalne ujęcie postaci lub grupy osób, zupełnie neutralne lub przynajmniej mało rzucające się w oczy tło, tak aby naszą uwagę skupiła całkowicie portretowana osoba, ujęta nie tylko w charakterystycznych rysach twarzy, lecz także w postawie ciała, gestach i – niekiedy – atrybutach.

Jako zawodowy portrecista, Sander do swoich celów wykorzystywał również prace powstałe na zamówienie, włączając je w odpowiednim miejscu do zaplanowanej całości. W momencie, gdy powstał jego pomysł, był już znanym i cenionym fotografem, prowadził własne studio w Kolonii i dysponował bardzo obszernym archiwum. Pierwsze zdjęcia, które następnie weszły do *Ludzi dwudziestego wieku* jako otwierające całość portfolio *Rolnicy*, powstawały już od 1911 roku⁷⁸. Początkowo fotograf chciał jedynie utrwalić wizerunki mieszkających w okolicach Westerwaldu chłopów, których pamiętał jeszcze z dzieciństwa. Należy jednak zauważyć, że wycieczki na wieś były dla niego również, jeśli nie przede wszystkim, sposobem na pozyskiwanie klientów. Dopiero z czasem dojrzała w nim świadomość, że poza swoim pierwotnym przeznaczeniem jego fotografie mogą nabierać nowych znaczeń poprzez umieszczenie ich w nowym kontekście. Owocem tych wycieczek były właśnie portrety, które złożyły się na portfolio *Archetypy*, niejako poprzedzające całość przedsięwzięcia. Postaci wiejskich *Mędrców*, *Filozofów*, *Rewolucjonistów* – jak autor podpisywał wizerunki starych, naznaczonych przez pracę ludzi – były dla niego właściwym punktem wyjścia: „Od tego się zaczęło, następnie klasyfikowałem wszystkie napotkane typy w odniesieniu do tego jednego, podstawowego, który posiadał wszystkie charakterystyczne cechy ludzkości w ogóle⁷⁹”. Ogromna większość fotografii stanowiących „surowy” materiał dla projektu wykonana została w latach 20-tych. W 1927 Sander po raz pierwszy przedstawił zarys swojej koncepcji w postaci wystawy w Kunstverein w Kolonii. Dwa lata później wydał album *Oblicza czasu* (*Antlitz der Zeit*, 1929), składający się z 60 planszy, swoją kolejnością wskazujących na ogólną refleksję, którą kierował się twórca: „od ludzi związanych z ziemią, ku wyżynom kultury w jej najsubtelniejszych przejawach i w dół, ku upośledzonym⁸⁰”. Jednak planowana na lata 30-te kompletna publikacja nie doszła do skutku. W 1934 hitlerowcy nakazali zniszczyć istniejące matryce i gotowe egzemplarze *Antlitz der Zeit*, zaś działalność artysty była od tego czasu nadzorowana, jako zbyt bezpośrednio uwikłana w politykę. O wydaniu *Ludzi dwudziestego wieku* nie mogło być mowy. W czasie wojny Sanderowi udało się

uratować około 10 tysięcy negatywów, pozostałe 30 tysięcy zostało zniszczone. Artysta kontynuował swoje dzieło: do klasyfikacji dodał portfolia pod tytułem *Naziści i Żydzi*. Praca jednak nigdy nie została ukończona, choć po wojnie fotografie Sander'a zyskały z czasem dużą sławę i były prezentowane na całym świecie¹¹. Jedyna publikacja, która pojawiła się jeszcze za życia autora, to *Niemieckie lustro (Deutschenspiegel)* z 1962, zawierające wybór portretów. *Ludzie dwudziestego wieku* jako pełne wydawnictwo ukazało się dopiero pośmiertnie – w 1980 w Niemczech, opracowane przez Ulricha Kellera i Gerda Sander'a, wnuka autora, jako rekonstrukcja zamierzeń artysty. W 2002 roku w Stanach Zjednoczonych ukazało się również wydanie w siedmiu tomach pod redakcją Susanne Lange i Gabriele Contrath-Scholl¹².

Artystyczne inspiracje

Jak zatem doszło do tego, że August Sander „z konwencjonalnego portrecisty zakładowego przekształcił się w artystę z awangardowymi ambicjami”¹³? Wydaje się, że decydującą rolę w procesie krystalizowania koncepcji Sander'a miała jego znajomość z kręgiem kolońskich Artystów Progresywnych. Grupa ta działała intensywnie w latach 20-tych i należeli do niej dwaj przyjaciele fotografa: Franz Wilhelm Seiwert i Heinrich Hoerle (ich portrety również miały znaleźć się w *Ludziach dwudziestego wieku*). Progresywni byli awangardowi i zaangażowani społecznie. Jako zadeklarowani lewicowcy i przeciwnicy Republiki Weimarskiej, głosili potrzebę sztuki, która poprzez dosłowny i dosadny opis rzeczywistości obnaży hierarchię władzy w społeczeństwie. W kwestiach formalnych twórczość Progresywnych była powrotem do malarstwa figuratywnego. Jednak chodziło tu nie tyle o realizm, co odwzorowanie, często w karykaturalny sposób, społecznych stosunków zależności i władzy. Jako ruch awangardowy Progresywni świadomie korzystali z formy odpowiadającej treści, jaką przez swoje obrazy chcieli wyrazić. Pod ich wpływem Sander zaczął się zastanawiać, jakie jest właściwe miejsce fotografii w tak rozumianej koncepcji sztuki.

Jego wnioski zostały jasno wyrażone w tekście towarzyszącym wystawie w Kunstverein w Kolonii, miejscu, gdzie swoje prace prezentowali również Progresywni. Sander odwoływał się do idei „czystej fotografii”, która, odrzucając wszelkie ingerencje w techniczny proces fotografowania i obróbki, polegała na tym, co było jej właściwe, czyli na zdolności wiernego odwzorowania rzeczywistości. Jego zdaniem fotografia była dokumentem i tylko w jego ramach mogła szukać artystycznego wyrazu. Co ciekawe, do tak sformułowanej postawy artysta musiał długo dojrzewać – jego prace z początku kariery zakładowego portrecisty doskonale wpisują się w piktorialną tradycję „malarzkiego wizerunku”. Sander umiał malować, a nawet – w ramach przygotowania do zawodu – przez rok studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie. Jednak pierwsze dwudziestolecie XX wieku, gdy debiutował w zawodzie, to okres największych zmian na polu i sztuki, i samej fotografii, okres nowego definiowania ich wzajemnych relacji. Stąd, po latach terminowania w roli rzemieślnika, Sander mógł pójść dalej, pretendując do roli artysty fotografa.

Nowa fotografia miała być precyzyjna i obiektywna, wolna od „artystycznych”, czyli malarskich efektów. Charakteryzowały ją: duża ostrość przedstawionej sceny, jasne oświetlenie – najczęściej światło zastane na miejscu, brak optycznych zniekształceń i ingerencji autora przy wykonywaniu odbitek. Sam Sander tłumaczył, że pragnął uzyskać „fotografię wyrazistą i czystą”, w którym to celu stosował odpowiednie obiektywy i filtry. Jego innowacją było wykonywanie powiększeń na błyszczącym papierze,

którego dotychczas używano jedynie do zdjęć technicznych. Dawały one dodatkowo uderzający efekt precyzji i ostrości.

Sander nie był jedynym artystą korzystającym z estetyki „czystej fotografii”. W tym samym czasie stosowali ją z powodzeniem również inni niemieccy twórcy. Są oni uznawani za fotograficzny odpowiednik oryginalnie malarskiej *Neue Sachlichkeit* (Nowej Rzeczowości). Najlepiej znany jest album Alberta Renger-Patzsch'a *Świat jest piękny* (*Die Welt ist Schön*) z 1928 roku. Jest to zbiór stu fotografii, na których formy roślinne, mineralne, budowle fabryczne i ich wyposażenie oraz przedmioty masowej produkcji prezentowane są na wzór ilustracji opracowań naukowych: chłodno, rzeczowo, dokumentalnie. Bardziej dosłownie naukowy w swoich zamierzeniach był Karl Blossfeldt. W latach 20-tych pokazał on w galerii dzieło, które tworzył całe życie: swoisty zielnik, gdyż składają się nań zdjęcia roślin na białym tle. Jego praca miała na celu systematyczną dokumentację owych organicznych form, które nieoczekiwanie okazują się przepięknym ornamentem i inspiracją dla artystów. W roku 1928 ukazał się jego pierwszy album pod znaczącym tytułem *Praformy sztuki* (*Urformen der Kunst*). Koncepcję zielnika Blossfeldta bardzo często porównuje się do przedsięwzięcia Sandera, z tą różnicą, że pierwszy poświęcił się studiowaniu świata roślin, a drugi świata ludzi weimarskich Niemiec¹⁴. Tak, jak możemy analizować wygląd roślin, ich kształt i budowę ze względu na miejsce występowania czy porę kwitnienia, tak samo przedmiotem naszych analiz możemy uczynić człowieka. Sander pisał w broszurce reklamującej jego studio: „W przeciwieństwie do tradycyjnego postępowania, ja staram się pozostawić w fotografii charakterystyczne ślady, jakie czas, sytuacja i życie wyryły na twarzy, i dlatego dostarczam odpowiednio wyrazistych i charakterystycznych portretów, które idealnie odpowiadają samej istocie natury modela”¹⁵. Już w tekście towarzyszącym *Obliczom czasu* Alfred Döblin zwracał uwagę na to, jak w kolejnych odsłonach twarze chłopów „surowe i wysmagane wiatrem” stopniowo ustępują tym, które „wysubtelniały dzięki bogactwu i łagodniejszym formom aktywności”. „Ludzie są kształtowani przez to, co jedzą, przez powietrze i światło, w którym się poruszają, przez pracę, którą wykonują bądź też nie wykonują, jak również przez szczególną ideologię ich społecznej klasy”¹⁶. Słowa Döblina do tego stopnia wyrażają pogląd Sandera, że bywały mu przypisywane. Sam artysta często odwoływał się wprost do pojęcia fizjonomiki.

Tradycja tej pseudo-nauki sięga samego Arystotelesa: jako pierwszy wyraził on przekonanie, że budowa ciała i rysy twarzy człowieka mogą świadczyć o jego charakterze. Podobne poglądy były stale obecne w myśli europejskiej, by w XVIII wieku zaistnieć jako zupełnie poważna dyscyplina zwana fizjonomiką. Tacy uczeni jak Johann Caspar Lavater czy Georg Christoph Lichtenberg pisali naukowe traktaty i prowadzili regularne badania, mające statystycznie udowodnić ich założenia. Na przełomie wieków Franz Joseph Gall stworzył nową teorię utrzymującą, że kształt czaszki określa cechy umysłowe i duchowe człowieka. Z kolei Charles Darwin wprowadził rozróżnienie na fizjonomię statyczną i dynamiczną¹⁷. Jeśli w XVIII wieku zajmowano się głównie mierzeniem czaszki, kształtu nosa czy rozmiaru ucha, czyli cechami wrodzonymi, XIX-wieczny uczony zainteresował się również sposobem poruszania się i mówienia człowieka, co miało wynikać z wychowania. Echa jego teorii odnajdujemy w jednej z deklaracji Sandera: „Do obowiązków fotografa należy ustalenie i utrwalenie charakterystycznego ruchu, który wyrazi całą fizjonomię w pojedynczym i jednoznacznym obrazie”¹⁸.

Tak zwana estetyka fizjonomii obecna była w sztuce przez cały XIX wiek: szczególnie w twórczości grafików i karykaturzystów, jak Honoré Daumier czy J.J. Grandville. Ogromną popularnością cieszyła się fotografia etnograficzna ukazująca najczęściej eg-

zotycznych mieszkańców dalekich krajów. Jednak niemniej wnikliwym studiom poddawano też fotografie miejscowych „typów”. W 1911 Oswald Spengler mówił o przełomie wieków jako „epoce fizjonomii”¹⁹. Wówczas fizjonomika rozwijała się w najlepszym z pokrewną jej psychologią. Po pierwszej wojnie światowej do głosu doszły pewne elementy mistyczne: w dobie kryzysu, odczuwanego w Niemczech szczególnie mocno, fizjonomika próbowała kategoryzować i objaśniać ludzi oraz ich zachowania, poszukiwała porządku. Sander pisał: „Bardziej niż jakakolwiek inna dziedzina, fizjonomika jest rozumieniem ludzkiej natury”²⁰. Wystawa *Oblicza czasu* wywoływała żywe dyskusje, a prezentowane zdjęcia uznano za doskonały materiał do interpretacji: tworzenia nowych zasad wyszukiwania prawidłowości²¹. Nie podważano wówczas zasadności samej pseudo-nauki, która dopiero w późniejszych latach, wraz z postępowaniem badań, została odłożona do lamusa.

W międzyczasie „osiągnięć” fizjonomiki użyto przeciwko ludziom, gdy naziści zaadoptowali ją jako naukę służącą do określania czystości rasy. W 1934 nowe władze wydały nakaz zniszczenia wydawnictwa *Oblicza czasu* i Sander musiał wycofać się z planowanej publikacji *Ludzi dwudziestego wieku*. Jego projekt, ukazujący Niemców w całym ich klasowym zróżnicowaniu, nie odpowiadał oficjalnej propagandzie. Studio artysty było co pewien czas przeszukiwane, a negatywy niszczone. Sander był zmuszony ukrywać materiały, których nie miał prawa posiadać. Jako że jego działalność zawodowa została mocno ograniczona, poświęcił się pracy nad wcześniej wykonanymi zdjęciami. Powracał do nich, by ciauśniej je skadrować, skupić uwagę na znaczących detalach. Stąd pochodzą serie portretów przedstawiających same głowy modeli, jak i odbitki ukazujące ich dłonie i nosy w zbliżeniach. Tak jakby fotograf chciał, zestawiając je ze sobą i porównując, dojść do jakichś naukowych ustaleń. W ten sposób widział też znaczenie pracy Sanderera sam Walter Benjamin w *Małej historii fotografii*, wyrażając przekonanie, że „to więcej niż album zdjęć – to praktyczny atlas”²². Zaś Döblin pisał: „Tak jak zrozumienie natury czy historii organów ciała możemy osiągnąć jedynie przez studiowanie anatomii porównawczej, tak ten fotograf praktykował swego rodzaju porównawczą fotografię”²³.

Atlas siłą rzeczy domagał się właściwego uporządkowania materiału, pewnej koncepcji. Klasyfikacja roślin jest sprawą biologów i Blossfeldt swoimi fotografiami jedynie wypełniał istniejącą taksonomię. Zaś by właściwie klasyfikować ludzi, Sander musiał samodzielnie wyznaczyć społeczne grupy i ich hierarchię, która określała układ zdjęć w albumie²⁴. Tego rodzaju poszukiwania były wówczas bardzo popularne, artysta nawiązywał swoim dziełem do aktualnego tematu „typologii socjalnej”. Do „typów” urzędnika czy robotnika w swojej twórczości odwoływali się również współcześni malarze, jak Otto Dix czy Georg Grosz, w swoich karykaturalnych wizerkach społeczeństwa²⁵. Teoretyczną podporą dla artystów była rozwijająca się prężnie socjologia: studia nad wariantami możliwych relacji zachodzących między jednostkami a grupą. Naukowe systemy miały opisać, a tym samym uporządkować, rzeczywistość społeczną – nadać czytelny kształt fenomenowi zwanemu Republiką Weimarską.

Swoją autorską koncepcję Sander mógł też częściowo oprzeć na przemyśleniach Oswalda Spenglera, który w wydanym w 1911 roku *Zmierzchu zachodu* wieścił nieuchronny koniec naszej cywilizacji. Uważał on, że każda kultura – na przykładzie historii antycznej – po okresie wzrostu i dynamicznego rozwoju skazana jest na powolny rozpad i klęskę. Podobnie przedstawia się Sanderowska koncepcja porządku panującego w niemieckim społeczeństwie: rolnicy, ugruntowani w ziemi (dosłownie: *Erdgebundene Menschen*), są najbardziej przez niego szanowanym fundamentem narodu. Po nich następują pracownicy warsztatów, fabryk i biur. Kolejne portfolio to *Kobiety*, ponieważ

wypełniają lukę między rzemieślnikiem a posiadaczem prawdziwego zawodu i odpowiedniej pozycji społecznej, który to jest tematem czwartej teczki zdjęć. Następnie patrzymy na artystów i mieszkańców miasta. Taki porządek Sander widział jako swego rodzaju ewolucję od pracy na roli, poprzez osiągnięcia techniki i nauki, aż po degenerację wielkich skupisk ludzkich, uosabianą przez szalonych, prześladowanych i umierających. Taka kolejność i zawartość następujących po sobie grup budziła wiele wątpliwości.

Pozorny obiektywizm atlasu

Mimo niemalże naukowych ambicji Sander jego dzieło nie unika pułapek subiektywizmu. Nawet jeśli każde zdjęcie z osobna potraktować jako dokument, sam autor twierdził, że jego praca zyskuje właściwą wymowę „jako mozaika, która staje się syntezą dopiero w momencie, gdy jest pokazywana *en masse*”²⁶. Jak bardzo mylący może być obraz całości niemieckiego społeczeństwa, jaki proponuje artysta, wykazują w swoich tekstach Blake Topnik i Leo Rubinfien. Topnik²⁷, analizując kolejno siedem wyznaczonych przez Sander grup i zawartość poszczególnych portfolio, śledzi wszystkie wątpliwe decyzje autora, jego niekonsekwencje. Zastanawia się, jak własne poglądy i komercyjna działalność artysty mogły wpływać na zawartość teczek²⁸. Rubinfien²⁹ kwestionuje z kolei ambicje autora sięgające niemalże wizji uniwersalnej. Choć jego zdjęcia nieodmiennie ukazują Niemców, swoich dzieł nie nazywał ani *Obliczem Niemiec*, ani *Niemcami XX wieku*. Mimo że większość fotografii powstała w ciągu trzynastu lat istnienia Republiki Weimarskiej (1920-1933), Sander nigdy nie odwoływał się do tego momentu w dziejach jako charakterystycznego punktu wyjścia dla swojego projektu. Mało tego, dołączał doń zdjęcia powstałe wcześniej, jak i dużo później, tak jakby mijający czas nie wiązał się z konieczną ewolucją społeczeństwa³⁰. Podobnie dyskusyjną kwestią są dwa portfolio dodane po drugiej wojnie światowej: *Żydzi i Naziści*, nieuwzględnione ostatecznie w rekonstrukcji projektu przez wnuka autora. Pozornie niewinne uzupełnienie klasyfikacji przez Sander miało bardzo daleko idące konsekwencje. Umieszczając Żydów i Nazistów osobno, niejako w załączniku, „pozostawił nietkniętą wizję solidnego, uporządkowanego i godnego szacunku społeczeństwa, którą zarysował w poprzednich rozdziałach”³¹.

Fotograf nie pisał o swoim przedsięwzięciu dosłownie jako o „socjologii”³², choć jego twórczość została przez krytyków z miejsca wliczona w poczet nawiązujących doń prądów w sztuce tamtego czasu. Jako *Archetypy* przełożono na język angielski tytuł portfolio otwierającego całość dzieła, w oryginale: *Stammappe*. Inaczej po polsku można by je przetłumaczyć na *Teczkę plemienia* czy pochodzenia, rodu. Koncepcja przedstawienia portretów mieszkańców wsi jako „Archetypów”, czyli punktu wyjścia i porównania dla wszystkich następnych postaci, spotkała się z mocną krytyką. Wiekowi rolnicy i ich żony zostali przez Sander podpisani jako: *Mędrzec*, *Rewolucjonista*, *Myslicielka* i *Filozofka*. Christoph Schreier uważa, że nadawanie fotografiom tak dosłownych tytułów to „dogmatyczna interpretacja, która rujnuje subtelność równowagę między jednostkowym a uniwersalnym, tożsamością, przykładem i typem”³³. Zaś Rubinfien podkreśla, że „uchwycenie archetypu jest celem niewłaściwym dla fotografii, która obfituje w fakty, ale jest słaba w przekazywaniu abstrakcji”³⁴.

Portret „typu” portret człowieka

Jednak kwestia, w jakim stopniu zdjęcia Sander są portretami konkretnych osób, a w jakim mogą odnosić się do szerszego kontekstu: społeczeństwa, klasy, płci, jest dużo

bardziej złożona. Ich forma gładko wpisuje się w fotograficzne „klisze”, rozumiane jako kompozycyjny schemat. On towarzyszy nam od samego dzieciństwa, gdy w rodzinnych albumach uczymy się rozpoznawać wujka i babcię. A przecież ten kanon przedstawienia istniał już wcześniej – tak przed nami, jak i przed odkryciem fotografii, która zupełnie jawnie przejęła go od malarstwa. W ten sposób, we frontalnym ustawieniu, w odpowiednich dekoracjach lub na gładkim tle, przez setki lat przedstawiano władców, bogaczy, sławnych, świętych oraz wszelkiego rodzaju personifikacje i alegorie. W pewnym sensie, zanim fotografia „obdarzyła portret pewnym autorytetem”³⁵, każdy z nich był mniej lub bardziej symboliczny, zależnie od umiejętności malarza.

Ten rodzaj kompozycji poprzez swoją prostotę, popularność i rozpowszechnienie, niesie ze sobą kolejne historie, odwołuje do innych modeli portretowanych w tym samym kadrze – jest swojego rodzaju mitem. Dlatego te zdjęcia mogą wykraczać poza jednostkowe znaczenie: zarówno w sensie wizerunków konkretnych postaci, jak i odbitki jako przedmiotu. „Fotografia działa na odbiorcę obrazem – ale odbiorca czyni z niej dodatkowo własną powierzchnię projekcyjną”³⁶. W sposób nieunikniony rzutuujemy nań własne skojarzenia, wspomnienia, uczucia. Jak zauważa Elżbieta Łubowicz: „Obraz jest zarazem czystym widokiem i jego nieświadomą, ledwie zauważalną interpretacją. Interpretacją spontaniczną, która odwołuje się do głębokich kulturowych, nieraz wręcz archetypicznych symboli”³⁷. Stąd „estetyczne wyrafinowanie tego rodzaju fotografii ujawnia się w jej pozornej prostocie”³⁸, która pozwala sięgnąć wprost do podświadomości patrzącego. Łubowicz uważa, że takimi pierwotnymi symbolami są na przykład drzewo, droga, dom. Niezaprzeczalnie jest nim również ludzka twarz i postać. „To poprzez fotografię najpierw odkrywamy istnienie wzrokowej podświadomości, tak samo jak odkrywamy instynktowną podświadomość przez psychoanalizę”³⁹. Pewne obrazy wydają się obecne w nas, zanim jeszcze zobaczymy je na zdjęciu. Nasze wyobrażenia o ludziach, życiu czy porządku społecznym mogą się spotkać w pół drogi z tym, co pokazuje nam artysta. Fotografia prywatna w nierozzerwalny sposób związana jest z pamięcią – to z niej czerpie swoje właściwe znaczenie dla oglądających. Nasuwa się pytanie, w jaki sposób oddziałuje na nas zdjęcie, o którego prywatnym kontekście wiemy niewiele lub nic. Czy nadal ukazuje konkretnych ludzi, czy raczej staje się dla odbiorcy rodzajem metafory?

August Sander był przede wszystkim fotografem zakładowym i chociażby z tego względu zdjęcia składające się na jego dzieło mają specyficzny charakter. Jego portrety są samą kwintesencją rytuału autoafirmacji. Klienci przychodzili do jego studia po to, by uzyskać potwierdzenie swojej społecznej tożsamości. Wedle słów Sontag: „aparat w sposób nieunikniony musiał ukazać twarze, jako społeczne maski. Każda sfotografowana osoba była znakiem pewnego zajęcia, klasy lub zawodu”⁴⁰. Jednak w tej kwestii nie ma ostatecznych wniosków. John Szarkowski uważał, że „jego fotografie ukazują nam równocześnie dwie prawdy, funkcjonujące w subtelny napięciu: społeczne pojęcie zawodu i jednostkową duszę, która ją wypełnia”⁴¹. Graham Clarke z kolei sądził, że „fotografie Sander dowodzą i potwierdzają do jakiego stopnia raczej «pokazujemy» niż «odsłaniaemy» swoją twarz w oficjalnych sytuacjach”⁴². Sontag zauważała, że „ich spojrzenie nie jest poufale, odsłaniające. Sander nie szukał sekretów”⁴³.

Jest prawdą, że Sander zachowywał ten sam chłodny dystans w stosunku do wszystkich swoich modeli. Starał się minimalnie ingerować w ubiór i gest – pragnął raczej pozwolić im samym się wyrazić⁴⁴. „Nigdy fotografując nie czyniłem człowieka brzydkim. Oni to robią sami. Portret jest twoim lustrem”⁴⁵. Rodzaj komizmu obecnego w niektórych jego zdjęciach wynika z autentycznych zachowań, choć bywa bliski karykaturze,

jak w przypadku policjanta z wąsami zakręconymi do wysokości uszu. Częściej zwraca uwagę powaga pozujących. Jak pisał Michał Puszka: „Niezmienność, statyczność sylwetek wywołuje we mnie silne skojarzenia z pomnikami [...], co pogłębia fakt, że nie uśmiechają się oni na żadnym praktycznie zdjęciu”. A dalej: „Postać notariusza przywodzi mi na myśl rzeźbę notariusza, formę powstałą w głowie artysty”⁴⁶.

Charakterystyczny jest fakt, że Sander, wystawiając swoje prace, podpisywał portrety jedynie datą i jednym słowem określającym zajęcie pozującego. Siłą rzeczy w pierwszej chwili właśnie przez ten pryzmat odnosimy się do portretowanych: postrzegając ich jako nauczyciela, sprzątaczkę, matkę. Wydaje mi się jednak, że taka lektura nie wyczerpuje możliwości zawartych w dziele Sandera. Na tym polega jego wyjątkowość. Z jednej strony, oferuje nam zgrabnie podpatrzone klisze – modeli, za pomocą gestu i dyskretnej dekoracji, wcielonych w postaci „archetypicznych” przedstawicieli zawodu. Z drugiej strony, ukazuje ludzi, którzy nigdy do końca nie są tożsami z archetypem, gdyż na tym polega istota fotografii. Wszystko, co widzimy u Sandera, choć urasta do rangi symbolu, znaku czy społecznej maski, jest przecież portretem konkretnego człowieka. I choć większość postaci zaludniających jego panoramę weimarowskich Niemiec pozostaje anonimowa, istnieje grupa, dla której fotograf poczynił wyjątek. Są to sławni artyści, muzycy i intelektualiści: umożliwił on identyfikację, podpisując zdjęcia zawodem i ich inicjałami. Wydaje się, że jest to prostą konsekwencją jego głębokiej wiary w sztukę i naukę, które realizują się przez wybitne jednostki i stanowią najwyższe osiągnięcia ludzkości. Co ciekawe, właśnie artystom udaje się również uniknąć „pomnikowej” formuły większości portretów Sandera. Oprócz wizerunków tradycyjnych widzimy ich również w przebraniach, w teatralnych pozach, dużo bardziej świadomych możliwości autokreacji. Żona malarza Petera Abelena na jednym ze zdjęć przedstawiona jest z córeczką – jako matka. Jednak na bardziej znanym portrecie występuje w spodniach i krawacie, z papierosem w zębach, zapalnikami w ręku. Z uwagi na jej mało kobiecą fryzurę, w pierwszym momencie można mieć wątpliwości co do płci przedstawionej postaci. Nie wiadomo, czy Sander miał zamiar umieścić oba zdjęcia w *Ludziach dwudziestego wieku*. Lecz na ich przykładzie widzimy, jak model może wymykać się typologiom, występując w dwóch różnych wcieleniach bądź też kreując postaci, których wygląd nie wynika w prosty sposób z ich miejsca w społecznej hierarchii. Artysta gra bowiem swoim wizerunkiem – choć możemy to również potraktować jako jego cechę charakterystyczną, w gruncie rzeczy typową. Wtedy, na swój sposób, jego portret również staje się „archetypem artysty”. Generalnie modele Sandera są jeszcze mocno zakorzenieni w społecznym systemie, każdy z nich ma w nim swoje jasno określone miejsce, które często świadomie i z dumą reprezentuje. Döblin pisał o jego dziele, że jest to „socjologiczny traktat w formie obrazkowej, gdzie jednostki stają się klasami społecznymi”⁴⁷, późniejsi krytycy doceniali raczej „teatralny efekt”, jaki daje tak starannie zaplanowana całość, porównując ją do „fasady katedry”⁴⁸. Jest to jednak zawsze struktura naznaczona subiektywnymi wyborami swego twórcy.

Dokument społeczny a prywatny

Jak dalece subiektywne było spojrzenie autora, możemy rozważyć w kontekście kategorii dokumentu społecznego i prywatnego. W XIX wieku na próżno będziemy szukać wzmianek o fotografii dokumentalnej, bowiem w owym czasie fotografia i dokument to była tautologia⁴⁹ i nikt takiego jej rozumienia nie kwestionował. Sam termin pojawił się po raz pierwszy w angielskiej formie *documentary* dopiero w 1926 roku. Jego autor, John Grierson, rozumiał przezeń „twórczą rejestrację rzeczywistości”⁵⁰, jednak w praktyce

sprowadzała się ona do fotografii powstającej w specyficznym kontekście społeczno-politycznym. Zwykle miała ona ambicje w niezafalszowany sposób przedstawiać warunki życia społecznych nizin. Współcześnie ten gatunek nazywa się raczej fotografią społeczną, której tradycję częściowo kontynuuje również fotoreportaż.

Z czasem pojęcie dokumentu znacznie się poszerzyło: obok społecznego zaistniał również prywatny. W swoich pracach artyści zaczęli badać własne życie, własny sposób postrzegania i przeżywania świata, bez pretensji do bycia obiektywnym. Nie próbowali ukazywać rzeczywistości „taką, jaka jest naprawdę”, która to idea przyświecała pierwszym dokumentalistom. Poprzez fotografię świadomie pokazywali rzeczywistość tak, jak ją widzą własnymi oczami.

Marianna Michałowska przeprowadza podział na dokument publiczny i prywatny, śledząc relację fotografa do przedmiotu jego obserwacji. W przypadku dokumentu publicznego „świat (przedstawiony przez artystę) nie jest tożsamy z jego własnym”⁵¹. Zachowuje on dystans do przedstawianych scen, jest obcym, obiektywnym obserwatorem. Fotografia jest tutaj klasycznym „aktem nieinterwencji”, jak pisała o niej Sontag. Dokument prywatny to zwykle zapis życia autora, zdjęcia jego domu, rodziny, znajomych – kluczowy jest tutaj związek emocjonalny z bohaterami zdjęć. „Dokument prywatny odgrywa znaczącą rolę w budowaniu poczucia identyfikacji i potwierdzaniu tożsamości tak modela, jak i fotografa. Wiedza o tym, kim się jest, wypływa bowiem z doświadczenia, dzielonego wspólnie przez autorów i bohaterów fotografii”⁵².

Według Michałowskiej dzieło Augusta Sander jest doskonałym przykładem dokumentu publicznego. Jednak – w kontekście jej własnych słów – charakter jego realizacji może stać się dla nas mniej jednoznaczny. Sander swój autoportret podpisał *Artysta* i umieścił go pośród innych negatywów. Zaś cały monumentalny cykl *Ludzi dwudziestego wieku* miał być zakończony zdjęciem pośmiertnej maski jego tragicznie zmarłego syna. Czy zatem fotograf uważał siebie za obserwatora niezwiązanego z przedmiotem swojego studium? Jego portrety są oczywiście oficjalne, chłodne w wyrazie, pełne szacunku dla pozy modela. Jednak nie inaczej skomponowane są fotografie, które Sander robił własnej rodzinie, nie wyłączając żony, która trzyma na rękach swoje nowonarodzone bliźnięta: jedno zdrowe i drugie, które wkrótce umarło. Forma, jakiej używa Sander, jest właściwa dokumentowi publicznemu. Społeczeństwo niemieckie, którego panoramę artysta pragnął pokazać, jest jednak jego rzeczywistością, do której należał i z którą się w pełni identyfikował.

Michałowska pisze: „Dokument prywatny nie może pozbyć się rysu biograficznego. Życie autora i modeli stanowią dwie strony tej samej monety”⁵³. Wydaje się, że to stwierdzenie do pewnego stopnia daje się również zastosować do cyklu Sander. Znajomość jego biografii doskonale pogłębia rozumienie oglądanych zdjęć, nadaje im nowy wymiar, pozwala odpowiednio ukierunkować lekturę dzieła. Artysta na swój sposób utożsamia się z sytuacją swoich modeli. Jest to jednak związek symboliczny, a – przytaczając za Michałowską – „w dokumencie prywatnym udział ma ludzka pamięć”⁵⁴. Sander nie ma wspólnych wspomnień ze swoimi modelami, najczęściej w ogóle ich nie zna. Jedyne, co ich łączy, to wspólnota doświadczenia. Jego prace nie są więc „prywatne” w charakterze, w tym sensie, że nie dzieli on swojej prywatności z bohaterami swoich zdjęć. Dzieli jednak to, co najbardziej uniwersalne. Tak samo jak uniwersalna jest forma, jaką się posługuje. Michałowska w przypadku Sander określa ją jako „wystudiowane portrety, zawierające niepożądany przez dokumentalistów rys sztuczności”⁵⁵. Są one domeną zakładów fotograficznych i Sander wykonywał je zwykle na zamówienie klientów swojego atelier.

Portretował ich w swoim studio, ale również w ich własnych mieszkaniach, miejscach pracy czy na ulicy lub wiejskiej drodze. Zawsze jednak byli oni świadomi faktu, że są fotografowani. Mało tego, wiedzieli, że artysta pragnął wykonać ich portret, co w owym czasie było sytuacją o charakterze wyjątkowym. Dlatego pozują uroczyście i poważnie, co oczywiście można uznać za ustawienie sztuczne, ponieważ narzucone modelom, więc nie dokumentalne w ścisłym tego słowa znaczeniu. Fotograf nie przyłapał tutaj życia na gorącym uczynku. Tło zostało przez niego wybrane z premedytacją, portretowany stoi lub siedzi w miejscu przez niego wskazanym. Wydaje się jednak, że „sztuczność” ustawienia nie musi dyskwalifikować owych zdjęć w kategorii dokumentu. Michałowska zastanawiała się, na ile fotografia może być autentyczna, gdy jej bohaterowie świadomie pozują. Lecz Sander nie był zainteresowany dokumentalnością rozumianą jako absolutny brak interwencji w obserwowaną scenę. Dla niego fotografia była nadal, jak w XIX wieku, tożsama z dokumentem, z obiektywnym spojrzeniem. Traktował ją jako materiał do właściwego dzieła, paranaukowej społecznej panoramy. Jego obserwacje nie wymagają „podpatrywania” nieświadomych modeli. Mogą się odbywać w ramach ustalonych konwencji, które mimo to nie odbierają sytuacji znamion autentyzmu. Jak zauważył Sławomir Magala: „Obiektywizm nie zależy wyłącznie od technicznej perfekcji i czystości obserwacji. Zależy on w dużej mierze od społecznej konwencji, od chęci uznania zabiegów [...] za obiektywne”⁵⁶. Sander nie ingerował w ubiór pozujących, nie tworzył dla nich sztucznych dekoracji, jedynie wykorzystywał zastane warunki. Jego fotografie są dokumentalne przez to, że w świadomy sposób odwołują się do konwencjonalnej formuły fotograficznego portretu, w której określonych ramach rozgrywa się spektakl czytelny dla wszystkich uczestników zachodniego kręgu kulturowego.

Fotografia jako spotkanie

Barthes pisze o „pozornej przezroczystości fotografii”⁵⁷: patrząc na nią, zwykle nie zadajemy sobie pytania o jej estetykę, biorąc ją dosłownie za rzeczywistość. Jednak każdy kadr, choć „wycięty” z rzeczywistości, jest również śladem decyzji autora. Świadomy wybór kompozycji, na jaką zdecydował się Sander, określa kontekst, poprzez który będziemy odczytywać jego dzieło. W przypadku fotografii sytuację komplikuje problem, który Victor Burgin określał jako jej intertekstualność, gdzie dwie warstwy, znaczące (zdjęcie jak przedmiot materialny) i znaczone (to, co zdjęcie przedstawia) posługują się każde osobnym kodem⁵⁸. Z jednej strony mamy kwestie typowo fotograficzne, jak kompozycja, kolor, nieostrości, z drugiej kody dotyczące samej treści przedstawienia, jak na przykład mowa ciała. Całość często uzupełnia tytuł lub podpis.

Sander wykorzystał jeden z prostszych i najbardziej rozpowszechnionych chwytów z fotograficznego repertuaru. Podstawę rzemieślniczego abecadła: klasyczny portret, z zachowaniem pewnego dystansu do postaci umieszczonej w centrum kadru. Możliwe są pewne odstępstwa od reguły – model może stać trochę bokiem, może siedzieć, może ich być dwóch. Zawsze jednak bohaterowie tych zdjęć zatrzymują się, by uważnie spojrzeć na fotografa. Zawsze świadomie pozują. A autor fotografii świadomie odwołuje się do konwencji portretu, jaki bez trudu możemy odnaleźć w każdym rodzinnym albumie: czy będzie to przedwojenna pamiątka po babci, czy migawka z zeszlenczonych wakacji spędzonych w domu na wsi. Ponieważ wszyscy takie zdjęcia znamy, są one już wyjściowo nacechowane emocjonalnie dla potencjalnych widzów. Wydają się czymś naturalnym, z łatwością wpisują się w gotowy kontekst.

Fotograf korzysta z bardzo prostych środków wyrazu. Kadr „tworzący samodzielną rzeczywistość wyrwaną z kontekstu otoczenia”, czyli „rzeczywistość fotograficzną” – jak ją nazywa Zbigniew Tomaszczuk⁵⁹ – nieodmiennie koncentruje się na postaciach portretowanych. Sander umiejętnie posługuje się tłem i atrybutami tak, by zasygnalizować patrzącemu odpowiedni kontekst, nigdy jednak nie rozprasza uwagi, która powinna skupić się na modelu. Przyjemność estetyczna oferowana przez jego prace jest przeznaczona dla wtajemniczonych: oni docenią doskonałą ostrość, podkreśloną przez użycie błyszczącego papieru, pełną paletę kontrastów od czerni do bieli, rozproszone światło, które plastycznie obrysowuje bryły. Artyście zależało na tym, by jego zdjęcia cenione były właśnie za umiejętne posługiwanie się środkami typowo fotograficznymi, niejako w opozycji do malarstwa.

Jeżeli za Tomaszczukiem przyjmiemy, że kadr jest punktem widzenia autora, czyli w pewien sposób wyraża jego światopogląd⁶⁰, okazuje się, że wiele z zabiegów Sandera ma na celu zacieranie tego wrażenia. Bohaterowie zdjęć składających się na kolejne cykle, znajdujący się nieodmiennie w centrum kadru, nasuwają skojarzenia z rodzajem inwentarza, ilustracji pracy naukowej. Wedle Michałowskiej owa powtarzalność i frontalne ustawienie modelu są związane z postulatem zachowania przez autora obiektywizmu⁶¹. Podobnie rozumie problem Tagg: sylwetka znajdująca się na wprost aparatu, spotkanie spojrzeń jego i widza sugeruje bezpośredniość doświadczenia, odbicie rzeczywistości, ma charakter dowodu⁶². Sander często jednak wprowadzał drobne modyfikacje, które prawdopodobnie miały lepiej charakteryzować modela. Należą one zresztą do arsenału chwytów znanych każdemu zakładowemu fotografowi. Pozujący stoją lub siedzą pod pewnym kątem do aparatu, na przykład częściowo zwróceniu ku swojemu warsztatowi pracy. Radiowa sekretarka w bardzo charakterystyczny sposób siedzi na taborecie, takie ustawienie trudno nazwać frontalnym. Patrzy jednak uważnie w obiektyw, co wspólnie jest wszystkim bohaterom omawianych przez mnie fotografii.

Burgin uważa, że takie spojrzenie wprost w obiektyw – a więc i pośrednio – prosto w oczy oglądającego zdjęcie, przypomina spojrzenie w lustro⁶³. Dlatego będzie zawsze skupiało uwagę patrzącego. Przez samo skojarzenie nie pozostawia nas obojętnymi. Spotkanie jest tu niejako wpisane w kompozycję. Kontakt wzrokowy, choć tylko pozorny, buduje pewną relację, która dla widza bywa emocjonalnie autentyczna⁶⁴. Berger twierdzi, że w takim ustawieniu autor jest bezpośrednim słuchaczem modela⁶⁵. Oboje stają naprzeciwko siebie w ramach jasno określonego układu, gdzie portretowany „powierza” swój wizerunek artyście razem ze wszystkim, co wypisane jest na jego twarzy. Od intencji i umiejętności tego ostatniego zależy, na ile wyczerpująca będzie ta lektura.

*

Pragnienie Sandera, by ogarnąć i uporządkować społeczny pejzaż narodu niemieckiego, było charakterystyczne dla modernistów Republiki Weimarskiej. Zwykle w sytuacji chaosu ludzie próbują odnaleźć w nim pewne reguły i prawa, które pozwoliłyby im poczuć się bezpiecznie. Patrząc na te klasyczne w formie, ponadczasowe portrety, warto mieć na uwadze, że wszyscy bohaterowie zdjęć Sandera z lat 20-tych siłą rzeczy musieli być świadkami I Wojny Światowej i nawet jeśli ten dramat nie jest widoczny na ich twarzach, tym bardziej powinniśmy o nim pamiętać. Z drugiej strony, okres weimarski był czasem narodzin hitleryzmu i często poszukuje się jego zarodków w tych zdjęciach⁶⁶. Jednak artysta był przede wszystkim „konsekwentnie fotografującym to, co zwykle w niezwykłych czasach”⁶⁷.

Dziś mało kto odważyłby się na stwierdzenie, że Sander ukazuje nam pełną panoramę Republiki Weimarskiej taką, jaka była. Nikt też nie powiedziałby, że jego portrety przekazują nam całą prawdę o tym okresie. Nawet jeśli nazwiemy jego dzieło „czymś na wzór ilustrowanego katalogu przedstawiającego Niemców na początku XX wieku”⁶⁸, nie da się ukryć, że nie jest on obiektywny. Sander wierzył, że jest bezstronny. Sądził też, że jego praca będzie dla potomności niepodważalnym świadectwem, dokumentem swego czasu. Zważywszy na jego zamiary, znamienne jest, że projekt został nieukończony. Fotograf przez lata poszerzał go i modyfikował, by pod koniec życia pisać o planowanej całości w formie setki portfolio, po dwaście do dwudziestu zdjęć każde⁶⁹. Rzeczywistość przerosła plany i klasyfikacje Sandera, a świat nie dał się ostatecznie uporządkować. W dyskusji nad *Ludźmi dwudziestego wieku* badacze są zwykle zgodni, że projekt fotografa zakończył się niepowodzeniem⁷⁰. Pozostaje pytanie, czy jako skończona całość przemawiałby równie mocno do naszej wyobraźni.

Przypisy

- ¹ G. Clarke, *The Photograph*, Oxford – New York 1997, s. 106.
- ² U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Gdańsk 2002, s. 23.
- ³ L. Wells, *Documentary and Photojournalism. Introduction*, [w:] *The Photography Reader*, ed. L. Wells, London – New York 2004, s. 252.
- ⁴ L. Rubinien, *The mask behind the face*, „Art in America”, June-July 2004, <www.findarticles.com>.
- ⁵ P. Ricanicchi, *Introduction to August Sander's Work and this Exhibition*, [w:] *August Sander*, kat. wyst. Goethe Institut, Munich 1980/89, s. 7.
- ⁶ A. Sander, *bez tytułu*, [w:] *August Sander*, red. M. Heiting, Taschen, 1999, s. 51.
- ⁷ Planowany podział *Ludzi dwudziestego wieku*: Portfolio archetypów; I grupa: Rolnicy: portfolio 1: Młody rolnik, 2. Dziecko rolnika i jego matka, 3. Rodzina rolnika, 4. Rolnik - jego życie i praca, 5. Wiejskie typy, 6. Mieszkaniec miasteczka, 7. Sport; II grupa: Rzemieślnik: 8. Mistrz, 9. Przemysłowiec, 10. Robotnik - jego życie i praca, 11. Pracownicy - fizyczni i umysłowi, 12. Technik i wynalazca; III grupa: Kobieta: 13. Kobieta i mężczyzna, 14. Kobieta i dziecko, 15. Rodzina, 16. Kobieta elegancka, 17. Kobieta w zawodzie praktycznym i umysłowym; IV grupa: Zawody: 18. Student, 19. Uczony, 20. Urzędnik, 21. Lekarz i farmaceuta, 22. Sędzia i prawnik, 23. Żołnierz, 24. Arystokrata, 25. Ksiądz, 26. Nauczyciel i pedagog, 27. Biznesmen, 28. Polityk; V grupa: Artysty: 29. Pisarz, 30. Aktor, 31. Architekt, 32. Rzeźbiarz, 33. Malarz, 34. Kompozytor i dyrygent, 35. Muzyk; VI grupa: Miasto: 36. Ulica i życie uliczne, 37. Ludzie podróżujący - jarmark i cyrk, 38. Ludzie podróżujący - cyganie i wędrowcy, 39. Święta - festiwale, 40. Młodzież miejska, 41. Służący, 42. Typy i postaci miejskie(1), 43. Typy i postaci miejskie(2), 44. Prześladowani, 44a. Więźniowie polityczni; VII grupa: Ostatni ludzie: 45. Idioci, chorzy, szaleni i umierający. Przytaczam za: A. Sander, *In photography there are no unexplained shadows!*, Cologne 1997, s. 37.
- ⁸ C. Bohn-Spector, *Introduction*, [w:] *August Sander. In focus*, Los Angeles 2000, s. 6.
- ⁹ A. Sander, *In photography there are no unexplained shadows!*, Cologne 1997, s. 26.
- ¹⁰ A. Sander. *Zob. August Sander*, red. M. Heiting, Taschen, 1999, s. 105.
- ¹¹ Najważniejsze: *Photokina* w Kolonii, 1951; *Family of Man*: ogromna, międzynarodowa wystawa organizowana przez MOMA w Nowym Jorku, 1955, następnie prezentowana na całym świecie. Indywidualne: *August Sander. In photography there are no unexplained shadows!* w: State Pushkin Museum of Fine Arts w Moskwie, 1994; Watari-um, Museum of Contemporary Art, Tokyo, 1994; Centre Nationale de la Photographie, Paryż, 1996; Stedelijk Museum, Amsterdam, 1996; Museodo Firenze Storia della Fotografia, 1997; National Portrait Gallery, Londyn, 1997.
- ¹² *August Sander: People of the 20th Century*, ed. S. Lange, G. Contrath-Scholl, New York 2002.
- ¹³ C. Bohn-Spector, op. cit., s. 6.
- ¹⁴ M. in. *August Sander: People of the 20th Century*, s. 105, 110.
- ¹⁵ A. Sander, *bez tytułu*, [w:] *August Sander*, Taschen, 1999, s. 107.
- ¹⁶ A. Döblin, *On faces, images and their truth*, [w:] *August Sander*, red. M. Heiting, Taschen, 1999, s. 102.
- ¹⁷ S. Gilman, *Portrait of a people. Colloquium*, [w:] *August Sander. In Focus*, L.A. 2002, s. 114.
- ¹⁸ A. Sander, *bez tytułu*, [w:] *August Sander. In Focus*, L.A. 2002, s. 114.

- ¹⁹ S. Gilman, op. cit., s. 109.
- ²⁰ A. Sander, *bez tytułu*, [w:] *August Sander. In Focus*, L.A. 2002, s. 74.
- ²¹ G. Conrath-Scholl, *Portrait of a people. Colloquium*, [w:] *August Sander. In Focus*, L.A. 2002, s. 125.
- ²² *August Sander: People of the 20th Century*, s. 110.
- ²³ A. Döblin, op. cit., s. 102.
- ²⁴ Zob. przyp. 7.
- ²⁵ Sz. Bojko, *Fotograficzny portret jednego narodu*, „Fotografia” 1988, nr 3-4, s. 25.
- ²⁶ A. Sander, *bez tytułu* [w:] *August Sander. In focus*, L.A. 2002, s. 34.
- ²⁷ B. Topnik, *A Portraitist's Group Photos; August Sander Ordered His World, and Shook It Up, Too*, „The Washington Post” 2004, nr 7/18, <www.hihgbeam.com>.
- ²⁸ Por. zastrzeżenia do portfolio *Żydzi*, gdzie są oni klasyfikowani poprzez swoją sytuacją wykluczenia, a nie pozycję społeczną, zawody: U. Keller, *Colloquium*, [w:] *August Sander. In focus*, s. 133; rodziny rolników, handlowcy i właściciele niewielkich firm, których zdjęcia są prawie identyczne, wykonywane zapewne na zamówienie: C. Bohn-Spector, op. cit., s. 16.
- ²⁹ Por. L. Rubinien, op. cit.
- ³⁰ L. Rubinien, op. cit., s. 7.
- ³¹ C. Bohn-Spector, op. cit., s. 92.
- ³² L. Rubinien, op. cit., s. 8.
- ³³ Ch. Schreier, *Historical document and artistic masterpiece. The fotografs of August Sander*, [w:] A. Sander, *In photography...*, op. cit., s. 6.
- ³⁴ L. Rubinien, op. cit., s. 13.
- ³⁵ U. Stahel, „*After the climax*” as a focal element in Rineke Dijkstra's portrait photography, [w:] R. Dijkstra, *Portraits*, Schirmer/Mosel, 2005. s. 144.
- ³⁶ J. Moucha, *Od odzwierciedlenia do refleksji*, [w:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc, K. Makowski, Łódź 2005, s. 380.
- ³⁷ E. Łubowicz, *Fotografia: między rzeczywistością a sztuką*, „Format” 2000, nr 4 (37), s. 6.
- ³⁸ Ibidem, s. 6.
- ³⁹ W. Benjamin, *Aniol historii. Eseje, szkice i fragmenty*, Poznań 1996, s. 110.
- ⁴⁰ S. Sontag, *On Photograph*, London 1979, s. 59.
- ⁴¹ C. Bohn-Spector, op. cit., s. 52.
- ⁴² G. Clarke, op. cit., 1997, s. 114.
- ⁴³ S. Sontag, op. cit., s. 59.
- ⁴⁴ C. Bohn-Spector, op. cit., s. 62.
- ⁴⁵ J. Von Hartz, *bez tytułu*, [w:] *August Sander. Aperture Masters of Photography*, NY 1997, s. 7.
- ⁴⁶ M. Puszka, *bez tytułu*, <<http://www.latarnik.pl/read.php?id=489>>.
- ⁴⁷ A. Döblin, op. cit., s. 102.
- ⁴⁸ L. Rubinien, op. cit., s. 10-11.
- ⁴⁹ S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004, s. 21.
- ⁵⁰ L. Wells, op. cit., s. 252.
- ⁵¹ M. Michałowska, *W poszukiwaniu dokumentu prywatnego*, [w:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc, K. Makowski, Łódź 2005, s. 16.
- ⁵² Ibidem, s. 27.
- ⁵³ Ibidem.
- ⁵⁴ Ibidem, s. 28.
- ⁵⁵ Ibidem, s. 30.
- ⁵⁶ S. Magala, *Szkola widzenia czyli świat w subiektywie aparatu fotograficznego*, Wrocław 2000, s. 12.
- ⁵⁷ R. Barthes, *Camera Lucida*, London, 1984, s. 32.
- ⁵⁸ V. Burgin, *Looking at Photographs*, [w:] *The Photography Reader*, op. cit., s. 131.
- ⁵⁹ Z. Tomaszczuk, *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*, Września 2003, s. 38.
- ⁶⁰ Ibidem, s. 49.

⁶¹ M. Michałowska, op. cit., s. 18.

⁶² J. Tagg, *The burden of representation*, London 1993, s. 195.

⁶³ V. Burgin, op. cit., s. 135.

⁶⁴ O sposobach przeżywania emocji w kontaktach z mediami w bardzo ciekawy sposób piszą: C. Nass, B. Reeves, *Media i ludzie*, Warszawa 2005.

⁶⁵ J. Berger, *O patrzeniu*, tłum S. Sikora, Warszawa 1999, s. 63.

⁶⁶ C. Bohn-Spector, op. cit., s. 90- 92.

⁶⁷ L. Rubinien, op. cit., s. 17.

⁶⁸ M. Puszka, op. cit.

⁶⁹ G. Sander, *Thoughts on my grandfather*, [w:] *August Sander. In photography..*, Cologne 1997, s. 10.

⁷⁰ L. Rubinien, op. cit., s. 24. Zob. też końcowe wnioski dyskusji: *Colloquium*, [w:] *August Sander. In focus*, s. 137-139.

Summary

August Sander (1876-1964) was a German photographer working in Cologne. In the early 20' of the last century he came up with an original idea to create a work of art which in a form of an atlas would show all kinds of people, jobs and social groups of the Weimar Republic. Initially the work entitled „The People of the XX the century” was to consist of 7 portfolios of portrait photographs, each devoted to one social class. However it was never to be published, nor finished by the author due to political circumstances of the Hitler rule and the World War II. In my essay I wanted to describe the general concept behind Sander's work, inspirations both artistic and scientific. I intended to look into the question of photography considered as a document and therefore believed to be the most objective means of representation. I inquire into the nature of portrait photography: whether it is a mere record of one's individual presence, or perhaps it shows something more general, a „face of that time”, or a „type” of a person, making reference to the images we carry in our minds. Finally, I wanted to draw attention to Sander's skill and distinctive attentiveness that enabled him to take portraits that still capture our eyes and make us wonder about the past and people who lived in it.

Monika Kozięń

(Nie)moc zapisu

A to co naprawdę zdarza się, to, czym żyjemy, reszta, cała ta reszta. Gdzie to jest? To, co przydarza się każdego dnia i każdego dnia powraca, to, co banalne, codzienne, oczywiste, powszednie, zwyczajne, podzwyczajne, cały ten niezauważalny zgiełk codzienności – jak zdać sobie z tego sprawę, jak o to zapytać, jak to wszystko opisać?

Georges Perec

Jak przekazać prawdę o osobach, miejscach, wydarzeniach, uczuciach? Jak uczynić je obecnymi? Te pytania ukrywają jedno z największych pragnień człowieka – pragnienie uobecnienia, o czym świadczy wielowiekowa historia reprezentacji. W kulturze zachodniej bazującej na *mimesis* i traktującej sztukę jako okno na świat, ważną rolę w uobecnieniu pełni wizerunek dążący do maksymalnego podobieństwa do oryginału. Czy jednak doskonałość technik mimetycznych i dominacja atrakcyjnych wizerunków gwarantuje dotarcie do prawdy?

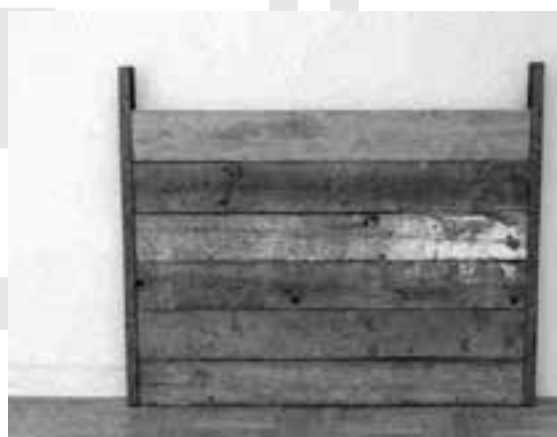
Współczesne społeczeństwa poddane są na niespotykaną wcześniej skalę ekspansji wizerunków. Dominacja obrazów, a także innego rodzaju informacji, prowadzi do rezygnacji z bezpośredniego i niezależnego doświadczenia. „Wszystko, co dotąd było przeżywane bezpośrednio, oddaliło się w przedstawienie”, w którym dochodzi do zatarcia granicy pomiędzy prawdą i fałszem, jak pisał Guy Debord – autor *Spoleczeństwa spektaklu*¹. Życie bez informacji jest niewyobrażalne, równocześnie jednak ich przygniatająca ilość czyni to życie niemożliwym. Sprawny do pewnego momentu system selekcji psuje się, zakłócona zostaje ekonomika i równowaga zmysłowa. Susan Sontag widziała we współczesnym człowieku narkomana obrazu odczuwającego przymus fotografii objawiający się utożsamianiem przeżycia ze zdjęciem, przeżywania zaś z oglądaniem².

Przed wynalezieniem fotografii to iluzjnemu malarstwu przypisywano cechy wręcz nadprzyrodzone. Wskazywał je między innymi Leon Battista Alberti w traktacie *O malarstwie*: „Posiada ono bowiem w sobie jakąś niemal boską moc; nie tylko malarstwo – jak to mówią o przyjaźni – nieobecnych obecnymi czyni, lecz także po upływie całych wieków ukazuje zmarłych oczom żyjących, budząc najwyższy podziw dla mistrza i przynosząc przyjemność tym, którzy mogą portret oglądać”³. Pojawienie się fotografii a następnie filmu było kolejnym krokiem w udoskonalaniu formy zapisu. Entuzjastą nowego medium stał się kierujący eksperymentalną grupą Kino-Oko Dziga Wiertow, który za główny cel obrał „uchwycenie w filmie prawdy”⁴. Podobnie jak Wiertow, wyznawcą idei supermacji obiektywnej kamery nad subiektywnym ułomnym ludzkim okiem był László Moholy-Nagy przekonujący, że „aparatus fotograficzny może udoskonalać, to znaczy uzupełniać przyrząd optyczny jakim jest nasze oko”⁵. Dzięki właściwościom fizycznym i chemicznym oraz mechanizacji procesu wytwarzania obrazu fotograficzny (tak nieruchomy, jak ruchomy) uzyskał status obiektywnej wiarygodności. Jednak z biegiem czasu

coraz krytyczniej oceniano jego możliwości, a właściwości obiektywizujące okazywały się coraz bardziej iluzoryczne. Jednym ze sposobów zminimalizowania wad fotografii miała być utopijna koncepcja rejestracji totalnej, która w mnogości rejestracji upatrywała możliwość najwierniejszego oddania rzeczywistości. Drogą notowania wszystkiego poszedł Georges Perec opętany strachem przed zapominaniem utożsamianym przez niego z zanikaniem elementów rzeczywistości, a także działająca od 1937 roku Mass Observation. Grupa ta złożona z antropologa, poety i filmowca-dokumentalisty stawiała sobie za cel gromadzenie jak największej ilości faktów, „bycie jak otwarta migawka i chodzące kamery”⁶.

Chłodna, totalna rejestracja wprowadzająca różnorodność ujęć i punktów widzenia neutralizuje subiektywność wyboru fotografującego. Niemniej jednak nawet ona, gdyby była możliwa, nie odtworzyłaby w pełni rzeczywistości. Koncepcja ta skazana jest na niepowodzenie przede wszystkim z powodu niemożności bycia jednocześnie uczestnikiem i obserwatorem. Charles Rycroft przekonywał: „każdy, kto usiłowałby sporządzić drobiazgową relację ze swego życia, popadłby w nie kończącą się spiralę powrotów, tracąc czas na opisywanie swojego autobiografowania”⁷. Katalogowanie rzeczywistości zabiera czas na jej przeżywanie. Czy wysiłek rejestrujących, w przypadku Pereca okupiony śmiercią, miał sens? Czy zobaczenie obrazu może nam pomóc w zrozumieniu historii? – pytał Georges Didi-Huberman oglądając cztery zdjęcia zrobione przez Sonderkommando w Auschwitz-Birkenau. I odpowiadał tytułem swojej książki *Image malgré tout*⁸ – obraz mimo wszystko – dowodząc niemożności wyobrażenia okrucieństwa ludzkiej inwencji bez pomocy zachowanych fotografii. Sposób myślenia Hubermana nie jest powszechny. Wielu w obecności dokumentów – w ich liczbie, bliskości i atrakcyjności – widzi niebezpieczeństwo osłabienia odbioru przeszłości. Dariusz Czaja prorokuje za Umberto Eco: „Przywałą nas góry nieuporządkowanej i w gruncie rzeczy bezwartościowej informacji. [...] I tak skończy się świat”⁹. Zalew informacji powoduje znieczulenie, a samo przyglądanie się życiu z bezpiecznego dystansu ma w sobie coś niestosownego. Paradoksalnie, im dokładniejszy zapis, tym mniejszy kontakt z rzeczywistością, tym mniejsza szansa na odczucie przeszłości. Nic tak nie tłumi emocji jak metodyczne oglądanie fotografii pełnej szczegółów. Inwentaryzator nie płacze, jest na to zbyt zapracowany!

Okolo połowy XX wieku świat zachodni wchodzi w fazę nadmiaru stymulowanego przez ekspansywny kapitalizm. W sytuacji, gdy informacyjny hedonizm oddala od prawdy, naturalne stają się działania ascetyczne. Pełnią wypiera pustka, gadulstwo – milczenie. Coraz silniejszy staje się nurt oparty na nicości, nieskończoności, stanie zero i ciszy. Jednym z bardziej konsekwentnych artystów eksplorujących te zagadnienia był Yves Klein, powtarzający za Gastonem Bachelardem: „Najpierw nie ma nic, potem jest głębokie nic, a następnie niebieska głębia”¹⁰. Receptę na „niebieską głębię” udaje mu się opracować w 1956 roku – nazywa ją IKB – *International Klein Blue*. Kulminacją działań redefiniujących sztukę wizualną, dążących do ograniczenia roli zmysłów, w tym naj-



Gustaw Metzger, Nr 1. Likwidacja getta warszawskiego, 19 kwietnia – 28 dni, 1943, 1995 / fot. Sebastian Madejski; zdjęcie z wystawy *Gustaw Metzger. Prace 1995-2007*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie (marzec - kwiecień 2007).



Gustaw Metzger

Od lewej: „Do wczłógnięcia się – Anschluss, Wiedeń, marzec 1938” 1996,
 „Do wczłógnięcia się – Anschluss, Wiedeń, marzec 1938, 1996.
 Pod ścianą: „Do wejścia, masakra na Wzgórzu Świątynnym, Jerozolima,
 8 października 1990” 1996
 fot. Sebastian Madejski; zdjęcie z wystawy „Gustaw Metzger.
 Prace 1995-2007”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie
 (marzec - kwiecień 2007).

nym. Człowiek opanuje przestrzeń dzięki przerażającej, ale pacyfistycznej sile wrażliwości. Prawdziwy podbój tej tak pożądanej przestrzeni dokona się poprzez wniknięcie w nią uczuciowości człowieka. Potęga wrażliwości człowieka w rzeczywistości niematerialnej jest nieograniczona, może ona nawet czytać w pamięci natury przeszłej, teraźniejszej i przyszłej¹².

Także Bruce Nauman tworzył swoje niepokojące minimalistyczne instalacje na przykład konieczności zaspakajania zmysłów odbiorcy. Są to różnej wielkości kuby broniące ukrytej w nich tajemnicy, tak jak *Sealed Room – no access* z 1970 roku, do którego nie ma wejścia. O istnieniu niedostępnego wnętrza informuje dobywający się zza ścian jednostajny dźwięk poruszającego się powietrza. Wizualne doświadczenie jest nieosiągalne, rutynowy proces poznawania został naruszony. O ile widz poskromi rosnącą w nim irytację i uruchomi wyobraźnię, być może uda mu się odczuć niematerialnie istnienie wnętrza. Podobne uczucie wykluczenia u odbiorcy wywołuje inna, powstała dwa lata wcześniej, praca Naumana zatytułowana *Concrete Tape Recorder Piece*. Płaski prostopadłościenny



Bruce Nauman, *Sealed Room – no access* (1970)
 Hamburger Bahnhof / fot. Monika Kozień.

ważniejszego – wzroku, odrzucających zapośredniczenia na rzecz bezpośredniego doświadczenia, jest wystawa *Le Vide*¹¹, konfrontująca widzów z pustym białym wnętrzem oraz najpełniej bodaj oddający doświadczenie nicości fotomontaż *Un homme dans l'espace! Le peintre de l'espace se jette dans le vide* z 1960 roku, pokazujący Kleina z rozpostartymi rękami zawieszzonego w powietrzu. Sprawia on wrażenie świadomego swojej mocy człowieka przenikającego przestrzeń. „Człowiek współczesny dokona podboju przestrzeni nie za pomocą rakiet, sputników czy pocisków. To są tylko marzenia dzisiejszych naukowców, zatopionych w romantyzmie i sentymentalizmie dziewiętnastowiecz-

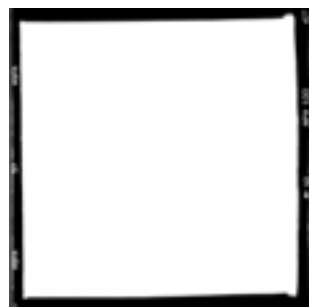
nym. Człowiek opanuje przestrzeń dzięki przerażającej, ale pacyfistycznej sile wrażliwości. Prawdziwy podbój tej tak pożądanej przestrzeni dokona się poprzez wniknięcie w nią uczuciowości człowieka. Potęga wrażliwości człowieka w rzeczywistości niematerialnej jest nieograniczona, może ona nawet czytać w pamięci natury przeszłej, teraźniejszej i przyszłej¹².

Także Bruce Nauman tworzył swoje niepokojące minimalistyczne instalacje na przykład konieczności zaspakajania zmysłów odbiorcy. Są to różnej wielkości kuby broniące ukrytej w nich tajemnicy, tak jak *Sealed Room – no access* z 1970 roku, do którego nie ma wejścia. O istnieniu niedostępnego wnętrza informuje dobywający się zza ścian jednostajny dźwięk poruszającego się powietrza. Wizualne doświadczenie jest nieosiągalne, rutynowy proces poznawania został naruszony. O ile widz poskromi rosnącą w nim irytację i uruchomi wyobraźnię, być może uda mu się odczuć niematerialnie istnienie wnętrza. Podobne uczucie wykluczenia u odbiorcy wywołuje inna, powstała dwa lata wcześniej, praca Naumana zatytułowana *Concrete Tape Recorder Piece*. Płaski prostopadłościenny blok leżący na podłodze, z którego wychodzi przewód elektryczny zakończony wtyczką wetkniętą w kontakt, ostentacyjnie informuje o istnieniu niedostępnego wnętrza. Dzięki tytułowi i opisowi pracy okazuje się, że w środku znajduje się zatopiony magnetofon odtwarzający pętlę z nagraniem ludzkiego krzyku. Oczywiście żaden dźwięk nie ma szans wydobyć się z betonowej skorupy, krzyk powstaje w umyśle oglądającego.

Minimalistyczną metodą działania stosuje też Elżbieta Janicka w pracy zatytułowanej *Miejsce nieparzyste* (2003-2004). Artystka rezygnuje z powszechnej, sentymentalnej konwencji pokazywania Holokaustu. „Nie wyobrażałam sobie, że wyjmę aparat, spojrzę

w obiektyw, zacząć kadrować, szukać najdogodniejszego punktu widzenia, czekać na najlepsze oświetlenie, bo jakimi właściwie kryteriami miałabym się kierować – tymi co zawsze?” – tak o swoich dylematach mówiła w wywiadzie udzielonym Krzysztofowi Cichoniowi¹³. Fotografie będące częścią *Miejsca Nieparzystego* są specyficzne, zdają się nic nie przedstawiać – białe puste kwadraty otoczone czarną ramką. Zero treści przy jednoczesnej nieobecności formy. Towarzyszące im dźwięki to także zarejestrowana cisza: owady, uderzenia wiatru itd. Wychodząc od konkretnego dostępnego zmysłowemu doświadczeniu, artystka tworzy pracę niezwykle oszczędną wizualnie. Podobną sytuację stworzył Paweł Althamer na wystawie w Bochum w 1993 roku, w pracy *Ciemnia*¹⁴ – zupełnie wyczerpionym pomieszczeniu pozbawiającym widza możliwości posłużenia się zwyczajowo w takiej sytuacji – konfrontacji z dziełem sztuki – wykorzystywanym zmysłem wzroku. O ile gest Althamera pozostawia odbiorcy pełną wolność działania i przeżywania, o tyle Janicka fokusuje skojarzenia. Tytuły poszczególnych prac gwałtownie niweczą spokój instalacji: *Kulmhof am Ner (31 08 2004)*, *Treblinka II (10 07 2004)*. Nazwy topograficzne, które trwale wpisały się w historię ludzkości, spowodowały wtargnięcie historii w bezbódcową ciszę, która nagle zamienia się w krzyk niewyraźnej tragedii. Dla Holocaustu – jako niezwykle mocnego doświadczenia ludzkiego – niezmiennie poszukuje się formy wyrazu. Autorka swoją pracą uzmysławia niemożność ich znalezienia, co wcale nie znaczy: konieczność zapomnienia. To właśnie cisza *Miejsca nieparzystego* zmusza do stawienia w samotności czoła problemowi, uniemożliwia wyparcie go ze świadomości.

Podobnie krytyczny w stosunku do wizualizowania historii jest Gustaw Metzger, który także pozbawia odbiorcę pretekstu do zajęcia wygodnej pozycji inwentaryzatora rzeczywistości. Jego powstające w drugiej połowie lat 90. XX wieku *Historic Photographs* oprócz zmuszania widza do uruchomienia pamięci, wyobraźni, emocji, analizują także problem funkcjonowania mass mediów. Pomyślane zostały jako seria gigantycznych powiększeń znanych fotografii prasowych przedstawiających największe katastrofy humanizmu minionego stulecia: narodziny faszyzmu, Holocaust, wojnę w Wietnamie, terrorizm. Duże powierzchownie, podobnie jak u Janickiej, nie działają mocą przekazu wizualnego, ale ciszą. Wszystkie prawie są niewidoczne lub przynajmniej częściowo zasłonięte tkaninami, blachami bądź deskami. Najbardziej wścibscy mogą podglądać, to co kryje się za zasłonami (w niektórych przypadkach jest to możliwe). Nie sądzę jednak, aby byli usatysfakcjonowani – zobaczą jedynie znane już powszechnie fotografie. Metzger przewrotnie zmienia zasady funkcjonowania relacji przekaz/odbiorca maksymalnie skomercjalizowanej w ostatnich kilkudziesięciu latach. Uzmysławia woyerystyczne podłoże zachowania widza. Demystyfikuje jego domniemane zainteresowanie tematem. Ci, którzy nie mają potrzeby zdzierania zasłon, o tym, co kryje się za nimi, dowiadują się z karteczek z tytułami umieszczonymi przy pracach. Czytają: *Hitler w Reichstagu, lipiec 1944*, *Ucieka-*



Elżbieta Janicka, *Treblinka II*
(10 07 2004)
praca udostępniona dzięki uprzejmości artystki.



Elżbieta Janicka, *Bełżec* (03 07 2003)
praca udostępniona dzięki uprzejmości artystki.



Elżbieta Janicka, *Kulmhof am Ner*
(31 08 2004)
praca udostępniona dzięki uprzejmości artystki.

jące dzieci, Południowy Wietnam, Likwidacja getta w Warszawie, Zamach bombowy w Oklahomie i już nie muszą widzieć zakrytych zdjęć. One same wyświetlają się w głowach czytających. Widz momentalnie wizualizuje wojnę w Wietnamie pod postacią małej Wietnamki poparzonej napalmem, likwidację getta kojarzy z kilkuletnim chłopcem z podniesionymi rękami. Fotografie te funkcjonują na zasadzie klisz w zbiorowej świadomości współczesnej. Dla wielu jednak historia w nich zawarta jest tak samo jednowymiarowa jak znieruchomiła fotografia.

Wzrok już od czasów antycznych uważano za najszlachetniejszy ze zmysłów. Pełni on ważną funkcję w percepcji rzeczywistości, tak bezpośrednio, jak i pośrednio – za pomocą wizerunków. „Słabiej wzrusza umysły to, co wchodzi uszami, niż to, co podpada pod wierne oczy i co widz sam sobie opowiada” – pisał Horacy¹⁵. W zdecydowanie ikonicznej kulturze zachodniej powstało wiele figur unaoczniających rzeczy¹⁶ wśród nich, co znamienne, ważną rolę odgrywa hypotypoza. Tradycyjnym wyznacznikiem doskonałości stało się tworzenie wizerunków „jak żywych”. David Freedberg tak podsumowuje tę sytuację: „Wyrazem najwyższego uznania artystycznej doskonałości jest powiedzenie, że dzieło jest tak doskonale wykonane, tak żywe, że wydaje się poruszać i mówić. To wygodne konwencje pochwały: jeżeli jednak powtarza się je wystarczająco często, jeżeli zawsze ma się je pod ręką, to skutek jest taki, że konwencja sama zaczyna warunkować reakcję. Przygotowuje nas do odbioru wizerunku właśnie w taki sposób”¹⁷. Atrakcyjność wizerunków polegająca głównie na iluzyjności staje się pułapką. Wartości poznawcze ustępują przyjemności obcowania z nimi. Głód wrażeń zdaje się poważnym współczesnym nałogiem. Tak jak w przypadku każdego innego uzależnienia leczenie nie powinno opierać się na dostarczaniu substancji uzależniającej, ale na zmianie procesów psychologicznych. Z biernego obiektu manipulacji człowiek musi stać się świadomym uczestnikiem rzeczywistości, tak teraźniejszej, jak i przeszłej. Nie osiągnie się tego bez zrozumienia, że zapis jest tylko techniką zapamiętywania, która zawsze wymaga dopełnienia. Musimy uświadomić sobie, że nigdy nie przeniesiemy się w wehikule czasu w minioną rzeczywistość, możemy tylko próbować ją odkryć dla siebie za pomocą własnej wrażliwości i przede wszystkim doświadczenia – osobistego dotknięcia rzeczywistości. Bowiem zmysłem gwarantującym pewność percepcji nie jest bynajmniej wzrok, ale dotyk, o czym przekonany był już Arystoteles, a za nim św. Tomasz i Kartezjusz¹⁸. Dotyk – w przeciwieństwie do biernego patrzenia – ma w sobie aktywność uczestniczenia, a zaś jest doskonałą bazą do formułowania własnych sądów. Dzięki temu „dotknięciu rzeczywistości” być może uwolnimy się od foucaultowskich „reżimów prawdy”¹⁹.

Przypisy

- ¹ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, tłum. A. Ptaszkowska, Gdańsk 1998, s. 11.
- ² S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 28.
- ³ L.B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wrocław-Warszawa, 1963, s. 24-25.
- ⁴ Osiągnięcie prawdy w filmie było podstawowym celem Wiertowa, pisał o tym wielokrotnie w swoich esejach. Zob. D. Wiertow, *Człowiek z kamerą*, tłum. T. Karpowicz, Warszawa 1976.
- ⁵ L. Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, München 1927; cyt. za: H. Molderings, *Drugie odkrycie fotografii*, „Obscura” 1983, nr 6, s. 8.
- ⁶ A. Sobota, *Obserwacja mas*, „Obscura” 1983, nr 8, s. 17-28.
- ⁷ Cyt. za: M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 14.
- ⁸ G. Didi-Huberman, *Image malgré tout*, Paris 2003.
- ⁹ Cyt. za: D. Czaja, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Kraków 2004, s. 318.

- ⁰ Yves Klein zacytował ten fragment *Powietrza i marzeń* Gastona Bachelarda podczas wernisazu wystawy *Vision in Motion-Motion in Vision*, Hessenhuis, Antwerpia, 21 III-3 V 1959; informacja za: <<http://www.lesartistescontemporains.com/Artistes/klein.html>>, data dostępu: 18.07.2007.
- ¹¹ Pełny tytuł wystawy: *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide (époque pneumatique)*, Galerie Iris Clert, Paryż, otwarcie 28.04.1958.
- ¹² Y. Klein, *Le vrai devient réalité*, 1960, <http://www.yveskleinarchives.org/documents/vrairealite_fr.html>, data dostępu: 2007-01-18.
- ¹³ *Portrety powietrza*, z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń, „Arteon” 2006, nr 8.
- ¹⁴ Zbiorowa wystawa *Unvollkommen*, Museum Bochum, Bochum 13.03-25.04 1993. *Ciemnię* powtórzył kilka lat później na wystawie *Paweł Althamer. Wystawa aranżacje przestrzenne* w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie; 16.01 - 01.03.1998.
- ¹⁵ Horacy, *Ars poetica*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne*, tłum. i opr. T. Sinko, Wrocław 1951, s.74, wers 180-182.
- ¹⁶ David Freedberg zwraca uwagę na istnienie przedstawień, w tym również antropomorficznych, nawet w kulturach ikonoklastycznych (islam, judaizm). Por: D. Freedberg, *Potęga wizerunków*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s.56.
- ¹⁷ *Ibidem*, s. 302.
- ¹⁸ Zagadnienie to omawia Michał Paweł Markowski. Por. M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 170.
- ¹⁹ Michel Foucault w *Porządku dyskursu* (Por. M. Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002) dowodzi, że w każdym społeczeństwie władza produkuje prawdę, w wyniku czego powstaje akceptowany powszechnie „reżim prawdy”.

Summary

One of the greatest human desires is the desire to actualize, as attested by centuries-old history of representation. In Western culture, based on *mimesis*, actualization has been strongly associated with an image designed to be the closest equivalent for the original. But can we really maintain that perfect mimetic techniques and dominance of attractive images guarantee access to truth?

Before the invention of photography, almost supernatural properties had been ascribed to illusionist painting. Photography and film were the next steps in perfecting the form of recording. With time, however, the objectivizing potential of photographic record has been viewed with deepening criticism, as proven by numerous attempts to minimize flaws of photography. One of those attempts has been the utopian concept of “total recording”, employed e.g. by the Mass Observation group. As opposed to the abundance of information obtained in the “total recording”, various artistic practices use the idea of emptiness, silence and nothingness, defying the role of the image or, more broadly, the role of eyesight in attaining truth. Such an ascetic approach may be found in works by Yves Klein, Bruce Nauman, Elżbieta Janicka, Paweł Althamer and Gustav Metzger.

As there is no time-machine to transport us to bygone reality, we may only try and discover the past with our sensitivity and, primarily, experience – our personal sense of reality.

Agnieszka Pindera

Okno, którego nie możemy zamknąć

*Przybyli by zobaczyć
Ze wschodu, z zachodu, z miast i z krain.
Przybyli nie z czci dla Pana,
ale z żądz¹.*

Zgromadzenie (*The Gathering*) to film Briana Gilberta, który powstał w wyniku fascynacji fenomenem publicznych egzekucji przynoszących widzom perwersyjną przyjemność. Obraz Gilberta jest opowieścią o grupie osób, które z nieukrywaną satysfakcją patrzyły na śmierć Chrystusa. Karą, jaka je za to spotkała, jest wieczne przyglądanie się wszelkim zbrodniom ludzkości.

Jak pisze Susan Sontag w *Regarding the Pain of Others*, bycie świadkiem katastrof mających miejsce w innym kraju jest kwintesencją nowoczesnego doświadczenia². W jednym z esejów zamieszczonych w książce *O patrzeniu* John Berger mówi o tym, jak „fotografia stała się dominującym i najbardziej «naturalnym środkiem» odnoszenia się do tego, co się pojawia. [...] stała się substytutem świata, jego świadectwem. Sądzono [...], że fotografia jest najbardziej przezroczystym z mediów i oferuje bezpośredni dostęp do rzeczywistości”³. Berger stawia pytanie o skutki publikowania obrazów cierpienia w mediach i przytacza jedną z możliwych odpowiedzi, według której fotografie szokują przypominając o rzeczywistości, odsłaniają to, co kryje się za statystykami i polityką. Spojrzenie fotografa transmitowane przez media działa jak nasze własne „okno, którego nie możemy zamknąć”⁴. „Kiedy patrzymy na te zdjęcia, chwila cierpienia innych pochłania nas. Czujemy rozpacz bądź oburzenie. Rozpacz związana z przyjęciem na siebie części cierpienia innych jest bezcelowa. Oburzenie wymaga zaś działania. Próbuje się wynurzyć się ze sfotografowanej chwili i powrócić do naszego życia. A kiedy to robimy, kontrast między tymi chwilami sprawia, że podjęcie na powrót naszego życia staje się beznadziejnie nieadekwatną odpowiedzią na to, co właśnie ujrzeliśmy”⁵.

Fotografia zadziwia i szokuje. Pytanie: jak długo? Szok też w końcu staje się znajomy, powszednie w wyniku zdolności człowieka do szybkiej adaptacji.

Związek fotografii i śmierci jest prawie tak stary jak narodziny tej pierwszej (aparat fotograficzny wynaleziony został w 1839 roku). Roger Fenton, pierwszy „oficjalny” fotograf wojenny, został wysłany na Krym w 1855 roku przez rząd brytyjski, by zmienić sposób postrzegania coraz bardziej niepopularnej wojny. Celem jego zdjęć było podniesienie morale. Fenton fotografował Wojnę Krymską (1853-56), używając do tego celu techniki mokrego kolodionu, która poprzez niską czułość uniemożliwiała wykonywanie zdjęć migawkowych. Czas naświetlania przy użyciu tej metody to około piętnastu sekund, dlatego też fotografie Fentona przedstawiały głównie zaaranżowane scenki

z życia obozowego i statyczne ujęcia miejsc bitew czy magazynów broni. Wykonał on w ciągu czterech miesięcy grubo ponad trzysta zdjęć, każdorazowo prosząc żołnierzy, by zamierali w bezruchu. Jego zdjęcia to obrazy spoza linii frontu. Wojna – ruch, bałagan, dramat – pozostaje poza obiektywem⁶. Zdjęciami pól po bitwie, tej, a także innych wojen, zajmował się natomiast Felice Beato, prawdopodobnie autor pierwszych w historii zdjęć zwłok.

Ta sama metoda wykorzystana została w procesie dokumentacji Wojny Secesyjnej (1861-65), pierwszym przeprowadzonym na taką skalę. Z fotografów biorących udział w portretowaniu tego konfliktu najbardziej znani to Mathew Brady, Alexander Gardner i Timothy O'Sullivan. Po wojnie opublikowano dwuczęściowy album raportów z walk, *Gardner's Photographic Sketch Book of the War* (1865-66). Nie był to jednak bestseller, powodem mogła być wysoka cena lub niechęć społeczeństwa do pamiętania o tragicznych wydarzeniach.

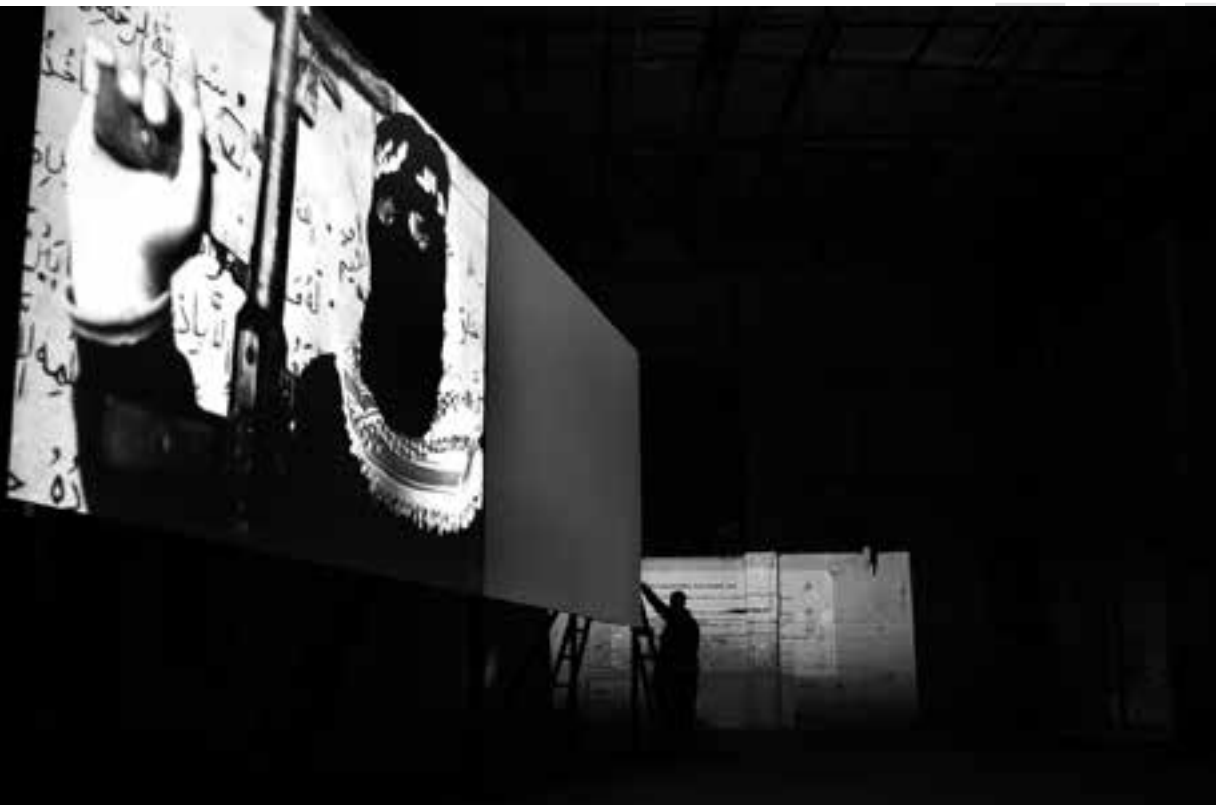
„Aparat jest okiem historii” – zwykł podobno mawiać Brady⁷. W imię realizmu wymagał pokazywania na fotografiach nieprzyjemnych faktów. Celem tych fotografii było pokazanie horroru i grozy wojny, jej prawdziwej twarzy. Tylko z tą prawdą bywało różnie. Dla autorów zdjęć fotografowanie oznaczało komponowanie, a pragnienie aranżowania elementów obrazu nie słabło z byle powodu. *The Home of a Rebel Sharpshooter, Gettysburg* – zdjęcie przedstawiające martwego żołnierza Konfederacji zostało wykonane w październiku 1862 roku przez ekipę Brady'ego, po przeniesieniu zwłok w bardziej „malownicze” miejsce. Jest to jeden z wielu przykładów kanonicznych obrazów fotografii wojennej, które były reżyserowane przez twórców, z czego często nie zdajemy sobie sprawy.

Wykorzystywanie fotografii w celach propagandowych i manipulowanie obrazem ma niezwykle długą tradycję. Naziści jako jedni z pierwszych zaczęli systematycznie stosować propagandę fotograficzną, a także dostrzegli niebezpieczeństwo dokumentu. August Sander poświęcił 40 lat swojego życia na pracę nad cyklem zdjęć ukazujących niemieckie społeczeństwo klasa po klasie. Po dojściu Hitlera do władzy artyście zabroniono pracy nad tematem, który nie potwierdzał faszystowskiej teorii aryjskiej rasy – przywódców świata⁸.

Nie tylko politycy w celach propagandowych upowszechniali fotografię. W 1924 roku, w dziesiątą rocznicę wybuchu I wojny światowej, Ernst Friedrich, niemiecki działacz pacyfistyczny, wydał książkę *Krieg dem Kriege! (Wojna przeciw wojnie!)*. To album złożony z ponad 180 fotografii, w większości publikowanych po raz pierwszy. Pochodzą z prywatnych zbiorów weteranów, raportów medycznych i rządowych, nie zawsze zostały zdobyte w uczciwy sposób. „Pomiędzy zabawkami i grobami czytelnik podejmuje się wyprawy poprzez cztery lata rzezi i destrukcji. Ogląda strony zrujnowanych kościołów i zamków, zniszczonych doszczętnie wiosek, spustoszonych lasów, storpedowanych parowców, roztrzaskanych pojazdów, powieszonych dezertów, półnagich prostytutek w wojskowych burdelach, żołnierzy w śmiertelnej agonii po atakach gazem trującym, szkielety armeńskich dzieci”⁹. Każda fotografia, podobnie jak wstęp, opatrzone są komentarzem w czterech językach: niemieckim, angielskim, francuskim i holenderskim. Tłumaczenia i stosunkowo niewielka cena publikacji miała według autora zapewnić szybkie rozprzestrzenienie się jego idei. Sposób, w jaki Friedrich zmontował ze sobą obrazy, komentarze, jakimi opatrzył zdjęcia, dają czytelny obraz jego stanowiska wobec przemocy. Sprzeciw wobec wojskowej ideologii przebija z każdej strony książki. Do 1930 roku *Wojna przeciw wojnie!* w samych Niemczech miała już dziesięć edycji, została też

przetłumaczona na wiele języków. Friedrich był również założycielem – działającego do dziś – Anti War Muzeum w Berlinie.

Od 1936 roku wojnę w Hiszpanii dokumentował zdeklarowany pacyfista Robert Capa – najbardziej znany i celebrowany z politycznie zaangażowanych fotografów. Między innymi ze względu na rosnący popyt na fotografię prasową wraz z grupą przyjaciół założył w Paryżu w 1947 roku Agencję Fotograficzną Magnum, której celem było reprezentowanie interesów niezależnych fotografów. Magnum miało też tworzyć kronikę swoich czasów, towarzyszyć okresowi wojny i czasom pokoju jako świadek wolny od sądów. Dzięki tej agencji fotografia zaczęła być pojmowana jako inicjatywa globalna.



Instalacja Why Mister, Why? część wystawy Teatru Wojny, kurator: Mark Power, Fabryka Schindlera, Miesiąc Fotografii w Krakowie (2007).

Rokrocznie, począwszy od 1955 roku, w Amsterdamie odbywa się międzynarodowy konkurs fotografii prasowej World Press Photo. Konkurs cieszy się ogromnym zainteresowaniem publiczności, która tłumnie odwiedza pokonkursowe wystawy objazdowe organizowane niemal w każdym miejscu na świecie. Miliony maszerują od odbitki do odbitki, oglądając raz jeszcze przedstawienia katastrof i dramatów. Tomasz Tomaszewski, który dwukrotnie był jurorem w konkursie, tak tłumaczy wątpliwości, jakie mogą nasunąć się po obejrzeniu wystawy: „Może nam się wydawać, że świat nie był taki zły, ale to nieprawda. [...] Niestety, nie jest to obraz idylli i może nam to przeszkadzać. Ale jeśli pomyślicie Państwo, ile osób zostało zabitych w bezsensownych wojnach minionego roku, ile dzieci

zginęło z głodu, to nie sądzę, by ilość zdjęć pokazujących ten problem była przesadzona. Patrząc na ten konkurs jak na fotograficzną historię naszego świata¹⁰. Zdecydowanie krytycznie o polityce World Press Photo wypowiadają się artyści, tacy jak między innymi Zbigniew Libera poprzez cykl zdjęć *Pozytywy* (2003). Artysta bierze na warsztat ikoniczne wręcz fotografie ludzkiego cierpienia, jak *Napalm* autorstwa Nicka Uta (1972), powtarza kompozycje, ale diametralnie zmienia wymowę i nastrój obrazu. Również w serii *Wyzwolenie* prezentowanej po raz pierwszy na łamach *Przekroju* (14.04.2003) Libera igra z naszą pamięcią i łatwowiernością. *Sen Busha*, fotografia zdobiąca okładkę magazynu, która przedstawia iracką kobietę ściskającą żołnierza armii Stanów Zjednoczonych, udaje dokument, a tymczasem jest zwykłą inscenizacją.



Instalacja *Why Mister, Why?* część wystawy *Teatry Wojny*, kurator: Mark Power, Fabryka Schindlera, Miesiąc Fotografii w Krakowie (2007).

Także kuratorki Magdalena Ujma i Joanna Zielińska wystawą *Bad News* (19.05-30.06.2006) starają się zwrócić uwagę na związek piękna i przemocy. „Współczesne piękno okazało się występować w wizerunkach złych wydarzeń i katastrof. Do tego doszła świadomość wielkiej popularności takich imprez, jak konkurs fotografii prasowej World Press Photo. Przemoc mediów, wywierana na widzach, a wyrażająca się poprzez bombardowanie złymi informacjami, które tworzą nasz obraz świata, przypieczętowała naszą decyzję o stworzeniu wystawy poświęconej złym wiadomościom – *Bad News*”¹¹. Rok później w gdańskiej Łażni kuratorki zdecydowały się pokazać wystawę *Last News* (13.04-20.05.2007) będącą swoistym rozwinięciem badanego tematu.

Tłumy pragną złych wiadomości, dlatego odwiedzają takie wystawy jak *Testimony 1990-2006* Jamesa Nachtwey'a, pokazywaną między innymi w Amsterdamskim Foam Museum wiosną 2007. Jej widzowie byli prześladowani przez obrazy wszystkich kataklizmów ostatnich szesnastu lat: począwszy od obrazów przepelnionych rumuńskich sierocińców wykonanych w 1990 roku, po wykonane pod koniec ubiegłego roku zdjęcia ze szpitali irackich, w których poddawani są leczeniu amerykańscy żołnierze. Fotografie wybrane na wystawę są wręcz makabrycznie estetyczne, przerażające i piękne zarazem. Taki jest na przykład niezwykle starannie skomponowany portret chłopca z plemienia Xhosa poddawanego rytuałowi przejścia, który polega na życiu w izolacji przez wiele tygodni. Częścią rytu jest też malowanie ciała kredą, pokrywanie go tatuażami, a w finale obrzezanie. Na ścianie obok widzimy obrazy głodu, jakie Nachtwey fotografował w latach 1992-1993 w Sudanie i Somalii. Po przeciwnej stronie sceny ludobójstwa, jakie miało miejsce w Rwandzie w 1994 roku. Zdjęciom brak opisów, cała charakterystyka zamieszczona jest w katalogu, co może oznaczać, że należy je traktować przede wszystkim jak obrazy, a dopiero później jako dokumenty. Trudno przyjąć tę hierarchię bez poczucia sprzeciwu.

Innego typu lekcji historii udziela widzom Geert van Kesteren'a na wystawie *Why Mister, Why?*, która jest sprawozdaniem z pobytu holenderskiego dziennikarza w Bagdadzie w kwietniu 2003 roku. Kesteren jako wysłannik UNICEF-u, „Newsweeka” i „Stern'a” raportował wydarzenia z Iraku. Fotografie Holendra to obrazy zaangażowane w politykę, krytykujące amerykański rząd i jego metody militarne. Zdjęcia z baz wojskowych mieszają się z przedstawieniami brutalnych wkróczeń do irackich domów, portretami więźniów i matek oplakujących swoje dzieci. Van Kesteren ani nie kreuje, ani nie retuszuje świata. Pokazuje rzeczywistość taką, jaka ona jest: często nieostra i niejasna, momentami absurdalna, najczęściej przerażająco brutalna. Według Sontag to właśnie gorszej jakości fotografie wydają się bardziej autentyczne. W obrazach okrucieństwa ludzie szukają śladów bycia ich świadkiem. Ślady kunsztu natomiast bywają uznawane za nieszczerze lub wręcz sztuczne¹². Van Kesteren konstruuje obraz wydarzeń dla tych, którzy nie widzieli „na własne oczy”, użycza swojego spojrzenia, tym samym konstruuje w nas wizerunek przeszłości.

Wystawa *Why Mister, Why?* jest też odpowiedzią na proponowane przez Bergera konstruowanie kontekstu dla fotografii. W trakcie podróży do Iraku Kesteren wykonywał zarówno zdjęcia, jak i osobiste notatki. Wystawa *Why Mister, Why?* jest rodzajem gotowej ekspozycji do wynajęcia, której towarzyszą multimedialne projekcje przekazujące informacje o sytuacji w Iraku *online* i wyczerpująca publikacja. To ćwiczenie praktyczne z polityki historycznej. Van Kesteren wraz z producentami ekspozycji podejmują się interpretacji historii, uwzględniając aktualną sytuację polityczną fotografowanego kraju.

Sontag pisze, że fotograf może jednocześnie stworzyć obiektywny dokument i osobiste świadectwo, wierną kopię danego momentu w rzeczywistości i jego komentarz. Van Kesteren jest na to dowodem. Tak wielopłaszczyznowy sposób prezentacji na powrót umieszcza fotografię w kontekście doświadczenia społecznego i pamięci zbiorowej, które postuluje Berger¹³. Pamięć zbiorowa – jak mówi Barbara Szacka – „nie może obyć się bez wiedzy historycznej, którą się żywi, selektywnie wykorzystując ją jako tworzywo do budowania obrazów przeszłości według własnych zasad”¹⁴. Jednak historia powszechna, żywicielka pamięci, też poddawana jest selekcji. Selekcja ta dokonywana jest na poziomie nadawców, historyków, którzy pomijają szczegóły, uznając je za „wiedzę specjalistyczną”¹⁵. Za najbardziej wiarygodny kanał przekazu pamięci przeszłości nie uznaje się więc zawodowych historyków, a naocznych świadków¹⁶ – czyli również fotografie.

„Co zastępowało fotografię, nim wynaleziono aparat fotograficzny? Odpowiedź, której można by oczekiwać, brzmi: rycina, rysunek, obraz malarski. Jednak bardziej odkrywczą odpowiedź brzmiałaby: pamięć. To, co fotografie czynią z przestrzenią otaczającą nas, należało wcześniej do domeny refleksji¹⁷. Pamięć wojny, jak pamięć w ogóle, jest zwykle lokalna. Każda pamięć jest też indywidualna, nie reprodukowalna – umiera wraz z osobą – uważa Susan Sontag¹⁸. Według Bergera „aparat uwolnił nas od ciężaru pamięci. Obserwuje nas jak Bóg, jak również obserwuje dla nas. Leczą żaden z bogów nie był tak cyniczny, ponieważ aparat fotograficzny zapisuje, by można było zapomnieć¹⁹. Zdjęcia ludzkiego cierpienia opowiadają o ocalałych, którzy pragną przetrzeźwienia pamięci, jakimi są muzea. Pamięć zakłada pewnego rodzaju akt odkupienia. Zapomniane zostaje ocalone przed nicością. To, co zapomniane, ulega odrzuceniu²⁰. I ten akt może być sterowany przez twórców takich jak agencja Paradox czy firma projektowa Nizio Design International.

Paradox to powstała w 1993 roku holenderska organizacja *non-profit* specjalizująca się w tematycznych projektach fotograficznych i medialnych. Produkuje między innymi *travelling exhibitions*, które często poza znakomitą stroną wizualną poruszają ważne kwestie społeczne. Tworzy nowy model edukacji przejmujący środki wyrazu współczesnych mediów – telewizji, internetu etc. Podobne aspiracje ma Nizio Design International – firma, która ma na koncie realizację takich monumentów jak: Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum byłego Obozu Zagłady w Bełżcu czy Gross-Rosen – Kamienne Piekło. Podczas gdy Paradox znajduje formę dla prezentacji fotografii, Nizio opakowuje narodowe mitologie.

Temat propagandowej siły ekspozycji ma bogatą historię, którą zajmuje się między innymi Mary Anne Staniszewski w książce *The Power of Display*. Rozdział *Installations for Political Persuasion* autorka zaczyna opisem wystawy *Road to Victory*, którą wyprodukowało Museum of Modern Art w Nowym Jorku, gdy Stany Zjednoczone przystąpiły do udziału w drugiej wojnie światowej (1942). „Dla nas, po pięćdziesięciu latach, *Road to Victory* przypomina romantyczne, ale oczywiście ćwiczenie z propagandy wojennej. Jednak wtedy było uznawane za inspirujący portret Ameryki, charakterystyczny rodzaj wyobrażeń powszechny w Stanach w pierwszych latach wojny²¹. Staniszewski podkreśla, że wystawa *Road to Victory* powinna być postrzegana jako pewien rodzaj kontynuacji ówczesnych praktyk tworzenia esejów fotograficznych w prasie. Wszystkie zdjęcia, z których zbudowana jest ekspozycja, pochodzą z agencji rządowych lub fotograficznych, czyli z tych samych źródeł, z których czerpała prasa. Warto dodać, że kurator ekspozycji, Edward Steichen, otrzymał również zadanie nadzoru nad grupą fotografów wojennych. Na wystawie pokazano w nowym kontekście prace Farm Security Administration²² jako portrety idealnego narodu, który niebawem osiągnie militarny sukces. „Zaangażowanie muzeum w sprawę amerykańskiego rządu, czyli produkcja propagandy i stworzenie z kultury instrumentu politycznego, to ważne aspekty muzealnej historii²³ – podkreśla Staniszewski. Wkrótce Steichen zajął się produkcją wersji objazdowych *Road to Victory*, a także nowym projektem, w którym jeszcze wyraźniejsza była współpraca między muzeum a wojskiem – *Power in the Pacific* (1945).

Fotografie i monumenty cierpienia wywołują wiele pytań i skrajnych emocji. Granica pomiędzy hołdem a kuglarstwem ciągle jest niezwykle cienka. Nie ma jednoznacznych odpowiedzi na pytanie: Jak dziś „konserwować” historię? Czy ważniejszy jest autentyzm ekspozycji, czy emocje, jakie może wywołać w widzu? Dla Bergera „fotografie są relikwiami przeszłości, śladami tego, co się wydarzyło²⁴. A zadanie fotografii polegać ma na włączeniu jej do pamięci społecznej i politycznej, i zaprzestanie traktowania jej jako

substytutu, co prowadzić może do ich zaniku. James Nachtwey mówi, że bardzo dużo czasu zajęło mu przekonanie innych, że nadaje się do wykonywania zawodu fotografa wojennego. Mówi też, że znacznie więcej czasu potrzebował, aby przekonać do tego samego siebie²⁵. I podobnie my, widzowie odwiedzający wystawy, śledzący telewizyjne newsy, przekonujemy siebie, że możemy na to patrzeć bez mrugnienia okiem.

Bibliografia:

John Berger, *O patrzeniu*, tłum. Sławomir Sikora, Fundacja Alertheia, Warszawa, 1999.

Geert van Kesteren, *Why Mister, Why?*, Artimo, Amsterdam, 2005.

James Nachtwey, *Testimony*, katalog wystawy, Foam_Fotografiemuseum, Amsterdam, 2007.

Nowi dokumentaliści, red. Adam Mazur, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2006.

Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, 2003.

Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Installations at the Museum of Modern Art*, tłum. własne, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1998

Barbara Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa, 2006.

Zbigniew Tomaszczuk, *Lowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*, Centrum Animacji Kultury, Warszawa, 1998.

Przypisy

¹ *Zgromadzenie (The Gathering)*, reż. Brian Gilbert, USA, 2002, materiały dystrybutora.

² S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003, s. 18. Tłum. własne.

³ J. Berger, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 72.

⁴ Ibidem, s. 57.

⁵ Ibidem.

⁶ S. Sontag, op. cit., s. 50.

⁷ S. Sontag, op. cit., s. 52.

⁸ Z. Tomaszczuk, *Lowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*, Warszawa 1998, s. 39.

⁹ S. Sontag, op. cit., s. 34.

¹⁰ Tomasz Tomaszewski, cyt. za: Z. Tomaszczuk, op. cit., s. 63.

¹¹ Magdalena Ujma, Joanna Zielińska, *Bad News*, <<http://www.kronika.org.pl/>>, data dostępu: 02.11.2007.

¹² S. Sontag, op. cit., s. 118.

¹³ Według Bergera, by umieścić fotografię z powrotem w kontekście doświadczenia i pamięci zbiorowej, „musimy uwzględnić prawa pamięci”. Należy skonstruować kontekst dla fotografii poprzez inne obrazy, a nie jak do tej pory wykorzystywać ją, by „zilustrować dowód, przedstawić myśl”. Zdjęcia muszą przestać powtarzać to, co już powiedziały słowa. „Pamięć nie jest w żadnym wypadku unilinearna. Pamięć pracuje radialnie, to znaczy za pomocą niezliczonej ilości skojarzeń, z których wszystkie wiodą do tego samego wydarzenia”. Zob. J. Berger, op. cit., s. 86-87. Psychologia tłumaczy to w ten sposób: „wylawiamy kluczowe elementy z naszych doświadczeń i przechowujemy je. A następnie raczej rekonstruujemy je lub wręcz tworzymy na nowo obrazy niż wydobywamy kopie. Czasami w procesie rekonstruowania dodajemy uczucia, przekonania, a nawet wiedzę, którą zdobyliśmy później”. Cyt. za: B. Szacka, op. cit., s. 41.

¹⁴ Ibidem, s. 24.

¹⁵ Ibidem, s. 28.

¹⁶ Ibidem, s. 63.

¹⁷ S. Sontag, op. cit., s. 74.

¹⁸ Ibidem, s. 86.

¹⁹ J. Berger, op. cit., s. 80.

²⁰ Ibidem, s. 78.

²¹ M.A. Staniszewski, *The Power of Display: A History of Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge-London 1998, s. 215. Tłum. własne.

²² Amerykańska instytucja prowadząca działalność o charakterze propagandowym powołana w czasach Wielkiego Kryzysu „do ukazania opinii publicznej ciężkiego położenia robotników najemnych”. Cyt za: W. Wilczyk, *Czy to dziwne? Nie, wcale*, [w:] *Nowi dokumentaliści*, red. A. Mazur, kat. wyst. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2006, s. 19.

²³ M.A. Staniszewski, op. cit., s. 224.

²⁴ J. Berger, op. cit., s. 83.

²⁵ *War photographer*, reż. Christian Frei, Szwajcaria, 2001.

Summary

The relationship between photography and death dates back to the birth of the former. In *About Looking* John Berger asks about the consequences of publishing pictures of human suffering. Photography can surprise and shock. The question is: How long will it continue to do that? Shock can also be familiar, because people have the ability to adapt quickly.

As Mathew Brady, a photographer during the American Civil War (1861–65), used to say: “Camera is the eye of history”. The aim of his photos was to show the horror of war and its real face. But the general practice was different. For photographers composition meant everything and they had no scruples about arranging images as they saw fit. Using photography for propaganda reasons and pictorial manipulations has a long tradition. At first, the Nazis started using photography as propaganda, but then they noticed the danger of documentary materials. Photography can be considered an atypical history lesson, as Geert van Kesteren shows us in the *Why Mister, Why?* Exhibition, a report from his journey to Baghdad in April 2003. His photographs show reality as it is: often blurred and vague, sometimes ridiculous, often fearfully brutal. The *Why Mister, Why?* is a travelling exhibition, with multimedia projections, which transfer on-line information from Iraq, and an exhaustive publication. This is a political history in practice. Van Kesteren and the exhibition producers take into consideration Iraq’s contemporary history.

Identyfikacja z figurą autora w kinie dokumentalnym¹

Film dokumentalny czerpie swoją moc z wciąż nie do końca wyjaśnionej iluzji prawdziwości. Obcowanie z filmami dokumentalnymi, szczególnie innymi niż dążące do obserwacyjnego ideału, rodzi nie tylko szereg wątpliwości co do referencyjnych możliwości kina, ale także zdziwienie wydajnością mechanizmu wytwarzającego iluzję referencyjności. Chciałbym zaproponować ujęcie energii dokumentalizmu poprzez kategorię projekcji-identyfikacji, popularnej w refleksji nad kinem fabularnym.

Zanim przejdę do omówienia mechanizmu identyfikacji i podmiotów, które ją budują, pozwolę sobie jeszcze poczynić zastrzeżenie dotyczące jej treści. Materiał kina dokumentalnego, w moim rozumieniu, jest postrzeganie rzeczywistości. Dokument symuluje ludzkie postrzeganie w jego kulturowym kształcie, a symulacja ta stanowi główny temat filmu. Postrzeganie i kino dokumentalne łączy kilka oczywistych podobieństw, które zarazem kino to konstytuują: kontakt ze światem zorientowany poznawczo, podmiotowość i ludzka perspektywa, czytelność, elementy czystej percepcji oraz porządkujących je racjonalnych struktur, ciągłość czasowa. Film dokumentalny całkowicie odbiegający od wzorca postrzegania przestaje być odbierany jako dokument. Iluzja postrzegania budowana jest przede wszystkim na podmiotowości, stanowiącej nerw większości problemów związanych z kinem dokumentalnym, jego istotą, definicjami, granicami. Jakkolwiek podczas bezpośredniej percepcji rzeczywistości istnieje tylko jeden podmiot odpowiedzialny przed samym sobą i za referencyjność, i za przebieg postrzegania, w wypadku przekazu czy zapośredniczenia postrzegania podmiot ulega rozwarstwieniu. Tym samym powstaje pole dla gry pomiędzy podmiotami i ewentualnych nadużyć – podmiot odleglejszy od rzeczywistości postrzeganej niejako żeruje na tym, który jest jej bliższy, obciążając go swoimi obowiązkami percepcyjnymi i nierzadko pograżając się w biernym *voyeryzmie*. Omówienie historii refleksji nad podmiotem w kinie dokumentalnym przekracza ramy tego tekstu, niezbędne są jednak dwa wstępne rozstrzygnięcia. Po pierwsze, idąc tropem uwagi Marka Hendrykowskiego², trzeba zauważyć, iż wraz z rozwojem gatunku figura autora filmu dokumentalnego staje się coraz mniej istotna. Eksponowana wyraźnie czy to przez Balazsa, czy Wiertowa, potem w refleksji krytycznej zanika. Od całkowitego zaniku wybawia ją jedynie – i tutaj drugi wniosek – utożsamienie podmiotu z figurą kamery, popularne od zarania myśli filmowej (czytelne na przykład u Epsteina, Balazsa, Wiertowa i formalistów rosyjskich³). Istotą tego zabiegu jest jednak zniesienie ciężaru subiektywności i zaakcentowanie mechanicznego i obiektywnego czynnika, to znaczy przesłonięcie podmiotu aktem rejestracji.

Tyle uwag wstępnych. Mechanizm projekcji-identyfikacji nie został jak dotąd w pełni opisany w kontekście kina dokumentalnego, podczas gdy w jego analizie obfituje teoria filmu fabularnego, z której ustaleń można z powodzeniem skorzystać w odniesieniu do

dokumentalizmu, odnotowawszy wcześniej różnicę w statusie podmiotu postrzegania. Identyfikację⁴ w kinie fabularnym rozpatruje się w kilku grupach problemowych, ja zaś chciałbym odwołać się tutaj do dwóch z nich. Po pierwsze, badacze tego procesu stawiają pytania o rodzaj przekazu łączącego podmioty, po wtóre – o rodzaj i istotę drugiego podmiotu.

W prekursorskim ujęciu problemu z 1930 roku Bela Balazs⁵ wyróżnił dwa rodzaje identyfikacji: fizyczną i duchową. W późniejszej refleksji krytycznej przyjęło się mówić o identyfikacjach percepcyjnej i psychologicznej, istota podziału nie uległa jednak zmianie. Identyfikacja fizyczna (percepcyjna) według Balazsa polega na spojrzeniu na świat przedstawiony w filmie z pozycji aktora. Inaczej mówiąc, widzowi zostaje przekazana całość lub część percepcji aktora zanurzonego w pewnej materialnej rzeczywistości. Aktor widzi i słyszy, a za pomocą iluzji wytwarzanej przez kamerę widz podąża za jego doznaniem, odnosząc wrażenie, że znajduje się wewnątrz opisywanego świata. Dla dalszych rozważań istotne jest, iż widz nie identyfikuje się ze światem lub przedmiotami, ale z osobą je percypującą, i to osobą rzeczywistą, wchodzącą z otoczeniem w realny stosunek – z aktorem, a nie z bohaterem filmu. Inaczej dzieje się w wypadku identyfikacji duchowej (psychologicznej), odnoszącej się do bohaterów filmu i, według Balazsa, prowadzącej do utożsamienia się widza z ich stanem psychicznym. Treścią przekazu identyfikacyjnego są więc tutaj fenomeny psychiczne wynikłe z oddziaływania fikcyjnego świata filmu fabularnego na zfikcjonalizowane postaci. Tak rozumiana identyfikacja sytuuje widza już nie wobec procesu postrzegania świata, ale wobec rezultatów postrzegania. Uzyskana w ten sposób iluzja polega na wywołaniu u widza wrażenia, iż znajduje się on wewnątrz postaci ustosunkowanych wobec świata czy też, precyzyjniej, nieustannie się do świata ustosunkowujących. Już samo rozróżnienie identyfikacji percepcyjnej i psychologicznej ustala charakterystyczną filmową hierarchię identyfikacyjną. Otóż pierwsza z identyfikacji musi poprzedzać lub choćby stanowić bazę dla drugiej. Identyfikacja percepcyjna jest materią kina, a jej przerwanie oznacza koniec odbioru filmu. Identyfikacja psychologiczna, podtrzymywana przez swą poprzedniczkę, zawsze występuje równoległe z nią, jednakże nie zachodzi bezustannie, choć jej zaistnienie w każdym filmie jest konieczne, do czego wrócę za chwilę. Problem prymarności i sekundarności rodzajów identyfikacji w oczywisty sposób wiąże się z pytaniami o podmiot, z którym utożsamia się widz. Najbardziej rozpowszechnione mniemanie głoszące, iż identyfikacja dokonuje się przede wszystkim z bohaterem filmowym, nie tłumaczy w pełni natury podmiotu. Świat przedstawiony nie jest przecież w całości, jeśli w ogóle, postrzegany przez bohatera. Widz doświadcza rzeczywistości sfilmowanej także i wtedy, gdy perspektywa bohatera nie jest zaznaczona, sugerowana, a czasem (najczęściej na początku filmu) w ogóle wyodrębniona. Podobnie fenomeny psychiczne, szczególnie jeśli rozszerzyć je o zjawisko nadawania znaczeń, zazwyczaj wypływają ze źródła innego niż bohater.

We wczesnej krytyce kina fabularnego namysł nad głównym podmiotem identyfikacji skoncentrowany był z kolei na (zapewne zapożyczony z refleksji dokumentalnej) figurze kamery. Przełomowe okazały się w tym kontekście dopiero ustalenia Baudry'ego i Metz'a, którzy odebrali omawianym przez siebie głównym podmiotom walor osobowy. Dla Baudry'ego⁶ prymarną, podstawową identyfikację stanowi identyfikacja z czynnikiem umożliwiającym zaistnienie sytuacji odbioru filmu. Czynnikiem tym jest organizacja filmu wedle pewnego logicznego wzorca zwanego podmiotem transcendentnym, zbudowanego w oparciu o funkcjonowanie realnych podmiotów, czyli o szeroko pojęte ludzkie doświadczenie. Tak ujęta identyfikacja będzie więc zasadniczo identyfikacją

z pewną konstrukcją psychiczną czy kulturową, związaną z sytuacją postrzegania, której dwupoziomowość – aspekt patrzenia oraz aspekt tworzenia znaczeń – Baudry szczególnie podkreśla. Metz⁷ utożsamia podmiot transcendentny z figurą samego widza jako ogólnoludzkimi wzorcami postrzegania zdeponowanymi w odbiorcy filmu. Inaczej mówiąc, obserwując obraz filmowy, widz identyfikuje się z samym sobą jako widzącym, zdolnym do widzenia. Obie przytoczone koncepcje identyfikacji wspierają się na równolegle zachodzącej podidentyfikacji widza (lub jego oka) z kamerą, reprezentowaną w czasie seansu przez projektor. Dana rzeczywistość, którą wcześniej „percypowała” kamera, jest więc dzięki istniejącemu w psychice widza odwołaniu do jego własnych czy ogólnoludzkich aktów percepcji ponownie postrzegana na mocy identyfikacji z punktem widzenia kamery czy projektora. Pracę owej kamery organizuje nie tyle podmiot, co pewne mechanizmy ludzkiego postrzegania, tworzenie odbywa się więc wewnątrz widza percypującego obrazu projektora. Dla obu badaczy, jak widać, bardziej niż podmiot postrzegania interesujące jest zjawisko iluzji postrzegania.

Z wybranymi przeze mnie aspektami identyfikacji w kinie fabularnym wiąże się pewna ogólna struktura tego kina. Fikcyjny świat opisywany przez film fabularny niemal w całości składa się z elementów znaczących, uporządkowanych według czytelnych dla widza schematów fabularnych. Schematy te są częścią doświadczenia zarówno ogólnoludzkiego, jak i jednostkowego, wywołują je zaś figury bohaterów filmowych. Sieć identyfikacji, w jaką wplątany zostaje odbiorca filmu fabularnego, pozornie składająca się z szeregu identyfikacji z poszczególnymi postaciami świata przedstawionego, w rzeczywistości w znacznej mierze stanowi identyfikację z wzorami ludzkich zachowań. Identyfikacja z wzorcem postrzegania, pozornie będąca identyfikacją z postrzegającą kamerą, jest jedynie jednym z elementów szerszej pojętej sieci identyfikacji fabularno-postrzeniowych. Taka konstrukcja przyznaje prymat elementowi projekcji oraz ogranicza przekaz (do struktury fabularnej) w procesie identyfikacji. Związek z realnym światem czy to podmiotu zwanego wcześniej drugim, czy samego przekazu, jest wysoce problematyczny, gdyż w zasadzie mamy tu do czynienia z czystymi tworam i myślowymi (psychicznymi) osadzonymi w fikcyjnym świecie zbudowanym, by potwierdzić prawdziwość owych tworów. Prawdopodobieństwo obrazu jest więc równoznaczne z prawdopodobieństwem fabuły filmowej, a problem prawdy odnosi się do trafności myśli, konkluzji, stanów emocjonalnych, których nośnikami są schematy fabularne, nie zaś do świata rzeczywistego.

Zupełnie inaczej przedstawia się sytuacja w kinie dokumentalnym. W odróżnieniu od filmu fabularnego w filmie dokumentalnym sytuacja wyjściowa jest całkowitym nieuporządkowaniem znaczeń, chaos zaś najbardziej elementarnym wrażeniem widza. Struktury fabularne organizujące film dokumentalny ani nie posiadają tak wyrazistej formy jak w kinie fabularnym, ani w całości nie budują przedstawionego świata. Nie można więc powiedzieć, że uporządkowanie znaczeń poprzedza film, że struktury fabularne ustalają jego zasadniczy kształt. W wyniku tego ważniejsze staje się tworzenie znaczeń w czasie filmu i porządkowanie rzeczywistości filmowanej. Kosztem struktur fabularnych rozrasta się struktura postrzegania, a proces niejako zastępuje rezultaty⁸. Pojmowana ogólnie identyfikacja w kinie dokumentalnym nasila się w stosunku do opisywanej wyżej. Po pierwsze, wzmocnieniu ulega jej przekaz, gdyż postrzegany jest realny świat. Tematem filmu staje się akt postrzeżenia naśladujący jak najdokładniej, inaczej niż w filmie fabularnym, prawdziwy akt postrzegania znany widzowi z codziennego życia. Status dokumentalizowania nadaje owemu postrzeganiu walor poznawczy. Można powiedzieć, że miejsce fikcji postrzegania, świadomej zresztą dla widza, zajmuje iluzja

postrzegania już nieświadomiona lub świadoma jedynie w części. W ramach tej iluzji, którą dalej będę nazywał postrzeganiem filmowym, świat jest za pośrednictwem kamery postrzegany na nowo, pozornie bez uprzednich założeń, wnioski zaś płynące z tego postrzegania wydają się formułowane w umyśle patrzącego i słuchającego widza.

Szczególną rangę zyskuje w ten sposób percepcja widza, która staje się percepcją prawdziwego bytu, wprawdzie niebezpośrednią, lecz pozornie równą bezpośredniej. Zbliżenie z realnym doświadczeniem uwidacznia się najczęściej w pracy kamery, zarówno w rodzaju jej ruchu, jak i względnej stałości przestrzennej perspektywy (braku jej zmian w wyniku montażu ujęć zdejmowanych z różnych kamer czy kamery poruszającej się). Ma to swe źródło w braku konieczności dramaturgii wydarzeń czy ich tempa oraz w odrzuceniu pozoru postrzegania świata poprzez aktorów. Analogicznie, na ważności zyskuje porządkowanie rezultatów percepcji: poza oczywistą nową rolą formowania chaosu świata postrzeganego zmianie ulega aspekt techniczny, czyli rodzaj porządkowania. Porządkowanie przybiera kształt realnego aktu, funkcjonując według niewyraźnych schematów, pozornie wypływając bezpośrednio z doświadczenia i przebiegając chronologicznie. Przy czym, na koniec, podmiot percypujący jest podmiotem porządkującym, a utożsamienie to scala proces postrzegania.

W ślad za wzrostem wagi elementu postrzegania w strukturze filmu zmienia się oczywiście charakter podmiotów przez film ten uruchamianych. Rozluźnienie struktur fabularnych osłabia identyfikację widza z bohaterami zarówno na poziomie ich sieci, jak i pojedynczych związków. Trudno na przykład w filmie dokumentalnym o konflikty pomiędzy kilkoma bohaterami, trudno o zmienne wartościowanie poczynań bohaterów dokonywane i przez widza, i przez współbohaterów, trudno o jednoznaczność, typowość bohaterów. Sieć wzajemnych powiązań między bohaterami jest tutaj nieporównywalnie rzadsza niż w filmie fabularnym. Odbija się to na jakości poszczególnych identyfikacji. Postacie są mniej czytelne psychologicznie, nie zestawia się ich ze sobą na zasadzie kontrastu czy dopełnienia, więc identyfikacja z nimi wymaga większego wysiłku. Bardzo często poznajemy je jedynie za pomocą słów (na przykład podczas dialogu z medium reżyserskim) niezobrazowanych czynnościami, tak iż identyfikacja psychologiczna nie znajduje oparcia w identyfikacji percepcyjnej. W rezultacie, w porównaniu z identyfikacjami znanymi z kina fabularnego identyfikacje te najczęściej znacznie mniejszą uwagę przywiązują do przyjęcia i wykorzystania przekazu, a bardziej skupiają się na zrozumieniu podmiotu, czyli bohatera.

Nie zmienia to faktu, iż identyfikacje z bohaterem w kinie dokumentalnym istnieją, czasem odgrywając ważną rolę w strukturze całego filmu. Być może to na ich przykładzie najbardziej widoczny jest przemożny wpływ czy to filmu fabularnego, czy naturalnej ludzkiej potrzeby odbioru przekazów sfabularyzowanych na film dokumentalny. Widz kształtuje bowiem identyfikacje analogicznie do przyjętych w kinie fabularnym i bez związku z identyfikacjami rzeczywistymi, zachodzącymi między dwojgiem ludzi. Manifestuje się to najpełniej w braku etyki identyfikacyjnej, w przychylności wobec oczywistego *voyerizmu*, w łatwości wyłączenia postaci z obrębu świata rządzonego zasadami i sytuacji owocujących skutkami. Byt postaci filmu dokumentalnego nieustannie przesuwany jest ku fikcji, modelowi, figurze, co w odniesieniu do otoczenia nie dokonuje się wcale lub dokonuje się z mniejszą siłą i prędkością. Zarazem to wokół postaci najczęściej organizuje się świat, podobnie jak w filmie fabularnym, całkowicie przecież antropocentrycznym. W rezultacie, identyfikacje z bohaterem w dużej części filmów dokumentalnych można nieomal w pełni opisać przy użyciu narzędzi badawczych wypracowanych przez badaczy kina fabularnego, czyniąc kilka tylko zastrzeżeń,

bazujących głównie na opisywanym wyżej osłabieniu działaniu mechanizmu. Po pierwsze, ograniczeniu zawsze podlega percepcyjny aspekt identyfikacji (z racji pojawienia się ważniejszego od bohaterów podmiotu, istniejącego w dodatku w ramach struktury postrzegania), aspekt zaś psychologiczny staje się mniej widoczny z braku prostych reguł. Najczęściej głębia penetracji psychologicznej przyjmuje skrajne wartości i albo ogranicza się jedynie do zapoznania z kilkoma myślami (zwerbalizowanymi) postaci, albo pozwala niezwykle silnie współodczuwać z bohaterem, z mocą, jak się zdaje, w kinie fabularnym niespotykaną. Po drugie, jak już wcześniej zauważyłem, związek obu aspektów nie ma podobnej mocy jak w wypadku filmu fabularnego. Po trzecie, pewnym zmianom ulega sam trójstopniowy mechanizm poszczególnych identyfikacji. Pozbawiona jest ona w zasadzie etapu rozpoznania postaci, od którego winien rozpocząć się cały proces. Rozpoznanie zachodzi automatycznie w czasie przywołania struktur odbioru przynależnych filmowi dokumentalnemu, równocześnie staje się możliwością i jej realizacją. Nie ma więc mowy o wyborze identyfikacji, jest ona bardziej zamaskowana niż identyfikacja z bohaterami i po prostu narzucona. Z kolei drugi etap identyfikacji, czyli zrozumienie i współodczuwanie, przebiega podobnie jak w odpowiedniku fikcyjnym, po wstępnym określeniu charakteru identyfikacji, i polega na ufnym przyjmowaniu przekazu. Brak możliwości wyboru, o którym wspomniałem przed chwilą, uniemożliwia trzeci etap – wartościowania.

O ile przyjmujemy, że pewien potencjał identyfikacyjny jest stały, wskazać należy, gdzie przemieścił się ów widoczny w kinie dokumentalnym ubytek siły identyfikacji z bohaterem w stosunku do jego fabularnego odpowiednika. W dokumentalizmie więc widza z bohaterami oraz z przypisaną im perspektywą oglądu świata fikcyjnego jeśli nie całkiem zastępuje, to przynajmniej podporządkowuje sobie więc widza z samą wyimaginowaną płaszczyzną, zarazem widzącą i porządkującą oraz prezentującą bohaterów i świat prawdziwy; płaszczyzną, powiedzmy, oka czy obiektywu. Opis owej więzi jest punktem, w którym rozchodzą się drogi teorii obu rodzajów kina. Dla badacza filmu fabularnego, co wcześniej opisałem na przykładzie koncepcji Baudry'ego i Metz'a, podmiot leżący poza widzem inny niż bohaterowie faktycznie nie istnieje, jest on bezosobową realizacją mechanizmu odbierania obrazów przez człowieka i porządkowania ich, naśladującą realną sytuację patrzenia na świat. Siłę takiemu ujęciu daje wewnętrzna spoistość całego prezentowanego w trakcie filmu fabularnego świata oraz faktyczny brak związku owego świata z rzeczywistością. Świat ten, nie będąc prawdziwym, staje się jedynie reprezentacją pewnych zasad organizacji, pozbawioną roszczeń co do innych niż umowne związków z rzeczywistością. Dlatego nie jest on postrzegany, nie zachodzi bowiem ku temu ani potrzeba (z powodu jego uporządkowania), ani możliwość (z powodu uświadomionej fikcyjności). Mechanizm postrzegania, podobnie jak mechanizm doświadczenia, pełni tutaj jedynie funkcję pomocniczą dla stworzenia możliwości odbioru obrazów ilustrujących pewną fabułę. W wypadku filmu dokumentalnego działają zupełnie inne mechanizmy odbioru. Widz nie znajduje oparcia w siatce identyfikacji z bohaterami, a za ich pośrednictwem z fabułami, postrzeganiu jego zostaje poddana zupełnie inna niż fikcyjna i uporządkowana materia. W wyniku tego na pierwszy plan wysuwa się identyfikacja z punktem widzenia, perspektywą postrzegania, a w tym także porządkowania chaotycznego świata przedstawionego. Ów punkt widzenia jest zarazem gwarancją prawdziwości tego, co przedstawiane w filmie, oraz podmiotem nadającym temu kształt analogiczny do rzeczywistej sytuacji postrzegania. Następuje przeobrażenie podmiotów: z reżysera wariantu pewnej struktury w pośrednika ludzkiego realnego aktu postrzegania. Ta zmiana statusu odzwierciedla się w strukturach odbioru. W nowej sytuacji trudno o tak łatwe jak w kinie fabularnym utożsamienie drugiego podmiotu

z samym widzem czy jego kulturowo uwarunkowaną zdolnością percepcyjną. Dycho-
tomia nadawcy i odbiorcy, którą zaciera fabularność, w wypadku formowania przekazu
o świecie rzeczywistym niepodlegającym kulturowym uporządkowaniom staje się wi-
doczna.

Zrekonstruujemy proces przejawiania się figury autora podczas odbioru filmu do-
kumentalnego. Widz powołuje ją do istnienia w momencie, w którym rozpoznaje
w materiale wizualnym cechy filmu dokumentalnego. Proces ten ma dwa aspekty – ety-
kietowanie i sprawdzanie jego rezultatów. Informacje pozafilmowe, takie jak czołówka
czy przypisanie autorstwa znanemu dokumentaliście, powodują, że identyfikacja z figu-
rą autora zostaje uruchomiona natychmiast po rozpoczęciu filmu. Jednak w pierwszych
sekundach czy minutach jego trwania następuje weryfikacja wyjściowych założeń. Jedna
po drugiej sprawdzane są zasady wzorca podmiotowego postrzegania, znajdujące odbi-
cie w szeregu czysto formalnych wykładników dokumentalizmu. Z czasem początkowa
nieufność widza wobec narzuconej struktury odbioru słabnie. Zanim to jednak nastąpi
i utrwali się rodzaj identyfikacji widza z figurą autorską, sam autor filmu nadaje tej
identyfikacji kształt. Inny charakter przybierze ona w filmie składającym się z ciągu ujęć
obserwacyjnych uporządkowanych komentarzem autorskim, inny zaś, gdy autor wystą-
pi przed kamerą i będzie przeprowadzał wywiady z ludźmi ze świata przedstawionego.
Masa figury autorskiej może z różnym natężeniem być manifestowana w organizacji po-
strzegania oraz różnie sytuować się wobec obserwowanego świata czy wymyślonej
płaszczyzny świat ten obserwującej.

Modyfikacje wpływają na identyfikację w kilku aspektach. Po pierwsze, jako iż
znajdują odbicie w rodzaju spójności warstw obserwacyjnej i formującej znaczenia, na-
silają lub osłabiają bądź identyfikację percepcyjną, bądź psychologiczną. Tak na przy-
kład w filmach montażowych lub z użyciem komentarza obserwować można tendencję
ku zmniejszaniu wagi doświadczenia świata sfilmowanego. Z kolei w filmach z nurtu
cinéma-vérité czy *direct cinema* (przynajmniej w deklaracjach twórców) widoczne jest
akcentowanie elementu percepcji i próba ograniczenia autorskiego porządkowania jej
rezultatów, czyli głównego nośnika identyfikacji psychologicznej w kinie dokumental-
nym. Również manifestowanie związków świata z sytuacją filmowania może przydawać
percepcji walor działania i w ten sposób zmienić jej jakość. Zjawisko to najłatwiej zo-
brazować, przywołując efekt wywoływany przez spojrzenie bohatera w obiektyw ka-
mery. Podobnie ruch kamery w pewnym stopniu nasila identyfikację psychologiczną,
będąc przejawem czyjejś woli. Po drugie, wpływają na kształt figury autora i, w związku
z tym, na status całego przekazu. Wraz z nasileniem obiektywności identyfikacja z figu-
rą autorską staje się mniej świadoma, natomiast wraz z nasileniem subiektywności
– bardziej. Zostańmy dłużej przy tej kwestii, problem świadomości identyfikacji jest
bowiem dość skomplikowany. Podmiot autorski, jak wcześniej dowodziłem, dla widza
ma znaczenie jako postrzegający i porządkujący postrzeganie tak, by można było w nim
współuczestniczyć. Współuczestnictwo to zachodzi między różnie uprzywilejowanymi
podmiotami: widzem zwolnionym z trudów realnego postrzegania i figurą autorską
przejmującą przywileje takiego postrzegania. Wraz z rozpoczęciem filmu widz żąda się
możliwości kierowania percepcją i przyjmuje, najczęściej w całości, perspektywę figury
autorskiej. Zarazem ani fakt porządkowania, ani nawet istnienia figury autorskiej nie
jest uświadamiany przez przeciętnego widza. Percypowanemu przedstawieniu przypisuje
on charakter idealnej, obiektywnej wizji rzeczywistego świata. Widoczne pęknięcie
iluzji, czyli naznaczenie owej wizji ludzką działalnością, widz nieustannie maskuje przed
samym sobą do czasu, gdy jego wymagania wobec filmu (w tym również wymagania

podmiotowości) przestaną być spełniane lub gdy zajdzie konieczność wartościowania przesłoniętego procesu identyfikacji prymarnej, na przykład w wyniku zastosowania w filmie praktyk autotematycznych. W tendencji kina dokumentalnego ku nadawaniu statusu obiektywności postrzeganemu światu leży źródło uwięzienia widza w strukturach odbioru ogółu przekazów referencyjnych.

Mechanizm skupienia uwagi jedynie na przekazie z pominięciem zapośredniczenia może jednak zostać częściowo unieruchomiony. Podstawowym czynnikiem będzie w tym wypadku zdolność widza do zdystansowania się wobec powszechnych schematów odbioru i wsparta o nią chęć skupienia się na podmiocie autorskim. Przy tego rodzaju staraniach widza oba postrzegania, jego i figury autorskiej, zachodzą równolegle, nie utożsamiając się jednak ze sobą. Sytuacja taka jest jednak nieomal hipotetyczna, godząc przy tym, jak się zdaje, w istotę kina dokumentalnego, a przynajmniej znacznej jego części. Jednakże o ile autorowi na tym zależy, możliwe jest takie ukształtowanie figury autorskiej i filmu, by znajdowała się ona niejako w ciągłej opozycji wobec statusu obiektywności. Posłużyć może temu kilka zabiegów o różnej sile, od pierwszoosobowego komentarza począwszy, na wprowadzeniu autora w świat przedstawiony skończywszy. Ich działanie nie sytuuje się w opozycji do formy figury autorskiej, ale jest z nią zgodne i współtworzy ją. Dlatego też rezultatem zastosowania prób subiektywizacji przekazu będzie nie tyle wywołana u widza refleksja o procesie identyfikacji, co raczej refleksja (czy grunt pod nią) o niemożności obiektywnego percypowania świata. Ponownie trzeba zauważyć, iż żaden z subiektywizujących zabiegów (poza szczególnym i wymagającym odrębnego omówienia wypadkiem praktyk autotematycznych) nie może naruszyć istnienia samej prymarnej identyfikacji, bowiem zawsze równa się to przerwaniu procesu odbioru filmu.

Wróćmy jednak do przebiegu procesu identyfikacji prymarnej. Po wstępnej fazie weryfikacji i ustalania kształtu relacji widza z figurą autora następuje faza całkowitego współuczestnictwa w postrzeganiu. Reguły narzucone przez figurę autorską zostają przez odbiorcę przyjęte jako własne i ten stan najczęściej utrzymuje się bez zmian do końca filmu. Ustalona identyfikacja widza z figurą autorską ma charakter ciągły, przy czym ciągłość ta zostaje zachowana w każdym z jej aspektów, czyli tak w warstwie percepcyjnej (związanej z obserwacją rzeczywistości), jak psychologicznej (związanej z porządkowaniem rezultatów obserwacji poprzez montaż i następstwo scen oraz z kierowaniem percepcją na przykład poprzez ruch kamery za znaczącym obiektem). Całość filmu jest postrzegana przez figurę autora. Ponadto podmiot, z którym kontaktuje się widz podczas identyfikacji, najczęściej nie występuje otwarcie jako osoba, lecz zostaje zrekonstruowany w oparciu o cechy jego postrzegania i na podstawie instynktownej realizacji pewnej struktury odbioru. W zależności od preferencji widza, a częściowo również swojego działania, autor może nasycić podmiot autorski swoją indywidualnością i zwrócić identyfikację ku podmiotowi lub też położyć jedynie nacisk na przekaz, najczęściej zobiektywizowany, i oderwać tym samym identyfikację od osobowego podmiotu. Elementarną funkcją podmiotu jest, jak się zdaje, nie tyle zaznaczenie własnej indywidualności, co zindywidualizowanie postrzegania tak, by mogło być ono współpostrzegane przez widza. Rozwijające się z czasem identyfikacje widza z bohaterami, nawet jeśli ich kształt nie został określony na początku filmu, zawsze pozostają podrzędne wobec identyfikacji prymarnej, są w niej bowiem poniekąd zawarte (to figura autora wchodzi w stosunki z bohaterami, widz jedynie otrzymuje o tym przekaz), i nie modyfikują jej istoty, a jedynie intensywność. W pewnych momentach widz może pozornie percypować świat poprzez postać, iluzja ta nigdy jednak nie osiąga takiej autonomii, jak w wy-

padku kina fabularnego. W wyraźny sposób wszystkie identyfikacje widza z bohaterami odbywają się za przewodnictwem i zgodą figury autorskiej, ich przebieg i charakter są w znacznym stopniu narzucane przez strukturę filmu, co opisywałem już wcześniej.

W znakomitej większości filmów identyfikacja kończy się równocześnie z filmem. W naturalny sposób wraz z wizją fragmentu świata ginie podmiot postrzegający, nie pozostawiając po sobie w pamięci widza żadnego śladu. We wspomnieniu trwa jedynie treść postrzegania oderwana od aktu. Sama identyfikacja nie zostaje poddana wartościowaniu, podobnie jak figura autorska i jej percepcja. Postrzeganie widza nie uzyskuje elementu niezależności, zarówno jego przebieg, jak i rezultaty są całkowicie zgodne z perspektywą autorską. Nie dochodzi do kulminacji procesu, który winien zacząć się już podczas trwania filmu. W momencie przerwania identyfikacji i ostatecznego zamknięcia konstrukcji przekazu, wcześniejsze próby wartościowania perspektywy autorskiej powinny doprowadzić do wspólnych wniosków. Odmierna sytuacja zachodzi, gdy podmiot autorski jest silnie zsubiektywizowany, gdyż wtedy możliwość skumulowania rodzących się podczas filmu wartościowań zwiększa się. Tak czy inaczej, efekt ten pojawia się po filmie, gdy samo postrzeganie przestaje angażować wszystkie siły intelektualne widza. Identyfikacja w tej chwili już jednak nie zachodzi.

Film dokumentalny zastawia na nas pułapkę, w którą sam jednak może wpaść. Wzbudzenie i przeprowadzenie identyfikacji z figurą autora można bowiem czytać jako nie tyle wehikuł treści filmu, co jej dopełnienie, a nawet treściowy składnik. Ostateczny kształt poszczególnej identyfikacji staje się wtedy sprawdzianem i dla odbiorcy, i dla dokumentalisty.

Przypisy

- ¹ Artykuł powstał w oparciu o fragmenty pracy magisterskiej napisanej w 2001 roku pod opieką naukową prof. Mirosława Przyłipiaka na Wydziale Filologiczno-Historycznym UG. Konieczne skróty, wstęp i zakończenie oraz fragmenty tekstu pełniące funkcję łączników dopisałem w konwencji i duchu tamtej pracy.
- ² Por. M. Hendrykowski, *Autor w kinie dokumentalnym, w: Autor w filmie. Z dziejów ewolucji filmowych form artystycznych*, pod red. M. Hendrykowskiego, Poznań 1991, s. 16.
- ³ Por. A. Kolodyński, *Tropami filmowej prawdy*, Warszawa 1981, s. 41-46.
- ⁴ Identyfikację rozumiem jako dwukierunkowy, oparty na interpretacji proces psychiczny, w rezultacie którego idee (myśli), wrażenia i uczucia zostają przeniesione w mniej lub bardziej zniekształconej formie z jednego podmiotu na drugi.
- ⁵ Poglądy Balazsa referuję za: *Słownik pojęć filmowych*, pod red. A. Helman, t. 1, Wrocław 1991, hasło: „Identyfikacja”, s. 123-124.
- ⁶ J.-L. Baudry, *Ideologiczne skutki aparatu filmowego*, przeł. A. Helman, „Powiększenie” 1985, nr 1, s. 23-25.
- ⁷ Ch. Metz, *Le Signifiant Imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, Paris 1977.
- ⁸ Por. A. Helman, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977, s. 35-39.

Summary

The paper consists of fragments from my master's thesis written under the supervision of Prof. Mirosław Przyłipiak at Polish Philology department at the University of Gdansk. The paper is an account of the 'projection-identification process' in relation to authorial subject in documentary film. The first part of the paper is based on the presumption that act of sight-perception constitutes documentary content. An important component of the act is the creation of an illusion of subjective perception. The illusion can be analyzed through the use of projection-identification mechanism, adopted from fictional films (the ideas of Balazs and Morin are briefly summarized). The adoption is based on a shift of the subject of identification from the film hero to the perceiving subject. A short comparison of the structure and mechanism of both genres aims to present the problem of differences in respective identification processes. An additional context is provided through an analysis of the role of camera in feature movie and of the transcendent subject. The second part focuses upon the relation of the author with the figure of the subject. Through a detailed analysis of the process of identification of the viewer with the figure of subject we are able to pose important questions concerning a possibility of lecture of a documentary that would be conscious and independent from the pressure of author-figure. We describe the techniques that enable the viewer to realize the ongoing identification processes and the reception techniques that enable the control of the process of viewer's identification with the author-figure.

Rodzinne transgresje Kazuo Hary

Jeśli chcesz powiedzieć coś o Japonii, musisz się skupić na kobiecie¹. Skrywa ona bowiem wszelkie napięcia, przeciwieństwa i paradoksy tego kraju. Zmiana roli kobiety w społeczeństwie japońskim ujawnia fundamenty zmiany całego społeczeństwa Kraju Kwitnącej Wiśni.

Po zakończeniu wojny ze Stanami Zjednoczonymi w 1945 Japonia była jeszcze okupowana przez kolejne siedem lat, a jej naród poddawany w tym czasie intensywnej reedukacji. Amerykanie starali się przede wszystkim wykorzenić ze świadomości pokonanego narodu wzory czerpane z feudalnej przeszłości (tendencje nacjonalistyczne, militarizm). Jednym z aspektów tej „reedukacji” była właśnie zmiana statusu kobiety w społeczeństwie japońskim. W hierarchii rodziny panował tam bowiem wzór oparty o zasady konfucjanizmu. Najważniejsze miejsce w rodzinie zajmował ojciec, następnie dzieci (zwłaszcza jeśli byli to chłopcy), a następnie matka. Taka struktura leżała u podstaw feudalnej Japonii i w nią wycelowały ostrze swojej krytyki Stany Zjednoczone, pragnąc poprzez emancypację japońskiej kobiety zliberalizować, a tym samym osłabić „japońskiego ducha”.

Próby wyzwolenia kobiety z feudalnego kieratu podjęli również japońscy twórcy filmowi – choć oczywiście z innych pobudek niż rząd amerykański. Aż do lat dwudziestych Japonki nie miały wstępu do kinematografii. Role żeńskie odgrywali mężczyźni – wyspecjalizowani w tym *onnagata*. Sytuacja zmieniła się wraz z westernizacją przemysłu filmowego. Miało to miejsce już na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Wtedy też pojawił się nurt *keiko eiga* (film tendencyjny), czyli kina społecznego o konotacjach lewicowych. To właśnie w *keiko eiga* po raz pierwszy na plan japońskiego filmu wkracza kobieta. Ma to tym silniejszy wyraz, że w filmie tendencyjnym kobieta była ukazywana jako jednostka poddawana represji, wyobcowana, ale – co znacznie ważniejsze – jej życie było nie raz przedstawiane jako metafora powojennej Japonii. Ten aspekt *keiko eiga* odnosi nas bezpośrednio do filmów powstających w Nipponie w latach sześćdziesiątych, czyli do nurtu japońskiej nowej fali – *nuberu bagu*.

Czołowi przedstawiciele nowego kina japońskiego byli często określane mianem *feminisuto* – reżyserów feministycznych. Wynikało to z pokoleniowego przeciwstawienia się młodych reżyserów odchodzącym schematom obecnym w kinie mistrzów, gdzie obecne były wspomniane wcześniej wzory, wywodzące się z feudalizmu. Kino mistrzów takich jak Ozu czy Kurosawa² utożsamiane było z „erą Ojców”, a zatem z tragediami wojny, a w konsekwencji z późniejszą okupacją kraju.

Wśród reżyserów *nuberu bagu* o wyraźnej proweniencji feministycznej należy wymienić zwłaszcza Masahiro Shinodę i Shohei Imamura. *Kobieta owad* (*Nippon konchuki*, 1963) Imamury tworzy doskonały paradygmat dla podejmowanego tutaj tematu. Życie bohaterki filmu, Tome, stanowi metaforę ewolucji Japonii. Ukazuje jej rozwój od okre-



Extreme Private Eros: Love Song, reż. Kazuo Hara (1974)..

Człowiek znika (*Ningen Johatsu*, 1967), *Historii Japonii opowiedzianej przez hostessę* (*Nippon Sengoshi – Madamu onboro no Seikatsu*, 1970), ale i w innych, fabularnych filmach reżyser *Ballady o Narayamie* wykorzystywał techniki dokumentalistyczne, wpływające na uwiarygodnienie ekranowej rzeczywistości³.

Asystentem Imamury i jego pilnym uczniem był Kazuo Hara. Młody reżyser przyjął podobną Imamura strategię, realizując swoje filmy dokumentalne. Obserwował współczesną mu Japonię przez pryzmat wyłączonych ze społecznego dyskursu kobiet, radykałów politycznych, banitów; ludzi kwestionujących powszechnie ustalone zasady i wartości. Przeprowadzał tym samym bezpośredni atak na japońskie społeczeństwo, w tym samym duchu, w którym Imamura i inni nowofalowcy podważali i atakowali społeczne normy w swoich fabułach.

Atak Hary był jednak przeprowadzony z bardziej radykalnej pozycji. Nie tylko dlatego, że reżyser tworzył filmy *stricte* dokumentalne i niezwykle kontrowersyjne, ale przede wszystkim ze względu na ich osobisty charakter. Kulminacją społecznych transgresji, jakich dopuszczał się w uprawianym przez siebie kinie Kazuo Hara, jest jego *home video – Gokushiteki erosu: Renka 1974* (*Extreme Private Eros: Love Song 1974*). Reżyser wycelowuje w nim kamerę we własną rodzinę. Podobne akty ekshibicjonizmu spotykały się zwykle ze skrajnie zróżnicowanym przyjęciem krytyki⁴, nie należy jednak zapominać, że poza ekshibicjonizmem są one także aktem odwagi i szczerości. Nie inaczej było w przypadku obrazu Hary. Radykalne przekroczenie wszelkich granic prywatności, jakiego dokonał artysta w tym filmie, wzbudziło skandal, który uniemożliwił reżyserowi samodzielną realizację następnych prac przez kolejne trzynaście lat. W tym czasie Hara pracował jako asystent Shohei Imamury, Kirio Urayamy, Kei Kumai aż do sukcesu najmniej kontrowersyjnego *Yuki Yukite shingun* (*Naprzód cesarska armio*, 1987).

Bohaterką *Extreme Private Eros* jest Miyuki Takeda, dwudziestosześcioletnia radykalna feministka, niegdyś partnerka życiowa reżysera i matka jego pierworodnego syna. Po trzech latach wspólnego życia Miyuki zdecydowała się jednak odejść od Kazuo. Z relacji samego reżysera dowiadujemy się, że była to jej świadoma decyzja, że „potrzebowała przestrzeni”, którą zabierał jej partner. Odeszła więc od niego, zabrała dziecko i wyjechała na Okinawę. Informacje na temat okoliczności, w jakich rozeszła się para,

su rolnego (życie Tome na wsi, u rodziny), przez etap industrializacji (praca w fabryce w mieście), aż po rozwiniętą nowoczesną gospodarkę (prostytuowanie się Tome, a wreszcie prowadzony przez nią burdel). W filmie Imamury pojawia się również wątek japońskiej kobiety, która, licząc na korzyści materialne, decyduje się na wspólne życie ze stacjonującym w Japonii amerykańskim żołnierzem. Reżyser nadaje temu problemowi wymiar symboliczny – to Japonia „sprzedająca się” Stanom Zjednoczonym, a także „japoński duch” wypierany przez ekonomiczne wartości.

Podjmując temat kobiety w japońskim społeczeństwie i próbując tym samym zdiagnozować stan całego kraju, a zatem określić też jego ewoluującą tożsamość, wybierał się czasem Imamura w rejony dokumentu. Tak było w przypadku

dostarcza reżyser w formie komentarza *voice over*. Chwilami ustosunkowuje się też do tego bohaterka jego filmu, matka ich wspólnego dziecka.

Wydarzenia zarejestrowane w *Extreme Private Eros* rozpoczynają się w 1972 w chwili, kiedy Miyuki decyduje się wyjechać z dzieckiem na Okinawę. Kazuo wyjawia nam, że w związku z jej wyjazdem pomysł nakręcenia o niej filmu był jedynym sposobem (pretekstem?) do podtrzymania tej znajomości. Wydarzenia, jakie znalazły się w końcowym materiale, stanowią ekstrakt trzech lat, w trakcie których reżyser towarzyszył Miyuki. Chociaż wydawać się może, że przez odpowiednią kompozycję (montaż) nakręconego materiału Hara zniekształcił („zagęścił”) życie swojej bohaterki, trudno sobie wyobrazić, żeby któraś z wybranych przez niego scen nie znalazła się w filmie. Ostatecznie każda z nich skupiona jest wokół najważniejszych wydarzeń w życiu tej młodej kobiety, a spójność końcowego obrazu świadczy jedynie o konsekwencji wyborów podejmowanych przez Miyuki i umiejętności jej wiernej rejestracji przez autora.

Kiedy Kazuo Hara przyjeżdża do Miyuki i rozpoczyna zdjęcia, kobieta mieszka już z inną lokatorką – Tsugako. Już w pierwszej scenie „wchodzimy” z kamerą w bardzo intymną relację między kobietami. Scena zazdrości, jakiej jesteśmy świadkami, zdradza po chwili swoje dodatkowe znaczenie. Okazuje się, że kobiety tkwią w homoseksualnym związku, a powodem kłótni jest niewierność jednej z nich. Zdradzona Miyuki próbuje dociec przed kamerą powodów postępowania kochanki, która jednak nie czuje się zobligowana do złożenia jakichkolwiek wyjaśnień. W jednej z kolejnych scen kobiety godzą się, jednak Hara informuje nas – w formie śródnapisu, który strukturyzuje akcję i chronologię wydarzeń – że niedługo potem kobiety się rozstały.



Extreme Private Eros: Love Song, reż. Kazuo Hara (1974).

Już na tym etapie trudno nie docenić pokory reżysera, który spokojnie rejestruje homoseksualny romans Miyuki. Pamiętajmy, że kręcenie tego dokumentu miało być dla niego sposobem podtrzymania znajomości (związku?). Pojawia się tu sugestia, że autor może się w ten sposób zbliżyć do kobiety bardziej, niż by może chciał. Na tym etapie „nie wychyla się” jeszcze zza kamery, pozostaje „niewidzialny”. Z czasem okaże się to jednak dużo trudniejsze, a nawet niemożliwe.

Po zakończeniu wątku romansu Miyuki i Tsugako poznajemy kolejną bohaterkę – Chichi – czternastoletnią dziewczynę z Okinawy, którą Miyuki poznała w barze dla amerykańskich marynarzy. Mamy bowiem rok 1972 – ostatni rok okupacji Okinawy przez wojska amerykańskie – i w tamtejszych portach stacjonują jeszcze amerykańskie okręty. Chociaż Hara nie wydaje się odnosić krytycznie do obecności Amerykanów na wyspie, a w każdym razie nie skupia na tym uwagi widza, automatycznie przypominają się antyamerykańskie wątki z filmów jego mentora, Imamury, na czele z doskonałą satyrą *Wieprze i okręty* (*Buta to gunkan*, 1961), w której japońskie miasto portowe zostało odmalowane przez reżysera jako labirynt burdeli w cieniu amerykańskich pancerników.

I tak w jednej z kolejnych scen Hara rejestruje Chichi uprawiającą seks z czarnoskó-



Extreme Private Eros: Love Song, reż. Kazuo Hara (1974).

rym mężczyzną, prawdopodobnie amerykańskim marynarzem. Chociaż widzimy tylko głowy postaci wyłaniające się spod kołdry, nie ma wątpliwości, że odbywają właśnie stosunek seksualny. Hara przekracza więc kolejne ekranowe/obyczajowe tabu. Pokazuje scenę seksu z nieletnią dziewczyną, prostytutką, rejestruje obraz „na żywo”, nie inscenizując go i – co nie mniej ważne – kochankiem dziewczyny jest czarnoskóry amerykański żołnierz. W przeszłości temat japońsko-amerykańskich par i dzieci rodzących się z ich związków stanowił tabu. Wyjątkiem był znakomity *Kiku i Isamu (Kiku to Isamu)* Tadashi Imai⁵. Bohaterami *Kiku i Isamu* jest tytułowe rodzeństwo, urodzone ze związku japońskiej dziewczyny i czarnoskórego amerykańskiego żołnierza, poddawane szykanom ze strony rówieśników i rasowym przesądom.

W finale „opowieści o Chichi” dowiadujemy się, że dziewczyna zaszła w ciążę. Oczywiście nie wie z kim, ponieważ bardzo często sypia z amerykańskimi marynarzami. W międzyczasie romans nawiązuje również Miyuki. Hara opuścił tymczasem Okinawę i wraca dopiero, gdy z listu Miyuki dowiaduje się, że kobieta jest w ciąży. Na miejscu okazuje się, że ojcem dziecka jest Paul – Afroamerykanin stacjonujący w porcie na Okinawie, który teraz „pomieszkuje” z Miyuki. Para poznała się w barze, w którym Miyuki pracuje jako hostessa. Znajomość z Pauliem kończy się dość szybko, warto jednak przywołać kilka scen towarzyszących wątkowi jego znajomości z bohaterką.

W trakcie jednej z rozmów z Pauliem, której towarzyszyła kamera Hary, Miyuki mówi swojemu eks, że – wyrażając się eufemistycznie – obaj panowie nie zważają szczególnie na to, z kim uprawiają seks. Może był to jeden z powodów, dla których kobieta odeszła od Hary, ponieważ niedługo potem rozstaje się również z Pauliem i decyduje się sama wychowywać również jego dziecko.

W jednej z wcześniejszych scen Miyuki wyraziła swoje zdanie dotyczące kwestii wychowywania dzieci. Kobieta uznała, że pragnie, by jej dziecko wyrosło na „agresywnego dzikusa”. Można uznać jej deklarację za żart, można też – w kontekście jej radykalnie feministycznych poglądów – uznać to za naiwne wyznanie niedojrzałej dziewczyny. Film Hary rejestruje niezwykłość języka i sposobu formułowania myśli Miyuki. Jej poglądy mogą się czasem wydawać mało sensowne i kjarzyć się z wyszydzanym po wielokroć obrazem „wścieklej feministki” rzucającej oskarżenia na mężczyzn. Jednak z każdą kolejną sceną dokumentującą życie tej kobiety nabieramy przekonania o słuszności jej racji, a w każdym razie o spójnym światopoglądzie, który poświadcza swoim wzbudzającym szacunek życiorysem. Na każdym kroku samodzielność i odwaga Miyuki przekonuje nas coraz bardziej do tej postaci i pomaga łatwiej przyswoić jej szorstką i nieco wulgarną powierzchowność. W relacji Miyuki – Kazuo to ona dominuje, a Hara jest jej podporządkowany. Reżyser „ukrywa się” zwykle za kamerą. Jego głos dociera do nas z rzadka w formie *voice over*, czasem z *offu*. Nie pragnie on nigdy tłumaczyć ani odpierać zarzutów, jakie padają pod jego adresem ze strony Miyuki. Nie rewanżuje się jej, tworząc zniekształcony, satyryczny portret kobiety. Pozostaje jej wierny.

W jednej ze scen widzimy w kadrze płaczącego Harę. Po chwili kamera ujawnia siedzącą obok Miyuki, która się mu przygląda. Przez chwilę wyglądało na to, że to ona trzyma kamerę. W rzeczywistości tę scenę filmuje Paul. Na ile jest to świadome konstruowanie dramaturgii filmu, budowanie znaczenia? Z pewnością Paul nie zabrał kamery Harze bez jego wiedzy. Z jakiegoś powodu reżyser postanowił jawnie włączyć się do filmu, jako jego bohater, którym przecież był od początku. Filmowanie własnej rodziny i ujawnianie własnego na nią spojrzenia jest przecież obnażaniem samego siebie w skrajnie intymnym wymiarze. Może Hara, przytłoczony ciężarem rzeczywistości, jaką przyszło mu rejestrować, nie był w stanie udawać przed widzem dłużej obojętności/obiektywności swojego spojrzenia. Taki stan zdaje się potwierdzać jedna z kolejnych scen, która w pierwszej chwili budzi naszą konsternację. Niedługo po tym, jak reżyser opuścił Okinawę, zdecydował się wrócić na wieść o ciąży Miyuki, która pragnęła, by Kazuo sfilmował jej poród. Reżyser wrócił, owszem, ale z asystentką⁶, wówczas narzeczoną. Poza sceną płaczu Hary w jednej z poprzednich scen cały dotychczasowy materiał sprawiał wrażenie obiektywnej rejestracji. Życie Miyuki, poglądy, którym wyraz daje na ekranie, kolejne związki z partnerami różnej płci. Można założyć, że wszystko to jest na tyle ważne, że każdy reżyser sfilmowałby to w zbliżony sposób. Autorskość leży więc nie tyle w organizacji tego tekstu, ile w samej decyzji obnażenia swojego intymnego życia i wystawienia go pod ocenę obcych ludzi. Wszystko zmienia się właśnie z chwilą, kiedy obserwujemy płaczącego reżysera. Podobnie jak decyzja o wprowadzeniu do filmu swojej narzeczonej, płacz mężczyzny jest wejściem w rzeczywistość filmu. W pierwszej chwili wydawało się, że takie posunięcie wprowadzi jedynie chaos do tego świata. Że spójny obraz opowiadający o życiu Miyuki rozpadnie się z chwilą, kiedy akcenty zostaną rozłożone na kolejną postać. Okazało się to jednak kolejnym doskonałym wątkiem dramaturgicznym, istotnym w budowaniu treści całego filmu.

Można się pokusić o próbę zinterpretowania intencji Hary. Będąc świadkiem romansów byłej partnerki z inną kobietą, następnie z mężczyzną, z którym zachodzi w ciążę, na pewno cierpiał z zazdrości. Hara zaczyna się jednak spotykać z inną kobietą, ponieważ rozumie, że nie zejdzie się już z Miyuki. Rozpoczyna się nowy etap w jego życiu. Dotychczas cały jego świat (a więc i świat ekranowy) ograniczał się do Miyuki. Teraz wkracza w niego ktoś inny i to, że pojawia się również na ekranie, wydaje się naturalne.

Podczas pierwszej zarejestrowanej rozmowy kobiet była partnerka reżysera dzieli się swoją opinią na temat Hary. Mówi Sachiko, że Kazuo doskonale potrafi posługiwać się słowami, że nadaje im logiczny porządek, co nie zmienia faktu, że Miyuki mu nie ufa. Kobieta, mniej lub bardziej precyzyjnie, odnosi się więc do fundamentalnej dla feminizmu kwestii języka. Zarzucane Harze pozorowanie sensu poprzez „logiczną fasadę” jego języka to atak na „męski dyskurs”. Z *logosem* związane jest bowiem słowo, a więc i język, ale także rozum, racjonalność oraz prawo rządzące rzeczywistością. Występowa-



Extreme Private Eros: Love Song, reż. Kazuo Hara (1974).

nie Miyuki przeciwko „męskiemu językowi” jest bezpośrednim wystąpieniem przeciw fundamentom logocentryzmu, filozofii racjonalizmu zdominowanej przez mężczyzn. To, co przeciwstawiane jest rozumowi, formowane bywa jako irracjonalne, chaotyczne, dzikie, pierwotne – a to idealnie uosabia przecież Miyuki.

Jednym z ostatnich aktów szerzenia emancypacyjnej myśli na Okinawie jest próba rozpowszechniania przez Miyuki broszur informujących o powstaniu centrum pomocy dla prostytutek⁷. W konsekwencji tej akcji lokalni gangsterzy, prawdopodobnie również alfonsi, konfiskują ulotki, a broniący Miauki Hara zostaje prawie pobity. Niedługo przed wyjazdem protagonistów z wyspy dowiadujemy się też, że Sachiku zaszła w ciążę z Kazuo.

Poród Miyuki ma miejsce już na Honsiu. Zgodnie z obietnicą Hara rejestruje narodziny dziecka. Przedstawia je naturalistycznie, biologicznie, zgodnie z rzeczywistością, bez skrępowania i zbędnych estetyzujących zabiegów. Miyuki leży z rozłożonymi nogami *vis-à-vis* filmującego ją Hary. Źle ustawiona ostrość w tej scenie każe przypuszczać, że reżyser postanowił ocalić resztki tej intymnej chwili dla siebie. W późniejszym komentarzu do tej sceny wyjawia jednak, że był tak zdenerwowany, że źle ustawił parametry ostrości; paradoksalnie ma to podobne znaczenie. O ile celowe zmienienie ostrości byłoby zabiegiem zaburzającym obiektywizm mechanicznej, filmowej rejestracji, to w drugim przypadku mieliśmy do czynienia z niemal fizyczną manifestacją uczuć świadka tej sceny, tak jakby kamera była bezpośrednim przedłużeniem jego oka, którego sprawność zostaje zaburzona w warunkach dużego stresu.

Hara wraz z Miyuki przekracza kolejne kulturowe tabu – rejestruje narodziny, a tym samym organy płciowe człowieka – kobiety⁸. Nie istnieją aspekty życia ludzkiego otoczone większym mistycyzmem i szacunkiem niż narodziny i śmierć. Stanowią one sekrety gatunku ludzkiego, życia w ogóle.

Z jakiś przyczyn rejestracja porodu w kinie jest domeną filmu awangardowego. W Stanach Zjednoczonych długo powstawały jedynie filmy instruktażowe, obrazujące technikę i aspekty fizjologiczne. Materiały te były jednak skierowane do „profesjonalnej widowni” – personelu medycznego. Pierwsze subiektywne (niesłużące naukowym celom) filmy ukazujące poród, powstałe w latach pięćdziesiątych, były dziełem eksperymentatorów spod znaku *Cinema 16*. W telewizji w Stanach Zjednoczonych narodziny pokazane zostały dopiero w latach sześćdziesiątych, oczywiście w celu edukacyjnym⁹.

W 1953 powstaje *All My Babies* Georga Stanleya; jeden z pierwszych aktów ludzkich narodzin pokazany w całej swojej cudowności i towarzyszącym mu bólu. W *Kirsa Nicholina* (1970) Guevary Nelsona udokumentowane są narodziny dziecka pary kontestatorów. Poród nie jest tu przedstawiony jako sterylny, medyczny akt, ale prymitywne, mistyczne przeżycie. Kobieta otoczona jest przez krąg przyjaciół i rodziny. Cały czas jest naga. Dzięki temu, że nieustannie towarzyszy jej partner, ani na chwilę nie zapominamy, że nowe życie zrodziło się z seksualnego pożądania¹⁰.

Nieco inaczej przebiega poród Miyuki. Choć – podobnie jak w filmie Nelsona – kobieta nie rodzi w szpitalu tylko w domu, jest sama. Towarzyszy jej Hara i jego narzeczona, ale oboje pozostają tylko biernymi widzami. Skurcze Miyuki, niewyraźny kształt wylaniający się pomiędzy nóg kobiety, i po chwili dziecko leży już przy matce.

Mistycyzm narodzin uwieczniony w *Kirsa Nicholina*, ustępuje tu „zwyyczajnemu” heroizmowi kobiety. Sama zdecydowała, że urodzi dziecko, sama sprowadziła je na świat, i sama je wychowa. Czy w przyszłości dziewczynka będzie równie „dzika” i niezależna jak jej matka? Zdziwiłbym się gdyby było inaczej.

W jakiś czas po porodzie Miyuki trafia do Orange House Woman's Community – ośrodka niosącego pomoc kobietom, prawdopodobnie tego samego, o którym informowały roznoszone na Okinawie broszury. Tutaj też decyduje się urodzić swoje dziecko narzeczona Kazuo Hary. W porodzie pomaga jej Miyuki. Rodzi się chłopiec. W pierwszych minutach ma problemy z oddychaniem. Po interwencji kobiet zaczyna się jednak ruszać, oddychać, płakać. Będzie więc żył. Miyuki stwierdza autorytarnie, że jest bardzo podobny do Hary, że „ma jego wielkie oczy”. Trudno o lepszy epilog dla tego dramatu; rodzi się dwójka dzieci – dziewczynka i chłopiec. Dziewczynka będzie wychowywana przez samotną, wywołaną kobietę, która jednak doskonale sobie radzi, żyjąc bez mężczyzny, i możemy ufać, że równie dobrze zatroszczy się o swoje dziecko. Chłopiec natomiast, który będzie dorastał w „kompletnej rodzinie”, będzie miał za wzór ojca o liberalnych poglądach, który potrafił dostrzec inność swojej byłej partnerki i uszanować, a nawet docenić jej wybór. Prawdopodobnie wychowa go więc na równie tolerancyjnego człowieka.

W finale opowieści Hary jesteśmy świadkami narodzin „nowego człowieka”. Zobaczyliśmy też wycinek życia nowej, wyemancypowanej kobiety, która nie jest wściekłą samicą głoszącą apokalipsę rodzaju męskiego, a jedynie świadomą swej wyjątkowości matką, zdolną do samodzielnych życiowych wyborów i konsekwentnej realizacji celów na obranej przez siebie drodze.

Film Kazuo Hary zamyka ujęcie Miyuki tańczącej w nocnym klubie. Pracuje jako striptizerka, ale jest szczęśliwa, a Hara (mężczyzna) musi się z tym pogodzić.

Extreme Private Eros przełamał wiele granic. Reżyser pokazał na ekranie seks nietletniej prostytutki z Afroamerykaninem, łamiąc tym samym uprzedzenia rasowe, tak przecież powszechne w Kraju Kwitnącej Wiśni. Zarejestrował też poród nieślubnego dziecka, sam wystawił się na ataki byłej kochanki i żył pod jednym dachem z jej partnerami seksualnymi. Wreszcie pozwolił skierować kamerę na siebie, gdy płacząc ujawniał własną słabość wobec kobiety.

Gdyby wszystkie te wątki zostały przetransponowane do filmu fabularnego, straciłyby na sile. To, co stanowi o wartości dokumentu Hary, to jego osobisty, intymny wymiar. Reżyser jednocześnie deklaruje się i potwierdza treść tej deklaracji rejestrując swoją „miłosną pieśń”¹¹.

Extreme Private Eros zrodził się z ducha japońskiej nowej fali [*nuberu bagu*], kina, które w przeciwieństwie do francuskiej *nouvelle vague* nie uciekało od rzeczywistości politycznej swojego kraju, ale czynnie, w sposób niemal kronikarski rejestrowało wszystkie wstrząsy, jakie przechodziła Japonia w latach sześćdziesiątych. Kiedy pod koniec dekady wraz z przedłużeniem traktatu pokojowego ze Stanami Zjednoczonymi opadły kontestacyjne nastroje, również reżyserzy japońskiej nowej fali zmanifestowali w swych filmach koniec kina zaangażowanego politycznie. Film Hary jest natomiast krokiem naprzód. Pokazuje, że nadszedł czas na indywidualną wypowiedź. Walki z policją, jakie przetoczyły się przez Japonię między rokiem 1960 a 1970, nie przyniosły oczekiwanych rezultatów. Przyniosły jednak ożywienie w innych dziedzinach życia społecznego, zwłaszcza w sztuce japońskiej awangardy. Obserwując wydarzenia tej niezwykle płodnej dekady i będąc świadkiem klęski ruchów studenckich w 1970 – tak odczytywano przedłużenie traktatu z USA – reżyser zrozumiał, że bodźcem do ostatecznych zmian w społeczeństwie jest zmiana własnego życia, czyli *de facto* zmiana relacji z otaczającymi nas ludźmi. Próba ich zrozumienia i otworzenie się na ich odmienność. W tym sensie *Extreme Private Eros* jest prawdziwą pieśnią miłości.

Bibliografia:

Desser David, *Eros plus Massacre*, Indiana University Press 1988.

Janicki Stanisław, *Film japoński fakty, dzieła, twórcy*, Warszawa 1982.

Vogel Amos, *Film as a Subversive Art*, United Kingdom 2005.

Przypisy

- ¹ D. Desser, *Eros plus Massacre*, Indiana 1988, s.108.
- ² Zwykle jednym ciągiem wymienia się jeszcze Mizoguchiego, jednak był on czołowym *feministo* kina japońskiego i dlatego nie wymieniałem go obok tych reżyserów.
- ³ Doskonałym przykładem jest *Głębokie pożądanie bogów* (*Kamigami no Fukaki Yokubo*, 1968), do realizacji którego Imamura przygotowywał materiały przez wiele lat, łącząc elementy dokumentalne z fikcyjnymi.
- ⁴ *Casus* filmów Marcina Koszałki, zwłaszcza *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999) czy *Tarnation* Jonathana Caouette (2003).
- ⁵ Do tego problemu zbliżył się również Nagisa Oshima w filmie *Schwytany* (*Shiiku*, 1961), w którym obserwujemy historię Murzyna, zestrzelonego pilota amerykańskiego samolotu. Tematem obrazu Oshimy jest nieludzki, wrogi stosunek mieszkańców wioski, nad którą rozbił się mężczyzna. Kulminację tej wrogości stanowi linca w ostatniej scenie filmu.
- ⁶ Sachiko Kobayashi – obecna żona Kazuo Hary, producentka *Extreme Private Eros* i wieloletnia współpracowniczka reżysera.
- ⁷ Miyuki zachęca też do opuszczania Okinawy.
- ⁸ W Japonii w tym czasie funkcjonował też zakaz pokazywania na ekranie włosów łonowych. Nielegalne filmy z tego rodzaju „fetyszem” były rozprowadzane tylko przez *yakuzę*.
- ⁹ Nagrania te ograniczały się zawsze do ujęcia „z boku” – czyli dziecka wyłaniającego się z „namiotu” kolan kobiety odkrytych białym prześcieradłem, bez kadrowania organów kobiecych. Do dziś naturalistycznie pokazywane narodziny są raczej domeną kina eksperymentalnego – *casus* *Bodysong* (2003) Simona Pummella.
- ¹⁰ A. Vogel, *Film as a Subversive Art*, United Kingdom 2005, s.258-262
- ¹¹ *Love Song 1974* – podtytuł filmu Hary.

Summary

Extreme Private Eros: Love Song 1974 is a second documentary in the filmography of Kazuo Hara, artist regarded as a pioneer of a “private film” [*kojin eiga*]. At first alone and later with his lover and producer, Sachiko Kobayashi, he travels to Okinawa to film his ex-girlfriend, a radical feminist, Miyuki Takeda. He is not a distant observer, but a protagonist of his own movie, the experiment. Among the scenes illustrating the woman’s daily life, her romance with a young girl and also with the American soldier - which fruits with a child “born on a screen” – are those scenes in which the director gives camera away to Miyuki’s lover, cries and reveals himself in front of the viewer.

Hara’s film is a masterpiece of transgressive documentary where the artist’s responsibility for his work is tantamount to the responsibility for his life. In his search for social changes he starts from his own, private environment.

Through the raw form of his work – overexposed photography, lack of a synchronized sound and applying of a handheld camera – he manages to create a unique, subtle cinematic poem. On a foundation of a documentary recording Hara builds senses and meanings corresponding with the finest features of Japanese new wave [*nuberu bagu*], by which he was clearly inspired. This is how an extreme, private masterpiece was born.

II. Krytycyzm-Krytyka-krytyczność



Kim jest teoretyk?

Rozbrojeni

Teoretyk jest kimś rozbrojonym [*undone*] przez teorię.

Praca teorii nie polega na akumulacji narzędzi i materiałów teoretycznych, modeli analizy, perspektyw i stanowisk, lecz na rozmontowaniu [*unravel*] samego gruntu, na którym teoria stoi. Na stawianiu pytań i sianiu wątpliwości tam, gdzie uprzednio panowała widoma zgoda co do tego, co i jak się robi.

W kontekście pytania, kim może być artysta, chciałabym zapytać, kim może być teoretyk, by zasygnalizować, jak nierozzerwalnie splecione mogą być te egzystencje i te praktyki. Stare granice między tworzeniem i teoretyzowaniem, ujmowaniem historycznym i obrazowaniem [*displaying*], krytykowaniem i afirmacją dawno już zostały zatarte.

Praktyki artystyczne uznaje się obecnie za produkcję wiedzy, a przedsięwzięcia teoretyczne i kuratorskie idą w znacznie bardziej eksperymentalnym i kreatywnym kierunku. I jedno i drugie operują raczej w dziedzinie potencjalności i możliwości aniżeli w obszarze produkcji materialnej.

Wcześniejsze pragmatyczne powiązania między nimi, na gruncie których jeden obszar „służył” drugiemu, ustąpiły miejsca zrozumieniu, że wspólnie mierzymy się z kulturowymi problemami i wspólnie produkujemy kulturowe sensy. W miejsce „krytycyzmu” [*criticism*], będącego aktem sądenia odnoszącym się do wyraźnie wyodrębnionego przedmiotu krytyki, nie tylko uznajemy własne uwikłanie w ów przedmiot czy też w zjawisko kulturowe, lecz również zdajemy sobie sprawę z performatywnej natury każdego działania lub postawy, jakie moglibyśmy wobec nich przyjąć. Obecnie wszystkie te praktyki uważamy za splecione w złożonym procesie produkcji wiedzy i nie rozszepiamy ich, jak do niedawna, na twórczość i krytykę, wytwarzanie i stosowanie. Przyjmując powyższą wiązkę perspektyw, nie można już pytać „kim jest artysta?” bez pytania „kim jest teoretyk?”

Narracja zdająca sprawę z teoretycznego rozmontowania, z bycia rozbrojonymi, jest wieloetapową podróżą, w czasie której unieważnione zostaje samo myślenie, w jakim jesteśmy zanurzeni. To momenty cichych epifanii, kiedy uświadamiamy sobie, że rzeczy niekoniecznie muszą być takie a nie inne, że może istnieć jakiś zupełnie odmienny sposób ich ujmowania; chwile, w których oswojone paradygmaty tracą swą prawomocność i nagle objawiają się w przeblysku jako nic więcej ponad to, czym są, jako paradygmaty właśnie. W moim przypadku, podróż ta rozpoczęła się od dyscypliny zwanej historią sztuki, skąd, podążając szacownymi drogami myśli krytycznej i teoretycznej, dotarłam do innego, mniej zdyscyplinowanego miejsca, które tymczasowo nazwijmy kulturą wizualną [*Visual Culture*].

Co więcej, moja droga do kultury wizualnej naznaczona jest nieco odmienną perspektywą, wynikającą z różnicy kulturowej¹, a jednym z przywilejów kulturowo przemieszczonych jest to, że ich punkt widzenia zawsze jest kłopotliwy i podejrzliwy, nigdy nie sytuuje się frontalnie, lecz znajduje się często w relacji niewygodnej dla panujących paradygmatów. Długie, konwencjonalne i w istocie antyintelektualne szkolenie z zakresu historii sztuki, od którego zaczęłam, przywiodło mnie w końcu do stanu kompletnej bezradności wobec tego, jak poruszać się w owych szczelinach między tym, kim jestem, co robię, oraz światem, który zamieszkuję.

Z perspektywy czasu widzę, że w moim szczególnym przypadku odległości dzielące te trzy obszary przesądziły o nieskuteczności podejmowania jakichkolwiek uznanych prób naginania i rozciągania praktyki zawodowej w taki sposób, by obejmowała ona moje własne zainteresowania. Dlatego w pierwszej chwili pochłonęło mnie poszukiwanie możliwości sformułowania projektu badawczego bez opierania się na dostępnych materiałach czy istniejących kategoriach, lecz na tym, co w danym momencie historycznym jawi się jako zestaw palących kwestii.

Mówiąc z grubsza, wyłaniały się one, moim zdaniem, w następującym porządku: w latach 80. pojawiły się problemy związane z różnicami płciowymi i seksualnymi, co zaowocowało studiami z zakresu epistemologii feministycznych. Lata 90. ujawniły kwestie rasy i różnic kulturowych, czego efektem była próba zmierzenia się z autorytetem „geografii” jako korpusu wiedzy o politycznych implikacjach, a obecnie również pytanie o możliwe, dostępne nam – parlamentarne czy performatywne – formuły uczestnictwa w demokracji. Ten ostatni wątek rozwijam zresztą od niedawna, badając partycypację oraz zastanawiając się, na czym polega uczestnictwo w kulturze wizualnej wykraczające poza przydzielane nam przez tę kulturę role widzów lub słuchaczy.

Mówię tu, rzecz jasna, o długiej, trwającej już bez mała osiemnaście lat podróży – określanej, z jednej strony, przez spotkania z nieustannie zmieniającymi się sposobami uprawiania globalnej polityki, z drugiej zaś przez niezmiernie ekscytujące kontakty z teorią krytyczną – która upewniła mnie, że rzeczy nie są koniecznym tym, czym się wydają, oraz wyposażała w narzędzia do zrozumienia ich rzeczywistej natury. Ale bez obaw, nie zamierzam tu rekapitulować długiego marszu od strukturalizmu do Deleuze’a z wypadami w stronę feminizmu, psychoanalizy i studiów nad kolonializmem. Zamiast tego pragnę mówić o dynamikach utraty, zaniechania, odchodzenia i bycia „bez”.

Dynamiki te uważam za nieodzowne dla mojego rozumienia dyscypliny zwanej kulturą wizualną, bowiem czymkolwiek ona mogłaby być, NIE jest projektem akumulacyjnym, addytywnym, w którym fragmenty nowo odkrywanych perspektyw wkleja się w istniejącą strukturę, na pozór poszerzając ją i wzbogacając, na pozór czyniąc ją lepiej dostosowaną do wyzwań czasu. W ramach mojego myślenia nie jest możliwe oddzielenie pojęcia „krytyczności”, które uważam za fundamentalne dla kultury wizualnej, od procesów odchodzenia od kompleksów wiedzy, porzucania teoretycznych modeli analizy i obywatela się bez pewnych lojalności.

„Krytyczność”, jak ją rozumiem, polega właśnie na operacjach rozpoznawania ograniczeń własnego myślenia, ponieważ człowiek nie jest w stanie nauczyć się niczego nowego, nim nie odczyta się czegoś starego, w przeciwnym razie zaledwie dodaje informacje, zamiast ujmować całą strukturę na nowo.

Wydaje mi się, że na przestrzeni stosunkowo krótkiego czasu staliśmy się zdolni do przejścia od krytycyzmu (*criticism*) przez krytykę (*critique*) do krytyczności (*criticality*)

– od wytykania błędów przez badanie ukrytych założeń, które pozwalają dostrzec pewną przekonującą logikę, do działania na niepewnym gruncie, które – choć sprzęgnięte z krytyką – pragnie wpisywać się w kulturę z pozycji innej niż postawa analizy krytycznej; innej niż naświetlanie wad, lokalizowanie pominięć, alokacja win.

Na gruncie projektu, który określam jako „krytycyzm”, zajmujemy się głównie aplikacją wartości i ocen, opierając się – do czego rzadko się przyznajemy – na humanistycznym kodeksie miar, ufundowanym z kolei na znaturalizowanych przekonaniach i niewypowiedzianych interesach. Projekt „krytyki”, który zanegował zamysł „krytycyzmu” na wielu poziomach teorii poststrukturalnej oraz sprzężonych z nią polach różnic seksualnych i postkolonializmu, umożliwił znacznie bardziej wnikliwe przebadanie wszystkich tych założeń, znaturalizowanych wartości i struktur myślenia, które podtrzymywały tradycyjne roszczenia poznawcze do prawdy i wiedzy.

Krytyka, w jej niezliczonych subtelnościach, pozwoliła nam odsłonić, uchwycić i krytycznie przemyśleć prawomocność logiki oraz mechanizmy działania takich roszczeń do prawdy. Jednakże pomimo siły aparatu krytycznego, a także jego wielkiej i nieprzemijającej wartości, krytyka podtrzymała pewną zewnętrzną formułę poznawczą, pewną skłonność do zagładania do środka z zewnątrz, oraz do naświetlania, badania i eksponowania tego, co na pozór ukryte w fałdach uporządkowanej [structured] wiedzy. Stale rosnący nacisk na przypisywanie win, wytykanie niedopowiedzeń i niesprawiedliwości prowadził do zawierania sojuszy między krytyką a takimi projektami politycznymi, jak „polityka tożsamości”, oraz osłabiał kompleksową zdolność do zagospodarowywania kultury poprzez twórcze dualizmy i wieloznaczności.

W końcu zawsze jesteśmy czemuś winni, to nasza trwała i ciągła kondycja; z każdym rokiem zdajemy sobie sprawę z nowej perspektywy, jakiej dotąd nie byliśmy świadomi, która odsłania przed nami kolejne wewnętrzne niesprawiedliwości kulturowe. Obecny etap rozwoju teorii kultury, który określam jako „krytyczność” (co z pewnością nie jest najlepszym określeniem, choć jedynym, jakim w tej chwili dysponuję), kształtuje się poprzez nacisk na terażniejszość, przeżywanie danej sytuacji, rozumienie kultury raczej jako serii skutków niż przyczyn, urzeczywistniania niektórych z jej możliwości zamiast wskazywania jej wad. W oczywisty sposób inspirowana dziełem Deleuze’a, Nancy’ego i Agambena – ich wysiłkiem rozbrojenia dychotomii „wnętrza” i „zewnątrza” za pośrednictwem licznych, nowopowstających kategorii, takich jak kłacza [rhizomatics], fałdy [folds] czy pojedynczości [singularities], które rozmontowują podziały binarne i zastępują je złożonym współ-zamieszkiwaniem [multi-inhabitation] – „krytyczność” ta łączy się więc w moim myśleniu z ryzykiem, z pewnym sposobem kulturowego zamieszkiwania, który to ryzyko przyswaja sobie performatywnie, nie będąc na razie w pełni zdolnym do jego artykulacji.

W stanie „krytyczności” doświadczamy owego dwoistego zaangażowania, w którym jesteśmy w pełni uzbrojeni w instrumenty [knowledges] krytyki, zdolni do analizowania i ujawniania, a zarazem podzielamy i przeżywamy same te uwarunkowania, których naturę jesteśmy w stanie przeniknąć. W ten sposób trwamy w dualności, która wymaga postawy analitycznej, a jednocześnie domaga się wytwarzania nowych podmiotowości potwierdzających, że jesteśmy, jak to określiła Hannah Arendt, „bliźnimi w doświadczaniu” kondycji, którą krytycznie badamy.

Pozbawieni

Zatytułowałam poniższą część „Pozbawieni”, ponieważ od jakiegoś czasu ten stan bardzo mnie interesuje jako punkt wyjścia do nowego myślenia i nowych projektów badawczych. Słowo „bez” [*without*] wydaje się wskazywać sytuację, w której uświadamiamy sobie, że pewne zasady nawigacyjne i pewne modele analizy krytycznej, którymi dysponowaliśmy, tracą użyteczność w odniesieniu do nowej, wyłaniającej się kombinacji problemów.

Przy czym nie chodzi o proste uświadomienie sobie tego faktu, lecz o pełne uznanie dotychczasowej przydatności tych modeli analitycznych, połączone z wyraźnym poczuciem tego, jak bardzo nam ich już brak... Wydarzenia z 11 września są, moim zdaniem, niezwykle aktualnym przykładem tego stanu, który próbuję tu uzmysłowić. W kontekście myśli krytycznej wydarzenia te – straszne i tragiczne – jawią się jako pokłosie z wolna narastającej świadomości, że bliźniacze modele teorii postkolonialnej z jednej strony i dyskursów globalizacji z drugiej nie stają już na wysokości zadania przemyslenia stosunków międzykulturowych w skali świata. Nagle skonfrontowano nas z czymś, co kiedyś nazwałam „geografią w czasie rzeczywistym”. Czas rzeczywisty to moment, w którym jakiś mgławicowy, na wpół uświadamiany byt, będący dotąd co najwyżej powodem niejasnego niepokoju lub częściowo wyrażonego rozpoznania, wdzierając się w naszą rzeczywistość, staje się tą rzeczywistością. Wydarzenia 11 września są przykładem sytuacji zmuszającej nagle do życia w czasie rzeczywistym. Mądrzy po fakcie, powiemy dziś, że wielu z nas odczuwało niepokój już ponad rok wcześniej: szczyty G8 w Seattle, Göteborgu i Genewy, zakłócanie przez coraz gwałtowniejsze protesty, intifada w Palestynie i wymykająca się spod kontroli reakcja Izraela, coraz bardziej desperackie ostrzeżenia o nadciągającej katastrofie wygłaszane przez rzeczników światowych organizacji pomocowych, miasta, w których organizacje pozarządowe są jedyną funkcjonującą jeszcze infrastrukturą, otwarta debata na temat ogólnoswiatowych następstw niewolnictwa i przemocy rasowej na całym świecie, jaka miała miejsce w Durbanie.

Dlatego właśnie intelektualiści, którzy stosunki władzy geopolitycznej rozpatrywali w kategoriach ich manifestacji kulturowych, znaleźli się przez moment w stanie bycia „bez”. Stare uporządkowanie świata na kolonizatorów i kolonizowanych przestało wystarczać do uchwycenia i analizy tych zdarzeń, podobnie zresztą jak nowsze próby ogarnięcia jego ładu w kategoriach logiki wielonarodowych korporacji, wolnego handlu i granic narodowych i kulturowych rozmytych dzięki internetowi.

Gdyby jednak nie doświadczenie tych modeli analitycznych – postkolonializmu i globalizacji – nie moglibyśmy zrozumieć sytuacji, w której się znajdujemy, kiedy to jednocześnie dysponujemy wiedzą [*knowing*] i nie jesteśmy w stanie nic wiedzieć [*being unable to know*], co jest znamieniem owego bycia „bez”. Do tego momentu, który wykrystalizował się dzięki powyższym wydarzeniom, wróć jeszcze pod koniec tego tekstu, teraz natomiast postaram się przybliżyć moje rozumienie kultury wizualnej jako bycia „bez”.

Czego się wyrzekliśmy, przechodząc od tego, co podległe badaniu i analizie, do tego, co performatywne i partycypacyjne? Większości wskaże brak trwałej świadomości historii, zakotwiczonej i legitymizującej wszystko, która staje się źródłem najwyższej niepewności. Nie podzielam tego stanowiska, ponieważ świadomość tę zawsze uważałam za amalgamat tropów i struktur narracyjnych. Badania historyczne często ujawniają fascynujące materiały, jednak rzadko rzeczywiście cokolwiek wyjaśniają na tym poziomie, na którym oczekuję wyjaśnienia – na poziomie rozdźwięków, nieciągłości

i trywialnych zdarzeń [*performances*], które świadczą tyle o nas samych, ile o świecie zewnętrznym.

Odpowiedź tkwi, przynajmniej moim zdaniem, w zastąpieniu historycznej określoności [*specificity*] przedmiotu badania historyczną swoistością [*specificity*] tego/tej/tych, którzy to badanie prowadzą. W celu urzeczywistnienia tego przejścia bez popadnięcia w niekończące się anegdoty i autobiograficzne rozpamiętywania, które z przeżycia czynią podstawę wiedzy, próbujemy odczytywać każdą kulturę poprzez inne, często wrogie i konkurencyjne narracje kulturowe. Ten proces nieustannego przekładu i negocjacji jest często wyczerpujący ze względu na charakteryzującą go odmowę zajmowania ustalonej i mocnej pozycji, ale rzeczywiście pozwala nam przesunąć ciężar określoności z materiału na czytelnika lub widza oraz strzeże nas przed niebezpieczeństwem zupełnego nieumiejscowienia.

Być może dzięki niemu moglibyśmy również zrozumieć, że za każdym razem, gdy historyczna określoność zapewnia części wykluczonych wyzwolenie i siłę polityczną, równocześnie zamyka [*imprisons*] innych w ramach starej struktury binarnej, która nie odzwierciedla już warunków i realiów ich aktualnej egzystencji. Wielkie znaczenie w tej dyskusji odgrywa inspirowany myślą Deleuze'a proces odchodzenia od posługiwania się modelem kultury swoistości (specyficznej dla konkretnej lokalizacji) na rzecz modelu kultury pojedynczości [*singularity*] (wsłuchanej w logikę własnej organizacji).

Oczywiście z dyscypliną wiąże się bezpieczeństwo oraz wszelkie wygody wynikające ze spójnej tożsamości, znajomości źródeł finansowania aplikacji badawczych, pewności, jakiemu gremium należy przedstawić swoją pracę do oceny. Dotyczy to nawet banalnej kwestii umiejętności reagowania na często zadawane na przyjęciach pytanie: „A ty czym się zajmujesz?”, które nieodmiennie wywołuje podszyte paniką milczenie i dość mętne odpowiedzi. Dziś jestem już śmielsza, bardziej pewna siebie i, patrząc pytającym prosto w oczy, mówię: „kulturą wizualną”, po czym czekam, aż skonsternowani odwrócą wzrok [*look away*], zawstydzeni, że ewidentnie nie mają najmniejszego pojęcia, o czym mówię. W ramach niedawnej wystawy Manifesta w Lublanie² pokazywano pracę litewskiego artysty Arturasa Raili zatytułowaną „Dziewczyna jest niewinna” – nagranie wideo rejestrujące obrady grona profesorów Wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych, którzy na zakończenie roku opiniowali prace studentów i wystawiali im oceny końcowe. Film ten w najprostszej formie demonstruje, jak w chwilach kryzysu i schyłku estetyka sprzęga się z ideologiami, w efekcie czego ci, którzy wyrobili sobie nazwiska w poprzedniej epoce, nie dysponują żadnymi zasadami, dzięki którym byłiby w stanie radzić sobie z obecną sytuacją.

Ludzie ci skarżą się na poczucie straty, niepewność, zagubienie. Pewien brodaty profesor w średnim wieku stwierdza z gardłem ściśniętym smutkiem, że „dziś nawet już nie możemy mówić o pięknie”. Film nie przypisuje żadnemu z protagonistów etykiety postępowca czy wsteczника, nie powtarza w kółko tych wszystkich oczywistych argumentów politycznych odwołujących się do opozycji komunizm – demokracja, lecz po prostu inscenizuje zamęt związany z procesem uczenia, osądzania i umiejscawiania sztuki w polu drastycznie przedefiniowanych paradygmatów.

Z czego jeszcze zrezygnowaliśmy? Trudniejsze do odrzucenia było samo pojęcie metodologii, pewności podejścia, problematyki, zestawu schematów analitycznych, z których możemy korzystać w odniesieniu do jakichkolwiek zagadnień, jakimi się zajmujemy. Odrzucenie pojęcia historii lub pojęcia dyscypliny przyszło nam stosunkowo łatwo, ponieważ odziedziczyliśmy je, a więc musieliśmy je albo przyjąć albo agitować

na rzecz ich modyfikacji. Natomiast metodologia była czymś, o co sami walczyliśmy, i w czym pokładaliśmy wszelkie nadzieje na stworzenie szerszego intelektualnie, bardziej inkluzywnego politycznie i bardziej kreatywnego, jeśli chodzi o podmiotowość, pola działania. Przez pewien czas zajmowałam się kwestiami przestrzeni oraz związaną z tym polityką [spatialization], i moją wyobraźnię niesłychanie pobudzało to, co powszechnie określa się jako dyskurs na temat przestrzeni, a zwłaszcza te dyskusje, które wydawały się potencjalnie zdolne do rozbrojenia niektórych mniej znanych przejawów różnic seksualnych i kulturowych. Ostatnio jednak odkryłam, co zaskoczyło mnie samą, że interesuje mnie nie tyle przestrzeń jako taka, ile raczej to, co kwestia przestrzeni pozwoliła mi zrozumieć jeśli chodzi o dynamikę i oddziaływanie strategii wieloznaczności i wyrzeczenia w kulturze sfery publicznej.

To z kolei prowadzi mnie do zrozumienia, że bodaj najboleśniejsze z tych wyrzeczeń dotyczy samego pojęcia przedmiotu [subject] naszej działalności. Stają się coraz bardziej nieufna w stosunku do obszarów, w których przedmiot aktywności jest uzgadniany i sankcjonowany. Dzięki tym wszystkim „post”, o których czytaliśmy i które uwewnętrzniiliśmy, zdaję sobie sprawę z przelotności zarówno zgody co do danego przedmiotu (jak choćby wtedy, gdy świetnie się rozumiemy, mówiąc: „Zajmuję się reprezentacją subiektywności kobiecej w malarstwie rodzajowym na przełomie wieków”, albo gdy wszyscy kiwają głowami z uznaniem, kiedy ktoś powie, że zajmuje się „ciałem”), jak i założeń, systemów i granic, które podtrzymują jego przedmiotowe istnienie w świecie.

Sądzę, że znajdujemy się raczej na etapie, na którym cały wysiłek zorientowany jest na ukonstytuowanie podmiotu [subject] naszej pracy. Mamy do dyspozycji zestaw interesujących nas pytań i kwestii, odczuwamy dokuczliwe wątpliwości co do tego, co kryje się pod tym, co jawne, wreszcie, dysponujemy pewną dozą wolności badawczej, po czym uruchamiamy to wszystko i patrzymy, co z tego wyjdzie. Dlatego w ramach opieki promotorskiej wielu z nas próbuje dziś omijać kłopotliwe pytania, o czym jest praca doktoranta, jaki jest jej przedmiot, jak można tę pracę zatytułować po zakończeniu analizy leżących u jej podłoża problemów. Coraz częściej pytamy kandydatów na badaczy nie o to, co chcą zrobić, lecz o motywację stojącą za ich projektem. Im mniej wydają się pewni tego, na czym właściwie ich projekt polega, tym większą budzą w nas sympatię, choć rzecz jasna tym mniejsze też mają szanse na zdobycie stypendium, chyba że zdołamy wspólnie przeformułować ów ładunek niepewności w zestaw dopuszczalnych pytań, metod i stwierdzeń – być może nasza praca polega właśnie na tego rodzaju przekładzie między bliźniaczymi biegunami wątplenia i pewności.

Gdzie w takim razie ta praca jest umiejscowiona? Być może jest to źle postawione pytanie – być może owo „gdzie” sugeruje możliwość dotarcia do jakiegoś stałego i znanego miejsca, w którym mamy szansę nasze zadanie faktycznie odnaleźć. Być może lepiej pytać, na czym nasza praca polega i co wytwarza, jakie są efekty jej wpływu na świat, niż zastanawiać się, jakie istniejące znaczenia odsłania. Przez ostatnie lata nieustającego zajmowania się kolejnymi problemami analizowałam ich krytyczne konteksty i uwarunkowania, badałam założenia, na których mogą się opierać, a także języki, w których są formułowane. Jednak po przejściu przez te wszystkie zabiegi analityczne uzmysławiam sobie, że nie jestem w stanie wyobrazić sobie następnego kroku: kroku, który przeniósłby mnie poza analizę krytyczną do możliwości pomyślenia alternatywnej formuły, rzeczywistego znaczenia tego „zakłóconego w procesie analizy” [disturbed-through-analysis] zjawiska kulturowego. Choć zdarza się, że spotykam prace należące do nurtu sztuki konceptualnej, które podejmują podobne kwestie i potencjal-

nie stanowią platformę umożliwiającą uczynienie owego kroku: faktycznej kulturowej produkcji, a nie analizy, tego stanu, który udało mi się uchwycić teoretycznie.

Prace te odnoszą się do tego, jak postrzegana jest kultura, gdy ujmuje się ją z perspektywy kuchennych drzwi czy niejako z ukosa, przez pryzmat błędnych interpretacji i nieudanych przekładów, a także co to znaczy znajdować się w położeniu, w którym odczuwa się kulturową tęsknotę za czymś, co historycznie i politycznie zakazane. W moich ostatnich wypowiedziach teoretycznych umiejscawiam dzieła tych artystów w kontekście debat kulturowych, w których rzadko uwzględnia się sztuki wizualne. Przyjmuje to formę pewnej praktyki, swego rodzaju „pisanania z” [*writing with*] pracą danego artysty zamiast o tej pracy, dehierarchizacji pytania o to, kto ma ostatnie słowo w określaniu znaczenia dzieła kultury wizualnej: artysta, krytyk, historyk, autor reklamy, zleceniodawca, studio czy reżyser.

Niedopasowani

Kiedy w połowie lat 90. zaczęliśmy teoretyzować kulturę wizualną jako odrębną dyscyplinę, w dużej mierze fascynował nas pewien amalgamat wszystkich owych „bez” [*without*], które właśnie próbowałam opisać. W pewnym sensie siłą napędową tego przedsięwzięcia – mam tu na myśli kontekst Stanów Zjednoczonych, gdzie wówczas pracowałam – było wspólne dla wielu z nas zrozumienie, że dalsza walka z rygorami historii sztuki jako dyscypliny czy podejmowanie kolejnych prób poszerzenia jej granic po prostu przestają być produktywne. Granice, wąskie czy szerokie, łatwe czy trudne do przekroczenia, są w końcu przecież jedynie tym właśnie – granicami, ograniczeniami pola możliwości.

Tym, czego potrzebowaliśmy w zamian, była otwarta i płynna przestrzeń, w której mogą zachodzić liczne formy eksperymentalnych połączeń pomiędzy ideami, politykami, obrazami i efektami. Co więcej, w przestrzeni tej nie ma żadnych ograniczeń materiałowych ani dominujących metodologii, zawieszona jest owa niekończąca się taksonomia części składowych, będąca znamiem tak zwanej „interdyscyplinarności”. Zależnie od konkretnej problematyki, którą każdy z nas bada czy interpretuje, wnosimy do dyskusji wszystko to, co akurat wydaje nam się ważne lub pouczające, bez potrzeby uzasadniania tego na gruncie historii dyscyplin, z których to coś zostało zaczerpnięte. Tak oto wracamy do wspomnianego już odróżnienia pojedynczości i swoistości, a także do Deleuze’owskiego ujęcia przedmiotu [*matter*] jako czegoś samoorganizującego się, nie zaś realizującego jakiegoś z góry ustalone zasady organizujące.

Od tamtej pory dokonała się oczywiście pewna nieuchronna instytucjonalizacja tego pola, mnożą się wydziały i programy badawcze, kompendia i monografie, czasopisma i programy nauczania. Odnoszę niekłamanie wrażenie – tym bardziej rzetelne, że znajduję się w samym sercu tych wszystkich przemian i zdaję sobie sprawę, że tak naprawdę nikt z nas nie potrafi ująć kultury wizualnej w standardową definicję – że tym, czego doświadczyliśmy, była faktycznie płynna przestrzeń intelektualna, nieco tylko bardziej zorganizowana niż ta wymarzona. Ostatnio jednak dochodzą mnie słuchy, że w obszarze dyskursu na temat kultury wizualnej pojawiają się swego rodzaju praktyki policyjne – twierdzenia, że jest ona tym, a nie tamtym, że można ją zdefiniować tak, ale nie owak, że na jej temat mogą się wypowiadać ci, lecz nie tamci. Krótko mówiąc, rozpoczęły się już procesy terytorializacji, a w ich następstwie pojawiają się zapewne wszystkie strategie fiksacji przedmiotu, waloryzacji metod, włączeń i wykluczeń, których jeszcze kilka lat

temu usiłowaliśmy uniknąć w imię koncentracji naszej uwagi na tym, co wymaga pomyślenia, zamiast na spieraniu się z tym, co już pomyślane.

W tym miejscu pragnę powtórzyć z całą mocą, że działanie oparte na niedopasowaniu uważam za równie złożone, rygorystyczne i ważne jak praktyki zmierzające do pełnego dostosowania się do paradygmatu dyscyplinarnego lub poszerzenia go w taki sposób, by uwzględnił nasze własne dążenia. Ma ono wiele wspólnego z Derridiańską dekonstrukcją, mimo że być może jest mniej zaabsorbowane przesunięciami świadomości, za to bardziej skoncentrowane na realizacjach [*enactments*] i efektach kulturowych. Od jakiegoś czasu jednak musimy wszyscy – w naszych różnych krajach i instytucjach oraz w ramach naszych różnych praktyk – myśleć o instytucjonalizacji tego, co robimy. O nowopowstających nazwach, tytułach i tak zwanych „polach” [*fields*], które zajmujemy [*inhabit*], a także o tym, jak to wszystko może oddziaływać zarówno na siebie nawzajem, jak i na styku ze strukturami finansowania i nomenklaturą zawodową, by przywołać tu przykład mojej przyjaciółki, artystki ShuLei Chang, która – ku wielkiej zazdrości wielu z nas – zaczęła ostatnio określać się mianem „konceptualizatorki”.

Tego rodzaju myślenie, mimo że w obecnej sytuacji niestety konieczne, uważam zasadniczo za stratę czasu. Tym bowiem, co w ciągu tych siedmiu lat odkąd zaczęłam pisać teksty zmierzające do zarysowania problematyki kultury wizualnej wydawało mi się w tej kwestii naprawdę godne przemyślenia, jest pytanie, na czym rzeczywiście polega bycie w kulturze wizualnej, praca w niej i jej przeżywanie, a nie mówienie o jej wyłanianiu się.

Największą niespodzianką, jaka mi się ostatnio przydarzyła, była zmiana kierunku mojego własnego spojrzenia. Na początku, jak mówiłam, byłam stanowczo zwrócona ku akademii i pracy intelektualnej. Tworzyły one te układy odniesienia, poprzez które docierałam do dzieł sztuki, oraz były tymi polami, w których obiegu moja praca krążyła – wprawdzie nie bez trudności – i z którym wchodziła w dialog. Nagle uświadomiłam sobie, że konfrontuję się już bezpośrednio ze światem sztuki, co nie oznacza po prostu, że tam właśnie moja praca znajduje odpowiedzi, lecz raczej że jest w stanie jakąś odpowiedź wywołać. Sam proces jest nadal zasadniczo taki sam: mnóstwo eklektycznych lektur, uczestnictwo w dyskusjach, chodzenie na wystawy i w końcu pisanie. Skutki są wszakże dalece odmienne.

Brak mi czasu, aby w pełni zrozumieć lub przemyśleć implikacje tej zmiany, niemniej rzeczywiście wydaje mi się, że ma ona coś wspólnego z owym przejściem na pewien performatywny etap pracy kulturowej, w ramach którego znaczenie się urzeczywistnia [*takes place*] – urzeczywistnia się na bieżąco, zamiast być odkrywaniem. Praca ta nie opiera się na procesach nadawania znaczenia czy też interwencji w porządek symboliczny, co uważam za wyróżnik akademickiej działalności intelektualnej, lecz na formach urzeczywistnienia [*enactment*]; dokonuje się za pośrednictwem języków i modalności pisania, które koncentrują się na formułach zwracania się [*address*], a nie na tym, co Barthes nazywa synowską układnością tekstu. Jak powiada Peggy Phelan: „Interesują mnie również sposoby, w jakie to, co performatywne, inspiruje nowe terminy; myślę, że to jeden z performensów, które urzeczywistnia sam termin «performatywność»”. Być może to, co staram się powiedzieć, polega na tym, że zmieniło się moje rozumienie, czym jest odpowiedź. Być może nie interesuje mnie już odpowiedź jako potwierdzenie tego, co się powiedziało – jak to się dzieje wtedy, gdy ktoś przytacza twoje słowa – lecz odpowiedź jako impuls do zrobienia czegoś, co jeszcze nie istnieje.

Splątani

Na koniec pragnę wrócić do procesu rozpoznawania ograniczeń dyskursów postkolonializmu i globalizacji, o których wspomniałam w kontekście wydarzeń 11 września. Na wcześniejszym etapie mojego myślenia interesowały mnie możliwości, jakie daje kultura wizualna jako pole konstytuowane przez różnicę seksualną lub kulturową, przez performatywność lub przez wielość [*multiplicities*], a nie jako obszar przyjmowania tychże jako tematów badań tudzież aplikowania ich, jako modeli krytycznych, do różnych dziedzin. Chodziło o to, by wszystko to rodziło pytania, nie zaś określało warunki, i by pytania te można było podejmować gdziekolwiek, nawet z dala od ich na pozór właściwych odniesień. Teraz z kolei zastanawiam się nad charakterystycznymi dla pojęcia kreolizacji możliwościami generowania bardziej złożonych i adekwatnych form zaangażowania kulturowego.

Ciekawi mnie mianowicie, czy w obrębie pojęcia kreolizacji jesteśmy w stanie odejść zarówno od dualizmów kolonizatorów i kolonizowanych, jak i od stosunkowo nowego pojęcia hybrydyczności, zamykającej oba te elementy w czymś innym, w jakiejś nowszej i bardziej współczesnej formacji kulturowej. Interesuje mnie zwłaszcza, czym mogłoby być skreolizowane muzeum, pomyślane jako forma spotkania struktury muzeum z kwestiami różnicy kulturowej. W trakcie jednej z tzw. platform towarzyszących *Documenta 11*, mianowicie konferencji *Platforma kreolizmu i kreolizacji*³, zaczął wyłaniać się model, który rzeczywiście wydaje się posiadać pewien potencjał jako alternatywa wobec niektórych postfeudalnych paradygmatów postkolonialnych. W tym rozumieniu – artykułowanym przez Stuarta Halla, Gerardo Mosquera, Dereka Walcotta i wielu innych uczestników tej dyskusji – kreolizacja jest procesem mieszania kultur, wzajemnym splątaniem kultur, będącym rezultatem niewolnictwa, kolonializmu i kultury plantacji.

Składniki tego splątania są nadzwyczaj śliskimi determinantami znaczenia, ze względu na to, że pierwotni Kreole to biali, którzy poprzez długą ekspozycję utracili swą źródłową tożsamość; biali osadnicy, którzy ulegli ztubylczeniu, obcując z czarnymi niewolnikami, Afrykanami urodzonymi w miejscu ich zniewolenia. Kreolizm polega na wyprowadzeniu pewnego projektu z tych splątanych składników. Istnienie kultury jako formy splątań, które zatraciły swe źródła i trwają na zasadzie wspólnych konwersacji [*mutual interlocutions*], a nie na przykład w formie działań hybrydycznych, wydaje się ogromnie intrygujące. Zastanawiając się nad tym, oglądałam jednocześnie wielogodzinne zapisy filmów wideo Kutluga Atamana, próbując napisać tekst do katalogu jego wystawy, zorganizowanej przez Fundację BAWAG w Wiedniu.

W jednej z prac tego artysty, zatytułowanej *Women Who Wear Wigs*, którą w ubiegłym roku pokazywano na Biennale w Wenecji oraz w londyńskiej galerii LUX, widzimy cztery Turczynki, które z różnych powodów noszą peruki. Pierwsza jest działaczką polityczną poszukiwaną od trzydziestu lat i używa peruki do ukrywania swojej tożsamości. Druga jest doświadczoną dziennikarką, która choruje na raka piersi – peruka zastępuje jej niegdyś wspaniałe, utracone wskutek chemioterapii włosy, z których była tak dumna. Trzecia jest żarliwą muzułmańską studentką, której na świeckim uniwersytecie nie wolno nosić rytualnej chusty, dlatego eksperymentuje z peruką jako swego rodzaju nakryciem ochronnym. Czwarta to Demet Demir, transseksualistka, prostytutka, aktywistka lewicowych organizacji młodzieżowych, ekologicznych, feministycznych, ruchów praw człowieka, eksperymentorka na polu związków lesbijskich, ironiczna narratorka osobistych melodramatów, opowiadaczka jeżących włos na głowie historii brutalnych i powtarzających się prześladowań policyjnych, które obejmowały molestowanie seksualne, bicie i golenie jej głowy. Stop-klatki.

Demet Demir zaczęła studiować w 1982 roku, tuż po wojskowym zamachu stanu w Turcji. Zapisła się na studia wieczorowe, gdzie zorganizowała wiec dla uczczenia 1 Maja, po czym została wyrzucona z lewicowego, młodzieżowego Stowarzyszenia na rzecz Homoseksualizmu. Była pierwszą transwestytką, która przystąpiła do ruchu na rzecz praw człowieka, jako jedna z pierwszych przeszła operację zmiany płci, prowadziła długie batalie sądowe z policją, uczyła się, by, jak mówi, zostać feministką i obrończynią środowiska. Wszystko przeplata przemyślaniami na temat klientów rozczarowanych tym, że nie ma zarazem waginy i penisa, ponieważ, jak powiada, dziś człowiek potrzebuje jednego i drugiego. I nie są to żadne sprzeczności, lecz splątania i mieszaniny, które generują bogate pole możliwości. W tej pracy Ataman stworzył nowy podmiot w świecie, podmiot skreolizowany, w którym coś zwane *WWW* niweczy strukturę wszystkich nużących opowieści o kobietach i islamie, o kobietach i państwie muzułmańskim, jakie Zachód snuje na temat Wschodu, i zamiast tego wytwarza oszałamiającą mieszaninę kobiety i seksualności, i islamu, i patriarchy, i państwa, i próżności, i pożądania, i buntu, i melodramatycznych sentymentów – wszystko sprzęgnięte za pośrednictwem peruki i przekraczające granice czegokolwiek, co mogłoby rzeczywiście cyrkulować pod egidą miana kobiety.

W pewnym sensie tego właśnie życzę nam w kulturze wizualnej: abyśmy stali się polem złożonych i narastających splątań, które nie dają się nigdy przełożyć z powrotem na elementy źródłowe czy konstytutywne. Abyśmy nigdy już nie byli w stanie utrzymać podziałów oddzielających artystę od teoretyka, ponieważ tak samo jak biali osadnicy i czarni niewolnicy w kulturze karaibskiej XVIII wieku bez końca wzajemnie się naśladujemy. Abyśmy z tego splątania wytwarzali nowe podmioty w świecie, i byśmy mieli mądrość i odwagę bronić ich prawomocności, wystrzegając się pokusy ich przekładu, aplikacji lub separacji.

Tłum. Magda Pustoła i Michał Szczubiałka

Redakcja pragnie podziękować prof. Irit Rogoff za udostępnienie artykułu oraz zgodę na jego tłumaczenie i opublikowanie.

Translated and published by the kind permission of Irit Rogoff.
<http://www.goldsmiths.ac.uk/visual-cultures/i-rogoff.php>

Przypisy

- ¹ Irit Rogoff urodziła się w Jerozolimie, z Izraela wyjechała w latach 70., by studiować za granicą. Po obronie doktoratu z historii sztuki w Londynie, dzięki grantowi post-doktoranckiemu na Harvard University oraz późniejszej pracy na Uniwersytecie Kalifornijskim rozpoczęła badania z zakresu teorii krytycznych. W latach 90., w trakcie gościnnego wykładu w Goldsmiths College, otrzymała propozycję stworzenia tam nowego wydziału – nazwanego *Visual Cultures* – który obecnie umożliwia studiowanie zarówno na kierunkach magisterskich (*Contemporary Art Theory*, *Aural and Visual Cultures*, *Research Architecture*), jak i doktorskich (*Visual Cultures*, *Curatorial/Knowledge*) [przyp. M.P.]
- ² *Manifesta 3*, Lublana, Słowenia, 2000.
- ³ Jedną z kilku imprez (platform) zorganizowanych w ramach Documenta 11 pomiędzy marcem a listopadem 2002 roku: Platforma 1: *Democracy Unrealized*; Platforma 2: *Experiments with Truth – Transitional Justice & the Processes of Truth & Reconciliation*; Platforma 3: *Creolite & Creolisation (an exploration of global cultural miscegenation)*; Platforma 4: *Under Siege – Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*.

Summary

Irit Rogoff gives the following answer to the question posed in the title: “A theorist is one who has been undone by theory”. Her analysis is embedded in Visual Studies on one hand, and in post-colonial and globalization discourses – on the other. The condition we are now in, the visual culture, she explains as the condition of being ‘without’ – the state of simultaneously knowing and being unable to know. She describes the shift from criticism to critique to criticality, where *criticism* is understood as an act of judgment addressed to a clear cut object of criticism, the application of values and judgments based on naturalized beliefs and disavowed interests; *critique* is as examination of those assumptions, values and thought structures that have sustained the inherited truth claims of knowledge. *Criticality* in her account would be the latest phase of cultural theory and would consist in emphasizing the present, moving from causes to effects, from revealing faults to the possibilities of actualizing the potential. But the most important shift Rogoff describes is the move from the sanctioned subject for theoretical activities towards the constitution of a subject for the work, or substituting the historical specificity of what is being studied with the historical specificity of who is doing the studying. It results in a different way of writing about art, which becomes a practice of writing *with* an artist’s work rather than writing *about* it. Rogoff also recognizes theoretical possibilities connected to introducing the notion of Creolisation in order to provide more complex and more appropriate modes of cultural engagement.

Guy Debord

społeczeństwo spektaklu (1973)

(Michel Corrette: sonata D-dur na wiolonczelę i klawesyn)

Zdjęcia Alice.



Podpis: „Ponieważ każde poszczególne uczucie nie jest życiem całym, a jedynie częścią życia, życie dąży z całą żarliwością do przejawiania się w różnorodności uczuć i odnalezienia siebie w tej różnorodności...”

W miłości są jeszcze dwie oddzielne strony, ale już nie jako oddzielne, lecz jako jedno, i żywa istota czuje tu inną żywą istotę”. Plansza z napisem: „Film dedykowany Alice Becker-Ho”.

(Muzyka cichnie)

Oddalająca się Ziemia, widok z rakiety; astronauta unoszący się w przestrzeni kosmicznej.

Długi striptiz.



Ekran do monitorowania stacji metra i ulic w komendzie głównej paryskiej policji.

Lee Harvey Oswald, domniemany zabójca Kennedy'ego, prowadzony przez policjantów z Dallas; pojawia się patriotyczny konfident i zabija go na oczach milionów widzów.

Przemówienie Giscarda d'Estaing.

Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia. [1]

Oderwane od wszystkich przejawów życia obrazy łączą się we wspólnym nurcie, tam wszakże nie da się już przywrócić jedności tego życia. Częstkowe ujęcia rzeczywistości scalają się w nową ogólną jedność, tworząc wyodrębniony pseudoświat, przedmiot czystej kontemplacji. Specjalizacja obrazów świata osiąga najwyższy stopień w świecie uniezależnionego obrazu, w którym kłamstwo samo się okłamuje. Spektakl jako konkretne odwrócenie życia stanowi samoistny ruch tego, co nieożywione. [2]

Spektakl ukazuje się jednocześnie jako samo społeczeństwo, jako część społeczeństwa i jako mechanizm jednoczenia. Jako część społeczeństwa skupia na sobie wszelkie spojrzenia i wszelką świadomość. Ze względu na swoje oddzielenie jest przestrzenią zwiedzionych spojrzeń i fałszywej świadomości. Zjednoczenie za pośrednictwem spektaklu nie jest zaś niczym innym, niż oficjalnym językiem powszechnego oddzielenia. [3]

Spektakl nie jest zwykłym nagromadzeniem obrazów, ale za pośrednictwem przez obrazy stosunkiem społecznym między osobami. [4]

Spektakl, pojmowany jako całość, jest równocześnie rezultatem i celem istniejącego sposobu produkcji. Nie jest dopełnieniem realnego świata, jego dekoracyjną oprawą, ale samym rdzeniem nierealności realnego społeczeństwa. We wszystkich swych poszczególnych formach – informacji lub propagandzie, reklamie lub bezpośredniej konsumpcji rozrywek – spektakl wyznacza dominujący *model* życia społecznego. Jest wszechobecną afirmacją wyboru *dokonanego już* w produkcji, a zarazem konsumpcją jej wytworów. [6]

Samo oddzielenie należy do jedności świata, globalnej społecznej praxis, która rozczepiła się na rzeczywistość i obraz. Społeczna praktyka, którą spowija autonomiczny spektakl, jest również realną całością zawierającą spektakl. Rozłam w obrębie tej całości okalecza ją jednak w takim stopniu, że spektakl może się wydawać jej własnym celem. [7]

W świecie *rzeczywiście na opak* prawda jest momentem fałszu. [9]

Spektakl, ujmowany za pośrednictwem jego własnych kategorii, jest *afirmacją* pozorów oraz taką afirmacją całego życia ludzkiego, a więc życia społecznego, która sprowadza je do zwykłego pozorów. Krytyka docierająca do prawdy spektaklu rozpoznaje w nim jednak widoczną *negację* życia; negację życia, która *stała się widoczną*. [10]

Spektakl jawi się jako niedostępna i niepodważalna faktyczność. Jego przesłanie brzmi: „Co się ukazuje, jest dobre; a co jest dobre, ukazuje się”. Domaga się biernej akceptacji i, w gruncie rzeczy, poprzez swój monopolistyczny i wykluczający wszelką dyskusję sposób ukazywania się – już ją sobie zapewnił. [12]

Spektakl podporządkowuje sobie ludzi, ponieważ całkowicie podporządkowała ich ekonomia. Jest on właśnie ekonomią rozwijającą się na własny użytek, wiernym odbiciem produkcji rzeczy i fałszywą obiektywizacją wytwórców. [16]

Kiedy rzeczywisty świat przekształca się w zwykłe obrazy, zwykłe obrazy stają się realnymi bytami oraz bodźcami hipnotycznych zachowań. [18]

Dopóki to, co konieczne pozostanie społecznym marzeniem sennym, dopóty sen będzie społeczną koniecznością. Spektakl jest złym snem nowoczesnego społeczeństwa zakutego w kajda-

Przemówienie Servana-Schreibera.

Biurokrata Séguy pod koniec maja 1968 roku zdaje sprawę przed robotnikami z porozumień, które podpisał przy ulicy Grenelle; cynicznie oświadcza: „Pod koniec obrad zgodziliśmy się na pozytywne propozycje, podkreślając jednak, że wiele jeszcze pozostało do zrobienia”.

Robotnicy słuchają w milczeniu.

Robotnicy okazują niezadowolenie i pogardę.

Pokaz mody u projektanta Courreges'a.

Robotnicy pracujący przy taśmie w różnych fabrykach.

Oświetlone sklepiki, które jakiś czas temu otwarto na peronach, aby widzowie mogli właściwie wykorzystać czas oczekiwania na metro.

Młoda dziewczyna wychodzi z morza na plażę. Zdjęcie innej dziewczyny leżącej na piasku.

Okręty podwodne o napędzie jądrowym pośród gór lodowych.

Fidel Castro przemawia do telewizyjnych kamer; zwraca się następnie do zgromadzonego tłumu.

Lotniskowiec wyrzuca pociski rakietowe we wszystkich kierunkach.

Bombardowania lotnicze w Wietnamie.

ny i w gruncie rzeczy wyraża jedynie jego pragnienie snu. Spektakl jest tego snu strażnikiem. [21]

Astronaucci z flagą na księżycu. Inny astronauta odbywa spacer w przestrzeni kosmicznej.

Praktyczna potęga nowoczesnego społeczeństwa oderwała się od siebie samej i utrwaliła swoje suwerenne królestwo w spektaklu. Stało się tak dlatego, że owej potężnej praktyce nadal brakowało spójności, rozsadała ją wewnętrzna sprzeczność. [22]

Namiętnie gestykujący maklerzy na parkiecie Paryskiej Giełdy Papierów Wartościowych.

U korzeni spektaklu tkwi najstarszy podział społeczny, specjalizacja władzy. Spektakl jest więc tą wyspecjalizowaną działalnością, która wypowiada się w imieniu wszystkich pozostałych działań. Jest to ambasador hierarchicznego społeczeństwa w samym tym społeczeństwie, reprezentacja, która nie dopuszcza innych głosów. To, co najbardziej nowoczesne, jest tu zarazem najbardziej archaiczne. [23]

Maszerujący żandarmi z oddziałów prewencji. Policjant na koniu uderza kilkakrotnie pałką młodocgo człowieka siedzącego na ławce.

Spektakl, odpowiedzialny za powszechne rozdzielanie, sam nie daje się oddzielić od nowoczesnego państwa – narzędzia ucisku klasowego, które jest jednocześnie następstwem społecznego podziału pracy i ogólnym wyrazem wszystkich społecznych podziałów. [24]

Striptiz w wykonaniu dwóch profesjonalistek.

Para leżąca w łóżku i oglądająca telewizję.

W spektaklu pewna część świata odrywa się od świata, występuje przed nim jako jego przedstawienie i jest wobec niego nadrzędna. Spektakl jest tylko potocznym językiem tego oddzielenia. Tym, co łączy widzów, jest po prostu jednostronne odniesienie do centrum, utwierdzającego ich izolację. Spektakl jednoczy to, co rozdzielone, ale jednoczy to wyłącznie w rozdzielaniu. [29]



Imigranci pracownicy u stóp gigantycznych wieżowców, które budują w paryskiej dzielnicy La Défense; panoramy pionowe ku szczytom ich dzieł.

Pracownik nie wytwarza samego siebie, lecz niezależną potęgę. Sukces tej produkcji, jej obfitość, powraca do wytwórcy jako obfitość wywłaszczenia. Wraz z akumulacją wyalienowanych produktów cały czas i cała przestrzeń jego świata stają się dla niego czymś obcym. Siły, które nam się wymknęły, ukazują się nam w pełni swojej potęgi. [31]

Człowiek oddzielony od swoich wytworów wytwarza z coraz większą mocą wszystkie elementy swojego świata, a tym samym coraz mocniej od tego świata się oddziela. Im bardziej jego życie staje się jego własnym wytworem, tym bardziej oddziela się od swojego życia. [33]

Ziemia sfilmowana z Księżycza.

Spektakl to *kapitał*, który osiągnął taki stopień akumulacji, że stał się obrazem. [34]

Plansza z napisem: „Można by jeszcze przyznać pewien walor kinematograficzny temu filmowi, gdyby utrzymał takie tempo. Nie utrzyma go”.

Przekazywanie teorii krytycznej musi się dokonywać w jej

własnym języku. Jest to język sprzeczności i konfrontacji, który winien być dialektyczny w swojej formie, tak jak jest dialektyczny w swej treści. Jest on krytyką całości i krytyką historyczną. Nie stanowi „stopnia zero pisma”, lecz jego odwrócenie. Nie jest negacją stylu, lecz stylem negacji. [204]

Już sam styl wykładu teorii dialektycznej jest skandalem z punktu widzenia reguł panującego języka i zniewagą dla smaku, który zdołały one wykształcić. Czyniąc konkretny użytek z dostępnych pojęć, ujmuje jednocześnie ich odzyskaną *ptyność*, ich nieuniknione unicestwienie. [205]

Styl ów, zawierający własną krytykę, musi wyrażać panowanie terazniejszej krytyki nad *całą jej przeszłością*. Właściwy teorii dialektycznej sposób wykładu daje wyraz zawartemu w niej duchowi negacji. „Prawda nie jest produktem, w którym nie znajduje się już śladu narzędzia”. Ta teoretyczna świadomość ruchu, w której winien się uobecniać sam ruch, przejawia się z jednej strony w *odwracaniu* utrwalonych relacji między pojęciami, z drugiej strony zaś w *przechwytywaniu* wszystkich osiągnięć dawniejszej krytyki. [206]

Idee doskonałą się. Znaczenia słów uczestniczą w tym procesie. Plagiat jest konieczny. Jest konsekwencją postępu. Ścisłej formuluje zdanie danego autora, posługuje się jego wyrażeniami, usuwa ideę błędną, na jej miejsce wprowadza słuszną. [207]

Przechwytywanie jest płynnym językiem antyideologii. Przejawia się w komunikacji świadomej tego, że sama w sobie nie zawiera żadnej gwarancji, zwłaszcza ostatecznej. Przechwytywanie jest właśnie tym językiem, którego nie można potwierdzić przez odwołanie się do dawnych czy metakrytycznych twierdzeń. Przeciwnie, to jego wewnętrzna spójność i praktyczna skuteczność pozwalają wyłuskać jądro prawdy zawarte w dawnych twierdzeniach. Przechwytywanie opiera się tylko na własnej prawdzie jako krytyce terazniejszej. [208]

To, co w formułowanej teorii występuje otwarcie jako *przechwycone* – odmawiając sferze teoretycznej wszelkiej trwałej autonomii, wprowadzając do niej *tym aktem przemocy* działanie, podkopujące i obalające wszelki utrwalony porządek – nie pozwala zapomnieć, że teoria sama w sobie jest niczym, że urzeczywistnia się dopiero poprzez działalność historyczną i *historyczną korektę*, jedyny autentyczny sposób dochowywania jej wierności. [209]

W czasie rosyjskiej wojny domowej oddział partyzantów spotyka na swej drodze pułk białogwardziistów, złożony z oficerów caratu, służących jako szeregowi żołnierze. Ów pułk maszeruje w równych szeregach, niczym na paradzie, sztandary na czole, pod ostrzałem karabinowym, nie odpowiada ogniem.

Partyzanci sztychą z cokolwiek archaicznego szyku bojowego swoich przeciwników: „Piękna postawa!” – mówi jeden z nich; drugi zaś konkluduje: „Intelektualści!”.

„Biali”, mimo strat, nadal maszerują w równym szyku, z bagnetami nasadzonymi na lufy.

Niektórzy partyzanci, zdumieni determinacją nieprzyjaciela, zaczynają się wahać, a nawet schodzą z linii ognia.

Partyzanci salwują się ucieczką. Krzyczą: „Już po nas!”, „Odwróć!”. Komisarz polityczny zagradza im drogę i rzuca rozkaz: „Stójcie, tchórze! Opuściliście swoich towarzyszy. Za mną, naprzód!”. Partyzanci wracają na swoje stanowiska.

Carcki pułk, wciąż w idealnym orydku, zbliża się do linii „czerwonych”. Ale wielu żołnierzy ginie, skoszonych salwą karabinową.

Trzej partyzanci rzucają granaty; poptoch w szeregach „białych”. Dowódca ginie, chorąży ginie; pułk zaczyna się cofać.

Plansza z napisem: „Należy odebrać spektaklowi to, co skradł on rzeczywistości. Wywłaszczyć spektakularnych wywłaszczycieli. Świat został już sfilmowany, teraz idźcie o to, aby go zmienić”.

Dwa porty o zachodzie słońca namalowane przez Claude'a Lorraina.

Piękne kobiece twarze.

Noc w salonie Wienne. Johnny Guitar pije samotnie. Pojawia się Vienna i pyta: „Dobrze się pan bawi, panie Logan?”. Johnny odpowiada: „Nie mogłem zasnąć”. Vienna: „Sądziś, że alkohol ci pomoże?”. Johnny: „Pomaga zabić czas. A ty? Co ci nie daje spać?”. Vienna: „Sny. Złe sny”. Johnny: „Ja też je mówię, czasami. Trzymaj. Tym je odpędzisz”. Vienna nie przyjmuje szklanki: „Już próbowałam. Ta metoda się nie sprawdziła”. Johnny pyta: „O ilu mężczyznach już zapomniałaś?”. Ona: „A ty, o ilu kobietach pamiętasz?”. (W trakcie całej sceny słuchać narastający motyw muzyczny z filmu Johnny Guitar)

Plansza z napisem: „Kiedy już bezpośrednia praktyka sztuki przestała być w ten sposób czymś najdoskonalszym, a orzecznik ten przypadł w udziale teorii jako takiej, przestaje on potem znowu jej przysługiwać, skoro powstaje syntetyczna praktyka poleoretyczna, dopiero jej przeznaczone jest bowiem, by stała się podstawą i prawdą zarówno sztuki, jak filozofii”. August von Cieszkowski, *Prolegomena do historiozofii*.

Stalinowiec Marchais przemawia na wiecu wyborczym: obok niego stoi Mitterand; wzajemnie się okłaskują; przemówienie Servana-Schreibera, Marchais na ekranie telewizyjnym.

Tłum potulnie czekający w kolejce do kina.

Kamera oddala się od zdjęcia nagiej dziewczyny; a następnie przesuwa się panoramicznie po innej fotografii.

Prezydent Pompidou zwiedzający Paryskie Targi Motoryzacyjne; podziwia najnowszy model auta, wystawiony na obrotowej platformie.

Modelki w kostiumach kąpielowych.



Chodzi o urzeczywistnienie w życiu tej wspólnoty dialogu i gry z czasem, którą twórczość poetycko-artystyczna jedynie *przedstawiała*. [187]

Kiedy sztuka, osiągnąwszy niezależność, przedstawia swój świat za pomocą jaskrawych barw, pewien moment życia już się zestarzał i nie można go odmłodzić jaskrawymi kolorami. Można go tylko przywoływać we wspomnieniu. Wielkość sztuki ukazuje się dopiero o zmierzchu życia. [188]

Mysł związana ze społeczną organizacją pozoru broni upowszechnionego zaniku komunikacji, chociaż sam ów zanik zużywa ją i zaciemnia. Nie potrafi ona dostrzec, że u źródeł całego jej świata tkwi konflikt. Ekspertów spektakularnej władzy, władzy absolutnej w obrębie swojego języka jednokierunkowych przekazów, absolutnie deprawuje pogarda, którą z powodzeniem okazują widzom: do widzów mogą zaś odnosić się z pogardą, ci bowiem nie zasługują w istocie na nic lepszego. [195]

Ruch spektaklu polega zasadniczo na przekształcaniu tego wszystkiego, co w działalności ludzkiej ma *postać płynną*, w zakrzepłe rzeczy, które *jako negatyw* bezpośrednio doświadczanych wartości stają się wartością jedyną. Poznajemy w tym naszego starego nieprzyjaciela, który wydaje się na pierwszy rzut oka rzeczą samą przez się zrozumiałą, trywialną, podczas gdy jest właśnie rzeczą diabelnie zawikłaną i pełną metafizycznych subtelności – *towar*. [35]

Spektakl to uwieńczenie zasady fetyszyzmu towarowego, społecznego panowania „rzeczy jednocześnie zmysłowych i nadzmysłowych”. Świat zmysłowy zastępują wybrane obrazy, które istnieją ponad nim, a jednocześnie domagają się uznania jako to, co *par excellence* zmysłowe. [36]

Spektakularny świat przedstawiony, jednocześnie obecny i nieobecny, jest światem towaru górującego nad wszystkim, co bezpośrednio przeżywane. Świat towaru ukazuje się zatem *taki, jaki rzeczywiście jest*, jego ruch jest bowiem tożsamy z *oddalaniem się* ludzi od siebie oraz od swoich wytworów. [37]

Towar rządził początkowo ekonomią w sposób utajony, nie rozumiano jeszcze samej ekonomii, nie dostrzegano w niej materialnej podstawy życia społecznego, ponieważ to, co swojskie, nie jest jeszcze czymś poznany. W społeczeństwie, w którym produkcja towarowa pozostaje zjawiskiem wyjątkowym czy choćby rzadkim, za prawdziwego władcę uznaje się pieniądz – emisariusza wyposażonego we wszelkie pełnomocnictwa i przemawiającego w imieniu potęgi pozostającej w cieniu. Wraz z rewolucją przemysłową, podziałem pracy fabrycznej i seryjną produkcją na potrzeby rynku światowego, towar okazuje się rzeczywistą potęgą, która *podbija* całe życie społeczne. Ekonomia polityczna staje się wówczas panującą nauką i nauką panowania. [41]

Spektakl to nieustanna wojna opiumowa o zrównanie dóbr z towarami, a zaspokojenie potrzeb z przetrwaniem, które rozszerza swój zakres na mocy własnych praw. Przetrwanie – jako przedmiot konsumpcji – musi zaś stale się rozszerzać, albowiem w dalszym ciągu *wiąże się z niedostatkiem*. Nie istnieją żadne zaślony rozszerzonego przetrwania, żaden punkt, w którym mogłoby ono zakończyć swój rozwój: potrafi wprowadzić wzbogacać nędzę, nie potrafi jej jednak przewyciężyć. [44]

Wartość wymienna była początkowo nośnikiem wartości użytkowej, kiedy jednak zwyciężyła siłą własnego oręża, stworzyła warunki swojego samodzielnego panowania.

Wchłaniając wszystko, co stanowi wartość użytkową, i zapewniając sobie monopol na zaspokajanie potrzeb, przejęła w końcu *kontrolę nad samym użytkowaniem*. Proces wymiany w pełni podporządkował sobie to, co użyteczne. Wartość wymienna to kondotier wartości użytkowej, który zaczął w końcu prowadzić wojnę na własny rachunek. [46]

Dawniej wartość wymienna zakładała, domyślnie, wartość użytkową. Obecnie, w urzędzonej na opak rzeczywistości spektaklu, istnienie wartości użytkowej trzeba podawać do publicznej wiadomości, ponieważ nadmiernie rozwinięta gospodarka towarowa likwiduje stopniowo tę wartość, a także dlatego, iż fałszywe życie nie może się już obyć bez pseudouzasadnień. [48]

Fabryka w Margherze zatrująca weneckie powietrze; dym z fabryk miesza się z dymem rur wydechowych, aby zanieczyścić miasto Meksyk; sterylizacja przed kościołem Saint-Nicolas-des-Champs; brudna woda w Sekwanie.

Zamieszki w dzielnicy Watts: pożary, siły porządku w akcji, aresztowania.

Oddziały prewencji francuskiej policji (CRS) trenują w koszarach walkę uliczną.

Dalsze manewry policyjnych sił prewencyjnych; funkcjonariusze przebrani za lewaków stawiają barykadę i wymachują czarnym sztandarem. Ich koledzy bez trudu ją zdobywają.

W okresie *ekonomicznej* obfitości skoncentrowany rezultat pracy staje się widzialny i podporządkowuje całą rzeczywistość widziadłu, które jest jego głównym wytworem. Kapitał przestaje być niewidzialnym centrum zarządzającym sposobem produkcji: jego akumulacja zaznacza się nawet na peryferiach pod postacią przedmiotów zmysłowych. Cała przestrzeń społeczna stała się jego portretem. [50]

Spektakl, podobnie jak nowoczesne społeczeństwo, jest zarazem jednolity i podzielony. Tak jak ono buduje swoją jedność na rozdarcie. Sprzeczność ta, kiedy ujawnia się w spektaklu, sama z kolei znajduje swoje zaprzeczenie i ulega odwróceniu, tak iż ukazywany podział wydaje się jednolity, podczas gdy ukazywana jedność jest podzielona. [54]

Konflikt poszczególnych władz, które ukonstytuowały się, żeby zarządzać jednym i tym samym systemem społeczno-ekonomicznym, jest oficjalnie przedstawiany jako nieusuwalna sprzeczność, w rzeczywistości jednak odzwierciedla on fundamentalną jedność systemu, zarówno w skali całego świata, jak i w obrębie każdego państwa. [55]

Mao Zedong po ojcowsku przyjmuje w Pekinie prezydenta Nixona.



W Wietnamie helikoptery ostrzeliwują wszystko, co się rusza.

Książd błogostawi brytyjski okręt podwodny o napędzie jądrowym.

Zbiorowisko samochodów bezskutecznie zmagających się z korkiem ulicznym.

Johnny Halliday śpiewa; publiczność wyje z rozkoszy; artysta miota się po scenie.

Sztuczne, spektakularne walki konkurujących form oddzielonej władzy są jednocześnie walkami realnymi w tym sensie, że ujawniają nierównomierny i burzliwy rozwój systemu oraz do pewnego stopnia sprzeczne interesy klas lub części klas akceptujących system i usiłujących odegrać w nim pierwszoplanową rolę. Spektakl, powołując się na rozmaite kryteria, może przedstawiać te poszczególne opozycje jako całkowicie odmienne formacje społeczne. W istocie są one jednak wariantami uniwersalnego systemu, poszczególnymi aspektami jednolitego procesu, który przekształcił całą planetę w swoje pole działania: kapitalizmu. [56]

Narastająca *banalizacja*, która pod postacią migotliwej różnorodności spektakularnych rozrywek ogarnia cały nowoczesny świat, opanowuje go również w każdej z tych poszczególnych sfer, w których rozwinęta konsumpcja towarów poszerzyła, na pozór, zakres wyboru ról oraz przedmiotów. Pozostałości religii i rodziny (która jest wciąż jeszcze podstawowym mechanizmem dziedziczenia władzy klasowej), jak również pozostałości represji moralnej, którą te dwie instytucje stosują, dają się doskonale pogodzić z pochwałą rozkoszy tego świata. Ów świat jest bowiem wytwarzany jako pseudorozkosz, zawierająca w sobie represję. Błoga akceptacja tego, co istnieje, może przybrać postać czysto spektakularnego buntu: samo niezaspokojenie stało się bowiem towarem, odkąd ekonomiczna obfitość, rozwijając swoją produkcję, nauczyła się obrabiać tego rodzaju surowiec. [59]

Wychodzący z samolotu beatlesli witani przez rozentuzjasmowanych nastolatków; fotografowie strzykają zdjęcia; Eddy Mitchell śpiewa ku ogólnemu zadowoleniu; Dick Rivers śpiewa.

Idol, spektakularne przedstawienie żywej istoty ludzkiej, ucieleśniona dozwolona rola, a więc samą banalność. Jako specjalista w zakresie *pozornych przeżyć* idol zachęca innych do utożsamienia

się z życiem pozornym i płytkim. Taka identyfikacja ma kompensować rozdrobnienie realnie doświadczane w produkcyjnych specjalizacjach. Funkcja „gwiazd” polega na nieskrępowanym odgrywaniu rozmaitych stylów życia i sposobów pojmowania rzeczywistości społecznej. Ucieleśniają one niedostępny rezultat *pracy* społecznej, naśladowując jej produkty uboczne, te zaś zostają w magiczny sposób wyniesione ponad pracę społeczną i ukazane jako jej cel: *władza* i *wakacje*, decyzja i konsumpcja wyznaczają początek i kres procesu, który nie podlega dyskusji. Władza polityczna może się uosobić w jednej pseudogwieździe; gwiazda konsumpcji może zaś zdobyć, za sprawą plebiscytu, pseudowładzę nad sposobem życia mas. Zachowania gwiazdy są jednak w równie znikomym stopniu nieskrępowane, jak i urozmaicone. [60]

Spektakularne opozycje w rzeczywistości skrywają *jedność nędzy*. Różne postacie tej samej alienacji mogą toczyć ze sobą zaciekłe boje, udając skrajny antagonizm, są one bowiem wyrazem tłumionych wprawdzie, niemniej realnych sprzeczności. Spektakl przybiera postać *skoncentrowaną* lub *rozproszoną* w zależności od stadium nędzy, którą maskuje i podtrzymuje. W obu wypadkach jest tylko obrazem szczęśliwego zjednoczenia otoczonego rozpaczą i trwogą w nieruchomym sercu nieszczęścia. [63]

Spektakularność skoncentrowana cechuje przede wszystkim kapitalizm biurokratyczny, choć bywa również wykorzystywana jako technika umacniania władzy państwowej w gospodarkach mieszanych, bardziej zacofanych, jak również w krajach rozwiniętego kapitalizmu w chwilach kryzysu. Sama biurokratyczna własność ma formę skoncentrowaną w tym sensie, że poszczególni biurokraci uczestniczą w kontrolowaniu globalnej ekonomii tylko i wyłącznie pośrednio, jako członkowie biurokratycznej wspólnoty. Formę skupioną przyjmuje również produkcja towarowa, w państwach biurokratycznych jest ona bowiem słabiej rozwinięta: towarem, który biurokracja sobie przywłaszcza, jest całość pracy społecznej, tym zaś, co biurokracja odsprzedaje społeczeństwu, jest jego przetrwanie jako całości. Dyktatura biurokratycznej ekonomii nie pozostawia wyzyskiwanym masom nawet cienia wyboru, sama bowiem musi decydować o wszystkim; jakkolwiek wybór dokonany za jej plecami, niezależnie od tego, czy dotyczyłby preferencji dietetycznych, czy muzycznych gustów, pociągałby za sobą zagładę biurokracji. [64]

Spektakularność rozproszona wiąże się z towarową obfitością, z niezakłóconym rozwojem nowoczesnego kapitalizmu. Tutaj każdy poszczególny towar zdobywa uznanie jako jeden z elementów globalnej produkcji, która, jak zaświadcza spektakl, jej reklamowy folder, jest godna najwyższego podziwu. Różne poglądy rozpychają się na scenie zjednoczonego spektaklu ekonomicznej obfitości, a rozmaite towary flagowe snują wzajemnie

Marilyn Monroe na planie swojego ostatniego, nieukończonego filmu.

François Mitterrand.

Kolejne zdjęcia Marilyn Monroe.

Niemieccy robotnicy wychodzą z fabryki tuż po zdobyciu władzy przez nazistów; z luźników w dachach przeciwnicy reżimu rozrzucają ulotki; robotnicy podnoszą je i czytają.

Konwój policyjnych suk dowozi chłopców z preferencji lam, gdzie są potrzebni.

W Wietnamie żołnierze przeczesują teren; biorą jeńców do niewoli.

Kamera pokazuje Hitlera, który mijając szeregi swoich zwolenników, wchodzi na monumentalną trybunę.

Breżniew i inni biurokratyczni przywódcy na trybunie w Moskwie; ich defilujący poddani.

Podczas manewrów NATO olbrzymi czołg demonstruje swoje możliwości.

Sznur samochodów smętnie stojących w korku; spektakularne pożywienie; dawne malarstwo; nowoczesne umeblowanie; egzotyczne dziewczyny w klatkach; wjazd metra na peron.

Niszczące rzeźby na dachu weneckiego kościoła. Dwie Tahitanki na żaglowcu.

Typowy współczesny living room, travelling ku jego centrum, a więc odbiornikowi telewizyjnemu.

Zdjęcia modelek, nagich lub skąpo odzianych.

Nowe modele samochodów wystawione na podziw tłumów.

Przemysłowa produkcja tortów z bitą śmietaną po racjonalizacji branży cukierniczej.

Samochody wyścigowe na torze.

sprzeczne wizje urządzenia życia społecznego. Na przykład spektakl motoryzacji domaga się usprawnienia ruchu drogowego, co pociągnęłoby za sobą wyburzenie starych dzielnic, spektakl samego miasta pragnie zaś zachować te dzielnice w nienaruszonym stanie jako atrakcję turystyczną. Już i tak wątpliwe zaspokojenie potrzeb, które miałyby wynikać z dostępu do *pełnej oferty* konsumpcyjnej, okazuje się więc z gruntu fałszywe: realny konsument może się bowiem zetknąć bezpośrednio tylko z fragmentami tego towarowego szczęścia, fragmentami, w których, rzecz jasna, jakość przypisywana całości nie jest nigdy obecna. [65]

Każdy określony towar walczy tylko za siebie, nie uznaje innych, pragnie panować powszechnie, jakby nie miał rywali. Spektakl staje się tedy pieśnią epicką o tym starciu, którego nie zdoła rozstrzygnąć upadek żadnej Troi. Spektakl nie opiewa już mężów ani oręża, lecz jedynie towary i ich namiętności. W tej ślepej walce każdy towar, idąc za głosem swoich namiętności, urzeczywistnia bezwiednie coś wyższego: towar staje się światem, co jest równoznaczne z utowarowieniem świata. Tak oto, za sprawą *chytrości towarowego rozumu*, poszczególne interesy towarów zwalczają się i są skazane na zagładę, podczas gdy forma towarowa zmierza ku swemu absolutnemu urzeczywistnieniu. [66]

W obrazie ukazującym spełnioną jedność społeczną osiągniętą dzięki konsumpcji rzeczywisty podział jest tylko czasowo zawieszony, aż do następnego niespełnienia w sferze konsumpcji. Każdy kolejny produkt – przedstawiany z namaszczeniem jako rzecz szczególna, niepowtarzalna i ostateczna – ucieleśnia nadzieję na fantastyczny skrót, który wiódłby do ziemi obiecanej totalnej konsumpcji. Aby masy mogły dać wyraz swojej dewocji, wielbiąc przedmiot obdarzony tak niezwykłymi właściwościami, przedmiot ten musiał jednak zostać wyprodukowany w skali masowej. Przypomina to szerzącą się modę na kolejne rzekomo arystokratyczne imiona, którymi w rezultacie będą się pysznić niemal wszystkie osoby urodzone w tym samym okresie. Byłe jakie produkty cieszą się prestiżem tylko i wyłącznie dlatego, iż umieszczono je na chwilę w centrum życia społecznego, jako ujawnioną tajemnicę ostatecznego celu produkcji. Przedmiot opromieniony blaskiem spektaklu staje się szary i pospolity, gdy tylko wpadnie w ręce jakiegoś konsumenta, równocześnie bowiem wpada w ręce wszystkich konsumentów. Zbyt późno objawia swą fundamentalną nędzę, wynikającą z nędzy sposobu, w jaki został wyprodukowany. W tym momencie już inny przedmiot stał się heroldem systemu i domaga się posłuchu. [69]

Oszustwo zaspokojenia samo się demaskuje, musi bowiem stale się odnawiać, nadążać za zmianami produktów i ogólnych warunków produkcji. To, co chełpiło się tak bezwstydnie swą ostateczną doskonałością, podlega, jak się okazuje, zmianom – zarówno w spektaklu rozproszonym, jak i w spektaklu skon-

centrowanym. Jedynie system ma trwać: Stalinem, jak każdym towarem, który wyszedł z mody, ponieważ ci, którzy go wylansowali. Każde *kolejne kłamstwo* reklamy jest jednocześnie *przynaniem* się do kłamstwa poprzedniego. Każdy upadek totalitarnego przywódcy odsłania *złudną wspólnotę*, która go jednomyślnie popierała, a w rzeczywistości była tylko zlepkiem odartych ze złudzeń samotności. [70]

To, co spektakl przedstawia jako wiecznotrwałe, opiera się na zmianie i musi się zmieniać wraz ze swą podstawą. Spektakl jest w swej istocie dogmatyczny, ale nie może się zadowolić żadnym trwałym dogmatem. Dla spektaklu nic nie jest w stanie spoczynku, ruch jest dla niego stanem naturalnym, choć najbardziej przeciwnym jego skłonnościom. [71]

Nierzeczywista jedność proklamowana przez spektakl skrywa podziały klasowe, na których opiera się rzeczywista jedność kapitalistycznego sposobu produkcji. To, co zmusza wytwórców do uczestniczenia w budowie świata, jednocześnie wyklucza ich z niego. To, co łączy ludzi wyzwolonych z ograniczeń lokalnych i narodowych, oddala ich od siebie nawzajem. To, co domaga się większej racjonalności, stanowi pożywkę dla irracjonalności hierarchicznego wyzysku i represji. To, co tworzy abstrakcyjną władzę społeczną, wytwarza również konkretną społeczną *nie-wolę*. [72]

Kapitalistyczna produkcja, znosząc granice między poszczególnymi społeczeństwami, ujedynoliciła przestrzeń. Ten proces był tożsamy z intensywnym i ekstensywnym postępowaniem *banalizacji*. Nagromadzenie towarów produkowanych seryjnie na potrzeby abstrakcyjnej przestrzeni rynkowej, które zlikwidowało wszelkie bariery regionalne i prawne oraz feudalne monopole cechowe – utrzymujące *jakość* produkcji rzemieślniczej – unicestwiło również autonomię i jakość miejsc. Ta potęga ujedynolicania jest ciężką artylerią, która zburzyła wszystkie mury chińskie. [165]

Wolną przestrzeń towaru przekształca się i zagospodarowuje nieustannie tak, aby upodabniała się coraz bardziej do siebie samej, to znacząco do niewzruszonej monotonii. [166]

Mao Zedong ze swoim „najbliższym towarzyszem broni”, Lin Biao.

Stalin na trybunie, okłaskują go delegaci monolitycznego Związku; ludność defiluje przed jego spadkobiercami na Placu Czerwonym; wielki portret Lenina bierze udział w tym święcie.

Budapeszt w 1956 roku. Robotnicy demolują gigantyczny pomnik Stalina; zostały się tylko buty.

Ujęcie panoramyczne zdjęcia młodej dziewczyny, kamera zatrzymuje się w końcu na jej uśmiechniętej buzi.

Praca w fabryce opakowań.

(Michel Corrette: sonata D-dur na wiolonczelę i klawesyn) Buenaventura Durutti nieruchomy na zbliżeniu. Plansza z napisem: „Czy żyjemy, proletariusze, czy naprawdę żyjemy? Te lata, które sobie liczymy, a w których wszystko, na co liczymy, nie należy już do nas, czy to jest życie?

Jakże moglibyśmy nie dostrzec tego, co tracimy z upływem czasu?”. Zbliżenie na rewolucyjnego marynarza z filmu Październik. Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem, kręcącego przecząco głową. Durutti patrzy na niego. Marynarz zaprzecza po raz wtóry. Plansza z napisem: „Czyż odpoczynek i strawa nie są marnymi lekami na tę chorobę, zderającą nas bezustannie? Czyż ostateczna choroba, śmierć, nie jest tylko końcowym, najstraszniejszym atakiem przypadłości, z którą przychodzimy na świat?”. Marynarz z Piotrogradu zgadza się z tą wypowiedzią, kiwając głową.

(Wyciszenie muzyki)

Okrepty marynarki wojennej na pełnym morzu; desant francuskich, a następnie brytyjskich żołnierzy piechoty morskiej w Szanghaju; amerykański marynarz legitymuje chińskich przechodniów; francuscy żołnierze powstrzymują napierający tłum; patrol brytyjskich żołnierzy; druty kolczaste wyznaczają granicę Koncepsji, strzeżonej przez francuską piechotę kolonialną.

Brytyjscy żołnierze zamykający jedną z furtek do Koncesji.

Turyści zwiedzający Paryż w przeszklonych autokarach lub stateczkach wycieczkowych; ich przewodnicy opisują to, co warcie ujrzenia.

Plansza z napisem: „Społeczeństwo oparte na ekspansji wyalienowanej pracy przemysłowej staje się, siłą rzeczy, szkodliwe dla zdrowia, hałaśliwe, brzydkie i brudne niczym fabryka”.

Wielkie osiedle, niedawno wybudowane.

Plansza z napisem: „Człowiek wraca znów do jałkiny. [...] tyle że teraz jest ona mniej pewna jako siła obca; każdego dnia może być jej pozbawiony; każdego dnia mogą go z niej wyrzucić, jeśli nie uiszczy zapłaty. Za tę trupiarnię musi płacić” (Marks, *Rękopisy z 1844 r.*).

Oddziały prewencji (CRS) w pełnej gotowości bojowej na tym właśnie terenie.

Kilka makiet i realizacji najnowszej architektury przeznaczonej dla miejscowości wczasowych, nazywanej marina w lokalizacjach nadmorskich, ale coraz częściej spotykanej również w górach; nowa dzielnica La Défense wznoszona w zachodniej części regionu paryskiego.

Plansza z napisem: „Otoczenie, rekonstruowane coraz pośpieszniej, tak by służyło represyjnemu nadzorowi i zwiększaniu zysku, staje się coraz bardziej kruche i coraz silniej skłania do wandalizmu. Kapitalizm, w stadium spektakularnym, buduje wszystko z podróbek i produkuje podpalaczy. Tak więc jego dekoracja staje się równie łatwopalna, jak francuskie gimnazjum.

Krażownik „Aurora” płynie nocą w górę Newy; o świcie wysadza na ląd uzbrojonych żołnierzy.

Społeczeństwo spektaklu obala dystans geograficzny, ale wytwarza dystans wewnętrzny w postaci spektakularnego oddzielenia. [167]

Turystyka, produkt wtórny cyrkulacji towarów – cyrkulacja ludzka przybierająca formę konsumpcji – sprowadza się w gruncie rzeczy do zwiedzania tego, co stało się banalne.

Organizowanie wycieczek do rozmaitych miejsc to obecnie ważna gałąź gospodarki, a fakt ten jest już sam w sobie gwarancją *jednakowości* tych miejsc. Proces modernizacji, który ogołocił podróz z wymiaru czasowego, pozbawił ją również autentycznej przestrzeni. [168]

Społeczeństwo, które przekształca całe swoje otoczenie, opracowało specjalną technikę obróbki własnego terytorium – bazy operacyjnej tych wszystkich przedsięwzięć. Urbanistyka to narzędzie pozwalające kapitalizmowi zawłaszczyć środowisko naturalne i ludzkie. Jako że kapitalizm na mocy swej wewnętrznej dynamiki zmierza do zdobycia władzy absolutnej, obecnie może i musi przekształcić całą przestrzeń w *swoją dekorację*. [169]

Siły techniczne kapitalistycznej ekonomii wytwarzają rozmaite formy oddzielenia, natomiast urbanistyka to wyposażenie ich bazy, przygotowanie terenu, na którym siły te działają. Jest to więc *par excellence* technika *oddzielenia*. [171]

Architektoniczne innowacje dawnych epok zaspokajały wyszukane potrzeby klas panujących. Obecnie, po raz pierwszy w historii, nową architekturę projektuje się bezpośrednio *dla ubogich*. Formalna nędza i błyskawiczne rozprzestrzenianie się nowego mieszkalnictwa mają za przesłankę jego *masowy* charakter, który z kolei wynika z jego przeznaczenia i z nowoczesnych warunków budownictwa mieszkaniowego. Najważniejszym z tych warunków jest oczywiście *autorytarna* decyzja przekształcająca abstrakcyjnie terytorium w terytorium abstrakcji. W urbanistyce można dostrzec wyraźnie sprzeczność między przyspieszonym wzrostem materialnej potęgi społeczeństwa a rosnącym opóźnieniem w świadomym opanowaniu tej potęgi. [173]

Historia zagrażająca temu chyłacemu się ku upadkowi świata to siła zdolna podporządkować przestrzeń czasowi przeżywanemu. Rewolucja proletariacka jest *krytyką geografii ludzkiej*. W jej

toku jednostki i grupy tworzą miejsca i wydarzenia, które odpowiadałyby odzyskiwaniu nie tylko owoców pracy, lecz również całościowej historii. Takie ruchome pole gry oraz swobodnie dobierane warianty reguł gry pozwoliłyby przywrócić różnorodność i autonomię miejsc w sposób, który nie pociągnie za sobą ponownego zakorzenienia; a co za tym idzie, przywrócić autentyczne wędrówki w ramach autentycznego życia, życia pojmowanego jako wędrówka i w tej wędrówce odnajdującego cały swój sens. [178]

Utowarowiony czas produkcji to nieskończona akumulacja równorzędnych interwałów, abstrakcyjna postać nieodwracalnego czasu, którego wszystkie odcinki muszą dowieść na zegarze fabrycznym swej ilościowej ekwiwalencji. *Wymienialność* to jedyna faktyczna rzeczywistość tego czasu. [147]

Ten powszechny czas ludzkiego zastoju znajduje swoje dopełnienie w *czasie konsumowanym*, który wyrasta ze współczesnej produkcji i powraca do codziennego życia społecznego jako *czas pseudocykliczny*. [148]

Czas pseudocykliczny to czas konsumpcji nowoczesnego przetrwania ekonomicznego, przetrwania rozszerzonego, w którym ludzie w swej codziennej egzystencji nie mają mocy podejmowania decyzji i podlegają już nie porządkowi naturalnemu, lecz pseudonaturze będącej wytworem wyobcowanej pracy. Tym samym czas ów odnajduje, *całkiem naturalnie*, dawny rytm cykliczny, regulujący przetrwanie społeczności przedprzemysłowych. Czas pseudocykliczny opiera się na naturalnych wyznacznikach czasu cyklicznego, jednocześnie zaś tworzy ich nowe warianty: dzień i noc, praca i weekendowy odpoczynek, okresowe wakacje. [150]

Konsumowany czas pseudocykliczny jest czasem spektakularnym nie tylko w wąskim tego słowa znaczeniu, jako czas konsumpcji obrazów, ale również w znaczeniu szerokim, jako obraz konsumpcji czasu. Czas konsumpcji obrazów (będących reklamą wszystkich dostępnych towarów) to obszar, na którym maszyna spektaklu funkcjonuje najwydajniej, a jednocześnie

Wieża Babel.



Budowle i krajobrazy we wczesnym malarstwie włoskim.

Johnny Guitar jedzie konno w czasie burzy piaskowej, pośród pustynnego krajobrazu. Dociera do wspaniałego salonu, dumnie sterczącego na całkowitym pustkowiu. Wchodzi do środka. Nie ma innych klientów. Dwaj krupierzy czekają na gości, kręcąc kołem ruletki. Johnny podchodzi do baru i zamawia kielicha.

W filmie Kasyno w Szanghaju pewien Europejczyk opowiada młodej dziewczynie o bywałcach kasyna, w którym się znajdują: „Indonezyjczycy, Hindusi, Chińczycy, Portugalczycy, Filipińczycy, Rosjanie, Malajczycy... Istny sabat czarownic!”. Dziewczyna mówi: „Gdyby ktoś mnie rozpoznał! Świat to przedszkole w porównaniu z tym złowrogim miejscem. Nie sądziłam, że coś takiego istnieje. Mam wrażenie, że śnię na jawie. Tutaj wszystko może się zdarzyć. W każdej chwili!”.

Robotnicy w fabryce opon.

Nieprzebrane tłumy wczasowiczów w Saint-Tropez.

Pary przed odbiornikami telewizyjnymi i wieżą stereo o wysokim poziomie wierności.

Kolejne ujęcia tłumu w Saint-Tropez, w tym kilka wczasowiczek topless.



Samoloty startujące z lotniskowców i lądujące tamże.

ogólny cel ukazywany przez tę maszynierię jako obszar i naczelny wzorzec poszczególnych konsumpcji. Społeczny obraz konsumpcji czasu skupia się na momentach wypoczynku, rozrywki i wakacji – momentach przedstawianych z pewnego *oddalenia* i z definicji godnych pożądania, tak jak wszystkie spektakularne towary. Te utowarowione momenty występują wyraźnie jako momenty rzeczywistego życia i domagają się, by wyczekiwano ich cyklicznego powrotu. Ale ich związek z rzeczywistym życiem jest tylko pozorny, w tych momentach spektakl pojawia się i reprodukuje, osiągając wyższy stopień intensywności. To, co bywa przedstawiane jako prawdziwe życie, okazuje się po prostu *życiem prawdziwiej spektakularnym*. [153]

W dawnych społeczeństwach konsumpcja czasu cyklicznego odpowiadała rzeczywistej pracy społecznej, natomiast między obecną pseudocykliczną konsumpcją a nieodwracalnym, abstrakcyjnym czasem produkcji panuje sprzeczność. Czas cykliczny był rzeczywiście przeżywanym czasem niezmiennej iluzji, natomiast czas spektakularny to czas zmieniającej się nieustannie rzeczywistości, przeżywany w sposób iluzoryczny. [155]

Ciągłe innowacje procesu produkcji nie wpływają na sferę konsumpcji, która pozostaje rozszerzoną reprodukcją tego samego. Ponieważ martwa praca nadal góruje nad pracą żywą, w spektakularnym czasie przeszłość góruje nad terażniejszością. [156]

Powszechny niedostatek życia historycznego oznacza również, że życie jednostkowe jest nadal pozbawione własnej historii. Ci, którzy kontemplują spektakularnie udratyzowane pseudowdarzenia, nie doświadczyli ich. Co więcej, każdy ruch spektakularnej maszynierii spycha owe pseudowdarzenia w niebyt, zastępuje je kolejnymi, które podlegają zresztą takiej samej hiperinflacji. Autentyczne przeżycia nie są zaś w żaden sposób związane z oficjalnym, nieodwracalnym czasem społecznym i otwarcie przeciwstawiają się konsumpcyjnym produktom ubocznym tego czasu oraz ich pseudocyklicznemu rytmowi. Tym jednostkowym doświadczeniom oddzielonego życia codziennego brakuje środków wyrazu, pojęciowego przełożenia i krytycznego dostępu do własnej przeszłości, która nie została nigdzie utrwalona. Są nieprzekazywalne, niezrozumiałe i popadają w zapomnienie, wypiera je fałszywa spektakularna pamięć o tym, co niegodne pamięci. [157]

Kochanki, wspomnienia.

Vienna, jej kochanek Dancing Kid i Johnny Guitar przy barze w tym samym salonie na pustkowiu; daje się wyczuć napięcie. Vienna, zwracając się do Dancing Kida: „Takie jest życie. Przysjażnie przychodzą i odchodzą”. Do Johnny’ego: „Proszę coś dla mnie zagrać, panie Guitar”. Johnny: „Jakieś specjalne życzenie?”. Vienna: „Miłosną melodię”. Zadrośnik krzyczy: „Nie będzie zdolny do gry, kiedy posmakuje moich pieści”. Johnny, z niewzruszonym spokojem, zwracając się do Vienny: „Co go ugryzło?”. Vienna: „Nie mam pojęcia”; do Kida: „O co ci chodzi?”. Kid, wściekłym głosem: „Lego o to spytaj. Zalecanie się do nieznamnej kobiety może się źle skończyć”. Johnny pyta

Spektakl, jako społeczna organizacja paraliżu historii i pamięci, jako rozbrat z historią na gruncie czasu historycznego – to *falszywa świadomość czasu*. [158]

Podczas gdy kolejne *mody* pojawiają się i znikają na trywialnej powierzchni pseudocyklicznego, kontemplowanego czasu, *wielki styl* epoki jest zawsze obecny w tym, co odpowiada oczywistej, choć ukrytej konieczności rewolucji. [162]

Rozważania historyczne są nierozzerwalnie związane z *refleksją na temat władzy*. W Grecji władza i jej zmienne koleje po raz pierwszy stają się przedmiotem dyskusji i refleksji. Jest to okres demokracji *panów społeczeństwa*. Przyniósł on całkowite zerwanie z modelem państwa despotycznego, w którym władza rachuje się jedynie sama ze sobą – w niedostępnych mrokach swojego najbardziej skupionego punktu – w trakcie *przewrotów pałacowych*, które nie podlegają dyskusji niezależnie od tego, czy kończą się sukcesem czy klęską. [134]

Wienne: „Jesteś nieznaną kobietą?”. Ona: „Tylko dla nieznanomych”. Dancing Kid, oburzony: „W co wy gracie?”. Johnny z obraźliwym chłodem: „Ja w nic nie gram, przyjacielu”. Kid: „Złe miejsce sobie wybrałeś!”. Johnny zauważyła: „To ta dama mnie zaprosiła, nie pan”. Dancing Kid wyciąga z kieszeni monetę: „Jeśli wypadnie orzeł – zastrzelę cię. Jeśli reszka – zagrasz nam coś”. Rzuci monetą. Vienna łapie ją w locie i mówi do Johnny'ego: „Zagraj coś dla mnie”. Johnny zaczyna grać. Motyw z Johnny Guitar. Vienna słucha przez chwilę z rozmarzonym wyrazem twarzy, raptem każe mu przerwać: „Proszę zagrać coś innego”.

W hiszpańskich górach zwiad, a następnie cały szwadron frankiśowskiej kawalerii przejeżdżają z wolna obok hiszpańskich partyzantów zaczajonych z karabinem maszynowym (*Komu bije dzwon*).

(Michel Corrette: sonata D-dur na wiolonczelę i klawesyn) W Pałacu Zimowym, który za chwilę zostanie zaatakowany, figurka sowy, będąca częścią automatu zegarowego, kręci głową. Plansza z napisem: „Zbliżała się północ”. Ptak Minerwy nadal kręci głową. Debord. Podpis: „Gdy więc nie mogę jak tkliwy kochanek w tych dniach uciechy godzin moich spędzać, postanowiłem na lotra się zmienić, dni tych rozkosze nienawidziłą zatruc”.

(Wyciszenie muzyki)

Kasyno w Szanghaju; stary Chińczyk przedstawia dziewczynie doktora Omara, ubranego na arabską modłę: „To Omar, mój najlepszy przyjaciel”. Chińczyk po chwili odchodzi, zostawiając ich samych. Dziewczyna pyta: „Jest pan egipskim kupcem?”. Omar odpowiada: „Nie, doktorem. Doktorem Omarem z Szanghaju... i Gomory”. Dziewczyna: „Omar, jak ten poeta?... W cieniu drzew, z tomikiem wierszy, kromką chleba...”. Omar: „... z winem i z tobą miła, siedzącą obok mnie”. Dziewczyna: „A właściwie czego jest pan doktorem?”. Omar łagodnym głosem: „Doktorem niczego, panno Smith. To robi wrażenie i nikogo nie krzywdzi. Podczas gdy prawdziwy doktor...”. Dziewczyna zadaje kolejne pytanie: „A ten burnus? Prawdziwy? Skąd pan pochodzi?”. Omar: „Urodziłem się podczas pełni księżyca na pustyni nieopodal Damaszku. Mój ojciec, amerykański handlarz tytoniem, był wtedy daleko. A matka... Lepiej już zamilczeć: w połowie Francuska, druga połowa zaś ginie w mroku dziejów. Jestem więc czystej krwi metysem, krewniakiem całej Ziemi i nic, co ludzkie, nie jest mi obce”. Dziewczyna, uśmiechając się: „Może mi pan zatem wyjaśni, gdzie się podzielił nasi przyjaciele?”. Omar: „Od początku byliśmy tu sami”. Panoramiczne ujęcie mapy nieba zatytułowanej *Rivoluzione della Terra*.

Machiavelli.

Detale tryptyku Paola Ucella *Bitwa pod San Romano*.

Breżniew, najważniejsi biurokraci i dyżurni marszałkowie na trybunie w Moskwie.

Plansza z napisem: „W kronikach Północy ludzie działają po cichu: walczą, zawierają pokój, nigdy jednak nie tłumaczą (a kronika też milczy w tej kwestii), czemu toczą wojny i dlaczego zawierają pokój. W miastach i na dworze książęcym panuje milczenie, nie można postyszeć choćby szczątkowych wyjaśnień. Ludzie deliberują za drzwiami zamkniętymi, a kiedy drzwi się otwierają, aktorzy wychodzą na scenę i wypełniają swoje postanowienia w milczeniu” (Solowjow, *Istoria Rossii...*).

Na pokładzie pancernika „Piotomkin” członkowie plutonu egzekucyjnego odmawiają wykonania rozkazu, rozstrzelania swoich zburzonych towarzyszy. Scena przerywana przebitkami, ukazującymi rozentuzjazmowane brytyjskie uczennice.

Pułk kawalerii na początku szarzy, żołnierze dobywają szabli.

Maj 1968: rewolucyjne zgromadzenia w okupowanych budynkach.

Generał Sheridan wjeżdża na koniu do przygranicznego fortu, w którym stacjonuje kilka podległych mu szwadronów kawalerii. Pułkownik, który go wita, służył pod komendą Sheridana w czasie wojny secesyjnej. Generał zleca mu przeprowadzenie ryzykownej operacji przeciw Indianom i oświadcza: „W razie gdyby poniósł pan klęskę, mogę zapewnić, że sąd wojenny składać się będzie z naszych towarzyszy broni z Shenandoah. Wskażę ich osobiście”. Pułkownik zamyślony, szepce: „Shenandoah”. Sheridan daje się ogarnąć nostalgii: „Ciekaw jestem, co historycy napiszą o Shenandoah”.

Przysięga w sali do gry w piłkę.

Uroczysty posiłek chiński w szanghajskiej międzynarodowej Koncesji.

Skrętna praca specjalistów od wartości na parzyńskiej giełdzie.

Niedawne walki uliczne w Holandii, Irlandii i Anglii.

Sucha, pozbawiona komentarzy chronologia deifikowanej władzy – przemawiającej do swych poddanych jako mandatarz niebios czuwający nad wykonaniem mitycznych przykazań – zostaje przewycięzona i zastąpiona historią świadomą; aby do tego doszło, szerokie grupy społeczne musiały się włączyć w bieg dziejów. Z praktycznej komunikacji tych wszystkich, którzy *rozpoznali w sobie* właścicieli wyróżnionej teraźniejszości, w jakościowym bogactwie wydarzeń dojrzeli owoce własnych działań i poczuli się u siebie w swojej epoce – rodzi się powszechny język komunikacji historycznej. Ci, dla których nieodwracalny czas rzeczywiście istnieje, odkrywają w nim jednocześnie to, co *godne pamięci*, oraz *groźbę zapomnienia*: „Herodot z Halikarnasu przedstawia tu wyniki swych badań, żeby [...] dzieje ludzkie z biegiem czasu nie zatarty się w pamięci...”. [133]

Zwycięstwo burżuazji oznacza zwycięstwo czasu głęboko historycznego, jest to bowiem czas produkcji gospodarczej, kształcącej społeczeństwo ustawicznie i gruntownie. Dopóki w rolnictwie skupiała się zasadnicza część działalności wytwórczej, dopóty czas cykliczny, stale obecny w głębi społeczeństwa, stanowił pożywkę dla sprzymierzonych sił tradycji, wstrzymujących ruch. Nieodwracalny czas mieszczańskiej ekonomii oczyszcza z tych przyżytków całą powierzchnię świata. Historia, która, jak się wydawało, wprawiała w ruch jedynie członków klasy panującej i z tego też względu przybierała w dziejopisarstwie postać historii wielkich wydarzeń, staje się ruchem powszechnym, bezwzględny i wymagającym ofiar. Historia rozpoznaje swoją podstawę w ekonomii politycznej, wie zatem teraz o istnieniu swej nieświadomości, nadal jednak nie potrafi jej wydobyć na światło dzienne i uświadomić sobie jej treści. Gospodarka towarowa zdemokratyzowała jedynie tę ślepą prehistorię, to nowe fatum, nad którym nikt nie panuje. [141]

Burżuazja utorowała więc drogę nieodwracalnemu czasowi historycznemu, nasycała nim społeczeństwo. Nie pozwala jednak, by *czyniono użytek z owego czasu*. „Historia tedy ongi istniała, ale dzisiaj historii już nie ma”, ponieważ klasa posiadaczy ekonomiki, która nie może zerwać z *historią gospodarczą*, musi tłumaczyć inne nieodwracalne zastosowania czasu, widząc w nich śmiertelne niebezpieczeństwo. Klasa panująca, złożona ze *spe-*

cjalistów od posiadania rzeczy (którzy sami są własnością rzeczy), związała swój los z obroną tej historii urzeczowionej, z przedłużaniem tego nowego bezruchu *w historii*. Po raz pierwszy pracownicy, czyli baza społeczna, nie są już materialnie *wyobcowani z historii*, to właśnie ta baza wprawia bowiem społeczeństwo w nieodwracalny ruch. Proletariat, domagając się prawa przeżywania stwarzanego przez siebie czasu historycznego, wskazuje na rdzeń swojego niezapomnianego projektu rewolucyjnego. Wszystkie próby urzeczywistnienia tego projektu, dotychczas niwecezone, stanowią potencjalny punkt wyjścia nowego życia historycznego. [143]

Wraz z rozwojem kapitalizmu nieodwracalny czas ulega *ogólnosiwiatowemu ujednoczeniu*: dzieje powszechne przestają być pustym pojęciem, gdyż rozwój owego czasu jednoczy cały świat. Ale ta historia powszechna, która wszędzie i równocześnie jest taka sama, stanowi jeszcze wewnątrz historyczne odrzucenie historii. Wspólnym dniem całego świata jest bowiem czas produkcji gospodarczej, poszatkwany na równe, abstrakcyjne fragmenty. Nieodwracalny, ujednoczony czas jest czasem *globalnego rynku*, a co za tym idzie, globalnego spektaklu. [145]

Nieodwracalny czas produkcji to przede wszystkim miernik towarów. Tak więc czas, który na całym świecie uznano za *powszechny czas społeczeństwa*, odnosi się jedynie do partykularnych interesów, które go ustanawiają, jest zatem *czasem tylko partykularnym*. [146]

Walki klasowe dłużej *epoki rewolucyjnej*, którą rozpoczyna wzrost potęgi burżuazji, zaogniają się wraz z rozkwitem *myślenia historycznego*, dialektyki, refleksji, niepoprzestającej już na poszukiwaniu sensu bytu, ale wznoszącej się na wyższy szczebel poznania: dostrzega ona rozpad wszystkiego, co jest; i w ruchu rozprasza wszelkie oddzielenie. [75]

Owo myślenie historyczne jest jeszcze świadomością przychodzącą zawsze za późno i wygłaszającą swoje sądy *post festum*. Przewyciężyło oddzielenie tylko *w myśli*. Paradoks tej myśli – polegający na tym, że za sens rzeczywistości uznaje ona rezultat całego procesu dziejowego, a równocześnie objawia ów sens, proklamując samą siebie zwieńczeniem dziejów – bierze się stąd, że myśliciel siedemnasto- i osiemnastowiecznych rewolucji mieszczańskich poszukiwał w swojej filozofii *pojednania* z ich rezultatem. [76]

Kiedy proletariusze dowodzą w praktyce, że owo myślenie historyczne nie uległo zapomnieniu, podważenie jego *konkluzji* jest jednocześnie potwierdzeniem jego metody. [77]

Taniec w wykonaniu trzech czarnoskórych kobiet.

Poduszkowiec na morzu; samolot startujący z lotniska.

Obroty Ziemi sfilmowane z księżycą.



Hegel.

Marynarze z Kronsztadu maszerują na wroga z bagnętami osadzonymi na lufach. Spiewają Międzynarodówkę mimo nieprzyjacielskiego ostrzału artyleryjskiego.

Proletariusze w dniach rewolucji: w Barcelonie, w Piotrogradzie.

Długa bitwa z czasów wojny secesyjnej.

Plany Pałacu Zimowego z 1917 roku, ołówkiem zaznaczono główne osie natarcia.
Plan Tuileries'ów z 1792 roku.

Hiszpańska wojna domowa. Partyzant, który przedarł się przez linie wroga, przynosi w ostatniej chwili wiadomość, że frankiści znają plany republikańskiej ofensywy i są przygotowani do jej odparcia. Generał Goltz, radziecki oficer w służbie Republiki, odbiera telefon w schronie na linii frontu: „Słyszycie mnie!... Co?...”. Dostrzega bombowce przelatujące nad jego stanowiskiem, umówiony sygnał do rozpoczęcia natarcia; odpowiada: „Za późno. Znow przegramy. Klęska jest nieunikniona. Szkoda...”.

Dalsza część tej samej bitwy z czasów wojny secesyjnej.

Marynarze z Kronsztadu kontynuują swoje zwycięskie natarcie.

Pałac Zimowy zdobyty szturmem.

Niedostatki teorii Marksa są oczywiście tożsame z niedostatkami rewolucyjnej walki proletariatu jego epoki. Niemiecka klasa robotnicza poniosła porażkę w 1848 roku; Komuna Paryska zginęła w osamotnieniu. Rewolucyjna teoria nie mogła więc w pełni się urzeczywistnić. [85]

Teoretyczna słabość *naukowej* obrony rewolucji proletariackiej polega na tym, że zarówno w treści, jak i w formie wykładu obrona ta każe proletariatowi naśladować burżuazję *w kwestii rewolucyjnego zdobywania władzy.* [86]

Jedynie klasy rzeczywiście odpowiadające teorii Marksa, klasy czyste, wyraźnie wyodrębnione, wokół których ogniskuje się analiza przeprowadzona w *Kapitale* , a więc burżuazja i proletariat, są również jedynymi rewolucyjnymi klasami w historii, aczkolwiek działającą w zasadniczo odmiennych warunkach: rewolucja burżuazyjna już się dokonała; rewolucja proletariacka stanowi dopiero projekt, projekt zrodzony wprawdzie z poprzedniej rewolucji, ale różniący się od niej jakościowo. Nie doceniając należyście *oryginalności* historycznej roli burżuazji, przesłania się jednocześnie konkretną oryginalność projektu proletariackiego, który nie zdoła niczego osiągnąć, jeśli nie wystąpi pod własnym sztandarem i nie pozna „ogromu własnych swych celów”. Burżuazja mogła zagarnąć władzę jako klasa rozwoju gospodarczego. Proletariat, aby zdobyć władzę, musi stać się *klasą świadomości.* Rozwój sił wytwórczych nie zdoła mu zapewnić takiej władzy, nawet drogą okrężną, a więc przez dotkliwe wywłaszczenie, które za sobą pociąga. Zdobywanie władzy państwowej na jakobińską modłę nie może być narzędziem walki proletariatu. Nie potrzebuje on *żadnej ideologii* nadającej pozór powszechności partykularnym, cząstkowym celom, nie należy bowiem do niego żadna cząstkowa rzeczywistość, którą mógłby chcieć ocalić. [88]

Ta ideologiczna alienacja teorii zdradziła jednolitą myśl historyczną i nie może już dostrzec w spontanicznych walkach robotników praktycznego potwierdzenia tej myśli; przyczynia się jedynie do tłumienia zarówno samych tych walk, jak i pamięci o nich. Formy historyczne wyłonione w toku walki są właśnie tym praktycznym środowiskiem, bez którego teoria nie mogła być jeszcze prawdziwa. Stanowią wymóg teorii, ale wymóg teoretycznie niesformułowany. *Rady delegatów* nie były teoretycznym wynalazkiem, najwzniolejszą prawdą teoretyczną Międzynarodowego Stowarzyszenia Robotników było samo jego istnienie, jego praca. [90]

Historyczny moment, w którym bolszewizm zapewnił *sobie* zwycięstwo w Rosji, a socjaldemokracja walczyła tryumfalnie *w obronie starego świata*, wyznacza narodziny porządku rzeczy, który znajduje się w samym sercu współczesnej dominacji spektakularnej: *reprezentacja robotników* radykalnie przeciwstawiła się klasie robotniczej. [100]

Stalinizm ujawnia istotę *biurokracji*: jest ona przedłużeniem władzy ekonomii, sposobem ocalenia zasadniczych składników społeczeństwa towarowego, przede wszystkim zaś utowarowionej pracy. Ekonomia dowiodła zatem swej niezależności i wykazała, że w razie potrzeby potrafi odtworzyć panowanie klasowe, jako że sprawuje nad społeczeństwem totalną kontrolę. Innymi słowy, burżuazja stworzyła samodzielną potęgę, która dopóki zachowuje swoją autonomię, może się nawet obejść bez burżuazji. Totalitarna biurokracja nie jest, wbrew temu, co twierdził Bruno Rizzi, „ostatnią w dziejach klasą posiadaczy”; jest zwykłym *substitutem klasy panującej* dla gospodarki towarowej. Chwiejący się system kapitalistycznej własności prywatnej zastąpiono jego zgrzebniejszym wariantem – uproszczonym, mniej różnorodnym, *skupionym* w kolektywnej własności klasy biurokratycznej. Ta nierozwinięta forma klasy panującej wynika z zacofania gospodarczego, a jej zadanie polega właśnie na przewyżczeniu tego zacofania w niektórych regionach świata. Partia robotnicza, zorganizowana zgodnie z burżuazyjnym modelem oddzielenia, stworzyła hierarchiczno-etatystyczne ramy dla tego kolejnego wcielenia klasy panującej. [104]

Panująca klasa ideologiczno-totalitarna to władza świata na opak: im jest silniejsza, tym głośniej zapewnia, że nie istnieje, a swoją siłę wykorzystuje przede wszystkim do tego, by przydać owym zapewnieniom mocy. Zresztą wykazuje się skromnością tylko w tej jednej kwestii, jej oficjalne nieistnienie jest bowiem tożsame z *nec plus ultra* rozwoju historycznego, które mielibyśmy rzekomo zawdzięczać jej nieomylnemu przywództwu. Wszechobecna biurokracja ma być dla świadomości *klasą niewidzialną*. Całe życie społeczne popada tym samym w obłąd. Społeczna organizacja absolutnego kłamstwa wyrasta z tej zasadniczej sprzeczności. [106]

(Michel Corrette: sonata D-dur na wiolonczelę i klawesyn) Obalona Kolumna Vendôme. Marks. Bakunin. Znowu Marks. Podpis: „Poznasz jak słono smakuje cudzy chleb i jak ciężko jest wchodzić i schodzić po obcych schodach”. „Najzywiej dopieczę ci jednak złe i podle towarzystwo w tej dolinie wygnania; będziesz mógł być dumny, że sam jeden tworzyłeś własne stronnictwo”.

(Wyciszenie muzyki)

Defilada armii zwanej Czerwoną Piechota.

Trocki.

Plasza z napisem: „Ci, którzy nie obalają Rad, chociaż chcą ustanowić kapitalizm państwowy jako własność totalitarnej biurokracji – skazani są na klęskę. Na równie nieuchronną klęskę skazani są ci, którzy pragną obalić społeczeństwo klasowe i nie zwalczają wszystkich związków zawodowych oraz wyspecjalizowanych, hierarchicznych partii politycznych”.

Dalsza część defilady tak zwanej Armii Czerwonej: zolgi, działa, rakiety.

Carskie oddziały strzelają do powstańców na monumentalnych schodach w Odessie.

Mityng „zjednoczonej lewicy”: staliniści i ich sojusznicy na trybunie i na sali; przemówienie Mitleranda; przemówienie Marchais'go.

Plansza z napisem: „Im wyżej wznosimy się po drabinie tej urzędowej inteligencji, tym wspanialsze napotyamy umysły”. (Marks, *Uwagi dotyczące nowej pruskiej instrukcji o cenzurze*).

Breżniew i inni stalinowscy przywódcy otrzymują kwiaty; związkowe tuzy w fabryce Renault; w 1968 roku robotnicy, zamknięci w fabryce Renault przez swoje związki zawodowe, przypatrują się manifestom naiwnych lewaków, potulnie dających się kontrolować własnym biurokratom.

Długie przemówienie Stalina.

Stalinizm rozpętał terror wewnątrz samej klasy biurokratycznej. Władza tej klasy opiera się na terrorze, ale musi paść w końcu jego ofiarą; jako klasa posiadaczy nie ma ona bowiem żadnego formalnego uprawomocnienia czy legalnego statusu, które chroniłoby jej członków. Musi skrywać swoją własność, zawdzięcza ją bowiem fałszywej świadomości. Ta fałszywa świadomość podtrzymuje jej absolutystyczną władzę za pomocą absolutnego terroru, w którym wszelkie prawdziwe motywacje działań w końcu się zacieraają. Członkowie panującej klasy biurokratycznej są właścicielami społeczeństwa jedynie zbiorowo, jako uczestnicy fundamentalnego kłamstwa: muszą odgrywać rolę proletariatu zarządzającego socjalistycznym społeczeństwem; muszą być aktorami wiernie deklamującymi ideologicznie przekłamany tekst. Warunkiem faktycznego uczestnictwa w tym oszukańczym tworze jest jednak oficjalne potwierdzenie tego uczestnictwa. Żaden biurokrata nie może rościć sobie prawa do władzy jako jednostka, nie może bowiem wykazać, że jest socjalistycznym proletariuszem, to znaczy dokładnym przeciwieństwem biurokraty; ani też udowodnić, że jest biurokratą, gdyż oficjalną prawdą biurokracji jest jej nieistnienie. Każdy biurokrata pozostaje więc całkowicie zależny od *naczelnej gwarancji* ideologii, dopuszczającej do zbiorowego udziału w jej „socjalistycznej władzy” tych *wszystkich biurokratów, których nie likwiduje*. Biurokraci jako klasa decydują wprawdzie o wszystkim, ale zapewnienie tej klasie spójności wymaga skupienia jej terrorystycznej władzy w rękach jednego człowieka. Osoba ta ucieleśnia jedyną praktyczną prawdę *kłamstwa u władzy*: moc apodyktycznego wyznaczania jego granic, nieustannie zresztą korygowanych. Stalin decyduje bezapelacyjnie o tym, kto jest biurokratycznym posiadaczem: kto zostanie nazwany „proletariuszem u władzy”, a kto „zdrajcą na zołdzie Mikada i Wall Street”. Biurokratyczne atomy zawdzięczają Stalinowi zbiorową legitymizację. Stalin jest tym panem świata, będącym dla siebie osobą absolutną, osobą, dla której świadomości nie istnieje żaden wyższy od niej duch: „Rzeczywistą świadomość tego, czym jest, świadomość ogólnej mocy rzeczywistości, ma pan świata w niszczącej władzy, jaką sprawuje nad przeciwstawną mu jaźnią swych poddanych”. Jako moc wyznaczająca grunt panowania, jest on równocześnie „burzycielskim panowaniem się na tym gruncie”. [107]

Podczas gdy Reichstag płonie, komuniści z Hamburga uczestniczą w swoim ostatnim mityngu. Jeden z działaczy wchodzi na trybunę, żeby oskarżyć nazistowski rząd o prowokację; ogłasza, że rząd chce zdelegalizować partię komunistyczną, ujawnia, w chwili, gdy jest już za późno na wojnę domową, że „Hitler oznacza wojnę...”. Oficer policji, który przyglądał się zgromadzeniu, oznajmia, że jest ono rozwiązane. Szupo wpadają na salę i patują zebranych, którzy stawiają opór, śpiewając Międzynarodówkę.

Nazistowski oficer. General Franco.

Niemieckie czołgi w akcji; oficerowie Brygad Międzynarodowych; batalion Lincoln. Podpis: „Jest to Hiszpania dolina zwana Jaramą. Wszyscy znamy to miejsce aż za dobrze. To tam utraciliśmy naszą młodość i większość naszych starych lat”. Hisz-

Kiedy proletariats odkrywa, że jego własna uzewnętrzniona siła przyczynia się do nieustannego wzmacniania kapitalistycznego społeczeństwa – przybierając formę wyobcowanej pracy, ale również postać związków zawodowych, partii politycznych i władzy państwowej, bytów, które proletariats powołał do życia, wierząc, że przysłużą się jego emancypacji – rozumie także, na gruncie konkretnego historycznego doświadczenia, że stanowi klasę całkowicie wrogą wszelkiej zastygłej eksterioryzacji i wszelkiej specjalizacji władzy. Jest nosicielem *rewolucji, która musi ogarnąć całokształt stosunków społecznych*, rewolucji ucieleśniającej permanentne panowanie teraźniejszości nad przeszłością oraz totalną krytykę oddzielenia – i temu właśnie, w toku swojej walki, winien nadać odpowiednią formę. Żadna ilościowa poprawa jego nędzy, żadna złudna integracja z hierarchicznym systemem nie mogą być trwałym remedium na jego radykalne niezadowolenie, gdyż proletariats nie może się prawdziwie rozpoznać w żadnej poszczególnej krzywdzie, której doznał, ani w żadnym *zadośćuczynieniu za jakąś poszczególną krzywdę* czy nawet wiele takich krzywd; rozpoznać się może tylko w *krzywdzie absolutnej*, w tym, że został usunięty na margines życia. [114]

pańscy partyzanci, ścigani przez frankistowskich żołnierzy, bronią się na szczycie wzgórze; więźniowie polityczni w niemieckim obozie koncentracyjnym; samotna dziewczynka obraca kołem karuzeli na podparyskim osiedlu; oświetlony Place de la Concorde, dachy Paryża.

Plansza z napisem: „Z trudem przywrócony pokój społeczny trwał dopiero od kilku lat, kiedy pojawili się, aby obwieścić jego kres, ci, którzy mieli się zapisać w annałach zbrodni jako «sytuacjonści»”.

Barykady z maja 1968 roku; nocne walki, pożary.

(Michel Corrette: sonata D-dur na wiolonczelę i klawesyn)

Ulica Gay-Lussac o świcie; trybuna wielkiego zgromadzenia na Sorbonie; zbliżenie na członków komitetu Enragés-Internationale, situationniste i Deborda. Plansza z napisem: „Towarzysze, nantejskie zakłady Sud-Aviation są od dwóch dni okupowane przez robotników i studentów z tego miasta, dziś ruch rozszerzył się na kolejne zakłady (Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne, Renault w Cléon itd.), Komitet Okupacyjny Sorbony wzywa do natychmiastowej okupacji wszystkich francuskich fabryk i do tworzenia Rad Robotniczych. Towarzysze, drukujcie i rozpowszechniajcie jak najszybciej ten apel. Sorbona, 16 maja, godzina 15”.

„Ludzie słuchający mówcy na wiecu w październiku 1917 roku; zachodnia fasada Sorbony upiękuszona transparentem z napisem: „Okupacje fabryk. Rady robotnicze. Komitet Wściekli-Międzynarodówka Sytuacjonistyczna”; porty, dworce i fabryki sparaliżowane strajkiem. Plansza z napisem: „Od dzisiejszego dnia do końca świata spektaklu nie minie ani jeden maj, aby nas nie wspomniano”.

Christian Sébastiani; Debord, Patrick Cheval. Podpis: We few, we happy few; we band of brothers.

Inskrypcja na fresku Puvisa de Chavannes: „Towarzysze, ludzkość będzie szczęśliwa, gdy...”.

Sorbona nocą, przez okna widać zapalone światła; Pałac Zimowy nocą; ulotki rozrzucone z okien sali im. Jules'a Bonnota, siedziby Komitetu Okupacyjnego Sorbony; robotnicy z filmu Październik. Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem odbierają kolejne paczki ulotek od rewolucyjnych drukarzy; plakat na murze: „Precz ze społeczeństwem spektakularno-towarowym”.

Plansza z napisem: „Nie ludźcie się, że nie mają takich zamysłów, muszą je bowiem powziąć; gdyby zaś traf sprawił, że jeszcze ich nie powzięli, bieg wydarzeń niechybnie ich do tego skłoni. Podobaj rodzi kolejne podboje, a zwycięstwo budzi głód zwycięstw” (Niccolo Machiavelli, *List do Francesca Vettori*).

Kilka zdjęć okupowanej Sorbony; graffiti na murze: „Biegnij szybciej, towarzyszu, stary świat jest już za tobą”.

Plansza z napisem: „Po 25 lutego z głów nowatorów wyskoczyły z impetem tysiące przedziwnych systemów, które wniknęły w zmacone umysły tłumu... Od tej chwili zdało się, że pod uderzeniami rewolucji rozpadnie się samo społeczeństwo, że rozpisany został konkurs na nową formę gmachu, który miał powstać w jego miejsce. Każdy przedstawiał jakiś projekt: ten w gazetach, tamten na afiszach, którymi pokryły się wkrótce mury; inny jeszcze głosił go na świeżym powietrzu. Jeden proponował zniesienie różnic majątkowych, inny – różnic w oświeceniu, trzeci zamierzał usunąć najstarszą z nierówności, tę między mężczyzną a kobietą. Zachwalano specyfiki przeciwko nędzy lub lekarstwo na pracę, która trawi ludzkość od początków jej istnienia”. (Alexis de Tocqueville, *Wspomnienia*).

Plonąca barykada nocą. Podpis: „Ale ani drzewo, ani ogień nie znajdują wytchnienia czy zadowolenia w cieple, słabym czy silnym, ani też w jakimkolwiek podobieństwie, zanim ogień nie zjednoczy się z drzewem i nie przekaże mu własnej natury...”.

Plansza z napisem: „Oskarża się ich wówczas o wandalizm i gani ich brak szacunku dla maszyn. Byłyby to uzasadnione zarzuty, gdyby robotnicy lubowali się w samym niszczeniu, nie mając żadnego wyższego celu na uwadze. Tak jednak nie jest. Robotnicy atakują maszyny nie dla przyjemności czy kaprysu, lecz dlatego, że zmusza ich do tego przemożna potrzeba”. (Emile Pouget, *Le Sabotage*).

(Wyciszenie muzyki)

Oddziały prewencyjne policji w akcji: pola wokół fabryki we Flins, ulice Nantes; młodzi lumpenproletariusze broniący dachów ulicy Saint-Jacques.

Mapa Polski; transporter opancerzony zaatakowany przez zadymiarzy staje w płomieniach; tłum powstańców wspina się na bramę jakiegoś pałacu.

Kawiarnia w Tangerze, kobieta podchodzi do stolika, przy którym gangster w otoczeniu swoich goryli załatwia interesy; pyta go: „Poznaję mnie pan?”. Mężczyzna odpowiada: „Nigdy nie pamiętam pięknych kobiet. To zbyt kosztowne”. Zwracając się do jednego ze swych ludzi: „Von Straten ma nowy jacht?”. Ona: „Nie chodzi o interesy, Tadeuszu, ale o Polskę”. On, bez chwili namysłu: „Nigdy nie udzielam infor...”. Przerывa w pół zdania i, podczas gdy w tle narasta muzyka z przeszłości, mówi wzruszonym głosem: „Polska...”.

Plansza z napisem: „Polska po raz kolejny przykryta krwawym całunem, a my jesteśmy bezsilnymi widzami”. (Deklaracja francuskich robotników na założycielskim zebraniu Międzynarodówki, 28 września 1864 roku).

Nowe przejawy negacji, zafałszowane przez mechanizmy spektakularne i opacznie rozumiane, lecz coraz częstsze w najbardziej rozwiniętych gospodarczo państwach świata, świadczą dobitnie o tym, że rozpoczęła się nowa epoka. Pierwszy szturm proletariatu na społeczeństwo kapitalistyczne zakończył się porażką, teraz *kłeskę ponosi kapitalistyczna obfitość*. Antyzwiązkowe walki zachodnich robotników – tłumione przede wszystkim przez związki zawodowe – oraz protest zbuntowanej młodzieży, wciąż jeszcze bezładny, ale pociągający za sobą krytykę sztuki, życia codziennego i specjalistycznej polityki: oto dwie strony nowej spontanicznej walki, która przybiera początkowo postać *kryminalną*. Zwiastują one drugi szturm proletariatu na społeczeństwo klasowe. [115]

Nasilenie kapitalistycznej alienacji we wszystkich dziedzinach życia powoduje, że pracownikom coraz trudniej jest dostrzec i określić naturę ich nędzy. Stają w rezultacie przed alternatywą:

albo odrzucą swoją nędzę w całości, albo wcale. Organizacja rewolucyjna musi więc zrozumieć, że nie może już *zwalczać alienacji środkami wyalienowanymi.* [122]

Sam rozwój społeczeństwa klasowego ku spektakularnej organizacji braku życia zmusza więc projekt rewolucyjny do tego, by *ukazał się* taki, jaki zawsze *był w swej istocie.* [123]

Rewolucyjna teoria jest obecnie wrogiem wszelkiej rewolucyjnej ideologii *i wie, że nim jest.* [124]

Walki uliczne we Włoszech.

Lenin przemawia.

Włoscy karabinierzy wjeżdżają dżipami w tłum; po wyjściu z pojazdów palują demonstrantów; szupo z Republiki Federalnej Niemiec woła działać pieszo.

Berlin, czerwiec 1953 roku.

Niemieccy robotnicy w starciu z radzieckimi czołgami.

Noc. Amerykańska policja patuje murzyńskich zadymiarzy. Podpis: „Jeśli jednak przyjrzymy się pełnej treści tego doświadczenia, to okaże się, że treścią tą jest dzieło zanikające... Samo zanikanie jest czymś rzeczywistym i związanym z dziełem i zanika wraz z zanikaniem dzieła. To, co negatywne, samo ginie wraz z tym, co pozytywne, wraz z tym, czego negacją ono jest”.

Plansza z napisem: „Bardzo wygodnie byłoby tworzyć dzieje świata, gdyby walkę podejmowano wyłącznie pod warunkiem niewątpliwych widoków powodzenia». Aby całkowicie zniszczyć to społeczeństwo, należy być oczywiście gotowym na to, aby dziesięć lub więcej razy z rzędu atakować równie gwałtownie jak w 1968 roku; i na uznanie pewnej liczby porażek i wojen domowych za nieuchronne koszty. Dążąc do celu o znaczeniu powszechnodziejowym, trzeba się wykazać stanowczością”.

W czasie jednej z bitew wojny secesyjnej oficer obejmuje dowództwo nad 7. Pułkiem Kawalerii z Michigan, rzucając rozkaz: „7. Michigan, naprzód!...”. Klusem! Naprzód!... Galopem! Naprzód! Do ataku!”.

Bał maskowy w hiszpańskim zamku Arkadina. Gospodarz wznosi toast: „Nie będzie przemówień. Proponuję toast na modłę gruzińską. W Gruzji toasty zaczynają się od opowieści... Śnił mi się cmentarz z dziwnymi napisami nagrobkowymi: 1822–1826. 1930–1934... Na cmentarzu był pewien starzec. Spytałem, jak to się dzieje, że dożył swych lat, kiedy wszyscy inni umierają tak młodo. Odpowiedział: «Ludzie żyją tu równie długo, jak wszędzie na świecie. My jednak nie liczymy lat życia, a jedynie lata przyjaźni». Wypijmy za przyjaźni!”.

Iwan Szczegłow.

Asger Jorn.

Kawaleria kontynuująca szarżę.

Po porażce poprzedniego ataku ten sam oficer wraca po 5. i 6. Pułk Kawalerii z Michigan i porywa je do nowego natarcia.

Arkadin kończy kolejną opowieść: „Logika? – krzyknęła żaba tonąca wraz ze skorpionem – gdzie w tym wszystkim logika? – Nic na to nie poradzę – odrzekł skorpion – taki już mam charakter... Wypijmy za charakter!”.

Kolejna kłeska, ten sam oficer obejmuje komendę nad 1. Pułkiem Kawalerii z Michigan, ostatnim, który pozostał. Rozpoczyna się kolejna szarża.

Plansza z napisem: „Zasluga naszej teorii nie na tym polega, że sformulowaliśmy słuszne twierdzenia, lecz na tym, że skłoniła nas ona całkiem naturalnie do ich sformułowania. Podsumowując – a niniejsza uwaga dotyczy nie tylko tego zagadnienia, ale całej sfery praktyki – rola teorii polega raczej na wdrażaniu praktyka w wyciąganie wniosków i ocenianie sytuacji niżli na udzielaniu mu wsparcia na każdym kroku, który będzie musiał podjąć, by wykonać swoje zadanie”. (Carl von Clausewitz, *Der Feldzug von 1814 in Frankreich*).

Tłum. Mateusz Kwaterko

Kompletne „Dziela filmowe” ukazały się wcześniej nakładem Korporacji Ha!art (Kraków 2007), poprzedzone wstępem i w tłumaczeniu Mateusza Kwaterko. Niniejszy fragment jest przedrukiem pochodzącym z tej właśnie edycji.

Summary

The author of the permanent critique of the society of the spectacle uses its primary medium himself—isn't that paradoxical? Debord used cinema in extremely nonconformist way, rejecting all its secure conventions. He was interested not in creating cinematic works of art, but rather subversive provocations. Each of his films can serve as an example of the radical montage of verbal message and images as well as radical critique of society. The ideal of Brechtian cinema, associated with counterculture, has found its most profound realization in Debord's works. One of six films created by this writer, strategist and alcoholic, as he used to call himself, *The Society of the Spectacle* (1973), is probably the world's first film adaptation of a theory formulated in literary form in 1967, the eve of May '68 (although there were similar projects before Debord, the most famous being Eisenstein's idea of adapting for cinema Marx's *Capital*). Debord's films are subversive and neo-avant-garde. The most recognizable syntax of his cinematic language is the technique of *found footage*. He reaches not only for cinematic material, but television, advertisements etc. as well. The anti-spectacular heart of these experiments is Debord's deep conviction that existing images only corroborate existing lies.

This text is an excerpt from Debord's complete *Cinematic works* published by Korporacja Ha!art (Kraków 2007), translated and introduced by Mateusz Kwaterko.

Konrad Klejsa

Kontestacja i kino – refleksje teoretyczne

Jedną z istotnych wątpliwości, z którą należy się zmierzyć, podejmując rozważania o kinie przełomu lat 60. i 70., dotyczy samego zdefiniowania przedmiotu dociekań – czy mógłby on zostać określony jako „filmowa kontestacja”, czy raczej „kino dekady kontestacji”? O konfuzję nietrudno, zwłaszcza że autorzy (nieliczni) opracowań poświęconych tym zagadnieniom rzadko zastanawiają się nad tak postawionym problemem, przywołując w swoich rozważaniach filmy tak różne, jak *Absolwent* Mike’a Nicholasa i filmy kolektywu Dziga Wiertow Group, *Jeżeli...* Lindsaya Andersona obok *Chelsea Girls* Andy’ego Warhola. Nie tylko fakt, iż filmy te zostały zrealizowane w różnych krajach, lecz przede wszystkim tematyczna i formalna niekoherentność oraz przynależność do odmiennych modeli instytucjonalnych kina stanowią podstawowy problem, z którym należy się w tym miejscu uporać.

„Kino kontestujące” i „kino o kontestacji”

Podstawowy problem terminologiczny można rozstrzygnąć, dokonując rozróżnienia pomiędzy „kinem o kontestacji” i „kinem kontestującym” – przy czym to ostatnie odnosić się może tylko do szczególnej klasy zjawisk: filmów, które [1] zostały zrealizowane przez osoby bezpośrednio związane z kontrkulturą bądź aktywnie zaangażowane w ruch protestu oraz [2] odznaczały się szczególnymi właściwościami stylistycznymi, odróżniającymi te filmy od produkcji głównego nurtu, uznawanych za ucieleśnienie dominującej – kwestionowanej właśnie – kultury. O kryteriach tak pojętego „kina kontestującego” piszę bardziej szczegółowo poniżej; konsekwencją ich przyjęcia byłoby uznanie za filmy reprezentujące ten nurt rozmaitych produkcji awangardowych i niezależnie realizowanych dokumentów.

Problematyczność terminu „kino kontestacji” wynika przede wszystkim z faktu, iż filmy zaliczane przez różnych autorów do tego nurtu zostały zrealizowane w różnych „trybach produkcji” (*mode of production*) – by posłużyć się określeniem Davida Bordwella – i należą do odmiennych „instytucji filmowych” (jeśli preferować terminologię Steve’a Neale’a)¹.

Nie wdając się w bardziej złożone rozważania teoretyczne, przypomnę jedynie, iż w najogólniejszym zarysie chodzi tu o różnice pomiędzy filmem „awangardowym” (niezależnym, undergroundowym, eksperymentalnym), „artystycznym” (utożsamianym przede wszystkim z formacją kina autorskiego) i „przemysłowym” (komercyjnym, industrialnym, instytucjonalnym, „mainstreamowym” – identyfikowanym głównie z modelem hollywoodzkim). Granice pomiędzy poszczególnymi „trybami” są migotliwe –

o czym świadczy choćby stosowany niekiedy termin „kino NRI”, obejmujący w zasadzie dwa ostatnie „tryby” (skrót wskazuje na trzy zasadnicze właściwości tego kina: narracyjność, reprezentację oraz „industrialność”, czyli zorganizowany sposób wytwarzania i dystrybucji)².

Za najbardziej stabilne kryterium (choć i ono prowadzić może do generalizujących uproszczeń) uznać można konstytuujące dany „tryb” relacje pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Przyjmuje się, że w przypadku kina „głównego nurtu” zasadniczą rolę odgrywa jego produkcja w warunkach przemysłowych i ekonomiczna transakcja dokonywana na linii producent-dystrybutor-widz; w tym szeregu nadawca byłby posiadaczem środków produkcji, zainteresowanym waloryzacją zainwestowanego kapitału, odbiorca traktowany byłby jako konsument, tekst filmowy zaś – jako towar podlegający procedurom rynkowej wymiany. Naturalnie, taki koncept jest generalizującym uproszczeniem, które uchyla się od dociekań, czy – po pierwsze – filmy zrealizowane w tym „trybie” w ogóle mogą pełnić jakąkolwiek inną niż ekonomiczną funkcję, oraz – po drugie – czy zreferowane procedury są w istocie elementem drugorzędym w dwóch pozostałych „trybach” (gdzie wyznaczyć granicę pomiędzy „przemysłowym” i „nieprzemysłowym” *modi*? Czy na przykład zakup taśmy filmowej i sprzętu produkowanego przez wielki koncern nie oznaczałby aliansu z „korporacyjnym molochem”?). Przywołuję jednak ten koncept – często zresztą podejmowany przez teorię i krytykę lat 60., a pokutujący do dziś – ponieważ rzutuje on w istotny sposób na analizowany problem. Jeśli bowiem uznać, że poszczególne *modes of production* są „osobnymi światami”, które analizowane powinny być za pomocą odrębnych narzędzi i sytuowane we właściwych sobie kontekstach, wówczas budowanie jakichkolwiek konceptualizacji zahaczających swoim zakresem o „jakoby „wrogię” terytoria byłoby działaniem z gruntu niewłaściwym. A zatem: o „kinie kontestacji” *sensu stricto* można mówić wyłącznie w odniesieniu do filmów zrealizowanych w obrębie tego trybu produkcji, który sytuował się na obrzeżach kwestionowanego przez ruch kontestacyjny systemu (w takim ujęciu do „kina kontestacji” nie można by jednak zaliczyć, dla przykładu, *Zabriskie Point* Antonioniego – film ten został bowiem wyprodukowany przez wytwórnię MGM, nie spełnia więc „instytucjonalnego” kryterium pozwalającego włączyć dane dzieło filmowe w obręb „kina kontestującego”).

Taki punkt widzenia przyjmuje w swojej książce *Allegories of Cinema. American Film In the Sixties* David James. Z tytułu pracy (autor uważa, że „każdy film jest alegorią kina”, ponieważ jest świadectwem specyficznych stosunków społecznych, które przyczyniły się do jego realizacji) nie wynika wprawdzie, że jej zasadniczym przedmiotem zainteresowania jest „kino kontestacji”, lecz właśnie zjawiskom związanym z kontrkulturą poświęca James najwięcej miejsca³. Oryginalny i konsekwentnie zrealizowany pomysł Jamesa zasługuje na uwagę, choć bez wątpienia skutkuje także zawężeniem horyzontu potencjalnych czytelników, którzy – zwiędzeni tytułem – mogą oczekiwać takiej interpretacji zjawisk charakterystycznych dla amerykańskiej kultury filmowej lat 60., która nie byłaby tak mocno naznaczona indywidualnymi preferencjami autora.

Ujawnia je James w teoretycznym wprowadzeniu, w którym przeczytać można:

O ile funkcją kina przemysłowego jest podtrzymywanie burżuazyjnych relacji społecznych poprzez przedstawianie ich jako normalne, innych zaś jako dewiacyjne, o tyle jedną z funkcji filmu alternatywnego było prezentowanie alternatywnych społecznych relacji w korzystnym świetle⁴.

Autor nie wyciąga wniosków z tej wypowiedzi, uznając najwyraźniej, że żadna produkcja „przemysłowa” nie może być, z racji swego „burżuazyjnego” uwikłania, przychylna

na dyskursom kontestacyjnym – zgodnie z logiką, iż działałoby to wbrew ekonomicznemu interesowi systemu. Radykalne stanowisko Jamesa unieważnia w istocie jakiegokolwiek próby prawdziwego odzwierciedlenia i komentowania rzeczywistości społecznej przez kinematografię instytucjonalną. Owszem, autor dostrzega, iż pod koniec lat 60. dokonała ona recepcji tematyki kontestacyjnej, ale zjawisko to traktuje nie tylko jako marginalne, ale wręcz naganne, a przede wszystkim – potwierdzające stanowisko, z perspektywy którego prowadzony jest wywód. Dla Jamesa jest bowiem oczywiste, iż:

„[...] wchłanianie subkulturowej innowacyjności jest jednym z najważniejszych syndromów kultury późnego kapitalizmu, procesem poprzez który industrialne media neutralizują opozycyjne działania i odnawiają swoją hegemonię”⁵.

Spostrzeżenie to – zresztą o marcuse’ańskiej proveniencji – wskazuje na istotny i autentyczny problem, który zasługuje na odrębne opracowanie, także dlatego, iż wykracza poza rozważania *stricte* filmoznawcze, gdyż dotyczy dynamiki procesów kulturowych w ogólności (o czym napomknę w zakończeniu). Chodzi tu bowiem w istocie o pytanie, które towarzyszyło także ruchom kontestacyjnym lat 60., a dotyczące skutecznych sposobów przekształcania świata społecznego. Jedną z odpowiedzi zakłada asymilację światopoglądów „progresywnych”, nie godzących się na istniejący stan rzeczy, z dyskursami zastanymi i wytwarzanym przez nie społeczeństwem; taka „uwewnętrzniiona” kontestacja byłaby wówczas rodzajem „przeciwciała”, które – oddziałując na chory organizm „od środka” – mogłyby skłonić go do przewartościowania dysfunkcyjnej struktury i przyjęcia przynajmniej niektórych elementów „programu naprawczego”. Ta strategia jest jednak nieprzekonująca dla tych, którzy wyznają pogląd, że należy jednoznacznie i ostatecznie odrzucić kwestionowany model, ponieważ jakiegokolwiek z nim koneksje doprowadzą nieuchronnie do jego triumfu. Dyskursy alternatywne, wchodząc w kontakt z „chorym” systemem, zostałyby „skażone” i ostatecznie przezeń unieszkodliwione.

Nie trzeba dodawać, że autor *Allegories of Cinema* skłania się ku drugiej z przedstawionych alternatyw. Uznając, że alianse kultury komercyjnej z filmem undergroundowym i radykalnym były powodowane celami ekonomicznymi oraz ideologicznymi (tj. nastawionymi na „uśmierzenie” kontestacyjnego potencjału), James nie dostrzega, iż związki te – przynajmniej potencjalnie – mogły spowodować zaszczepienie niektórych właściwości „dyskursów sprzeciwu” na nowych obszarach, znacznie rozleglejszych niż te, do których miały dostęp instytucje kina niezależnego. Sądzę jednak, że tego rodzaju przekonanie może być jedynie punktem wyjścia do rozważań na temat sygnalizowanego zjawiska, które nie jest przecież tak jednorodne, jak zdaje się autorowi; tymczasem dla Jamesa jest ono niedyskutowalną i ostateczną tezą, która pozwala mu skoncentrować się na filmie awangardowym i „radykalnym”.

W toku wywodu James kilkakrotnie argumentuje wybór omawianego materiału, przy czym najbardziej znaczące – moim zdaniem – stwierdzenia pojawiają się w rozdziałach poświęconych *undergroundowi* („Wprawdzie zasadniczą procedurą filmów undergroundowych jest dokumentacja życia bitników, jego reprezentacja nie jest ich jedyną funkcją; jest nią także jego tworzenie”) oraz filmom dokumentującym wydarzenia związane z ruchem protestu („filmowa dokumentacja tych zdarzeń staje się ich rozszerzeniem; nie ma między nimi ontologicznej różnicy”⁶). Hipotezy te zgodne są ze zreferowaną wcześniej wizją „zawężonego” kina kontestującego, czyli takiego, które nie tyle z ruchu kontrkultury się wywodzi, ile samo jest kontrkulturą. Wedle tej wizji, kino kontestujące nie tylko dokumentuje świadomość kontestacji, lecz po prostu ją uosabia. Inaczej mówiąc: podczas gdy filmy głównego nurtu mogą jedynie opowiadać o dzia-

laniach wymierzonych w *establishment*, kino niezależne samo jest takim działaniem i uczestniczy w staraniach o przemianę rzeczywistości pozaartystycznej właśnie poprzez swój „tryb produkcji”.

Z przytoczonych wypowiedzi wywieść można dwa założenia istotne dla przyjętego przez Jamesa – i charakterystycznego dla koncepcji „kina kontestującego” – kierunku rozważań. Pierwsze związane jest z przeświadczeniem, iż kino „głównego nurtu” nie jest w stanie dostarczyć reprezentacji kontestujących środowisk i ich dążeń. Przekonanie to, korespondujące z dokonywaną przez ruch kontestacyjny krytyką kultury dominującej, było artykułowane przez wielu rzeczywistych uczestników ruchu protestu, zwracających uwagę na konieczność stworzenia niezależnych (tj. finansowanych ze źródeł innych niż państwowy mecenat i medialne konsorcja) mediów i ich kanałów dystrybucji (co zresztą w istocie miało miejsce). W przypadku filmu szczególną rolę odgrywały rozmaite kroniki, krótkometrażowe reportaże i doraźne agitki (zwłaszcza o charakterze antywojennym), które stanowić miały alternatywę wobec nieobiektywnych wiadomości telewizyjnych⁷.

Z wywodu Jamesa można domniemywać, iż drugie kryterium, jakie film powinien spełniać, jeśli miałby zostać uznany za „kontestujący”, wiąże się z osobami realizatorów i przyjętymi przez nich zasadami współpracy. Chodzi tu mianowicie o przekonanie, iż klasy niereprezentowane przez kulturę dominującą muszą same stać się twórcami; tylko w ten sposób dotyczący ich tekst będzie szczerzy i wyzbyty intencji manipulacyjnych. Tak realizowane filmy miały się odróżniać od kina „głównego nurtu” również kolektywnym stylem pracy, pozbawionym istniejącej w przemyśle filmowym hierarchizacji (jej odrzucenie było zresztą jednym z czynników wpływających na stopniowe pomniejszanie, a ostatecznie zakwestionowanie roli autora). W istocie, pod koniec lat 60. i 70. podejmowano próby wcielenia w życie tych postulatów, co oczywiście nie przyniosło zadowalających skutków i przyczyniło się do rozwiązania wielu kolektywów twórczych⁸.

Trzeba w tym miejscu podkreślić, iż pojawienie się tego rodzaju propozycji związane było nie tylko z typowym dla ruchów kontestacyjnych odrzuceniem procedur kultury dominującej oraz apologią – w rozmaity sposób określanej – wspólnoty, lecz miało także charakter nawiązania do praktyk wcześniejszych, zwłaszcza tych, które były podejmowane w Rosji radzieckiej po zwycięstwie rewolucji październikowej i zostały później przejęte na Zachodzie przez środowiska „postępowe”⁹. Wydaje się na przykład, że – przynajmniej niektórzy – realizatorzy związani z kinem niezależnym przyjęli cele (i środki ich realizacji) opisane przez Waltera Benjamina w eseju *Twórca jako wytwórca*¹⁰. Niemiecki teoretyk postulował, aby „progresywni” artyści o lewicowych przekonaniach odrzucili tradycyjne media, replikujące jakoby burżuazyjną ideologię, oraz zrezygnowali ze zmagania w sferze reprezentacji (treści) na rzecz powierzenia działalności artystycznej jak najszerzszym rzeszom proletariatu; koncept ten był oczywiście estetycznym odpowiednikiem marksistowskich postulatów przekazania robotnikom środków produkcji przemysłowej. Realizacja tej idei miała skutkować przemianą „burżuazyjnego artysty” w „robotnika sztuki”, dzięki czemu rewolucyjna kultura asystowałaby w szerzej zakrojonych dążeniach na rzecz transformacji rzeczywistości społecznej.

Również na przełomie lat 60. i 70. często powtarzano, iż z kina należy korzystać na równi z innymi środkami komunikowania – filmy mogą być realizowane przez każdego i wyświetlane wszędzie tam, gdzie są ku temu możliwości. Koncepcja ta realizowana była – z różnym powodzeniem – zarówno w Stanach, jak i w Europie Zachodniej

(zwłaszcza we Francji, gdzie swoisty „sojusz studencko-robotniczy” próbowano stworzyć działaniami agitacyjnymi w fabrykach, nie stroniąc także od posługiwania się filmem). O motywacjach stojących za tymi praktykami Sylvia Harvey pisze tak:

„Film wyświetlany w fabryce jest całkowicie innym zjawiskiem niż film prezentowany w kinie; ten pierwszy był widziany jako próba przełamania „normalnego” związku istniejącego w społeczeństwie kapitalistycznym między widownią-konsumentem i spektaklem-produktem. Nacisk na nowe miejsca projekcji sygnalizuje początek zmiany sposobu myślenia: nie wystarczy po prostu zmienić zawartość treściową filmu, ale że zmianie musi ulec także cała socjoekonomiczna struktura, w której kino istnieje. Film jako przedmiot konsumpcji był widziany jako jednoznacznie nie-rewolucyjne zjawisko, zaś proste wykorzystanie treści filmu do przedstawiania stanu nędzy, sprzeciwu lub walki było postrzegane jako niewystarczające i niekompletne rozwiązanie”¹¹.

Z przytoczonej relacji wynika, iż dla niektórych radykalnych twórców i teoretyków najistotniejszym czynnikiem warunkującym „kontestacyjność” filmu (w tym przypadku utożsamianą z jego rewolucyjnym oddziaływaniem) nie była jedynie modyfikacja treści i tematyki ani wyłącznie zmiana istniejącej instytucji organizacyjnej kina w wymiarze produkcji i dystrybucji, ale przede wszystkim – przekształcenie relacji pomiędzy tekstem a jego odbiorcą poprzez poszukiwanie nowego stylu wizualnego.

Film: medium ideologiczne

Dla „politycznie zaangażowanego” środowiska filmowców i teoretyków lat 60. negowany model kina utożsamiany był z hollywoodzkim modelem widowiska – pojmowanym nie tylko jako przedmiot ekonomicznej wymiany, o czym pisałem wcześniej, lecz także jako swoista „maszyna mentalna”, przygotowująca widza do określonych procedur odbioru. Ten sposób myślenia, traktujący film jako medium, które ze swej natury poddaje widza ideologicznej manipulacji, szczególnie silnie zaznaczył się – na początku dekady – w publikacjach sytuacionistów, a także – na przełomie lat 60. i 70. – w pracach autorów skupionych wokół „Cahiers du Cinéma” oraz „Cinétique”, dla których głównym źródłem inspiracji był francuski marksizm strukturalny. Nie jest dziełem przypadku, iż koncepcje te formułowane były w czasie szczególnego natężenia „kultury protestu” – dlatego też zarówno działania sytuacionistów, które bezpośrednio poprzedzały rewoltę 1968 roku, jak i podjętą wkrótce po jej zakończeniu debatę francuskiej krytyki nad ideologicznym uwikłaniem medium filmowego uznać można za szczególną formę manifestowania idei kontestacji.

Koncepcją chronologicznie wcześniejszą – w niektórych swych wątkach zapowiadającą radykalną krytykę aparatu kinematograficznego, która została później podjęta przez środowiska radykalnej lewicy po 1968 roku – była sytuacionistyczna teoria spektaklu. Według Guy Deborda, człowiek żyje w świecie, który rozpadł się na rzeczywistość (realne życie) i jej obraz (spektakl). Ten ostatni „zaprzecza prawdziwej obecności świata”¹² i pragnie go zastąpić:

„[...] całe życie społeczeństw, w których królują nowoczesne warunki produkcji, zapowiada się jako gigantyczne nagromadzenie spektakli. Wszystko, co dotąd było przeżywane bezpośrednio, oddaliło się w przedstawienie”¹³.

Tym samym spektakl staje się podstawową „społeczną relacją między ludźmi” – i językiem, jakim komunikują się oni między sobą. Niemniej owa komunikacja buduje

jedynie złudzenie wspólnoty, która jest w istocie zbiorem egoistycznie myślących i konkurujących ze sobą jednostek.

Przytoczone powyżej słowa wskazują na genealogię teorii spektaklu, która okazuje się modyfikacją teorii alienacji sformułowanej przez młodego Marksa. U Deborda alienacja nie jest jednak zredukowana do swej ekonomicznej podstawy, lecz ma wymiar znacznie szerszy, wiążący się z rozproszonymi instytucjami władzy, przenikającymi i dyscyplinującymi życie codzienne. W „społeczeństwie spektaklu” zostaje ono zamienione w obraz nadający się jedynie do pasywnej kontemplacji i wykluczający bezpośrednio kontaktów międzyludzkich; dlatego też warunkiem odzyskania aktywności społecznej oraz samodzielności intelektualnej przez uwikłanych w spektakl ludzi jest jego destrukcja¹⁴.

Sytuacjonizm odrzucał zastany kształt kultury, lecz – będąc ruchem programowo nastawionym na aktywność – nie ograniczał swoich działań do sfery teorii; sytuacjoniści starali się bowiem zaznaczać swoją obecność w przestrzeni obrazów produkowanych przez kulturę dominującą, posługując się strategią *détournement* (od *la détour*, czyli ‘odnoga rzeki, zakręt, boczna droga, objazd; przenośnie: ‘wykręt, wybieg’). Technika ta, odwołująca się do doświadczeń dady i surrealizmu, polegała – jak wiadomo – na „odwracaniu” wymowy tekstów należących do „kultury spektaklu”, najczęściej poprzez umieszczanie ich w odmiennym kontekście, przekształcanie niektórych ich elementów bądź wprowadzanie do nich fragmentów pochodzących z innych tekstów. W *User's Guide to Détournement*¹⁵ Debord i Wolman stwierdzają, że podstawowym wehikułem tej strategii są plakaty, nagrania, audycje radiowe, komiksy, przede wszystkim jednak – kino, które:

„[...] jest wręcz synonimiczne ze spektaklem; związana z nim spacjałizacja czasu, separacja, alienacja, pasywność itd., jest po prostu nie do zaakceptowania i musi zostać wyeliminowana”¹⁶.

Stosunek sytuacjonistów do kina nie był jednak jednoznacznie negatywny. W miejsce spektaklu sytuacjoniści pragnęli zaoferować dyskusję o nim, umożliwiając przekształcenie spektakularnych obrazów w rodzaj krytycznego dyskursu o ich charakterze. Dostrzegali tym samym możliwość – i potrzebę – realizowania kina innego niż spektakularne:

„To społeczeństwo, a nie technologia uczyniły kino tym czym jest teraz. Kino mogło być historyczną analizą, teorią, esejem, pamięcią”¹⁷.

Przekonanie to pozwoliło sytuacjonistom przygotowywać własne realizacje, które stawały się ilustracjami tez teoretycznych, przyjmując formę swoistych wykładów nałożonych na obrazy zaczerpnięte z kultury popularnej. Taki charakter przyjęły najgłośniejsze filmy sytuacjonistów: *Społeczeństwo Spektaklu* Deborda (1973) i *Can Dialectics Break the Bricks* Rene Vieneta. W obu wykorzystano *found footage* – gotowe materiały „zawłaszczone” z „mediów spektaklu”, czyli telewizji i kina. U Deborda ścieżka dźwiękowa (obejmująca głównie cytaty z książki pod tym samym tytułem, której film jest swoistą adaptacją) towarzyszy zmontowanym scenom z filmów sowieckich, klasycznych westernów, materiałów reklamowych i programów informacyjnych¹⁸; Vienet posłużył się natomiast zrealizowanym w Hong Kongu filmem kung-fu, „wzbogaconym” przez teoretyczne uwagi umieszczone w napisach, które „udawały” tłumaczenie, pojawiając się symultanicznie z wypowiedzianymi w języku oryginalnym dialogami. Filmy te nie miały być przy tym – jak pisał Debord – „spektaklem odmowy” czy „negacją stylu”, lecz „odmową spektaklu” i „stylem negacji”¹⁹. Logika *détournement* nie zakładała ogra-

niczania się do płaszczyzny treści (gdyby tak było, w istocie wystarczyłoby nasycić tekst innymi – „wywrotowymi” – znaczeniami), lecz nakazywała ujawnienie natury „spektakularnego” medium. Stąd też ważnym wymiarem filmów sytuacionistycznych była ich autoreferencyjność, podkreślająca konstruowany charakter wypowiedzi i osłabiająca mechanizm tworzenia iluzji suponowanej przez oryginalne, poddane „obróbce” teksty.

Mechanizm dostarczanego przez aparat filmowy „wrażenia rzeczywistości” stał się głównym obiektem ataku ze strony środowisk francuskiej radykalnej lewicy – zarówno teoretyków, jak i realizatorów – w 1968 roku i później²⁰. Autorzy związani z „Cahiers du Cinéma” i „Cinéthique” (niezależnie od sporów i polemik toczonych przez obie redakcje, o czym wspomnę za chwilę) wywodzili swoje koncepcje z teorii Louisa Althussera²¹. Ideologia – nieświadoma i „narzucająca się” bez wiedzy doświadczającego ją podmiotu – jest odtwarzana przez film dzięki mechanizmowi generującemu iluzyjną siłę kina: stara się ono przekonać widza, iż obiektywnie reprodukuje rzeczywistość, zaś doświadczane przez niego „wrażenie rzeczywistości” nie jest konstruowane, lecz nieodzownie związane z medium. Przekazywane treści, służące konserwacji istniejącego porządku społecznego w jego ekonomicznym i kulturowym wymiarze, „unaturalniają” się jako oczywiste, obiektywnie istniejące i niezmiennie, a tym samym – bez użycia siły fizycznej – poddają obywateli władzy niewidocznego, bezmiennego systemu. „Neutralność” ideologiczna jest przy tym niemożliwa. Możemy co najwyżej uświadomić sobie ideologię, lecz nie znaczy to, że wyzwolimy się spod jej wpływu (tak jak możemy zrozumieć gramatykę, ale nie stosując się do niej, pozbawiamy się możliwości porozumiewania).

Ten sposób myślenia, choć istotnie zaznaczył się najsilniej we francuskiej teorii filmu, został szybko zaakceptowany przez krytykę anglosaską (głównie za pośrednictwem „Screen”). I tak, charakter zarzutów wysuwanych przez środowiska „postępowej” krytyki dobrze oddają słowa Jamesa R. MacBeana, który – na marginesie opublikowanych na łamach „Sight and Sound” uwag o filmach Godarda – zauważa:

„[...] kino burżuazyjne udaje, że ignoruje obecność odbiorcy, udaje, że to, co jest mówione i czynione na ekranie, nie jest skierowane do widza, udaje, że jest «odbiciem rzeczywistości»; ale przez cały czas gra na jego emocjach, wykorzystując mechanizm projekcji-identyfikacji, aby go uwieść subtelnie i nieświadomie, aby uczestniczył w snach i fantazjach, które są wytwarzane przez społeczeństwo kapitalistyczne”²².

Z przekonania o „złowrogim” charakterze filmowego „wrażenia rzeczywistości” wywodził jednak niekiedy wnioski odmienne, zaś głównym przedmiotem teoretycznych sporów był problem możliwości zaistnienia „kina bez ideologii”. Redaktorzy „Cahiers du Cinéma” twierdzili, iż ideologiczny charakter filmu wynika z faktu, iż sama rzeczywistość jest „nasączona” ideologią. Przyczyną takiego zdeterminowania kina są zaangażowane w jego produkcję i dystrybucję środki ekonomiczne²³; obecność kapitału oraz włożona w realizację filmu praca nie są jednak ujawniane. Z kolei środowisko „Cinéthique” uznawało, iż ideologiczny jest przede wszystkim sam aparat filmowy – i zaadaptowane przez niego „monokularna” perspektywa reprezentacji²⁴. W ten sposób dokonywany jest akt symulacji realnego świata – przy wszelkich pozorach jego reprodukcji. Ta fałszywa „naturalizacja” ma za zadanie ukryć burżuazyjną ideologię, utrudnić jej rozpoznanie, a tym samym – narzucić ją widzowi jako oczywistą i niepodważalną, legitymizując w ten sposób istniejący system społeczny²⁵. Możliwość istnienia ontologicznego realizmu obrazu filmowego w najbardziej radykalny sposób – odnosząc swe uwagi do elementarnego poziomu dzieła, to znaczy do konstruowania przez kamerę obrazu – zaprzeczał Jean-Louis Baudry²⁶. W jego ujęciu, mechanizm funkcjonowania

kamery filmowej ufundowany jest na zasadzie renesansowej perspektywy zakładającej istnienie centrum podmiotowego, którym jest ludzkie oko. Podmiot ów staje się źródłem wszelkiego znaczenia zawartego w obrazie filmowym, który traci w ten sposób swą obiektywność i neutralność; ideologia jest zatem immanentną – choć niewidoczną – właściwością obrazu.

Nie poświęcam teorii Baudry'ego więcej miejsca, gdyż była ona wielokrotnie – również w polskim piśmiennictwie – przywoływana i komentowana; pomijam także te wątki francuskiej teorii filmu, które koncentrowały się na zagadnieniach wywodzących się z psychoanalizy (Christian Metz, Daniel Dayan). Istotniejsze jest w tym miejscu przypomnienie zasadniczego pytania, które zaważyło na późniejszej debacie wokół politycznego wymiaru i funkcji kina: czy pozostaje ono zdeterminowane przez efekt ideologiczny, bez względu na sposób posłużenia się aparatem? Jeśli przyjąć, że każdy aparat filmowy wykorzystuje ten mechanizm, wówczas od jego ideologicznej wszechwładzy nie można by się uwolnić. Można jednak uznać, że „fałszywy realizm”, który ewokowany jest przez „kino NRI”, jest tylko jednym z wielu możliwych sposobów traktowania rzeczywistości profilmowej. A jeśli tak, to należy zapytać, w jaki sposób owo kino może – jeśli może – wyłamać się spod dyktatu ideologii.

Kontestacyjna: treść czy forma?

Jak słusznie zauważa Sylvia Harvey, kultura filmowa lat 60. powróciła do sporów, które czterdzieści lat wcześniej angażowały sztukę radziecką: czy treść „postępowa” może przyjmować formy charakterystyczne dla formacji minionej (co ostatecznie zadekretowała doktryna socrealizmu), czy też – co postulowała awangarda – „nowa sztuka” powinna jednoznacznie z nimi zerwać i dążyć do wykształcenia własnych²⁷. Podobny problem stanął przed twórcami, którzy na przełomie lat 60. i 70. pragnęli „kontestować” zastany model widowiska filmowego; obie alternatywy był w istocie powtórzeniem sporu pomiędzy radzieckimi awangardystami a zadekretowanym później oficjalnym stanowiskiem Kremla. Pierwsi uznawali, iż „nowe” treści włączane w „stare” formy nie będą w stanie spełnić swojej funkcji; krytycy tego stanowiska zwracali zaś uwagę na „rewolucyjną bezużyteczność” awangardowych eksperymentów, które nie tylko napotykały na trudności dystrybucyjne, ale – jeśli zostaną przez publiczność odrzucone jako niezrozumiałe, bełkotliwe, ekscentryczne i „niejadalne” – mogą odnieść efekt odwrotny do przewidywanego, czyniąc przedmiotem niechęci sam film i podważając tym samym skuteczność stawianej tezy.

Przenosząc te uwagi na poziom właściwego przedmiotu tych rozważań, można powiedzieć, że kultura filmowa lat 60. odnosiła się do ruchu kontestacyjnego na oba sposoby: pierwszy dostrzec można na przykład w niektórych filmach wyprodukowanych przez hollywoodzkie studia (pytanie, jakie motywacje stały za decyzją o realizacji tych filmów, jest dla mnie w tym miejscu drugorzędne) bądź zaliczanych do nurtu „kina autorskiego” (także przecież należącego do modelu NRI – i nierządno finansowego przez wielkie koncerny), drugim szlakiem natomiast postanowiły podążyć środowiska związane z undergroundem oraz radykalnym kinem politycznym (niekiedy nazywanym „materialistycznym” – takim, który „denuncjuje” proces własnego tworzenia i „wytwarza” wiedzę o sobie samym). Granice pomiędzy tymi rewirami wyznaczały odmienne odpowiedzi na pytanie: czy forma filmowa może być „reakcyjna” poprzez anachronizm nieprzystający do nowych treści? O ile zdaniem radykalnych twórców należało „filmować te same rzeczy – inaczej” (stąd np. wykorzystanie „gotowych” materiałów w filmach

sytuacjonistów czy wykorzystanie ikonografii westernu w *Wietrze ze Wschodu* Godarda), o tyle wedle ich adwersarzy wystarczyło „filmować inne rzeczy – tak samo”, a zatem prezentować „rewolucyjne” treści za pomocą znanych i powszechnie akceptowanych konwencji przedstawieniowych.

Owszem, „radikalne kino” podważało mechanizm „wrażenia realności”, wykpiwało „medialny bełkot” sączący się ze środków masowego przekazu i zachęcało widza do przyjęcia aktywnej postawy odbiorczej, jednakże świadoma rezygnacja z włączenia „radikalnego kina” w szerszy obieg dystrybucyjny była równoznaczna z jego dobrowolnym skazaniem na marginalizację, z pozbawieniem go możliwości szerszego oddziaływania. Tylko nieliczni – jak Jean-Patrick Lebel – uznawali, iż twórca ma prawo „zintegrować się” z kulturą komercyjną, ponieważ tylko wówczas ma szanse dotarcia do publiczności (Lebel nie zgadzał się ze stanowiskiem „Cinéthique”, uznając, iż kamera jest przedmiotem ideologicznie neutralnym, zaś figury stylistyczne nie posiadają politycznych znaczeń²⁸). Jak widać, rygorystyczna teoria aparatu oraz kwestia „politycznego” wymiaru praktyk „kina radykalnego” budziły kontrowersje już pod koniec lat 60., przy czym bywały one formułowane także przez teoretyków sympatyzujących z lewicą.

Użytecznym narzędziem pozwalającym umieścić te dylematy na tle teoretycznych koncepcji powstałych pod wpływem wydarzeń 1968 roku, jest klasyfikacja dokonana przez Jean-Louisa Comolliego i Jeana Narboniego. W swoim opublikowanym rok później, klasycznym dziś tekście deklarują oni:

„Kiedy zdamy sobie sprawę, że naturą systemu jest zmienienie filmu w instrument ideologii, zauważymy, że pierwszym zadaniem twórcy filmowego jest ujawnić tak zwane „oddawanie rzeczywistości”. Gdy potrafi on to uczynić, jest szansa, że będziemy mogli przerwać, a może nawet na stałe rozzerwać związki między kinem i jego funkcją ideologiczną”²⁹.

Comolli i Narboni podkreślają jednak, iż nawet jeśli ideologia („wsteczna”, „burżuazyjna”) jest maskowana, nie oznacza to, że nie można jej „przejrzeć”. Ich zdaniem, ideologia nie ma charakteru „totalnego” i nie musi odznaczać się całkowitą koherencją. W rzeczywistości, wiele filmów hollywoodzkich jest „zlepkiem” rozmaitych ideologii, nierzadko wobec siebie opozycyjnych (co może oczywiście wynikać z chęci dotarcia do różnych grup odbiorczych); rozpoznanie słabości „spoiwa”, które ma je scalać, umożliwia pogłębioną interpretację tekstu. Oczywiście, autorzy związani z „Cahiers du Cinéma” nie piszą wprost o „filmowej kontestacji”, lecz można powiedzieć, że ten właśnie problem towarzyszy ich kierunkowi myślenia – myśląc o kinie, chcą uprawiać nie tylko krytykę sztuki, ale również krytykę społeczeństwa. Wychodzą tedy od założenia, iż „każdy film jest polityczny”, gdyż odnosi się do ideologii dominującej (reprodukuje ją bądź stara się ją podważyć). I tak, z uwagi na stosunek do ideologii, Comolli i Narboni dzielą filmy na siedem grup:

a. filmy będące nieświadomymi instrumentami ideologii, w obrębie której powstają; w tej grupie znajduje się zdecydowana większość filmów, zarówno współczesnych, jak i należących do historii kina, komercyjnych, jak i uznawanych za „ambitne” (podają przykłady filmów Jean-Pierre Melville’a i Claude’a Leloucha);

b. filmy, które atakują ideologię przez odpowiednio ujęty temat polityczny oraz przełamują tradycyjnie przyjęte zasady odzwierciedlania rzeczywistości. Comolli i Narboni zwracają uwagę, iż działania tego pierwszego typu tylko wówczas są skuteczne, gdy towarzyszą im działania drugiego rodzaju; jako przykłady wymienione są *Nicht versöhnt* Jean-Marie Strauba i *The Edge* Roberta Kramera;

c. filmy, które pozbawione są tematu politycznego, lecz wyłamują się z kręgu oddziaływania ideologii, łamiąc iluzję rzeczywistości i demaskując medium środkami formalnymi; dla autorów takimi filmami są np. *Persona* Bergmana i *Méditerranée* J.-D. Polletta i Volkera Schlöndorffa;

d. filmy o treści politycznej, lecz akceptujące język i wyobraźnię panującego systemu; Comolli i Narboni zwracają uwagę, że filmy te mogą zarówno krytykować dominujący system, jak i być jego częścią (wówczas – jak *Z Costy-Gavrasa* – należą do kategorii a);

e. filmy, które powstają w kręgu dominującej ideologii, lecz w istocie zwracają się przeciw niej; zwraca uwagę zastrzeżenie autorów, iż nie chodzi tu o filmy, których twórca czyni celowy użytek z ideologii, lecz o takie, w których ideologia „wylewa się na wierzch”, a poprzez to ujawnienie – sama się unicestwia („ideologia zostaje podporządkowana tekstowi, przestaje istnieć samoistnie: jest przedstawiona przez film”); w tej grupie mieszczą się np. filmy Johna Forda;

f. dokumenty, kroniki, *cinema direct* itp., których twórcy uznają, iż sam fakt przedstawienia problemów społeczno-politycznych umożliwia tym filmom uwolnienie się od ideologicznych rygorów;

g. filmy będące rejestracją autentycznych, niezainscenizowanych wydarzeń, które – w odróżnieniu do poprzedniej grupy – „atakują podstawowy problem odzwierciedlenia rzeczywistości”, uniemożliwiając „bierną recepcję znaczeń”.

Jak widać z przytoczonej kategoryzacji, Comolli i Narboni podkreślają, iż badając związki pomiędzy tekstem filmowym a ideologią kultury dominującej, należy odnosić się nie tylko do treści przedstawionej przez te filmy, lecz także do strony formalnej (szczególną uwagę należy zaś zwrócić na chwyt, które wzmacniają bądź osłabiają „wrażenie realności”). Dostrzegają przy tym, iż wykroczenie poza dominującą ideologię jest możliwe również w filmach zrealizowanych w trybie przemysłowym, które wydają się jedynie nośnikami dominującej ideologii (kategoria **e**). Interesująca jest również kategoria **f** – taki styl myślenia przyjmuje James w cytowanych już *Allegories of Cinema*; dla niego sam „fakt przeżycia” rejestrowanych zdarzeń i ich filmowa „ekspresja” są wystarczającym dowodem, by uznać takie filmy za wyłamujące się spod działania dominującej formacji. Tymczasem, Comolli i Narboni twierdzą, iż mogą one należeć do grupy **a** – wówczas, jeśli realizowane są tradycyjnymi metodami, jak na przykład dokumenty Leacocka czy niektóre filmy zrealizowane podczas wydarzeń majowych. „Rewolucyjna” jest natomiast kategoria **g**, wyróżniona na podstawie kryteriów podobnych do tych, które dzielą filmy grupy **b** i **d** (pojawia się tu sygnalizowany już dylemat związany z nadawaniem – bądź odmawianiem – znaczenia stronie formalnej filmu). Nie tylko z tego powodu Comolli i Narboni reprezentują stanowisko nieco mniej radykalne niż to przyjęte przez amerykańskiego autora – interesujące, że w swojej typologii nie rezerwują osobnej kategorii dla filmów, które wykraczają poza „tradycyjne” kody przedstawiania, ale nie mają „postępowej” wymowy politycznej lub reprezentują ideologię dominującą (David James – choć nie odwołuje się do artykułu z „Cahiers” – jako przykład takiego filmu podaje *Swobodnego jeźdźca* Dennisa Hoppera).

Oczywiście, za najbardziej skrajną strategię wyzwolenia się od ideologicznego działania aparatu w kulturze filmowej lat 60. można uznać eksperymenty podejmowane na obszarze filmu czystego czy strukturalnego. Filmy takie nie tylko zrywały z iluzyjnym charakterem obrazu i eliminowały narracyjność; także taśma filmowa nie musiała wcale służyć rejestracji lub projekcji, lecz mogła zostać poddana plastycznemu modelowaniu,

podkreślającemu jej fizykalne właściwości. Ten skądinąd interesujący trend pozostawał jednak zjawiskiem marginalnym na tle ówczesnej kultury filmowej. Znacznie częstszą strategią były próby poszukiwania takich sposobów posłużenia się aparatem, które nie posilkowałyby się falsyfikującym „wrażeniem realności”. Motywacje tych eksperymentów były oczywiście inne w przypadku twórców z kręgu „kina autorskiego” (jak już sygnalizowałem, zasadniczą rolę odgrywało tu dziedzictwo „nowych fal”), inne – w przypadku tych, którzy swoje doświadczenia filmowe wywodzili z tradycji awangardowej. Zbieżność polegała przede wszystkim na przeświadczeniu, iż ujawnienie medium – czyli dostarczenie widzowi sygnałów, iż to, co ogląda, nie jest „niewinną” reprodukcją rzeczywistości, lecz jest w jakimś celu wytwarzane – ma charakter politycznego gestu. Świadczyć o tym może następująca opinia Godarda:

„Jeśli piękno, tak jak język, jest bronią, której klasy rządzące używają, aby nas uciszyć i „trzymać na swoim miejscu”, to jednym z naszych zadań jest odwrócić tę broń i użyć jej przeciw naszemu wrogowi. Jednym ze sposobów aby to uczynić jest demystyfikacja piękna i pokazanie, w jaki sposób klasy rządzące używają jej przeciw nam [...] lub uczynić wartością inne pojęcia, których burżuazja nie będzie w stanie rozpoznać lub zaakceptować”³⁰.

Naturalnie, tendencja ta nie pojawiła się w wyniku ujawnienia się masowego ruchu protestu, lecz została zapoczątkowana „nowofalowym przewrotem” przełomu lat 50. i 60. w kinematografiach europejskich. Chwyty zrywające z przezroczystością narracji, osłabienie przyczynowo-skutkowej logiki zdarzeń, posługiwanie się aluzją lub niedomówieniem i strategię autotematyczne były istotnymi cechami charakteryzującymi „nowe kino”, które jednak – co wydaje mi się niezwykle istotne – w pierwszej połowie lat 60. nie miały jeszcze (a z pewnością: nie miały tak silnego) politycznego uzasadnienia. W kilka lat później dekonstrukcja i poststrukturalizm takich uzasadnień dostarczyły – na ich podstawie teoretycy filmu sympatyzujący z radykalną lewicą stwierdzili, iż kwestionowanie zasad formalnych, na których opiera się kino „głównego nurtu”, jest równoznaczne z podważaniem jego ideologicznych fundamentów. Elementy do pewnego stopnia znajome z wcześniejszych filmów nowofalowych zaczęły być wówczas wzmacniane – motywacja estetyczna była zaś stopniowo uzupełniana (być może wręcz: zastępowana) argumentacją ideologiczną.

Niewątpliwie związane z tym procesem było pojawienie się tzw. kina brechtowskiego, inspirowanego koncepcją „teatru epickiego”, którą niemiecki dramaturg wyłożył w swoich *Uwagach do opery „Rozkwit i upadek miasta Mahagonny”*³¹. „Dyrektywy” zawarte w tym tekście wpłynęły na powstanie specyficznej estetyki, która w latach 60. zaznaczyła się najwyraźniej w kinematografiach Europy Zachodniej, będąc zjawiskiem współtowarzyszącym „nowym falom” i współtworzącym stylistykę wielu filmów zaliczanych do tego nurtu³². Jej wyróżnikiem jest specyficznie prowadzony dyskurs. Emocjonalna identyfikacja ze światem przedstawionym i pragnienie współprzeżywania losu bohaterów zostają osłabione tak, by możliwa była racjonalna analiza przedstawianych sytuacji; te zaś mają charakter pretekstowy, są poddane jako sugestie do namysłu widza, który ma pełnić aktywną rolę w skonkretyzowaniu ich znaczenia. Jeśli w teatrze brechtowskim „rozmontowana” została „czwarta ściana”, oddzielająca widzów od świata scenicznej fikcji, o tyle w kinie inspirowanym estetyką autora *Opery za trzy grosze* podważana jest „niewinna bezstronność” rejestrującego aparatu; stąd częstą praktyką „filmu brechtowskiego” było ujawnianie procesu własnego powstawania (np. poprzez ukazanie reżysera bądź/i ekipy technicznej przy pracy nad danym filmem – co niekoniecznie musiało prowadzić do rozwiązań w skrajny sposób kwestionujących „wrażenie realności”, a wykorzystywanych przez film „materialistyczny”³³).

Z uwagi na fakt, iż „kino brechtowskie” było w kulturze filmowej lat 60. i 70. zjawiskiem często spotykanym, rychło okazało się, iż terminem tym określano filmy znacząco od siebie różne. Ewolucja konwencji filmowych udowodniła, iż zabiegi „brechtowskie” niekoniecznie muszą – zgodnie z zadekretowanym przez teorię przeznaczeniem – podważać filmową fikcję i kierować ku sensom abstrakcyjnym, a przeciwnie – mogą, na prawach „atrakcji”, wzmacniać zainteresowanie widza opowiadaną fabułą. W latach 70. dla środowisk związanych z lewicującym periodykiem „Screen” takim „zdrajcą” metody Brechta – tym bardziej perfidnym, iż pod ową metodę się podszywającym – był na przykład *Szczęśliwy człowiek* Lindsaya Andersona, film uznawany przez niektórych za *par excellence* brechtowski. Przekonanie to usiłował podważyć Colin McCabe, zestawiając dzieło Brytyjczyka z nakręconym w tym samym czasie *Wszystko w porządku* Godarda:

„Typowym przykładem zwulgaryzowania i depolityzacji Brechta jest *Szczęśliwy człowiek*. Ten ostentacyjnie brechtowski film zdaje się oferować *tableaux* Wielkiej Brytanii z 1973 roku, podobnie jak *Wszystko w porządku – tableaux* Francji z roku 1972. Ale podczas gdy owe *tableaux* we francuskim filmie są zastosowane, aby ukazać sprzeczności wewnątrz społeczeństwa i różne artykulacje rzeczywistości, w angielskim filmie stosuje się je, aby wyrazić stereotypową rzeczywistość Anglii, do której kontemplacji zapraszany jest widz mogący korzystać ze swej nadrzędnej pozycji. Poszczególne sceny wydają się ważniejsze niż wrażenie realności wywoływane przez fabułę, ale wraz z trwaniem filmu staje się jasne, iż narracja po prostu potwierdza oczywiste prawdy pokazane na ekranie. Owe prawdy okazują się przesłaniem drobnomieszczańskiego (*petit-bourgeois*) intelektualisty: nie możemy powstrzymać bezwzględного postępu, projektowanego przez grupkę wszechpotężnych kapitalistów o moralności gangsterów, poza odnotowaniem naszej wyższości wobec rządzonego przez nich społeczeństwa”³⁴.

Właśnie twórczość Jean-Luca Godarda (w latach 1967-1972) w najlepszy sposób ilustruje ówczesną radykalizację poglądów na temat politycznego znaczenia kina. Deklaracja złożona przez autora *Szalonego Piotrusia* – „są filmy o polityce i filmy polityczne; filmy o polityce odnoszą się do pewnej działalności politycznej, ale nie są częścią tej działalności”³⁵ – w najkrótszy sposób oddaje właściwe wielu ówczesnym filmowcom przekonanie o ontologicznym związku pomiędzy formą filmową a polityką. W myśl tej opinii, „radykalne” kino domaga się radykalnych strategii reprezentacji; skoro zaś chce uniknąć wpadnięcia w pułapkę fałszywego „wrażenia rzeczywistości”, musi „pokazać dyspozytyw” (*montrer le dispositif*), jak głosiło hasło dekonstruktywistów z przełomu lat 60. i 70. Autotematyzm rodem z *Osiem i pół* Felliniego okazywał się w tym kontekście strategią zbyt „słabą” (fałszywą również z tego powodu, iż w centrum zainteresowania stawiającą „burżuazyjnego” artystę) w porównaniu z samozwrotnością niektórych radykalnych filmów zrealizowanych kilka lat później; miały one bowiem ujawniać swoją konstrukcję tak, aby jakkolwiek iluzyjność widowiska została ostatecznie „rozerwana”. Postulat nowego *écriture* oznaczał – przynajmniej na poziomie deklaracji – pożegnanie z konwencjami przedstawieniowymi, na których ufundowana była kwestionowana kultura.

Przytoczona wcześniej opinia MacCabe’a uświadamia, iż zdaniem teoretyków z kręgu radykalnej lewicy (skupionych głównie wokół periodyku „Screen”) praktyki „brechtowskie” stosowane w tzw. kinie autorskim nie spełniają swej politycznej funkcji. Jej realizację może umożliwić jedynie „kontr-kino” (*counter-cinema*), o którym zaczęto pisać na początku lat 70., utożsamiając je z „kinem walczącym” (*militant cinema*), „partyzancim” (*guerrilla cinema*) czy „polityczną awangardą” (*political avant-garde*).

Przekonanie, iż „rewolucyjne”, „postępowe” i „kontestacyjne” jest tylko takie kino, które zrywa z tradycją „burżuazyjnych” struktur narracyjnych i przedstawieniowych, było pod koniec lat 60. artykułowane bardzo często. Z perspektywy lat stwierdzić należy, iż estetyka ta nie została przez publiczność odrzucona, a tym samym – nie odniosła planowanych skutków „politycznych”. Mówił o tym w wywiadzie Bernardo Bertolucci:

„Związek między filmem i widzem, którego poszukiwaliśmy i na temat którego teoretyzowaliśmy, był związkiem perwersyjnym, opartym na – w rzeczywistości dającym się przewidzieć – sadomasochizmie. Nasze filmy skrywały sadyzm kina, które nakazywało widzowi trzymać się z daleka od jego strony uczuciowej, które zamierzało zmusić go do tego, aby wziął na siebie cały wysiłek myślenia, które stawiało go w sytuacji silnego konfliktu z jego skąpym przygotowaniem kinematograficznym. Ale to był również masochizm, żeby robić rzeczy, których nikt nie chciał oglądać, żeby realizować filmy, które publiczność odrzucała. Strach przed dojrzałym związkiem z publicznością dawał nam schronienie w kinie perwersyjnym i infantylnym”³⁶.

Przedstawione powyżej koncepcje posłużyć mogą do wiążących dla dalszych analiz wniosków – czyli do sprecyzowania kłopotliwego terminu „kino kontestacji”. Uważam, iż należy dlań zarezerwować szeroki zakres semantyczny, dzięki czemu w obszarze „kina kontestacji” mogłyby mieścić się zarówno filmy „głównego nurtu”, dzieła reprezentatywne dla „kina autorskiego”, ale także filmy awangardowe i należące do nurtu „kina walczącego”, przy czym wyróżnikiem decydującym o zasadności zaliczenia danego filmu do nurtu „kina kontestacji” nie może być – jak wspomniałem – „tryb produkcji”, lecz przede wszystkim sam fakt odniesienia się do zjawiska kontestacji, oraz – co wydaje się oczywiste – czas powstania.

Tak pojęte „kino kontestacji” obejmowałyby zarówno filmy niezależne (o których bardziej zasadnie byłoby mówić: „kino kontestujące”), jak i komercyjne (które najczęściej przyjmowało postać fabuł „o kontestacji”). W pierwszym przypadku kryterium przynależności odnosiłoby się w istocie do płaszczyzny przedstawiającej, która – jak pisałem – zdaniem niektórych teoretyków jest oznaką „przyswojenia logiki kontestacji” na poziomie formalnym. W drugim przypadku natomiast kwestią najistotniejszą byłaby płaszczyzna przedstawiona, przy czym jest dla mnie sprawą drugorzędną, czy wymowę tych filmów ocenić można jako sympatyzującą wobec ruchu protestu, czy odnoszącą się doń krytycznie (a zatem: czy treść tych filmów sygnalizuje „pęknięcie ideologii”, czy konieczność ich uznania za – by posłużyć się nomenklaturą Comolliego i Narboniego – jej „nieświadome instrumenty”). Oczywiście, podział na „kino o kontestacji” i „kino kontestujące” ma przede wszystkim charakter porządkujący i nie oznacza bynajmniej, że każdy film z kręgu „kina kontestacji” musi należeć wyłącznie do jednego z tych podzbiorów; wskazać można bowiem wiele przykładów takich filmów, które podejmują kontestacyjny temat (a zatem odnoszących się do postulatów zreferowanych we wcześniejszych rozdziałach), a jednocześnie – przynajmniej do pewnego stopnia – odznaczają się świadomością kontestacyjną na poziomie formalnym.

Posługując się metaforą często w humanistyce przywoływaną, można powiedzieć, iż w obrębie „kina kontestacji” mieszczą się zarówno: dzieła twórców, którzy „spoglądają przez okno”, takich, którzy „kontemplują szybkość”, jak i takich, którzy podejmują próbę jej rozbicia. „Kino kontestacji” traktuję przede wszystkim jako swoiste odzwierciedlenie

„zbiorowych niepokojów” charakterystycznych dla dekady lat 60. – niepokojów ujawnianych w sposób pośredni, zastępczy, zapośredniczony przez fabularne widowisko, ale bardzo często zdradzający także indywidualny stosunek autorów poszczególnych filmów do aktualnych wówczas zjawisk.

Przypisy

- ¹ Zob. np. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1985, s. 147-310. Zob. także: Steve Neale, *Art Cinema as Institution*, „Screen” 1981, no. 1, vol. 22.
- ² Zob. C. Eizykman, *La jouissance-cinéma*, Paris 1976.
- ³ Pewne pojęcie o preferencjach badawczych amerykańskiego autora daje już spis treści: po rozdziale wprowadzającym następują rozważania poświęcone kolejno: Stanowi Brakhage’owi (rozd. II), Andy’emu Warholowi (rozd. III), filmowemu undergroundowi (Jonas Mekas, bracia Kuchar, Kenneth Anger – rozdz. IV), filmowi politycznemu i radykalnemu (rozd. V), filmowi czystemu – strukturalnemu (roz. VI) oraz feministycznemu (VIII); jedynie – skromny objętościowo – rozdział VII poświęcony jest filmowi „artystycznemu” (*American Art Film*).
- ⁴ D.E. James, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton 1989, s. 10.
- ⁵ Ibidem, s. 17.
- ⁶ Ibidem, s. 225.
- ⁷ Funkcję taką spełniały na przykład amerykańskie produkcje kolektywu Newsreel, włoskie *Cinegiornali* czy francuskie *Ciné-tracts*, realizowane podczas wydarzeń majowych.
- ⁸ Szczególnie znamienny jest tu casus Newsreel, który podzielił się na frakcje „kobiece”, „robotnicze” i „etniczne”. Zob. J. Hess, *Notes on U.S. Radical Film, 1967-80* [w:] *Jump Cut. Hollywood, Politics and Counter-Cinema*, red. Peter Steven, New York 1985.
- ⁹ Fascynacja radzieckim kinem niemym była wśród europejskich twórców dość powszechna – ale wynikała przede wszystkim z zainteresowania kwestiami *stricte* stylistycznymi. Natomiast pod koniec dekady coraz wyraźniej splata się ono z polityką, zwłaszcza we Francji. Przykładem choćby rozpowszechnianie niemego filmu radzieckiego *Szczęście* Aleksandra Miedwedkina (1934), do którego Chris Marker sporządził wprowadzenie *Le train en marche* – trzydziestominutowy wywiad z 71-letnim reżyserem, który mówi o realizacji *Szczęścia* i swojej pracy w radzieckich pociągach propagandy filmowej w 1932 roku.
- ¹⁰ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórcza*, wybór H. Orłowski, Poznań 1975. Należy podkreślić, iż Benjamin pisał swój tekst w obliczu procesów estetyzacji polityki faszystowskiej, którym przeciwstawiał radziecki konstruktywizm (co wydaje się nieco zaskakujące, zważywszy na fakt, iż Benjamin formułuje swoje tezy w 1934 – dwa lata po deklaracji Stalina zapowiadającej ostatecznie rozprawienie się z awangardową sztuką radziecką). Koncepcje Benjamina korespondują natomiast wyraźnie z niektórymi praktykami dady i surrealizmu; oba nurty – w odróżnieniu od estetyki faszystowskiej i bolszewickiej, uosabiających „społeczną racjonalizację” podmiotu – akcentowały jego indywidualną emancypację, nie w obrębie oficjalnych dyskursów, lecz wbrew nim.
- ¹¹ S. Harvey, *May 68 and Film Culture*, London 1981, s. 28-29.
- ¹² M.P. Markowski, *Pragnienie obecności*, Gdańsk 1999, s. 18. Debord używa wyrażen „obraz” i „spektakl” synonimicznie.
- ¹³ G. Debord, *Spoleczeństwo Spektaklu*, tłum. A. Ptaszkowska, Gdańsk 1998, s. 11.
- ¹⁴ Zob. R. Vaneigem, *Rewolucja życia codziennego*, tłum. M. Kwaterko, Gdańsk 2004.
- ¹⁵ Tekst dostępny na stronie: <<http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>>, data dostępu: 10 marca 2005.
- ¹⁶ Th.Y. Levin, *Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord* [w:] *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, ed. Tom McDonough, Cambridge 2004, s. 325.
- ¹⁷ Ibidem, s. 328. Napisany przez Deborda w 1958 roku artykuł *For and against Cinema* kończy się wezwaniem sytuacjonistów do „zawłaszczenia” i transformacji kina. Na ten temat zob. Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.
- ¹⁸ *Voice-over* Deborda sprawia, iż film przybiera formę charakterystyczną dla prostego filmu kompilacyjnego, w którym „obrazy gotowe” są ilustracją tez narratora. Warto dodać, że film powstał tuż po rozwiązaniu grupy sytuacjonistów, które nastąpiło w 1972 roku.

- ¹⁹ Zob. Levin, op. cit. s. 328.
- ²⁰ Teorie „suturystów” (od tytułu artykułu Oudarta *Suture*, opublikowanego w „Cahiers du Cinéma” w 1969 roku, tłum. polskie A. Helman [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Wrocław 1993), które przyczyniły się do istotnego przewartościowania metod i obszarów badawczych teorii filmu w późniejszych latach, zostały następnie poddane krytyce przez m.in. B. Salta, D. Bordwella i N. Carrolla. Były wielokrotnie omawiane również w polskim piśmiennictwie. Zob. np. Ł. Demby, *Poza rzeczywistością. Spór o uwarunkowanie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Kraków 2002.
- ²¹ Zob. L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, tłum. A. Staroń, „Nowa Krytyka” on-line.
- ²² J.R. MacBean, *Vent D'Est: or Godard and Rocha at the Crossroads*, „Sight and Sound” 1971, no. 40. Oczywiście uwaga MacBeana nie była nowa ani oryginalna – w historii myśli filmowej odnaleźć można wiele podobnie brzmiących uwag. Por. np. następującą refleksję Béli Baláza: „Wielkokapitalistyczny przemysł filmowy dąży zgodnie ze swą naturą do możliwie największego zbytu. Musi zatem dostosować się do ideologii najszerszych mas, nie wyrzekając się jednak ideologii własnej [...] Dlatego też zarówno europejska, jak i amerykańska produkcja filmowa jest nastawiona ideologicznie na drobnomieszczactwo”. Por. B. Balázs, *Wybór pism*, przeł. K. Jung, R. Porges, Warszawa 1987, s. 276-277.
- ²³ Zerwanie z zasadami wyznaczonymi przez gospodarkę kapitalistyczną jest cokolwiek utrudnione: rezygnacja z kanałów dystrybucji będących w posiadaniu monopolistycznych (czy raczej: oligopolistycznych) koncernów filmowych nie zmienia faktu, iż filmy (przeznaczone do dystrybucji kinowej) powstają najczęściej na taśmie dostarczonej przez innego monopolistę – firmę Kodak – działającego zgodnie z zasadami rynku.
- ²⁴ Spór pomiędzy „Cashiers” i „Cinétique” – zresztą krótkotrwały – został zakończony, gdy oba pisma (wraz z „Tel Quel” i przy znaczącym wsparciu Christiana Metzsa) utworzyły front polemiczny wymierzony w środowisko „Positif”, który zarzucił środowiskom poststrukturalistycznym zbytnią uległość wobec teoretycznych paradygmatów.
- ²⁵ Jeden z niewielu przełożonych na język polski artykułów z „Cinétique” znaleźć można w: *Praktyka projekcji filmowej*, tłum. Ł. Demby, [w:] *Europejskie manifesty kina. Antologia*, wybór i opracowanie A. Gwóźdź, Warszawa 2002.
- ²⁶ J.-L. Baudry, *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, tłum. A. Helman, „Powiększenie” 1985, nr 1.
- ²⁷ Chodzi tu o debatę o radykalnej estetyce, podjętą przez futurystów i formalistów, środowisko Proletkultu i Lefu, a rozwijaną później w rozmaity sposób przez marksizujących teoretyków, zwłaszcza Benjamina i Brechta. Być może nie od rzeczy będzie w tym miejscu przypomnieć uwagę Siergieja Trietjakowa, który pisał: „Hasło prymatu treści zwykle sprowadza się do nowego tematu, do nowego materiału, przy zachowaniu starych metod uformowania. Ten postulat wywodzi się, rzecz jasna, z kręgów, które nie pragną, w nowych warunkach społecznych, przełamывania starych metod percepcji zjawisk [...] W rezultacie reżyserskie opracowanie kaleczy materiał, pozbawia go drogiej specyfiki. Rzecz w całości dociera do widza jako kolejny wariant dawno znanych kompozycji [...] Zwolennicy prymatu formy mówią: nowe czasy wymagają nowych metod obróbki materiału. Obojętne, co się pokazuje – czy aktualny epizod, czy fabułę historyczną, czy rzecz fantastyczną – ważne jest, aby zmienić percepcję materiału [...] Otrzymała w rezultacie egzotyka chwytów kompozycyjnych okazuje się wcale nie lepsza od tej egzotyki, w którą przekształcają materiał zwolennicy prymatu treści” (S. Trietjakow, *Czym żyje kino*, [w:] *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wyb. i oprac.: T. Szczepański i B. Żyłko, Gdańsk 2001, s. 166-167).
- ²⁸ Jean-Patrick Lebel, *Jak ideologia dociera do filmów*, przeł. H. Szymańska, „Studio” 1974, nr 8. Jest to fragment książki Lebela *Cinéma et idéologie*, Paris 1971.
- ²⁹ J.-L. Comolli, J. Narboni, *Cinéma, idéologie, critique*, „Cahiers du Cinéma” 1969, nr 216. Tłum. angielskie *Cinematology/criticism*, „Screen” 1971, no. 12; przedruk w antologii Billa Nicholasa, *Movies and Methods*, vol. I, Berkeley 1976. W późniejszym o dwa lata artykule (*Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field*) Comolli kładzie większy nacisk na niemożność wyjścia poza ideologiczną sieć: widzialny równa się „prawdziwy”. Wprawdzie kategoryzacja Comolliego i Narboniego jest powszechnie znana w środowisku akademickiego filmoznawstwa, zdecydowałem się przytoczyć ją w całości – choćby dlatego, iż w polskim piśmiennictwie była przywoływana rzadko (zob. A. Helman, *Ideologia*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, tom IX, Wrocław 1998).
- ³⁰ Cyt. za: MacBean, op. cit.
- ³¹ B. Brecht, *Uwagi do opery „Rozkwit i upadek miasta Mahagonny”*, [w:] tenże, *Dramaty* tom I, Warszawa 1979. Ostatnie zdanie tego znakomitego eseju (z niezrozumiałych względów, tak rzadko cytowanego w polskim piśmiennictwie) – „Prawdziwe innowacje atakują bazę” – jest najbardziej chyba związanym dowodem politycznych i estetycznych przekonań Brechta.
- ³² Zob. M. Walsh, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, ed. K. M. Griffiths, London 1981 oraz A. Horoszczyk, *Czy istnieje wpływ Brechta na kino współczesne?*, „Film na Świecie” 1974, nr 6.

³⁵ Trzeba w tym miejscu przypomnieć, iż doświadczenia filmowe samego Brechta bynajmniej nie są potwierdzeniem jego teorii V-Effektu. Zob. I. Sowińska, „*Nie gapcie się tak romantycznie!*” *Kuhle Wampe, czyli do kogo należy świat a kino proletariackie Republiki Weimarskiej*, [w:] *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2004.

³⁴ C. MacCabe, *Realism and Cinema: Notes on Some Brechtian Theses*, „Screen” 1974, nr 2. MacCabe demaskuje „drobnomieszczaństwo” Andersona, lecz nie sili się na pogłębioną analizę *Szczęśliwego człowieka* (inaczej nie napisałby przecież, iż Anderson „nie ukazał sprzeczności wewnątrz społeczeństwa”), lecz określa film jako defetystyczny i „burżuazyjny” – w przeciwieństwie do *Wszystko w porządku* (choć z perspektywy czasu to właśnie ten film wydaje się być gorzkim świadectwem kapitulacji lewackich mrzonek 1968 roku). Owszem, *Szczęśliwy człowiek* może nie spełniać oczekiwań interpretatorów, którzy chcieliby go postrzegać w kategoriach „tekstu, który ma zachęcić do rewolucji”. Niemniej o wiele bardziej przekonująca od – dość przecież meandrycznych – zarzutów McCabe’a wydaje mi się opinia Carla Davida Ferraro, który zauważa: „Głównym punktem różniącym Brechta i Andersona polega na tym, że Brecht za pomocą swojej techniki pragnął zachęcić widzów do myślenia – o marksizmie i komunizmie. Tymczasem Anderson zachęca widzów do namysłu nad osobistą wolnością” (zob. C.D. Ferraro, *Toward a Brechtian Film Aesthetic*, Michigan 1988, s. 155).

³⁵ Cyt. za: Jean-Luc Godard. *Interviews*, red. D. Sterritt, Jackson 2001, s. 82.

³⁶ *Strategia nonkonformisty według Bertolucciego. Fragmenty wywiadu, który przeprowadził z Bernardem Bertoluccim Enzo Ungari*, tłum. T. Miczka, [w:] *Bertolucci*, wyb. T. Miczka, Warszawa 1993.

Summary

Konrad Klejsa’ reflection in this text oscillates between the notions of cinema and dissent that are connected to the tern of 60’ and 70’. He formulates his doubts concerning the scope of those notions: can we talk about the cinematic dissent, or rather about the cinema of the decade of dissent? The author claims that it is impossible to establish any meaning of these notions without examination and identification of different modes of production and distribution of films created in those times, as well as without taking into account the dynamics of cultural processes. Cinema was only one of media in which the ideas of the “protest culture” were expressed. The films were accompanied by, and often preceded with, actions of the situationists (especially Guy Debord’s 1967 manifesto *The Society of the Spectacle*), as well as by critical discussions focusing on the ideological involvement of cinematic apparatus (connected primarily to French film theory and the strategy of exposing the ideological character of the mainstream cinema). The project of tracing the dissent in particular films must constantly be supplemented with the question of the actual scope of this notion: is it tantamount to the content or rather to the “progressive” form? Standpoints characteristic to the critique of dominant culture implied that the cinema of dissent not only documents the awareness of dissent but embodies it. If the mainstream cinema is not able to represent the dissenting groups and their aims, there is a need for independent media and distribution channels (i.e. funded by sources other than government). The author indicates new strategies of expression that realize theoretical assumptions of the dissent movement, focused around the formula of Brechtian cinema.

The article is an excerpt of the book: *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat 60. i 70.*

Jarosław Pietrzak

Jak zabija kapitalizm? *Requiem dla snu* Darrena Aronofsky'ego jako film radykalny

Requiem dla snu Darrena Aronofsky'ego (adaptacja powieści *Piekielny Brooklyn* Herberta Selby'ego Juniora, który współtworzył scenariusz) jest filmem politycznym, i to radykalnym. Jest to bezkompromisowa krytyka systemu kapitalistycznego. Film o zagęszczających się mechanizmach strukturalnego, celowego i funkcjonalnego wykluczenia wpisanych w kapitalizm, system, który obraz młodego reżysera przedstawia jako jednoznacznie zbrodniczy i do tego eskalujący swą zbrodniczą naturę w okresie późnym, postindustrialnym, w którym żyjemy. Co więcej, Aronofsky pokazuje, że zbrodnicze mechanizmy stanowią istotę kapitalizmu jako systemu społecznego, a nie jego poddającą się korekcie, przypadkową i nieintencjonalną aberrację. Pokazuje też najtrudniejszy problem z kapitalizmem związany, który polega na tym, że niezwykle trudno w nim zlokalizować winnego, bo wina tkwi w systemie i w relacjach system ten tworzących, a także w zdolności systemu do wpisania w „wewnątrzsterowną” jednostkę (specyficzny wytwór nowoczesności i wyznaczającej ją kapitalistycznej formacji społecznej) samoczynnego wykonywania przez nią oczekiwań systemu społecznego pod efektownymi pozorami realizacji jej tak zwanej „własnej woli”.

Jak powiedział Karol Marks, w systemie kapitalistycznym władzę sprawuje kapitał. Ale oczywiście nie w taki sposób, jakby był jakąś „osobą” władzę tę sprawującą ani też grupą osób sprawujących tę władzę w formie sprecyzowanego „spisku”, jak to twierdzenie usiłują ośmieszyć pseudointelektualiści i ich inteligentnie pociotki posługujące się przede wszystkim tzw. „zdrowym rozsądkiem”, czyli jedną z form naiwności. Spiski stanowią oczywiście część sposobu sprawowania władzy w systemie kapitalistycznym – jest nimi co najmniej połowa kapitalistycznych rządów (przynajmniej niektóre ich agencje) oraz organizacje ponadnarodowe takie jak G7 czy Międzynarodowy Fundusz Walutowy; ale Kapitał ustanawia sieć relacji władzy i poszczególnych, rozproszonych „mikrowładz”, których celem w ostatecznej instancji jest realizacja jego (tzn. kapitału) logiki akumulacji, która leży w interesie bardzo nielicznych¹.

Ale: do rzeczy, czyli do filmu.

I. Postmodernizm, czyli dlaczego przeoczyliśmy polityczny wymiar *Requiem dla snu*?

Requiem dla snu pod względem formalnym stanie się na pewno w historii kina klasycznym przykładem filmowego postmodernizmu. Montaż (jego kompilatywność, redundancje, powtórzenia, zaburzenia chronologii), inne mocne środki wyrazu (łączenie

drastycznego, fizjologicznego realizmu – np. obrazów gnicia ręki bohatera czy objawów fizycznego upadku jego matki – z subiektywnymi wizjami, a nawet omamami w rodzaju skaczącej lodówki), wykorzystanie chwytów awangardowych w „postawangardowy” sposób (agresywny montaż, dzielenie ekranu na części), eklektyzm stosowanych środków, specyficznie postmodernistyczna muzyka Chronos Quartet, etc. Zastosowane środki formalne nawiązują do poetyki wideoklipu i jego specyficznej „nadwyżki” formy jako skomplikowanej, ale nie odsyłającej do niczego poza samą sobą jako formą dzieła postmodernistycznego (klasyczna już Jamesona interpretacja sztuki wideo²). Przez analogię do dwóch słynnych teoretyczno-literackich esejów Johna Bartha należy jednak zauważyć, że *Requiem dla snu* nie jest filmową formą pozbawioną (przez wyczerpanie sztuki w ogóle) treści. *Requiem dla snu* to kino ponownego wypełnienia.

Na poziomie czysto postmodernistycznym film poddaje się także jak najbardziej konsekwentnemu (choć niepełnemu, co zaraz wyjaśnię szczegółowo) odczytaniu. Perspektywa, z jakiej bohaterowie postrzegają rzeczywistość i planują swoje życie jest niezwykle krótkoterminowa (kryzys linearnej i teleologicznej wizji czasu w kulturze postmodernistycznej). Skutkiem tego redukują oni swoje pragnienie szczęścia do jego realizacji chwilowej, a nawet do jego lichych atrap w postaci odurzenia narkotykowego czy zaspokojenia chwilowych zachcianek (uzależnienie matki bohatera od leków i jedzenia). Odbywa się to kosztem najważniejszych relacji międzyludzkich. Syn oddaje ciągłe pod zastaw telewizor wykradany matce, którą chwilami także wydaje się więcej łączyć z tym telewizorem niż z synem. Świat, pozbawiony jakiegokolwiek dalekosiężnej wizji własnej przyszłości, pogrąża się w bezmyślnej zabawie reprezentowanej przez ulubiony teatralny matki bohatera. Świat ów cierpi też na niedobór racjonalnej motywacji – rządzą nim głównie chwilowe pragnienia i zachcianki, do tego kierowane niemal na oślep. Rezygnacja z globalnych projektów uszczęśliwienia całej ludzkości przez jej gruntowną zmianę (wobec porażki tych projektów, jak twierdzą Jean-François Lyotard, Zygmunt Bauman, Richard Rorty i inni) owocuje ograniczeniem do realizacji każdego małego jednostkowego szczęścia, co się kończy po pierwsze pogonią za owymi zachciankami, a po drugie odcięciem własnego życia przez każdą jednostkę od jakiegokolwiek szerszego kontekstu. Rozbuchane „ego” poszczególnych bohaterów załamuje się pod ciężarem własnym i swoich nierealizowalnych pragnień.

Problem z postmodernizmem polega jednak na tym, że niesie on ze sobą bardzo poważne ryzyko: ryzyko odwrotu od zapoczątkowanej przez Marksa (od którego wyszedł niejeden myśliciel ponowoczesności, z Lyotardem i Baumanem na czele) demistyfikacji rzeczywistości do jej *r e m i s t y f i k a c j i* – o której śmiało można już powiedzieć, że ma wymiar ideologiczny faktycznie prawicowy mimo lewicowej genezy nurtu i takowych intencji wielu jego przedstawicieli³. Postmodernistyczna remistyfikacja rzeczywistości odbywa się przez przyznanie całkowitej autonomii sferze kulturowej (czy też może ściślej: sferze kultury symbolicznej, obejmującej teksty kultury, oraz symbole i idee, których teksty są wyrazem i zarazem fabryką) oraz uczynienie z tejszy sfery całkowitego wyjaśnienia wszystkich mechanizmów, procesów i problemów społecznych. Odbywa się to wszystko głównie na dwa sposoby:

1) przez nadużycie idei relatywizmu kulturowego w sposób skierowany *de facto* wbrew intencjom twórców tego stanowiska będącego fundamentem nowoczesnej antropologii społecznej;

2) przez oderwanie dzięki temu sfery kultury symbolicznej od jakichkolwiek powiązań ze strukturą społeczną, napięciami i antagonizmami interesów w jej obrębie.

Jeżeli wszystkim rządzą samoistnie idee i symbole wolne od jakichkolwiek społecznych zależności i czyjegokolwiek klasowego interesu, kierujące się jedynie swoją wewnętrzną logiką i immanentną dynamiką, to tym samym nikt ani nic nie jest w zasadzie winne, bo te symbole i idee spadają na jednostki i społeczeństwa z siłą transcendencji. A dzięki temu można sobie z czystym sumieniem powiedzieć, że nic nie możemy poradzic na to, jak świat jest urządzony. Uspokajamy sobie sumienie, pozostawiając społeczne *status quo* w stanie nienaruszonym lub nawet wspierając tym samym eskalację antagonizmów i niesprawiedliwości. W taki oto sposób posunięty do ekscesu postmodernizm daje się opisać klasyczną Althusseriańską definicją ideologii⁴: jego funkcja użyteczna i społeczna (czyli rola narzędzia reprodukcji i dalszego rozwoju społecznych nierówności i antagonizmów) góruje nad funkcją poznawczą. Ukrywa tyle samo, co wyjaśnia⁵.

Wielkość filmu Aronofsky'ego wynika z tego, że nie zatrzymuje się on na poziomie żadnej łatwizny. Postmodernistyczna forma jest podporządkowana treści (nie odsyła więc wyłącznie do samej siebie jak pusta odmiana postmodernizmu opisana przez Jamesona), na dodatek treść ta nie ogranicza się do interpretacji tłumaczącej wszystko ruchem idei, symboli i tekstów w obrębie danego społeczeństwa czy kręgu cywilizacyjnego. Film Aronofsky'ego wiąże ponowoczesną interpretację współczesnej rzeczywistości z jej wymiarem społeczno-ekonomicznym i czyni to z siłą porażającą. Przywraca rzeczywistości ponowoczesnej (czy też rozumianej w sposób ponowoczesny) jej wymiar materialny (rozumiany w duchu materialistycznym). Przypomina, że postmodernizm to „kulturowa logika późnego kapitalizmu”⁶, a nie tylko rozczarowanie ideami modernizmu i znudzona konwencjami ironia.

Ponieważ w tradycyjnie opóźnionej intelektualnie Polsce postmodernizm jest zwykle krytykowany nie z lewa, a z prawa, z pozycji konserwatywnych, nadwiślańskim zwolennikom *Requiem dla snu* w okresie po premierze przypadł głównie obowiązek obrony samej postmodernistycznej formy filmu przed jego krytyką konserwatywną. A większość polskich krytyków filmowych to konserwatyści. Z tego właśnie względu przegapiliśmy fakt, że film ten mówi znacznie więcej niż większość postmodernistów. Ukazuje także to, co postmodernizm (rozumiany jako ideologia w Althusserowskim sensie terminu) z taką lubością ukrywa (przez pomijanie). Ukazuje to w konsekwentnie marksistowski sposób, niezależnie od tego, czy sam Aronofsky deklaruje się osobiście, czy też nie, jako marksista, czego po prostu nie wiem. Jak bowiem twierdzi Umberto Eco⁷, tekst jest maszyną do wytwarzania znaczeń i mówi zawsze więcej niż się samemu autorowi wydawało⁸. Dlatego intencja tekstu jest ważniejsza niż intencja autora⁹. To właśnie interpretacja marksistowska ukazuje film Aronofsky'ego w sposób najpełniejszy i najbardziej konsekwentny, wyjaśniając to wszystko, co w czysto postmodernistycznym odczytaniu nie znajduje zadowolającego wytłumaczenia.

II. Harry, Marion, Sara i Tyrone, czyli późny kapitalizm, wykluczenie i walka klas

Typowe dla rachitycznego polskiego życia intelektualnego odczytanie filmu *Requiem dla snu* zaprezentowała swego czasu w swojej stałej rubryce „Ścinki” na łamach magazynu „Kino” Bożena Janicka. Tekst nosi tytuł *Żadnej litości* i tak właśnie Janicka interpretuje intencje Aronofsky'ego. Reżyser jakoby „nie chce nam pozostawić złudzeń. Serio i bez łagodzących diagnoz niedomówień udziela tej samej odpowiedzi, którą w starym dowcipie o zniecierpliwionym psychiatrze usłyszał namolny pacjent: pan nie ma żadnego kompleksu niższości, pan po prostu nie dorównuje innym. [...] New Age: nikt cię

nie będzie prześladował za twoje przekonania, religię, rasę, czy orientację seksualną, ale nie licz na to, że jeśli pójdziesz na dno, pochyli się nad tobą wszystko usprawiedliwiający artysta i wzruszy twoim losem litościwego widza, że dostaniesz chociaż tyle. New Age: żadnych przesądów, żadnych tabu, wszystko, co nie zabronione prawem – dozwolone. Wszystko wolno, ale nie ma zmiłuj”¹⁰.

Janicka błędnie odczytuje więc jako intencję reżysera to, co poddaje on ostrej krytyce. Jeśli przyjąć taką definicję *mimesis*, jaką uznaje Arne Melberg¹¹, czyli głównie jako repetycji (powtórzenia), to Aronofsky postanowił „powtórzyć” spojrzenie, sposób postrzegania społeczeństwa kapitalistycznego, sposób postrzegania narzucony przez wytwarzającą ideologię tego społeczeństwa klasę społeczną – burżuazję. Rzekomo (pozornie) lodowaty w stosunku do losu bohaterów styl (funkcjonalnie wykorzystujący postmodernistyczną „tematyzującą” nadwyżkę formy), w jakim Aronofsky zrealizował ten gorąco zaangażowany politycznie i społecznie film, nie wyraża jego punktu widzenia, lecz p o w t a r z a spojrzenie mieszczańskiego podmiotu – takie, jakim je opisał Adorno. Powtarza więc ów „chłód mieszczańskiego podmiotu”, chłód będący konsekwencją zapośredniczenia całokształtu stosunków społecznych przez pieniądź, zdominowania i zawłaszczenia ich przez procedury wymiany towarowej podporządkowanej definiującemu system imperatywowi akumulacji kapitału. Dla mieszczańskiego podmiotu sam świat, jak i zamieszkujący go ludzie są przedmiotem chłodnej, merkantylistycznej kalkulacji – pod kątem przydatności i oplotalności.

Nie jest tak, jak pisze Janicka we wspomnianym tekście, że Aronofsky z czymś w rodzaju cynizmu pokazuje ludzi, którzy nic nie robią, nic nie umieją, nie wiadomo czego chcą, do niczego nie dążą, toteż i na straszliwych manowcach w końcu lądują. Aronofsky’emu chodzi o coś zupełnie innego. A tę zupełnie inną intencję ujawnia z całą dobitnością w końcowych sekwencjach, kiedy w szokującym ciągu ostrych ujęć pokazuje: zrujnowaną Sarę Goldfarb, której wygląd (doszczętnie zniszczona twarz, przetrzebione, a potem obcięte włosy) w połączeniu z jej żydowskim nazwiskiem nie pozwala się uwolnić od skojarzeń z obrazami ofiar Auschwitz; kolejkę więźniów ocenianych przez strażników, czy nadają się do pracy, czy nie; ujęcia mechanicznej pracy więźniów zderzone z widowiskiem instrumentalizującym seksualnie kobiety etc.

Całe te sekwencje narzucają odczytanie filmu w duchu teorii materializmu historycznego i wówczas okazuje się, że chodzi o coś zupełnie innego, o przypomnienie najbardziej szalejącym postmodernistom, że nie żyją tylko w jednym wielkim tekście kultury, w samych tylko strukturach symbolicznych, że mianowicie żyją oni w świecie materialnym, w który te symboliczne struktury są uwikłane (jako ideologia) i robią coś bardzo wymiernego w rzeczywiste skutki materialne, mianowicie wykluczają, zabijają i to w czymś konkretnym interesie. A bohaterowie, którzy zostają właśnie w ten sposób wykluczeni, padają ofiarami nie swoich niejasnych zachcianek i braku sensownego planu w życiu, ale właśnie celowej logiki późnego (schyłkowego?) systemu kapitalistycznego.

Ponieważ w Polsce marksizm jest obecnie teorią wyklętą, której prawie nikt na głos nie wypowiada, a kapitalizm jest uznany za system święty i niedyskutowalny¹², pewnie nie każdy Czytelnik jeszcze rozumie, dlaczego właściwie ta sekwencja narzuca mi odczytanie w tym duchu jako rzekomo jedyne w pełni prawomocne. Otóż sekwencja ta – pośród innych generowanych przez nią znaczeń – wydaje się niemal ilustracją pewnej ważnej myśli Adorna, jednego z tych¹³, którzy od razu wiedzieli, że nazizm to nic innego jak ekstremalna forma kapitalizmu, ekstremalna, ale będąca jego logiczną konsekwencją:

„Zimno badawczy, fascynujący i zafascynowany wzrok, właściwy wszystkim wodom zgrozy, wzoruje się na spojrzeniu menedżera, który poleca kandydatowi usiąść i oświetla jego twarz tak, by rozbić ją bezlitośnie na blask użyteczności i mrok cech dyskwalifikujących. Na końcu mamy lekarskie oględziny z alternatywną diagnozą: do pracy albo do gazu”¹⁴.

Zniszczona niczym ofiara nazistowskiego obozu pani Goldfarb, poddawana koszmarnym zabiegom medycznym niemal jak „pacjentka” doktora Mengele; więźniowie czekający w kolejce do oględzin, by się dowiedzieć, czy się nadają do pracy, czy nie. Spomiędzy tych ujęć wyziera Adorno i jego diagnoza. (Nie tylko Adorno, ale o tym później). To nie żadne *fatum* sprawiło, że bohaterowie popadli w taką osobistą ruinę. Że sami się wyniszczyli. Ani nie oni sami są temu winni, ani nie to – jakby chciał Lyotard z Baumanem – że krótkoterminowa perspektywa, w jakiej jako jedynej potrafią planować swoje posunięcia, jest wynikiem odrzucenia perspektywy długoterminowej wraz z ideą postępu i „wielkimi narracjami” nowoczesności, których ideały jakoby doprowadziły do totalitaryzmów XX wieku, więc pozostała im tylko krótkoterminowa perspektywa kolejnych chwil życia, bez żadnego planu na jego resztę, niby że z obawy przed tym totalitarnym potencjałem wszelkiej szerszej, dalekosiężnej perspektywy.

Film Aronofsky’ego przedstawia to zupełnie inaczej. Bohaterowie padli ofiarą rzeczywistości społecznej, w której przyszło im żyć, rzeczywistości schyłkowego kapitalizmu pogrążonego w strukturalnym kryzysie, w którym może się on reprodukować już tylko przez wykluczanie i zabijanie.

Kapitalizm strukturalnego kryzysu

W *Requiem dla snu* kilkakrotnie powracają ujęcia dzieciństwa jednego z bohaterów, czarnoskórego Tyrone’a zwanego Ty: obrazy jego szczęśliwego, choć materialnie skromnego dzieciństwa, z troskliwą i kochającą matką. Materialnie skromnego, ale i tak wyglądającego na dostatek w porównaniu z warunkami, w jakich żyją bohaterowie w czasie teraźniejszym filmu. Tyrone miał wtedy zaledwie kilka lat. Jako dziecko czarnoskórych rodziców na początku lat 70. należał do tych, których położenie w obrębie amerykańskiego społeczeństwa było najgorsze. Dopiero od niedawna mieli w całym kraju prawa polityczne i mogli siadać w autobusie, gdziekolwiek chcieli. Nadal jednak wykonywali najgorszą robotę i mieszkali w najbiedniejszych dzielnicach (co się zresztą do dzisiaj nie zmieniło). Nie dobiegło jeszcze całkowicie końca „trzydzieści chwalebnych lat” historii kapitalizmu, okres nieprzerwanego wzrostu po II wojnie światowej, w którym dynamika akumulacji kapitału pozwalała dzielić się korzyściami z systemu nawet z tymi na najgorszej pozycji, nawet z czarnoskórymi w najgorszych dzielnicach, a siła wrogów kapitalizmu wymuszała na systemie taki, choć minimalnie sprawiedliwy, podział wypracowanej wartości (w celu zapobieżenia ewentualnej rewolucji). Nawet dyskryminowana w większości obszarów życia rodzina Tyrone’a zajmowała przyzwoite mieszkanie i wyglądała na szczęśliwą.

Te retrospekcje to jednak tylko chwile. Teraźniejszy czas filmu rozgrywa się już w zupełnie innej epoce. Epoce strukturalnego kryzysu systemu kapitalistycznego, który nie może już nawet ograniczyć się do eksternalizacji „kosztów ludzkich” swego funkcjonowania w odległe zakątki Trzeciego Świata, jak to robił wcześniej, musi niszczyć i zabijać już w łonie samych centrów systemu, nawet na obszarze jego hegemonu, który ma najwyższe udziały w akumulacji kapitału, w globalnej stolicy systemu – USA. Jak

powiada Noam Chomsky, w najpotężniejszych krajach Pierwszego Świata pączkują dziś coraz liczniejsze i coraz większe enklawy Trzeciego. W filmie te enklawy dają o sobie znać na przykład w scenach pokazujących funkcjonowanie równoległej, nielegalnej gospodarki narkotykowej. Ta strukturalna zapaść systemu to faza kryzysu opłacalności jakiegokolwiek faktycznej produkcji, kryzysu nadprodukcji-podkonsumpcji, a więc kryzysu akumulacji. Kapitał chroni się w finansjeryzacji, czyli czerpaniu zysków z samego tylko abstrakcyjnego obrotu kapitałem, ale musi też ograniczyć dzielenie się bogactwem z niższymi segmentami społecznymi, z której to polityki właściwie już zrezygnował. Dlatego to, od lat 70. począwszy, mamy do czynienia z globalnym zjawiskiem wzrostu bogactwa większej grupy najbogatszych i pogarszania się poziomu życia większości mieszkańców globu, w tym ekspansji obszarów absolutnej nędzy¹⁵. Na peryferie, czyli do Afryki i Azji, powrócił śmiertelny głód, ten specyficzny wytwór kapitalizmu¹⁶, w latach 50. i 60. chwilowo zwalczony (na fali ogólnego wzrostu systemu kapitalistycznego, wymuszonego przez społeczny układ sił). System odniósł jednak globalne zwycięstwo, pokonawszy swojego wschodniego rywala („realny socjalizm”), rewolucyjne ruchy w Ameryce Łacińskiej, populizmy Trzeciego Świata itd., i zgodnie ze starym twierdzeniem Róży Luksemburg od tej pory ujawnia cały swój niczym już nie hamowany zbrodniczy potencjał. System zabija już bez najmniejszych skrupułów.

„Realny kapitalizm” zabijał w historii na mnóstwo sposobów: zmuszając mieszkańców Konga Belgijskiego do niewolniczej pracy w kopalniach; strzelając do mieszkańców Algierii i paląc ich osady¹⁷; skazując na głód mieszkańców Indii, Chin¹⁸, Afryki, a tych ostatnich także na choroby, od których wcześniej chroniła ich specyficzna dystrybucja kontaktów międzyludzkich gwarantowana przez struktury społeczne zmiażdżone przez kapitalistycznych najeźdźców-kolonizatorów¹⁹; w wojnach nacjonalistycznych w Europie, w obozach III Rzeszy²⁰, w lasach Wietnamu, na ulicach Bagdadu. Aronofsky pokazuje, jak zabija teraz w Ameryce, już w samych granicach hegemonu kapitalistycznego systemu-świata, jego „centrum centrów”, w którym już w roku 1997 36% mieszkańców znalazło się poniżej progu ubóstwa²¹. Pokazuje, w jaki sposób pograżony w bardziej niż długotrwałym, a kto wie, czy już nie permanentnym²², kryzysie system obciąża kosztami tegoż kryzysu jedynie dolne – za to coraz szersze – sektory społeczeństwa. System nie potrafi już się rozwijać, jedynie „zarządza kryzysem”²³ i popada w „uwiad starczy”²⁴.

Ja, ujarzmienie i wykluczenie

Michel Foucault jako pierwszy tak drobiazgowo i wielostronnie opisał mechanizmy i struktury władzy systemu kapitalistycznego jako sieci relacji wyznaczanych przez panoptyczną aparaturę, „archipelag karceralny” (jak to zostało nazwane w przekładzie Tadeusza Komendanta) zwięźziony przez więzienie, ale złożony ze szkół, szpitali, instytucji administracyjnych, nowoczesnej armii itd²⁵. Mają one za zadanie osiągnięcie kilku różnych (choć funkcjonalnie zbieżnych) celów. W tym momencie interesują nas dwa z nich:

1) społeczeństwo dyscyplinarne, pozwalające wyzyskać maksimum wydajnej pracy z każdej jednostki w określonym miejscu i czasie;

2) to, z czego się społeczeństwo dyscyplinarne składa, czyli z jednostek „wewnątrzsterownych”, jak to nazywa psychologia (nauka będąca w istocie aparatem ideologicznym państwa kapitalistycznego), czyli jednostek takich, których psychika jest w pełni ukształtowana po to, by same się nadzorowały w obrębie społeczeństwa dyscyplinarnego

i same z siebie wykonywały oczekiwania systemu, czyli kierowały się logiką podporządkowaną ostatecznie, choć niejawnie, akumulacji kapitału.

Dzisiaj rozmaita postmodernistyczna ekstrema, która uwielbia odwoływać się i opierać na Foucault, jak jeden mąż zapomina, że u niego nie rozgrywa się to wszystko wcale w autonomicznej, oderwanej od warunków materialnej rzeczywistości, sferze idei i tekstów kultury, sferze dyskursu; u Foucault pozostaje to w nierozzerwalnym związku z klasowym interesem (burżuazji), walką klas i rozwojem kapitalizmu²⁶. *Ja*, czyli ów „wolny” podmiot zachodniej nowoczesności, powstaje przez „ujarzmienie”, a więc interioryzację norm postępowania narzuconych przez dyscyplinę wszechobecnego panoptyzmu nowoczesnego (czyli kapitalistycznego) systemu władzy.

Żeby nie przegapić tropu Foucault, mamy w *Requiem dla snu* i więzienie (specyficznie kapitalistyczną instytucję karno-dyscyplinarną²⁷, nigdy w swojej historii nie spełniającą żadnych założeń dotyczących resocjalizacji, zawsze będącej jedynie narzędziem klasowej represji²⁸), a także inne instytucje panoptycznego nadzoru (policja, szpital, w którym zdehumanizowanym zabiegom poddawana jest Sara Goldfarb).

System tworzy jednostkom w jego obrębie pozory wolności za pomocą właśnie liberalnej ideologii „wolnej jednostki” i jej „własnej woli”, by ją wyizolować z więzów społecznych, jakie mogłyby stać się podstawą oporu wobec systemu. Miażdży w tym celu wszystkie więzy, w tym najbardziej elementarne, u których podstaw leży biologiczne pokrewieństwo – rodzinę. Marion nie znosi rodziców, którzy oprócz pieniędzy nic jej nigdy nie dali. Nigdy nie widzimy ich w filmie. Harry kocha swoją matkę, ale na głodzie narkotykowym kradnie jej telewizor i zastawia go w lombardzie. Robi to zresztą regularnie. Sara wydaje się chwilami bardziej kochać telewizor niż syna, a w każdym bądź razie jej bezustanne przed nim przesiadywanie odrywa ją od jakiegokolwiek kontaktu z własnym dzieckiem. Dno zostaje osiągnięte wtedy, gdy Harry poleca Marion, dziewczynie, którą naprawdę szczerze kocha, by prostytutowała się dla pieniędzy, za które mogliby kupić narkotyki. Tragiczną samotność tak wyizolowanych bohaterów, czyli prawdziwą twarz tego systemowego proceduru, widzimy w ostatnich ujęciach filmu. Harry, Marion, Sara, Tyrone leżą samotnie, każde w innym łóżku, w różnych zakątkach ogromnego kraju, już nawet bez wiary, że jeszcze kiedyś się spotkają, zwijają się do embrionalnej pozycji oznaczającej krańcowe wyalienowanie – Marion ze zwiłkiem pochodzących ze sprzedaży własnego ciała pieniędzy. Tragifarsa, jaką jest ideologiczna fikcja prawna „wolnego podmiotu”, zostaje przez Aronofsky’ego obnażona w scenie, w której półprzytomna od lekomanii i zabiegów mających ją z niej wyprowadzić Sara Goldfarb, drżącą, przypiętą do łóżka grubym skórzanym pasem ręką podpisuje dokument, że niby sama zgłasza wolę dalszego, drastycznego leczenia (elektrowstrząsami).

System kapitalistyczny, wytwarzając taką właśnie, „wewnątrzsterowną”, jednostkę i ideologiczną fikcję prawną „wolnego podmiotu”, potrafi na jednostki zrzucić odpowiedzialność za funkcjonalne wykluczenie, jakiego na niektórych z nich (i grupach) dokonuje sam system jako taki. Uformowana przez „ujarzmienie” jednostka sama („z własnej woli”) podejmuje działania, które prowadzą do jej wykluczenia lub nawet śmierci. System umieszcza jednostkę w takim położeniu, by wykluczyła się ona sama. Dla dobra dalszej reprodukcji systemu. Ponadto ideologia „wolnego podmiotu” zwalnia społeczeństwo jako całość i jego poszczególnych członków z odpowiedzialności za tych, którzy ulegli wykołajeniu, bo przecież „sami są sobie winni”. Dlatego pielęgniarzy, którzy dopadają Sarę Goldfarb w szpitalu, w ogóle nie obchodzi to, jak bardzo ona cierpi; wrzucając w nią wbrew jej woli jakiś kleik, opowiadają sobie anegdoty.

Wykluczenie kapitalistyczne różni się od wykluczenia w systemach przednowoczesnych. Można z grubsza powiedzieć, że poza zwykłym przednowoczesnym ekskluzywizmem etnicznym lub religijnym, było w nich ono gwałtowną, zrytualizowaną ekspulsją kogoś, kto złamał tabu lub kogoś, kogo obecność w jakiś inny sposób stanowiła dla danej społeczności „skandal”²⁹. Wykluczenie kapitalistyczne jest znacznie bardziej metodyczne, jest wykluczeniem funkcjonalnym. Kapitalizm wyklucza, gdy wykluczonych do czegoś p o t r z e b u j e . Jakby powiedział Foucault, jedną ręką odtrąca, żeby drugą to samo, jako już odtrącone, wykorzystać. Do czego? Np. dla zwiększenia liczby bezrobotnych, Marksowskiej „rezerwowej armii przemysłowej”, których używa następnie jako straszaka, za pomocą którego obniża płace tym, którzy jeszcze pracę mają, żeby podnieść stopę zysku lub zahamować jej spadek. Albo żeby stworzyć kategorię ludzi skazanych na wykonywanie najgorszej pracy, której dobrowolnie nikt by nie wziął (skrajny przykład to więźniowie w kamieniołomach; Tyrone także pracuje w więzieniu). Żeby stworzyć kategorię ludzi skazanych na przymus pracy źle płatnej, bo ich sytuacja trwałego wykluczenia (np. rasowego) nie daje im szans na lepszą; kiedy pracy brakuje – to żeby stworzyć przestępców, handlarzy narkotykami. I tak dalej. Właśnie handlem narkotykami zajmują się często Harry, Tyrone i Marion.

A przestępczość – jak dobitnie ukazał autor *Nadzorować i karać* – jest specyficznym wynalazkiem nowoczesności/kapitalizmu, wyodrębnionym ze sfery ludowych illegalizmów przez klasy panujące i ich aparat represji, czyli państwo (z jego aparatem panoptycznym i archipelagiem karceralnym), w celu opanowania tych illegalizmów, sprawowania nad nimi władzy i skolonizowania przez illegalizm burżuazji. Oraz trwałego wykluczenia tych, którzy zostali w obręb fenomenu przestępczości wrzuceni. (Wydaje się, że i w tej kwestii Aronofsky podrzuca widzowi foucaultiański trop. Kluczowy motyw sceny jest co prawda w trybie warunkowym, ale w *Requiem dla snu* tryb warunkowy jest bardzo ważny. Gdy Harry i Ty siedzą w jakimś kiepskim barze, a obok nich policjant, to w owym kluczowym momencie, w trybie warunkowym, odbierają oni policjantowi broń i z niej strzelają. Moim zdaniem jest to obraz ukazujący w swego rodzaju skondensowanej formie tezę Foucault, potwierdzaną od dawna przez rozmaite badania szczegółowe³⁰, że to nowoczesny aparat represji w decydującej mierze tworzy przestępczość nowoczesną, młodzi mężczyźni łamią tu bowiem – a dokładnie *złamałiby*, gdyby posłuchali swej pokusy – prawo przy użyciu broni odebranej policjantowi, innymi słowy to istnienie i obecność tego policyjnego nadzoru *spowodowałyby*, że łamią oni prawo).

Nowa dyscyplina

Jak już była mowa, owo *ujarzmianie* miało – wedle analizy Michela Foucault – przede wszystkim tresować każde indywidualne *ja* do wydajnej pracy, w celu jak najszybszego pomnażania kapitału przez klasy będące w jego posiadaniu. Tymczasem *ujarzmione* indywidua bohaterów niczego już właściwie nie wytwarzają, tylko konsumują (telewizję, narkotyki, lekarstwa, żywność, używki, usługi itd.). Czyżby to były negatywne skutki wyzwolenia się jednostki z owej dyscypliny? Czyżby dyscypliny już nie było, a jednostka przestała być *ujarzmiana* i się pogubiła w nadmiarze wolności, jak chcieliby niektórzy teoretycy najbardziej rozpasanej ponowoczesności? *Requiem dla snu* pokazuje, że nic podobnego, a nawet wręcz przeciwnie. Film Aronofsky’ego pokazuje, że system kapitalistyczny zmienił jedynie cel, do jakiego jednostkę tresuje.

Pod koniec lat 60. dokonała się w bogatych społeczeństwach Zachodu wielka rewolta młodych, w której chodziło o wyzwolenie każdej jednostki z tej dyscypliny, uznanej

przez młodych za opresyjną. W ruchu tym górę wzięła jednak tendencja do wyzwolenia każdej jednostki niż wyzwolenia całego społeczeństwa spod władzy kapitału. System kapitalistyczny ma niejednokrotnie podejmowaną (np. przez Žižka³¹) zdolność przechwycenia każdego ruchu, który nie jest skierowany bezpośrednio przeciwko niemu, i wykorzystania go w interesie systemu (zwykle przez wpisanie jego składników w szerszą ideologię lub stworzenie nieszkodliwej ideologicznej niszy w funkcji wentyla). Tak też uczynił z rezultatami owego obyczajowego przewrotu, gdy rezultaty te okazały się zbieżne z interesami systemu w danym momencie historycznym. System wszedł bowiem niemal zaraz po tym w fazę długotrwałego³² (lub permanentnego³³) strukturalnego kryzysu nadprodukcji-podkonsumpcji. Żeby zachować swoją pozycję, globalna burżuazja³⁴ („kosmokracja” Duclosa³⁵) – której większą część stanowi oczywiście burżuazja największego kapitalistycznego imperium, Imperium Amerykańskiego – postanowiła dla zachowania własnej pozycji wyniszczyć pół świata zewnętrznego³⁶; musiała też przeformować nieco technologie sprawowania władzy u siebie.

Ponowoczesna ideologia „spełniania swojej indywidualności”, „realizowania siebie”, „sprawdzania siebie”, „poszerzania swojej osobowości”, „rozwijania się” na rozmaite, coraz to nowe sposoby, pozwoliła kapitalizmowi rozbuchać każde jednostkowe *ja* i to jest właśnie nowy etap rozwoju technologii *ujarzmienia*, etap na miarę okresu, w którym większość produkcji została przeniesiona („zdelokalizowana”) do Chin, Indonezji, Indii, Malezji, Rumunii itd. Od coraz większej części społeczeństw najbogatszych system po prostu nie może już wymagać, żeby tam wszyscy w sposób zdyscyplinowany pracowali, bo w sytuacji chronicznej podkonsumpcji ważniejsze dla systemu jest, żeby kupowali, konsumowali, nawet ponad stan, za wszelką cenę. (Lepiej nawet, żeby za bardzo nie chcieli pracować, bo ich praca jest zbyt droga w porównaniu z Chińczykami.) Dlatego właśnie społeczeństwo hegemonu systemu, USA, jest najbardziej zadłużone na świecie, zapędza się w pułapkę kredytową, wsysa z zewnątrz więcej niż wytwarza³⁷. (Globalny kryzys nadprodukcji-podkonsumpcji jest bowiem paradoksalnie – ale strukturalnie – połączony z przewagą konsumpcji nad produkcją w obrębie państwa hegemonicznego.) To jest dyscyplina na miarę epoki takiego kryzysu: dyscyplina konsumowania. W kilku scenach prostym zabiegiem przyspieszenia ruchu Aronofsky ujawnia mechaniczność tego procesu ponowoczesnego konsumowania. Bohaterowie są wytresowani do konsumowania automatycznego, nie jest to wyrazem ich wolnego zaspokajania własnych potrzeb, jest właśnie zniewoleniem.

Harry i Marion nie należą do osób tradycyjnie padających ofiarami wykluczenia w nie tak dawnej fazie rozwoju kapitalizmu, którą widzimy kilkakrotnie w retrospekcjach z dzieciństwa Tyrone’a. Marion ma bogatych rodziców, których co prawda nie kocha, bo oni zamiast kochać ją wolą jej finansować psychoanalityka, ale mogłaby jednak trochę ich podoić, by się ekonomicznie usamodzielnić i otworzyć swój mały interes z odzieżą i projektowaniem. Harry ma wyższe wykształcenie (widzimy go na zdjęciu w uroczystej tozde) no i razem z Marion, gdyby ta postanowiła wykorzystać finansowo swoich rodziców, mogliby sobie poradzić. Jednak staczający się po równi pochyłej system obecnie potrzebuje ich głównie po to, żeby się stopniowo wyniszczili. Aronofsky pokazuje na ich przykładach, że na obecnym etapie walkę klas defini tywnie wygrywa destrukcyjny kapitał, niszcząc z osobna poszczególne indywidua ich własnymi rękami.

Narzędzia destrukcji

Pierwszym narzędziem służącym do osiągnięcia tego celu jest dla Aronofsky'ego oczywiście *ujarzmione/rozbuchane ja* każdego z bohaterów. Dzięki temu daje się ono pochłonać chaotycznej i do nikąd nie prowadzącej konsumpcji. Taka chaotyczna konsumpcja jest rodzajem depresji. Depresja jest najszerzej rozpowszechnioną chorobą psychiczną naszych czasów, zajęła na tym podium miejsce nerwicy pochodzącej z czasów starego Freuda (i do lat 70. triumfującej), kiedy to *ja* musiało się godzić z normami społeczeństwa dyscyplinarnego³⁸. Depresja to rodzaj implozji *ja*, które się załamało pod swoim własnym ciężarem i dlatego jako problem społeczny jest specyficzną właściwością ponowoczesności czy też późnej nowoczesności, w której się przegląda prawda o epoce i jej porządku społecznym.

Przez rozbuchanie *ja* udało się systemowi zniszczyć wszelkie silniejsze więzy społeczne, na bazie których każde jednostkowe *ja* mogłoby ewentualnie kiedyś utworzyć z innymi jakieś *my*, które byłoby w stanie się razem bronić. Ani Harry, ani Marion, ani Tyrone, ani Sara, żadne z nich nie jest zdolne wyartykułować żadnej szerszej społecznej perspektywy, w której by siebie umieszczało; nie potrafią dostrzec niczego takiego. Nawet ludzie, z którymi dzieli los pokątnych handlarzy narkotykami, są im zupełnie obcy, co akurat łatwo zrozumieć z powodu konfliktogenności tej nielegalnej branży. W tle, gdzieś poza bohaterami, pojawia się co prawda na chwilę motyw jakiegoś *my*, ale jest to najbardziej chybione z możliwych obecnie *my*. Słyszymy, że w mieście rodzi się konflikt między gangami różnego pochodzenia etnicznego. Wykluczeni imigranci, z których rekrutują się takie gangi, skaczą nawzajem na siebie, pozbywają się swych frustracji w bezproduktywny i bezpieczny dla systemu sposób. Takie konflikty są wentylem bezpieczeństwa, który ratuje system kapitalistyczny przed ewentualnym gniewem pokrzywdzonych skierowanym przeciwko systemowi³⁹.

Drugim narzędziem systemu jest sama konsumpcja. Sprzedaż towarów i usług okazuje się siłą niszczycielską. Sarze Goldfarb wmawia się, że żeby schudnąć (co w jej wieku jest już i tak głupim pomysłem), to zamiast mniej jeść powinna jeść coś nowego, lekarstwa, które ją wyniszczają i od których się uzależnia, więc skutek przyzwyczajenia musi ich jeść coraz więcej. (Jest rzeczą już opisaną, że koncerty farmaceutyczne dążą dzisiaj nie do leczenia ludzi, ale do sprzedawania jak największej ilości leków nawet ludziom zdrowym⁴⁰.) Następnie Sara Goldfarb musi korzystać z pomocy innych lekarzy (czyli kupować ich usługi medyczne, bo tak to się teraz odbywa), by wyleczyć się ze skutków leczenia u poprzedniego lekarza poprzednimi medykamentami, które uczyniły ją lekomanką. W ten sposób kręci się koniunktura w przemyśle, jakim stała się w kapitalizmie sfera zdrowia, w pełni utowarowiona. Pracownicy szpitala przedstawiają, odwracają Sarę jak przedmiot, rozmawiając przy tym o grze w kasynie. A kapitał, który kiedyś sprzedawał śmierć głównie w odległych od centrów zakątkach świata (wojny opiumowe miały na celu wymusić na Chinach sprzedaż cesarstwu opium, które w tym samym czasie w Wielkiej Brytanii było zakazane jako szkodliwe), dzisiaj już bez ceregieli sprzedaje śmierć (np. farmakologiczną, ale też żywnościową itd.) u siebie w domu. Harry, Marion i Tyrone również kupują głównie własną destrukcję. Harry doprowadza się narkotykami do kalectwa (gnijąca ręka musi zostać amputowana). Marion dla narkotyków podąża drogą samodegradacji do roli seksualnego obiektu (prostytcja i pornograficzne widowisko). Ty raz już był za kratkami z powodu narkotyków, którymi handluje głównie po to, żeby móc je (i parę innych rzeczy) kupować sobie samemu. I łąduje z tego samego powodu ponownie w więzieniu.

Jak jednak udaje się Kapitałowi sprawić, by bohaterowie z takim uporem konsumowali własną destrukcję? Tu pojawia się **trzecie narzędzie** systemu analizowane przez *Requiem dla snu* Aronofsky'ego. Ofensywa symbolami. „Siły panujące są panujące, ponieważ udaje się im narzucić swój język ofiarom”⁴¹ – tak Samir Amin w skrócie streszcza to, czego drobiazgowej analizie poświęcił swój naukowy dorobek Pierre Bourdieu, nazywając to „przemocą symboliczną” (która powoduje, że klasom zdominowanym narzucone jest rozumowanie w kategoriach, które służą interesowi klas dominujących)⁴², a co marksiści – jak Althusser, Balibar czy Eagleton – nazywają tradycyjnie ideologią. Kapitał zawłaszczył całą sferę masowej komunikacji i sprawuje władzę nad wszelkim skutecznym przekazem kulturowym. I wykorzystuje tę kontrolę po to, by przy pomocy przemysłów kultury i ich medialnych tub odwracać znaki, podmieniać ich sens, jak to napisał w swoim pięknym eseju John Berger:

„Niegdyś ci, którzy bronili ojczyzny przed najeźdźcą, przedstawiali drogowskazy, aby zmylić przeciwnika – te, które prowadziły do Saragossy, teraz wskazywały leżące w przeciwnym kierunku Burgos. Dziś to nie obrońcy, lecz najeźdźcy przedstawiają znaki, żeby mylić miejscowych, zamącić im w głowie w kwestii tego, kto rządzi, czym jest szczęście, jak wielki jest obszar niedostatku albo gdzie można odnaleźć życie wieczne. Celem tych zabiegów jest przekonanie ludzi, że bycie klientem to uniwersalne rozwiązanie wszystkich problemów”⁴³.

Właściwie wszystko, co bohaterowie widzą w telewizji, to jakieś formy sprzedaży lub nakłaniania do konsumpcyjnej rywalizacji, ze szczególnym uwzględnieniem kretyńskiego programu, który ustawicznie ogląda Sara Goldfarb – i w którym chciałaby wystąpić. „Szczęście” to w narzuconym przez siły panujące języku kupowanie, a „życie wieczne” – występ w telewizji. W ten sposób ukazuje się związek między fenomenem władzy w okresie rozrostu środków przekazu opisanym przez Mathiesena jako Synopticon (masy oglądają równocześnie nielicznych)⁴⁴ z tradycyjnym już Panopticonem Foucault⁴⁵. Wspólne oglądanie masowego przekazu jest narzędziem tresury. Sedno tego absurdałnego teleturnieju polega na tresurze do konsumowania, do rywalizacji w konsumowaniu. Ta sama technologia przekazu telewizyjnego pełni zresztą równoległe funkcje ściśle panoptyczne – bohaterowie są nie raz filmowani z punktu widzenia nadzorujących kamer przemysłowych. Najważniejsze funkcje, jakie jednak pełni, to takie, jakie już dawno temu krytykował Adorno: przesłanianie prawdziwej sytuacji społecznej, utrudnianie masom demystyfikacji ich położenia przez zapychającą im oczy papkę złożoną z byle czego.

Dokonana przez Adorna krytyka kultury masowej *en bloc* była błędna, podobnie jak błędna była zbawcza moc przypisana przezeń kulturze wysokiej, jakoby jedynej skutecznej odtrutce na kulturę masową⁴⁶. Bo o ile kultura masowa może być sposobem sprawowania władzy, to jednak nie musi; może wyrażać dążenia wręcz przeciwne, jak to udowodniły jej wielkie chwile w postaci twórczości Chaplina, Eisensteina, neorealistów, Młodych Gniewnych, nurtów kultury masowej lat 60. i 70. etc. Tymczasem kultura wysoka (elitarna) od zawsze pełni funkcje związane ze sprawowaniem władzy przez klasy panujące, będąc sposobem jej legitymizacji i narzędziem „władzy symbolicznej”⁴⁷. W kulturę masową wpisany jest mimo wszystko potencjał wyzwalający⁴⁸ (i demokratyczny⁴⁹), ale sytuuje się ona na napięciu pomiędzy jednostką a nowoczesnymi technologiami władzy (tymi z Foucault). Nie da się ukryć, że obecnie władza, kapitał i system są w tym spięciu górami i wolnościowy potencjał kultury masowej dławią. Tak też wygląda to w filmie Aronofsky'ego, gdyż telewizja, na zasadzie *pars pro toto* reprezentująca tu kulturę masową jako taką oraz zawłaszczoną przez kapitał sferę komunikacji publicznej, służy tu tylko agitacji do konsumowania i po prostu omamianiu.

Zawłaszczona przez kapitał kultura nie pozwala bohaterom rozpoznać ich położenia. Obok fotela Sary Goldfarb pojawiają się postaci, które „wyskoczyły” z ekranu telewizora. Nadprodukcja przekazów medialnych zaciera granicę między rzeczywistością a przekazem, które się zlewają w jedną masę. Postmodernizm, dla którego jest to cecha charakterystyczna⁵⁰, okazuje się więc narzędziem omamiania, czyli sprawowania władzy. Ofensywny nadmiar bezsensownych komunikatów pozbawionych większej treści ma tu za zadanie „poprzestawiać znaki”, jak to ujął autor O *patrzeniu*. Zdezorientować, by odebrać możliwość obrony.

Bombardując przekazem głównie przesłaniającym rzeczywistość, sprostytuowana tak kultura nie pozwala bohaterom właściwie oceniać ich własnego postępowania. Obraz Marion kopulującej (za namową Harry’ego) ze sponsorującym ją w zamian za to psychoanalitykiem zasłania przed oczami Harry’ego obraz biżuterii i jej ceny w jakimś programie typu „tele-zakupy”. Zawłaszczona kultura proponuje jedynie zaspokajanie potrzeb chwili kolejnymi aktami konsumpcji, wmawiając bohaterom, że to szczęście. Oni nie dlatego nie są w stanie organizować swojego życia w jakiegokolwiek dłuższej perspektywie, że niesie to rzekome ryzyko totalitaryzmu, ale dlatego, że zawłaszczona kultura odebrała im możliwość rozpoznania takiej perspektywy, bo taka perspektywa byłaby rozbieżna z interesem sprawującego władzę w systemie Kapitału, który chce, żeby konsumowali. A co potem? *Après moi, le déluge* – odpowiada Kapitał. Zawłaszczona kultura nie pozwala im też prawidłowo rozpoznać nawet ich własnych pragnień, wszystkie przekształcając w pragnienia konsumpcyjne. Kapitał sprawuje bowiem władzę nad językiem – werbalnym i każdym innym. Jeżeli ktoś chce dzisiaj „być sobą”, to znaczy, że ma „wybrać pepsi”.

Sara Goldfarb w rzeczywistości najbardziej pragnęłaby szacunku dla siebie w swoim środowisku i – przede wszystkim – szczęścia swojego syna. Jednak jedyny sposób, w jaki te marzenia potrafi sobie wyobrazić, to pokazać się w telewizji (no, do tego trzeba by jeszcze trochę schudnąć) i spotkać się z Harry’em na wizji, w świetle jupiterów usłyszeć od prezentera, że Harry jest jej chlubą i powodzi mu się w życiu. Tyrone pragnie po prostu szczęścia. Mówią o tym retrospekcje jego wspomnień o matce i piękna scena erotyczna. Harry i Marion pragną tego samego. Wystarczy spojrzeć na nich, gdy leżą razem w łóżku, a ekran podzielony jest na dwie części, by pokazać jednocześnie jak najwięcej z intensywności ich kontaktu. Kontakt, który zostanie potem stopniowo zniszczony, bo poprzestawiane znaki uniemożliwiają im orientację we własnych pragnieniach, kierunkach i sposobach ich osiągnięcia. Na antypodach tamtej zachwycającej sceny znajdują się ujęcia z sekwencji finałowych. Gdy rozmawiają przez telefon, płacząc, na przeciwnych końcach ogromnego kraju, każde potrzebujące drugiego i wiedzące, że nie mogą się w najbliższym czasie spotkać, nawet jeśli mówią coś przeciwnego, by oszukać samych siebie. No i scena w szpitalu, gdy Harry nie ma już ręki i obudził się z krzykiem z koszmarne snu. Pielęgniarka azjatyckiego pochodzenia (jedyna ciepła i ludzka osoba pośród całego widocznego w filmie personelu medycznego): „Kim jest Marion? Zadzwonimy do niej, przyjedzie. Harry (ze łzami w oczach): „Nie. –Nie? –Nie przyjedzie...”

Taka pacyfikacja jednostek uwięzionych w systemie jest dla kapitału możliwa także dzięki **czwartemu narzędziu**: reprodukcji wspierających system ideologii (głównie za pomocą władzy sprawowanej nad kulturą). W filmie Aronofsky’ego akcentowany jest rasizm, jedna z ideologii immanentnych kapitalizmu⁵¹, zrodzona wraz z systemem na przełomie XV i XVI wieku. Od tej pory każdy próg w rozwoju kapitalizmu będzie zarazem progiem w rozwoju rasizmu. „Nie ma rasizmu bez kapitalizmu, ani kapitalizmu

bez rasizmu” (Przemysław Wielgosz)⁵². Kiedy Tyrone siedzi w poczekalni szpitala, do którego odwoził Harry’ego, słyszymy kroki kogoś, kto idzie w jego stronę. Jeszcze nie widzimy, że to szeryf, ale Tyrone już widzi i nie wie, dokąd uciec wzrokiem. I czuje na plecach wzrok dwóch ludzi, którzy siedzą na krzesłach za nim. Dlaczego? Czarny biedak z kolczykiem – jak szeryf, to na pewno po niego.

(Z obecnym etapem w dziejach kapitalizmu, globalizacją neoliberalną, powiązany jest proces ewolucji rasizmu w stronę kulturalistyczną⁵³, do czego też widzimy w filmie odniesienie w motywie wojny gangów różnego etnicznego pochodzenia.)

Rasizm nie jest po prostu ksenofobią. Z jednej strony jest specyficznie kapitalistyczną odmianą ksenofobii, nieznaną wcześniej, z drugiej – ksenofobia jest tylko jednym z wielu jego komponentów. Rasistowska interpretacja rzeczywistości służy funkcjonalnemu (jak zawsze w kapitalizmie) wykluczeniu. Daje podmiotowi, który się do rasizmu odwołuje, narcystyczną przyjemność przynależności do grupy silniejszej i możliwość odreagowania własnej znienawidzonej pozycji społecznej. Oraz możliwość swego rodzaju ucieczki przed zawsze realną w hierarchicznej strukturze groźbą znalezienia się samemu na pozycji najgorszej. Rasizm wiąże się z dominującymi w ideologii ery nowożytniej wyobrażeniami normatywnymi o charakterze „przyrodniczym”. Państwo jest w nich wyobrażane jako twór biologiczny, jako swego rodzaju ciało, którym właśnie jest „rasa” (tzw. rasizm państwowy). Rasa ta musi się cały czas udoskonalać, chronić przed groźbą degeneracji, oczyszczać, odnawiać. Wezwanie do tego jest (lub chce być, próbuje być) przez rasistowską ideologię społeczeństwa kapitalistycznego wpisywane w każdą jednostkę w procedurze jej ideologicznej interpelacji jako podmiotu.

Współczesny faszyzm splata się z rasizmem przez agresywną projekcję „samczego” typu, poprzez spektakularną organizację swego rodzaju wspólnego rozkoszowania się ciał, nie tylko w zachowaniu i w reżyserii masowych ruchów, lecz również w przedsięwzięciu cielesnej odnowy. Tu także odniesienie jest podwójne: do Mężczyzny i do Pracownika, i jest tym dobitniejsze, im bardziej mężczyźni są niepewni swej roli płciowej, a pracownicy są fizycznie i umysłowo wyzyskiwani (Étienne Balibar)⁵⁴.

Ujęcia pornograficznego widowiska, w którym jedną z głównych „ról” odgrywa Marion, mówią o specyficznym wymiarze współczesnego rasizmu, wymiarze na styku seksu i wyzysku. Nie tylko seksualnego wyzysku kobiet, o którym piszą feministki (choć jego także – antyfeminizm dopełnia zestawu ideologii kapitalizmu), ale i klasycznie ekonomicznego wyzysku w marksistowskim sensie terminu. Seks jako rodzaj agresywnego, regenerującego siły sportu, sprzęgnięty z innymi strategiami odnawiania wyzyskiwanego przez kapitał ciała. Marion jest wprowadzana na tę „imprezę” niczym na ring bokerski. Widzowie skandują jak kibice sportowi, by odzyskać i odnowić w tym widowisku zagrożonych Siebie jako Mężczyznę i Pracownika. Wyalienowany seks późnego kapitalizmu nie ma nic z wyzwolenia, na jakie liczone w 1968 roku. On również został przechwycony przez technologie władzy kapitału. Jest regeneracyjną masturbacją – tyle że w towarzystwie⁵⁵, służącą głębszemu zniewoleniu i maksymalizacji wyzysku. Dlatego ujęcia te zderzone są z pracą Tyrone’a wykonującego w więzieniu mechaniczne i wyniszczające go ruchy. Dlatego ujęcie widzów świecących latarkami w stronę Marion i jej towarzyszek na podium zderzone jest z ujęciem strażnika celującego światłem latarki w więźniów.

Faza B?

Cytatem z Balibara zatoczyliśmy koło do kulminacyjnych scen budzących skojarzenia z Trzecią Rzeszą, od których zacząłem tu rozważania nad *Requiem dla snu* jako filmem marksistowskim. Czyżby Aronofsky (a jeżeli nie on, to na pewno jego film) chciał dać do zrozumienia, że istnieją analogie między obecnym okresem w dziejach kapitalizmu a okresem hitlerowskiej Rzeszy? Odpowiedź brzmi: tak. I nie bez kozery takie jest jej brzmienie.

Jak to w latach 30. XX wieku ujął Max Horkheimer: „Kto jednak nie chce mówić o kapitalizmie, powinien także milczeć o faszyzmie”. Faszyzm jest nieodłącznym symptomem (powrotem wypartego) kapitalizmu, kluczem do jego ‘prawdy’, a nie przypadkowym zaburzeniem jego ‘normalnej’ logiki” (Slavoj Žižek)⁵⁶.

Okres 1914-1945 przez materialistycznych teoretyków systemu światowego (Amin, Wallerstein) zwany jest dzisiaj „wielką wojną trzydziestoletnią”. Był to okres krwawego globalnego chaosu, wynikającego z głębokiego strukturalnego kryzysu kapitalizmu zwanego fazą B cyklu Kondratiewa. Po okresie tym wyłonił się (w wyniku tych wojen) nowy ład światowy, w którym rolę hegemonu kapitalistycznego *systemu-świata* utraciła Wielka Brytania, a przejęły Stany Zjednoczone. Zanim do tego jednak doszło, w tym tragicznym okresie burżuazje niektórych krajów usiłowały ratować swoje interesy przez gwałtowny i ludobójczy ekspansjonizm połączony z irracjonalnymi ideologiami, na czele z rasizmem i antysemityzmem oraz dyscyplinarną tresurą ich społeczeństw w duchu ich odnawiania i doskonalenia się jako rasy⁵⁷. III Rzesza i Japonia stanowiły apogeuem tej logiki.

Dzisiaj mamy do czynienia z kryzysem równie głębokim i strukturalnym (poziom życia większości mieszkańców globu co najmniej od początku lat 80. wyraźnie się pogarsza, z głodu i chorób wywołanych niedożywieniem umiera już 30 milionów ludzi rocznie, chociaż współczesne rolnictwo jest teoretycznie – według ONZ – w stanie wyżywić 34 miliardy ludzi, pod warunkiem jednak podporządkowania go wymogom innej niż kapitalistyczna racjonalności). Ma on jednak zadatki na to, że będzie trwał kilkakrotnie dłużej⁵⁸ lub będzie trwały (chyba że kapitalizm zostanie stopniowo zniesiony i zastąpiony innym systemem)⁵⁹. Raport Susan George⁶⁰ wskazuje, że amerykański Kapitał (stowarzyszony z podporządkowanymi mu partnerami z Japonii i Europy Zachodniej) ma najwyraźniej precyzyjny plan podążenia śladem swego niemieckiego poprzednika z lat 30. XX wieku, czyli zamierza ratować siebie przez systematyczną i planową zagładę innych. Różnica polega na tym, że co burżuazja niemiecka zamierzała zrobić na skalę części Europy i Związku Radzieckiego, to jej amerykańska odpowiedniczka ze swoimi siostrami z pozostałych państw G7 zamierza obecnie przeprowadzić na skalę planety⁶¹, może w nieco bardziej zakamuflowany sposób. Dlatego te skojarzenia są w tym filmie celowe. I całkiem uprawnione.

Ale postać Harry'ego, który sam quasi-systematycznie doprowadza do tego, że traci rękę (wkłuwają się konsekwentnie w strasznie zaropiałe już miejsca), można traktować jako metaforę tego, co w ostatecznej instancji robi obecnie kapitalizm jako system społeczny: odcina kawałki samego siebie, na pewno się więc w ten sposób nie uratuje.

III. Molo

Wizyjne sceny na molo to marzenie Harry'ego o szczęściu. O szczęściu z Marion. Nie może on tego marzenia dogonić – z przyczyn, które już omówiliśmy. Kiedy ten sen wraca w filmie po raz ostatni, Harry osuwa się w nim i spada w przepaść między blokami. Sen Harry'ego o szczęściu nie jest jedynym snem, dla którego *Requiem* odgrywa Aronofsky. Ten sam sen śnili inni bohaterowie. Ale najważniejszym snem, który się tu z hukiem rozbija, jest ideologiczny sen Ameryki o wolnym podmiocie prawnym oraz o szczęściu i samorealizacji każdego człowieka na jej (Ameryki) łonie; sen, który śnią nie tylko Amerykanie. Harry, Sara, Marion, Tyrone biologicznie jeszcze żyją. Społecznie są już jednak martwi. Na własne nieszczęście, są na dodatek przekonani, że sami są sobie winni. Kapitalizm odniósł więc nad nimi całkowite zwycięstwo, bo nie dość, że ich zniszczył, to jeszcze winę za to zrzucił na nich samych. Oto ostateczna konsekwencja ideologicznego tworu kapitalizmu, jakim jest jednostka „wewnętrzsterowna”. To nie Aronofsky jest okrutny. To system, który opisuje, jest bezlitosny. Aronofsky spełnia tu wyrażony w *Świętej rodzinie* Marksa postulat prawdziwej krytyki, której zadaniem jest uczynić sytuację społeczną nie do wytrzymania przez dodanie do ciężaru jej samej – koszmaru jej świadomości. Zakończenie filmu jest dla widza najwyczałniej w świecie straszne. A to w tym celu, by obudzić go z ideologicznego snu.

Przypisy

- ¹ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998. Pod różnym kątem problematykę sieci relacji władzy rozwijają także inne prace autora, np. M. Foucault, *Wola wiedzy*, przeł. T. Komendant, [w:] tenże, *Historia seksualności*, Warszawa 1995; tenże, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Keszyccka, Warszawa 1987.
- ² F. Jameson, *Czytanie bez interpretacji. Postmodernizm i tekst wideo*, przeł. E. Stawowczyk, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001. Jameson przeprowadza tę interpretację na przykładzie elitarnej sztuki wideo, ale zaznacza, że równie dobrze można to samo uczynić na wideo komercyjnym, czyli wideoklipie. Jameson odwołuje się tu do ukutego przez De Mana pojęcia tematyzacji (środki formalne, zamiast być funkcjonalnie podporządkowane jakiemuś tematowi, same w sobie stają się tematem).
- ³ O *de facto* prawicowych konsekwencjach postmodernizmu piszą m.in.: T. Eagleton, *Iluzje postmodernizmu*, Warszawa 1998; tenże, *Dyskurs a ideologia*, przeł. A. Czarnacka, „Lewą Nogą” 2005, nr 17, s. 417-449 (fragment książki *Ideology. An Introduction*, London 1991); P. Wielgosz, *Postmodernizm i chytryść kapitalistycznego nierozumu*, [w:] *Dogmatyzm, rozum, emancypacja*, red. P. Żuk, Warszawa 200³, s. 186-211.
- ⁴ L. Althusser, *Marksizm a humanizm*, przeł. W. Dłuski, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, red. M. Siemek, Warszawa 1978, s. 356. L. Althusser, E. Balibar, *Czytanie „Kapitału”*, przeł. W. Dłuski, Warszawa 1975. L. Althusser, *Pour Marx*, Paris 1996 (wyd. 6).
- ⁵ Zob. też T. Eagleton, op. cit.
- ⁶ F. Jameson, *Postmodernizm. Kulturowa logika późnego kapitalizmu*, „Pismo Artystyczno-Literackie”, nr 4 (71).
- ⁷ Pozwólmy sobie w tym marksistowskim i krytycznym wobec postmodernizmu kontekście zacytować postmodernistę, ale takiego, który nigdy nie kwestionuje możliwości poznania rzeczywistości przy użyciu metod naukowych, jak również nie kwestionuje znaczenia Marksa dla badania kultury.
- ⁸ Zob. U. Eco, *Zapiski na marginesie „Imienia Róży”*, [w:] tenże, *Imię Róży*, przeł. A. Szymanowski, Kolekcja „Gazety Wyborczej”, s. 501-502, 504.
- ⁹ U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Biedroń, Kraków 1996.
- ¹⁰ B. Janicka, *Żadnej litości*, „Kino” 2001, nr 5, s. 61.
- ¹¹ A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.

- ¹² I tego ślady widzimy u niezrównanej w tym tekście Janickiej: „Oczywiście, tak można postawić sprawę tylko w kraju, w którym nie brakuje szans, nie ma bezrobocia”. Ha! Polska jest już chyba jedynym krajem, gdzie wykształcony człowiek może powiedzieć coś takiego o Stanach Zjednoczonych. Amerykańskie więzienia zamieszkuje 6 milionów ofiar takich nie brakujących szans i to głównie dzięki temu odsetek bezrobotnych jest tam jednocyfrowy. Stopień kryminalizacji biedy w USA powoduje, że długotrwale bezrobotny przedzej czy później trafia do więzienia, ot i cała tajemnica tego sukcesu. Janicka, jak na polskiego inteligenta przystało, ślepo jednak wierzy w mitologię szans i sukcesu największego kapitalistycznego imperium.
- ¹³ Należał też do nich np. George Orwell, który w serwowanej w polskich szkołach i środkach przekazu „wersji oficjalnej” był jakoby przede wszystkim zagorzałym antykomunistą. Zob. G. Orwell, *Przecieki z wojny i hold dla rewolucji*, przeł. L. Kuzaj, W. Madej, A. Husarska, M. Szuster, „Le Monde diplomatique – edycja polska” 2007, nr 1, s. 20-21. Jest to fragment książki *Orwell w Hiszpanii*, która ukaże się nakładem oficyny Aletheia.
- ¹⁴ Th.W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z pobaratanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1999, s. 153.
- ¹⁵ Problemyteanalizujam.in.:S.Amin,*Zmurszałykapitalizm*, przeł. R. Wojna, Z.M. Kowalewski, Warszawa 2004; I. Wallerstein, *Globalny kryzys, neoliberalizm i duch Porto Allegre*, przeł. K. Gawlicz i M. Starnawski, „Le Monde diplomatique – edycja polska” nr 1/2007, s. 22-23. I. Wallerstein, *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*; P. Wielgosz, *Opium globalizacji*, Warszawa 2004. *Europejski uniwersalizm. Retoryka władzy*, Warszawa 2007.
- ¹⁶ Zob. M. Davis, *Late Victorian Holocausts: El Niño Famines and the Making of Third World*, London/New York 2001; S. Amin, *Accumulation on a World Scale*, London/New York 1974.
- ¹⁷ O. Le Cour Grandmaison, *Kolonizować-eksterminować. O wojnie i państwie kolonialnym*, przeł. A. Staroń, „Lewą Nogą” 2005, nr 17, s. 284-302. Jest to fragment książki Le Cour Grandmaisona *Coloniser-extermineer*.
- ¹⁸ M. Davis, op. cit.; M. Turowski, *Wielkie Rozwidlenie? Jak powstał Trzeci Świat?*, „Lewą Nogą” nr 17 (2005), s. 303-331.
- ¹⁹ Ph. Curtin, S. Feierman, L. Thompson, J. Vansina, *Historia Afryki*, Gdańsk 2003, s. 664.
- ²⁰ P. Kendziorek, *Antysemityzm a społeczeństwo mieszczańskie*, Warszawa 2004.
- ²¹ S. Amin, *Zmurszały kapitalizm...*, s. 102.
- ²² Tak twierdzi S. Amin, zob. S. Amin, op. cit.
- ²³ S. Amin, *La gestion capitaliste de la crise*, Paris 1995; S. Amin, G. Arighi, A.G. Frank, I. Wallerstein, *La crise, quelle crise?*, Paris 1982.
- ²⁴ S. Amin, *Zmurszały kapitalizm...*
- ²⁵ M. Foucault, *Nadzorować i karać...*
- ²⁶ „Wraz z pojawieniem się nowych form akumulacji kapitału, stosunków produkcji i nowego statusu prawnego własności, wszelkie ludowe praktyki, czy to w milczącej, codziennej i tolerowanej formie, czy to w formie gwałtu objawiające illegalizm wobec prawa, zostają wtrącone siłą w sferę illegalizmów wobec mienia. Kradzież niebawem zostanie pierwszym z wielkich sposobów obchodzenia praworządności w związku z przekształceniami, które zmieniają społeczeństwo jurydyczno-polityczne pobierania w społeczeństwo przywłaszczania środków i produktu pracy. Lub – by ująć rzecz inaczej – wraz z rozwojem społeczeństwa kapitalistycznego ekonomia illegalizmów uległa reorganizacji. Illegalizm wobec mienia oddzielił się od illegalizmu wobec prawa. Ten podział pokrywa się zresztą z walką klas, gdyż z jednej strony illegalizmem, który będzie najłatwiej dostępny warstwom ludowym, staną się przestępstwa przeciw mieniu – gwałtowna zmiana stosunków własności; z drugiej zaś strony burżuazja rezerwuje dla siebie sferę illegalizmu wobec prawa – możliwość omijania swych własnych przepisów i własnych praw oraz tworzenia ogromnego sektora obiegu gospodarczego dzięki grze odbywającej się na marginesie legislacji, marginesie przewidzianym przez niedopowiedzenia albo powstałym przez faktyczną pobłażliwość. Ta wielka redystrybucja illegalizmów znajdzie nawet wyraz w podziale kompetencji sądowych: dla illegalizmu wobec mienia – zwykłe sądy i kary; dla illegalizmu wobec prawa – defraudacji, oszustw podatkowych, machinacji handlowych – jurysdykcja specjalna z ugodami, układami polubownymi, złagodzeniami kary pieniężnej itd. Burżuazja zarezerwowała dla siebie lukratywną dziedzicę illegalizmu wobec prawa”. Ibidem, s. 84-85. Takich fragmentów jest w *Nadzorować i karać* mnóstwo.
- ²⁷ Jako taka pojawia się w modelowej postaci dopiero w będących w awangardzie kapitalizmu Niderlandach, Rasphuis i Spinhuis w Amsterdamie (ówczesny hegemon Wallersteinowskiego kapitalistycznego systemu-świata). Th. Sellin, *Pioneering in Penology. The Amsterdam Houses of Correction in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Philadelphia 1944. Dziś najwięcej więźniów na 1000 mieszkańców ma obecny hegemon, USA. Zob. np. United Nations' *Human Development Report* (2004), <<http://hdr.undp.org>>. W epokach przednowoczesnych, jeśli praktykowano więzienie, co było rzadkością, to po to, żeby kogoś trzymać do czasu wykonania faktycznej kary lub trzymać go „w zastaw”, jako zakładnika.

- ²⁸ T. Mathiesen, *Prison on Trial. A Critical Assessment*, London 1990.
- ²⁹ Por. R. Girard, *Koziół ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1991.
- ³⁰ Np. o tym, jak więzienie z osoby, która złamała prawo, tworzy przestępcę, kogoś, kto w odpowiedzi na rytuały wykluczenia, jakimi są kolejne etapy postępowania aparatu państwa wobec niego, ulega „uwięziennieniu” [*prisonization*], czyli procesowi inkulturacji przez specyficzną kulturę przestępczo-więzienną, pisze m.in. Donald Clemmer. Zob. D. Clemmer, *The Prison Community*, New York 1940.
- ³¹ Por. S. Žižek, *Rewolucja u bram. Pisma Lenina z roku 1917*, przeł. J. Kutyla, Kraków 2006.
- ³² I. Wallerstein, *Globalny kryzys...*
- ³³ S. Amin, op. cit.
- ³⁴ W. Robinsons, J. Harris, *Towards a Global Ruling Class?*, „Science and Society”, t. 64, nr 1, 2000.
- ³⁵ D. Duclos, *La cosmocratie, nouvelle classe planétaire*, „Le Monde diplomatique” nr 7/1997, s. 14.
- ³⁶ Zob. S. George, *Le rapport Lugano*, Paris 2000.
- ³⁷ S. Amin, *Zmurszały kapitalizm...*
- ³⁸ M. Gauchet, *Nowy wiek osobowości. Próba psychologii współczesnej*, „Res Publica Nowa” nr 12/2002, s. 40-51. Pierwodruk w „Le Débat”, nr 99/1998.
- ³⁹ S. Amin, op.cit; tenże, *Le délire ethniciste*, „Historie et Antropologie” 1996, nr 12; tenże, *L’ethnie a l’assault des nations*, Paris 1994. P. Wielgosz, *Ideologie nowego imperializmu*, „Lewą Nogą” nr 17/2005.
- ⁴⁰ Podczas gdy procesami patentowymi uniemożliwiają produkcję tanich lekarstw w małych firmach Trzeciego Świata, pozbawiając tym samym tamtejszych chorych prawa do życia, bo na medykamenty oryginalne ich nie stać. W USA wciskają tony lekarstw ludziom zdrowym, a w Afryce uniemożliwiają ich uzyskanie ludziom naprawdę potrzebującym.
- ⁴¹ S. Amin, op. cit., s. 178.
- ⁴² P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005; tenże, *Sur le pouvoir symbolique*, „Annales” 1977, t. 32, nr 3, s. 405-411. Zob. też inne prace tego autora.
- ⁴³ J. Berger, „Wsiadam do pociągu, zadzwonię później”. *Dziesięć meldunków z poszukiwań miejsca*, przeł. Katarzyna Makaruk, „Le Monde diplomatique – edycja polska” 2006 nr 8 (październik), s. 24.
- ⁴⁴ Th. Mathiesen, *The viewer society: Michel Foucault’s „Panopticon” revisited*, „Theoretical Criminology” 1997, s. 215-234.
- ⁴⁵ M. Foucault, *Nadzorować i karać*, s. 191-220.
- ⁴⁶ Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemińska, Warszawa 1994.
- ⁴⁷ P. Bourdieu, op. cit.
- ⁴⁸ A. Bielick-Robson, *Kultura ludowa człowieka nowoczesnego*, „Res Publica Nowa” 2004 nr 3. Wybaczymy tym razem autorce jej konserwatywne na ogół poglądy i pracę dla czegoś takiego jak „Dziennik”, gdyż w tym tekście powiedziała wiele rzeczy niecodziennej trafności.
- ⁴⁹ Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, [w:] *Estetyka i film. Studia z teorii filmu*, red. A. Helman, t. 4, Warszawa 1972, s. 151-174.
- ⁵⁰ J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, [w:] *Postmodern Culture*, red. H. Foster, London 1985. P. Wawrzyszko, *Od modernizmu do postmodernizmu. Scotta Lasha koncepcja zmiany paradygmatów kulturowych*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998; S. Lash, *Sociology of Postmodernism*, Routledge-London-New York, 1991. Po polsku ukazał się rozdział VIII tej książki. Zob. S. Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako system oznaczania (regime of signification)*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, przeł. P. Wawrzyszko, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 471-506.
- ⁵¹ Zob. m.in. P. Kendziorek, op.cit., s. 129-216; M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France 1976*, przeł. M. Kowalska; I. Wallerstein, E. Balibar, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, Paris 1988.
- ⁵² P. Wielgosz, *Widmo islamskiej rasy*, <www.tezajedenasta.prv.pl>.
- ⁵³ Kluczowe produkty ideologiczne z tego podwórka: S. Huntington, *Zderzenie cywilizacji*, Warszawa 2001; O. Fallaci, *Wściekłość i duma*, przeł. K. Hejrowski, Warszawa 2003. I inne „dzieła” tych autorów.
- ⁵⁴ É. Balibar, *Faszyzm, psychoanaliza, freudomarksizm*, przeł. A. Ostolski, „Lewą Nogą” 2006, nr 17, s. 367.
- ⁵⁵ Jakby powiedział Slavoj Žižek (por. S. Žižek, *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*, przeł. M. Kropiwnicki, Bydgoszcz 2006).
- ⁵⁶ S. Žižek, *Rewolucja...*, s. 306.
- ⁵⁷ P. Kendziorek, op. cit.

⁵⁸ I. Wallerstein, op. cit.

⁵⁹ S. Amin, op. cit..

⁶⁰ S. George, op. cit.

⁶¹ „Racjonalność» projektu nowej prawicy mistrzowsko obnażyła Susan George. W *Raporcie z Lugano* dowiodła, że cała polityka prowadzona przez G7 i jej instrumenty nie mogą przynieść innych skutków niż te, które przynoszą: nędzę i perspektywę śmierci dla miliardów istot ludzkich. Klasy rządzące imperializmu zbiorowego wiedzą o tym, bo przecież hipoteza, że są za głupie, by to rozumieć, jest zupełnie nie do przyjęcia. Strategia, jaka rysuje się w cieniu rzekomej teorii zderzenia cywilizacji, jest strategią stawiającą sobie za cel rozwiązywanie problemów przez masową eksterminację całych segmentów narodów, które są jej ofiarami. [...] Tu chodzi o setki milionów „ubogich” ze skupisk miejskich, które zamieniają się w *bidonvilles* [„miasta nędzy” – przyp. J.P.], i setki milionów chłopów skazanych przez liberalizację rolnictwa na szybkie dołączenie do nich.” S. Amin, op. cit., s. 152. Dodajmy jeszcze do tego zagrożenie ekologiczne i energetyczne spowodowane odrzuceniem przez USA protokołu z Kioto i scenariusz nadchodzącej katastrofy jest już coraz bardziej wyraźny. Zob. S. Žižek, op. cit., s. 524-525.

Summary

The author mercilessly examines the neglected context of Darren Aronofsky's film *Requiem for a Dream* – its radical and political significance. Pietrzak follows the film's construction of the cinematic world and the way its postmodern form (editing full of redundancy, repetitions and chronological disorders, as well as other “non-transparent” devices, among which the physiological realism seems to be dominating) is almost entirely subordinated to its content (which, contrary to the empty variant of this kind of devices, that refer to nothing but themselves). Following Aronofsky, the author relates the postmodern interpretation of reality to its socio-economic dimension. Apart from interpretational movements of ideas, symbols and contexts, cinematic representation of the mechanisms of “structural, intentional and functional exclusion” become the most important issue. The author internalized the theoretical tools of Althusser, Adorno and Foucault, whereby he demonstrated the process of destruction of the culture appropriated by the capital.

Monika Weychert- Waluszko

Kurator naiwny – aktywizm jako forma praktyki kuratorskiej

W 2007 roku w Polsce nadal sztuki wizualne zajmują nieistotne miejsce. Kuleje edukacja na tym obszarze. Rynek sztuki właściwie nie istnieje. Instytucje mają mało pieniędzy. Liczących się ośrodków sztuki jest śmiesznie mało. Liczba/grono/środowisko osób zajmujących się tym obszarem jest tak mała, że skazane są one na łączenie funkcji dyrektorów instytucji kultury, kuratorów, krytyków, artystów itp. – w dowolnych konfiguracjach. I jaka jest nasza reakcja na ten stan? Oczywiście postulujemy profesjonalizację, wyrównywanie standardów, powielenie poprawnie funkcjonujących systemów. Czy jednak nasze inspiracje idą we właściwym kierunku?

Funkcjonując w kompletnie szalonym układzie, mieliśmy szanse na tworzenie alternatywnych sposobów pracy. Mogliśmy bawić się w instytucję i instytucjami. Nie tylko artyści uprawiający jakąkolwiek – ironiczną czy też nie – krytykę instytucji, schowaną za pierwszym czy też piątym nawiasem. Ale także my, kuratorzy, próbujący nowych środków transmisji sztuki. Jestem też głęboko przekonana, że nastąpi w ustabilizowanym świecie sztuki poza Polską kolejny odwrót od postawy „profesjonalnej”, co my mieliśmy szanse zdyskontować.

W ostatnich latach obserwowalne jest rozwarstwianie się instytucji. Wylaniają się i wzmacniają nowe typy galerii. Galerie te są świadome odrębności swoich „misji” i miejsc na mapie kultury. Szczególną rolę widzę w instytucjach niezależnych, małych i z pozoru niewidocznych na scenie sztuk wizualnych. Przypisuję im ogromne znaczenie. Profesjonalni kuratorzy rzadko ryzykują swój autorytet dla promowania zjawisk mało istotnych, czasem błędnych, marginalnych. W tym także nowych nazwisk. Małe instytucje stanowią zarazem rodzaj „przedproża”, jak i rodzaj terapeutycznego wsparcia dla twórców – łagodzą frustracje i niemoc. Co jest współbieżne z wizją sztuki jako autoterapii. „Dzisiejsza aktywność artystyczna bardzo często ma charakter autoterapeutyczny, dlatego łatwiej ją porównać z psychoterapią aniżeli z religią, która była częstym punktem odniesienia dla modernistycznych teorii sztuki”¹.

W Polsce pewien typ kompleksu nie pozwala na docenienie roli takich galerii. Choć dookoła to takich właśnie jest najwięcej i najwięcej widać w nich życia.

Oczywiście piszę ten tekst z punktu widzenia własnej praktyki kuratorskiej. W Toruniu, stosunkowo małym mieście, zakładałam kolejno kilka galerii: Galerię Domu Muz, Galerię Lotną i Galerię dla... Ta ostatnia wyrosła z niezależnego ruchu wystawienniczego i krytyki instytucji. W obecnej postaci działa od 2004 roku. Prezentuje artystów

polskich młodego pokolenia zajmujących się sztuką z pogranicza aktywizmu społecznego oraz zorientowanych na nowe media, a także polskich klasyków sztuki współczesnej. Galeria organizowała cykliczną imprezę prezentującą sztukę Internetu – www.wyobrazniaekranu.wirenet.pl – oraz prowadzi program edukacyjny dla młodzieży, studentów oraz dzieci w wieku szkolnym. Galeria współpracowała z gronem polskich artystów, a także zapraszała artystów spoza Polski². Wystąpienia teoretyczne mieli w niej: Dagmara Rode, Michał Brzeziński, Konrad Chmielecki, Janek Sowa, Iza Kowalczyk, Piotr Rypson, Jarosław Lipszyc, Łukasz Guzek, Daniel Muzyczuk, Piotr Stasiowski i Katarzyna Roj, Agnieszka Okrzeja, Anna Ciabach, Agata Chinowska, Roman Bromboszcz, Roman Dziadkiewicz, Mateusz Kula. Galeria otwarta jest również na innych kuratorów.

2006 rok w Galerii dla... został całkowicie poświęcony zagadnieniom kuratoringu. Zaproszone zostało młode pokolenie polskich kuratorów, obserwowaliśmy kilka odmiennych postaw kuratorskich, m.in. Ewy Tatar i Dominika Kuryłka, Tomka Cebo, Galerii Róż. Kilka projektów zrealizowanych w galerii miało charakter auto-kuratorski, jak w przypadku na przykład Jacka Kołodziejewskiego z kolektywu Ikoon Art, Stefana Kornackiego oraz Roberta Rumasa. W kręgu zainteresowań i nawet bezpośredniego doświadczenia kuratorów galerii był kolektywny kuratoring, a kolejna edycja festiwalu sztuki internetu, który Galeria dla... prowadzi od paru lat, w całości dotyczyła zagadnieniu kuratoringu w sieci.

Klub NRD i galeria funkcjonują jako spójna całość. Klub uzupełnia swoimi działaniami program galerii. Jest miejscem spotkań, wymiany myśli i zabawy. Z gościny klubu skorzystało wiele organizacji, partii i grup nieformalnych, m.in. Zieloni 2004, KPH Toruń, Toruńskie Stowarzyszenie Sportów Alternatywnych, TULG, Elasa (European Landscape Architecture Students Association), Fundacja Plateaux, Fundacja YouHaveIt itp. To tutaj odbywają się koncerty, spektakle, performances, wystawy, promocje książek, dyskusje, warsztaty, festiwale takie jak: *Unsound on tour across the borders*, *Retransmisja* (gościnnie) czy *Wyobraźnia Ekranu* oraz niezliczona ilość wydarzeń klubowych. Prowadzony jest też program rezydencyjny.

Klub dotąd działał *non profit* – jedynie finansując przedsięwzięcia kulturalne. Taki model funkcjonowania instytucji kulturalnej w Polsce jest absolutnie niezrozumiały. Z perspektywy tradycyjnych galerii związkowo-post-bwa-owskich oraz urzędników nie jest to „poważna działalność”. Po prostu „knapja”, której działalność ociera się o sztukę na przykład z powodów li tylko merkantylnych (odwrotny wektor: finansowanie przez klub działań artystycznych nie mieści się w urzędniczych głowach, wyobrażeniach i uzusie). Z punktu widzenia odbiorców często jest to jedyne miejsce uczące odbioru sztuki, rozumienia jej oraz swobodnego współuczestniczenia; zarówno w kreowaniu programu; jak i sposobu odbioru. Odbiorcy także więc nie odczuwają świętej galeryjnej granicy między sztuką, artystą, kuratorem i odbiorcą a życiem w jego złożoności. Co powoduje pewną konfuzję i problemy z ewaluacją sytuacji odbioru. Zaś z punktu widzenia profesjonalnych i poważanych instytucji jest to niewidoczny i nic nie znaczący margines (choćby ze względu na budżet, jakim operuje).

Jeśli kurator ma być osobą, która stanowi profesjonalny łącznik pomiędzy dziełem a wystawą i pomiędzy wystawą a jej publicznością, oraz ma promować artystów, zjawiska i wydarzenia³, to zdecydowanie nie wywiązywałam się ze swoich zadań. Funkcjonowałam poza środowiskiem sztuki, a wydarzenia przeze mnie kreowane nie zdobywały nawet minimalnego rozgłosu. Stąd zawodziłam poniekąd artystów, ponieważ wystawy u mnie nie przynosiły im wymiernych korzyści. Podobnie było z samymi wystawami,

które – funkcjonując na marginesie – po prostu nie istniały w świadomości środowiska sztuki. Zatem same się unieważniały.

Co zatem powodowało moją pracę? Jaki miała ona sens?

Myślę, że specyficznie pojęty aktywizm. Znów nie jako podstawa do prowokowania publicznej debaty, ale w moim rozumieniu aktywna praca dla swojego środowiska. Na swój użytek nazwałam tę postawę kuratoringiem naiwnym. Przede wszystkim interesuje mnie budowanie wystaw w konkretnej przestrzeni społecznej. Kuratorzy naiwni nie są aktywistami, ale przejawiają pewien aspekt społecznej aktywności. Nie należą do organizacji, nie wychodzą na ulicę. Definiują jednak potrzeby i problemy własnego środowiska i dla tego środowiska pracują. Czyli akcent położony jest na relację pomiędzy wystawą i jej publicznością oraz budowaniem komunikacji na tej linii poprzez edukację. To bardzo skromne działanie na pograniczu wystawiennictwa i pracy środowiskowej opartej na próbie „życia” z publicznością. Rozmowie realizowanej nie tylko w oparciu o tradycyjne środki jak dyskusja, wykład, warsztat czy sondaż. Nie mam złudzeń, że ta forma pracy może mieć jakiś szerszy oddźwięk społeczny i trafiać do niezliczonych mas nieprzygotowanych odbiorców. Ma tylko wchodzić w interakcję z określonym środowiskiem i w tej interakcji budować lub/i propagować określoną wiedzę. Naiwność zaś w takiej postawie opiera się na samym pozostawaniu w tym polu mimo świadomości braku namacalnego efektu końcowego lub zmiany. Przypomina to w swej strukturze czynności powtarzalne, tradycyjnie przypisywane kobietom, tzw. krzątactwo⁴. Podkreśla płynność naszych poczynań.

„Karze za grzech pychy, rozproszeniu i dezintegracji, a – mówiąc językiem Habermasa – zgubnemu i wyniszczającemu w gruncie rzeczy rozgraniczeniu poznawczych, moralnych i estetycznych aspektów rzeczywistości, pogłębiającej się przepaści między światem ekspertów a światem dnia powszedniego oraz narastającej fragmentaryzacji tego ostatniego można tylko przeciwstawić nową formę jedności – konsensus uzyskiwany w nieuprzedmiotowionych praktykach codziennego komunikowania się. Porozumienie poznających inteligencji i wolnych woli osiągnane za pośrednictwem dialogu”⁵. Inspirując się między innymi Habermasem, uważam, że rola nowego dialogu, nowego rozumienia skutków dialogu znacząco wpływa na autonomię kształtowania tożsamości – także artystów, kuratorów i odbiorców sztuki. Ale jednocześnie nie ukrywam, że osobiście bliższy mi jest jednak (znów zgoła niemodnie) Rorty’iański ironista⁶ – tolerancja mediująca pomiędzy ironią a solidarnością. Przede wszystkim dlatego, że refleksja Rorty’ego odnosi się do określonej wspólnoty społecznej, a nie (jak u Habermasa) do pojedynczych jednostek wkraczających w tzw. dyskurs teoretyczny odnoszący się do zagadnień prawdy, przy założeniu idealnej sytuacji komunikacyjnej. W mojej praktyce kuratorskiej najważniejszą rolę odgrywa rozmowa i słuchanie, zmieniające także mnie jako kuratora i człowieka. Sama wolę być transparentna. Jednak stale się rozwijam, reinterpretując własne przekonania. Jednocześnie poszerzam krąg ludzi z którymi jestem solidarna i których obdarzam... miłością.

Drugą moją niebywale silną inspiracją jest ułomność lub inaczej mówiąc: akceptacja błędu, przypadku lub niezgodności z założonym celem w mojej pracy kuratorskiej. Myślę, że ma to także konsekwencje dla myślenia o życiu społecznym. Pewien rodzaj zmian zachodzi nieuchwytnie. Skutki można będzie obserwować dopiero po czasie. Staliśmy się – mówiąc za Baudrillardem – milczącą większością, bezkształtną masą pomnażającą i zarazem dekonstruującą się jednocześnie przez media. Poddawani jesteśmy presji rytuału i powtórzenia. Społeczeństwo aktywuje się już tylko, wyznaczając miejsca oporu

– dla aktywistów – oraz miejsca opieki – dla jednostek społecznych. A jeśli ludzie, ich działania i wytwory nie należą do żadnej z tych kategorii? Nie należą do kategorii „obcych”? Są to jednostki zwyczajne, ale oddające się nieprzydatnym, nieużytecznym i abstrakcyjnym czynnościom? Być może ten właśnie zgrzyt, ta zaskakująca i chwilowa odmiennosc od wzoru zachowań jest jedyną i jedynie skuteczną strategią dawania oporu unifikacji. Najcichszą rewolucją? Chce być kuratorem nieprzystającym do roli kuratora. Chce pracować w instytucji nieprzystającej do hierarchii instytucji. I chce prowokować „moich” odbiorców, by nie przystawali do wyuczonych strategii odbioru.

„Błąd jest tylko odwrotną stroną racjonalnej ortodoksji i nadal świadczy na rzecz tego, od czego stanowi odstępstwo, na rzecz prawości, dobrej natury i dobrej woli tego, o kim mówimy, że się myli. Błąd składa więc hołd prawdzie w tej mierze, w jakiej nie posiadając formy, również fałszowi nadaje formę prawdy. [...] Teajtet jest pierwszą wielką teorią zmysłu wspólnego, rozpoznania i przedstawiania, a także błędu jako korelatu”⁷. Gilles Deleuze poza Platonem przywołuje także cytat z listu Artauda do Riviere: „Tym, co myśl zmuszona jest odtąd myśleć, jest również jej centralny upadek, pęknięcie, jej własna naturalna «niemoc», która zlewa się w jedno z największą mocą, czyli z *cogitanda*, tymi niesformułowanymi siłami wkradającymi się do duszy jak złodzieje lub włamywacze. Artaud doświadcza w tym wszystkim przerażającego objawienia myśli pozbawionej obrazu i odkrywa nowe prawo, które nie sposób sobie przedstawić. Wie, że *trudność* jako taka i jej orszak złożony z problemów i pytań nie są stanem faktycznym, lecz istotową strukturą myśli. Że w myśli istnieje bezmyślność, tak jak w pamięci – to, co amnezyczne, w języku – to, co afazyjne, w zmysłowości – to, co agnozyjne. Wie, że myślenie nie jest wrodzone, lecz powinno zostać zrodzone w myśli. Wie, że problemem nie jest kierowanie ani metodyczne stosowanie myśli uprzednio istniejącej *de facto* i *de iure*, lecz zrodzenie tego co jeszcze nie istnieje [...]]. Myślenie to tworzenie, nie ma innej twórczości, ale tworzenie to przede wszystkim rodzenie «myślenia»”⁸. Myślenie nie jest odtwarzaniem klisz, a błędy są immanentnie zawarte w myśleniu. Truizmem jest być może przypomnienie deluzańskiego wskazania na myślenie i edukację jako możliwe strategie czy akty oporu.

Od błędu oraz niechęci do przystawiania, a chęci oporu wobec wyuczonego wzoru wracam do przyjętego przeze mnie sensu dialogu. Różnica, rozproszenie, wielość i opór może przybierać formę obojętności dla tego, co odmienne. Także odmiennej formy oporu... Poszukiwanie w dialogu i tolerancji form wspólnotowych opartych o „miłość” i wspólne życie może rozwiązać problem ostro stawianego dylematu opierającego się na opozycji: unifikacja/alienacja.

„Nadszedł kres epoki intelektualnego «prawodawstwa», które dotąd tworzyło ideologiczne ramy myślenia, że otworzyła się era wielorakiej aktywności intelektualnej, że zmienił się horyzont celów i pragnień: zamiast racjonalizacji i wyrażania tego, co jest otwarte, umysłowości pragną przywołania czegoś, co nieprzywoływalne, wyrażania niewyraźnego. Świat to już za mało. Wyobraźnia kultury sięga po wiele światów, także potencjalnych i niemożliwych. Wszystkie zaś są niejednorodne, heterogeniczne, zmienne w swoich konturach. Stawiają opór próbom ich lokalizacji.

Dlatego wielu intelektualistów związanych z poprzednim typem myślenia «ideologicznego» biada nad tym, że utraciło kontrolę nad kulturą. Nie czują się już jej prawodawcami, autorytetami, strażnikami wartości. Mogą być tylko jej uczestnikami”⁹.

Jednak proces przygotowywania wystawy problemowej, strategii kuratorskie postrzegam jako bastion postawy autorytarnej, a wręcz absolutystycznej. Nie tylko wobec artysty i dzieła sztuki, ale także kanalizowania uwagi i emocji odbiorcy. Przez rok przy-

głądałam się różnym strategiom, poszukując jakiegoś miejsca dla naiwnego kuratoringu w świecie sztuki.

Kurator/gwiazda, znany kurator jest moim zdaniem pośrednim efektem rynku sztuki. Wypromowaną marką. Czy może więcej? Może promować artystów, z którymi pracuje, zapewnia nagłośnienie wystawom oraz jest głównym produktem instytucji lub sam staje się instytucją/marką. Elementem promocji siebie jako marki jest bardzo mocna i wyrazista – autorytarna – postawa wobec artystów i prac. Ponieważ taki kurator funkcjonuje „bezpiecznie”, nie zaryzykuje ani własnej marki, ani pieniędzy instytucji, tym samym staje się utrwalaczem hierarchii wartości, systemu dystrybucji, co również ma przełożenie na rynek sztuki. A także stabilizuje układ „widoczności”. Jednym słowem mauzoleum to już nie tylko muzeum, a także galeria...

Kurator/teoretyk przesadnie instrumentalizuje prace wobec idei wystawy. Budowanie metanarracji jest ważniejsze niż oddziaływanie prac. Niezależnie od celu używania sztuka zamienia się w sztukę użytkową, użytą, zużytą do celu, ilustrującą. Z kolei wirtualny widz jest skazany na potrzebę „prawidłowego czytania” kontekstu. Wystawa przestaje mieć naturę polilologiczną – zamienia się w monolog obiektywizujący wartości.

Kurator/artysta jest takim samym kuratorem jak kurator/teatrológ, kurator/kulturoznawca, kurator/historyk sztuki czy kurator/polonista. Może mieć takie same wady i zalety – to kwestia czysto indywidualna. Natomiast interesuje mnie praktyka autokuratoringu. Wydaje mi się, że w wypadku wystaw zbiorowych artysta/kurator proponujący jednocześnie swoje prace jest niepożądanym. Jako twórca może mieć też kłopoty z kontekstualizacją swojej pracy, ponieważ jest przywiązany do pierwotnego punktu i kontekstu jej powstania. A autokuratoring w wystawach indywidualnych wymaga wielkiego doświadczenia i wielkiego dystansu do własnej twórczości, co jest niezwykle rzadkie. Artyści lubią wchodzić w rolę kuratorów i często nie do końca rozpoznają sens współpracy z kuratorem poza czysto techniczną pomocą obejmującą dostarczenie środków oraz promocję wystawy.

Ostatnią strategię stanowi kurator zbiorowy. Dla kuratora naiwnego najciekawszym wyjściem wydaje się kolektywny kuratoring. Proces negocjacji stanowisk i konstruowania wspólnej, spójnej wizji przez kilka osób sprawia, że zaopatrujemy się w niebywale mocne argumenty. Sprawia, że określenie miejsca dzieła w przestrzeni wystawy oraz kontekstualizacja wobec innych prac i miejsca jest o wiele bardziej prosta. Kolektyw neutralizuje „gwiazdorstwo”, wprowadza polilog już w procesie powstawania i konstruowania wystawy, co również dobrze rokuje dla jej odbioru.

Postaw kuratorskich jest znacznie więcej, postawy się mieszają, zależą od instytucji, roli i miejsca kuratora, lokalnego kontekstu. Transpozycje są pożądanym i odświeżającym.

„Postawa naiwna” według mnie polega na świadomym pomijaniu kontekstu teoretycznych mielizn „modernistycznych”/awangardowych utopii zmiany społecznej na rzecz podejmowania jednak konkretnych aktywistycznych działań. Zakładając że teorie estetyczne i filozoficzne opisujące świat artystyczny także mogą być zawodne/błędne. Czy rację mają piewcy alienacji sztuki? Czy zwolennicy sztuki jako zarzewia kryzysu i namysłu? Czy właśnie konkretnych działań na rzecz ludzi? Tego jeszcze nie wiemy.

Bibliografia

Baudrillard Jean, *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006.

Habermas Jürgen, *Działania komunikacyjne i detranscendentalizacja rozumu*, tłum. W. Lipnik, Warszawa 2004.

Man In Black (handbook of curatorial practice), red. Ch. Tannert, U. Tischler, Frankfurt am Main, 2004

Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty'ego, red. A. Szahaj, Toruń 1995.

Muzeum sztuki. Antologia, red. M. Popczyk, Kraków 2005.

Przypisy

¹ G. Dziamski, *Miejsce sztuki w kulturze ponowoczesnej*, [w:] *Sztuka i edukacja kulturalna w czasie przemian*, red. T. Szkotuf, Lublin 2000, s.105.

² Byli to m.in.: Tomasz Kopcewicz, Twozywo, Marek Sulek, Joachim Hirling (D), Jacek Chmielewski, Anna Witkowska, Galeria Ruzs, Maria Dembek, Joanna Górńska, Karolina Kucia, Iwona Liegmann, Ada Majdzińska, Justyna Scheuring, Laura Pawela, Natalia Turczyńska, Marta Wierzbicka, Anna Kalwajtyś, Sarah Lüdemann, Łódź Kaliska, Anna Krenz, Centrala Rybna, Anna Morawska, Jarosław Fliciński, Kolektyw Icoon Art: Paweł Bownik, Łukasz Gronowski, Anna Łoskiewicz, Jacek Kołodziejcki, Seiji Morimoto (Tokio/Berlin), Michał Brzeziński, Roman Bromboszcz, Monika Grzesiewska, Ela Janczak Wałaszek, Bożena Grzyb Jarodzka, Paweł Jarodzki, Jerzy Kosalka, Janek Koza, Magda Migacz, Krzysztof Wałaszek, Anne Seagrave (Ir), Marek Thorn Topoliński, Adam Witkowski, Andrzej Wasilewski, Marcelina Gunia, Karolina Stępniewska, Robert Rumas, Maciej Szupica, Adam Hryniewicki, Ryszard Górecki, vlep[v]net, Adam Witkowski, Andreas Widmer (Sch), Peter Puype (Bl), Dorota Walentynowicz, Aubrey Heichemer (USA), Jessica de Boer (NL), Kamila Siwińska, Joanna Miklaszewska i Ewelina Gmerek, Roman Dziadkiewicz, Zorka Wollny, Anna-Maria Karczmarska, Wojtek Dorozsuk, Sędzia Główny, Wojciech Bąkowski, Radosław Szlaga, Saskia Edens, Labor P: Hansjörg Köfler, Isabel Rohner, Irene Maag (Sch), C Studio: Eva Staehle, Bruno Steiner, Haimo Ganz, Martin Blum, Simone Fuchs, Daniel Brefin (Sch), Bogdan Chmielewski, Witold Chmielewski, Dominik Smużny, Wiesław Smużny, Ola Sojak Borodo, Dorota Chilińska, Agata Borowa, Dorota Podlaska, Darek Orwat, Katol Radziszewski, Wojtek Jaruszewski, Wunderteam Rekolonisation, Mateusz Kula, Grupa Pif Paf, Robin McAulay, Eleonor le Gresley, Alain Gauvin, Trevor Brady, Brent Bennett, Jochen Hartmann, Reinhard Bachl, David Zilk, Basia Bańda, Agata Biskup, Małgorzata Butterwick, Lidka Krawczyk, Małgorzata Markiewicz, Marta Pajek, Joanna Pawlik, Bogna Sroka, Efka Szczyrek, Monika Szwed, Paweł Janicki, Hubert Czerepok, Zbigniew Sejwa.

³ Aneta Szyłak, *Buszujący w sztuce: kim jest kurator wystaw sztuki współczesnej?*, „O.pl. Polski Portal Kultury”, <<http://magazyn.o.pl/2002/01/29/aneta-szylak-kurator-wystaw-sztuki-wspolczesnej/2/>>, data dostępu: 11.11.2007.

⁴ Por. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.

⁵ A. Burzyńska, *Postmoderna: Pomiedzy Wieżą Babel a Biblioteką Babel* [w:] *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, red. M.A. Potocka, Kraków 2003., s.63.

⁶ Zob. R. Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge 1989.

⁷ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasik i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 216.

⁸ Ibidem, s. 216, 217.

⁹ A. Kępińska, *Postmodernizm – pole wielu energii*, [w:] *Postmodernizm...*, s. 109.

Summary

The article introduces the idea of activist curatorial strategy called „naive curator”. It has been written from the perspective of newly shaped types of institutions, in the context of changes in Polish exhibition movement and increasing professionalization of institutions and curators. One such example is „galeria dla...” in Torun and curatorial practice of the author of this article.

The practice is based on social work: education and attempts of balancing on the verge of exhibitions and „common life” with the receivers of art. These attempts anticipate atypical forms of communication. The operation is based upon a new form of dialogue and acceptance of mistakes, apparent failures and the category of temporary dissent from generally accepted forms of behavior – not only social, but also connected to exhibition custom. In the spirit of dialogue and tolerance, the quest for forms of communities based on “love” and common life may solve the dilemma based on opposition: unification/alienation.

The process of preparation of problem exhibition and curatorial strategies are judged as bastion for authoritarian or even absolute attitude not only towards the artist and work of art, but also gathering attention and receiver’s emotions. Among various types of curatorial attitudes: curator/star, curator/theorist, curator/artist and collective curator, the one that adheres to naive attitude is the last one. Negotiation of positions and construction of common, coherent vision thanks to the work of a group of people creates remarkably strong arguments. It makes locating works of art in exhibition’s space and contextualization towards other works of art and space far easier. The collective neutralizes „stardom”, introduces polilogue at the stage of creation and construction of the exhibition, as well as augurs well for its reception.

Naive attitude is about deliberate omission of the context of theoretical shallows, modernist/avant-garde utopias of social change for the benefit of taking specific activist actions. Assuming that aesthetic and philosophical theories that describe artistic world may also be unreliable/mistaken. Are glorifiers of art’s alienation right? Or perhaps those who see art as the source of crisis and reflection? Or maybe those who are for the specific actions for the benefit of people? That we do not know yet.



III. Definicje zaangażowania



Mirostław Przylipiak

Walka o prawa ludności murzyńskiej w USA w optyce kina bezpośredniego. Przypadek *The Children Were Watching*¹

Kinem bezpośrednim [*direct cinema*] nazywam najbardziej znany nurt kina dokumentalnego USA z lat sześćdziesiątych. Za jego początek powszechnie uznaje się film *Primary* zrealizowany w roku 1960, relacjonujący jeden epizod z kampanii prezydenckiej w USA z tamtego roku. Ustalenie daty końcowej, jak zresztą w wypadku większości filmowych periodyzacji, jest trudniejsze i musi być decyzją po części przynajmniej arbitralną. Przyjmuję, że ostatnim filmem, stanowiącym zamknięcie i ukoronowanie nurtu kina bezpośredniego, jest *Gimme Shelter* z 1970 roku, relacjonujący dramatyczny koncert Rolling Stonesów w Kalifornii, podczas którego, jak pisała z emfazą prasa amerykańska, „umarły lata sześćdziesiąte”. Ruch kina bezpośredniego w swojej pierwszej fazie, do roku 1963, wiąże się z działalnością takich twórców jak Robert Drew, Richard Leacock, Albert i David Maysles, Gregory Shuker, James Lipscomb, Ryden Hope, Patricia Jaffe, skupionych wokół założonej przez Roberta Drewa firmy Drew Associates. W drugiej fazie obok tych twórców pojawiają się inni, z których najbardziej znani to Frederick Wiseman, Ed Pincus, Arthur Barron czy William Jersey.

W literaturze przedmiotu kino bezpośrednie funkcjonuje jako radykalny wariant filmowej *mimesis*. W dziesiątkach artykułów i opracowań powtarza się ten sam monotony opis. Oto w efekcie rozwoju technologicznego pojawiła się możliwość pełnego odzwierciedlenia rzeczywistości na ekranie. Szczególnie ważne było przy tym wynalezienie lekkiej, bezszmerowej kamery zsynchronizowanej z przenośnym magnetofonem. Mniej mówiono o drugim istotnym udogodnieniu – coraz większej czułości taśmy. Obydwa te czynniki doprowadziły do tego, że można było – po raz pierwszy w filmie dokumentalnym – rejestrować rzeczywistość (tj. dźwięki i obrazy) w sposób dyskretny, bez konieczności posługiwania się potężną aparaturą dźwiękową i oświetleniową. Zachowane dokumenty z tamtych czasów świadczą o tym, że nowy wynalazek i wyprowadzana z niego nowa estetyka wzbudziły wielkie poruszenie. Wydawało się, że ziścił się odwieczny sen ludzkości o *mimesis* totalnej, dającej możliwość, by użyć słów jednego z apologetów ruchu, „uchwycenia za pomocą przenośnego sprzętu filmowo-dźwiękowego życia, jakim ono jest naprawdę”².

Ważnym elementem samowiedzy kina bezpośredniego było przeświadczenie, iż filmy dokumentalne nie powinny widzom narzucać poglądu na rzeczywistość, lecz jedynie umożliwić widzowi samodzielne sformułowanie własnego stanowiska. Podczas głośnego w owym czasie spotkania w Lyonie, w marcu 1963 roku, na którym doszło do

konfrontacji przedstawicieli francuskiego *cinéma-vérité* z przedstawicielami amerykańskiego kina bezpośredniego, Robert Drew miał stwierdzić, że „filmy Roucha udzielają starannie przemyślanych odpowiedzi na pytania, my zaś próbujemy przedstawić świadectwo [evidence], aby widz sam wyrobił sobie zdanie”³. Richard Leacock zaś zwierzył się ze swojej niechęci do filmów, które narzucają widzom gotowy pogląd: „Kiedy czuję, że ktoś podpowiada mi odpowiedź, od razu ją odrzucam. Kontakt z filmem [...] nawiązuję wtedy, gdy zaczynam się czegoś samodzielnie dowiadywać – tak, jak z doświadczenia życiowego. Można zacząć się czegoś dowiadywać. Można połączyć sprawy we własnej głowie, posłużyć się własną logiką, wyciągnąć własne wnioski i znaleźć własną moralność na podstawie własnego doświadczenia. Wtedy to zaczyna dla mnie działać”⁴. Z tych i wielu innych wypowiedzi wynika, że ideałem filmowego obrazu było bezstronne przedstawienie rzeczywistości, bez sugerowania ani, tym bardziej, narzucania własnego poglądu. W niniejszym artykule pragnę sprawdzić, jak te postulaty miały się do praktyki, na przykładzie sposobu obrazowania jednego z najważniejszych problemów społecznych ówczesnej Ameryki, jakim była kwestia praw ludności murzyńskiej.

Był to jeden z tych ważkich problemów społecznych tamtej dekady, który został w filmach kina bezpośredniego wypowiedziany wprost. Nie trzeba go odkrywać ani odczytywać między wierszami, jak to się dzieje z obrazem innych kluczowych kwestii tamtej burzliwej dekady, gdyż został otwarcie postawiony, i na tym polega różnica między nim a innymi zagadnieniami, które ogniskowały ideologiczny dyskurs lat sześćdziesiątych. Filmowcy kina bezpośredniego nigdy nie zrealizowali filmu na temat ruchu dzieci-kwiatów, protestów studenckich, wojny wietnamskiej, rewolucji obyczajowej, budzącego się z letargu ruchu feministycznego. Niemal każdy z tych tematów w jakiś sposób był w ich filmach obecny, ale niejako przy okazji, niejawnie, wymagał odkrycia, wydobywania, dookreślenia. Jedynie z walką o prawa ludności murzyńskiej było inaczej, stała się ona bowiem bezpośrednim tematem kilku przynajmniej filmów zrealizowanych przez członków tego ruchu. Grupa Drew Associates wyprodukowała dwa filmy poświęcone ważnym epizodom z historii ruchu praw obywatelskich: *The Children Were Watching* (uznawany za film Leacocka), o integracji szkół podstawowych w Nowym Orleanie, oraz *Crisis: Behind the Presidential Commitment*, dotyczący kryzysu integracyjnego na Uniwersytecie w Alabamie, a kończący się fragmentami historycznego przemówienia Johna Kennedy’ego z 11 czerwca 1963 roku, kiedy po raz pierwszy zadeklarował on, że kwestia praw obywatelskich jest jednym z priorytetów jego administracji. Kwestia murzyńska pojawia się w *The Chair*, a poniekąd również w *Petey i Johnny*. Ponadto, już po opuszczeniu grupy Drewa, George Shuker zrealizował film o Martinie Lutherze Kingu, *Free at Last* (1968), nagrodzony między innymi na festiwalu filmowym w Wenecji, a Richard Leacock współpracował (był operatorem) przy realizacji filmu o Ku-Klux-Klanie. Wreszcie, nie wolno zapominać o filmach, które stawiają kwestię murzyńską w sposób najbardziej wyrazisty, a które powstały poza grupą Drewa. Myślę tu przede wszystkim o dwóch filmach Eda Pincusa, *Black Natchez* i *Panola, Time for Burning* Williama Jersey’a czy *My Childhood: Hubert Humphrey’s South Dakota and James Baldwin’s Harlem* (1964), ale incydentalnie pojawiają się również mniej znane tytuły. Na przykład, William Sloan wspomina o filmie *Confronted* z 1964 roku (niestety, nie podaje autora), uznając go za „jeden z najczystszych przykładów *cinéma-vérité*”, czy o filmie *The Street of Greenwood* (1964), w którym „wykorzystano techniki *cinéma vérité*”⁵. Sloan pisze również o filmie *The March* Jamesa Blue, jednakże nie charakteryzując jego stylu, ale warto pamiętać, że Blue to jeden z głównych propagatorów kina bezpośredniego w USA, autor kilku najważniejszych artykułów na jego temat, a także wywiadów z członkami ruchu.

Dlaczego filmowcy kina bezpośredniego, najwyraźniej stroniący (poza nielicznymi wyjątkami) od drażliwych tematów, akurat kwestię praw ludności murzyńskiej potraktowali inaczej? Złożyło się na to kilka czynników. Po pierwsze, był to problem najbardziej nabrzmiały, od dawna obecny w życiu publicznym. W odróżnieniu od innych zapalnych kwestii, które w znacznej mierze przedostały się do świadomości opinii publicznej dopiero w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, problem praw ludności murzyńskiej tlił się w społeczeństwie amerykańskim od XIX wieku, a najświeższa fala protestów i niezadowolenia zaczęła wzbierać pod koniec lat pięćdziesiątych. Po drugie, dla znacznej części białej ludności z północy Stanów Zjednoczonych dyskryminacja ludności murzyńskiej była poważnym problemem moralnym, domagającym się jak najszybszego rozwiązania. Z tej właśnie grupy rekrutowali się wszyscy właściwie członkowie kina bezpośredniego, którzy, co trzeba podkreślić, pod względem rasowym i etnicznym stanowili nader jednorodny zespół, składający się wyłącznie z WASP-ów, białych, wykształconych Anglosasów. Po trzecie wreszcie, nie wolno zapominać, że filmowcy bezpośredni działali w środowisku telewizyjnym, zatem reagowali na zapotrzebowanie rynku telewizyjnego. Tak się składa, że akurat kwestii praw obywatelskich telewizja amerykańska ery Kennedy'ego, a także i później, poświęcała niezwykle dużo czasu antenowego. Filmowcy bezpośredni nie mogli pozostać na to obojętni.



The Children Were Watching (1960).

Warto być może w kilku słowach przypomnieć najważniejsze fakty z historii walki o prawa ludności murzyńskiej. Sprawa sięgała czasów jeszcze sprzed uzyskania niepodległości przez Stany Zjednoczone. W koloniach angielskich na kontynencie północno-amerykańskim istniało niewolnictwo, dotyczące Murzynów przywiezionych z Afryki. Po uzyskaniu niepodległości w kolejnych stanach północnych stopniowo zakazywano niewolnictwa, a w 1787 roku Kongres uchwalił zakaz niewolnictwa w stanach północnych i północno-zachodnich. Utrzymało się ono jednak w stanach południowych, w dużej mierze dlatego, że podstawą gospodarki tych stanów była uprawa bawełny, a niewolnicy stanowili doskonałą siłę roboczą do pracy na plantacjach. Konflikt na tym tle między Północą a Południem nasilał się od początku XIX wieku i ostatecznie był jednym z głównych powodów wybuchu wojny secesyjnej. Tymczasem próbowano zachować równowagę między stanami, w których niewolnictwo było zakazane, a tymi, w których było dozwolone, czego efektem był między innymi dalekosiężny w skutkach „kompromis z Missouri”, uchwalony przez Kongres w 1820 roku. Ustanawiał on zakaz niewolnictwa na obszarach leżących na północ od równoleżnika 36°30’.

Wojna secesyjna zakończyła się, jak wiadomo, zwycięstwem Północy, dzięki czemu w 1865 roku uchwalono XIII poprawkę do konstytucji, znoszącą niewolnictwo na terenie całego kraju. Jednak formalny akt prawny nie zlikwidował budowanej przez z górą

dwieście lat dyskryminacji ludności czarnoskórej w stanach południowych (mieszkało tam około 90% ogółu Murzynów amerykańskich). Nowym narzędziem dyskryminacji stała się formuła „*separate but equal*” (oddzielnie, ale równi), zaproponowana, jak na ironię, przez działaczy murzyńskich, w oparciu o którą wprowadzono podział szeroko pojętych miejsc i instytucji publicznych (na przykład szkół, kościołów, uczelni, ale również parków miejskich, autobusów, barów i tym podobnych) na te przeznaczone dla białej i czarnej ludności. Nie trzeba dodawać, że miejsca czy instytucje dla czarnych były zdecydowanie podłejsze. To na praktyce segregacji skupiła się zatem walka w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Wprawdzie już w roku 1954 Sąd Najwyższy USA uznał segregację w szkołach publicznych za sprzeczną z konstytucją, ale gubernatorzy południowych stanów, mając poparcie stanowiącej większość białej ludności, w dalszym ciągu wspierali praktyki segregacionistyczne. Do historii przeszła sprawa z Little Rock z 1957 roku, gdzie gubernator stanu Arkansas skierował policję, aby zapobiec integracji szkoły. Był to, jak pisze Mary Ann Watson⁶, pierwszy konflikt na tle rasowym relacjonowany przez telewizję. Schyłek lat pięćdziesiątych i początek sześćdziesiątych obfitował w liczne akty protestu przeciw segregacji rasowej, akcje mające na celu, jak to wówczas nazywano, integrację szkół i uczelni, ale również innych instytucji publicznych. Na przykład, na początku roku 1960 czterech studentów uczelni dla ludności murzyńskiej w Greensboro weszło do kawiarni dla białych, poprosiło o kawę, a kiedy im odmówiono, postanowili pozostać, inspirując falę naśladownictw. Takie „zasiedzenia” (*sit ins*), polegające na odmowie opuszczenia miejsc przeznaczonych dla białych, były jedną z głównych form walki. Bodaj największe natężenie osiągnęły one w Birmingham w stanie Alabama, mieście o najwyższym stopniu segregacji w całych Stanach Zjednoczonych. Protestujący celowo zaplanowali ją na okres szczytu zakupów przed świętami Wielkiej Nocy. Wtedy to zaczęli masowo okupować lokale przeznaczone dla białych i pikietować sklepy dla białych. Kiedy policja wyprowadzała jedne grupy, natychmiast pojawiały się następne. Aresztowano blisko tysiąc osób, doszło do potężnych zamieszek ulicznych, w których policja atakowała bezbronną i pokojowo nastawioną tłum.

Inne akcje miały na celu desegregację środków transportu publicznego. Służyły temu tak zwane *freedom rides*, podczas których aktywiści ruchu praw obywatelskich, czarni i biali, łamali na przykład zasadę segregacji na dalekobieżnych dworcach autobusowych, w roku 1960 uznana przez Sąd Najwyższy USA za niekonstytucyjną. Do tego dochodziły liczne manifestacje, których kulminacją był sławny Marsz na Waszyngton z 1963 roku.

Akcje te spotykały się z wrogością ze strony białej ludności stanów południowych, w znacznym stopniu wspieranej przez policję. Tłumy białych segregacionistów, wrzeszczących nienawistne hasła, nierazdo uzbrojonych w pałki czy metalowe rurki, były niezbywalnym elementem wszystkich tych akcji. Do tego dochodziły liczne wówczas akty zbrodni, skrytobójstw, jak choćby zamordowanie jednego z czołowych czarnoskórych aktywistów, Medgara Eversa, wraz z rodziną czy czterech kilkunastoletnich dziewcząt w kościele w Birmingham i wiele, wiele innych.

Szczególną rolę odgrywały w tych wydarzeniach środki masowego przekazu, a zwłaszcza telewizja. Otóż trzy wielkie sieci telewizyjne (ABC, NBC, CBS) przyjmowały „północny” punkt widzenia, zgodny zresztą z obowiązującym prawem, które zabraniało segregacji rasowej. Telewizja poświęcała więc wiele miejsca wszystkim tym wydarzeniom, a wymowa obrazów, w których pokazywano na przykład bezbronne, małe murzyńskie dzieci, otoczone nienawistnym tłumem białych ludzi, albo też pokojowych demonstrantów, atakowanych przez policję uzbrojoną w armatki wodne, postępującą się

szczerzącymi kły owczarkami, była całkiem jednoznaczna. Do tego dochodziły liczne filmy dokumentalne i programy publicystyczne, wszystkie niechętnie segregacji rasowej.

W latach pięćdziesiątych, a zwłaszcza sześćdziesiątych powstało tak wiele znaczących filmów dokumentalnych poświęconych problemowi rasowemu w Stanach Zjednoczonych, że niektórzy uważają je za osobny gatunek dokumentalizmu. Zdaniem Williama J. Sloana⁷ początki tego gatunku sięgają roku 1954, kiedy Sąd Najwyższy Stanów Zjednoczonych uznał zasadę segregacji w szkołach za sprzeczną z konstytucją. Od tego momentu zaczyna przybywać filmów dokumentalnych poświęconych sprawie murzyńskiej (wcześniej temat ten poruszany był w filmie dokumentalnym incydentalnie i w taki sposób, aby uniknąć kontrowersji⁸), nabierają też one zdecydowanego charakteru. Sloan wymienia ważniejsze filmy z lat pięćdziesiątych: *Segregation in the Schools* (1954) i *Clinton and the Law* (1957) Edwarda Murrowa, *A City Decides* (1957) Charlesa Guggenheima, *All the Way Home* (1958) Lee Bobkera, *Burden of Truth* (1957), sponsorowany przez kościół, czy *No Man is an Island* (1959) sponsorowany przez Związek Zawodowy Hutników (United Steel Workers).

W latach sześćdziesiątych narasta fala filmów poświęconych problemom integracji rasowej, zmienia się też ich styl, w znacznej mierze dzięki upowszechnianiu się metody i techniki kina bezpośredniego. W coraz większych częściach i proporcjach filmy rejestrują zdarzenia, postawy, sytuacje, w mniejszym zaś stopniu ilustrują obrazem komentarz. Z bardziej znaczących filmów tego okresu wymienić można *Sit-in* (1960) wyprodukowany przez telewizję CBS, wspominany już *Walk in my Shoes* (1961) Nicholasa Webstera, *The Run from Race* (1964) George'a Stoneya, *The March* (1964) Jamesa Blue (skądinąd autora wielu znaczących artykułów na temat kina bezpośredniego oraz wywiadów z członkami tego ruchu), *Nine from Little Rock* (1965) Charlesa Guggenheima. Dwa ostatnie filmy powstały dzięki zaangażowaniu funduszy federalnych poprzez USIA, United States Information Agency.

Sloan wspomina też o nowym zjawisku, które pojawiło się w latach 1963–1964: zalewie niskobudżetowych filmów niezależnych, a więc produkowanych poza sieciami telewizyjnymi (w ramach których powstawały dotąd wymienione filmy) czy sponsorowaniem państwowym. „Technicznie filmy te nie były wolne od usterek – stwierdza Sloan – zwłaszcza jeżeli chodzi o zapis dialogu. Jednak w zaangażowaniu w sprawę integracji trudno je prześcignąć”⁹. Sloan podaje dwa przykłady: *Interview with Bruce Gordon* (1964) Harolda Beckera oraz *The Street of Greenwood* (1964, praca zbiorowa). Do grupy tej można też z pewnością zaliczyć takie filmy, jak *Had Us a Time czy Got to Live Here* Machovera i Fruchtera. Najślawniejsze jednak filmy pochodzą z drugiej połowy lat sześćdziesiątych. Należą do nich liczne filmy dokumentujące częste w owym czasie marsze protestu, w tym na przykład *On the Bus* Haskela Wexlera (1963), *We Shall March Again* Lenny Liptona (1965), *Be-In* Civila Abrama (1967), *Peace March* Anthony'ego Reveaux (1967) czy *March on the Pentagon* Davida Ringo (1968). Należą też do nich filmy obrazujące z sympatią radykalizowanie się ruchu walki o prawa dla ludności murzyńskiej (co ciekawe, zazwyczaj realizowane przez białych), takie jak *Black Panther: A Report* (1968) Agnes Vardy czy *The Murder of Fred Hampton* (1971) Howarda Alka.

Szczytowy moment popularności tej tematyki przypadł na rok 1963, kiedy „kwestia rasowa stała się najczęściej poruszonym problemem społecznym w telewizyjnych programach informacyjnych”¹⁰. Pamiętnego lata tego roku, w którym odbył się sławny Marsz na Waszyngton, a Martin Luther King wygłosił swoją słynną mowę „*I Had a Dream*”, i który okazał się kulminacyjny dla pokojowej walki o prawa ludności murzyńskiej, tele-

wizja ABC nadała pięcioodcinkowy cykl dokumentalny *Crucial Summer*, a we wrześniu 1963 roku telewizja NBC nadała trzygodzinny program, nieprzerwany reklamami, za-tytułowany *American Revolution 1963*. Było tego zresztą o wiele więcej.

Telewizja okazała się dla białych segregacjonistów medium zabójczym. Czym innym bowiem były prasowe opisy zamieszek, a zupełnie czym innym obraz, te zamieszki pokazujący. „Relacje rasowe czy prasowe nie mogły się równać z widokiem dziesięciu zaleźnionych nastolatków chronionych przez uzbrojone oddziały przed grupą napastników z wykrzywionymi twarzami, wykrzykujących nienawistne hasła” – pisała Mary Ann Watson w odniesieniu do sprawy z Little Rock¹¹. Niezależnie od nastawienia tego czy innego reportera, niezależnie od polityki stacji, sam obraz zamieszek, przedstawiający ogromną nierównowagę sił, ukazujący agresję jednej strony i pokojowe działania drugiej wystarczył, aby sympatie widza rozłożyły się zupełnie jednoznacznie. Ponadto, relacje telewizyjne budziły wśród Afroamerykanów ducha buntu, pokazując masowość protestu, i dostarczały wzorców identyfikacyjnych. Pod koniec lat pięćdziesiątych gwałtownie wzrosła liczba telewizorów kupowanych przez czarnoskórych Amerykanów. Jak ujął to Bill Monroe, szef biura Wiadomości NBC w Waszyngtonie w czasach Kennedy’ego, znający dobrze realia Południa, wiadomości telewizyjne stały się „wybranim instrumentem rewolucji” (*chosen instrument of revolution*). „Z nielicznymi wyjątkami – stwierdza Monroe – gazety, radio czy stacje telewizyjne z Południa prawie zupełnie nie zamieszczały wiadomości związanych z kwestiami rasowymi. Wieczorem rodziny murzyńskie oglądały wiadomości nadawane z Waszyngtonu i Nowego Jorku – jedyne źródło informacji, któremu wierzyły. Jak powiedział pewien plantator ze stanu Missisipi: „każdy Murzyn z mojej plantacji ma telewizor w swojej chacie, każdego wieczora siedzi i patrzy”¹². Tym zaś, co widział, dodaje Watson, była postępująca rewolucja.

Nic więc dziwnego, że telewizyjne programy informacyjne wielkich sieci nie cieszyły się, mówiąc delikatnie, popularnością wśród białych segregacjonistów. „Wielu białych z Południa – mówi Monroe – po raz pierwszy zobaczyło Murzynów, domagających się swoich praw, na ekranach telewizorów [...]. Wiadomości telewizyjne przebiły się przez zasłonę z magnolii. Segregacjonistyczne Południe było w szoku. I, oczywiście, ludzie wściekli się na tych, którzy ich zaszokowali i zagrozili ich długo hołubionym złudzeniem”¹³. W prasie południowej dziennikarzy z Północy, zwłaszcza telewizyjnych, nazywano „propagandzistami”. Twierdzono, że demonstracje organizowane są w zмовie z operatorami telewizyjnymi. Trafnie ujął to Nicolas Katzenbach, zastępca Prokuratora Generalnego USA, który zresztą odegrał znaczącą rolę w rozwiązaniu kryzysu integracyjnego na Uniwersytecie w Alabamie, zarejestrowanego w filmie *Crisis: Behind the Presidential Commitment*: „Zdaniem segregacjonistów to demonstranci podążali za kamerami, a nie odwrotnie. To prasa i telewizja z Północy była według nich główną siłą napędową ruchu praw obywatelskich. Ta idea była powodem wielu awantur w 1961 roku, podczas rajdów wolności w Selmie i innych miejscach. Prawie zawsze pierwszym celem ataku były kamery”¹⁴. Opinię tę potwierdzają opowieści świadków i uczestników tamtych wydarzeń. Oto relacja uczestnika jednego z „rajdów wolności”: „Przybyliśmy do Montgomery w sobotę rano. Chwilę po zatrzymaniu się autobusu nagle wokół pojawił się biały tłum, który szybko urósł do ponad dwóch tysięcy ludzi. Byli uzbrojeni w kije bejsbolowe, metalowe rury, łańcuchy, cegły, pałki – wszystko, co mogło służyć jako broń. Myślałem, że to moja ostatnia demonstracja. Nigdy niczego takiego nie widziałem. Byli żądni krwi. Najpierw zaatakowali prasę. Jeśli ktoś trzymał w ręku długopis, notatnik albo aparat, to miał kłopoty”¹⁵.

Również ataki na ekipy telewizyjne nie należały do rzadkości. Niechęć do kamer jest widoczna także na filmie *The Children Were Watching*, któremu za chwilę poświęcę więcej uwagi. Dan Rather, reporter telewizji NBC, a w późniejszym okresie jeden z najbardziej renomowanych dziennikarzy amerykańskich, wspomina, że kiedy udawał się wraz z ekipą na Uniwersytet stanu Missisipi, aby relacjonować sprawę Jamesa Mereditha¹⁶, w przydrożnym motelu powitał ich napis: „NO DOGS, NIGGERS OR REPORTERS ALLOWED”. Następnie, już w czasie zamieszek, ekipa telewizyjna musiała bardzo uważać na swoje bezpieczeństwo. „Kiedy tylko włączaliśmy lampy – co oznaczało, że chcemy filmować – strzelano, żeby je rozbić. Musieliśmy szybko kręcić i uciekać. Wkrótce wypracowaliśmy schemat działania. Włączaliśmy przenośne światła na baterie, kręciliśmy przez 15 sekund, odłączając, wyłączaliśmy światła – jeśli nie zostały trafione, i uciekaliśmy przed kulami i kamieniami. Naszą jedyną ochroną było dyskretne zachowanie i mobilność”¹⁷.

Widać więc, że walka o prawa ludności murzyńskiej stanowiła istotne zagadnienie dla telewizji amerykańskiej pierwszej połowy lat sześćdziesiątych. Poświęcano jej filmy dokumentalne, programy publicystyczne i informacyjne, a nawet – jak w wypadku Marszu na Waszyngton – transmisje bezpośrednie. Co więcej, telewizja była sprzymierzeńcem czarnoskórej ludności i działaczy ruchu praw obywatelskich (należeli doń również biali). Ogólnokrajowe sieci telewizyjne przyjęły punkt widzenia, który od z góry dwustu lat dominował w północnych stanach USA: że dyskryminacja na tle rasowym jest niedopuszczalna zarówno z moralnego, jak i prawnego punktu widzenia. Takie stanowisko było zresztą zgodne z konstytucją i rozstrzygnięciami Sądu Najwyższego. W sytuacji jednoznacznego osądu moralnego i prawnego traci na znaczeniu zasada dziennikarskiej bezstronności, a środki masowego przekazu biorą na siebie rolę rzecznika sprawiedliwości społecznej. Zwięźle ujęła to Mary Ann Watson, podsumowując sprawę Mereditha. W jej efekcie: „działy informacyjne [sieci telewizyjnych] jaśniej uświadomiły sobie, że ich niezbywalną rolą jest pokazywanie rażącej niesprawiedliwości. Nie każda historia ma dwie strony o równej wartości. Równe traktowanie stron nie jest konieczne tam, gdzie chodzi o ludzką przyzwoitość. Dranie zasłużyli na potępienie, a bohaterowie pozytywni – na przychylność mediów”¹⁸.

W takim kontekście należy umieścić filmy kina bezpośredniego o prawach ludności murzyńskiej. W tej akurat sprawie filmowcy zajęli wyraźne stanowisko. Komentując ten fakt, trzeba pamiętać o ich usytuowaniu w strukturze społecznej ówczesnych Stanów Zjednoczonych i postawie mediów, w tym zwłaszcza wielkich sieci telewizyjnych.

W Drew Associates wyprodukowano cztery filmy, w których pojawiają się czarnoskórzy bohaterowie. W trzech z nich – *The Children Were Watching*, *Crisis: Behind the Presidential Commitment* oraz *The Chair* – powtarza się jedna i ta sama sytuacja: biali ludzie toczą między sobą walkę o prawa dla czarnych. Czarnoskórzy pokazywani są w dobrym świetle: sympatyczni, łagodni, cywilizowani, ale zarazem jakby onieśmieni, bezwolni, pozbawieni energii do działania. Biali natomiast są energiczni, mają władzę, i to oni rozstrzygają o prawach dla czarnych. Filmy te rozgrywają się więc w trójkącie między dobrymi białymi (zwolennicy integracji), złymi białymi (segregacjoniści) oraz Murzynami, których głównym zadaniem wydaje się robienie dobrego wrażenia.

Pierwszym z tych filmów był *The Children Were Watching*, zrealizowany w 1960 roku w ramach kontraktu Drew Associates z telewizją ABC i wyemitowany w cyklu *Close-Up* na początku roku 1961, kilka tygodni po objęciu przez Johna Kennedy'ego urzędu prezydenta. Można w tym upatrywać pewnego symbolu; Watson nazwała film

„skromną zapowiedzią kilometrów taśmy telewizyjnej [poświęconej ruchowi praw obywatelskich - M. P.] nakręconej w pozostałych latach prezydentury Kennedy'ego”¹⁹.

Film przedstawia konflikt na tle tak zwanej „integracji szkół”, do którego doszło w Nowym Orleanie we wrześniu 1960 roku. Wbrew obowiązującym przepisom, rodzice białych dzieci jednej z nowoorleańskich szkół nie chcieli dopuścić, aby do tej szkoły zapisały się dzieci murzyńskie. Kiedy jednak doszło do zapisów, biali segregacjoniści zabrali swoje dzieci, zaczęli dowozić je autobusami do szkoły w innej parafii. Jednocześnie agresywny, biały tłum starał się zniechęcić i czarnoskóre rodziny, które – pod ochroną policji – wysyłały swoje dzieci do szkoły, i nieliczne białe rodziny, które nie przyłączyły się do bojkotu, przedkładając zasadę rasowej równości nad rasową solidarność. Film pokazuje jedną rodzinę murzyńską, malując ją w bardzo ciepłych barwach. Rodzice dbają o swoje dzieci, cieszą się z ich sukcesów, myślą o ich przyszłości, babcia – seniorka rodu – z godnością opowiada o niechęci, okazywanej jej przez białą społeczność. Film pokazuje też jedną rodzinę białych „dysydentów”. Pani Gabriel, która nie przyłączyła się do bojkotu i prowadzi swoją córkę do szkoły, staje się przedmiotem szczególnie zaciekłych ataków ze strony białej społeczności. Widzimy pełnych zaciekłości, wściekłych białych ludzi, wykrzykujących nienawistne hasła, buczących na murzyńskie dzieci, atakujących na ulicy panią Gabriel. W najbardziej poruszających fragmentach filmu widzimy rodzinę państwa Gabriel zamkniętą w domu, a z zewnątrz słysząc głośny krzyk agresywnego tłumu, dobijającego się do drzwi i okien. Oprócz tego w filmie znajduje się wiele wypowiedzi. Wypowiada się przede wszystkim miejscowy przywódca segregacjonistów, mówiąc rzeczy, które z dzisiejszego punktu widzenia są zupełnie nie do przyjęcia (murzyni przede wszystkim śpią, jedzą i piją, nie zależy im na doskonaleniu się, a cały ruch integracji szkół to spisek komunistyczny); wypowiada się stanowoy przedstawiciel zwolenników separacji, powtarzający tezę o komunistycznym spisku; wypowiada się (niczym dla równowagi, ale znacznie krócej) murzyński przedstawiciel NAACP (National Association for Advancement of Coloured People). Wypowiada się szef policji, która podczas oblężenia domu Gabrielów zachowała wiele mówiącą bierność, a także dyrektor bojkotowanej szkoły, pełen uznania dla odwagi rodziny Gabrielów. Zgodnie z tytułem, ramą kompozycyjną, a poniekąd także myślową dla filmu są spojrzenia dzieci. Zbliżenia patrzących dzieci otwierają i zamykają film, a komentarz podkreśla, że wszystko dzieje się na ich oczach i to dzieci będą spadkobiercami tego, co zobaczą.

W świetle tego wszystkiego, co powiedziano o nastawieniu wielkich sieci telewizyjnych do konfliktu rasowego, nie powinno dziwić, że *The Children Were Watching* również opowiada się po stronie czarnej ludności za integracją szkół. Świadczy o tym zresztą również następująca wypowiedź samego Drewa: „Sądziłem, że kiedy ci ludzie zobaczą siebie z boku, kiedy zobaczą, jak się zachowują, natychmiast się zmieniają, zatrzymują się, zawstydzą i nawrócą na właściwy światopogląd. Zdziwiłem się, kiedy stacje z Nowego Orleanu nie pokazały filmu, a ludzie o «południowych» przekonaniach bynajmniej się natychmiast nie nawracali”²⁰. Pytanie nie dotyczy więc tego, jakie stanowisko w kwestii „kryzysu integracyjnego” zajmuje ten film, lecz tego, czy można zajmowanie stanowiska pogodzić z bezstronnością. Otóż zdaniem filmowców bezpośrednich, a także ich rzeczników, da się to pogodzić. Nie o to bowiem chodzi, aby za czymś lub przeciw czemuś optować, lecz by po prostu pokazać, jak jest, a wtedy biali segregacjoniści sami zobaczą, jak fatalnie się zachowują. Drew najwyraźniej nie dopuszcza do siebie myśli, że jego stanowisko, które on sam uważa za oczywiste i zdroworozsądkowe, również jest uwarunkowane kulturowo i w tym sensie możliwe do zakwestionowania.

Podobną argumentacją, tylko nieco bardziej wyrafinowaną, posługuje się Mamber. Stawia on wprost pytanie o obiektywizm tego filmu i udziela odpowiedzi twierdzącej: tak, *The Children Were Watching* zachowuje obiektywizm, a można to sprawdzić dwójako. Po pierwsze, „miarą sukcesu filmu kina bezpośredniego jest stopień, w jakim mówienie «o czym on jest» przybiera formę relacjonowania samych wydarzeń, co znaczy, że nie da się go przedstawić w postaci prostego opowiadania albo łatwo sformułowanych argumentów”. Po drugie, „należałoby zapytać, czy ludzie pokazani na filmie sprzeciwiliby się sposobowi, w jaki zostali ukazani. Biali segregacjoniści prawdopodobnie nie mogliby nic zarzucić sposobowi przedstawienia swoich działań czy przekonań [...]. Biali są w tym filmie wręcz bardziej interesujący, bo słuszność sprawy tych drugich sprawia, że ich słowa i działania są bardziej przewidywalne”.

No cóż, jeśli to miałyby być test na obiektywność tego filmu, to jego rezultaty nie są bynajmniej przesądzone, a już na pewno nie w sposób wskazywany przez Mambra. Wbrew opinii tego autora sądzę, że film daje się łatwo streścić w kilku zdaniach bez zasadniczego uszczerbku dla jego zawartości, bardzo też łatwo wyłuskać zawartą w nim argumentację, a to właśnie dlatego, że dominuje w nim wyraźna intencja perswazyjna. Co zaś do drugiego kryterium, to cóż, biali segregacjoniści, zwłaszcza ich liderzy, pewnie rzeczywiście nie zakwestionowaliby własnych wypowiedzi, padających z ekranu, ani też przedstawionego kierunku swoich działań, polegających na organizowaniu „zastępczego” systemu segregacji w oparciu o szkoły prywatne

w sytuacji wymuszonej przez wyroki sądów i działania administracji integracji szkolnictwa publicznego. Nie znaczy to jednak, że podobałby się im obraz ich środowiska. Wszak nie bez powodu stacje telewizyjne z Południa odmówiły emisji filmu. I nie wynika to jedynie z tego, że pokazuje on obiektywnie pewien stan rzeczy, który okazuje się mało zachęcający. Zapewne w niemałym stopniu jest prawdą, że biali segregacjoniści sami się kompromitują, a kamera po prostu beznamiętnie to rejestruje. Jednakże w filmie tym użyto ponadto środków wyrazu, które – przy całym szacunku dla słuszności sprawy – przypominają zwyczajną propagandową agitkę.

Maximilian Prejsler w artykule o znaczącym tytule: *Obiektywizm w kinie bezpośrednim. Przypadek „The Children Were Watching”*²¹, wskazuje na cztery momenty, w których widoczny jest stosunek realizatorów do pokazywanej rzeczywistości, ujawniający się – co ważne – nie poprzez to, co się dzieje, ale poprzez dobór filmowych środków wyrazu.

Pierwszy z nich to porównanie dwóch rodzin – czarnoskórej rodziny Privot oraz rodziny lidera miejscowych segregacjonistów, Armanda Duviot. Wprawdzie sceny te nie



The Children Were Watching (1960).

znajdują się obok siebie, ale porównanie to samo się narzuca, w obu wypadkach bowiem rodziny siedzą i wypowiadają się do kamery, w obu też wyrażają dumę z powodu osiągnięć szkolnych swoich dzieci. Prejsler zwraca uwagę, że to porównanie wypada na korzyść rodziny czarnej, a to na skutek pracy kamery. U Privotów kamera filmuje długimi ujęciami, pokazując rodzinę razem, w związku z czym powstaje wrażenie więzi. U Duviotów mamy statyczne ujęcia, pokazujące każdego członka rodziny oddzielnie. Powstaje wrażenie rozbicia, atomizacji²². Moment drugi to zbliżenie białej, starszej kobiety w tłumie segregacjonistów. Jej twarz nie dość, że wykrzywiona krzykiem, zostaje jeszcze bardziej zdeformowana na skutek ujęcia z dołu²³. Moment trzeci to zbliżenie czternastoletniej Marii Gabriel, najstarszej córki białych państwa Gabrielów, którzy zdecydowali się posyłać swoje najmłodsze dziecko do integrowanej szkoły. Ujęcie to pojawia się w filmie trzykrotnie, przy czym na swoim „właściwym” miejscu pod koniec, kiedy to Maria wraz z matką i młodszym rodzeństwem znajdują się w domu, a z zewnątrz dochodzą okrzyki rozwścieczonego tłumu segregacjonistów. „Na skutek najazdu kamery – pisze Prejsler – izolującego ją [tj. Marię] z otoczenia, możemy z jej rozchylnych ust i szeroko otwartych oczu odczytać, że – w przeciwieństwie do swojego młodszego rodzeństwa – zdaje sobie sprawę z powagi sytuacji, że nagle uświadomiła sobie, jak samotne są z matką wobec szalejącego na zewnątrz tłumu. Strach tego dziecka zadaje kłam uroczystym zapewnieniom Duviota i ujawnia nienawiść białych fanatyków”²⁴. Czwarty moment, w którym, zdaniem Prejslera, najdobitniej ujawnia się wkroczenie kamery w rzeczywistość, to ten, kiedy tłum atakuje kamerę, pada cios i na piętnaście sekund obraz niknie, widzimy czarny ekran. Ta scena najwyraźniej pokazuje, „po której stronie leży sympatia filmowców, że demonstranci postrzegają filmowca jako wroga, który może pokrzyżować ich plany”²⁵. Ten akurat przykład wydaje mi się najmniej przekonujący. Dowodzi on złego nastawienia tłumu w stosunku do filmowców (zjawisko było zresztą powszechne, o czym pisałem wcześniej), ale nie musi koniecznie oznaczać złego nastawienia filmowców do segregacjonistów – wszak tłum mógł się mylić. Zresztą to nastawienie wcale nie jest jednoznaczne, w innych scenach bowiem biali segregacjoniści chętnie wypowiadają się do kamery, na nawet machają do niej. Nie jest też prawdą, że tendencyjność filmu ujawnia się tylko w tych kilku momentach. Takich miejsc jest w filmie znacznie więcej, począwszy od pierwszej sceny.

Film otwiera wielki plan oczu dziecka, zwróconych wprost w kamerę, po czym następuje typowy dla filmów Drew Associates „wstępniak”, w którym narrator krótko wprowadza w sytuację, a towarzyszą temu poodrywane ujęcia, powybierane (jak się zaraz okaże) z całego filmu. Osią komentarza jest, jak już wspomniałem, przekazywanie konfliktu z pokolenia na pokolenie. To, co dzieci teraz zobaczą, zdeteminuje ich dalszą drogę życiową. Takie sformułowanie, jak się wydaje, nie przesądza jeszcze o stronniczości nadawcy. To konstatacja faktu, smutnego wprawdzie, ale trudnego do zakwestionowania. Dzieci są spadkobiercami konfliktu, samo istnienie konfliktu jest naganne, ale nie przesądza, kto ma w nim rację.

Występują jednak w tej części sygnały wskazujące na to, z którą stroną sympatyzuje narrator. Oto zdjęciom wysiadających z autobusu białych dzieci towarzyszą słowa: „przesady są przekazywane dalej” („*prejudice is passed on*”); chwilę po tym, słowem o zasiewaniu w dzieciach nadziei („*hope is planted in children*”) towarzyszą obrazy dwóch mężczyzn tulących swoje małe dzieci. Pierwszy z nich, biały, to – jak się niebawem okaże – pan Gabriel, zwolennik integracji, posyłający swoje dziecko do szkoły razem z czarnymi; drugi to czarnoskóry mężczyzna, który więcej się na filmie nie pokaże. Na obraz

czarnoskórego mężczyzny nachodzi dalsza część komentarza, w którym mówi się, że „jedno podzielone pokolenie przekazuje dziedzictwo konfliktu następnemu”.

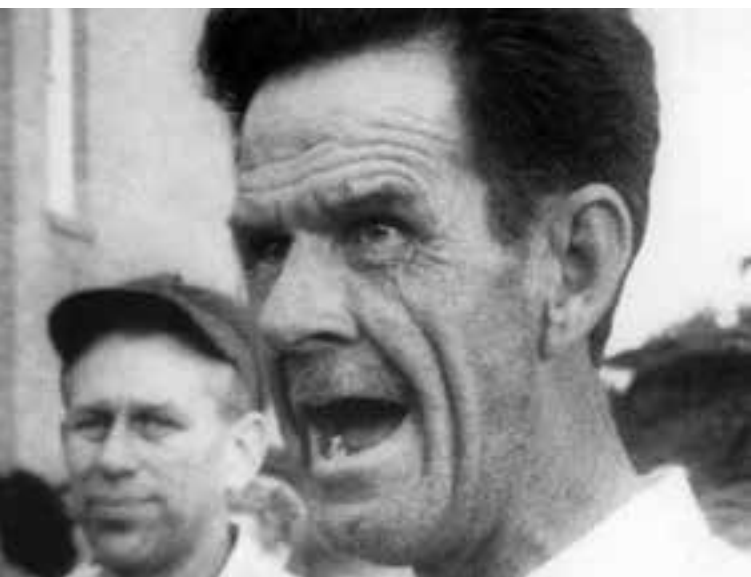
W kolejnych dwóch ujęciach następuje, jak się wydaje, przywrócenie równowagi. Oto widzimy kolejnego czarnoskórego mężczyznę (to ojciec rodziny Privot, która wysłała córkę do integrowanej szkoły) w towarzystwie swojej córki, a towarzyszą temu słowa: „niektóre z tych dzieci uczą się strachu i nienawiści, a niektóre uczą się ufności i (ciężce) miłości”. Słowo „miłości” przypada na ujęcie białej kobiety, której również więcej w filmie nie zobaczymy, a za jej plecami widać małą dziewczynkę. Zrównoważenie miałoby polegać na tym, że tym razem strach i nienawiść zostają montażowo połączone z Murzynami, a ufność i miłość – z białą kobietą i dzieckiem. Jednak te zestawienia są o wiele słabsze i mniej wyraziste niż poprzednie, a to z kilku przyczyn. Przede wszystkim, o ile w pierwszych zestawieniach (opisanych przed chwilą) obraz jest doskonale zespolony ze słowami, potwierdza je, to tutaj dzieje się na odwrót. Przy słowach „strach” i „nienawiść” widzimy dziewczynkę czule wtuloną w swojego ojca, obydwójce się uśmiechają z ufnością; natomiast przy słowie „miłość” widzimy wprawdzie białą kobietę, ale w obrazie brak jest miłości, tak wyraźnie rzucającej się w oczy w poprzednim ujęciu. Tutaj nie ma żadnego kontaktu między kobietą i dzieckiem; kobieta mówi coś, nie zwracając uwagi na dziecko, które za jej plecami stoi przy lodówce.

W całości ten fragment filmu wygląda następująco:

Lp	czas	Zawartość ujęcia	Komentarz
1	12 s	białe dzieci wysiadają z autobusu	Oto historia, która się wydarzyła w tym tygodniu w Nowym Orleanie. Patrzenie na dzieci, a odkrycie inną historię, głębszą od słów: jak przesady są przekazywane dalej i
2	2 s	Pan Gabriel bierze w ramiona swoją córkę, przytula ją	jak zasiewa się w dzieciach nadzieję.
3	5 s	Czarnoskóry mężczyzna tuli swoje dziecko w ramionach	Jak jedno podzielone pokolenie przekazuje dziedzictwo konfliktu następnemu.
4.	5 s	Uśmiechnięty Privot, córka tuli się do niego	Gdyż niektóre z tych dzieci uczą się strachu i nienawiści, a niektóre ufności i
5	8 s	Biała kobieta siedzi na krześle w kuchni. Za nią stoi mała dziewczynka.	miłości. Ten rodzaj uczenia zaczyna się, gdy przekonania i nastawienia ludzi dorosłych są wyraźnie wypowiedane, kiedy dziecko jest w pobliżu, choćby nawet niezauważone.

Chwilę później następuje prezentacja stron konfliktu. Widzimy więc, kolejno, jedną z białych segregacjonistek, panią Gabriel oraz czarnoskórą panią Privot. Każda z nich, informuje komentator, wyraża swoje poglądy. Takie postawienie sprawy wydaje się zgodne z zasadami liberalnego dziennikarstwa, zwłaszcza z zasadą bezstronności. Jednak również tutaj subtelne różnice lingwistyczne wskazują, że komentator do końca bezstronny nie jest. Oto w pierwszym ujęciu widzimy krzyczącą, starszą białą kobietę, a komentator mówi: „kobieta wykrzykuje swoje przekonania” (*here are woman's shouts of beliefs*); następnie, obrazowi pani Gabriel towarzyszą słowa: „pani Gabriel wypowiada swoje poglądy” (*speaks her convictions*); przy ujęciu pani Privot z kolei słyszymy: „oto nastawienie wyrażane (*attitudes expressed*) w domu Tessy Privot”. Niewątpliwie zwrot

„*shouts of beliefs*” jest o wiele bardziej dwuznaczny niż proste „*speaks her convictions*” czy „*attitudes expressed*”. Do tego dochodzi twarz białej kobiety – to o niej pisał Prejzler, że jest zdeformowana wskutek punktu widzenia kamery. Część wstępną kończy wypowiedź nestorki rodu Privot, murzynki o szlachetnych rysach twarzy. Z godnością opowiada ona, jak uprzednio spotykała się z białymi kobietami, rozmawiały o dzieciach, a teraz te same osoby udają, że jej nie znają. Ta wypowiedź wyraźnie zaburza nawet tę chwiejną równowagę, jaka do tej pory panowała. Pani Privot jest jedyną osobą, która we wstępnej sekwencji uzyskała prawo głosu, a osoby, w stosunku do których został skierowany, nie otrzymały prawa do repliki.



The Children Were Watching (1960).

Komentarz otwierający film zachowuje przynajmniej pozory bezstronności, a sympatie narratora, choć niewątpliwe, są jednak dosyć zawoalowane. Na koniec narrator powraca do wątku, od którego zaczął, a mianowicie do patrzących dzieci i dziedzictwa konfliktu, tym razem jednak nie ulega wątpliwości, po czyjej jest stronie. Komentarz zamykający film brzmi następująco: „Co zaś do patrzących dzieci: być może odkryliście w nich inną, głębszą historię, dziedzictwa konfliktu, który trwa od wieków, w którym jednak tym razem następują pewne zmiany. Po raz pierwszy patrzy również Tessy Privot i dzieci idące tropem Yolandy Gabriel, patrzą na swoich rodziców, wspieranych prawem tego kraju, wspólnie stawiających opór wściekłości skierowanej przeciw nim”. W zakończeniu nie ma już mowy o dzieciach segregacjonistów, lecz jedynie o dzieciach tych ludzi, którzy się segregacji przeciwstawiają. To oni wyznaczają nową jakość, która – być może – doprowadzi do zakończenia trwającego od wieków konfliktu. Nie mówi się też o wyrażaniu (a choćby i wykrzykiwaniu) poglądów przez segregacjonistów, lecz o ich wściekłości, skierowanej przeciw tym, którzy dążą do integracji. Jeśli nawet ktoś do tego momentu wierzyłby w bezstronność autorów filmu, to końcowe zdania musiałyby go z tego błędu wyprowadzić.

Z przejawem wyraźnie określonych sympatii mamy też do czynienia w części, w której szef segregacjonistów, Armand Duviot, przedstawia swoje stanowisko. Jedzie samochodem (jak to często w filmach bezpośrednich się zdarza) i mówi, filmowany z boku. Samochód przejeżdża przez dzielnicę murzyńską, a pan Duviot wygłasza taką, między innymi, opinię: „Oni wcale nie chcą integracji, oni chcą żyć własnym życiem. Oni lubią się bawić, jeść, trochę wypić i spać. Połowa z nich nie jest zainteresowana tym, aby się doskonalić (*bettering themselves*)”. Wypowiedź tę zestawiono ze sceną z domu rodziny Privot, w której rodzice z wyraźną dumą i satysfakcją opowiadają o szkolnych osiągnię-

ciach córki. Najwyraźniej więc teza o tym, że murzyni lubią tylko spać, jeść i pić i że nie zależy im na doskonaleniu się, zostaje zdezawuowana.

Podobny charakter, gdy twórcy filmu wykorzystują znaczeniowocze możliwości montażu, ma scena oblężenia domu państwa Gabriel przez białych segregacjonistów. W kadrze widzimy panią Gabriel, jej córkę Marię i młodsze dzieci. Z zewnątrz docho- dzą krzyki segregacjonistów oraz walenie w drzwi i okna. Pani Gabriel wygląda przez okno. „Gdzie jest policja” – mówi. „Pani Gabriel rozgląda się za policją” – informuje później narrator, jakby nie dowierając inteligencji widza²⁶. Po chwili następują ujęcia policjantów, najwyraźniej rozbawionych, zbliżenie oficera policji przytaczającego frag- ment pisma, nakazującego policji trzymać się z dala od integracji szkół. „Naszym zada- niem było i jest utrzymanie spokoju” – kończy urzędnik, a tym słowom towarzyszą uję- cia policjantów, żonglujących swoimi pałkami; słychać też narastający szum gniewnego tłumu. Mamy więc tutaj ewidentny montaż wartościujący, ukazujący i wyszydający bierność policji (choć w innej scenie widzimy policjantów eskortujących murzyńskie dziecko). Ten sam obraz rozbawionych policjantów pojawia się też w innej scenie, na początku filmu, więc nie wiadomo, czy rzeczywiście sytuacja ta ma miejsce podczas oblężenia domu Gabrielów (należy w to raczej wątpić). Montaż dotyczy również dźwię- ku. Słowa oficera policji są zestawione z dźwiękiem gniewnego tłumu. Ten ostatni nie jest integralnie związany z obrazem rozbawionych policjantów, lecz dodawany z uwagi na swoją funkcję znaczeniową i emocjonalną. Nie ma go, kiedy to ujęcie pojawia się po raz pierwszy, a podczas oblężenia domu państwa Gabriel dźwięk gniewnego tłumu po- jawia się dopiero w połowie fragmentu z policjantami i narasta. Jest więc oczywiste, że mamy do czynienia ze złożoną figurą montażową, w której połączenia obrazów, obrazu z dźwiękiem, a także dźwięków, podporządkowane są temu samemu celowi: wykazaniu dwuznacznej roli policji podczas konfliktów na tle rasowym. Z jednej strony, ochrania ona dzieci, które muszą przedzierać się przez tłum w drodze do szkoły. Z drugiej jednak wydaje się, że sympatyzuje z segregacjonistami i tam, gdzie nie musi się angażować, woli stać z boku. Taki zresztą zarzut stawiali policji w południowych stanach działacze ruchu praw obywatelskich i film *The Children Were Watching* tylko go potwierdza, co stanowi jeszcze jeden dowód na rzecz tezy, skądinąd narzucającej się, że filmy Drew Associates poświęcone kwestii murzyńskiej przyjmują punkt widzenia zwolenników integracji.

Wszystkie powyższe przykłady ilustrują sposób, w jaki nastawienia i poglądy twór- ców filmu były przekazywane za pomocą środków filmowego kształtowania (montażu, komentarza, punktów widzenia kamery). Istnieje jednak również drugi sposób, bardziej subtelny i szczególnie odpowiadający naturze filmu dokumentalnego, a mianowicie oddawanie głosu samej rzeczywistości. W takiej sytuacji nawet jeśli wnioski płynące z danego materiału są zupełnie jednoznaczne, zawsze można powiedzieć, i nie bez racji, że dokumentalista zarejestrował tylko to, co było. Kłopot w tym, że z tego, co jest, doku- mentalista zazwyczaj wybiera, a to, co wybrał, podlega procesowi uogólnienia. Powstaje więc pytanie, na ile to, co wybrał, jest reprezentatywne dla zjawiska, które ma zostać zi- lustrowane. Nie chcę powiedzieć, że nie może być reprezentatywne, a wybór nieuchron- nie musi być naznaczony subiektywnością autora, lecz to jedynie, że samo „filmowanie tego, co jest” nie wystarczy, by zwolnić dokumentalistę od zarzutu tendencyjności. Musi on jeszcze rozważyć, na ile jego wybór jest reprezentatywny, a jego osąd rzeczywistości odpowiada prawdzie.

Wróćmy w tym kontekście jeszcze raz do przykładów Prejslera. Zauważa on słusznie, że sposób sfilmowania (z dołu, lekko z boku) zdeformował twarz białej segregacjonistki, czyniąc ją nieatrakcyjną. Jednak Prejsler pomija jedną okoliczność, dosyć, przynajmniej,

wstydliwą. Wprawdzie podobno uroda jest kwestią gustu, a o gustach się nie dyskutuje, ale pokazana twarz jest po prostu brzydka, wydaje się głupia i pospolita, i w tym sensie jakby przykładowa dla całej pokazywanej społeczności, bowiem stężenie brzydoty, głupoty i pospolitości widoczne na twarzach białych segregacjonistów jest niebywałe, jakby filmowcy bezpośredni z premedytacją wyszukiwali szczególnie mało atrakcyjnych przedstawicieli białej społeczności. Trzeba by więc odpowiedzieć na pytanie, na które odpowiedź znają tylko twórcy filmu (jeżeli ją znają): czy rzeczywiście uderzająca brzydota i pospolitość cechowały białych segregacjonistów z Nowego Orleanu? Jeżeli by zaś nawet nie cechowały ich w sensie fizycznym, to jeszcze nie musiałby to być zarzut w stosunku do autorów filmu, bo może podkreślana przez nich brzydota fizyczna miała być znakiem szpetności postawy segregacjonistów? Albo też, wariant trzeci, filmowcy rzeczywiście wybierali z tłumu szczególnie szpetne okazy, aby tym łatwiej pokierować sympatiami odbiorcy?

Podobne zresztą pytanie można zadać, analizując sposób pokazania rodziny czarnoskórej. To sympatyczni ludzie, łagodni, o przyjemnej powierzchowności, wypowiadający się rozsądnie i z godnością. Niewątpliwie zadają kłam prostackiej wypowiedzi lidera białych segregacjonistów. Warto by się jednak zastanowić, czy wśród murzyńskiej ludności z Nowego Orleanu nie znalazłyby się rodziny, które rzeczywiście lubią głównie jeść, pić i spać i nie zależy im na doskonaleniu się. Pokazanie takiego środowiska niewątpliwie skomplikowałoby proste przesłanie filmu, ale też w większym stopniu oddałoby złożoność sprawy. Jednak walka z segregacją nie za pomocą wyidealizowanego obrazu wspaniałej rodziny murzyńskiej, lecz za pomocą obrazu ludzi, którzy tak wspaniali nie są, chyba nie mieściła się nie tylko w strategii Leacocka (uważanego za głównego autora tego filmu), lecz w ogóle w retoryce filmów Drew Associates. Trzeba będzie dopiero Eda Pincusa, by oskarżenie rasizmu włożyć w usta czarnoskórego alkoholika (*Panola*).

Podobnie z innym wyszczególnionym przez Prejzlera motywem. Niemiecki badacz trafnie zauważa, że scena w domu rodziny Privot filmowana jest długimi ujęciami, z ruchomą kamerą i przechodzeniem od zbliżeń do planów ogólnych, podczas gdy Duviotów widzimy w statycznych, izolowanych zbliżeniach. Prawdą jest też, że scena z domu czarnoskórej rodziny (a także rodziny Gabriel) emanuje obrazami ciepła i więzi między ludźmi, podczas gdy u Duviotów mówi jedynie pan domu, a jego żona i dzieci siedzą w milczeniu, skrępowani, spięci. Jednak efekt ten nie powstaje w wyniku pracy kamery, lecz realnych, ludzkich interakcji! Praca kamery może go jedynie spotęgować. I znowu pytanie: czy to, że w rodzinach segregacjonistów dominuje chłód, a w rodzinach zwolenników integracji ciepło, wynika ze świadomej strategii retorycznej, z przypadku, czy też jest odzwierciedleniem realnych tendencji panujących w obu środowiskach? Aby dać miarodajną odpowiedź, trzeba by znać tamtą rzeczywistość, a nie znając jej, skazani jesteśmy na domysły, wynikające z naszej wiedzy życiowej. Ta zaś każe chyba wątpić w reprezentatywność tego przykładu. Oczywiście, nie można wykluczyć, że idea segregacji była atrakcyjna dla pewnych typów psychicznych, osobowości autorytarnych, przedkładających dyscyplinę nad miłość. Gdyby to była prawda, omawiany film przybliżyłby pewną istotną właściwość pokazywanego środowiska nie dlatego, że pokazał to, co jest, lecz dlatego, że wybrał przykład reprezentatywny dla tamtej społeczności. Kto wie, czy nie bardziej prawdopodobna jest jednak inna opcja: że odsetek rodzin prawdziwie się miłujących i szanujących, połączonych autentyczną, dobrą więzią, był taki sam w obu środowiskach, a sposób ukazania tej sprawy na filmie wynikał z przyjętej przez autorów (mniejsza, czy świadomie) strategii retorycznej.

Jak z powyższego wynika, ostrze myślowe i emocjonalne tego filmu, jego tendencyjność, były wynikiem odpowiedniego użycia środków kształtowania (montaż, komentarz, praca kamery), a także współdziałania pomiędzy tymi środkami a samą rzeczywistością (np. wizerunki życia rodzinnego). Na końcu tej osi dochodzimy do tych scen, które „mówią same za siebie”, użyte środki wyrazu są względnie neutralne aksjologicznie, a efekt powstaje w wyniku tego, co dzieje się przed kamerą. Tych obrazów prawdopodobnie biali segregacyjniści rzeczywiście by nie zakwestionowali, choć niewątpliwie przeciwnikom segregacji muszą się one wydawać kompromitujące. Trudno bowiem ze spokojem słuchać, gdy liderzy segregacjonistów stwierdzają, że walka ludności murzyńskiej o równouprawnienie to spisek komunistyczny, zmierzający do zniszczenia „naszego narodu” (Duviot) czy „naszej młodzieży” (Perez). Kiedy oglądamy kilkuletnie, murzyńskie dziecko, chronione przez policję przed agresywnym, nienawistnym tłumem, kiedy ten tłum atakuje matkę odbierającą swoje dziecko ze szkoły (pani Gabriel), kiedy słyszymy ogłuszające walenie w drzwi i okna domu, w którym schroniła się biała rodzina popierająca integrację, kiedy wreszcie dowiadujemy się, że ojciec tej rodziny został zmuszony przez kolegów do odejścia z pracy, to naturalną kolejną rzeczą naszą sympatia kieruje się ku słabszym i krzywdzonym. Można więc powiedzieć, że segregacyjniści przegrali swoją walkę najpierw na gruncie medialnym, ponieważ nie potrafili wytworzyć przekonującej strategii prezentacji swoich racji. Nie potrafili zaś jej wytworzyć, ponieważ tak naprawdę nie mieli argumentów. Idea dyskryminacji rasowej i segregacji, zakorzeniona w czasach niewolnictwa, nie dawała się pogodzić ze współczesnymi zasadami etycznymi.

Nie powinno więc dziwić, że filmowcy bezpośredni, filmując zajścia w Nowym Orleanie, byli przekonani o swoim obiektywizmie. Po prostu nie przychodziło im do głowy, że inny punkt widzenia niż ten, który zajęli, jest w ogóle możliwy. To jednak, że opowiedzieli się po stronie słusznej sprawy, nie oznacza, że nie opowiedzieli się w ogóle.

Niniejszy artykuł jest fragmentem książki „Kino bezpośrednie: 1960 – 1963”, która ukaze się nakładem wydawnictwa Słowo/Obraz Terytoria w 2008 roku.

Przypisy

- ¹ W niniejszym artykule wykorzystałem krótkie fragmenty dwóch innych moich tekstów: artykułu *Kino bezpośrednie i awangarda* oraz książki *Kino bezpośrednie: 1960 – 1963*. Obydwa znajdują się obecnie w druku. Wspomniane fragmenty dotyczą ogólnych informacji na temat kina bezpośredniego.
- ² J. Blue, *Thoughts on Cinéma Vérité and Discussion with the Maysles*, „Film Comment” 1964, nr 4, s. 22.
- ³ I. Cameron, M. Shivas, *Cinéma-vérité*, „Movie” April 1963, nr 8, s. 18.
- ⁴ J. Blue, *One Man’s Truth: An Interview with Richard Leacock*, „Film Comment” Spring 1965, vol. 3, No 2, s. 16.
- ⁵ W. J. Sloan, *The Documentary Film and the Negro*, w: *The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock*, selected, arranged and introduced by L. Jackobs, New York 1971, s. 428.
- ⁶ Por. M. A. Watson, *The Expanding Vista. American Television in the Kennedy Years*, Durham and London 1994.
- ⁷ W. J. Sloan, op. cit., s. 425-429.
- ⁸ W takich na przykład filmach jak *One Tenth of a Nation* (1940) Henwara Rodakiewicza czy *The Negro Soldier* Franka Capry (1944).
- ⁹ Ibidem, s. 428.
- ¹⁰ M. A. Watson, op. cit., s. 99.
- ¹¹ Ibidem, s. 91.
- ¹² Ibidem, s. 94.

¹³ Ibidem, s. 97.

¹⁴ Ibidem, s. 93.

¹⁵ Ibidem, s. 92.

¹⁶ Była to jedna z najgłośniejszych akcji integracyjnych owego czasu. James Meredith, dwudziestodwuletni Murzyn, który miał za sobą dziewięć lat służby w wojskach lotniczych USA, w styczniu 1961 roku złożył dokumenty na Uniwersytecie Stanowym w Missisipi. Kiedy uniwersytet odrzucił jego podanie, Meredith wstąpił na drogę prawną, która zakończyła się powodzeniem. We wrześniu 1962 roku sąd federalny uznał jego prawo do studiowania na tej uczelni. Przeciwno integracji uniwersytetu wystąpił gubernator stanu, Ross Barnett („ani razu w historii nie było przypadku – oświadczył w przemówieniu telewizyjnym – by kaukaska rasa (tj. biała) – przetrwała integrację” – podają za: Ibidem, s. 95), a także większość społeczności studenckiej. Wybuchły zamieszki, w efekcie których zginęły dwie osoby: francuski dziennikarz i przypadkowy przechodzień.

¹⁷ Ibidem, s. 96-97.

¹⁸ Ibidem, s. 98.

¹⁹ Ibidem, s. 92.

²⁰ Podają za: Peter O’Connell, *Robert Drew and the Development of Cinéma Vérité in America*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1992, s. 101/102.

²¹ M. Prejsler, *Objektivität im Direct Cinema – Das Beispiel The Children Were Watching*, [w]: *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre*, ed. by M. Beyerle, Ch. N. Brinckmann, Frankfurt–New York 1991.

²² Ibidem, s. 72-73.

²³ Ibidem, s. 75.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Jest to jeden z kilku momentów w tym filmie, wskazujących na jego logocentryzm; nie dość, że komentator ciągle mówi, nierzadko powtarzając to, co już było wypowiedziane przez filmowanych ludzi, to jeszcze pokazywane obrazy są wyraźnie wtórne wobec struktury werbalnej; w innym momencie słowom narratora o tym, że dzieci powielają zachowania rodziców, przejmując je nieswiadomie, „jak mleko matki”, towarzyszy ujęcie dziecka na rękach matki, pijącego mleko z butelki.

Summary

The author analyzes in detail one of the films of the American direct cinema movement - Richard Leacock's *The Children Were Watching*, concerning integration of primary schools in New Orleans. Using this particular film as a case study, Przyłipiak verifies the basic assumption of film-makers of this movement: the assumption that the cinematic medium has the ability to present reality objectively. The author qualifies their belief that the radical version of mimesis can be controlled by the use of cinematic devices. The problem became especially apparent in the context of their strategy of engaging into social discourse. The act of engagement was to be neutral and based on “pure” observation, free from valuation, using the aesthetics of transparency. Each of those alleged aspects of cinematic record was enabled by technological developments, such as silent camera synchronized with portable sound recorder, high-speed film stock. The central focus of the film analyzed in this text is the issue of racial segregation, the long-lasting problem of American society. The author sets the issue in the American socio-political context, outlining in historical terms the public debate around it, revealing finally the obvious bias of the film-makers of direct cinema movement. Contrary to their declared priority of objectivity, they produced images filtered through propaganda techniques, preceded not only with recording but with intentional use of editing and verbal narration as well.

Wojciech Szymbański

Hasło rewolucji permanentnej, czyli gejowska fantazja na tematy narodowe

1. Trockizm permanentny¹

Niniejszy tekst nie jest próbą interpretacji, która miałaby na celu analizę wybranych dzieł sztuki jakąkolwiek uznawaną i powszechnie stosowaną metodą. Nie ma też ambicji wypracowywać nowej metody, którą można byłoby się posłużyć, interpretując interesujące zjawiska w sztuce ostatnich dwudziestu lat. Jest zatem raczej, posługując się pojęciem Umberto Eco, użytkowaniem tekstu, a nie jego interpretacją; nie jest też metodą, a jednorazową, przygodną drogą, aby odwołać się do Derridy. Wyjaśnień wymaga także jego rozpadająca się na dwie zasadnicze części forma. Część pierwsza powstała bowiem z okazji konferencji naukowej *Niekonsekwencje ponowoczesności*² i miała na celu zaoferować pewnego rodzaju eksperyment myślowy polegający na próbie scalenia dwóch bliskich mi narzędzi wypracowanych do opisu rzeczywistości: marksizmu i queeru; równocześnie miała opisać pozorny sojusz nowej lewicy z organizacjami działającymi na rzecz praw gejów w Polsce. Część druga natomiast jest próbą wpisania wybranych przykładów z trzech dziedzin sztuki i ukazaniu przy ich pomocy – powiedzmy – „prawdziwej” marksistowsko-queerowej koalicji w działaniu. Zdecydowałem się więc nie zmieniać części analizującej wypowiedzi i akcje nowej lewicy w Polsce, co zresztą wydaje się zasadne, ponieważ – jak się okaże – sztuka, którą chciałem się zająć, również wchodzi w ciągły dialog z rzeczywistością społeczną i polityczną.



Wszystko o mojej matce, reż. Pedro Almodóvar (1999).

Można zatem, przy odrobinie dobrej woli, potraktować część pierwszą jako pomysł teoretyczny czy ów eksperyment myślowy, część drugą zaś jako zastosowanie teorii w praktyce. Chociaż nie chciałbym oczywiście, aby stawiano mi zarzut potraktowania sztuki wyłącznie jako materiału ilustrującego słuszność „metody” czy instrumentalnego jej wykorzystywania; co zresztą wydaje się zgoła niemożliwe. Kiedy bowiem powstaje sama myśl o koalicji czy – używając terminu Stanleya Fisha – grupie interpretatorów³, w tym wypadku takich, którzy odwoływaliby się do Marksa z jednej, a queeru z drugiej

strony, od razu pojawia się pytanie o to, co taką wspólnotę funduje, o rzecz interpretowaną innymi słowy.

Co zatem może stać się fundamentem dla absurdalnego pomysłu, w którym przebrany w suknię Jenny von Westphalen Marks staje się współuczestnikiem queerowej lektury? Filmy Almodóvara oczywiście! Właśnie Almodóvar i jego *Wszystko o mojej matce* (1999) będzie fundamentem, jądrem, wokół którego skupi się wyimaginowana grupa interpretatorów. Przynajmniej jeszcze dwa zjawiska przychodzą mi na myśl, kiedy zastanawiam się, co mogłoby zjednoczyć taką grupę. Po pierwsze sztuka Felixa Gonzaleza-Torresa, niech zatem będzie ta praca pierwszą przymiarką do obszerniejszego dużo tekstu dotyczącego tego artysty, po drugie gejowska fantazja na tematy narodowe, czyli dramaty Tony'ego Kushnera *Anioły w Ameryce* (1992), a uściślając, jego telewizyjna ekranizacja w reżyserii Mike'a Nicholasa (2004), do której zresztą Kushner napisał scenariusz. Zatem Almodóvar, Gonzalez-Torres i Kushner, których nie łączy jedynie homoseksualizm czy jednoznacznie lewackie deklaracje polityczno-światopoglądowe, ale przede wszystkim sytuacja, której wyraz dał Roland Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego*, opisując



Wszystko o mojej matce, reż. Pedro Almodóvar (1999).

swoją nocny koszmar. Odegrał w nim rolę leżącego na ulicy chorego, któremu nikt z przechodniów nie chciał i nie mógł pomóc. Tymi przechodniami były wszelkie możliwe do pomyslenia dyskursy teoretyczne i filozoficzne, konającym na ulicy Barthes – podmiot homoseksualny, który nie może mówić⁴.

Trójka wielkich artystów zmagala się z problemem opisanym w formie alegorii przez Barthesa aż do momentu, kiedy odnalazła tak charakterystyczne, jedynie sobie właściwe języki. Zwrócić uwagę wypada na fakt, iż cała trójka była wykluczona z dyskursu podwójnie, nie tylko przez swoją orientację seksualną: Gonzalez-Torres – Kubańczyk wychowany w Puerto Rico; Kushner – Żyd wychowany w *Bible Belt*, w samym centrum amerykańskiego południa; Almodóvar w końcu – wychowany przez katolicką przyklasztorną szkołę w Hiszpanii generała Franco.

2a. Marksizm i queer jako możliwa gra językowa

Mariaż, który Stanley Fish nazwał swego czasu „nietolerancyjną koalicją marksistów, wściekłych feministek, bezbożnych dekonstrukcjonistów i chorych gejów”⁵, istniał kiedyś naprawdę na amerykańskich uniwersytetach. Na początku lat 90. przez amerykańskie uczelnie przeszła wzbudzona już w poprzedniej dekadzie fala zażartych dyskusji, których główne zagadnienie stanowiły co prawda kwestie sposobu przekazywania wiedzy, tworzenia nowych fakultetów, problemów interdyscyplinarności, aczkolwiek ukrytym jądrem sporu było pytanie nie o to, jak uczyć, ale czego uczyć. Zabarwiony myślą Foucaulta schemat wiedzy-władzy powracał w pytaniach o kategorii obiektywności i intersubiektywności nauk humanistycznych, które brzmieć mogłyby: czyja historia czy czyja literatura. Rewizjoniści starych kanonów ukształtowani przez krytykę feministyczną, gejowską i lesbijską starli się z obrońcami dawnego paradygmatu reprezentowanymi w najbardziej jaskrawy sposób przez Harolda Blooma i jego *The Western Canon* wydany w 1994 roku⁶. Starcie to, za Richardem Rortym, nazwać można także walką Harolda Blooma z Fredrikiem Jamesonem krytykującym tego pierwszego za zaabsorbowanie „burżuazyjnym ja” w badaniach nad literaturą⁷.

W tym samym czasie lewicowo nastawieni artyści i intelektualiści coraz swobodniej czując się w sytuacji, w której Ameryka Reagana i Busha-ojca odchodziła powoli do lamusa, a nową jakością dyktowali demokraci z Bilem Clintonem na czele, stawiali analogiczne pytania. Znaczną część sztuki i filozofii, albo inaczej, sztuki po filozofii, nazwać wypada sztuką podejrzeń, w której oprócz rozliczeń ze skrzętnie ukrywaną przez nowy konserwatyzm lat 80. strukturą opresyjnych dyskursów, skrzętnie ukrywaną przez nowy konserwatyzm lat 80., widoczna jest swoista polifoniczność, wartość mówienia o innych. W polu działalności społecznej czy publicznej zaś wywalczona w latach 80. przez ruchy gejowskie emancypacja i zracjonalizowanie dyskursu AIDS stają się normą. Lata 90. jednak to także okres umierania, zupełnie innego od tego z minionej dekady. Śmierć, zwłaszcza ta naznaczona piętnem AIDS, zostaje w pewnym sensie zracjonalizowana, dyskurs epidemii czy nawet pandemii – plagi ustępuje wyraźnie głosom zbliżonym do przełomowego eseju Susan Sontag *AIDS i jego metafory* z 1989 roku. Wydaje się nawet, że dyskurs śmierci, najmocniej zaznaczający się właśnie w związku z AIDS, został przededefiniowany w całości, a w miejsce urojonych wyobrażeń o umieraniu wkroczyły zdroworozsądkowe, zakorzenione w tradycji pragmatycznej opinie, jak chociażby opublikowany w 1997 roku, a podpisany między innymi przez Johna Rawlsa, Ronalda Dworkina czy Roberta Nozicka i Thomasa Nagela apel o legalizację samobójstwa wspomaganego zatytułowany *Assisted Suicide: The Philosophers' Brief*⁶.



Wszystko o mojej matce, reż. Pedro Almodovar (1999).

W latach 90. umiera na AIDS González-Torres, zostawiając swój polityczny, queerowo-marksizujący, jak będę się starał wykazać, testament – jakieś sto pięćdziesiąt funtów cukierków sypanych w kątach różnych galerii. Wtedy też Kushner pisze swoje *Anioły* – sztukę o umieraniu na AIDS właśnie, także formę politycznego projektu – rewolucji. Permanentnej rewolucji transgresji, którą przeczytać można jako syntezę myślenia owych Fishowskich chorych gejów i marksistów.

Nie jest moim zadaniem rysować w tym miejscu tło historyczne, które mogłoby stanowić argument za fascynacją Marksem w Nowym Jorku, prawie tak silną jak w Paryżu, wspominam więc jedynie gwoli dokładności o marksizującym środowisku „Partisan Review” w latach 60. w Nowym Jorku, które to ukształtowało ludzi takiego formatu jak Susan Sontag, John Barth czy Fredric Jameson; linii teoretyków i krytyków związanych z pismem „October”, przede wszystkim mam tutaj na myśli Douglasa Crimpa, redaktora książki *AIDS. Cultural Analysis. Cultural Activism*, oraz Hala Fostera, który całymi garściami czerpie z francuskiego postmodernizmu i poststrukturalizmu, a więc i *Anty-Edypa* Deleuze'a i Guattariego, tekstu Derridy zatytułowanego *Duchy Marksa* czy wreszcie nigdy nie dokończonej książki o Marksie autorstwa Deleuze'a⁹. Dodać należy także, że czytanie Marksa, które chciałbym tutaj zaproponować, nie jest ortodoksyjne i nazwane może zostać czytaniem neo-marksistowskim, co nie oznacza wcale instrumentalnego wykorzystania Marksa, a jedynie – w myśl przechwyconego przez



Anioły w Ameryce, reż. Mike Nichols (2003).

Derridę przesłania Louisa Althussera – takie postępowanie, że spośród wielu duchów Marksa czy po prostu wielu Marksów wybiera się niektórych, zdecydowanie potępiając i rezygnując z innych¹⁰. Co jednak z duchem Marksa w sukience biednej Jenny?

Niewątpliwie należy zgodzić się z tymi, którzy dewaluuja queer, oskarżając go o nie-naukowość, brak obiektywności, przestrzegając przed utratą intersubiektywności w wypadku posługiwania się nim. Jak zauważa Harold Beaver w *Homosexual Signs*, badania homoseksualności, na których zaczyna się każda opowieść o queerze, najlepiej zostawić walczącym o prawa człowieka, badaczom medycyny, psychopatologom, a jeszcze lepiej plotkarzom, bo przejście do rozmowy na gruncie akademickim wydaje się wielu po prostu groteskowe¹¹. O tym można mówić tylko nieformalnie, jako o plotce właśnie, błaźstwie. To babskie gadanie, Cycerońskie *ineptiae aniles* czy coś, co się zawija w niepotrzebny papier u Horacego – *quidquid chartis amicitur ineptis*.

Owo zawijanie w niepotrzebny papier czy babskie gadanie, jest jednak, jak mi się wydaje, wielką siłą queeru. Jako kategorię poznawczą plotkę (*gossip* definiuje w swojej książce *Terra Infirma* Irit Rogoff. To właśnie podniesiona do rangi naukowości obawa Beavera, jądro queerowej epistemologii, a przede wszystkim ontologii i antropologii, która doskonale wpisuje się w ponowoczesne warianty podmiotowości.

Oto jak Irit Rogoff w rozmowie z Peggy Phelan, rysując linię rozwojową między historią społeczną, początkami nowej historii sztuki Clarka, feminizmem, postkolonializmem, queerem i dekonstrukcjonizmem wyznaczającymi jej fundamenty myślowe, definiuje sytuację ontologiczną podmiotu wybierającego *gossip*, podmiotu queerowego¹². Podmiot taki sytuuje się poza, zaczynając bez niczego. Ową szczegółólną pozycję określaną jako *without* należy jednak traktować nie jako brak czegoś bądź też jako formę negacji istniejących metod myślenia. Raczej jako stan będący wyrazicielem kondycji, w której znajduje się podmiot, który w procesie myślenia zdaje sobie sprawę z bycia poza (*beyond*) możliwością uczestnictwa w wielkich narracjach i kartografiach wyznaczanych przez odziedziczony porządek kultury¹³. Queer i kategoria *gossip* fundowana na kondycji *without* nie jest prostą negacją zastanego porządku, nie sytuuje się w opozycji do zastanych metodologii, koncepcji podmiotowości, sposobów myślenia. Nie wprowadza negacji ani, co zdaje się kluczowe, różnicy.

Wywiędźmy fałszywie słowo queer z łacińskiego *torqueo, torquere* – ‘mocno skręcać’, ‘zwracać’, ‘odciągając’ – a otrzymamy figurę na wskroś postmodernistyczną. To nie kojarzona z modernizmem figura *a rebours*, na wspak, na opak, czyli taka, która definiuje się w opozycji do tego, co poprawne, zgodne z regułami. Podmiot queerowy nie jest także, o czym wspominam tutaj ze względu na zbanalizowanie queer i połączenie tego pojęcia z campem, czymkolwiek spokrewnionym z równie modernistyczną postacią dandysa czy *flaneura*. Chociaż należałoby unikać negacji i opozycji, niewykluczone więc, że być może czasami jest. Podmiot queerowy wydaje się, ze względu na równie niesprecyzowane i pozostające poza kanonicznymi sposobami myślenia oraz kategoryzowania, posiadać pewne podobieństwa z podmiotem transwersalnym. Może być równie dobrze podejrzanym o rizomatyczność.

Przed wszystkim jednak podmiot queerowy to taki, który nie jest ograniczany przez żadne stosunki, w tym różnice, które są tylko jednymi z wielu stosunków między rzeczami. Mówiąc o *gossip*, Irit Rogoff definiuje to pojęcie w następujący sposób: „Mamy różne historie, ale nie jesteśmy już dłużej ograniczane, spierając się o nie. Wyszyliśmy poza nie”¹⁴. Ponadto, co jest dosyć jasną konsekwencją słów Irit Rogoff, należy pamiętać, że podmiot queerowy znosi sam siebie, urzeczywistniając swój program, a właściwie znosi

siebie i dlatego siebie urzeczywistnia. Tu następuje ów mariaż z Marksem (młodym), który w *Przyczynku do krytyki heglowskiej filozofii prawa* pisze, że „filozofia nie może się urzeczywistnić bez zniesienia proletariatu, a proletariat nie może znieść siebie bez urzeczywistnienia filozofii”¹⁵. Innymi słowy, queer to proces, w którym „wszystko, co stanowe i zakrzepłe, znika, wszystko, co święte, ulega sprofanowaniu i ludzie muszą wreszcie spojrzeć trzeźwym okiem na swoją pozycję życiową, na swoje wzajemne stosunki”¹⁶, aby wreszcie wyjść poza nie.

Leszek Kołakowski w ostatnim tomie monumentalnych *Głównych nurtów marksizmu* wylicza *en passant* kolejne mutacje marksizmu, czy – mówiąc językiem Derridy – wymienia kolejne duchy Marksa. Gdzieś między Alhuserem a Marcusem pisze także o strzępkach marksistowskiej frazeologii przyswajanej przez różne grupy feministyczne, a nawet organizacje mniejszości seksualnych¹⁷, nie przykładając do tego jednak żadnej wagi. W dwadzieścia lat później cytowany już tutaj Stanley Fish napisze wręcz o koalicji marksizmu z radykalną wersją neopragmatyzmu, feminizmu i działaczy organizacji gejowskich¹⁸. Wydaje się więc, że to, co dla Kołakowskiego było pozbawionym sensu szafowaniem Marksem, dla Fisha przybiera bardziej realny wymiar i formę, dla której można poświęcić kilka istotnych esejów i artykułów. Fish zarzuca wiele owej koalicji, która ukształtowała wspólny front w amerykańskich uniwersytetach w dekadzie lat 80., upominając się o wszelkich wykluczonych, a z drugiej strony, przyznaje jej także pewne zasługi.

2b. Polskość jako sytuacja¹⁹

Wydaje się, że także w Polsce, z kilkunastoletnim opóźnieniem wprowadzie, koalicja złożona z lewicowych publicystów, feministek oraz działaczy gejowskich zwiara szyki przed walką. Nie wątpię oczywiście, że ludzie ci są przekonani o słuszności działań podejmowanych przez siebie oraz świadomi tego, że „dopóki to, co konieczne zostanie społecznym marzeniem sennym, dopóty sen będzie społeczną koniecznością”²⁰. Obawę budzić może jedynie fakt, że strategia pewnych środowisk lewicowych i ruchów gejowskich jest anachronizmem, a wykorzystywanie marksizmu, a przede wszystkim queeru, wiąże się z nierozumnym powtarzaniem kalek myślowych związanych luźno bądź to z postmodernizmem, bądź działaniami analogicznych ruchów zachodnich sprzed dwudziestu lat. Jeśli zaś moja diagnoza jest prawdziwa, owi koalicjanci nie wybudzą społeczeństwa z koniecznego snu, ale staną się spektakularnym „tego snu strażnikiem”²¹.

Oto jak jeden z czołowych przedstawicieli nowej lewicy, powołując się na Marksa, definiuje cele lewicy: „Celem lewicy nie jest zatem, jak to nieraz można usłyszeć, walka z wykluczeniem jako takim, ale walka o ustawienie granic tego pola w zgodzie z własnymi ideałami. A zatem o wykluczenie z niego na przykład rasistowskich albo homofobicznych głosów. Celem nie jest zatem jakiś nierealizowalny pełen pluralizm, ale stworzenie przestrzeni, w której pewne praktyki, uważane przez lewicę za szkodliwe, staną się niedopuszczalne. Ktoś mógłby powiedzieć, że takie sformułowanie projektu grozi świadomym wyrzucaniem za drzwi demokracji wszystkich, z którymi nie jest nam po drodze. Odpowiedz na to brzmi: owszem, takie zagrożenie istnieje, ale jest ono immanentne demokracji. [...] Różnica polega zaś na tym, że współczesna demokracja liberalna wyklucza w sposób ukryty, a w zarysowanym wyżej projekcie wykluczenie ma zawsze charakter otwarty i tym samym umożliwia prawdziwie demokratyczną walkę o hegemonię”²².

Opinia ta, w formie przechwycenia z Pierre'a Bourdieu i Carla Schmitta oddająca sprawiedliwość Gramsciemu, nie ma jednak nic wspólnego z Marksem. A przynajmniej z tym duchem Marksa, na którego mógłby powołać się podmiot znoszący sam siebie, czyli w terminologii Lukácsa, podmiot świadomy²³, szukający u Marksa odpowiedzi na problemy ponowoczesności. Czy aby tak sformułowane odczytanie Marksa nie jest – jak określiłby to Debord – teorią, która co najwyżej wyrodziła się w „marksizm”²⁴?



Anioły w Ameryce, reż. Mike Nichols (2003).

Debord, znajdując swojego ducha Marksa, daje cenną wskazówkę, formułując cel działania jako całkowite przeobrażenie życia codziennego²⁵, co można określić właśnie jako wykniesienie się różnicom i budowanych na ich podstawie stosunków. Nie ma tutaj mowy o nowym wykluczeniu, które według Sierakowskiego jest dziedzictwem Marksa i można byłoby się nim posłużyć w działalności politycznej. Właśnie o całkowite przeobrażenie idzie Marksowi, który – używając Heglowskiego terminu *bürgerliche Gesellschaft*, tłumaczonego jako „społeczeństwo obywatelskie” – buduje swoją koncepcję emancypacji, czyniąc dystynkcję między emancypacją polityczną a emancypacją ludzką²⁶. Warto też zauważyć, że w projekcie Marksowskiej emancypacji nie chodzi wcale o proletariata jako klasę wyalienowaną, ale o Żydów jako część społeczeństwa usuniętą poza jego obręb. Jesteśmy więc bardzo blisko kondycji *beyond*, która uświadomiona i wyartykułowana, stała się początkiem dla queeru. Nie wystarczy zatem emancypacja polityczna, ograniczona do faktu, w którym to państwo, a nie człowiek uwalnia się od jakichś ograniczeń²⁷; która zachowuje „przeciwieństwa prawdy i fałszu, dobra i zła, tożsamości i różności, konieczności i przypadkowości”²⁸. Najdobitniej myśl ta wyraża się w dziesiątej tezie, w której społeczeństwo obywatelskie przeciwstawione zostaje społeczeństwu ludzkiemu, uczłowieczonemu²⁹, takiemu, w którym po zniknięciu różnicy, będącej *de facto* siłą napędową historii, ustanowiony zostanie uniwersalizm.

Zdaje się to zauważać także Sierakowski, który pisze, że „barierą w realizacji zamierzeń takich ruchów społecznych jest to, że «nie są one polityczne w sensie Uniwersalnej Pojedynczości» – czyli nie formułują całościowej, uniwersalnej propozycji, są «ruchami jednej sprawy». Zatem nie mają szans na realizację swoich postulatów, bo do tego trzeba by odniesienia do społecznej całości”³⁰. Pomijając fakt, że jego własne słowa wygłoszone dokładnie dziesięć stron wcześniej, cytowane już w niniejszym tekście, również podpadają pod ową jedną, pozbawioną uniwersalnej propozycji sprawę, zarzut braku uniwersalności przypisać należy, zgodnie z intencją autora, feministkom czy ruchom na rzecz praw gejów.

Problem uniwersalizmu czy „Uniwersalnej Pojedynczości” zdaje się kluczowy właśnie dla działań podejmowanych przez ruchy na rzecz praw gejów i lesbijek. Dlaczego ruchy, które radykalnie zakwestionowały istniejący porządek symboliczny i w ogóle jego prawomocność³¹, wprowadzając przedmioty nowych analiz, tworząc nowe teorie, na gruncie nauk społecznych i szeroko pojętej humanistyki, nie mogą poradzić sobie z uniwersalizmem? Pytanie to, w innej formie, brzmieć mogłoby: co takiego stało się z queerem? Pierre Bourdieu zauważa, że niezwykle trudno jest podważać społecznie określone akty kategoryzacji, kiedy „zawdzięcza” się im społeczne istnienie³². Innymi słowy, powstaje paradoks, w którym w imię walki o ujawnienie i ukonstytuowanie się w sferze publicznej, ale takie, które neutralizowałoby jednocześnie różnice i wytwarzało równość³³ przez usuwanie tych różnic z myślenia; ruchy gejowskie i lesbijskie zmuszone są przyjąć strategię różnicy. Powstaje wtedy niebezpieczeństwo, które Bourdieu określa mianem *amour du getto* – uwielbienie stanu gettoizacji, w którym za sprawą użycia strategii różnicy, po pierwsze, wytwarza się przekonanie o negatywnym zjawisku asymilacji, które zastępuje nagle projekt emancypacji, po drugie, konstytuuje się partykularność, brak szansy na realizację postulatów z powodu utraty uniwersalizmu.

Organizacje gejowskie domagające się pewnych praw, szafując pojęciem tolerancji, uprawiają niebezpieczną grę, w której zasadnicza różnica polega

na tym, że budują mur dzielący na tolerowane getto i tolerującą drugą stronę. Wytwarzają idealną dla porządku heteronormatywnego sytuację, w której „pederasta musi pozostać przedmiotem – kwiatem, owadem, mieszkańcem starożytnej Sodomy lub odległego Urana, automatem podskakującym w światłach rampy – wszystkim, byle nie moim bliźnim, moim odbiciem, mną. Bo trzeba wybrać: jeśli każdy człowiek jest całym człowiekiem, to ów zboczeniec musi być albo kamieniem, albo mną”³⁴.

Próbując odnaleźć zagubiony queer, teraz jako strategię podmiotu, który, jak już zostało powiedziane, urzeczywistnia się w swoim własnym zniesieniu – zniesieniu podmiotu grającego z samym sobą w nie skanalizowaną i nie rozpoznaną do końca przez heteronormatyw kondycję *without* – powróćmy zatem do innej formuły pytania o uniwersalizm. Strategia podmiotu queerowego nie może zostać uznana za tę, która odeszła od uniwersalizmu czy też została wmanipulowana w partykularność, nie używa bowiem dyskursu różnicy, a przez to, że wprowadziła swoją historię, ale wyszła poza nią, sam porządek uniwersalizm/partykularyzm jest jej obcy. Czy nie jest więc queerowa taka



Anioly w Ameryce, reż. Mike Nichols (2003).

sytuacja, w której „ruch gejowski i lesbijski zmierza do zatarcia swej własnej podstawy społecznej, tej samej, która sprawiła, że mógł zaistnieć jako siła społeczna zamierzająca obalić dominujący społeczny porządek”³⁵? Jak pisze Bourdieu – trawestując jedynie słowa Marksa – „jeżeli chcecie być politycznie emancypowani, nie wyzwajając się sami jako ludzie, to połowiczność i sprzeczność tkwi nie tylko w was, tkwi ona w samej istocie i kategorii emancypacji politycznej. Jeżeli zasklepiacie się w tej kategorii, to dzielnicy tylko powszechne zasklepienie się w niej”³⁶.

3. Emancypacja ludzka

Poszukiwanie miejsca liminalnego – owego granicznego, progowego *punctum* – zajmowało serca i umysły wielkiej części artystów, rewolucjonistów i kontestatorów – tych wszystkich, którzy z jakichś powodów nie mieścili się w ramach wytyczonych przez kulturę zachodnią. Dawniej, przynajmniej od XIX wieku i wyprawy Napoleona do Egiptu, za miejsce takie uchodził orient, a podróże Flauberta czy Delacroix można odczytywać właśnie w kontekście takich poszukiwań. Do legendy przeszły już cel i same wyprawy do Algierii i Tunezji takich pisarzy, jak André Gide i Oscar Wilde. Północna Afryka, świat w którym kobiety chodzą ubrane w spodnie, mężczyźni zaś w długie, sięgające kostek suknie, jest niezwykle istotnym miejscem w wymaginowanej wspólnocie kultury progów. Zwłaszcza Maroko, przynajmniej od czasu, kiedy w 1930 roku Josef von Sternberg nakręcił *Maroko*, w którym to Marlena Dietrich jako Amy Jolly, śpiewając ubrana w garnitur i po męsku paląc papierosy, całuje w usta siedzące na widowni kobiety. W osiemnaście lat później, od 1948 roku, do Tangeru w Tetuanie w północnej części Maroko przybywać zaczęli pisarze amerykańscy, przede wszystkim Jane Bowles

z mężem Paulem i jego kochankiem, za nimi zaś Truman Capote, Tennessee Williams, William Burroughs oraz cała plejada beatników z Allenem Ginsbergiem i Jackiem Kerouack’iem na czele. Znakomity opis życia na wspak w tej artystycznej kolonii stanowi zresztą właśnie *Nagi lunch* (1989) Burroughsa. Jak jednak ma się ten fantazmat, któremu na imię Maroko, do sztuki Almodóvara, Kushnera, Gonzaleza-Torresa w końcu?

O ile liminalny charakter Maroko, zbudowany na zasadzie opozycji do „porządnego” świata kultury zachodniej, stanowi coś w rodzaju opisanej powyżej modernistycznej figury *a rebours*, jest klasycznym przykładem myślenia dialektycznego, o tyle nowe miejsca liminalne – Barcelona Almodóvara oraz Nowy Jork Kushnera i Gonzaleza-Torresa – to figury zbudowane na zasadzie rizomatycznej, nieobiektywnej transgresji. To właśnie stanowi największą rewolucję, na którą nie przystaliby żaden szanujący się marksista mający starą mantrę o naukowym charakterze dialektyki materialnej. Tu rewolucja dokonuje się transgresyjnie, ustanawia



Felix Gonzales-Torres, *Untitled (America)* (1994).
fot. M. Husakowska. *La biennale di Venezia* 2007.

się nowy porządek permanentnego stanu, w którym oczyszczające zabiegi powtarza się w nieskończoność. Znakomicie tę sytuację oddaje właśnie *Wszystko o mojej matce* Almódovara, gdzie po stracie syna główna bohaterka, Manuela, opuszcza Madryt. „Spróbuj być racjonalna” – nalega przyjaciółka, „Jak?” – krzyczy Manuela i wyjeżdża do Barcelony w poszukiwaniu realnego, pokonując drogę, którą przebyła kilkanaście lat wcześniej w odwrotnym kierunku; powtórzenie staje się strategią podmiotu traumy, jak powiedziałby Hal Foster³⁷. Ta podróż, co kluczowe, jest nie tylko poza porządkiem dialektycznym, jest w ogóle poza porządkiem racjonalnym, nie można być już racjonalnym, pozostaje transgresywne wyjście awaryjne.

Właśnie takie podróże, chociaż mentalne jedynie, w formie eksperymentu myślowego, jakim może być sztuka, odbywają bohaterowie Kushnera i w pewnym sensie bohaterowie Gonzaleza-Torresa. Sztuka Gonzaleza-Torresa ma bowiem swoich bohaterów. Po pierwsze, przez swój polityczny kontekst, będąc testamentem politycznym pozostawionym Ameryce i jej społeczeństwu, po drugie wszystkich tych, którzy zgadzają się na udział, wejście w relacje z jego pracami. Można odwołać się tutaj do koncepcji estetyki relacyjnej Nicolas Bourriaud, według której taki paradygmat estetyczny zakłada raczej odniesienia do relacji międzyludzkich wraz z całym zapleczem społecznym, a nie kreowanie sytuacji i przestrzeni prywatnej, oddzielonej i autonomicznej³⁸. Sytuacja, jaką wytwarza Gonzalez-Torres swoją procesualną instalacją *Untitled. (Portrait of Ross in L.A.)* (1991), doskonale spełnia warunki tak zarysowanej koncepcji estetyki relacyjnej, projektując swojego czytelnika implikowanego, aby odwołać



Felix Gonzales-Torres, *Untitled (America)* (1994).
 fot. P. Olszewska. La biennale di Venezia 2007.



Felix Gonzales-Torres, *Untitled (Natural History)*, (1990), jedna z trzynastu czarno-białych fotografii cyklu. I fot. P. Olszewska. La biennale di Venezia 2007.

się do pojęcia Wolfganga Isera. Każdy, kto zetknie się z ową instalacją-sytuacją, czuje się, jakby artysta, myśląc o instancji odbiorczej, miał na myśli cały świat. Wszystko wynika ze strategii, której używa Gonzalez-Torres. Wszystko przez odautorski komentarz, formę instrukcji obsługi jego usypanego w kącie galerii stosu cukierków opakowanych w różnokolorowe, błyszczące papierki, w której czytamy, że praca jest hołdem złożonym



Felix Gonzales-Torres, *Untitled (Golden)* (1995).
fot. P. Olszewska. La biennale di Venezia 2007.

Rossowi, zmarłemu na AIDS kochankowi artysty, a masa wysypanych cukierków równa się masie ciała Rossa zanim jeszcze zaczął chorować. Artysta prosi więc, aby każdy wziął ze sobą cukierka i zjadł go, by reminiscencja tej śmierci, a zarówno jej ofiara, żyły nadal, odnawiane w tym osobliwym święcie pamięci mającym coś wspólnego z patosem i aurą Nietzscheańskiego *Andenken*. Prośba, a właściwie szantaż emocjonalny, którego dopuszcza się Gonzalez-Torres, wyznacza etyczny sens jego sztuki, a przez swoje asocjacje z sakramentem komunii, jego akcesoriami oraz symbolami śmierci i odkupienia staje się swojego rodzaju tabernakulum czy monstrancją. Kontakt zaś z instalacją to akt komunii, w którym homoseksualne ciało urasta do rangi ciała Chrystusa. „Bierzcie i jedzcie z tego wszyscy” – mógłby napisać artysta, cytując słowa Jezusa z Nazaretu. Kiedy uświadomimy sobie, że praca została wystawiona po raz pierwszy w 1991, jeszcze wyraźniej dostrzeżemy jej etyczno-polityczny, ogólnoludzki wymiar. Nie można bowiem zapominać, że początek lat 90. to ciągle czasy, w których dominuje paradygmat ciała-kanalu, brudnego ciała homoseksualnego, które za swoje domniemane grzechy, jakich się dopuściło, zostało ukarane strasznym piętnem AIDS. Myślenie o chorym homoseksualnym ciele w erze Reagana nie różniło się bowiem zbyt wiele od średniowiecznego myślenia o grzesznikach, którym kiła odjęła nosy czy dziewiętnastowiecznego dyskursu choroby, w którym prostytutki miały owłosione piersi i małe czaszki, a zagrożenie, jakie stanowiły dla szacownych obywateli wiktoriańskiego Londynu, słusznie zostało napiętnowane przez karę, jaką był syfilis³⁹. Gonzalez-Torres, swoim dziełem, burzy tę ikonografię, stając się tym samym ikonoklastą, dla którego ciało umierające na AIDS nie ma twarzy Toma Hanksa z filmu *Filadelfia* (1993), a mięsaki Kaposiego to, pozostając przy chrystologicznej i religijnej metaforze, stygmaty.

Analogiczny projekt komunii powszechnej stanowią, chociaż utrzymane w tak odmiennej poetyce, *Anioły w Ameryce*. Tu także punktem wyjścia jest AIDS i umieranie. Misternie ułożona narracja natomiast doprowadzić ma, tak jak w przypadku pracy Gonzalez-Torresa, do oczyszczenia, pojednania, komunii konstytuowanej przez gejowską fantazję, w której Ameryka na nowo staje się zwiastowanym przez Walta Whitmana „triumfem sprawiedliwości, wolności i równości bez ograniczeń”⁴⁰. Serial w reżyserii Ni-

cholsa kończy się sceną w nowojorskim Central Parku, gdzie projekt Nowej Ameryki realizowany ma być przez pogodzonych ze sobą, złączonych wspólnym doświadczeniem choroby stanowiących rodzinę trzech gejów: WASP-a, Żyda i Afroamerykanina oraz mormonkę w średnim wieku, matkę byłego partnera, usynowionego teraz niejako Żyda. Kluczowe jest także to, że „nowa rodzina składa się przede wszystkim z mniejszości seksualnych – homoseksualistów i kobiet; tych, którzy do tej pory nie mieli prawa głosu w amerykańskiej kulturze, mogą zaś przyczynić się do jej przemiany”⁴¹.

Zakładane przez Gonzaleza-Torresa i Kushnera projekty emancypacji ludzkiej – oparte z jednej strony na testamencie politycznym Whitmana – wskrzeszają niejako fantazmatyczny mit Ameryki poezji nurtu transcendentizmu, z drugiej zaś strony, bazując na świadomym bądź nie, zaaplikowaniu Marksa, którego znamy z *Kwestii żydowskiej*, generują sytuację, w której nowy uniwersalizm głosi śmierć różnicy, która staje się jedynie, pozbawioną znaczenia różnicą akcydentalną, ontyczną. Inne natomiast próby mówienia o AIDS i emancypacji skupiają się raczej na opisie zaistniałej sytuacji. Opierają się one albo na patetycznej w swojej dyskrekcji sublimacji śmierci (obrazy Davida Hockney’a), albo na zdiagnozowanym przez Bourdieu *amour du ghetto* (sztuka Candy’ego Assa), albo w końcu na wypracowanym przez dziewiętnastowieczną poetykę gotycyzmu opisie degradacji podmiotu i ciała (rzeźba Roberta Gobera). Kushner i Gonzalez-Torres nie są zainteresowani emancypacją polityczną charakterystyczną dla aktywistów i ruchów słusznej sprawy. Podobnie jak Marks, cały czas w sukience swojej żony, wychodzą poza ten schemat, projektując nowe utopie⁴², w których obiecane jest powszechne zbawienie przez unicestwienie różnicy i starej podmiotowości, projekt Nowej Ameryki, w której nie ma racji bytu pytanie, czyja historia traci sens, bo historia zostaje porzucona na rzecz kondycji *without*. Tak samo zresztą, jak w fantazmatycznej Barcelonie Almodóvara, w której obciążony genetycznie wirusem HIV, wolny od historii jednak, trzeci już Esteban, syn dwóch kobiet *de facto*, transseksualnej Loli i zakonnicy, jest owocem ucieczki z racjonalności i dialektyki w świat permanentnej rewolucji transgresji, zwiastunem emancypacji ludzkiej w duchu czytanego queerowo Marksa.



Felix Gonzales-Torres, *Untitled (Public Opinion)* (1991).
 fot. P. Olszewska. La biennale di Venezia 2007.

Przypisy

- ¹ Nie jestem, dzięki Bogu, trockistą, aczkolwiek samo sformułowanie „rewolucja permanentna” już w tytule, może implikować jednoznaczne skojarzenia. Rewolucją permanentną określam tutaj proces, jaki koalicja marksistowsko-queerowa bez ustanku toczy, aby – jak powiedział Habermas, żegnając ostatnio Rorty’ego i odwołując się do tytułu notki autobiograficznej poczynionej przez samego Rorty’ego, a zatytułowanej *Trocki i dzikie storczyki* – „nadziemskie piękno storczyków pojednać z marzeniem Trockiego o sprawiedliwości na ziemi”. Nie jestem trockistą? Ależ oczywiście, że tak; takim samym jak Rorty w każdym razie. Zob. J. Habermas, *Pożegnanie Richarda Rorty’ego (1931-2007)*. *Orchidee i sprawiedliwość*, tłum. A. Żychliński, „Odra” 2007, nr 7-8, s. 64.
- ² Konferencja *Nielkonsekwencje ponowoczesności* odbyła się w dniach 13-14 kwietnia 2007 roku w krakowskiej Galerii sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki. W tym roku ukazać się ma tom materiałów pokonferencyjnych współredagowany przez autora niniejszego tekstu.
- ³ Zob. S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, tłum. A. Szahaj, [w:] tenże, *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2002.
- ⁴ Zob. H. Beaver, *Homosexual Signs. (In Memory of Roland Barthes)*, [w:] *Camp: Queer Aesthetics and Performing Subject. A Reader*, red. F. Cleto, Ann Arbor 2002, s. 172.
- ⁵ S. Fish, *There’s No Such Thing as Free Speech and It’s a Good Thing, Too*, New York, Oxford 1994, s. 53.
- ⁶ Zob. H. Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York 1994.
- ⁷ R. Rorty, *Wielkie dzieła literackie jako źródło inspiracji*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9-10, s. 331.
- ⁸ Zob. *Assisted Suicide: The Philosophers’ Brief*, „The New York Review of Books” 1997, v. 44, nr 5.
- ⁹ E. W. Holland, *Marx and Poststructuralist Philosophies of Difference*, [w:] *A Deleuzian Century?*, red. I. Buchanan, Durham, London 1999, s. 145.
- ¹⁰ Ibidem, s. 146.
- ¹¹ H. Beaver, op. cit. s. 160.
- ¹² P. Phelan, I. Rogoff, “Without”: *A Conversation*, „Art Journal” jesień 2001, s. 34.
- ¹³ Ibidem, s. 34.
- ¹⁴ Ibidem, s. 36.
- ¹⁵ K. Marks, *Przyczynki do krytyki heglowskiej filozofii prawa. Wstęp*, tłum. T. Zabłudowski [w:] MED, t. 1, Warszawa 1960, s. 473.
- ¹⁶ K. Marks, F. Engels, *Manifest komunistyczny*, tłum. J. Maliniak, [w:] MED, t. 4, Warszawa 1962, s. 517-518.
- ¹⁷ L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, Poznań, s. 575.
- ¹⁸ S. Fish, op. cit., s. 231.
- ¹⁹ Tytuł tego podrozdziału jest aluzją do książki: M. Porębski, *Polskość jako sytuacja*, Kraków 2002.
- ²⁰ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 39.
- ²¹ Ibidem, s. 39.
- ²² S. Sierakowski, *Dziecięce choroby lewicowości*, [w:] S. Žižek, *Rewolucja u bram. Pisma Lenina z roku 1917*, tłum. J. Kutyla, Kraków 2006, s. 14-15.
- ²³ Zob. G. Lukács, *Świadomość klasowa*, [w:] tenże, *Historia i świadomość klasowa. Studia o marksistowskiej dialektyce*, tłum. M.J. Siemek, Warszawa 1988.
- ²⁴ G. Debord, op. cit., s. 69.
- ²⁵ M. Kwaterko, *Guy Debord- teoretyk przeklęty*, [w:] G. Debord, op. cit., s. 11.
- ²⁶ K. Marks, *W kwestii żydowskiej*, [w:] MED, t. 1, Warszawa 1960, s. 424.
- ²⁷ Ibidem, s. 427.
- ²⁸ F. Engels, *Ludwik Feuerbach i zmierzch klasycznej filozofii niemieckiej*, Warszawa 1974, s. 67.
- ²⁹ K. Marks, *Tezy o Feuerbachu*, tłum. S. Filmus, [w:] K. Marks, *Dzieła wybrane. Tom I*, Łódź 1947, s. 429.
- ³⁰ S. Sierakowski, op. cit., s. 25.
- ³¹ P. Bourdieu, *Męska dominacja*, tłum. L. Kopciewicz, Warszawa 2004, s. 141.
- ³² Ibidem, s. 143.
- ³³ K. Dunin, *Łaska przekraczania granic*, [w:] A. Badiou, *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Kraków 2007, s. 7.

- ³⁴ J.P. Sartre, *Prośba o odpowiednie wykorzystanie Geneta*, tłum. J. Palewicz, [w:] tenże, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, wybór A. Tatarkiewicz, Warszawa 1968, s. 428-430.
- ³⁵ P. Bourdieu, op. cit., s. 144.
- ³⁶ K. Marks, *W kwestii żydowskiej*, s. 438.
- ³⁷ Zob. H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of Century*, Cambridge, London 1996.
- ³⁸ Zob. N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris 1998.
- ³⁹ Zob. S. L. Gilman, *AIDS and Syphilis: The Iconography of Disease*, [w:] *AIDS. Cultural Analysis, Cultural Activism*, red. D. Crimp, Cambridge, London 1989, s. 87-107.
- ⁴⁰ W. Whitman, *Żegnajcie!*, tłum. S. Napierski, [w:] W. Whitman, *Poezje*, red. P. Marszałek, Toruń 1996, s. 75.
- ⁴¹ I. Sztrawska, *Anioły w Ameryce. Krótka historia utopii*, „Dialog” 2005, nr 10, s. 98.
- ⁴² Słowa utopia używam tutaj z premedytacją, należy rozumieć je tak pozytywnie, jak poucza Jerzy Szacki w swoich *Utopiach*, gdzie pisze, że bez utopii myślenie w ogóle byłoby niemożliwe. Zob. J. Szacki, *Utopie*, Warszawa 1968.

Summary

This text is an attempt to describe gay and Marxist coalition in politics, art and humanities. By the analysis of the works of three artists: Felix Gonzales-Torres (“Untitled. Ross in L. A.”), Pedro Almodovar (“All about My Mother”) and Tony Kushner (“Angels in America”), the author seeks to find and define Marxist and queer basis of thinking of those artists and their works. The essay is also a critique of Polish gay and leftist movements that, according to the author, use trivialized aspects of Marxist thought. The idea of emancipation is possible only in art and thought experiments, such as those offered by Torres, Kushner and Almodovar – the great artists, whose projects of emancipation based on deep and profound analysis of Marx and, conscious or not, queer thinking are the most beautiful political utopias that the world has ever seen and created.

Łukasz Biskupski

Miki i Donald na froncie (wewnętrznym) Disney Studios podczas II wojny światowej

Uczą się od najlepszych

W 1924 roku w *Mein Kampf* Adolf Hitler – dociekając przyczyny klęski Niemiec podczas I wojny światowej – pisał:

„Dopiero podczas wojny stało się jasne, jak niezwykle rezultaty można osiągnąć dzięki umiejętnemu wykorzystaniu propagandy. Niestety także i w tej dziedzinie musieliśmy się uczyć, obserwując nieprzyjaciela, bowiem aktywność naszej strony była, łagodnie mówiąc, bardzo skromna... To bowiem, czego nie zdołaliśmy uczynić, uczynił nasz nieprzyjaciel, wykazując się przy tym wielką sprawnością i doskonałą kalkulacją. Osobiście bardzo wiele się nauczyłem, obserwując wojenną propagandę wroga”¹.

Propagandą określa się rozpowszechnianie informacji o sprawach publicznych w celu przekonania do czegoś dużych zbiorowości ludzkich. Choć sama jej definicja nie zakłada manipulacji, to w praktyce propaganda oznacza często indoktrynację i przedstawianie informacji w sposób stronnicy lub nawet całkowicie fałszywy. Termin ten kojarzy się powszechnie z totalitarnymi strategiami rozpowszechniania przekazów ideologicznych. Mówiąc „propaganda”, automatycznie myślimy o Josefie Goebbelsie i Leni Riefenstahl oraz Sergieju Eisensteinie i propagandzie radzieckiej. Powyższy cytat przypomina, że propaganda nie określa jedynie systemów totalitarnych, ale jest właściwa każdemu nowoczesnemu społeczeństwu. USA było jednym z państw, które najwcześniej rozwinęły system masowej komunikacji (będący jednym z głównych atrybutów nowoczesności od czasu jej wejścia w fazę przemysłową) i wcześniej też odkryło perswazyjny potencjał mediów technicznych, a przede wszystkim kina.

Najważniejszą nauką, jaką Hitler wyniósł z przyglądania się alianckiej propagandzie z okresu I wojny światowej, była świadomość, że najskuteczniej jest wykorzystać ludzką skłonność do tego, co można nazwać operowaniem w ramach obwodowej drogi przekonywania², a co kolokwialnie ująć można jako naturalną skłonność ludzi do lenistwa umysłowego i „chodzenia na łatwiznę”:

„Propaganda powinna odwoływać się przede wszystkim do emocji i tylko w bardzo ograniczonym stopniu do tak zwanego intelektu. Musimy unikać wygórowanych żądań intelektualnych. Zdolność przyjmowania przez masy treści politycznych jest bardzo ograniczona, a możliwości zrozumienia ich niewielkie”³.

Pierwszą wojną medialną była wojna burska relacjonowana przez operatorów Warwick Trade Company, którzy produkowali, często inscenizowane, reportaże wojenne przedstawiając Brytyjczyków w korzystnym świetle⁴. Pierwszym poważnym poligonem

doświadczalnym dla propagandy filmowej była jednak I wojna światowa. W USA agitacją zajmował się Komitet Informacji Publicznej (Comitee of Public Information), zwany Komitetem Creela od nazwiska George'a Creela, przewodniczącego, który skłonił prezydenta do powołania tego urzędu w celu rozpowszechniania propagandy. Miała to być jednak propaganda – jak przekonywał – nie taka, jak rozumieli ją Niemcy, ale propaganda „w prawdziwym znaczeniu tego słowa, to znaczy – propaganda wiary”⁵. CPI czuwał, by informacje dotyczące wojny docierały do obywateli we właściwej formie, zachęcał przemysł filmowy do kręcenia prowojennych filmów i szkolił „czterominutowych ludzi”, ochotników, którzy podczas lokalnych zgromadzeń przekonywali o konieczności poparcia działań wojennych. Rozpowszechniano na przykład odwołujące się do emocji „opowieści o okropnościach wojny” – rzekomych okrucieństwach nieprzyjaciela wobec cywilów i jeńców. „Celem takich historii było wzmocnienie determinacji do walki (nie możemy pozwolić, żeby ten okrutny potwór zwyciężył) i przekonanie obywateli o moralnym charakterze wojny (pułapka racjonalizacji)”⁶. Krążyły plotki o tym, że Niemcy gotują zwłoki nieprzyjaciela, aby produkować z nich mydło, i że znęcają się nad obywatelami okupowanej Belgii. Głośne były również sprawy egzekucji służącej w Brukseli pielęgniarki, która pomagała alianckim żołnierzom w powrocie na front, oraz zatopienia przez Niemców luksusowego liniowca *Lusitania* w 1915 roku. W zakorzenianiu tego ostatniego faktu w powszechnej świadomości zasadniczą rolę odegrał film animowany *The Sinking of the Lusitania* Winsora McCaya (twórcy popularnej postaci dinozaura Gerty'ego), którego premiera miała miejsce wiosną 1918 roku⁷. Na początku „burzącej krew w żyłach” animacji widzimy *Lusitanię* przepływającą koło Statuy Wolności, a następnie trafioną dwoma niemieckimi torpedami u wybrzeży Irlandii (na ekranie pojawiają się również fotografie sławnych Amerykanów, którzy zginęli na pokładzie, między innymi Alfreda Vanderbilta). Kiedy uderza druga torpeda, obserwujemy pasażerów rozpaczliwie próbujących dostać się do szalup ratunkowych. Aby jeszcze bardziej podkreślić niemieckie okrucieństwo, narracja koncentruje się na matce usiłującej uratować niemowlę – kiedy unosi je ponad głowę, oboje toną. Film kończy plansza z napisem: „Człowiek, który odpalił torpedę, otrzymał za to odznaczenie od Kaisera! I mówią nam, aby nie nienawidzić Huna”⁸.

Uruchamiając swoją własną maszynę propagandową, Hitler wiedział, do kogo się zwrócić o pomoc. Jednym z pierwszych ruchów nowego Ministerstwa Propagandy i Informacji było wynajęcie amerykańskich agencji *public relations*⁹. Niemcy naprawdę wiele nauczyli się, obserwując działania wroga, tak że w krótkim czasie stali się niedoścignionym wzorem budowania jedności narodowej. W USA tymczasem polowania na Hunów organizowane przez Komitet Creela nadal odbijały się czkawką i wszystko, co związane ze słowem „propaganda”, zaczęło budzić złe skojarzenia, przez co niewielu chciało się tym tematem zająć na poważnie.

Wojna – szkolimy i podnosimy morale

7 grudnia 1941 roku – japoński atak na Pearl Harbor był szokiem dla USA pograżonych w dyskusjach między izolacjonistami a interwencjonistami. Nieprzygotowane do wojny było nie tylko społeczeństwo, ale i wiele instytucji państwowych. Armia stanęła wobec całej serii trudności logistycznych związanych z walką na dwóch frontach i koniecznością wyszkolenia tysięcy ochotników. Instytucje odpowiedzialne za walkę ideologiczną stanęły przed nie lada wyzwaniem. Wprawdzie wielu Amerykanów poparło decyzję rządu o zaangażowaniu się w wojnę i wyraziło „poczucie ulgi, że wreszcie

zjednoczyliśmy się jako naród”, ale niewielu było gotowych na bezpośrednie poświęcenia. Równocześnie rząd rozpoczął akcję propagowania uczuć jedności narodowej w celu zyskania jak najszerszego poparcia dla swojej polityki. Prezydent Roosevelt nazywał wojnę walką o „cztery wolności”: wolność mowy i wyrażania opinii, wolność wyznania, wolność od niedostatku i wolność od strachu¹⁰. Potępiając faszystowski rasizm i głosząc ideały demokratyczne, rozpoczęto między innymi akcję koncentrowania obywateli amerykańskich pochodzenia japońskiego w tymczasowych „środkach przemieszczenia” pod pretekstem niebezpieczeństwa, jakie wiąże się z ich przebywaniem na wolności w czasie wojny.

Mówiąc ogólnie, aktywność propagandową w czasie wojny można podzielić na trzy etapy. Podczas gdy przed wojną nacisk kładziono przede wszystkim na zakorzenieniu w powszechnej świadomości roli bonów wojennych dla programów obrony, to po ataku na Pearl Harbor starano się wykorzystać związane z nim negatywne emocje do budowy jedności narodowej. Wraz z przeciąganiem się wojny skupiano się na przeciwdziałaniu publicznemu niezadowoleniu. W końcowej jej fazie podjęto zaś wysiłek na rzecz udowodnienia zasadności ofiar wojennych¹¹.

Na kilka miesięcy przed przystąpieniem USA do wojny utworzono Biuro Obrony Cywilnej (Office of Civilian Defence), które nakłaniało obywateli do ochotniczego udziału w przedsięwzięciach związanych z wojną, głosząc między innymi hasło: „godzina dziennie dla USA”. Mogło to polegać na przykład na udziale w szkoleniach obrony przeciwlotniczej, aktywności w pomocniczej służbie policyjnej i pożarowej lub zbieraniu puszek po konserwach i oszczędzaniu oleju. Aby złagodzić problemy związane z racjonowaniem żywności, rząd zachęcał również do zakładania „Ogródków Zwycięstwa” (*Victory Gardens*), które – jak przekonywał Claud Wickard, Sekretarz Stanu ds. Rolnictwa – są równie ważne jak „udziały w fabryce samolotów”¹². W uznaniu zasług OCD nadawało „Domową Odznakę V” rodzinom, które przekształciły się w „samodzielną jednostkę bojową frontu wewnętrznego”¹³. Nad spójną realizacją polityki rządu federalnego miało czuwać Biuro Informacji Wojennej (Office of War Information). OWI dbała o medialny wizerunek „GI Joe” jako dzielnego, lecz antywojennie nastawionego mężczyzny – groźnego wojownika i troskliwego ojca zarazem. Oprócz podnoszenia morale gra toczyła się również o pieniądze ze sprzedaży obligacji wojennych. Sekretarz Departamentu Skarbu Henry Morgenthau stwierdził, że rząd dąży do stworzenia sytuacji, w której ludzie byłiby „równie zadowoleni z obligacji wojennych jak z Coca-Coli i Lucky Strike’ów”¹⁴.

Generał George C. Marshall, który jako jeden z niewielu w armii zdawał sobie sprawę z potencjału medium filmowego, naciskał, by zmobilizować Hollywood do wysiłku wojennego¹⁵. 18 grudnia 1941 roku prezydent Roosevelt powołał w ramach OWI Biuro ds. Filmu (Bureau of Motion Pictures Affairs). Przedstawiciele środowiska założyli zaś Komitet Działań Wojennych (War Activities Comitte) zrzeszający producentów, dystrybutorów, właścicieli kin i przedstawicieli związków zawodowych, który miał koordynować działalność propagandową i zabezpieczać interesy Hollywood. Po wybuchu wojny do wojska trafiło około 7 000 pracowników wytwórni, „jedna trzecia ludzi normalnie zatrudnionych w przemyśle filmowym”¹⁶, między innymi major Jack Warner, podpułkownik Darryl Zanuck, kapitan John Ford, kapitan John Huston i major Frank Capra¹⁷. Ale nie były to wyłącznie gwiazdy witane z otwartymi rękami – mundury założyły całe rzesze operatorów, dźwiękowców i pracowników technicznych, którzy pracowali nie tylko dla OWI, ale również takich formacji jak Navy Photographic Unity czy Army Signal Corps. Przemysł filmowy został uznany za „strategiczny”, co uchroniło studia przed

reglamentacją surowców i poborem pracowników. Rząd wymagał, aby przy realizacji filmów twórcy brali pod uwagę sześć punktów:

- 1) cel wojny: walczymy o *American way of life*,
- 2) natura wroga: jego ideologia, cele, metody,
- 3) „Narody Zjednoczone” to nasi sojusznicy,
- 4) „front produkcyjny”: dostarcza materiałów pomagających w zwycięstwie,
- 5) „front wewnętrzny”: odpowiedzialność cywilna,
- 6) siły zbrojne: nasi żołnierze, sojusznicy i sprzymierzeńcy¹⁸.

Will Hays, szef Stowarzyszenia Amerykańskich Producentów i Dystrybutorów Filmowych (Motion Picture Producers and Distributors of America), wyznaczył przemysłowi filmowemu czasu wojny trzy linie zadań: edukację, inspirację i rekreację¹⁹. Mimo pozorów jasnej wizji, w rzeczywistości urzędnicy armii i rządu nie mieli żadnego spójnego planu wykorzystania potencjału medium filmowego. Wyraźnie dawały o sobie znać negatywne skutki braku wcześniejszego zainteresowania technikami propagandowymi (*Triumf Woli* i *Olimpię* można było oglądać tylko na zamkniętych pokazach w Museum of Modern Art w Nowym Jorku). Olbrzymią przepaść propagandową (*propaganda gap*) między Niemcami a USA ilustruje wypowiedź Lacy Kastner pracującej dla zamorskiego oddziału OWI: „czasami po obejrzeniu wszystkich tych nazistowskich filmów propagandowych byłam pod takim wrażeniem technicznej doskonałości obrazów, że musiałam sobie przypominać, że to Hitler jest tym, z którym walczymy”²⁰. Podobne przerażenie perfekcją niemieckich filmów wyrażał Siegfried Kracauer. Urzędnicy, nawet ci na najwyższym szczeblu, w dużej mierze nie mieli pojęcia, jak wykorzystać umiejętności i talenty filmowców. Dziennikarz Elmer Davis podczas nominacji na szefa OWI powiedział: „filmy to dziedzina, z którą jestem bardzo mgliście zaznajomiony. Jak na razie nie mam żadnego pomysłu na to, jaką rolę powinny one odgrywać w wysiłku wojennym”²¹. Filmowcy zwykli byli mówić o produkcjach robionych na państwowe zamówienie: „wystarczająco dobre jak dla rządu”²², aby podkreślić, że żaden z urzędników i tak nie będzie umiał ocenić ich pracy.

Nic więc dziwnego, że początkowo powstawały całe masy niewyrafinowanych melodramatów o tytułach takich jak: *Salute to Courage*, *Captain of the Clouds*, *United we Stand* czy *The Devil with Hitler*. Zamiast inspirować, filmy te raczej rozśmieszały widzów swoją topornością. Zmianę przyniosło dopiero powierzenie przez generała Marshalla misji koordynacji wojennej produkcji filmowej znanemu producentowi, Darrylowi Zanuckowi (wiceprezesowi 20th Century Fox). To on w 1942 roku zlecił nakręcenie serii dokumentów wyjaśniających przebieg i cele wojny. Tak powstała słynna *Why we Fight*²³. Podobnie toporna jak w wypadku filmów fabularnych była z początku produkcja na potrzeby szkoleniowe. Zdaniem armii filmy instruktażowe miały być jak podręcznik czy też „celuloidowa tablica szkolna” – proste, pouczające i dosłowne, a wszelkie hollywoodzkie chwytły były niepożądane jako, w mniemaniu urzędników, szkodliwe. Te „filmy o śrubach i nakrętkach” (*nuts’n’bolts films*), jak je popularnie nazywano, obejmowały takie pozycje jak: *Obstuga Przenośnej Pralni* (*The Operation of the Quartermaster Mobile Laundry*), *Garnki na samoloty* (*Pots to Planes*) czy *Podzielmy się równo i uczciwie* (*Let’s Share and Play Square*). Efekt był przeciwny do zamierzonego. Problemu nie stanowiły wyłącznie niskie budżety²⁴: żołnierze zawo-

dowi często określali je jako śmiechu warte lub nieściste, rekruci uważali je po prostu za nudne²⁵.

Dopiero wraz z pozostawieniem filmowcom większej swobody, jak również dzięki wysłaniu ich na linię frontu oraz napływowi kronik wojennych, filmy zaczęły reprezentować bardziej autentyczną wersję wojny. Armia rozpoczęła produkcję filmów wykorzystujących materiał dokumentalny, które miały za zadanie usprawiedliwiać wojnę i ukazywać aktywne poświęcenie wojskowych i cywilów. „Wojna ukazana była w tych filmach jako brutalne, niewdzięczne i mordercze przedsięwzięcie podejmowane wyłącznie z konieczności i niemające nic wspólnego z hollywoodzką bohaterstwą w duchu *Yankee-Doodle-Andy*”²⁶. Filmowcy, mimo sprzeciwów, starali się zaufać swojej intuicji i próbowali ożywić również sztywne materiały szkoleniowe. Ilustrowali filmy materiałem muzycznym i wprowadzali dowcipne komentarze. Przykładowo, siłę ciągu narrator opisywał jako „małego koleżkę, który popycha samolot”, a grawitację jako „leniwego gościa, który uwielbia spać w hamaku podwieszonym pod kabiną pilota”²⁷. W końcu na humorze zaczęto opierać całe filmy, na przykład instruktaż uczący podstawowych zasad zachowania bezpieczeństwa zatytułowany *Jedna prosta lekcja tego, jak dać się zabić (How to get Killed in One Easy Lesson)*²⁸. Frank Capra zaproponował również stworzenie *Kroniki Filmowej Armii i Marynarki (Army-Navy Screen Magazine)* jako bardziej rozrywkowej alternatywy dla nudnych odpowiedników tworzonych przez armię. Trwająca 20 minut kronika wychodziła dwa razy w miesiącu i przeznaczona była wyłącznie dla żołnierzy – twórcy nie musieli się więc przejmować ograniczeniami filmowego kodeksu obyczajowego. Niecenzurowane obrazy pojawiały się również w innych filmach, na przykład w *Sex Hygiene* Johna Forda, który pokazywał skutki zarażenia chorobami wenerycznymi.

Droga od uwzględnienia dramaturgii i humoru w materiałach wojennych do odkrycia użyteczności animacji była już krótka. Wcześniej wykorzystywano ją na przykład do animowania map oraz jako element wizualizujący to, czego nie dało się sfilmować, choćby sposób przenoszenia się zarazków. Armia i różne agencje rządowe wkrótce po wybuchu wojny zwróciły się z szeregiem bardziej kompleksowych zamówień do Włta Disneya, który miał już doświadczenie w produkcji filmów propagandowych dla rządu kanadyjskiego. Jak to ujął jeden z jego pracowników: „Ekipa kreatywna przyzwyczajona do wyťažania szarych komórek nad dowcipnym wykorzystaniem jakiegoś aspektu osobowości Kaczora Donalda nagle znalazła się w sytuacji, w której musiała wyjaśniać facetom z baz szkoleniowych marynarki wszystkie tajemnice działania i obsługi żyroskopu i jego związek z ogólną zasadą działania latającej torpedy”²⁹. W filmowej produkcji wojennej udział miała również wytwórnia Warner Brothers: w 1943 roku Frank Capra zwrócił się do animatorów z „Termitiery” z prośbą o pomoc w ożywieniu szkoleń. Tak powstało dwadzieścia sześć filmów o niezdarnym szeregowcu SNAFU³⁰.

Filmy animowane a polityka przed wojną

Nie znaczy to, że wcześniej filmy animowane nie poruszały kwestii związanych ze światowym konfliktem. Począwszy od lat trzydziestych kreskówki (ale w dużo mniejszym stopniu niż film) zaczęły odzwierciedlać rosnący poziom napięcia międzynarodowego. Jack Warner był pierwszym i najbardziej zaangażowanym antynazistą wśród filmowców, od kiedy Jack Kaufmann, szef sprzedaży Warner Brothers w Niemczech, został w 1937 roku brutalnie zamordowany w jakiejś ciemnej uliczce Berlina³¹. WB produkował takie filmy jak *What Price Porky* (1938), przedstawiające karykaturalną postać faszystowskiej kaczki niezwykle podobnej do Benito Mussoliniego³². Wytwórnia Kauf-

manna aż do 1941 roku produkowała największą liczbę kreskówek o tematyce politycznej w porównaniu z innymi studiami (aczkolwiek procentowo przeważał Universal)³³.

Jeśli chodzi o Walta Disneya, to przed włączeniem się USA w wojnę w studiach w Burbank nie powstała żadna produkcja potępiająca europejskie reżimy totalitarne i autorytarne³⁴. Jego stanowisko wobec nazizmu jest trudne do odtworzenia. Ambiwalencję postawy producenta pogłębiają również takie fakty, jak na przykład umieszczenie w *Trzech Małych Świnkach* (*Three Little Pigs*, 1933) karykatury „chciwego żydka”, w którego przez chwilę zmienia się Wielki Zły Wilk (scena ta została usunięta z obecnie dostępnej wersji filmu)³⁵. Z kolei w *The Opry House* Myszka Miki w przedstawieniu wodewilowym parodiuje tańczącego Chasyda (ta scena umknęła korporacyjnym cenzorom). *Byczka Fernando* (*Fernando Bull*, 1938) można zaś interpretować jako alegorię potężnej Ameryki odmawiającej udzielenia pomocy Republikańskiej Hiszpanii w walce z faszystowską rebelią Franco³⁶.

Należy również pamiętać, że wielki animator i biznesmen kilkakrotnie gościł na Festiwalu w Wenecji i osobiście odebrał nagrodę Cup Mussolini za *Królową Śnieżkę*. Disney również jako jedyny (oprócz Henry'ego Forda) przyjął w USA Leni Riefenstahl w kilka dni po pogromie Żydów w czasie Nocy Kryształowej (9 listopada 1938 roku). Riefenstahl przybyła do Nowego Jorku 4 listopada na pokładzie transatlantyku Europa, aby wypromować w USA *Olimpię*. Prasa rutynowo witała ją jako kolejną gwiazdę ze Starego Kontynentu. Gazety ogłosiły przybycie „energicznej niemieckiej aktorki i reżyserki”. Dziennikarze komentowali jej strój i biżuterię oraz snuli plotki na temat luźnego flirtu z jej „bliskim przyjacielem”, kanclerzem Hitlerem. Potem przysły wiadomości o Nocy Kryształowej i Riefenstahl stała się nagle sługusem Hitlera, *der Führers pet photographer*. Hollywood ogłosiło bojkot reżyserki, z którego wyłamał się tylko Disney. Przyjął ją w Burbank, gdzie dyskutowali między innymi na temat *storyboardów* do *Fantazji*. Disney odmówił jednak publicznego pokazywania się z osobą, która – jak argumentował – znana jest z filmów, jakich nie można nazwać rodzinnymi³⁷. Po spotkaniu Riefenstahl stwierdziła, że Disney cechuje się niemieckim wyczuciem (*German feeling*) – „tak często czerpie inspirację z niemieckich bajek i baśni”³⁸. Jego fascynację kulturą niemiecką i jej folklorem można zauważyć w *Królowie Śnieżce*, która – jak to ujęła Esther Leslie – jest „tak aseksualna, jak nazistowska rzeźba uosabiająca nagą cnotliwą germańską kobiecość”³⁹. Fascynacja ta swój najpełniejszy wyraz uzyskała właśnie w *Fantazji* inspirowanej ideą wagnerowskiej *gesamtkunstwerk*⁴⁰. Gorliwość Disneya została w końcu nagrodzona: jego filmy jako jedyne produkcje amerykańskie miały wstęp do niemieckich kin aż do oficjalnego wypowiedzenia wojny przez USA Niemcom.

Walt Disney Studios w czasie wojny

Zaangażowanie USA w wojnę okazało się mimo wszystko w miarę korzystnym wydarzeniem dla wytwórni Disneya (zresztą podobnie jak dla całego Hollywood), pogrążonej w poważnych tarapatach finansowych, na które złożyło się kilka przyczyn. Rozpoczęcie działań wojennych w Europie w 1939 roku poważnie ograniczyło rynki zbytu dla kreskówek. Poza tym w 1940 roku produkcja przeniesiona została do nowoczesnych (i kosztownych) pomieszczeń studia-miasteczka w Burbank (gdzie mieści się do dziś). Dwa kolejne filmy po bardzo popularnej *Królowie Śnieżce* i *Siedmiu Krasnoludkach* (1937), a mianowicie *Pinokio* i *Fantazja* (pierwszy film nakręcony w technice stereofonicznej „Fantasound”), oba z 1940 roku, nie przyniosły spodziewanych zysków. Niskobudżetowy *Dumbo* miał poprawić sytuację wytwórni, ale podczas jego produkcji wybuchł

wielki strajk rysowników (poprzedni duży strajk w wytwórni braci Fleischerów doprowadził ich firmę do bankructwa)⁴¹. Pracownicy rozczarowani byli niskimi pensjami, a przede wszystkim obiecany przez Disneya, a nieprzyznanymi premiami za *Królewnę Śnieżkę*. Dodatkowo po klapie *Fantazji* rozpoczęły się masowe i bezwzględne zwolnienia (rysownik Preston Blair otrzymał wypowiedzenie na zaprojektowanej przez siebie papeterii z *Fantazji* z tańczącymi aligatorami i hipopotamami)⁴². Sytuacją w wytwórni zainteresowała się Amerykańska Gildia Rysowników, ale Disney nie zgodził się na założenie w wytwórni związku zawodowego. Do ruchu protestujących przystąpił nawet Art Babbitt (twórca między innymi postaci Goofy'ego) oraz Bill Tylta (Dumbo). Zdradę swoich gwiazd Disney odebrał bardzo osobiście – natychmiast zwolnił Babbitta, każąc ochronie wyprowadzić go poza teren studia. Strajk wybuchł 29 maja 1941 roku i trwał pięć tygodni. Doprowadził do zgody na utworzenie w firmie związku zawodowego, od tej pory też nazwiska animatorów mogły pojawiać się na listach płac, ale atmosfera w firmie na długo została zatruta. W 1947 roku zeznając w Kongresie przed Komitetem ds. Działalności Antyamerykańskiej (House Committee on Un-American Activities), Disney oskarżył komunistów o to, że ich grupa bojowa dokonała próby przejęcia jego artystów. Strajkującym zarzucił nieamerykańskość i zadeklarował: „To, nad czym ubolewam najbardziej, to że byli oni w stanie dostać się do tych związków, przejąć je i zaprezentować światu, że ludzie, którzy u mnie pracują i o których wiem, że są dobrymi, stuprocentowymi Amerykanami, a zostali schwytani przez tę grupę – że oni wspierają wszystkie te ideologie. A tak nie jest i czuję, że oni [komuniści] naprawdę powinni być wykurzeni [...] tak, żeby wszystkie te dobre, wolne sprawy [...], które są prawdziwie amerykańskie, mogły wyzwolić się ze skazy komunizmu”⁴³.

Atak z 9 grudnia po prostu uratował Burbank od bankructwa. Wojsko wkroczyło w życie wytwórni dosłownie – jako że znajdowała się ona w pobliżu strategicznej wytwórni lotniczej Lockheeda⁴⁴, kilkuset żołnierzy obrony przeciwlotniczej przez osiem miesięcy stacjonowało na terenie studia. Jak wspominał jeden z ówczesnych pracowników: „rytm naszego życia wyznaczała wojskowa trąbka”⁴⁵. Żołnierze zarekwirowali jedno ze studiów dźwiękowych na warsztat naprawczy, a w firmowych garażach przechowywali trzy miliony sztuk amunicji⁴⁶.

Pierwsze wojenne produkcje Disney Studio zrealizowało dla rządu kanadyjskiego. Wiosną 1941 roku Walt Disney spotkał się z przewodniczącym National Film Board of Canada, Johnem Griersonem, który złożył zamówienie na cztery filmy nakłaniające do zakupu obligacji wojennych i jeden film instruktażowy. Zaledwie miesiąc później Disneyowscy rysownicy przedstawili propozycje wszystkich pięciu filmów⁴⁷. Aby zmieścić się w terminie i budżecie, przy produkcji wykorzystano fragmenty filmów powstałych przed wojną. I tak na przykład *Three Thrifty Pigs* oparto na *Three Little Pigs*. Film składa się z dwóch części: pierwsza, fabularna, jest parafrazą bajki o trzech świnkach, druga pokazuje, jaki sprzęt wojenny kupuje się za pieniądze z obligacji, i daje wyobrażenie, jak za jego pomocą można pokonać wroga (pojawiają się hasła w rodzaju: „*Invest for victory*” lub „*Keep your money fighting*”). Fabuła opiera się na metaforze „obligacje wojenne to cegielki muru obronnego”. Dwie świnki wyśmiewają pracę trzeciej, która mozolnie przez cały dzień buduje swoją chatkę z cegiełek/obligacji, ale okazuje się, że tylko jej chatka wytrzymuje atak Wielkiego Złego Wilka w nazistowskim mundurze. Na zakończenie świnki śpiewają: *The Union Jack's still waving / we'll be safe from Big Bad Wolf / if you lend*

your saving. Z kolei *Seven Wise Dwarfs* wykorzystując fragmenty oryginalnej *Królewny Śnieżki*, pokazuje, jak Siedmiu Krasnoludków zanoszą wydobyte przez siebie diamenty do punktu sprzedaży obligacji, śpiewając: *We'll do our part with all our heart*. Dla Kanadyjczyków powstały również *Donald's Decision* oraz *All Together*.

Na krótko przed przystąpieniem USA do wojny Disney zaangażował się również w politykę południowoamerykańską. W maju 1941 roku Nelson Rockefeller, dyrektor Biura Koordynatora Spraw Między-Amerykańskich (Coordinator of Inter-American Affairs) powiedział mu: „Twoje filmy są tam na dole popularne, a że wpływy Nazistów są tam silne, to może udało by się wprowadzić nieco równowagi, gdybyś tam pojechał i spotykał się z ludźmi”⁴⁸. Disney na początku odmówił, ale po otrzymaniu budżetu w wysokości 270 tysięcy dolarów i zamówienia na cztery filmy – uległ⁴⁹. On sam oraz jego osiemnastu najlepszych rysowników pojechało jako „ambasadorowie dobrej woli” w trasę objazdową po Brazylii, Chile, Argentynie i Peru. Wskutek wyjazdu w 1942 roku powstały dwa filmy mające poprawić opinię mieszkańców Ameryki Południowej o USA (i osłabić wpływy Niemiec): *Saludos Amigos* z 1942 (który przyniósł 1.2 miliona dolarów zysku) oraz *The Tree Caballeros* (z 1944). W pierwszym z filmów Kaczor Donald jako amerykański turysta poznaje region jeziora Titicaca, ucząc się na przykład kroków samby od palącej cygara papugii José Carioci, a w *El Gaucho Goofy* (1943) amerykański kowboj porównuje warunki życia na Dzikim Zachodzie i południowoamerykańskiej pampie. Jednym z bohaterów jest José Carioca – paląca cygara papuga z Brazylii, która uczy Donalda kroków samby. W *Three Caballeros*, pierwszym *sequelu* w historii wytwórni, Donald (reprezentujący USA), José Carioca (Brazylia) oraz nowa postać meksykańskiego koguta-kowboja, Panchito Pistoles, przemierzają Amerykę Południową, poznając jej kulturę i mieszkańców.

Wkrótce po rozpoczęciu wojny różnorakie agendy rządowe zaczęły zgłaszać zamówienia promujące udział w przedsięwzięciach związanych z „frontem wewnętrznym”. Powstały kreskówki zachęcające do oddawania krwi, zakładania ogródków zwycięstwa, pracy ochotniczej, oszczędzania żywności czy przetwarzania odpadów. Myszka Miki, Kaczor Donald czy Goofy nakłaniali do dobrego odżywiania, płacenia podatków czy nabywania obligacji wojennych⁵⁰. Na przykład *Out of the Frying Pan and into the Firing Lane* (1942) z udziałem Myski Minnie zachęcał gospodynie domowe do zachowywania wytopionego tłuszczu, który mógł być wykorzystany do produkcji materiałów wybuchowych. Narrator mówi: „Amerykańskie gospodynie domowe, jedną z najważniejszych rzeczy jakie możecie zrobić jest oszczędzanie oleju kuchennego”⁵¹. Najzabawniejszą animacją tego rodzaju jest *Victory Vehicles* z 1943 roku ukazująca alternatywne formy transportu (ponieważ samochody, benzyna i opony były towarami deficytowymi). Goofy i inne postacie pokazują rozmaite wehikuły domowej roboty – od rowerów i lasek pogo aż po pojazd napędzany magnesem (a jednocześnie urządzeniem do zbierania złomu). Co jakiś czas na ekranie pojawiają się napisy w rodzaju: *Beat the Jap With Scrap* czy *Buy Defense Bonds*. Największym wyzwaniem dla studia było stworzenie serii filmów przekonujących, że płacenie podatków jest patriotycznym obowiązkiem każdego obywatela. W 1942 roku zamówił je Sekretarz Departamentu Skarbu, Henry Morgenthau, obawiając się buntu podatników po reformie z 1941 roku, która zwiększała liczbę osób objętych obowiązkiem podatkowym o 7 milionów⁵². Pierwszy film powstał zaledwie po czterech tygodniach, podczas gdy zazwyczaj produkcja trwała od sześciu do ośmiu miesięcy! Widzimy Kaczora Donalda słuchającego audycji radiowej zachęcającej do terminowego płacenia podatków. Donald pyta: „Po co ten pośpiech?”. *Your country needs taxes to beat the Axis!* - odpowiada radio. To motywuje Donalda do szybkiego wypełnie-

nia uproszczonego formularza podatkowego i dokonania opłaty. Rosnące stopy monet zamieniają się w kominy fabryk amunicji, a następnie widzimy japoński statek tonący przy dźwiękach V Symfonii Beethovena. Według przeprowadzonych badań film w ciągu sześciu tygodni wyświetlania skłonił 11 700 osób do wcześniejszej zapłaty podatku. Co ciekawe, kosztująca 80 000 dolarów animacja ściągnęła na siebie w Kongresie zarzut „paskarstwa wojennego”⁵³. Druga, „wizualizacyjna” część tego filmu wykorzystana została w poruszającym ten sam temat *The Spirit of 43*: tu Donald musi wybrać między podszeptami rozrzutnego „bikiniarza” zachęcającego do prze hulania wyplaty a radami oszczędnego szkockiego przodka przypominającego o patriotycznym obowiązku podatkowym.

Wraz ze wzrostem kosztów wojny prezydent Roosevelt rozpoczął akcję sprzedaży obligacji wojennych. Chcąc zamortyzować wstrząs społeczny związany z koniecznością zapłaty, namówiono Disneya do zgody na umieszczenie wizerunków jego 22 najpopularniejszych bohaterów na certyfikatach zaświadczających o zakupie obligacji. Reklamowano je pod hasłem „obligacje dla dzieci” (*Bonds for babies*). Disneyowskie postacie znajdowały się również na okładkach książeczek z kartkami na racjonowane produkty, na szyldach ogródków zwycięstwa i broszurach promujących zdrowe odżywianie; zachęcały również do oszczędnej jazdy w kampanii Sunoco Petroleum Company (pod hasłem *Reinforced for rational driving*)⁵⁴. Rysownicy wytwórni projektowali również insygnia i emblematy oddziałów wojskowych oraz tak zwane *nose art* – naklejki na dzioby samolotów⁵⁵. Postać Myszki Miki przybierała nawet dziecięce maski gazowe.

Wytwórnia wyprodukowała też łącznie siedemdziesiąt pięć filmów szkoleniowych (*nuts 'n' bolts*) przeznaczonych dla przyspieszonej masowej edukacji rekrutów. Pierwszy wojskowy kontrakt podpisany został dzień po ataku na Pearl Harbor. Wówczas U.S. Navy's Bureau of Aeronautics zamówiło film uczący rozpoznawania samolotów i statków⁵⁶. Marynarka wojenna była najlepszym klientem Disneya – do 1945 roku na jej zamówienie powstało co najmniej trzydzieści pięć filmów. Wśród nich znalazł się między innymi instruktaż na temat technologii wpuszczania główek nitów w kadłuby lotnicze *Four Methods of Flush Riveting*, zawierający początkową planszę z napisem *Developed by the Walt Disney Studios to demonstrate the quickest and cheapest method whereby the animation medium can be applied to nation defence training* [podkreślenie Ł. B.]. Rysownicy studia ilustrowali też kursy meteorologii, taktyki ataku torpedowego, techniki lądowania, skakania ze spadochronem czy sposób działania automatycznego pilota lub żyroskopowego urządzenia pełzającego. Wiele z technologii ukazywanych w animacjach było ściśle tajnych – jak na przykład w *Fixed Gunnery and Fighter Tactics* lub *High Level Precision Bombing* – co wiązało się z koniecznością utrzymania restrykcyjnych środków bezpieczeństwa i pełnej kontroli pracowników.

Być może Disneyowskie filmy treningowe zawdzięczały swój sukces założeniu, że nawet film o obwodach elektrycznych powinien być zajmujący (dzięki czemu wyróżniały się pośród nudnych rządowych produkcji), co polegało między innymi na umieszczeniu dowcipnych fabularyzowanych wstawek rozrywkowych. Na przykład *Stop That Tank* rozpoczyna się od pseudoinstruktażu opisującego absurdalne techniki kamuflażu, w którym Adolf Hitler trafia do piekła i ze łzami w oczach tłumaczy się, że ci straszni Alianci go zmylili i oszukali. Dopiero później widzimy właściwy film prezentujący nowe działo przeciwczołgowe (również zawierający elementy rozrywkowe).

Ideologiczne centrum Disneyowskich produkcji wojennych stanowią te, które w firmie nazywano „psychologicznymi”⁵⁷. Disney jako jeden z niewielu producentów do-

strzegł, że kreskówki mogą być używane jednocześnie do celów politycznych i rozrywkowych. W 1943 roku powstało 5 filmów przekonujących o znaczeniu walki z państwami osi i ukazujących nazizm w przejawiskrawiony, często prześmiewczy sposób: *Der Fuehrers Face*, *Reason and Emotion*, *Chicken Little*, *Education for Death* oraz *Victory Through Air Power*. Najzabawniejszym i najbardziej popularnym⁵⁸ z nich (i chyba ze wszystkich filmów Disneya tego czasu) jest pierwszy tytuł, zdobywca Oscara za najlepszy obraz animowany. Bohaterem inspirowanego *Dzisiejszymi czasami* Chaplina filmu jest Kaczor Donald – obywatel III Rzeszy mieszkający w chatce w kształcie głowy Hitlera. Po pobudce, do której użyto zegara z kukułką-Hitlerem, i śniadaniu złożonym z produktów jedzeniopodobnych udaje się do fabryki amunicji, a towarzyszy mu orkiestra marszowa złożona z przedstawicieli państw osi śpiewających tytułową piosenkę:

*When der Fuehrer says, „We ist der master race,”
We HEIL! [honk!] HEIL! [honk!] Right in der Fuehrer’s face!
Not to love der Fuehrer is a great disgrace,
So we HEIL! [honk!] HEIL! [honk!] Right in der Fuehrer’s face!*

*When Herr Goebbels says, „We own der world und space,”
We HEIL! [honk!] HEIL! [honk!] Right in Herr Goebbels’ face!
When Herr Goering says, „They’ll never bomb dis place,”
We HEIL! [honk!] HEIL! [honk!] Right in Herr Goering’s face!⁵⁹*

Tempo pracy jest tak szaleńcze, że ostatecznie Donald wariuje, co zwizualizowane zostało przy pomocy surrealistycznej „impresji”, w trakcie której między innymi skunks w kształcie swastyki puszcza gazy w twarz Hitlera (kolejne świadectwo wojennego rozluźnienia cenzury obyczajowej). Zły sen się kończy, a Kaczor budzi się w pościeli w kształcie amerykańskiej flagi na tle Statuy Wolności. „Cieszę się, że jestem obywatelem Stanów Zjednoczonych Ameryki!” – podsumowuje Donald.

Reason and Emotion oparty został na parafrazie platońskiej metafory duszy jako pojazdu zaprzęgniętego w dwa rumaki. Rozum (typ intelektualisty) oraz Emocja (jaskiniowiec) rywalizują o kontrolę nad umysłem człowieka. Emocja jest irracjonalna i prymitywna – łatwo ulega propagandzie (przywołuje się apelujące do uprzedzeń i lęków przemówienia Hitlera), zamyka rozum w obozie koncentracyjnym. Na końcu widzimy Rozum i Emocję razem pilotujących samolot walczący z wrogiem. Film ostrzegł przeciętnego Amerykanina, by nie dał się zwieść podszeptom sabotażystów.

Podobny temat podejmuje *Chicken Little*. Lis Foxy Loxy, chcąc wkraść się do dobrze strzeżonego kurnika, ucieka się do psychologii. Wykorzystując rady z podręcznika (pojawią się silna sugestia, że książką tą jest *Mein Kampf*), takie jak „żeby wpłynąć na masy, wybierz najmniej inteligentnego osobnika” czy „złam zaufanie mas do ich przywódcy”, i manipulując Kurczakiem Malutkim, podburza społeczność kurnika przeciw kogutowi Cocky-Locky. Za namową lisa Kurczak prowadzi wszystkie kury do lisiej jamy – film kończy się dosyć makabrycznym obrazem stosów objedzonych kurzych kości.

III Rzesza w najciemniejszych barwach ukazana została w animacji *Education for Death* opartej na książce Georga Zimera, która opisuje, jak naziści kontrolują rozwój dzieci, od momentu narodzenia szkoląc je w nienawiści. Młody Hans w szkole słyszy bajkę o Królowie Śnieżce zilustrowaną rozrywkową wstawką, w której Hitler występuje jako karykatura Czarującego Księcia na koniu i w srebrzystej zbroi na tle zamku przypominającego Neuschwanstein (prawdopodobnie inspirowana znanym obrazem Huberta Lanzingera z 1937 roku⁶⁰). Śpiącą Królową jest tłusta Germania śpiewająca „Heil Hitler” na melodię z wagnerowskiego „Cwałowania Walkirii”. Hans wyrasta na bezwolnego żołnierza nazistowskiego – pali książki i profanuje kościoły. W ostatniej scenie widzimy maszerujące szeregi wojska, które zamieniają się w szeregi krzyży na pobojowisku.

Zupełnie odmienny jest pełnometrażowy *Victory through Air Power*⁶¹, adaptacja książki majora Alexandra de Severskiego z 1942 roku. Film wzywał do bardziej stanowczego użycia sił lotniczych, zwłaszcza bombowców, aby „znieść wroga i zepchnąć go w poddaństwo”⁶². Seversky proponował, żeby alianci stworzyli flotę długodystansowych bombowców w celu zdobycia hitlerowskich linii zaopatrzenia i japońskich przyczółków na Pacyfiku (co metaforycznie ukazano jako amerykańskiego orła atakującego japońską ośmiornicę). Disney był tak zafascynowany książką, że wyprodukował film na własny koszt. Sam go też dystrybuował, bo RKO nie wykazało zainteresowania. Oprócz stylizowanych na dokument ilustracji książki w filmie umieszczono humorystyczną „historię lotnictwa” (pomysł, który chodził za Disneyem od dawna). Przykładowo, I wojnę światową ilustruje groteskowy pilot niemiecki w pikelhaubie, który odstrzeliwuje sobie przednie śmigło (bo nie wynaleziono jeszcze mechanizmu synchronizującego). Jak podaje historyk animacji, Leonard Maltin, „dopiero kiedy Roosevelt obejrzał *Victory...*, nasz kraj zaangażował się w dalekosiężne naloty bombowe”⁶³. Inne źródła dowodzą jednak, że film spotkał się z krytyką. Barbara Deming, analityk filmowy OWI, nazwała go „planikiem Seversky’ego na wygranie wojny”. Film przyniósł też ogromne straty, a ludzie wychodzący z kina twierdzili, że „była to najbardziej beznadziejna rzecz, jaką kiedykolwiek widzieli”⁶⁴.

Disney produkował również filmy „czysto” rozrywkowe. Ponieważ jednak, jak wiadomo, dbał o to, by każda jego produkcja była zabawna, podział ten jest dosyć umowny. Przez całą wojnę powstawały filmy mające pomóc Amerykanom w oswojeniu wojny i skanalizowaniu związanego z nią stresu. Większość z nich związana jest z instytucją poboru do wojska i życia w jednostce. Powstała cała mini-seria z udziałem Kaczora Donaldal i Sierżanta Peta, który zawsze wpadał w kłopoty z powodu nieudolności podwładnego (*Donald Gets Drafted*, 1942; *The Vanishing Private*, 1942; *Sky Trooper*, 1942; *Fall Out, Fall In*, 1943; *The Old Army Game*, 1943). W *Donald Gets Drafted* Kaczor Donald przy dźwiękach przeboju *The Army’s Not the Army Any More* wkracza do punktu rekrutacyjnego, gdzie poddany zostaje drobiazgowemu badaniu i po dopasowaniu munduru (który kurczy się po oblaniu Donaldal wiadrem wody) trafia do jednostki. Tam sierżant Pete stara się wdrożyć Kaczora w reguły musztry, ale ten okazuje się kompletnym beztalenciem i kończy w kuchni, obierając ziemniaki. Bohaterem dwóch filmów (*The Army Mascott*, 1942; *Private Pluto*, 1943) jest pies Pluto. W pierwszym rywalizuje o status maskotki oddziału z kozą Guentherem, która w pewnym momencie wylatuje w powietrze, przyklejając się do przelatującego samolotu jako *nose art*. W drugim Pluto walczy z wiewiórkami Chipem i Dalem, które nieświadomie dokonują sabotażu tajnego działu, zamieniając je na spichlerz żołądź. Zrealizowano również *Home Defense* (1943) opowiadający o zmaganiach Donaldal i siostrzeńców obsługujących stanowisko nasłuchu przeciwlotniczego – pomylenie brzęczenia pszczoły z nalotem wroga ma katastrofalne

skutki. *How To Be a Sailor* (1943) ukazuje historię marynarki wojennej – bohaterem każdej z epok jest różnie przebrany – od wikinga po współczesnego marynarza – Goofy. Ciekawym przypadkiem, z uwagi na jaskrawo rasistowskie wątki⁶⁵, wydaje się *Commando Duck* z 1944 roku. Donald skacze na spadochronie nad dżunglą z misją zniszczenia nieprzyjacielskiego lotniska. Japońscy snajperzy (jeden udający kamień, a drugi – drzewo, obaj ze skośnymi oczyma i wystającymi zębami) strzelają do niego, gdy płynie rzeką w gumowym pontonie, ale Kaczor bierze pociski za chmurę komarów. W pewnym momencie ponton klinuje się u podstawy wodospadu i zaczyna powiększać się do kolosalnych rozmiarów; pękając zaś zalewa i niszczy lotnisko – misja zostaje wykonana.

Zakończenie

Pomimo olbrzymiej liczby produkowanych animacji pod koniec wojny wytwórnia Disneya wykazała potężny deficyt. Z paroma wyjątkami żaden z jej filmów nie osiągnął sukcesu kasowego i chociaż ciągle dyskutowano popularność *Królowej Śnieżki* – pieniądze z biletów napływały z rynku wewnętrznego i z zagranicy – to w 1942 roku skończyły się wszelkie środki, a dług urósł do 1.2 miliarda dolarów⁶⁶. Studio bezskutecznie starało się z niego wyjść do końca wojny. Nie można jednak powiedzieć, że był to zły okres dla Disneya. Warunki produkcji wojennej pozwoliły na eksperymenty z nową formą – filmem edukacyjnym, który na stałe wszedł do repertuaru studia w Burbank. Z kolei wszechobecność animowanych bohaterów od filmów instruktażowych przez kartki żywnościowe i insygnia wojskowe aż po maski gazowe pozwoliła na osiągnięcie takiej „rozpoznawalności marki”, o jakiej inne wytwórnie mogły tylko marzyć. Zamówienia rządowe wprawdzie nie przynosiły wielkich zysków, ale pozwoliły utrzymać względną płynność finansową firmie osłabionej strajkami i porażkami jej kolejnych produkcji w czasach, gdy dostęp do wielu rynków zbytu uległ odcięciu. Disney wiedział dobrze, co mówi, kiedy stwierdził: „Ciężko powiedzieć cokolwiek dobrego o wojnie, ale na pewno była to świetna okazja, by wypróbować możliwości naszego medium. Niewielu ludzi ma szansę jednocześnie pomóc swojemu krajowi oraz sobie”⁶⁷.

Myszka Miki – *porte parole* Walta Disneya – wkładała mundur bardzo rzadko i nigdy nie ukazywała się w nim bezpośrednio. Zupełnie tak, jakby sam Disney rozmyślnie lub podświadomie dystansował się od wojny. Ciężko powiedzieć, czy był patriotą w takim sensie, jaki mu się teraz przypisuje, a wiele przesłanek przemawia przeciw temu stwierdzeniu. Można spekulować, czy na przykład nie wołałby widzieć USA po stronie państw osi. Jedno nie ulega wątpliwości: na pewno był genialnym biznesmenem, elastycznym w stosunku do zmieniających się warunków rynku. Mundur by go tylko ograniczał.

Możemy wyróżnić kilka długofalowych skutków tak powszechnego zastosowania medium filmowego podczas II wojny światowej. Przede wszystkim, medium filmowe po raz pierwszy przestało być powszechnie postrzegane jedynie jako źródło niewyrafinowanej rozrywki. Dostrzeżono edukacyjny potencjał filmu, który pozwalał dostosować się do zachodzącego w społeczeństwie „zwrotu piktoralnego” – dzięki doświadczeniom wojennym, rozpoczęto systematyczne wprowadzanie filmu do edukacji szkolnej. Równie ważny jest wpływ propagandy filmowej na ewolucję języka ruchomych obrazów. Szereg konsekwentnie stosowanych zabiegów autoreferencyjnych i autodemaskacyjnych

– na przykład ukazywanie w kronikach kulisów produkcji własnych programów – w dużym stopniu przyczynił się do zmierzchu hollywoodzkiego stylu zerowego. W połączeniu z nauką dekonstrukcji wrogich przekazów ideologicznych (na przykład w *Why We Fight*) spowodowało to wzrost kompetencji odbiorczych widzów, zwłaszcza ich potencjału krytycznego. Ostatni aspekt powoduje, że ten epizod w historii kinematografii może stanowić płodny przedmiot badań nad tym, jak wojenna „szczepionka przeciw ideologii” wpłynęła na recepcję późniejszych filmów a tym samym na ocenę perswazyjnego (ideologicznego) potencjału kina powojennego.

Przypisy

- ¹ Cyt. za: E. Aronson, A. Pratkanis, *Wiek propagandy. Używanie i nadużywanie perswazji na co dzień*, przeł. J. Radzicki, M. Szuster, Warszawa 2003, s. 275.
- ² Zob. Ibidem, s. 38 i n.
- ³ A. Hitler, *Moja Walka*, przeł. I Puchalska, P. Marszałek, Kraków 1992, s. 84 (tłum. zmodyfikowane).
- ⁴ Zob. J. Barnes, *Filming the Boer War: the beginnings of the cinema in England 1894-1901*, vol 4, Bishopsgate, London 1992.
- ⁵ R. Jackall, J. Hirota, *Image Makers: Advertising, Public Relations, and the Ethos of Advocacy*, Chicago 2003, s. 13.
- ⁶ Zob. E. Aronson, A. Pratkanis, op. cit., s. 276.
- ⁷ Na temat brytyjskiej animacji propagandowej zob. D. Huxley, *Kidding the Kaiser, British propaganda animation, 1914-1919*, „Early Popular Visual Culture”, 2006, Vol. 4, Nr 3.
- ⁸ M. S. Shull, D. E. Wilt, *Doing Their Bit. Wartime American Animated Short Films, 1939-1945*, Jefferson 2004, s. 22.
- ⁹ E. Aronson, A. Pratkanis, op. cit., s. 277.
- ¹⁰ R. Polenberg, *Amerykański „front wewnętrzny” podczas II wojny światowej*, w: *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*, red. nauk. A. Bartnicki, D.T. Critchlow, t. 4: *1917-1945*, red. nauk. A. Bartnicki, Z. Kwiecień, Warszawa 1995, s. 287.
- ¹¹ Zob. J. Kimble, *Mobilizing the Home Front: War Bonds and Domestic Propaganda*, Texas A&M University Press 2006.
- ¹² Zob. film instruktażowy na <www.archive.org/details/victory_garden>.
- ¹³ Zob. R. Polenberg, op. cit., s. 289.
- ¹⁴ Ibidem, s. 290.
- ¹⁵ Informacje na temat „Hollywood czasu wojny” czerpię z rozdziału „The United States. Hollywood at War”, w: D.A. Cook, *A history of narrative film*, New York-London, 1996, s. 439 i n. Szerzej na ten temat zob.: C.R. Koppes, G.D. Black, *Hollywood goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, New York 1987.
- ¹⁶ Wg raportu *War Activities Committee*, cyt. za: M. Birdwell, *Technical fairy first class? Is this any way to run an army?: private Snafu and World War II*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2005, Vol. 25, Nr 2, s. 203.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Zob. C.R. Koppes, G.D. Black, op. cit.
- ¹⁹ T. Doherty, *Projections of war. Hollywood, American Culture and World War Two*, New York 1993, s. 65.
- ²⁰ Ibidem, s. 27.
- ²¹ Ibidem.
- ²² Ibidem, s. 61.
- ²³ Serię tworzyły m.in. *Prelude to War* (F. Capra, 1942), *Nazis Strike* (F. Capra, A. Litvak, 1942), *Divide and Conquer* (F. Capra, A. Litvak, 1943), *War Comes to America* (A. Litvak, 1944). Innym przykładem może być *Bitwa o Midway* J. Forda (1942).
- ²⁴ Mimo że budżety i gaże twórców były dużo niższe od hollywoodzkich standardów, to i tak pojawiły się zarzuty o oszustwa i marnotrawstwo (armia miała własne ośrodki filmowe). Harry Truman, wówczas senator, doprowadził do rozpoczęcia senackiego śledztwa w sprawie programu filmów treningowych. Atak skupił się przede wszystkim na Zanucku, w którego obronie stanęła armia, argumentując, że Hollywood po

- prostu dostarcza lepszego produktu po niższej cenie. Zob. T. Doherty, op. cit., s. 64.
- ²⁵ J. i N. Morgan, *Dr. Seuss and Mr. Geisel*, New York 1995, s. 109.
- ²⁶ D. A. Cook, *A History of Narrative Film*, op. cit., s. 440.
- ²⁷ T. Doherty, op. cit., 67.
- ²⁸ Ibidem, 66.
- ²⁹ Ibidem, 68.
- ³⁰ Filmy te, również przeznaczone wyłącznie dla żołnierzy, mogły pozwolić sobie na dużo ostrzejszy polityczny i seksualny humor. Na temat Snafu zob. M. Birdwell, op. cit.
- ³¹ Fakt ten nigdy nie został do końca potwierdzony. Zob. T. Doherty, op. cit., s. 14.
- ³² Na temat recepcji polityki w kreskówkach z lat trzydziestych zob. rozdz. „Animated talkies During the 1930s: A political Overview”, w: M.S. Shull, D.E. Wilt, op. cit.
- ³³ Zob. M.S. Shull, D.E. Wilt, op.cit., s. 37.
- ³⁴ Nie mogę się zgodzić z interpretacją określającą *Music Land* z 1935 roku jako „pacyfistyczną” kreskówkę odnoszącą się do aktualnych wydarzeń.
- ³⁵ M. S. Shull, D.E. Wilt, op.cit., ss. 30-31.
- ³⁶ M. S. Shull, D.E. Wilt, op.cit., s. 35.
- ³⁷ T. Doherty, op. cit., s. 20-21.
- ³⁸ E. Leslie, *Leni, Walt and Walter: Deutsch-Amerikanische Freundschaften*, <www.militantesthetix.co.uk/opticsyn/floridani.html>.
- ³⁹ Ibidem.
- ⁴⁰ Zob. T. Majewski, *Od Concert Feature do Gesamtkunstwerk: Fantazja Walta Disneya*, w: *Kino amerykańskie. Dziela*, red. E. Durys, K. Klejsa, Kraków 2006.
- ⁴¹ Pracownicy zostali sportretowani w filmie *Dumbo* jako klauni zamęczający szefa o podwyżkę.
- ⁴² Zob. T. Sito, *The Disney Studio Strike of 1941*, Los Angeles 1998, <www.grimsociety.com/archives/disstrike.html>.
- ⁴³ *Testimony of Walter E. Disney before HUAC*, “CNN Interactive”, <<http://edition.cnn.com/SPECIALS/cold.war/episodes/06/documents/huac/disney.html>>.
- ⁴⁴ Co ciekawe, pracownicy Lockheeda chronili strajkujących animatorów przed wynajętą przez Disneya policją zakładową. Zob. T. Sito, op. cit.
- ⁴⁵ J. Grant, *A Conversation with Joe Grant*, w: *Walt Disney Treasures: On the Front Lines 1941-1944*, Disc 2, DVD, Disney, 2004.
- ⁴⁶ D. Lesjak, *When Disney Went to War*, „World War II” 2005, Nr 20, s. 23-24.
- ⁴⁷ Ibidem, s. 22.
- ⁴⁸ Ibidem.
- ⁴⁹ Wpływ na decyzję Disneya miało zapewne również narastające napięcie wśród pracowników firmy (zob. wyżej). Czasowe usunięcie się sprzed ich wzroku mogło pomóc w rozładowaniu atmosfery. Zob. T. Sito, op. cit.
- ⁵⁰ M.in. filmy promujące szczepienia i zachowanie czystości (*Defense against invasion*, 1943; *Cleanliness Brings Health*, 1945; *What is disease?/The unseen enemy*, 1945) informujące o sposobach tępienia komarów (*The Winged Scourge*, 1943), uświadamiające znaczenie rolnictwa dla gospodarki (*Food Will Win the War*, 1942; *The Grain that Built a Hemisphere*, 1943) czy zdrowego odżywiania (*Planning for Good Eating*, 1946).
- ⁵¹ W filmie Pluto salutuje uchem do portretu Miki w mundurze – to jedyny przypadek, kiedy występuje on jako żołnierz. M.S. Shull, D.E. Wilt, op. cit., s. 127.
- ⁵² Ibidem, s. 25.
- ⁵³ Zob. Ibidem, s. 125-126.
- ⁵⁴ Zob. D. Lesjak, op. cit., s. 24.
- ⁵⁵ Pierwszą plakietkę rysownicy Disneya zaprojektowali już w 1931 dla Rezerwowego Szwadronu Marynarki (Naval Reserve Squadron). Przedstawiała ona Myszkę Miki na grzbiecie pikującego ptaka ze Statuą Wolności w tle. Zamówień było tak dużo, że w kwietniu 1942 roku w wytwórni powstał specjalny departament projektujący wyłącznie insygnia, plakietki oraz *nose art*. Do końca wojny powstało ich ponad tysiąc. Zob. blog Davida Lesjaka *Toons at War*, <www.toonsatwar.com>.
- ⁵⁶ M. S. Shull, D. E. Wilt, op. cit., s. 25.

⁵⁷ M.S. Shull, D.E. Wilt, op. cit., s. 24.

⁵⁸ Film pierwotnie nosił tytuł *Donald in Nutziland*, ale piosenka z filmu wykonywana przez Spike'a Jonesa, która miała wcześniejszą premierę, okazała się takim hitem – sprzedano 15 000 egzemplarzy płyty – że postanowiono nadać jej nazwę całemu filmowi. Zob. D. Lesjak, op. cit., s. 25. Z uwagi na propagandową wymowę koncern Disneya trzymał ten film poza obiegiem do 2004 roku.

⁵⁹ Zob. Wikipedia, *Der Fuehrers Face*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Der_Fuehrer%27s_Face>.

⁶⁰ Zob. D. Lesjak, op. cit., s. 140.

⁶¹ Zob. Wikipedia, *Victory Through Air Power*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Victory_Through_Air_Power>.

⁶² T. Doherty, op. cit., s. 91.

⁶³ L. Maltin, *Wprowadzenie (introduction) do Victory Through Air Power*, w: *Walt Disney Treasures: On the Front Lines 1941-1944*, disc 2, DVD, Disney, 2004.

⁶⁴ Oba cytaty podają za T. Doherty'm, op. cit., s. 92.

⁶⁵ Większość z nich została usunięta z obecnie dostępnej wersji filmu. Zob. M. S. Shull, D. E. Wilt, op. cit., s. 166.

⁶⁶ Zob. D. Lesjak, op. cit., s. 56.

⁶⁷ Ibidem.

Summary

The main goal of the article is to describe Walt Disney Studios' propaganda activity during World War II. The author puts Disney's production in a wider context of "home front" activity and functioning of the film industry under the coordination of the Office of War Information and within it, the Bureau of Motion Pictures Affairs. He also outlines the usage of propaganda (and film itself for propaganda purposes) both in the USA and Germany before WW II. The main part of the article concentrates on Disney Studios. It analyzes the impact of the war outbreak (as well as of other factors) on financial condition of the company and Disney's cooperation with Canadian Government and political involvement in South American affairs. A detailed overview and description of several subgenres of cartoons that were produced for the needs of the government and US Army are also given. These were, for example, training films (popularly called "nuts 'n' bolt" films"), pure entertainment films as well as "motivation" films which were intended to encourage citizens to buy war bonds, pay taxes or save wastes. Apart from films itself the Burbank studio produced a whole range of other propaganda materials: from war insignia to Mickey Mouse gas masks. The article also contains some reflections on Walt Disney's political attitude and preferences. Taking into consideration some of his pre-war films and their political meaning as well as producer's contacts with Nazi Germany the author suggests that in the late 30's and early 40's Disney manifested a kind of a fascist inclination.

Dominik Kuryłek

Rysunki Kobzdeja z Wietnamu

W 1953 roku Aleksander Kobzdej, jako wiceprzewodniczący polskiej delegacji kulturalnej, wyjechał do Chin. Wykonał tam cykl rysunków, na których przedstawił wizerunki miast, wsi i przede wszystkim mieszkańców Państwa Środka¹. Także w tym czasie, przy poparciu Włodzimierza Sokorskiego², razem z Wojciechem Żukrowskim³, Kobzdej zdecydował się na wyjazd do sąsiadującego z Chinami Wietnamu. Trwała tam właśnie wojna z Francuzami starającymi się przywrócić swoje rządy po II Wojnie Światowej.

Kobzdej i Żukrowski wyruszyli w grudniu 1953 roku⁴. W tym czasie, żołnierze oddziałów komunistycznej partii Viet Minh właśnie zaczęli uzyskiwać przewagę nad wojskami francuskimi i szykowali się do bitwy o twierdzę Dien-Bien-Phu, która – jak się później okazało – była decydującą dla przebiegu I Wojny w Wietnamie. Kobzdej i Żukrowski towarzyszyli Wietnamczykom jako pierwsi biali reporterzy po tej stronie linii frontu. Kobzdej przy pomocy pędzelka i tuszu, na otrzymanym od chińczyków papierze, a Żukrowski przy pomocy pióra, w notatniku, dokumentowali życie codzienne Wietnamu „w przeddzień” historycznego szturmu⁵.

W rysunkowym cyklu Kobzdeja dominują portrety i sceny rodzajowe. Liczne są przedstawienia wnętrz oraz pejzaże. Artysta malował starców, matki z dziećmi, młode dziewczęta i chłopców. Wszystkich zaangażowanych w walkę z Francuzami: sztabowców, partyzantów, partyzantki, kierowcy samochodów, nosiciele frontowych.

Rysował Wietnamczyków podczas wykonywania codziennej pracy⁶: uprawiających ryż, pataty, oczyszczających trzcinę cukrową, pasących bydło, noszących wodę i bambus. Przedstawił wnętrza chat, gdzie, w półmroku, przy ognisku lub lampie naftowej, kobiety, mężczyźni, dzieci odpoczywają na ziemi po całodziennej pracy. Na wielu rysunkach pokazane zostały odbywające się w tychże chatkach zebrania partyjne, wykłady, dyskusje oraz procesy sądowe. Dużą część prac Kobzdeja stanowią pejzaże, na których widoczne są: pola ryżowe, góry, dżungla, ale także ukryte w lasach zabudowania, chłopskie chaty, wojskowe magazyny, składy, więzienia, świątynie. Wykonane na papierze tuszem i pędzelkiem rysunki bliskie są malarstwu socrealistycznemu. Lawo-



Aleksander Kobzdej, z cyklu Rysunki z Wietnamu (1953-54).

wane przedstawienia, zarówno pod względem formy, jak i treści, przypominają powstające w tym czasie obrazy. Kobzdej zastosował w nich charakterystyczne dla malarstwa rozwiązania. Wystarczy wspomnieć syntetyczną formę, skróty widoczne chociażby w przypominających portrety przodowników pracy ujętych z perspektywy żabiej, *en face*; wizerunkach „walczących z zachodnim imperializmem” partyzantów, partyzan-tek.

Konflikty na Dalekim Wschodzie po II Wojnie Światowej jako temat socrealistyczny

Prace poruszające problem walk na Dalekim Wschodzie występowały bardzo często w polskiej sztuce okresu socrealizmu. Stanowiły one istotny element zimnowojennej retoryki Obozu Wschodniego skierowanej przeciwko zachodniemu imperializmowi⁷. W chwili, kiedy główna linia frontu pomiędzy zwalczającymi siebie blokami przenie-

siona została na Daleki Wschód⁸, w pracowniach poszczególnych artystów zaczęły powstawać liczne kompozycje dotyczące konfliktów i dramatycznych przemian w powojennej Azji. Wspomnijmy chociażby obraz *Matka Koreanka* Wojciecha Fangora z 1951 roku czy mniej znane prace o tym charakterze: Lecha Konstantego *W obronie siostr koreańskich* (1951; rzeźba pokazana na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki [OWP]⁹), Jana Kobera, *Korea* (1951; rysunek, pokazywany na II OWP) czy Adama Smolany portret *Pak-Den-Ai* (1952; laureatki pokojowej nagrody im. Józefa Stalina [rzeźba pokazywana na III OWP])¹⁰. Wszystkie te kompozycje ujmowały temat w sposób wyraźny i jednoznaczny. Ideowa słuszność przed-



Aleksander Kobzdej, z cyklu Rysunki z Wietnamu (1953-54).

stawień nie pozostawiała wątpliwości. Zgodnie z ówczesnymi „upodobaniami estetycznymi,” prace te heroizowały współczesność, moralizowały odbiorcę, były czytelne i narracyjne. Ukazywały prawdziwych i symbolicznych bohaterów walczących z Zachodem o niepodległe socjalistyczne państwo. Przedstawiały narody walczące z imperialistycznym najeźdźcą, Francuzami i wspomagającymi ich Stanami Zjednoczonymi. Prace te odnosiły się do i ukazywały w odpowiedni sposób najbardziej istotne ówczesne wydarzenia¹¹. Kryjąca się za nimi treść była bardzo jednoznaczna, naturalnie z obowiązującej wówczas perspektywy. Czytanie obrazów socrealistycznych nie miało polegać bowiem na długotrwałej kontemplacji zmierzającej do pobudzania mieszczańskich gustów u robotnika¹². Ich czytanie przebiegać miało po wyznaczonym wcześniej przez partię torze. Sztuka socrealistyczna dostarczać miała estetycznej przyjemności rozumianej na sposób socrealistyczny. Najważniejszą była treść jaką przekazywało dzieło. Rozwiązania formalne miały być podporządkowane idei założonej przed artystyczną realizacją. Dzieło sztuki miało służyć jej podkreśleniu. Do tego stopnia, że można powiedzieć, iż „Plastyka socrealistyczna nie komunikowała [...] nic innego niż literatura i z powodzeniem mogła być przez nią zastąpiona”¹³. W związku z tym, najważniejszym punktem socrealistycznej pracy plastycznej był tytuł. Ale o tym później.

Tym, co różni wspomniany cykl Aleksandra Kobzdeja z Wietnamu od innych prac powstałych w tym czasie, jest jego reportażowy charakter. Kompozycje odnoszące się do wydarzeń na Dalekim Wschodzie, tworzone przez polskich artystów w tym czasie, były swego rodzaju wyobrażeniami na temat tego, co działo się w Korei czy Wietnamie. Mogły one powstawać na podstawie publikowanych wówczas w prasie relacji literackich i fotograficznych. Praca Kobzdeja natomiast, w odróżnieniu od nich, powstała w wyniku bezpośredniego doświadczenia. Jednak, to, że był to reportaż nie znaczy wcale, że cykl wietnamski Kobzdeja wolny był od wpływów ideologii.

Reportaże rysunkowe w czasie socrealizmu w Polsce

Reportaże literackie i fotograficzne w czasach socrealizmu przechodziły przez gęste sito cenzury. Władze PRL przykładały bardzo dużą wagę do treści przekazywanej przez media – istną tubę propagandową. Nic dziwnego, zatem, że prezentowane w prasie i na wystawach – które można traktować jako swego rodzaju medium – cykle graficzne, podobnie jak fotografie prasowe, poddawane były gruntownej selekcji¹⁴. Upubliczniano tylko takie przedstawienia, które pozostawały w zgodzie z aktualną polityką partii. Nie pokazywano w nich realnych problemów, tylko rzeczywistość taką, jaką – wedle władz PRL – należało społeczeństwu zaprezentować. Również sami artyści stosowali swoistą autocenzurę, odpowiadając po prostu na zapotrzebowanie władz. Widać to szczególnie w prezentowanych na OWP cyklach dotyczących tzw. Ziemi Odzyskanych, które podobnie jak ówczesne reportaże prasowe po prostu pokazywały uroki Pomorza, Śląska i Mazur zupełnie pomijając specyficzne dla tych regionów problemy¹⁵. W żadnym z rysunków z tego okresu nie znajdziemy odniesień do kwestii asymilacji mniejszości narodowych na tych terenach. W cyklu rysunkowym Edmunda Piotrowicza *Ziemi Zachodnie* (1954) – pokazującym okolice rzeki Nysy oraz widok portu w Szczecinie, widoczny jest tylko krajobraz. Na żadnym z przedstawień nie ma ludzi. Jest pusto. Tak jakby nie było spraw, które mogły być tam wówczas interesujące poza otaczającą artystę przyrodą¹⁶.

Pejzaże z Ziemi Odzyskanych, wyrażające harmonię i spokój panujące na włączonych do Polski terenach, były jednym z kilku tematów wychwalających realizację planu trzyletniego¹⁷. Na początku lat 50.



Aleksander Kobzdej, z cyklu *Rysunki z Wietnamu* (1953-54).



Aleksander Kobzdej, z cyklu *Rysunki z Wietnamu* (1953-54).

wstające „piękne dzielnice”²⁰ dla robotników, budowane na terenach, które dawniej były dostępne tylko zamożnej ludności stolicy²¹. Przedstawiona na nich architektura bardziej przypomina architektoniczne wizualizacje tego, jak będzie w założeniu wyglądać MDM, niż to, jaki on rzeczywiście był. Dzielnica powstała w miejscu zburzonych po wojnie kamienic – na śladach kapitalistycznej przeszłości miasta, która została przez władze skazana na zapomnienie. Nie zostało to w żaden sposób zasygnalizowane. Nie ma co się właściwie dziwić, ponieważ budowa dzielnicy miała ogromny wymiar propagandowy. Była ona pierwszym założeniem urbanistycznym, przy projektowaniu którego przyjęto metodę realizmu socjalistycznego w formie i w treści. Rysunki Fangora, jak i inne relacje realizacji planu, pokazywały to, jak powinno się postrzegać działania władz PRL-u, a nie jak one wyglądały w istocie.

Rysunki z Wietnamu Kobzdeja jako dzieło socrealistyczne (?)

Rysunki z Wietnamu Aleksandra Kobzdeja są niewątpliwie dziełem socrealistycznym. Temat podjęty przez artystę był aktualny, istotny, to znaczy odpowiadał propagowanej w bloku wschodnim koncepcji internacjonalizmu²² i antyimperializmu²³. Kobzdej pokazał walkę „chłopskiego narodu”²⁴ z zachodnim imperium kolonialnym. Przedstawieni przez niego Wietnamczycy jawili się współczesnej krytyce jako „nowi lu-

powstawało wiele grafik dotyczących reformy rolnej, rozbudowy przemysłu, odbudowy zniszczeń wojennych, w tym przede wszystkim odbudowy Warszawy. Podobnie jak wcześniej wspomniane, również te prace charakteryzowały się jednostronnym, pozostającym w zgodzie z aktualną polityką partii ujęciem tematu. Halina Chrostowska-Piotrowicz na przykład w cyklu rysunkowym *Z PGR-u* (1954) pokazała ludzi podczas pracy na roli. Pasący *Woły* i żniwiarki, na kompozycjach artystki, widoczni są nieco z oddali, odwrócenii tyłem lub z twarzami ukrytymi w cieniu. Pozbawieni cech indywidualnych, przedstawieni są jako ludzie pracy – rolnicy. Podobnie jak w pisanych wówczas reportażach prasowych¹⁸, bohaterowie cyklu Chrostowskiej-Piotrowicz reprezentują entuzjastyczne zaangażowanie modelowego rolnika we wprowadzanie na wsi gospodarki kolektywnej w ramach nowo powstających Państwowych Gospodarstwach Rolnych.

Warto również zwrócić uwagę na podane silnej stylizacji rysunki reportażowe Wojciecha Fangora dotyczące rozbudowy Warszawy – głównie te związane z budową Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej (MDM) z 1952 roku¹⁹. Silnie idealizowane grafiki pokazują „na gorąco” nowo powstałe

dzie zrodzeni i zahartowani przez rewolucję socjalną”, reprezentanci narodu, który „w walce wyzwolenczej milowymi krokami zdobywa swą dojrzałość”²⁵.

Jest jednak coś takiego w tych rysunkach, co prowokuje spojrzenie na nie poza obowiązującą ideologią. Co ciekawe, nawet ówczesna krytyka potrafiła zwrócić na to uwagę. Juliusz Starzyński, jeden z czołowych ideologów socrealizmu²⁶, analizując ich formę, dostrzegł pewne analogie z malarstwem Rembrandta. Zastrzegając jednak niezwłocznie, że rozwiązania pochodzące z tego źródła²⁷, artysta wykorzystywał jedynie w słusznej sprawie²⁸. Dalej Starzyński opisując swoje wrażenia z wystawy prac Kobzdeja²⁹, „uprzytomnił sobie, [nie tylko – D.K.] wielkość i wielorakość humanistycznej prawdy i realistycznego uogólnienia, które starał się on [Kobzdej – D.K.] w swych rysunkach i szkicach wydobyć”³⁰, lecz także to, że „szereg rysunków [...] posiada wartość bezwzględną, niezależną od tego, w jakim stopniu stanowią one ogniwo dalszego rozwoju artysty”³¹. Wydaje się, że krytyk próbował w ten sposób skomentować fakt pojawienia się w cyklu nieortodoksyjnych socrealistycznie kompozycji. Jego wypowiedź jest jednak nieprecyzyjna, tak, jakby mówiąc, starał się nic na ten temat nie powiedzieć. Istotne może być dzisiaj to, że wskazał on, właściwie w momencie pierwszych prezentacji cyklu, na możliwość innych odczytań pracy Kobzdeja, jednak bez wyraźnego określenia tych innych rodzajów interpretacji. Stało się tak być może dlatego, że kierunek jaki miała obrać polityka władz PRL po śmierci Stalina nie był do końca jasny. Starzyński ważył słowa, gdyż starał się zadowolić jednocześnie dotychczasowych i przyszłych, nie znanych mu jeszcze, władców³². Z chwilą, kiedy wiadomo było, że zmiany nastąpią, zaczął wyrażać w sposób bardziej jednoznaczny to, co wcześniej mógł mieć jedynie na myśli. Propozycją „nowego” sposobu myślenia o sztuce może być przygotowywana przez Starzyńskiego wystawa w Pawilonie Polskim na Biennale Sztuki w Wenecji w 1954 roku, gdzie cykle chiński i wietnamski Kobzdeja pojawiły się w sąsiedztwie prac takich artystów, jak: Xawery Dunikowski, Tadeusz Kulisiewicz, Helena Bukowska, Eleonora Plutyńska i Anna Śledziewska³³. Można powiedzieć, że Polski Pawilon wyrażał idee sztuki „nowoczesnej” propagowanej przez Starzyńskiego jeszcze przed wojną. Jak pisał on w redagowanym przez siebie przed wojną piśmie „Nike”, przede wszystkim bardzo istotne było dla niego wówczas połączenie twórczości i życia społecznego. Czyli zaangażowanie. Poza tym, ważna dla niego była „nowoczesność” rozumiana jako kontynuacją tradycji ludowych, przez które wyrażała się „duchowa wielkość narodu i siła atrakcyjna jego kultury”³⁴. Okazało się, że jego przedwojenne idee odpowiadać mogą „nowej” polityce partii, na której czele stanął miał stanać Władysław Gomułka. Kulminacją ich propagowania była zorganizowana przez Starzyńskiego słynna wystawa w Moskwie w 1958 roku, na której to sztuka polska została jednak mocno skrytykowana³⁵.



Aleksander Kobzdej, z cyklu *Rysunki z Wietnamu* (1953-54).

Wracając do prac Kobzdeja, z dzisiejszej perspektywy wielu badaczy uważa, że cykl wietnamski był przełomowym w jego twórczości³⁶. Nikt jednak nie starał się sprecyzować dlaczego. Być może tym, co go wyróżnia, jest jego niejednoznaczność sprawiająca, że mógł być on prezentowany zarówno jako dzieło socrealistyczne, jak również jako wyrażające nowy kierunek dzieło „odwilżowe”, to znaczy takie, które nie zrywając całkowicie z poprzednim okresem, ostrożnie wykraczało poza granice wytyczone przez socrealizm. Dobrym środkiem do tego typu działań był reportaż utrzymany w formie cyklu rysunkowego. Był to chyba jedyny gatunek socrealistyczny, w którym autor, zazwyczaj usunięty z socrealistycznego dzieła, mógł odwołać się do własnego, bezpośredniego doświadczenia, zwrócić się w stronę człowieka, jego życia, jego dramatów z własnej indywidualnej perspektywy. W niektórych cyklach o charakterze reportażowym – pokrytych, jak cała sztuka powstająca w tym czasie, grubą warstwą socrealistycznej stylizacji – znalazły schronienie wątki egzystencjalne, które miały ujawnić się na nowo na wystawie w Arsenale w 1955 roku, gdzie prezentowane prace młodego pokolenia artystów poruszały tematy antyimperialistyczne i antywojenne, ale w nowej, ekspresjonistycznej właśnie formie. Do tego typu prac należą przede wszystkim Waleriana Borowczyka cykl *Nowa Huta* (1954) i Jana Tarasina *Nowa Huta i jej mieszkańcy* (1954). Trzeba pamiętać jednak, że socrealistyczne reportaże oscylowały zawsze pomiędzy fikcją a rzeczywistością. I taki, nierzeczywisty, charakter ma właśnie cykl wietnamski Aleksandra Kobzdeja. Ale wówczas, innego rodzaju reportaż powstać w zasadzie nie mógł.



Aleksander Kobzdej, z cyklu *Rysunki z Wietnamu* (1953-54).

Literacki i plastyczny „dokument socrealistyczny” z walczącego Wietnamu

Pisząc o literaturze tamtego okresu, Jerzy Sumulski zwrócił uwagę na fakt, że w socrealizmie powieść i opowiadanie były gatunkami cenionymi wyżej niż reportaż, który traktowano jako swego rodzaju wstęp do „powieści nowego typu”³⁷. Był on postrzegany jako ramy, poza które należało wyjść, aby przejść do słusznej, zamkniętej artystycznie całości powieściowej, do stworzenia powieści opartej o nowe doświadczenia społeczne³⁸. Wynikiem takiego działania była inwazja opowieści reportażowych oscylujących między

fikcyjnością i dokumentem, w których status przedstawionej rzeczywistości nie był zupełnie jasny. Były to, zwane potocznie, produkcyjniaki. Przedstawiano w nich aktualne, często prawdziwe wydarzenia, ale oddane w takiej formie, że jawiły się jako pożądana przez władzę fikcja. Oczywiście nikt nie przyznawał się nigdy do jej rozpoznania. Recenzenci przechodzili nad tą pozorną rzeczywistością do porządku dziennego³⁹, skupiając się na ideologicznej poprawności przekazywanej historii.

Dzienniki z podróży do walczącego Wietnamu Wojciecha Żukrowskiego – towarzysza Kobzdeja – wydane w formie książki pt. *Dom bez ścian* (1954), wpisują się w nurt tego typu twórczości. Jest to typowy socrealistyczny „reportaż”. Utrzymana w formie dziennika, stylizowana na powieść przygodową książka powstała w wyniku rzeczywistego doświadczenia autora. Porównując to, co pisał Żukrowski o Wietnamie współcześnie⁴⁰, z tym, co jest zawarte w książce *Dom bez ścian*, nie mamy powodów, by stwierdzić, że umieszczone tam postaci i opowiadane przez nie historie zostały przez autora zmyślane⁴¹. Nie ulega jednak wątpliwości, że opisane przez autora fakty poddane zostały tak silnej socrealistycznej stylizacji, że nie mogą być bezkrytycznie potraktowane jako źródło informacji o I Wojnie w Wietnamie.

Rysunki Kobzdeja stanowią plastyczny odpowiednik dzienników Żukrowskiego. Jednak to, co różni je od *Domu bez ścian*, to większa otwartość na różne interpretacje wynikająca głównie z tego, że są one „pisane” obrazem, którego temat, forma i treść nie „chronią” skutecznie przed niesocrealistyczną interpretacją. Świadczy o tym wspomniane wyżej wykorzystanie ich przez Starzyńskiego w „odwilżowym” Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji, gdzie komisarz pokazał „własną” koncepcję „nowej drogi” polskiej sztuki po śmierci Stalina⁴². Ta podatność na odczytanie nie pozostające w zgodzie z obowiązującą doktryną mogła wynikać z tego, że trudno było zawrzeć w samym przedstawieniu plastycznym ustawiający je ideologicznie komentarz zabezpieczający przed „błędny” odczytaniem. To, co w literaturze było możliwe przy wykorzystaniu tożsamej dziełu materii słowa, w plastyce wymagałoby odwołania do tradycji analitycznej obrazu, do piętnowanego formalizmu, a to byłoby dla idei socrealizmu zabójcze. W związku z tym, korygowanie niejednoznaczności przedstawienia plastycznego



Aleksander Kobzdej, z cyklu *Rysunki z Wietnamu* (1953-54).



Aleksander Kobzdej, z cyklu *Rysunki z Wietnamu* (1953-54).

odbywało się poprzez wyraźną, zewnętrzną, pozaplastyczną ingerencję ideologów, którzy nie chcąc dopuścić do wymknięcia się sztuki poza granice wyznaczone przez socrealizm, nie wahali się naruszyć samej struktury dzieła. Pierwszą przestrzenią, w którą w sposób niewidoczny mogli zaangażować, był przede wszystkim tytuł dzieła.

Podaj cegłę, Ceglarki, Rysunki z Wietnamu (nie)dopasowanie do socrealizmu

Przypadek „wymykania” się obrazu z objęć doktryny – pomijając kwestie tego, czy było to robione świadomie, czy nie - wystąpił w twórczości Aleksandra Kobzdeja już wcześniej. Mam na myśli historię najbardziej znanego obrazu artysty *Podaj cegłę* (1950), który nawet w najnowszych opracowaniach uważany jest za sztandarowe dzieło socrealizmu⁴³. Obraz ten przedstawia „trójkę budowlaną” pracującą przy stawianiu muru. Wątek ceglany wypełnia dolną część płótna. Jeden z mężczyzn układa kolejną cegłę w rzędzie, drugi ostukuje kilofem materiał budowlany. Trzeci – znajdujący się w centrum, wyciąga w kierunku towarzyszy pustą dłoń, która umieszczona w samym środku kompozycji determinuje zadanie sobie przez widza pytania: „Kto poda cegłę?”

Za ten obraz, na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w 1950 roku, Aleksander Kobzdej uzyskał III nagrodę. Przeglądając katalog tamtej wystawy, zauważymy jednak, że zostały na niej zaprezentowane dwie prace Kobzdeja, których tytuły sugerują, że był to dyptyk złożony z obrazów: *Podaj cegłę* (1950) i *Ceglarki* (1950)⁴⁴. Drugie płótno nie zyskało uznania jurorów ani krytyki. Pozostało niezauważone do 1981⁴⁵. Jest to o tyle zrozumiałe, że *Ceglarki* to obraz przedstawiający trzy kobiety, siedzące beczynnym w błocie pod murowaną – przez mężczyzn na drugim obrazie – ceglana ścianą. Mogły więc *Ceglarki* być obrazem postrzeganym jako przedstawienie o wybitnie niesocreali-



Aleksander Kobzdej, *Podaj cegłę* (1950).

stycznej treści. Maryla Sitkowska zauważyła, że „w zamierzeniu artysty obraz ten miał być przede wszystkim bezsłownym, wypowiedzianym środkami czysto malarskimi, komentarzem do obrazu *Podaj cegłę*”. Autorka zwróciła uwagę na „inwersyjną ikonografię” w stosunku do odpowiednika, „odśrodkową kompozycję”, „kontrast migawkowego ujęcia gestu murarza z bezruchem zmęczonych kobiet”. Pisała, że *Ceglarki* miały „pogłębiać perspektywę czasową pierwszego [obrazu – D.K.], obudować go znaczącym kontekstem sytuacyjnym i psychologicznym⁴⁶”. Należy zgodzić się z kuratorką wystawy *Oblicza Socrealizmu* (1987), że *Podaj cegłę* bez swego refleksyjnego cienia [*Ceglarek* – D.K.] jest wypowiedzią niepełną, połowiczną⁴⁷.

Maryla Sitkowska w dyptyku Kobzdeja odkryła niesocrealistyczne treści. Wydaje się, że jej zamiarem było wskazanie na swego rodzaju „grę” prowadzoną przez Kobzdeja z socrealizmem. Jednak inne prace Kobzdeja nie świadczą o takim podejściu artysty do sztuki propagowanej przez władzę⁴⁸. Sytuacja pomiędzy obrazem *Ceglarki* „komentującym” *Podaj cegłę* może być postrzegana jako próba refleksji - podjęta w ramach obowiązującej doktryny – nad koncepcją obrazu socrealistycznego. Może sytuacja stworzona przez Kobzdeja była próbą zainicjowania socrealistycznego formalizmu. Sztuki ideologicznej w treści i formie, która komentowała by samą siebie przy pomocy propagowanych przez siebie środków plastycznych. Być może Kobzdej chciał pogłębić w ten sposób ideę, którą kierowali się artyści „szkoły sopockiej”⁴⁹, którzy pragnęli zachować doskonałość malarskiego warsztatu w ramach obowiązującej doktryny.

Jurorzy I OWP, którzy najprawdopodobniej analizowali przede wszystkim to, co na obrazie zostało przedstawione, dostrzegli w dyptyku Kobzdeja przede wszystkim niepoprawność polityczną obrazu *Ceglarki*. Prace, które dopuścili do wystawy, miały pokazać, jak powinien wyglądać socrealistyczny obraz. Tym bardziej prace, które na wystawie miały zostać wyróżnione. Zignorowanie obrazu *Ceglarki* przez jurorów i ówczesną krytykę artystyczną⁵⁰ doprowadziło do uwypuklenia treści płótna *Podaj cegłę*. Jurorzy wychodzili zapewne z założenia, że tytuł „jako element dzieła «rozpoczynający», posiadał moc skutecznego modelowania go”⁵¹. W czasie socrealizmu, kiedy nie mogły powstawać obrazy bez tytułu, tytuł narzucał i gwarantował pożądaną interpretację. Kierował „uwagę odbiorcy [...] prawie wyłącznie w stronę odczytań «ideologicznych»”⁵². Fakt pominięcia obrazu *Ceglarki* można rozumieć jako skorygowanie tytułu, czyli narzucenie odpowiedniej interpretacji obrazu. Pozostawiono tylko to, co bezpośrednio odpowiadało projektowanej przez władzę rzeczywistości.

Wydaje się, że rysunki z Wietnamu Kobzdeja uruchomiły ponownie mechanizm zastosowany przez socrealistyczną krytykę wobec dyptyku *Podaj cegłę/Ceglarki*. Tym razem jednak większa ilość przedstawień dotyczących jednego tematu zmniejszyła możliwość manipulacji zawartą w dziele treścią poprzez nie pokazywanie na wystawie, nie publikowanie⁵³,



Aleksander Kobzdej, *Ceglarki* (1950).

nie komentowanie⁵⁴. Odjęcie jednego rysunku ze składającego się z kilkudziesięciu prac cyklu nie prowadziło i nie prowadzi do diametralnej zmiany treści, która mogła wpłynąć na przyłgnięcie do cyklu jednej interpretacji. Zbiór rysunków do dziś skutecznie broni się przed kategorię oceną.

Model artysty zaangażowanego

Rysunki Kobzdeja, podobnie jak dyptyk *Podaj Cegłę/Ceglarki*, nie mieściły się w ramach socrealizmu. Tak, jak analizowane z dzisiejszej perspektywy socrealistyczne cykle graficzne o Nowej Hucie Waleriana Borowczyka czy Jana Tarasina pokazywane na IV OWP przekazują mało socrealistyczne treści⁵⁵, cykl Aleksandra Kobzdeja można umieścić gdzieś na granicy pomiędzy socrealizmem a „nowoczesnością”⁵⁶. Jej początek symbolizowała wystawa w warszawskim Arsenale w 1955 roku, gdzie socrealistyczne jeszcze treści (m.in. walka z imperializmem, walka o pokój) ujęte zostały w ekspresjonistyczną formę⁵⁷. Chcąc nie chcąc, Kobzdej jako artysta, którego charakteryzowała pewna skłonność do transgresji, poszerzał granice wyznaczone przez socrealizm, działając na wyznaczonych przez doktrynę zasadach. Reportaż Kobzdeja z Wietnamu jest tego dobrym przykładem. Temat, forma i treść rysunków pozostaje socrealistyczna, formuła przyjęta przez artystę wydaje się wymykać jednoznacznej ocenie. Nie chodzi mi tu jednak o rozwiązania plastyczne, jakimi posłużył się Kobzdej, wykonując rysunki. Chodzi

o formułę reportażu, dla którego charakterystyczne jest przedstawianie tego, co widział sam autor. Socrealizm natomiast wymagał, aby obecność autora w dziele pozostawała niezauważona. Socrealistyczni twórcy stawali się elementami konstruowanej przez władze „kultury”. Dokonując trawestacji wypowiedzi Włodarczyka o losie obrazu w czasie socrealizmu, można powiedzieć, że socrealizm zakładał przekształcenie artysty (tak jak obrazu) z mocno związanego z kulturą budulca w „zwykłe klocki, które można było dowolnie zestawiać «w kulturę»”⁵⁸. W socrealizmie nastąpiło swego rodzaju oderwanie artysty od obrazu, poprzez sprowadzenie jego roli do roli rzemieślnika. Autor przestał być podmiotem kultury, a stał się jej przedmiotem⁵⁹.

W formule reportażu - relacji z wydarzeń, których naocznym świadkiem był Kobzdej, socrealistyczne zabicie autora⁶⁰ nie było możliwe. Był on niezbędnym czynnikiem uwiarygadniającym przedstawienie, który nawet w socrealistycznym reportażu musiał pozostać w pamięci oglądającego. Jednak tak, jak inne elementy socrealistycznego dzieła, autor był w odpowiedni sposób modelowany. W książce Żukrowskiego na przykład, Kobzdej przedstawiony został jako niestrudzony dokumentalista, który nie zważając na niebezpieczeństwo pragnie przekazać w formie rysunków całą prawdę o wydarzeniach w Wietnamie⁶¹. I tak, oglądający rysunki nie myśleli o Kobzdeju jak



Lech Konstanty, *W obronie sióstr koreańskich* (1951).

o pochodzącym ze Lwowa artyście, który tuż po wojnie malował całkiem ciekawe obrazy utrzymane w kubistycznej stylistyce. Nie widziano autora dyptyku *Podaj Cegłę! Ceglarki*, lecz autora modelowego obrazu socrealistycznego. Widzowie nie dostrzegali człowieka, który w PWSSP w Sopocie w latach 1948 - 1950 prowadził zajęcia z kompozycji brył i płaszczyzn, którego o radę pytał mający prowadzić podobne zajęcia na warszawskiej ASP Oskar Hansen. Widziano jedynie prace modelowego artysty zaangażowanego.

Rysunki z Wietnamu Kobzdeja jako reprezentacja komunistycznego kolonializmu

Dziś możemy stwierdzić, że cykl Kobzdeja jest wielopoziomową konstrukcją, na kształt i odbiór której wpływało wiele pozaartystycznych czynników. Analiza przedstawień, kontekstu, w jakim one funkcjonowały, prowadzi do ujawnienia mechanizmów socrealistycznej ideologii manipulującej obrazem, prowadzi do przedstawienia uwikłania autora i widza w propagowany przez władzę PRL model sztuki. Prace Kobzdeja pomimo tego, że stwarzają możliwość różnych interpretacji, nie mogły wymknąć się z objęć doktryny. Kobzdej stał się modelowym artystą socrealistycznym czy tego chciał, czy nie. Cokolwiek robił w okresie socrealizmu było to przez komunistyczną krytykę we właściwy dla niej sposób wykorzystywane i sprzyjało umacnianiu politycznego i, co za tym idzie, artystycznego *status quo*.

W tym kontekście banalne wydaje się stwierdzenie, że cykl Kobzdeja może być, jak inne dzieła powstające w tym czasie, potraktowany jako cenny dokument pewnej epoki, że w tym tkwi jego wartość. Może to być postrzegane jako desperacka próba rehabilitacji artysty. Jednak w przypadku rysunków z Wietnamu wydaje się to ważne, ponieważ jakkolwiek są one dziełem socrealistycznym, które nie pokazuje rzeczywistości taką, jaką ona była, lecz jaką powinna być – niewątpliwie pokazują one sposób, w jaki widziany był kolonizowany przez komunizm „Orient”⁶². Tego ówczesni ideolodzy nie starali się ukryć, a wręcz przeciwnie, chcieli własne wyobrażenie o nim podkreślić, w czym Kobzdej raczej im nie przeszkadzał. Dziś na rysunki artysty możemy spojrzeć nie tylko z perspektywy postkomunistycznej, lecz także z perspektywy postkolonialnej. Cykl Kobzdeja pokazuje, jak pod pozorem pewnego rodzaju fascynacji egzotyczną kulturą, której przedstawiciele dążyli do osiągnięcia niepodległości w ramach komunistycznego państwa, wyjałowiano ją ze specyficznej dlań treści. Na żadnym z rysunków Kobzdeja nie znajdziemy odniesień do tradycji lokalnej. Przedstawiane przez artystę wietnamskie świątynie to widoczne z daleka chaty niczym nie różniące się od innych zabudowań gospodarczych. Portrety Wietnamczyków, poza charakterystycznymi stożkowatymi, słomianymi kapeluszami i „wschodnimi” rysami twarzy, w żaden sposób nie reprezentują dalekowschodniej kultury. Artysta pokazuje po prostu pewne modele, które powinny wyryć się w świadomości odbiorcy. W tych pracach wyraźna jest metoda prezentacji „narodów azjatyckich walczących z imperializmem” stosowana w czasach socrealizmu. Poprzez uproszczone nawiązanie do wschodniej specyfiki, doprowadzano do wyjaławiania przedstawień z jakichkolwiek lokalnych treści. To, co tradycyjne, było spychane na dalszy plan (ale nie usuwane) na rzecz tego, co postępowe,



Edmund Piotrowicz, z cyklu *ziemie zachodnie, Nad Nysą* (1954).

zewnątrzne, komunistyczne. Wizja wypierała rzeczywistość. Podobnie rzecz miała się w przedstawieniach związanych z „kolonizacją” tzw. Ziemi Odzyskanych, o czym pisałem już wcześniej.

Modelowanie rzeczywistości

Rysunki Kobzdeja mogą być postrzegane jako modelowy przykład socrealistycznego dzieła. Cykl wietnamski odpowiadał sposobom przedstawiania propagowanym przez władze PRL. Na przykładzie rysunków można prześledzić sposób, w jaki ideologia zaważczała dla swoich potrzeb poszczególne elementy składające się na strukturę dzieła. Analizując współczesne rysunkom ich kreacyjne interpretacje, możemy przekonać się, jak trudno było wymknąć się poza wyznaczone doktryną granice nawet wtedy, gdy było się naocznym świadkiem przedstawianych wydarzeń. Istotne wydaje mi się jednak, że rysunki Kobzdeja nie tylko świadczą o uwikłaniu w socrealizm, ale mogą być dziś postrzegane jako relacja sposobów widzenia i prób urzeczywistnienia rzeczywistości.

Przypisy

- ¹ Rysunki te po raz pierwszy zostały zaprezentowane w Pekinie, w październiku 1953. Por. tekst Chua-Dzin-U o rysunkach Kobzdeja z Chin opublikowany w „Przeglądzie Artystycznym” 1954, nr 1, s. 48.
- ² Minister Kultury i Sztuki PRL w latach 1952-56.
- ³ Prozaik, autor opowiadań, np. *Z kraju milczenia* (1946), *Lotna* (1969); powieści *Kamienne tablice* (1967); książek dla dzieci *Porwanie w Tiutiurlistanie* (1946); scenariuszy filmowych *Kierunek Berlin* (1970). W latach 1953-54 korespondent wojenny w Wietnamie; w 1956-59 radca kulturalny ambasady polskiej w Indiach.
- ⁴ Data podana na podstawie informacji w dzienniku podróży Żukrowskiego, który został wydany w 1954 roku. Por. Idem, *Dom bez ścian*, Warszawa 1956 (III wyd.).
- ⁵ Ofensywa Dien Bien Phu była decydującą bitwą w wojnie w Wietnamie trwającej od 1946 do 1954 roku.
- ⁶ Nie byli to tylko chłopci. Trzeba pamiętać, że w tym czasie zgodnie z hasłem rzuconym przez Ho Shi Mihna, ludzie masowo opuszczali miasta, burząc je za sobą, i zamieszkiwali w dżungli.
- ⁷ Por. „Życie Warszawy” z lat 50., gdzie artykuły, fotografie i grafiki niemal w każdym numerze poruszały tę kwestię.
- ⁸ Wcześniej centrum konfliktu był Berlin.
- ⁹ Ogólnopolskie Wystawy Plastyki były organizowane od 1950 roku. Miały one być prezentacją dokonań sztuki socrealistycznej, pokazywać dotychczasowe i wytyczać nowe kierunki rozwoju zgodnie z polityczną linią partii.
- ¹⁰ Pośrednio w tę retorykę wpisywały się także obrazy pokazujące losy sierot koreańskich przebywających w Polsce w Domu Dziecka w Świdrze pod Otwockiem, np. Helena Cygańska-Halicka, *Gościmy dzieci koreańskie* (1954), Stanisław Wójcik *Dzieci Koreańskie w Przedszkolu* (1952) prezentowane na OWP. Por. *III Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, kat. wyst. CBWA Zachęta, Warszawa 1952.
- ¹¹ Por. W. Włodarczyk, *Socrealizm*, Kraków 1991, s. 114.
- ¹² Ibidem, s. 113.
- ¹³ Ibidem, s. 113.
- ¹⁴ Fotografie były wydawane przez Centralną Agencję Fotograficzną (CAF), instytucję utworzoną w 1951 roku, która zmonopolizowała serwis informacji fotograficznej w Polsce. W 1961 materiały z CAF stanowiły 50% materiałów fotograficznych umieszczanych w prasie. Jako organ państwowy CAF pełniła *de facto* funkcję cenzury. <http://www.reporterzy.info/article.php?section=warsztat&title=agencje_prasowe_w_polsce_charakterystyka>, data dostępu: 20.12.2007.
- ¹⁵ Por. J. Szydłowska, *Warmia i Mazury w reportażu polskim 1945-1980. O tożsamości bohaterów, miejsc i zdarzeń*, Olsztyn 2001, s. 113.
- ¹⁶ Jednak w prywatnym obiegu kwestie te były obecne. Warto zwrócić uwagę na fakt wykorzystywania przez mieszkańców Ziemi Odzyskanych poniemieckich pocztówek, na których znajdowały się niemieckie opisy.
- ¹⁷ Trzyletni Plan Odbudowy Gospodarki 1947-49.

- ¹⁸ Por. *Na Sali obrad korespondentów chłopskich. Ołówkiem cenniejszym niż karabin* „Życie Warszawy” 1 lipca 1952, R. IX, nr 156 (2710), s. 4.
- ¹⁹ Wiele z nich można zobaczyć w „Życiu Warszawy”. Były wśród nich liczne portrety i reportaże o charakterze propagandowym.
- ²⁰ Por. Rys. W. Fangora do artykułu K. Brandysa, *Piękne dzielnice* „Życie Warszawy” 7 lipca 1952, R. IX, nr 161, s. 3.
- ²¹ W. Włodarczyk, op. cit., s. 94.
- ²² Internacjonalizm jako doktryna, miał w założeniu wzmacniać warstwę proletariatu występującą w każdym państwie. Pomagać miał w integracji ruchów robotniczych. Państwa komunistyczne zakładały, że narody mają umierać stopniowo i zostać wymieszane, wtedy zaniknąć miały wojny i antagonizmy, a klasa proletariatu miała panować. <<http://pl.wikipedia.org/wiki/Internacjonalizm>>, data dostępu: 01.12.2007.
- ²³ Kwestia konfliktów na Dalekim Wschodzie poruszana była nieustannie w środkach masowego przekazu i w sztuce, a służyła partii komunistycznej doskonale do atakowania i pokazywania swojej wyższości moralnej wobec imperialistycznego Zachodu.
- ²⁴ Według Normana Davisa jest to naród posiadający silne związki z ziemią. Patrz: *Polskie mity-Europejskie stereotypy. Z Normanem Davisem rozmawiają Radosław Januszewski i Jan Strękowski*, <http://www.davies.pl/w_polskiemity.php>, data dostępu 01.12.2007.
- ²⁵ J. Starzyński, *Nad rysunkami z Chin Ludowych i walczącego Wietnamu z powodu wystawy Aleksandra Kobzdeja*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 2, s. 25.
- ²⁶ Por. Wprowadzenie do wystawy I OWP Juliusza Starzyńskiego, [w:] *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, kat. wyst. Muzeum Narodowe, Warszawa 1950, s. 7-13.
- ²⁷ J. Starzyński, *Nad rysunkami z Chin...*, op. cit., s. 25.
- ²⁸ Tak można interpretować porównanie przez Starzyńskiego roli, jaką gra w pracach Kobzdeja światło, z obrazami Rembrandta. Por. J. Starzyński, *Nad rysunkami z Chin...*, op. cit., s. 25.
- ²⁹ Chodzi zapewne o wystawę *Chiny i Wietnam w rysunkach Aleksandra Kobzdeja*, CBWA Zachęta, Warszawa, marzec 1954.
- ³⁰ Por. J. Starzyński, *Nad rysunkami z Chin...*, s. 21.
- ³¹ Ibidem, s. 27.
- ³² Artykuł Starzyńskiego został opublikowany w marcu 1954. Władysław Gomułka wyszedł z więzienia w grudniu tego roku. Do partii został przyjęty ponownie w 1956. W październiku został I Sekretarzem KC PZPR.
- ³³ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę także na to, że w większości opracowań dotyczących tego Biennale udział kobiet jest przemilczany. Por. relacje z wystawy, np. J. Starzyński, *Internacjonalizm czy kosmopolityzm. Kilka uwag z powodu XXVII Biennale w Wenecji*, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 5-6, s. 14-18. W najnowszej książce na ten temat, wspomniane artystki zostały tylko wymienione z nazwiska i to nie w tekście głównym, ale w aneksie. Patrz: J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji*, Warszawa 1999.
- ³⁴ [J. Starzyński], *Od Redakcji*, „Nike” 1937, R. I, s. 7.
- ³⁵ Por. P. Kucharska, *Kłopotliwy Gość. Polska ekspozycja na międzynarodowej wystawie sztuki krajów socjalistycznych w Moskwie (1958/59)* - tekst przygotowany w związku z wystawą *Warszawa-Moskwa/Moskwa-Warszawa 1900-2000*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki Warszawa, grudzień 2004. <http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_katalog2_kłopotliwy_gosc>, data dostępu: 01.12.2007.
- ³⁶ Patrz: A. Baranowa, *Aleksander Kobzdej – malarstwo jako cena życia* [w:] *Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią*, red. J. Grabski, kat. wyst. Galerie Polskiego Domu Aukcyjnego „Sztuka”, Kraków - Warszawa 2002, s. 15.
- ³⁷ J. Smulski, *Od Szczecina do... Października, Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002, s. 39.
- ³⁸ O książce W. Zalewskiego *Traktory zdobędą wiosnę* zob. R. Matuszewski, *Proza polska 1950*, „Życie Literackie” 1950, nr 2, s. 3. Cyt. za: J. Smulski, op. cit., s. 39.
- ³⁹ J. Smulski, op. cit., s. 40.
- ⁴⁰ Por. Ibidem.
- ⁴¹ Może tylko niektóre fragmenty zostały pominięte, podobnie jak odniesienia do katolicyzmu Wojciecha Żukrowskiego, które pojawiają się w sposób wyraźny w książce *Zsypanie smietnika pamięci*, Warszawa 2002.
- ⁴² Warto zauważyć, że rysunki te mogą być cennym źródłem do badań relacji pomiędzy Blokiem Wschodnim i krajami Dalekiego Wschodu z perspektywy postkolonialnej.
- ⁴³ W. Włodarczyk, *Sztuka polska 1918-2000*, Warszawa 2000, s. 73.

- ⁴⁴ Por. *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, op. cit., s. 30. Jako pierwsza, po latach, zauważyła to Maryla Sitkowska. Eadem, *Czytanie między obrazami*, „Res Publica” 1987, nr 4, s. 37- 39.
- ⁴⁵ Początek przygotowani do wystawy *Oblicza socrealizmu*, której kuratorką była właśnie Sitkowska.
- ⁴⁶ M. Sitkowska, op. cit., s. 38.
- ⁴⁷ M. Sitkowska, op. cit., s. 38.
- ⁴⁸ Wystarczy wspomnieć takie prace Kobzdeja jak *Kamieniarze* (1952) czy *Przed pochodem - Berlin* (1951).
- ⁴⁹ Por. Z. Tomczyk-Wartak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001.
- ⁵⁰ Pomimo informacji w katalogu, został on zupełnie przez krytyków zignorowany.
- ⁵¹ Por. W. Włodarczyk, *Socrealizm*, Kraków 1991, s. 107.
- ⁵² Ibidem, s. 108.
- ⁵³ Warto zwrócić uwagę na potknięcie (?) cenzury, tj. opublikowanie w „Przeglądzie Artystycznym” bardzo niepoprawnego ideologicznie rysunku z cyklu wietnamskiego, przedstawiającego *Jeńców*, w przypadku którego możemy mówić o pewnej empatii autora w stosunku do imperialistów. Patrz: „Przegląd artystyczny” 1954, nr 1, s. 51.
- ⁵⁴ Takie zabiegi trwają do dziś. Na wystawie rysunków z Kobzdeja Wietnamu w warszawskim Kinie Muranów (2007) zaprezentowano tylko portrety, co zupełnie zmienia sposób odczytania tej pracy. Za zwrócenie uwagi na to wydarzenie dziękuję Stanisławowi Welbelowi.
- ⁵⁵ J. Motyka, *Twórczość Waleriana Borowczyka a „teoria odbicia rzeczywistości w sztuce”*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, listopad 1987, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1987, s. 66-70.
- ⁵⁶ Według Włodarczyka „nowoczesność” miała trwać od połowy lat 50. do początku 80. Por. W. Włodarczyk, *Nowoczesność i jej granice* [w:] *Sztuka polska po 1945 roku*, op. cit., s. 23.
- ⁵⁷ T. Gryglewicz, *Komunizm w sztuce polskiej*, <<http://www.omp.org.pl/index.php?module=subjects&func=viewpage&pageid=346>>, data dostępu: 01.12.2007.
- ⁵⁸ *Program malarstwa w Akademiach Sztuk Plastycznych oraz rysunku i malarstwa na Wydziale Architektury Wnętrz w Akademiach Sztuk Plastycznych i Wyższych Szkołach Plastycznych*. MKiS, Warszawa 1951 (maszynopis powielony z archiwum ASP w Warszawie), s. 11. cyt. za: W. Włodarczyk, *Socrealizm i sztuka polska w 1950- 1954 roku*, Paris 1986, przypis 10, s. 111.
- ⁵⁹ Ibidem, s. 111.
- ⁶⁰ Mam tu na myśli likwidację indywidualnego wyrazu dzieła, a nie Barthes’owską śmierć autora.
- ⁶¹ Warto zauważyć, że powstał też – z udziałem artysty – film o wyprawie Kobzdeja do Wietnamu. Film kręcono na warszawskich Bielanach. Patrz fotografia: *Aleksander Kobzdej. Zmagania z materią*, op. cit., s. 162.
- ⁶² Patrz: E.W. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.

Summary

Between 1953 and 1954, during the travel to fighting Vietnam, Aleksander Kobzdej made the cycle of the reportage drawings. He accompanied the Viet Mihn forces marching to Dien Bien Phu bastion, the fall of ended in 1954 which The First Indochina War. In this article, the author compares Kobzdej’s drawings with other reportage works in the visual arts and literature of the late 1940s and early 1950s in Poland. He tries to emphasize how the communist authority used them for its own purposes. He concludes that Kobzdej’s drawings are not only the example of social realistic art in Poland, but also the evidence of the specific kind of colonialism represented by the Eastern Bloc countries after the World War II.

Daniel Muzyczuk

„Strzeżcie się artystów przynoszących swe podarki”¹

Misja Krzysztofa Wodiczko

[...] na moich oczach i według moich nakazów dzieło sztuki musi samo siebie stworzyć. Następnie, kiedy rozpoczyna się kreacja, stoję tam, obecny przy ceremonii, nieskazitelny, spokojny, zrelaksowany, doskonale świadomy tego co się dzieje i gotowy powitać dzieło sztuki uzyskujące obecność w namacalnym świecie. Yves Klein, 1960

Artysta jako aktywista

Krzysztof Wodiczko jest zdecydowanie artystą zaangażowanym w kwestie społeczne. Pozostaje to w zgodzie z ogólną tendencją wśród artystów reprezentujących konceptualizm, którzy około połowy lat 70. przestają skupiać się na badaniu właściwości dzieła sztuki i jego języka i przenoszą swoją uwagę na jego znaczenie w przestrzeni społecznej. Jak pisze Lucy Lippard w tekście o znamienym tytule *Trojan Horses: Activist Art and Power*: „Sztuka aktywistów nie oczekuje – powiedzmy – zmiany wartości Ronalda Reagana [...], lecz pragnie przeciwstawić się jego widzeniu wojny i de-humanizmu poprzez dostarczanie alternatywnych obrazów, metafor i informacji uformowanych przez humor, ironię, zniewagę i porównanie, w celu uczynienia słyszalnymi i widzialnymi głosów i twarzy, które dotychczas były niewidoczne i bezsilne”². Jedną z pierwszych manifestacji takiej postawy był słynny artykuł Josepha Kosutha *Artysta jako antropolog* opublikowany w roku 1975 w periodyku „The Fox”. Sarah Charlesworth w następujących słowach ujęła przyczyny, które sprowokowały Kosutha – tak jak i wielu innych – do zmiany pozycji: „Kiedy skupiamy się na roli sztuki w nowoczesnej amerykańskiej i europejskiej kulturze, to od razu zauważamy, że zarówno jej znaczenie, jak i funkcja czy wartość podlegają instytucjonalnej mediacji; liczy się nie tylko wartość artystyczna, ale także intelektualne i ideologiczne siły, wyjaśniające, interpretujące i tym samym legitymizujące artystyczne działania, a mające korzenie w tej samej tradycji, która zakłada ów instytucjonalny porządek. Ten strukturalny system świata-sztuki, zabezpieczający kontekst społecznych znaczeń sztuki, sam jest kontekstualnie usytuowany w systemie, którego strukturę kolejno odbija. W tej sytuacji wysiłki kwestionowania czy transformacji natury sztuki poza jej formalistycznymi aspektami muszą wywołać konsternację, dotykają bowiem nie tylko założeń nieodłącznie związanych z wewnętrzną strukturą modeli sztuki, ale także krytycznej świadomości systemu społecznych uwarunkowań, który drastycznie ogranicza możliwość przekształceń”³.

Kosuth starał się nakreślić przełom pomiędzy „sztuką zantropologizowaną” i poprzedzającą ją „sztuką naiwną”, w obszarze której zawierał się także konceptualizm. „Naiwna” oparta była na „naukowym paradygmacie”, natomiast „zantropologizowana” zrywała

z tą tendencją. Dla Kosutha oznaczało to odejście od poszukiwania prawdy w sztuce na rzecz ideologicznej walki. Jak twierdził, dla zrozumienia warunków ludzkiej egzystencji kategoria prawdy jest bezużyteczna⁴. Wynika to z rozpoznania modernistycznego paradygmatu uznającego obiektywizm i bezczasowość jako najwyższe wyznaczniki wartości ludzkiej działalności. „W postmodernizmie artysta wyposażony w para-marksowskie narzędzia odkrywa za pomocą artysty-antropologa, że ta rzekoma obiektywność to fałsz owej kultury. Sztuka implicite jest subiektywna”⁵. Według niego, oznacza to niezgodę na polityczną neutralność, a krytyczne narzędzia dostarcza artyście przede wszystkim marksizm, ale również freudyzm, nietzscheanizm i strukturalizm. Należy jednak odróżnić „sztukę zantropologizowaną” od antropologii. Według Kosutha antropolog stara się zrozumieć inne kultury, natomiast artysta „interioryzuje” swą własną socjo-kulturalną aktywność. Do podobnych konstatacji doszedł także Jan Świdziński, którego koncepcja sztuki kontekstualnej początkowo była przeciwstawiana myśleniu Kosutha, jednak podczas konfrontacji okazało się, że są one w wielu punktach zbieżne. Świdziński pisał: „Sztuka kontekstualna jest praktyką społeczną; nie interesują jej uogólnienia teoretyczne ani produkcja gotowych przedmiotów”⁶. Jednakowoż dla Świdzińskiego najważniejszym elementem sztuki kontekstualnej – jak sama nazwa wskazuje – był kontekst, ponieważ „posługuje się [ona] znakiem, którego znaczenie zostaje określone aktualnym, pragmatycznym kontekstem”⁷. Zdaje się z tym zgadzać także Lippard, która twierdzi, że tworzący artysta musi wziąć pod uwagę nie tylko formalne mechanizmy rządzące światem sztuki, „lecz także to, w jaki sposób dzieło osiągnie swój kontekst i publiczność i DLACZEGO”⁸.



Krzysztof Wodiczko, *Aegida: Urządzenie dla miasta obcych*, (1999-2000), 2 wspomagane laptopy, 2 monitory LCD, 2 głośniki, wspomagane oprogramowanie do rozpoznawania głosu, aluminiowa struktura, silnik elektryczny, baterie, części plastikowe
© Krzysztof Wodiczko / Courtesy Galerie Lelong, New York.

Hal Foster łączy narodziny tej postawy z ponowną recepcją eseju Waltera Benjamina *Twórca jako wytwórca*⁹ z 1934 roku, w którym nawołuje on lewicowych artystów, by stanęli po stronie proletariatu¹⁰. Tekst ten został ogłoszony w Instytucie Studiów nad Faszyzmem w Paryżu już po przymusowej emigracji autora i tym tłumaczy się jego radykalizm w kwestii artystycznej produkcji, która polegać ma na przemianie tradycyjnych mediów w narzędzie służące rozbijaniu aparatu kultury burżuazyjnej. Benjamin obstaje przy radykalnej politycznej awangardzie, ponieważ – jak twierdzi – artysta, który przejawia solidarność z proletariatem, nie może poprzestać na treści wyrażającej „słuszne” idee, ale jego dzieło musi także być artystycznie „słuszne”. „Przed zadaniem sobie pytania: jaka jest pozycja dzieła sztuki w relacji do środków produkcji swojego czasu, chciałbym zapytać: jaka jest jego pozycja wewnątrz tych środków? To pytanie bezpośrednio dotyczy funkcji «dzieła»¹¹ wewnątrz literackich środków produkcji (lub mówiąc ogólnie artystycznych) dzieł sztuki. Innymi słowy, dotyczy to bezpośrednio literackich (lub artystycznych) technik dzieła sztuki”¹². Wyraźnie widać, że pojęcie produkcji służy Benjaminowi do przekroczenia

opozycji pomiędzy estetyczną wartością i zawartością ideologiczną czy też prościej – formą i treścią. W sztuce zaangażowanych politycznie artystów lat 80. zostało to osiągnięte poprzez kulturalno-polityczne interwencje, które wynikały z ducha sytuacjonistycznego, polegały najczęściej na interwencjach we właściwe zkapitałizowanemu społeczeństwu formy reprezentacji. „W ramach tego nowego paradygmatu przedmiotem kontestacji pozostają w dużej części burżuazyjno-kapitalistyczne instytucje sztuki (muzeum,



Krzysztof Wodiczko, *Rzecznik obcego*, (1993)
Monitor Video, głośnik, mixed media
© Krzysztof Wodiczko / Courtesy Galerie Lelong, New York.

akademia, rynek, media), ich negatywne definicje sztuki i artysty, tożsamości i społeczności. Jednakże zmianie uległ podmiot, z którym się to wiąże: jest nim kulturalny i/lub etniczny inny, w którego imieniu zaangażowany artysta zwykle podejmuje walkę”¹³. Jednakowoż paradygmaty te są ze sobą w podstawowych aspektach zgodne. W jednym i w drugim przypadku transformacja polityczna zależna jest w jakimś stopniu od transformacji artystycznej. Łączy je także topografia, ponieważ artysta działa w nich na miejscu, które Foster określa jako „gdzie indziej”¹⁴. W przypadku artysty-producenta owo „gdzie indziej” sytuowane jest po stronie eksploatowanego robotnika, czyli innego pod względem społecznym, natomiast artysta-etnograf wybiera miejsce innego kulturowo. Owo „gdzie indziej” położone jest więc poza dominującą kulturą. Po trzecie, artysta musi postawić się w sytuacji innego, czyli w owym „gdzie indziej”, aby uniknąć niebezpieczeństwa, że stanie się, słowami Benjamina, „ideologicznym patronem” występującym w imieniu innego, ale dalej pozostającym w obrębie dominującej kultury.

Także Wodiczko – co wielokrotnie w swych wypowiedziach podkreśla – traktuje sztukę jako instrument walki społeczno-politycznej i krytyki stosunków społecznych.

„Strategie sztuki publicznej jako sztuki krytycznej, a nie oficjalnej są przedmiotem moich studiów i eksperymentów społeczno-estetycznych, a przestrzeń publiczna jest jej terenem i stawką”¹⁵. Jego celem jest podawanie w wątpliwość prawomocności etycznej instytucji i struktur społecznych, ale również wpływ na przestrzeń publiczną w znaczeniu miejsca politycznej wypowiedzi, w celu zwrotu owej przestrzeni społeczeństwu. Jak mówi artysta: „nie ma przestrzeni publicznej, jest ona pseudo-publiczną przestrzenią. Sądzę jednak, że jest możliwe uczynienie z publicznej przestrzeni – przestrzeni prawdziwie publicznej”¹⁶. Właśnie w tym artysta upatruje swojej roli jako społecznego i politycznego aktywisty. „Celem krytycznej sztuki publicznej nie jest szczęśliwa samo-wystawa ani pasywna kooperacja z wielką galerią miasta, jego ideologicznym teatrem i architektoniczno-społecznym systemem. Jest ona raczej zaangażowaniem się w strategiczne wyzwania struktur i mediów miejskich, które zapośredniczają naszą codzienną percepcję świata; zaangażowaniem poprzez estetyczno-krytyczne zakłócenia, przenikania i zawłaszczania, które podważają symboliczne, psychopolityczne i ekonomiczne operacje miasta”¹⁷.



Krzysztof Wodiczko, *Projekcja publiczna na budynek AT&T Long Lines, New York, New York, (1984)*
© Krzysztof Wodiczko / Courtesy Galerie Lelong, New York.

Genezę publicznych projekcji Wodiczko upatruje w wystawie, która odbyła się jeszcze w przestrzeni galeryjnej. Artysta twierdzi, że od roku 1975 jego prace zaczęły nabierać charakteru politycznego. Miało to miejsce, jeszcze zanim udał się na emigrację, a objawiło się w zorganizowanej w Galerii Foksal PSP w 1977 roku wystawie *Odniesienia*. Rzutowanie na linie poziomą, pionową i diagonalną projekcji architektury, arcydzieł malarstwa i politycznej fotografii prasowej miało na celu określenie dynamiki poszczególnych przedstawień. Polityczny charakter tej pracy podkreśla reakcja cenzury. Ze względu na nią „praca ta nie była całkiem jawna, ale i tak cenzura miała z nią jakieś problemy i parę obrazków trzeba było podmienić. To było tuż przed wyjazdem, a ponieważ miałem klucz do Galerii Foksal PSP, więc w drodze na lotnisko zatrzymałem taksówkę i zamieniłem slajdy na te, które zostały odrzucone, włożyłem je z powrotem i cenzura chyba nie zauważyła”¹⁸. Ten brak zgody na zmianę formy ekspozycji potwierdza, że miała ona wymiar polityczny. Potwierdzają to także słowa artysty: „W tamtych czasach obrazki z telewizji i prasy stanowiły własność władzy, nie można było nimi manipulować, taka była wtedy semiologia władzy. [...] Jej [ekspozycji] sensem było sterowanie polityką i kulturą. Te trzy linie imitowały maszynkę ideologiczną”¹⁹. Linie nadawały prezentowanym reprodukcjom dodatkowy element narracyjny. Wskazywały na sposób, w jaki zawarte w nich napięcia kierunkowe należy odczytywać.

Genezę publicznych projekcji Wodiczko upatruje w wystawie, która odbyła się jeszcze w przestrzeni galeryjnej. Artysta twierdzi, że od roku 1975 jego prace zaczęły nabierać charakteru politycznego. Miało to miejsce, jeszcze zanim udał się na emigrację, a objawiło się w zorganizowanej w Galerii Foksal PSP w 1977 roku wystawie *Odniesienia*. Rzutowanie na linie poziomą, pionową i diagonalną projekcji architektury, arcydzieł malarstwa i politycznej fotografii prasowej miało na celu określenie dynamiki poszczególnych przedstawień. Polityczny charakter tej pracy podkreśla reakcja cenzury. Ze względu na nią „praca ta nie była całkiem jawna, ale i tak cenzura miała z nią jakieś problemy i parę obrazków trzeba było podmienić. To było tuż przed wyjazdem, a ponieważ miałem klucz do Galerii Foksal PSP, więc w drodze na lotnisko zatrzymałem taksówkę i zamieniłem slajdy na te, które zostały odrzucone, włożyłem je z powrotem i cenzura chyba nie zauważyła”¹⁸. Ten brak zgody na zmianę formy ekspozycji potwierdza, że miała ona wymiar polityczny. Potwierdzają to także słowa artysty: „W tamtych czasach obrazki z telewizji i prasy stanowiły własność władzy, nie można było nimi manipulować, taka była wtedy semiologia władzy. [...] Jej [ekspozycji] sensem było sterowanie polityką i kulturą. Te trzy linie imitowały maszynkę ideologiczną”¹⁹. Linie nadawały prezentowanym reprodukcjom dodatkowy element narracyjny. Wskazywały na sposób, w jaki zawarte w nich napięcia kierunkowe należy odczytywać.

Strategia²⁰ ta jest zbliżona do działań sytuacionistów określanych przez nich słowem *détournement*²¹, a stanowiących „powtórne użycie istniejących wcześniej artystycznych elementów w nowym układzie”²². Podstawowymi własnościami *détournementu* są: utrata ważności każdego autonomicznego poddanego mu elementu, które może prowadzić aż do całkowitej utraty oryginalnego znaczenia i organizacja innego znaczącego zespołu nadającego każdemu elementowi nowy efekt. Jednak – wbrew deklaracji Debora – sytuacioniści poddawali *détournementowi* nie tylko dzieła sztuki. On sam w filmie z 1973 roku *Le Société du Spectacle* zastosował tę metodę wobec telewizyjnych programów, reklam i filmów, natomiast Rene Vignet w *La Dialectique Casse-t-elle Des Briques?* (1973) poddał jej popularny film walki z Hong Kongu (*The Crush*, reż. Doo Kwang Gee). W ścieżce dźwiękowej stworzonej do tego obrazu pada stwierdzenie, że każde dzieło sztuki i wytwór kultury pop można poddać *détournementowi*. Jego ofiarą mogą się stać obrazy Pasoliniego, Godarda, ale również reklamówki. „Odwracanie (*détournement*) jest odwrotnością cytatu, teoretycznego autorytetu zawsze fałszowanego przez sam fakt, że stał się cytatem; fragment wyrwany ze swego kontekstu, ze swego ruchu, i wreszcie ze swej epoki jako globalnego odniesienia, a także z precyzyjnego wyboru, dzięki któremu był on wewnątrz tego odniesienia – dokładnie zidentyfikowany lub błędny. [...] Odwracanie nie zbudowało swojej racji na niczym, co byłoby na zewnątrz jego własnej prawdy jako obecnej krytyki”²³.

Martezusz Kwaterko podaje definicję *détournement*, którą śmiało można odnieść do *Publicznych projekcji* Krzysztofa Wodiczki. „*Détournement* nie polega bowiem na odwracaniu myśli jakiegoś autora, lecz na przywracaniu jej, jakby powiedział Hegel, «potęgi negatywności». Przechwycony fragment zostaje wyrwany ze swojego kontekstu (a niekiedy poddany dodatkowym, często daleko idącym przekształceniom), traci tym samym w całości lub częściowo swoje pierwotne znaczenie, następnie zostaje umieszczony w nowym kontekście, poszerzonym i nadrzędnym względem pierwotnego (stając się – jak to określali sytuacioniści – częścią «wyższej konstrukcji»), a tym samym otrzymuje znaczenie nowe, wzbogacone, poprawione i uwspółcześnione, jak gdyby wydobyto z niego drzemiące w nim możliwości, pozwolono mu znów się rozwijać. Przechwytywanie jest więc niezgodą na martwą, zastygłą kulturę, próbą udrożnienia jej kanałów, ożywienia; jest środkiem odzyskiwania słów, obrazów, myśli i dzieł, przywracania im wywrotowej i poetyckiej siły, uwalniania ich spod władzy spektaklu; słowem jest „płynnym językiem antyideologii”²⁴.



Krzysztof Wodiczko, *Projekcja publiczna na National Monument i National Observatory, Calton Hill, Edinburgh, Scotland, (1988)*

© Krzysztof Wodiczko / Courtesy Galerie Lelong, New York.



Krzysztof Wodiczko, *Pojazd dla bezdomnych*, (1988-1989)
 Aluminum, mixed media, *Wariant 3 z 5*, ok. 182.9 x 233.7 x 101.6 cm
 © Krzysztof Wodiczko / Courtesy Galerie Lelong, New York.

lami zniewalającego układu sił. „Ikonografia polskiej propagandy jest bardzo architektoniczna, jej oczywisty sloganowy charakter, jej martwota czyni ją o wiele mniej pociągającą, mniej «naturalną» niż ikonografia propagandy amerykańskiej, takiej jak reklama czy chociażby oficjalne obchody święta państwowego. Polska propaganda ma jednak silną jakość architektoniczną, dzięki której łatwo stapia się z otoczeniem”²⁵. Właśnie w tym stopieniu dekoracji z architektonicznym podłożem najwyraźniej dostrzegł artysta możliwość bardziej integralnego wkroczenia w miejską tkankę. Reklama obecna w przestrzeni publicznej w państwach kapitalistycznych jest najczęściej wyraźnie oddzielona od architektury i z tego względu w świadomości odbiorców zaopatrzona jest w ramę. Natomiast socjalistyczne manifestacje władzy wkraczały bezpośrednio w budynki architektoniczne, nadając im przy okazji wyraz ideologiczny. Strategia Krzysztofa Wodiczki w *Publicznych projekcjach* jest zbliżona. Jego interwencje pozbawione są bezpiecznego nawiasu, który posiadają np. billboardy, a który pozwala wyraźnie oddzielić świat reklamy od pozostającej poza nim rzeczywistej przestrzeni.

Jedną z pierwszych projekcji na budynek odbyła się w 1982 w Sydney podczas Biennale. Wyjście z projekcją z przestrzeni galeryjnej i zmiana podłoża, na które rzutowane są obrazy, miała miejsce na fasadzie Art Gallery of New South Wales. Projekcja przedstawiała obrazy dłoni, które otwierały się i zamykały w geście zagarniania, a ich obraz rzucony został na boczne oficyny tego budynku. Dodatkowym elementem były uszy, które projektowane były na boczne ściany ryzalitu położonego na osi fasady. Jak stwierdza artysta: „Linia została zastąpiona ostatecznie formą architektoniczną. Odczytywanie znaczenia (treści) linii (formy abstrakcyjnej linii) zostało zastąpione odczytywaniem treści architektonicznej formy (instytucjonalnej treści formy architektonicznej, formy publicznego budynku). Przedmiotem analizy stała się ideologiczna «wartość» architektonicznej formy. Budynek stwarza pozór obiektywności i funkcjonalności swojej formy, udając, iż nie przenosi żadnego symbolicznego przekazu (poprzez formę). Odpowiednio wyprodukowany obraz rzucony na budynek demaskuje ową iluzję «obiektywności» i odsłania to wszystko, co drzemie w «podświadomości» naszego współżycia z architekturą”²⁶. Taktykę podjętą przez artystę powiązać można z nurtem określanym jako *appropriation art*, czyli sztuka zawłaszczania. Obejmuje ona „praktyki polegające na wykorzystaniu

Wodiczko podkreśla, że jego projekcje wywodzą się z obserwacji dekoracji budynków podczas pochodów pierwszomajowych w PRL, kiedy to montowano na ich fasadach olbrzymie portrety głów państwa w towarzystwie Marxa, Engelsa i Lenina. Artysta twierdzi, że doświadczenie to miało kluczowe znaczenie dla zrozumienia, w jaki sposób odbywa się praca społecznej pamięci. Wizerunki obecne są także po ich usunięciu i wpływają na sposób postrzegania danej budowli. Ma to także wymiar ideologiczny, ponieważ taka dekoracja nadaje architekturze stałe znaczenie, w tym wypadku budynki stają się – w zależności od podejścia do systemu socjalistycznego – wyrazem postępu lub znienawidzonymi symbolami

gotowych obrazów, funkcjonujących w obrębie popularnej ikonosfery, w semiotycznych operacjach odsłaniania i transformacji wpisanych w nie ideologicznych przekazów”²⁷.

Kolejna *projekcja publiczna* odbyła się na fasadzie budynku Sądu Federalnego w London, w okręgu Ontario (1983). Na skrajnych, pozbawionych okien częściach budynku, w których mieszczą się cele dla aresztowanych czekających na rozprawę, wyemitowano nieruchomy obraz rąk zaciskających się na kratkach. Zamysł Krzysztofa Wodiczki jest czytelny i jednoznaczny. Część, która – z pozoru – z powodu braku dekoracji i okien nie posiada żadnej wartości semantycznej, nagle nabiera znaczenia. Gest artysty powoduje, że ściana ta zostaje pozornie usunięta; staje się przezroczysta, dzięki czemu uwidocznione zostaje to, co dzieje się za jej murami. Budynek traci swoją niewinność, ale zyskuje wymiar dramatyczny. W liście do Wiesława Borowskiego, w którym artysta wyraża kluczowe dla koncepcji publicznych projekcji idee, Wodiczko pisze: „Koszmar odkrytej publicznie (znanej po kryjomu przez wszystkich) treści architektury staje się widoczny nocą, gdy budynek publiczny jest bezbronny i może się stać elementem dyskursu i projekcji znaczeń na linii



Krzysztof Wodiczko, *Laska tulacza*, (1992)
Monitor LCD, głośnik, mixed media, ok. 162 x 17 x 11 cm
© Krzysztof Wodiczko / Courtesy Galerie Lelong, New York.

widz – budynek – obraz – widz – widzenie. Formalna zasłona zostaje zdarta i dyskusja nad zawartością formy zostaje otworzona. Moment projekcji jest tylko początkiem dłuższego procesu, którego kulminacja następuje po zakończeniu projekcji. Brak obrazu następnego dnia czy nocy staje się początkiem nowej projekcji mentalnej i próbą odtworzenia obrazu w budynku poprzez widzów. Proces analizy publicznej instytucji zostaje zapoczątkowany po wyłączeniu rzutników”²⁸. Ostatnie zdanie dobitnie podkreśla krytyczny wymiar projektu. Wodiczko traktuje architekturę jako formę, która wyraża władzę. Są w niej zawarte elementy wskazujące na stosunki panowania i podległości. Swoją sztukę postrzega jako psychoanalityczny proces, w którego toku budynek uzyskuje samowiedzę. Oczywiście jest to możliwe w umysłach widzów dzięki nadaniu architekturze cech antropomorficznych. Sąd federalny, którego ściany stanowią mury powstrzymujące aresztantów przed ucieczką, sam zostaje uwięziony za kratami, których obraz jest wyemitowany na jego zewnętrzne ściany. Traktując budynek sądu jako przedmiot swego rodzaju psychoanalizy, Wodiczko dociera do treści wypieranych przez widza, do pokładów, o których wołałby on nie pamiętać.

Także projekcja, która odbyła się na budynku AT&T Long Lines w Nowym Jorku w 1984 roku, polegała na nadaniu architekturze cech antropomorficznych. Odbywała się ona na dwa dni przed wyborami prezydenckimi w USA. Na wysokości 40 pięter wyświetlono wizerunek otwartej dłoni imitującej gest zaprzysiężenia prezydenta²⁹ (emitowany wizerunek pochodził z fotografii Ronalda Reagana). Budynek AT&T należy do wielkiego koncernu i w bezpośredni sposób nie ma powiązań politycznych. Właśnie na te niebezpośrednie (czy może raczej nieuświadomione) powiązania artysta chciał zwró-



Krzysztof Wodiczko, *Projekcja publiczna na Art Gallery of New South Wales, w ramach Biennale of Sydney, Sydney, Australia, (1982)*
© Krzysztof Wodiczko / Courtesy Galerie Lelong, New York.

cię uwagę. Prezydencka dłoń zaprzysięga nie na własne serce, lecz na serce korporacji, poprzysięgając strzec jej praw i stać na straży jej interesów. Artysta sugeruje, że za hasłami, które są elementami przysięgi, stoją zupełnie inne wartości niż te, które się im powszechnie przypisuje.

Projekcja w Edynburgu w 1988 roku miała miejsce na National Monument wybudowanym dla upamiętnienia ofiar wojen napoleońskich. Na jego doryckie kolumny rzucono obraz sześciu bezdomnych, po jednym na kolumnę, a na belkowaniu napis: *Morituri te salutant* (łaciński zwrot, którego używali gladiatorzy przed starciem na arenie w stosunku do cesarza; „Idący na śmierć pozdrawiają cię”). Jednocześnie naprzeciwko, na kopule New Observatory, widniała twarz ówczesnej premier Wielkiej Brytanii, Margaret Thatcher, i słowa: *Pax Britannica* („Pokój brytyjski” lub „brytyjski spokój”). Był to niewątpliwie moment przełomowy w twórczości artysty, ponieważ w projekcji tej spotkały się dwie ścieżki, którymi podążał Wodiczko w poprzednich realizacjach. Z jednej strony przedstawieni zostali bezdomni, czyli wykluczeni – kluczowy motyw takich prac jak *Rzecznik obcego czy Pojazd dla bezdomnych*; z drugiej natomiast Wodiczko skorzystał z wynikających z inspiracji funkcjonowaniem przestrzeni publicznej środków krytycznych.

Wodiczko doszedł do punktu, w którym mógł wykorzystać doświadczenia zebrane w toku realizacji poprzednich projekcji, aby stworzyć spójny, ale nie jednoznaczny przekaz. Projekcje mają na celu uwidaczniać bądź mechanizmy sprawowania władzy, bądź wykluczania. Artysta niezwykle często nadaje architekturze antropomorficzny wyraz. Jak pisze Mark Rakatansky: „oczywiście każda estetyczna abstrakcja, jak abstrakcja architektoniczna, stara się ograniczać problem społecznej konstrukcji podmiotu. [...] Należy podkreślić, że Wodiczko również skupił się na operacjach, dzięki którym te zagadnienia – w przestrzeni publicznej – narastają i są ujawniane, skupiając się na problemie, w jaki sposób społeczna i psychologiczna budowa podmiotu zawsze krąży wokół symultanicznej, ale kompleksowej abstrakcji ideologii i ich ucieleśnienia [figuracji]. Innymi słowy, roztrząsając sposób, w jaki tworzenie się [figuracji] podmiotu objawia się jako seria społecznych abstrakcji, natomiast abstrakcyjność budowli (lub monumentów lub pojazdów lub narzędzi) objawia się jako seria figuralnych gestów”³⁰. Projekcje Wodiczki stają się „projekcjami na projekcje” oglądającego podmiotu. Ponieważ jego pokazy opierają się najczęściej na konwencjonalnych gestach, samych w sobie naładowanych znaczeniami, jeszcze raz przywodzą na myśl właśnie dekoracje budynków w krajach socjalistycznych. Tworzy on w ten sposób pewien rodzaj klasycyzmu, który paradoksalnie i subwersywnie obraca się przeciwko tradycji. „Celem [projekcji] [...] jest krytyczna demaskacja i publiczne ujawnienie psychopolitycznych mechanizmów formalnego (kulturowego) funkcjonowania muru”³¹. Są to te same mechanizmy, o których myślał Michel Foucault, pisząc: „podejrzewam mianowicie, że w każdym społeczeństwie wytwarzanie dyskursu jest równocześnie kontrolowane, selekcjonowane, organizowane, poddane redystrybucji przez pewną liczbę procedur, których rolą jest zaklinać moce niebezpieczeństwa i zawładnąć przypadkowością zdarzeń, wymknąć się ciężkiej, niepokojącej materialności”³².

Realizacje Krzysztofa Wodiczki zmierzają do ukazania widzialnymi mechanizmów rządzących decyzjami politycznymi czy mechanizmów panowania. Jednak mają one także w założeniu uczynienie widzialnymi obywateli, których obecność jest negowana lub po prostu niezauważana. Wykluczone grupy mają zostać przywrócone do życia w społeczeństwie. Podobnie jak w starożytnych demokracjach być obywatelem znaczyło być widzialnym/widzieć (jako procesy odbywające się w sferze publicznej), tak i teraz pozostawanie niewidocznym oznacza fakt, iż znaczna część społeczeństwa neguje istnienie wykluczonych grup społecznych, a przede wszystkim ich prawa. Poprzez projekcje, które nie tylko uwidaczniają, ale i monumentalizują tych, którzy pozostają poza uznanymi grupami społecznymi, artysta przywraca ich przestrzeni publicznej i przede wszystkim ciała społecznemu.

Wodiczko wybiera dla swoich realizacji noc nie tylko ze względu na czysto techniczne względy. Jak sam twierdzi, w nocy budynki „śnią” swe nieświadome treści. Projekcje odbywają się poprzez oświetlanie budynku, to właśnie światło pozwala być widzialnym. Jednak możliwa jest także metafizyczna interpretacja światła, które pozwala oglądać świat spoza zasięgu wzroku.

Artysta po stronie pluralizmu

Twórczość Krzysztofa Wodiczki wyrasta z radykalnego sprzeciwu wobec totalizujących i uniwersalistycznych roszczeń modernizmu wobec społeczeństwa. Proces, który doprowadził do powstania nowoczesności, większość badaczy wiąże z narodzinami oświecenia. Jednakże dla Stephena Toulmina korzenie nowoczesności sięgają głębiej i należy je łączyć z wojnami religijnymi i odpowiedzią na reformację, kiedy to w nauce i metafizyce zaczęto szukać niezmiennych i uniwersalnych podstaw ludzkiej egzystencji dających nadzieję na zbudowanie fundamentu pod szczęśliwe i bezkonfliktowe życie społeczne³³. Ruch ten według niego zapoczątkował Kartezjusz. Dla tego filozofa racjonalną podstawą całości wiedzy i gwarantem niesprzeczności świata był łaskawy Bóg. Toulmin widzi jednak obecnie powrót do sposobu myślenia opartego na innych zasadach, który był charakterystyczny dla takich renesansowych myślicieli, jak Montaigne, i choć nie nazywa tego ruchu postmodernizmem czy ponowoczesnością, to jednak sposób, w jaki opisuje ową formację, przywodzi na myśl pojęcie używane przez Lyotarda. „Nowoczesne skupienie uwagi na tym, co pisane, uniwersalne, ogólne i bezczasowe – które zmonopolizowało pracę większości filozofów po roku 1630 – jest dziś kierowane tak, by ponownie objąć to, co mówione, szczegółowe, lokalne i czasowe”³⁴.

Podobną perspektywę prezentuje Andrzej Turowski wywodzący modernizm wprost od romantyzmu, który stworzył model twórcy „zdolnego cyklopicznym okiem rozumu ogarnąć świat, spenetrować przestrzeń, przewyciężyć historię, przekroczyć język, opanować ciało, wybawić ludzkość”³⁵. Oznaczało to z jednej strony prometejski bunt przeciwko zastanemu porządkowi świata, z drugiej wiarę w potęgę rozumu jako nadrzędnego i uniwersalnego elementu organizującego życie społeczne i dającego podstawę moralności. Dawało to złudną gwarancję zapewnienia powszechnej szczęśliwości w świecie rządzonym racjonalnie. Te roszczenia wynikały przede wszystkim z wiary w istnienie w każdym zdrowym umyśle ludzkim wspólnej logicznej i bezsprzecznej podstawy, która sankcjonowała jako słuszne działania ludzkie podejmowane w zgodzie z nią. Oczywiście ów triumf rozumu był odpowiedzią na zapowiedzianą czy też dokonaną przez Nietzschego, Freuda i Marxa śmierć Boga. Zastąpić miał go uniwersalny rozum, którego hegemonia dawała nadzieję na ponowne scalenie atomizującego się społeczeństwa.

czeństwa. Taki właśnie projekt był wspólny awangardom artystycznym dwudziestolecia międzywojennego (być może z wyłączeniem dadaizmu, który raczej stwierdzał rozbitcie struktur społecznych i struktury podmiotu, niż szukał sposobów na ich budowę).

Pierwszym szerzej znanym dziełem Krzysztofa Wodiczki jest *Instrument osobisty* z 1971 roku, który – jak sama nazwa wskazuje – przeznaczony był do używania przez jednostkę. Właściwością tą odznacza się wiele z jego prac. Stanowią one swego rodzaju kontrapunkt dla projekcji publicznych. Artysta, na przykładzie pierwszej z owych realizacji, mówi wprost o ich prywatnym aspekcie: „*Instrument osobisty*, poprzez swoją nazwę, sugeruje przynależność do przestrzeni prywatnej, nie zaś publicznej. Prywatność instrumentu jest jednak uwidoczniiona jedynie poprzez przestrzeń publiczną [...] Prywatność instrumentu zanurzona w publiczności i przestrzeni i to określa jego społeczność”³⁶. *Instrumenty osobiste* posiadają więc podwójny status. Należąc do przestrzeni prywatnej, stanowią odpowiedź na potrzeby jednostki, jednocześnie problematyzując przestrzeń publiczną i określając miejsce użytkownika w jej ramach. Oczywiście owo pojęcie miejsca jest czysto metaforyczne. Oznacza ono raczej stosunek jednostki do reguł funkcjonowania w społeczeństwie niż określoną dystrybucję przestrzenną.

Bezpośredniego źródła tych prac należy upatrywać w profilu studiów Wodiczki: projektowaniu przemysłowym na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wydaje się, że artysta zaadoptował swoje doświadczenie zdobyte na uczelni i nabyte w czasie wykonywania zawodu w tworzeniu projektów skierowanych do masowej produkcji. Zaadoptował je niejako w celu wytworzenia przedmiotów, których funkcja użytkowa jest drugorzędna w stosunku do sugerowanych przez nie znaczeń. Narzędzia owe nie są przeznaczone do masowej produkcji, a tym, co zostaje ukazane odbiorcy w przestrzeni galeryjnej, są dokumentacje z przeprowadzonych akcji z użyciem artefaktów: zdjęcia, teksty Wodiczki wyjaśniające istotę działania przedmiotu i znaczenie owych działań, a także sam obiekt traktowany jako swego rodzaju wytwór rzeźbiarski. W dużym stopniu jest to wpływ recepcji konceptualizmu, ponieważ nurt ten wskazuje na dematerializację sztuki, a więc odrzucenie koncepcji twierdzących, że sztuką jest wytworzony przez artystę produkt w postaci materialnego dzieła sztuki, które jako jedyne posiada wszelkie walory artystyczne i przerwienie akcentu na proces tworzenia dzieła.

We wspomnianym *Instrumentie osobistym*, dzięki reagującemu na promienie światła urządzeniu, artysta jest w stanie odcinać dopływ miejskiej fonosfery, co przy wszechobecnej propagandzie PRL-u wydaje się gestem wręcz wywrotowym. Uwidocznione na archiwalnych fotografiach gesty przypominające język migowy umożliwiają manipulację materiałem dźwiękowym docierającym do użytkownika, który tym samym zyskiwał władzę nad otaczającą go przestrzenią publiczną i całkiem nową sferą wolności. *Instrument* „był publicznym pomnikiem prywatnego człowieka w monumentalnej przestrzeni publicznej w okresie rządowego socjalizmu na początku lat 70. w Polsce, a więc w okresie liberalnego autokratyzmu technokratycznego epoki Gierka”³⁷. Następujące zdanie Krzysztofa Wodiczki uznać można za werbalną manifestację postawy uwidocznionej tą pracą: „Jestem artystą w słuchaniu, a nie mówieniu, i choć nie wolno mi wypowiadać tego i tylko tego, co naprawdę chcę powiedzieć, to przynajmniej niech wolno mi będzie wysłuchać tego i tylko tego co chcę usłyszeć”³⁸. Artysta proponuje więc, w warunkach panujących w Polsce, prawo do prywatnej izolacji i deprywacji od bodźców pochodzących ze zdominowanej przez socjalistyczny dyskurs przestrzeni publicznej.

Także w kolejnym z *Instrumentów osobistych* – *Pojeździe* z 1973 roku – Wodiczko poddaje krytyce sposób funkcjonowania przestrzeni publicznej w krajach realnego so-

cializmu. Tym razem ustosunkowuje się do materializmu dialektycznego jako podstawowej doktryny filozoficznej władzy socjalistycznej. *Pojazd* jest używany przez artystę kroczącego po platformie, a ruch jego stóp porusza maszynę ruchem jednostajnym prostoliniowym w jednym kierunku, bez względu na kierunek poruszania się użytkownika. Podobnie jak w przypadku poprzedniego instrumentu, także tego używa jedynie artysta, co możemy obserwować na dokumentujących akcję fotografiach. Jego widoczna na zdjęciach opuszczona głowa przypomina nie tylko perypatetyczną postawę spacerujących greckich filozofów, ale pozwala się domyślić rezygnacji. Treść odczytywana w dziele także skłania ku stwierdzeniu, że Krzysztof Wodiczko poddał się swego rodzaju rozpacz, ponieważ odnosi się ona do gorzkiej konstatacji o miejscu poszukujących artystów w autokratycznie rządzonym państwie. Pomimo kierunku, w którym artysta podąża, cała maszyna i tak zmierza w kierunku wpisanym w sam jej mechanizm. Wymowa, tak samo jak w przypadku *Instrumentu osobistego*, pozwala stwierdzić, że artysta tymi wywrotowymi gestami wskazuje niemoc większości realizacji artystycznych i brak perspektyw wpływania na życie społeczne i polityczne. To bardzo dojrzała deklaracja jak na pierwsze dzieła artysty, ale i zarazem doskonale wprowadzenie w jego późniejszą twórczość. Ten pierwszy z pojazdów metaforycznych jest zarazem najciekawszy, ponieważ doszło do jego realizacji i przeprowadzenia akcji z jego wykorzystaniem. Także następne projekty realizacji: *Pojazd - Kawiarnia*, poruszającej się dzięki głosom lub sile ruchu dwóch rozmówców, *Pojazd - Mównica*, dla której bodźcem do ruchu był także głos i ruch, tym razem jednak jednego użytkownika, i *Pojazdu 3* podejmowały problematykę obecności jednostki w przestrzeni publicznej. Kawiarniane, jak się wydaje, najlepszą egzemplifikacją Hegłowskiej dialektyki, z takim powodzeniem przeniesioną do publicznego dyskursu państw realnego socjalizmu. Spory kawiarniane, także w interpretacji artysty, wpływały na dynamikę ruchu rozwoju społeczeństwa, ale znów w z góry określonym kierunku. Całkiem inny problem podjął Wodiczko w mównicy, gdzie przeniósł swą uwagę na osobę lidera. I tu konstatacja, jak się wydaje, jest jeszcze bardziej dramatyczna, ponieważ nie ma znaczenia, o czym lider mówi, ważna jest tylko siła jego głosu, co zgodne jest w zasadzie z badaniami nad psychologicznymi reakcjami na postaci polityków, nie tylko w autokracjach. Dzieło to nabiera więc bardziej uniwersalnego wymiaru. Ostatni z wymienionych powyżej pojazdów jest szczególnie ważny w tej serii, gdyż znów pojawia się tu postać artysty. „Ruchy ludzi, którzy znajdują się na dużej, kwadratowej platformie pojazdu, są swobodne i wielokierunkowe. Ruch generuje energię, która kumuluje się dzięki mechanicznym i pneumatycznym urządzeniom zainstalowanym w podłodze platformy, i zamienia w ruch obrotowy kół. Pojazd porusza się powoli po linii prostej, wyłącznie w jednym kierunku”³⁹. Na rysunku przedstawiającym tenże pojazd, na samym skraju platformy, zwrócona w kierunku przeciwnym do kierunku ruchu, siedzi ze zwisającymi z pojazdu nogami postać, z którą sam artysta w jednej z wypowiedzi się utożsamiał. Jest to najdobitniejszy wyraz jego sceptycyzmu wobec roli przypadającej mu w rządzonym przez socjalistów społeczeństwie, ponieważ jedynie siedząc beczynnym na samym marginesie społeczności, może on się nie przyczyniać do rozwoju opresyjnego systemu w odgórnie założonym kierunku, który według rządzących był jedynym słusznym. Każdy inny ruch powoduje w tym przypadku realizację postawionych przez władzę celów.

Prace Wodiczki z czasów PRL-u można odczytać także jako praktykę skierowaną przeciwko socjalistycznym zasadom rządzącym przemysłem, a sposobu ich prezentacji wcale nie trzeba wywodzić od recepcji konceptualizmu. Wynika to z faktu, iż właśnie w taki sposób (tj. poprzez próbę na prototypie, najczęściej przeprowadzoną przez samego projektanta i wystawy, na których prezentowano fotografie z prób, schematy i same

prototypy) dokonywano pokazów i wystaw wzornictwa przemysłowego. Krytyka przeprowadzona przez Wodiczkę uderzałaby przede wszystkim w tej interpretacji w nadprodukcję projektów w stosunku do realizacji trafiających do masowej produkcji. W tym kontekście „do wyłącznego użytku artysty” nabiera zupełnie innego znaczenia.

Na emigracji w Stanach Zjednoczonych artysta ponowił eksperymenty z pojazdami. Pierwszym z nich był *Pojazd dla bezdomnych* (1988-1989). W realizacji tej podkreślono szczególnie wymiar użytkowy, a Wodiczko powraca tym samym do swoich doświadczeń jako projektanta przemysłowego. Pojazd stanowił odpowiedź na problem bezdomności, z którym boryka się każda współczesna metropolia. Wodiczko zauważył, że utrata dachu nad głową, która w przypadku Nowego Jorku często wynika ze spekulacji terenami, oznacza także eksmisję z przestrzeni publicznej, czyli pozbawienie prawa do wypowiedzania się w sprawach ważnych dla zbiorowości. Marginalizacja obejmuje pozbawienie mowy i usunięcie z pola widoczności, czemu służą przytułki dla bezdomnych i inne miejsca ich koncentracji. Pojazd miał służyć z jednej strony uwidocznieniu bezdomnych, ich powrotowi do sfery publicznej, z drugiej – stworzeniu alternatywnej architektury miejskiej, której przyświecał wzór nomady. Realizacja ta – jak i pozostałe *Instrumenty osobiste* powstałe na emigracji – pokrewna jest w pewnym stopniu projektowi, którego podjął się Michel Foucault, a który obejmował historię odrzuconych, czyli milczącą opowieść o ich wykluczeniu ze społeczeństwa i pozbawieniu prawa wypowiedzi. Wątek ten podjęty został już w *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Historia pisana przez francuskiego filozofa miała być opowieścią o tych, których się pomija – historią nie-istnienia. Co ciekawe, w dziele Foucaulta znajdujemy liczne przykłady izolowania bezdomnych razem z szaleńcami, co oznacza, że w wieku tworzenia miejsc odosobnienia chorzy umysłowo i pozbawieni dachu nad głową stanowili jedną kategorię, wobec której stosowano jednakowe środki zabezpieczające⁴⁰. Jak się okazuje, sytuacja od tego czasu niewiele się zmieniła, co uwidacznia nam przywoływana przez Wodiczkę wypowiedź Joyce’a Browna, jednego z nowojorskich bezdomnych: „Nie byłem obłąkany, kiedy mnie zgarnęli – byłem bezdomny”⁴¹. Jednakże – według obowiązującego wtedy rozporządzenia władz Nowego Jorku – osoba bezdomna, która podczas zimowych chłódów wybiera życie na ulicy, a nie miejsce w schronisku, jest podejrzana o chorobę psychiczną i jako taka poddana zostaje przymusowej hospitalizacji. Dwa rodzaje chorób zbiegają się w jedną kategorię w dyskursie władz: jednostkowa choroba psychiczna i zbiorowa choroba społeczna. Także remedium na nie jest jedno: odosobnienie i usunięcie z widoku, a co za tym idzie, z życia publicznego. *Pojazd dla bezdomnych* stanowił więc pewną alternatywę wobec polityki władz. Pozwalał na powrót bezdomnego na łono społeczeństwa, poprzez wprowadzenie nowego typu architektury umożliwiając dywersyfikację przestrzeni publicznej. Jak pokazał Foucault w *Nadzorować i karać*, architektura na wiele sposobów służy władzy w dyscyplinowaniu społeczeństwa, a co za tym idzie – jego kontroli i unifikacji⁴². Nomadyczna architektura przeznaczona dla bezdomnych (*Pojazd dla bezdomnych* służył nie tylko do poruszania się, ale także stanowił schronienie) była więc wyzwaniem rzuconym wszelkim próbom marginalizacji jednej z mniejszości obecnej we współczesnych miastach. Nie dość, że uwidaczniał problem, to stanowił jednocześnie subwersywną próbę konstrukcji nowego społeczeństwa. Wodiczko mówi: „Sam fakt, że można coś zaprojektować dla potrzeb, które nie powinny istnieć, jest pewną sztuczką, której wygranie w tej beznadziejnej w zasadzie sytuacji zakłada wyzwolenie przez sztukę, poprzez poczucie humoru, poprzez pewną metaforę i odwrócenie sytuacji”⁴³. Wytworzony przedmiot stanowi więc zarówno komentarz artysty na temat zaobserwowanego problemu, jak i przewrotny sposób jego rozwiązania.

Wyrażenie „architektura nomadyczna” może wydawać się swego rodzaju oksymoronem, ponieważ architekturze przypisywana jest właściwość niezmienności miejsca. Wynika ona z wykluczenia budownictwa właściwego nomadom (np. namiotów) z właściwego zachodniemu sposobowi myślenia o architekturze, na tej samej zasadzie, co postrzeganie przez ludy osiadłe koczowników jako obcych. Dla wprowadzenia jednak tego określenia potrzebne nam będzie sięgnięcie do pojęć użytych w znanym eseju Martina Heideggera *Budować, mieszkać, myśleć*. Heidegger posługuje się terminem „zamieszkiwać”, którego znaczenie wywodzi z etymologii tego słowa w języku niemieckim. Starogórno-niemieckie słowo używane na określenie budowania, *buan*, oznacza ‘mieszkać’. Dla Heideggera więc budowanie niekoniecznie łączy się ze stałością miejsca. Jest ono natomiast związane z bytowaniem. Definicja architektury, którą implikuje to spostrzeżenie niemieckiego filozofa, obejmowałaby na równi architekturę osiadłą, jak i nomadyczną. Można by dojść do wniosku, że dominująca kultura zatarała wieloznaczność budować-mieszkać. Być może więc mamy tu do czynienia z ową wieczną walką pomiędzy „myślą nomadyczną” i „myślą osiadłą” nakreśloną przez Deleuze’a i Guattari’ego w *Mille plateaux*.

Deleuze i Guattari model „myśli nomadycznej” zauważają na przykład u greckich pasterzy ery homeryckiej, którzy, wypasując owce, zajmowali przestrzeń, a nie rozdzielali ją. Nie było tutaj mowy o własności, a przestrzeń pozostawała otwarta, pozbawiona wyraźnych granic. Ta deterytorializacja miała charakter chaotyczny, wirowy, a nie była powiązana z ruchem od punktu do punktu. Aby przybliżyć nomadyczną myśl, Deleuze i Guattari stosują metaforę kłacza, które jest pozbawione centrum i jako takie nie ustanawia w swoim obrębie hierarchii. Ta dystrybucja terytorium jest swego rodzaju „ukoronowaną anarchią”. „Myśl nomadyczna nie znajduje modelu w aparacie państwa, Deleuze zaś zwraca uwagę, iż aparat ten wraz ze swą funkcją militarną nie obejmuje elementu, jakim jest maszyna wojenna, a nie obejmuje dlatego, że «maszyna ruchomej wojny», jako forma czystej zewnętrżności, jest całkiem obca państwu stanowiącemu, na odwrót, zasadę wewnętrzności. Dlatego też w maszynie administracyjno-biurokratycznej hierarchii, której troską jest zachowanie ustalonego status quo, rozrysowanie terytorium o precyzyjnie wyznaczonych granicach nie ma miejsca na wojnę, gdyż «wojna jest przeciw państwu» i specyfiką swego ruchu permanentnej deterytorializacji (choć jednak istnieje na wojnie zasada organizacji, Generał, i może dlatego przykładem jeszcze bardziej wyrazistym byłaby partyzantka, zwłaszcza zaś *urban guerilla*) uniemożliwia jego powstanie. Z tej też racji Deleuze widzi swą koncepcję myśli nomadycznej w powiązaniu z maszyną wojenną i, jeśli można tu jeszcze mówić o modelu, wojna bowiem właściwie eliminuje model, właśnie maszyna ruchomego pływania byłaby modelem dla wędrownej postaci myślenia²⁴⁴.

Choć Wodiczko w swych wypowiedziach nie powołuje się na poglądy Deleuze’a, można byłoby się pokusić o określenie jego postawy jako w zasadniczych punktach zgodnej z poglądami wyrażanymi na kartach *Mille plateaux*. Przede wszystkim użytkownikami jego przedmiotów i bohaterami projekcji są często osoby na różny sposób wykorzenione i pozbawione stałego centrum aktywności życiowej. Stanowią one nową postać nomady. Pojazd zaprojektowany dla pozbawionych dachu nad głową stanowi schronienie, które z racji swej mobilności przypomina raczej namiot niż stałą architekturę. Może być dzięki temu potraktowany jako kontrpropozycja dla tradycyjnej, „osiadłej” architektury służącej organizacji społeczeństwa w sposób, który łatwo można poddać kontroli. Owa „nomadyczna architektura” nie ogranicza terytorium na zasadzie własności, a jedynie czasowo opanowuje określone miejsca. Jednakże w swej wymowie jest ona jeszcze bardziej

wywrotowa w stosunku do „myśli osiadłej”. Poprzez zaznaczony już zwrot przestrzeni publicznej wykluczonym Wodiczko dokonuje szturmu na dane miejsce i tym samym spełnia funkcje właściwe dla deleuzjańskiej „maszyny wojennej”⁴⁵”.

Instrumenty osobiste podejmowały także problematykę wykluczeń. *Laska tułacza* (1992) zaopatrzona została w ekran umożliwiający projekcję twarzy emigranta przedstawiającego osobiste doświadczenie alienacji oraz w miejsce na fotografię, kwity, formularze, pozwolenia na pobyt lub pracę, stanowiące swego rodzaju archiwum tułaczki. Artefakt ten stanowić miał swoistą wystawę, w ramach której na widok publiczny wystawione zostały przedmioty świadczące o istnieniu i zmaganiach osób przymusowo lub dobrowolnie pozbawionych ojczyzny. Jak widać, cel jest podobny do postawionego przed *Pojazdem dla bezdomnych*. Należy tu jednak zwrócić uwagę przede wszystkim na różnice stanowiące o odmiennej wymowie przedmiotu. Pojawiają się tu wypowiedzi samych użytkowników, ich opowieści o traumatycznych przeżyciach związanych ze zmianą państwa. Dzięki nagraniu i zgromadzonym przedmiotom, emigrant ukonkretnia się i indywidualizuje. Przestaje być kolejną osobą w tłumie, w oczach widza uzyskuje osobowość. Jak podkreśla sam artysta, najważniejsze jest przedstawienie twarzy: „Wizerunek jest istotny. Istotny nie tylko przez fakt, że obcy, z którymi zamierzam pracować, są widziani jako ludzie bez twarzy. Ważna jest także jednoczesna obecność realnej twarzy oraz jej obrazu”⁴⁶. To stwierdzenie prowadzi nas wprost ku Emmanuelowi Lévinasowi. Twarz stanowi jeden z centralnych punktów refleksji nad innością Innego. Pojawienie się Twarzy Innego jest według Lévinasa fenomenem wymykającym się władzy jednostki. „Ekspresja, jaką do świata wprowadza twarz, nie odsłania słabości moich władz, lecz podważa samą możliwość władzy. [...] Znaczy to konkretnie, że twarz do mnie mówi, a tym samym zaprasza do relacji, która nie ma wspólnej miary ani z władzą rozkoszowania się, ani z władzą wiedzy”⁴⁷. Odmienność twarzy wprowadza więc niemożność zawłaszczenia i świadomość radykalnej inności. Najważniejszym elementem oblicza jest jego ekspresja. To ona wyraża byt sam w sobie. „Byt, który się ukazuje, asystuje własnemu ukazywaniu się, a tym samym wzywa mnie. Jego asystowanie, rozbijając neutralność obrazu, jest wezwaniem, które mnie dotyczy, wezwaniem płynącym z jego nędzy i z jego Wysokości”⁴⁸. Twarz, odsłaniając nam byt sam w sobie, w ekspresji otwiera nas na inność. Stanowi swego rodzaju wezwanie. „Byt, który się wyraża, wzywa mnie ze swej nędzy i ze swej nagości – ze swojego głodu – w taki sposób, że na to wezwanie nie mogę pozostać głuchym. Dlatego byt, który ukazuje się w ekspresji, nie ogranicza mojej wolności, ale ją potęguje, wzbudzając moją dobroć”⁴⁹. Jednakże najważniejsze z naszego punktu widzenia jest to, że ekspresja twarzy rozpoczyna rozmowę poprzez zobowiązanie do podjęcia dyskursu. Do takiego efektu – wydaje się – dążył Krzysztof Wodiczko, dla którego – tak jak dla Lévinasa – relacja z innym jest relacją etyczną. Szczególnym zabiegiem było wprowadzenie podwójnej twarzy obcego: rzeczywistej i zapośredniczonej przez ekran. Może to być odpowiedź na Baudrillardowskie symulakry, które z powodzeniem zastępują rzeczywistość⁵⁰. Wizerunek u Wodiczki prowadzi nas jednak z powrotem do rzeczywistości. Po zakończeniu nagranych monologów mamy możliwość zwrócenia wzroku na rzeczywistą twarz emigranta i podjęcie z nim dialogu. Lévinas tworzył swoją filozofię w odpowiedzi na Holocaust i wszelkie totalizmy, jest on jednym ze proroków nadchodzącej epoki postmodernizmu. Wodiczko podkreślał, że jako inspiracja posłużyły mu ukazane w Biblii losy narodu żydowskiego. Na takie źródło wskazywałyby także forma *Lasek tułaczek* świadomie łącząca nowoczesne technologie z archaicznym profilem, przywołującym na myśl chociażby laskę Mojżesza. Bóg, odpowiadając na wątpliwości Mojżesza co do możliwości spełnienia powierzonej mu misji, wskazał na laskę jako przedmiot umożliwiający dokonywanie cudów i na Aarona jako

tego, który będzie za niego przemawiał. Jeśli więc *Laska tulacza* miałyby dokonywać cudów, w tym przypadku cudu nawiązania komunikacji, co miałyby się stać ustami w ujęciu Wodiczki?

Stał się nimi *Rzecznik obcego* – instrument przedstawiający zapisy: wideo ust emigranta i audio jego wypowiedzi. Praca owa przyjmuje formę knebla. Przedmiot staje się dzięki temu syntetycznym przedłużeniem ciała użytkownika. Usta emigranta zostają zakryte, tym samym uniemożliwiając mu spontaniczną wypowiedź. Podczas korzystania z *Rzecznika*... może on jedynie odtwarzać przygotowane wcześniej nagrania, przez co powstaje aluzja do prób ograniczania swobody wypowiedzi. Wodiczko stwierdza, że owa forma w połączeniu ze sposobem działania urządzenia stawia użytkowników w roli konstruktorów stosunków społecznych. „Eksponując swą własną dezintegrację i wykorzenioną tożsamość, skłaniają nie-imigrantów do zdezintegrowania ich własnej tożsamości. Mogłoby to zapoczątkować rozprzestrzeniający się proces eksploatacji wewnętrznej obcości jednostki i pomóc w tworzeniu nowych powiązań i pokrewieństw między imigrantami i nie-imigrantami na podstawie rozpoznania wspólnej im obcości”⁵¹. Obie prace podejmują temat funkcjonowania jednostki w demokracji. Wodiczko traktuje demokrację jako projekt, który zawsze jest w trakcie budowy. „Demokracja jest zawsze nieukończona. [...] nie jest rozwiązaniem, lecz procesem, który angażuje coraz większą liczbę aktorów (mam nadzieję, że i artystów) w trwający energetyczny dyskurs w formie agonu”⁵². Swoją rolę postrzega on jako umożliwiającego odrzuconym zabranie głosu i wypowiedź, którą starożytni Grecy określali słowem *parrhesia*, co Foucault tłumaczył jako „odważną mowę”⁵³. Była to niezwykle ważna instytucja greckiej demokracji. Stanowiła ona typ wypowiedzi, w której wypowiadający zawierał swój osobisty stosunek do prawdy i ryzykował tym samym życie, gdyż postrzegał odważną mowę jako narzędzie doskonalenia życia społecznego. Przedkładała ona szczerłość nad perswazję, osobistą prawdę nad fałsz i milczenie, a ryzyko nad bezpieczeństwo. Próbę odtworzenia owej *parrhesii* stanowią wspomniane realizacje Wodiczki. Zwalniają one użytkowników od wysiłku, który każdorazowo musiałby zostać włożony w tego typu wystąpienie, jednocześnie umożliwiając jednostce „odważną mowę”, której zadaniem jest wywarcie wpływu na istniejące stosunki społeczne.

Podsumowanie

Z przeprowadzonego powyżej przeglądu prac Krzysztofa Wodiczki wynika bezspornie, że jego realizacje są odpowiedzią na konflikt pomiędzy totalizującą myślą nowoczesną i zorientowaną na różnicę myślą ponowoczesną. Jednakże najbardziej zastanawiający jest fakt, iż owa krytyka nowoczesności jest osiągnięta poprzez użycie środków właściwych awangardom nowoczesnym, ze szczególnym zwróceniem uwagi na produktywizm. Właśnie tą z awangard zdaje się Wodiczko przywoływać w przypadku przedmiotów, które na użytek niniejszej pracy nazwałem zbiorczo *Instrumentami osobistymi*. Produktywiści dążyli do zbliżenia praktyki artystycznej do codziennego życia proletariatu. Mikołaj Tarabukin pisał w owym czasie: „Artysta z twórcy rzeczy muzealnych, które straciły znaczenie, przekształca się w twórcę niezbędnych wartości życiowych. Artysta, stając się producentem wszelkiego rodzaju wytworów, organicznie łączy się z produkcją, staje się jej rzeczywistą częścią składową”⁵⁴. Dzieło sztuki, tworzone z odpowiednią wiedzą o przemyśle, rzemiośle i potrzebach proletariatu, miało wzbogacać życie, czynić je łatwiejszym i przyjemniejszym, ale przede wszystkim powinno być użyteczne. *Instrumenty osobiste* Wodiczki z okresu PRL-u w oczywisty sposób nie

spełniają warunków stawianych przez teoretyków produktywizmu. Pojazdy, mimo że pozwalają na poruszanie się, to jednak ruchu nie przyspieszają. Służą czemuś zupełnie innemu. Mają poddawać krytyce socjalistyczną przestrzeń publiczną, rolę artysty i sztuki oraz filozoficzne podstawy władzy. Zupełnie inaczej jest w przypadku pojazdów powstałych już na emigracji. *Pojazd dla bezdomnych* rzeczywiście jest w stanie ułatwić życie mieszkającym na ulicy. Czyż nie jest dzięki temu wyrazem utożsamienia się z artystą jako producentem? Otóż nie, ponieważ – jak twierdzi sam Wodiczko – starał się tym przedmiotem rozwiązać problem, który istnieć nie powinien, załagodzić chorobę społeczną. To rozwiązanie, czy też lekarstwo, jest w tym wypadku praktyką wywrotową, ponieważ w dużo większym stopniu ma unaozcnić chorobę niż stać się na nią remedium. Jest to oczywiste już w momencie, kiedy uświadamiamy sobie znikomą ilość wyprodukowanych modeli i fakt, iż dokumentacja z ich testowania stanowi wręcz zapis performance'u, który co prawda nie jest wykonywany przez artystę, ale przez niego niejako zaprogramowany na poziomie samej konstrukcji pojazdu.

Produktywizm, będąc jedną z praktyk budujących komunizm, miał u podstaw również idealistyczne wyobrażenie o społeczeństwie, ponieważ wspólnej szczęśliwości miały służyć przedmioty zaprojektowane i wyprodukowane przez artystów. Artysta kwestionuje tę praktykę tak w PRL-u, gdzie wzornictwo przemysłowe miało, dzięki poparciu udzielonemu przez władzę, w pewien sposób wskrzesić produktywistyczne podejście dla przedmiotu, jak i na emigracji, gdzie dostrzega podobnie totalizujące procesy dokonywane jednak w oparciu o reguły kapitalistycznej gry i pozostające w dużo większym stopniu ukryte. Jego *Instrumenty osobiste* są zindywidualizowane i mogą służyć tylko jednej, unikatowej jednostce, a cała reszta społeczeństwa skazana jest na obserwację efektów pracy artysty i użytkownika dzieła. Dodatkowo, podkreślając wagę Inności, realizują one postulaty Deleuze'a i Guattariego, którzy bezsprzecznie opowiadali się za pluralizmem racjonalności. Natomiast takie tropy jak nomadyzm w *Pojeździe dla bezdomnych* czy *Lasce tulaczey* uznać można wręcz za swego rodzaju ucieleśnienie „maszyny wojennej”, ponieważ szpic ich broni zwrócony jest w totalizujące efekty działania aparatu państwowego.

W przypadku *Projekcji publicznych* dochodzi do przeciwstawienia się pewnej wizji państwa i społeczeństwa, jednakowoż najczęściej ten efekt osiągany jest poprzez kwestionowanie dominującej wizji historii jako dającej wspólną podstawę (w postaci patriotycznych wartości) społeczeństwu. Historia konstruowana jest z pozycji zwycięzców i z tego względu wszelka heterogeniczność jest z niej eliminowana. Oczywiście jest to gra pomiędzy uniwersalnym i partykularnym. Uniwersalizm myśł nowoczesna wiąże z rozumem i logiką. Jest to pewna racjonalność i pewna logika, która urasta do absolutnego ideału. Z tego punktu widzenia tworzona jest historia, która wyklucza dyskursy dla niej heterogeniczne. „W tej perspektywie europejska ekspansja imperialistyczna musiała być przedstawiona jako uniwersalna misja cywilizacyjna, modernizacja itd. Opór stawiany przez inne kultury musiał natomiast być przedstawiany nie jako walka różnych partykularnych tożsamości i kultur, lecz jako część wszechobejmującego, epokowego konfliktu między uniwersalnością i różnymi partykularizmami, w którym narody bez historii ujawniają swoją niezdolność do reprezentowania tego, co uniwersalne”⁵⁵. Z tego względu historię – jako twór, na którego punkcie XIX wiek miał wręcz obsesję – należy traktować jako element strategii wykazującej wyższość europejskiej racjonalności nad innymi typami myśli. Uwagi te dotyczą oczywiście realizacji dokonanych na monumentach. Przechowywana w nich treść historyczna zostaje za pomocą sztuki krytycznej uzupełniona o artystyczny komentarz dekonstruujący treść pomnika – symbolicznego

wyrazu historii. Podobnie rzecz ma się z projekcjami na obiektach innych niż monumenty. Mamy tu do czynienia z odsłanianiem ukrytej pod z pozoru niewinną tkanką architektoniczną nieświadomionych treści, co oczywiście także ma z założenia wymiar demaskatorski. Krzysztof Wodiczko przywraca widzialności represjonowane czy pomijane zwykle jednostki. Przestrzeń publiczna wypełnia się cieniami owych postaci, których na co dzień przeciętny obywatel stara się nie zauważać. W ten sposób odkrywa on przed nami konsekwencje, na jakie wystawione mogą być te jednostki, gdy demokracja będzie pojmowana jako władza racjonalnej większości, której wszyscy pozostali muszą ulec. Jest to przestroga, ale zarazem wskazanie drogi wyjścia z impasu, w którym znalazły się nowoczesne społeczeństwa.

W latach 90. Krzysztof Wodiczko dokonał fuzji charakteryzujących *projekcje publiczne i instrumenty osobiste* elementów. Poprzez projektowanie na elementy architektoniczne ruchomego obrazu z dźwiękiem połączył dwa najważniejsze elementy swojej twórczości. Architektura została zwrócona wykluczonym. W projekcjach na Wieżę Ratuszową w Krakowie, Bunker Hill Monument w Bostonie, Kopułę A w Hiroszimie czy El Centro Cultural w Tijuanie artysta dokonał animacji architektury, wzmacniając wrażenie antropomorfizacji. Najważniejszym elementem wydaje się dodanie ścieżki dźwiękowej (czy to wcześniej przygotowanej, czy też rejestrowanej na żywo). Architektura „przemówiła” głosami, których zapis mógłby być elementem *Laski tulaczey*. Owo ostateczne stopienie dowodzi spójności twórczości Krzysztofa Wodiczki. Realizacje owe spełniają podwójną funkcję: poddają krytyce przestrzeń publiczną, w szczególności architekturę, i pozwalają na częściowe zaistnienie w owej sferze osób, które na podstawie właściwości współczesnych stosunków społecznych zostały z niej wykluczone.

W kontekście owych realizacji niezwykle ważnym elementem jest sam sposób wystawiania nagrań. Artysta dokonuje swego rodzaju seansu psychoanalitycznego ze starannie wybranymi jednostkami. W jego ramach zwracają się mu one z problemów, które stawia przed nimi życie społeczne. Artysta przyjmuje w ten sposób w pozycję terapeuty, a sztuka dokonuje terapii społecznych traum i lęków przywracając jednocześnie obywatelom przestrzeń publicznej wypowiedzi – *parrhesii*.

Przypisy

- ¹ L.R. Lippard, *Trojan Horses: Activist Art and Power*, [w:] *Art After Modernism: Rethinking Representation*, red. B. Wallis, New York 1994, s. 342. Tłumaczenia własne, jeśli nie zaznaczono inaczej.
- ² Ibidem, s. 342.
- ³ S. Charlesworth, *A Declaration of Dependence*, „The Fox” 1975, vol. 1, s. 1.
- ⁴ J. Kossuth, *Artist as Anthropologist*, „The Fox” 1975, vol. 1, s. 26-27.
- ⁵ Ibidem, s. 29.
- ⁶ J. Świdziński, *Sztuka kontekstualna*, „Piktogram” 2006, nr 3, s. 30.
- ⁷ Ibidem, s. 30.
- ⁸ L.R. Lippard, op. cit., s. 343, podkreślenie autorki.
- ⁹ Tytuł eseju Kosutha w jasny sposób nawiązuje do tytułu tekstu Benjamina.
- ¹⁰ H. Foster, *Return of the Real*, Cambridge–Londyn 1996, s. 171.
- ¹¹ W oryginale *oeuvre*, które oznacza całokształt twórczości, a nie jednostkowe dzieło.
- ¹² W. Benjamin, *The author as producer*, [w:] *Art in theory. 1900-1990. An anthology of changing ideas*, red. Ch. Harrison, P. Wood, Oxford 2001, s. 485.

- ¹³ H. Foster, op. cit., s. 173.
- ¹⁴ W oryginale *elsewhere*.
- ¹⁵ K. Wodiczko, *Wszystkie moje prace...*, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Sztuka publiczna*, red. P. Rypson, kat. wyst. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, s. 51.
- ¹⁶ P.C. Philips, *Creating democracy: a dialogue with Krzysztof Wodiczko*, <http://www.findarticles.com/pl/articles/mi_m0425/is_4_62/ai_111655800/pg_8>, data dostępu: 06.11.2006.
- ¹⁷ K. Wodiczko, *Avant-Garde as Public Art: The Future of Tradition*, [w:] Krzysztof Wodiczko *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*, Cambridge–London 1998, s. 27.
- ¹⁸ *Wywiad telefoniczny Marii Amny Potockiej z Krzysztofem Wodiczko* [w:] Krzysztof Wodiczko. *Projekcje publiczne 1996 – 2004*, red. M.A. Potocka, kat. wyst. Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2005, s. 126.
- ¹⁹ *Ibidem* s. 128.
- ²⁰ Słowo „strategia” zostało użyte, aby wykorzystać cały zawarty w nim wachlarz konotacji, podkreślając konfrontacyjną postawę.
- ²¹ Ze względu na niejednorodną terminologię występującą w tłumaczeniu tego terminu na język polski (odwrócenie, przechwycenie) pozostawiam je w oryginale.
- ²² G. Debord, *Detournement as negation and prelude*, [w:] *Art in theory. 1900 -1990. An anthology of changing ideas*, red. Ch. Harrison, P. Wood, Oxford 2001, s. 67.
- ²³ G. Debord, *Spółczesność spektaklu*, tłum. A. Praszowska, Gdańsk 1998, s. 107.
- ²⁴ M. Kwaterko, *Od tłumacza*, [w:] G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 217.
- ²⁵ Rozmowa, z której pochodzi niniejszy cytat, odbyła się w 1986 roku, więc Wodiczko ma na myśli Polską Rzeczpospolitą Ludową. D. Crimp, R. Deutsche, E. Lajer-Burcharth, *Rozmowa z Krzysztofem Wodiczko*, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Sztuka publiczna*, s. 60.
- ²⁶ List Krzysztofa Wodiczki do Wiesława Borowskiego datowany na 25 maja 1981 roku dostępny w archiwum Galerii Foksal, Warszawa.
- ²⁷ P. Polit, *Od krytycyzmu ukrytego do jawnego. Słowa i obrazy Barbary Kruger*, „Obieg” 2005, nr 2 (72) , s. 46.
- ²⁸ List Krzysztofa Wodiczki do Wiesława Borowskiego datowany na 25 maja 1981 roku dostępny w archiwum Galerii Foksal (podkreślenia K. W.).
- ²⁹ Prezydent USA w momencie zaprzysiężenia przyciska prawą rękę do serca i powtarza słowa przysięgi.
- ³⁰ M. Rakatansky, *Krzysztof Wodiczko: Disfiguring – Refiguring*, „Assemblage” 23:6 - 27, 1994, s. 18. Ponieważ polski przekład gubi dwuznaczność zawartą w angielskim słowie *figuration* podaję oba – według mnie równie ważne – znaczenia tego terminu, z tym że należący do dyskursu sztuki podaję w nawiasie.
- ³¹ K. Wodiczko, *Mur*, 1984, maszynopis w archiwum Galerii Foksal.
- ³² M. Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 7.
- ³³ S. Toulmin, *Kosmopolis. Ukryty projekt nowoczesności*, tłum. T. Zarębski, Wrocław 2005.
- ³⁴ *Ibidem*, s. 209.
- ³⁵ A. Turowski, *Budowniczość świata*, Kraków 2000, s. 374.
- ³⁶ K. Wodiczko, *Wszystkie...*, s. 50.
- ³⁷ *Krzysztof Wodiczko. Pommikoterapia*, red. A. Turowski, kat. wyst. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 77.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ *Krzysztof Wodiczko. Sztuka Publiczna*, s. 48.
- ⁴⁰ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszczyka, Warszawa 1987.
- ⁴¹ K. Wodiczko i D.V. Lurie *Opis projektu Pojazdu Bezdomnego*, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Sztuka publiczna*, s. 142.
- ⁴² M. Foucault *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998.
- ⁴³ *Z Krzysztofem Wodiczką rozmawia Jaromir Jedliński*, „Odra” 1999, nr 1, s. 86.
- ⁴⁴ B. Banasiak, *Nomadologia Gillesa Deleuze’a*, <<http://www.filozof.uni.lodz.pl/hybris/>>, data dostępu: 6.11.2006.

- ⁴⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, tłum. B. Massumi, London–New York 2003. Autorzy przeciwstawiają „maszyny wojenne” – jako formę czystej zewnętrzności – aparatowi państwowemu. „Maszyny wojenne” stanowią przestrzeń gładką, heterogeniczną, pozbawioną stałej hierarchii, która bezpośrednio wiąże się z nomadyzmem.
- ⁴⁶ K. Wodiczko, *Laska tułacza*, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna*, s. 214 – 221.
- ⁴⁷ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, tłum. M. Kowalska, Warszawa, 1998, s. 232.
- ⁴⁸ Ibidem, s. 235.
- ⁴⁹ Ibidem.
- ⁵⁰ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
- ⁵¹ K. Wodiczko, *Rzecznik obcego*, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna*, s. 232.
- ⁵² P.C. Philips, op. cit.
- ⁵³ M. Foucault, *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia*, <<http://foucault.info/documents/parrhesia/>>, data dostępu: 5.11.2006.
- ⁵⁴ M. Tarabukin, cyt. za: A. Turowski, *Między sztuką a komuną*, Kraków 1998, s. 338.
- ⁵⁵ E. Laclau, *Emancypacje*, tłum. L. Koczanowicz, K. Liszka, Ł. Nysler, A. Orzechowski, L. Rasiński, A. Sypniewska, Wrocław 2005, s. 54.

Summary

The article concerns projects of Krzysztof Wodiczko designed for public space. It shows how his works bring to light the excluded from the social life and criticize the rules that govern the existence of individuals within capitalist public space. His art is perceived through a general tendency in conceptual art toward more socially and politically conscious art. Moreover, Wodiczko's public works and texts appear to precede Polish critical art as a genre and are seen as one of the most important voices in the postmodern critique of universalisms of modernity.

Roma Piotrowska

W poszukiwaniu społecznej utopii Geneza sztuki skierowanej na problemy społeczne i polityczne w środowisku gdańskiej Wyspy

Obraz przeszłości nigdy nie będzie obiektywny – zniekształca się pod wpływem czasu, rozmaitych ideologii, ale także indywidualnych wizji historii. Marginalizacja i zapomnienie dotyczy także historii kultury¹. Sztuka polska czasów PRL-u nie była pozbawiona awangardowych inicjatyw artystycznych, którym poświęcono wiele naukowych opracowań. Istnieje jednak szereg zjawisk między rokiem 1945 a 1989, które zostały pominięte przez akademicką historię sztuki. Sztuka lat 80. i początku 90. (bo o niej będzie w tym artykule głównie mowa) jest, choć już odległym, to jeszcze wciąż słabo opracowanym polem. Jednym z niezauważonych dotychczas problemów badawczych



Cypel Wyspy Spichrzów / fot. archiwum autora.

jest zagadnienie tworzenia się w Gdańsku formacji artystycznej, której duchową matką była przedwojenna awangarda wiązana z projektowaniem społeczno-politycznej utopii. W artykule tym postaram się prześledzić genezę pojawienia się na Pomorzu sztuki awangardowej, która później (w latach 90.) znalazła swoje rozwinięcie między innymi w sztuce artystów gdańskich z tzw. nurtu sztuki krytycznej i politycznie oraz społecznie zaangażowanej.

Z samym terminem awangarda związane są niekończące się spory dotyczące jego definicji. Awangarda przekraczała wszelkie normy, burzyła systemy porozumiewania, podawała w wątpliwość dotychczasowe sposoby myślenia. Stała się zespołem tendencji i trendów kojarzonych z silnym politycznym zaangażowaniem². Według Andrzeja Turowskiego, istotą awangardy była nieustająca walka³. Grzegorz Dziamski zaś pisze: „awangarda dwudziestowieczna – to międzynarodowy ruch, krytycznie nastawiony (do) zastanej sytuacji artystycznej i jej powiązań z szerszą, pozaartystyczną rzeczywistością”⁴.

Sztuka lat 80. – zdaniem Piotra Piotrowskiego – w odróżnieniu od tej z „poprzedniej dekady” była rzeczywistą alternatywą⁵ wobec komunizmu. W wyniku zrodzenia się Solidarności, masowego ruchu sprzeciwu wobec komunizmu⁶, zaczęły panować sprzyjające warunki polityczne dla sztuki kontestującej zastaną rzeczywistość. Piotrowski podkreśla ogromne znaczenie tego ruchu dla dziejów społeczno-politycznych Europy oraz dla emancypacji sztuki polskiej tamtych czasów. Losy sztuki lat 80. są jednak skomplikowane. Z jednej strony, jak pisze Piotrowski, istniał wtedy podział na sztukę oficjalną i opozycyjną, czyli najczęściej „przykościelną”⁷. Z drugiej, powstała niezależna trzecia droga, która stała w opozycji nawet do środowiska artystycznego. Największą tradycję awangardową ma w Polsce Łódź, gdzie istnieje spuścizna konstruktywizmu, zakorzeniona jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym. Janusz Głowacki, dyrektor Łódź Biennale w 2004 roku, porównuje rolę Łodzi w kształtowaniu sztuki ogólnopolskiej do tej, jaką Nowy Jork odegrał w sztuce światowej⁸. To w Łodzi właśnie, za sprawą Władysława Strzemińskiego, powstało w 1931 pierwsze Muzeum Sztuki w Polsce, gromadzące dzieła awangardy polskiej i zagranicznej. Na początku lat 70. powstał tam także Warsztat Formy Filmowej wywodzący się z Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej. Tuż przed stanem wojennym zorganizowano w tym mieście bezprecedensową wystawę sztuki współczesnej *Konstrukcja w Procesie* (1981), na którą zaproszono artystów światowej sławy. Jak pisze Anda Rottenberg, łódzcy artyści odziedziczyli po konstruktywistach „zainteresowania społeczne i eksperymenty formalne”⁹. Dowodem na to jest działalność grup artystycznych pochodzących z Łodzi (Łódź Kaliska, środowiska artystyczne związane z Tangiem, Kulturą Zrzuty i Strychem), które, czerpiąc z tradycji dadaizmu, kwestionowały zastany porządek społeczno-polityczny, ale także artystyczny. Ich twórczość, kontestująca tradycję modernistyczną i neawangardową, daleka była od tragizmu i patosu właściwego innym środowiskom opozycyjnym¹⁰. Artyści Łodzi Kaliskiej, w formie happeningów czy sesji zdjęciowych



Grzegorz Klaman, *Big Man*, Baraki, (styczeń 1987) / fot. archiwum autona.

mających na celu odtworzenie klasycznych obrazów z historii sztuki, w prześmiewczy sposób komentowali formację neoawangardy, ale także przedstawiali absurdalność życia w PRL-u. Jak pisze Krzysztof Jurecki, „w latach 1982 do ok. 1988 roku grupa Łódź Kaliska była składnikiem formacji Kultury Zrzuty. Jej życie artystyczne koncentrowało się w niezależnych galeriach Łodzi, z których najważniejszy był Strych Łodzi Kaliskiej”¹¹. Kultura Zrzuty stanowiła natomiast szeroki ruch niezależny, którego aktywność wykraczała poza ramy sztuki.



Grzegorz Klamann,
Linia Ognia, (marzec 1985) Gdańsk
fot. archiwum autora.

W Warszawie z kolei ukształtowała się złożona z sześciu malarzy Grupa. W swoich przedstawieniach nie bali się oni łamać kulturowego tabu. Ich utrzymane w poetyce absurdu malarstwo kontestowało tak władzę, jak i ruch Solidarności¹². Inna grupa lat 80. wywodząca się ze stolicy to Świadomość Neue Bieriemiennost związana z nurtem *Nowej Ekspresji*. W Poznaniu działało ugrupowanie Koło Klipsa, o którym Piotrowski pisze, że mniej interesowała się polityką, bardziej zaś uwikłaniem w kontekst instytucjonalny¹³. Członkowie grupy organizowali wystawy, na których pokazywali swoje prace, uważając je za wspólne dla wszystkich uczestników. Umieszczanie napisów pod pracami było dla nich zbędne. Z Wrocławiem wiąże się działalność ruchu happeningowego – Pomarańczowa Alternatywa. Aktywiści ci obrali sobie kolor pomarańczowy jako alternatywę do wszechobecnego koloru czerwonego, którym przyozdabiano ulice miast. Grupa organizowała absurdalne happenings, podczas których istotne były hasła manifestujące ich ironicznie „pozytywny” stosunek do władz, aby tylko przypomnieć jedno z nich: „Musztarda wyborowa najlepsza po obiedzie”¹⁴. W tym samym mieście w opozycji do szarości stanu wojennego powstała również grupa Luxus. Odcinając się od conceptualizmu, tworzyła sztukę w założeniu popularną i przyjemną, stając

się polskim odpowiednikiem pop-artu¹⁵. Jak pisze Ewa Gorządęk, „ilustrowali zjawisko pop-artu, który w Polsce był żywym, pożądanym lecz niedostępnym mitem, posługiwali się chętnie techniką szablonu, organizowali akcje, performance, happenings. Robili prace ze śmieci, opakowań po luksusowych towarach sprzedawanych w Pewexach”¹⁶.

Również w Gdańsku powstało w latach 80. niezależne środowisko artystyczne, któremu zostało poświęcone stosunkowo mało naukowych opracowań¹⁷. Aneta Szyłak w tekście dotyczącym sztuki gdańskiej po roku 1983 stawia pytania dotyczące tego właśnie środowiska. Według niej, interesujące byłoby zbadanie pojawienia się „podstaw sztuki krytycznej, politycznej, rozwinięcia praktyk performatywnych, sztuki w przestrzeni publicznej i aktywizmu”, a także „specyficznego stosunku do przestrzeni, prezentowania sztuki, definicji obiektu czy roli artysty”¹⁸ w tradycji Wyspy. Poświęcenie tym postawom większej uwagi wydaje się niezbędne, jeśli nie mają one zostać zapomniane przez kolejne pokolenia historyków sztuki i aby zbadać wpływ, jaki wywołały one na młodszych artystów. W powszechnej świadomości Gdańsk jako środowisko artystyczne właściwie nie istnieje, a to przecież z niego wywodzą się tacy artyści, jak Anna Baumgart, Jarosław Fliciński, Andrzej Karmasz, Dominik Lejman, Dorota Nieznalska, Anna Reinert, Robert Rumas, Piotr Wyrzykowski i wielu innych. Marginalizacja i brak analitycznych

naukowych rozważań dotyczących gdańskiego środowiska artystycznego została dostrzeżona przez jego animatorów. Kuratorka Agata Rogoś podjęła próbę pokazania twórczości artystów kiedyś związanych z Gdańskiem, a obecnie robiących karierę poza tym miejscem, twórców często niestety słabo kojarzonych z miastem, w którym debiutowali. Dlatego zorganizowała w 2007 roku w galerii Re:wizja w Gdańsku serię wystaw indywidualnych m.in. Andrzeja Karmasza czy Anny Baumgart.



Kazimierz Kowalczyk, *Rysunki na śniegu, Gdańsk, Forty (1986)*
 fot. archiwum autora.

W odróżnieniu do środowiska łódzkiego Gdańsk, nie mający swojej własnej tradycji awangardowej aż do lat 80., pozostawał na marginesie ogólnopolskiej sceny artystycznej. Przed wojną życie artystyczne w Gdańsku właściwie nie istniało, jedynie w Gdyni znajdowała się w dwudziestolecie międzywojennym szkoła artystyczna Wacława Szczeblewskiego¹⁹. Po 1945 roku sztuka rozwijała się w Sopocie za sprawą utworzenia Instytutu Sztuk Pięknych²⁰, ale i tam brakowało artystów awangardowych. Jak píše Zofia Wątrak, trójmiejskie powojenne środowisko artystyczne było dość monolityczne i zgodne pod względem poglądów estetycznych, wszyscy bowiem tworzyli w duchu koloryzmu²¹. Po tym, jak w 1945 roku na I Ogólnopolskim Zjeździe Plastyków w Krakowie zapadła decyzja o utworzeniu w Gdańsku szkoły artystycznej i oddziału ZPAP, zaczęło się tu tworzyć środowisko artystyczne właściwie od podstaw. Do Gdańska wówczas przyjechali m.in. Krystyna Łada-Studnicka, Janusz Strzałecki, Juliusz Studnicki, Józefa Wnukowa, Hanna Żuławska, Jacek Żuławski, oraz należący przed wojną do grupy kapistów: Artur Nacht-Samborski, Jan Cybis i Piotr Potworowski²². To przedwojenne pokolenie, znalazłszy się w nowym miejscu, było szczęśliwe, że może żyć i znów bezpiecznie tworzyć. Kontynuowali oni swoją twórczość z młodych lat²³. Dlatego malowano martwe natury, pejzaże, portrety o wyważonych kompozycjach, utrzymane w ciepłych kolorach. Nic więc dziwnego, że z trudem docierające do Polski nowe tendencje w sztuce w Gdańsku w szczególności się nie przyjęły. Malarstwo do lat 70. przeszło tu, według Elżbiety Kal, „różne fazy modernizmu, przerwane odgórnie narzuconym akademizmem, od koloryzmu przez postkolorystyczną abstrakcję, z której drogi wiodły [...] do strukturalizmu, malarstwa materii, intelektualnej bądź sensualnej kontemplacji, wizualizmu czy [...] nowej figuracji²⁴. Na lata 60. przypadają pierwsze próby wyjścia poza ustalone kanony utrzymane w duchu koloryzmu²⁵. Zaczął wówczas działać eksperymentalny teatr Galeria Jerzego Krechowicza. Czerpał on – po raz pierwszy w Gdańsku – z tradycji awangardy, szczególnie z dadaizmu i surrealizmu, a zmierzał w kierunku całościowego dzieła sztuki²⁶. Galeria była zatem czymś więcej niż teatrem, powtarzając za Wątrak, „jej powstanie i dalszy rozwój bliższy był współczesnym nurtom sztuki, wychodzącym poza obraz sztalugowy²⁷. Nadal jednak większość artystów gdańskich miała wówczas tradycyjne poglądy na temat statusu dzieła sztuki i pozycji artysty. Dopiero w latach 70. powstała grupa *q*²⁸, galerie: Aut, później Out i GN. Galeria Out, otwarta z inicjatywy Witosława Czerwonki, Adama Harasa i Jerzego Ostrogórskiego, działała przy BWA w Sopocie i była otwarta na najnowsze zjawiska w sztuce polskiej. Działania

artystów związanych z powyższymi galeriami – mimo iż nowe na gruncie gdańskim – nie wykraczały poza, kultywowane w Polsce od lat, eksperymenty formalne. Dopiero w latach 80. działania twórcze niektórych artystów gdańskich nabrały cech zaangażowania politycznego.

Lata 80. przyniosły przełom w kształtowaniu się niezależnej sceny artystycznej w Gdańsku. W wyniku aktywności Solidarności, a potem w związku z nurtami kultury niezależnej w okresie stanu wojennego, polskie środowisko artystyczne podzieliło się²⁹.



Jacek Staniszewski, *Meeting Afrika, Baraki*, (styczeń 1987)
fot. archiwum autora.

Gdańsk już wtedy niósł ze sobą bagaż historycznych przemian³⁰. To tutaj w latach 70. ginęli stocznioowcy i niktęła nadzieja na wolność, po to by w 1980 roku odrodziła się na nowo dzięki porozumieniom sierpniowym. W rezultacie miasto stało się symbolem demokratycznych transformacji politycznych. I wtedy właśnie pojawił się w Gdańsku ruch artystyczny wyrastający z ducha awangardy, zwłaszcza z tych jej aspektów, które kładą nacisk na problemy społeczne i polityczne. Także w Gdańsku stworzono³¹, mimo braku tradycji awangardowej, niezależną „trzecią drogę”. Tutaj twórcy tym się różnili od swoich kolegów z Łodzi czy Warszawy, że musieli radykalnie przeskoczyć (a nie spokojnie przejść) od praktyk malarskich i rzeźbiarskich do działań w przestrzeni publicznej, analizy języka mediów telewizyjnych, performance'u i konceptualizmu³². Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych należała wówczas do bardziej zachowawczych w kra-

ju, jednak znalazły się tam takie osobowości, jak Witosław Czerwonka czy później Grzegorz Klaman i Wojciech Zamiara, których działalność pedagogiczna, jak pisze Danuta Godycka, odegrała dużą rolę dla rozwoju sztuki³³. Robert Rumas, którego początki twórczości związane są z *Wyspą*, przywołuje w pamięci czas, kiedy w pierwszej połowie lat 80. znalazł się w wyższej szkole: „Czas, w którym się dostałem [na PWSSP – przyp. aut.], to czas wielkich manifestacji wolnościowych, tych na ulicy i tych w galeriach – mam na myśli tu *Ekspresję lat 80.*, wystawy w barakach na Wyspie Spichrzów i inne niezależne działania. Kiedy zdawałem egzaminy, byłem świadkiem i obserwatorem tego wszystkiego. Myślałem naiwnie, że to fajna szkoła i fajne miejsce na studiowanie, skoro takie rzeczy się tu dzieją, bo nie wiedziałem, jak jest w środku”³⁴. Rumas wspomina także specyficzny klimat panujący w pracowni Czerwonki, który daleki był od relacji mistrz – uczeń. Profesor wołał zmuszać studentów do samodzielnego myślenia, dlatego dyskutował ze studentami o sztuce, o odnajdywaniu poprzez nią swojego miejsca w świecie³⁵. Rumas wspomina pracownię Czerwonki: „pracownia Witka Czerwonki była dla mnie takim inkubatorem. Schodziło się do piwnicy i dyskutowało albo słuchało i paliło mnóstwo papierosów. Tam można było dowiedzieć się o tym, co było reglamentowane na piętrach, co uważane było w pracowniach mistrzowskich za zepsutą sztukę awangardową. I wbrew pozorom, to tam uczono podstawowych wartości «malarskich», chociażby takich, jak kompozycja, rytm, kolor etc.”³⁶. Młodzi ludzie rozwijali się intelektualnie w wyniku samokształcenia i dyskusji. Dzięki temu byli pełni świeżych pomy-

słów. Znaczący wpływ na studentów miała także osoba Ryszarda Ziarkiewicza, który wykładał wówczas historię sztuki na PWSSP³⁷. Prawdziwą „wylęgarnią” sztuki tzw. innych mediów okazała się jednak dopiero *Wyspa*, czyli galeria-pracownia pod gołym niebem znajdująca się na cyplu Wyspy Spichrzów na Motławie. Grzegorz Kłaman, późniejszy lider *Wyspy*, był jednym z tych, którzy zbojkotowali oficjalne placówki kultury i aby rozwijać się twórczo, szukali alternatywnych przestrzeni dla swojej ekspresji. Kłaman i Kazimierz Kowalczyk jeszcze jako studenci inicjowali akcje w szkole, odbierane przez jej władze jako akcje polityczne. Kowalczyk tworzył wówczas ze szmat i gliny figury ludzkie pozbawione głów i części kończyn, które układał potem na ziemi na różne sposoby. Gdy postanowił rozrzucić je na schodach holu PWSSP (1985), pokryło się to akurat z wizytą radzieckiego konsula. Według Kłamana „te postacie były z tego powodu polityczne, że przypominały czarno-białe fotografie rozjechanych czołgami ofiar z zamieszek z grudnia '70 czy ze stanu wojennego. Kojarzyły się z ciałami porzuconymi na ulicy, co ewidentnie działało. Leżały takie wydeptane z błota. Konsul przyszedł do nas do szkoły, jak akurat rozłożyliśmy te ciała na schodach. Dyrektor przeraził się i kazał szybko wciągać te ciała do windy towarowej i zwozić na dół, żeby je schować. Jak przyszliśmy zrobić zdjęcia, to już połowa była usunięta. To było niesamowite – szybko się sprząta – tak jakby faktycznie jakaś zbrodnia się dokonała. Wszystkie podobne mechanizmy się uruchomiły”³⁸. W latach 1984-1985 podejmowali nielegalne działania w przestrzeni miasta, które odbywały się w ramach tzw. galerii rotacyjnej³⁹. Kłaman zrealizował w ramach tej „galerii” zimą 1984/85 roku tzw. *Linie ognia* przebiegającą w poprzek zamrażniętej Motławy⁴⁰. Połączył wówczas dwa brzegi rzeki prostą struną, która została podpalona. Ogień palił się około pół godziny. Jak wspomina Kłaman, „linia miała mieć wyraz czegoś, co istnieje wbrew wszelkim warunkom. Ogień na rzece, na lodzie”⁴¹. W czasach, gdy rozdawanie ulotek reklamowych było traktowane jako akcja polityczna, linia ognia także mogła być odbierana w podobny sposób. Kłaman potwierdza, że tamte inicjatywy miały wyrażać bunt wobec zastanej rzeczywistości. Jak inni, malując na murach kotwice, stawiali opór językiem patriotycznym, tak on chciał stawiać opór językiem czystej formy⁴². Kowalczyk konstruował na Fortach Napoleońskich dużych rozmiarów „rysunki” zrobione z desek. Układał na porośniętych trawą zboczach kształty przypominające ludzkie postacie. Były to jedne z pierwszych działań w przestrzeni publicznej w Gdańsku. Według Jurgena Habermasa pojęcie przestrzeni publicznej powstało w XVIII wieku. Klasyczna jej definicja rozumie ją jako „wyraz gwarancji wolności wypowiedzi krytycznie nastawionego społeczeństwa”⁴³. Na przestrzeń publiczną składają się budynki, place, ciągi komunikacyjne etc., ale także środki masowej komunikacji, rzeczywistość elektroniczna. „Ulega ona ciągłym manipulacjom, co więcej, nie jest w stanie uwolnić się od władzy, czy to politycznej, czy to kapitału, zwyczaju, technologii”⁴⁴. Nie można zapominać, że przestrzeń publiczna w latach 80. w Polsce różniła się od obecnej. I nie chodzi tu tylko o to, że była ona szara, brudna i nieciekawa, ale o to, że podlegała ona całkowitej kontroli państwa. Jakakolwiek nieprzewidziana przez władzę, samodzielna ingerencja w przestrzeń miasta była traktowana jako niesubordynacja. Dlatego w okresie PRL-u istniała legalna sztuka w przestrzeni publicz-



Kazimierz Kowalczyk, holl PWSSP, (1985)
szmaty, mokra glina / fot. archiwum autora.

nej, ale rozumiana tylko jako sztuka w przestrzeni otwartej, przyjmująca postać statycznych, autonomicznych prac, na przykład pomników czy rzeźb w parkach, przed budynkami⁴⁵ etc. Treści, jakie były w niej zawarte, zanim zostały dopuszczone do transmisji,



Otwarcie wystawy Gdańsk - Warszawa, Wyspa Spichrzów (1990) / fot. archiwum autora.

musiały zostać skontrolowane. Jak pisze Piotr Krajewski – powtarzając za Vilemem Flusserem – w socjalistycznej rzeczywistości przestrzenie miast nie były nośnikami wiadomości. Władza uzurpowała sobie prawo do wyłącznego reprezentowania tej przestrzeni, dlatego wszelkie przejawy twórczej ekspresji były przez nią limitowane⁴⁶. Można zatem przypuszczać, że brak awangardowej tradycji i sytuacja polityczna spowodowały, że w Gdańsku do lat 80. nie pojawiła się sztuka w przestrzeni miasta niedystrybuowana przez władzę. Kłaman i Kowalczyk robili owe akcje artystyczne zupełnie intuicyjnie, w okresie, kiedy pojęcie sztuki w przestrzeni publicznej (rozumianej jako swobodna ekspresja artysty pragnącego włączyć się do obywatelskiej dyskusji na równych prawach)⁴⁷ nie było w Polsce jeszcze zdefiniowane. Były jednocześnie pewnego rodzaju głosem na temat otaczającej rzeczywistości. Ingerencje te miały swoje źródło w praktyce *land artu*⁴⁸ do tego stopnia, że artyści „przenieśli” swoją działalność artystyczną z obszaru środowiska naturalnego w tkankę miasta. Ich działania transformowały codzienne środowisko, zmuszając przypadkowych widzów do przekierowania strumienia myśli w zupełnie inną niż zwykle stronę. Powtarzając za Erkki Huhtamo, w przestrzeni publicznej nie jest istotne, aby przechodnie uznawali dane wydarzenie za sztukę, „ważniejsze jest, aby wydarzenia takie mogły funkcjonować jako katalizator ponownego przeanalizowania elementów oczywistych w doświadczeniu miejskim, jak i zbadania granic publicznego przyzwolenia”⁴⁹.

W latach 1986-1987 Kłaman, Ziarkiewicz i Jacek Staniszewski zorganizowali kilka wystaw w pustych barakach⁵⁰, co świadczy o zupełnie oryginalnym jak na owe czasy myśleniu na temat pokazywania sztuki. Baraki pochodzące jeszcze sprzed II wojny światowej przeciekały, a zimą wewnątrz gromadził się śnieg. Znamienne, że zorganizowano tam dwie wystawy właśnie w warunkach mrozu – w styczniu i lutym 1987 roku. Dążenie Kłamana do wykorzystywania miejsc niechcianych i niczych, wówczas zupełnie nowatorskie i nieznanne w Polsce, stało się później konsekwentną strategią jego działania. W broszurze wydanej w związku z jedną z wystaw w barakach czytamy: „Nie tylko wyborem, ale także przymusem są wilgotne mury, stare baraki, dzielnica magazynów i ruin⁵¹”. Szukanie takich miejsc było wyrazem buntu wobec instytucjonalnego uwikłania sztuki oficjalnej i przykościelnej, o czym także jest mowa we wspomnianej broszurze: „Sztuka dzika okopuje się w ruinach, sztuka oficjalna w salonach gładzi się po tłustym tyłku”⁵². Postawa Kłamana wobec instytucji przeobrażała się kilkakrotnie, czego dowodem jest doprowadzenie do stworzenia – razem z Anetą Szyłak – Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia (1998), a później quasi-instytucji – Instytutu Sztuki Wyspa (2004), który zasługują na osobne opracowanie. Wcześniej jednak, około 1987 roku, Kłaman, podjąwszy swoją pierwszą pracę w szkole, zajął północny cypel Wyspy Spichrzów, gdzie zaczął prowadzić pracownię plenerową Wydziału Rzeźby PWSSP. „Galeria” na Wyspie Spichrzów znajdowała się pośród zabytkowych ruin spichrzów, w samym centrum daw-

nego Gdańska. Miejsce to dziś nie różni się wiele od tego sprzed lat. Nie powstało tam planowane centrum bankowo-hotelowe, co więcej, nadal porośnięte jest krzakami i funkcjonuje jako miejsce spotkań okolicznych mieszkańców.

W ramach Wyspy działali między innymi: Robert Rumas, Robert Kaja, Piotr Wyrykowski, Eugeniusz Szczudło, Jarosław Bartołowicz, Marek Rogulski i Jarosław Fliczeński. Znamienne, że w latach 80. aktywność kobiet na Wyspie była znikoma⁵³, dopiero później na przełomie lat 80. i 90. znaczącą postacią stała się Agnieszka Wołodźko. Pod koniec lat 80. z Wyspą związała się anarchistyczna formacja artystyczna TOTART, złożona z performerów, plastyków, poetów i muzyków, do której należeli między innymi Zbigniew Sajnog, Paweł *Konjo* Konnak, a później *Tymon* Tymański i Paweł *Paulus* Mazur. TOTART powstał w Gdańsku w 1986 roku, a w latach 80. jego członkowie tworzyli często absurdałne i podszyte humorem sytuacje odnoszące się do zastanej rzeczywistości. Młodzi artyści mogli zatem w środowisku Wyspy rozwijać się i poszerzać swoje kontakty, gdyż zapraszano tam awangardowych twórców, takich jak Marek Sobczyk, Włodzimierz Pawlak, Dariusz Bujak, Zbigniew Libera⁵⁴, ale także Zofia Kulik. Powtarzając za Zofią Tomczyk-Watrak, główne zmiany, jakie dokonały się w gdańskiej sztuce lat 80., dotyczą środków wyrazu i stosunku do tworzywa⁵⁵. Sztuka pokazywana na Wyspie Spichrzów oprócz tej wyrosłej ze sztuki ziemi, była początkowo utrzymana w duchu tzw. nowej ekspresji, która charakteryzowała się figuratywnością, zamierzoną prowizorycznością i przypadkowością. Kłaman tworzył wówczas drewniane, pełne wyrazu i napięcia emocjonalnego, siermiężne figury ludzkie. Jak sam mówi, „część tych działań była sprowadzona do indywidualnego wyrażenia swojego niezadowolenia, złości, frustracji, którą to pokolenie miało, które przeżyło stan wojenny i nigdzie nie mogło wyjechać”⁵⁶.

Nawet jednak rzeźby z tego nurtu budziły wątpliwości władz i okolicznych mieszkańców. Podczas pokazu *Rzeźba – Instalacja – Obraz* jedna z prac Kłamana (*Golem*, na którą składała się pomalowana na czerwono drewniana rzeźba o cechach ludzkich z podniesionymi do góry rękami z zaciśniętymi pięściami oraz czerwoną, powiewającą nad murami płachtą) wzbudziła niepokój do tego stopnia, że okoliczni mieszkańcy wezwali milicję, aby przerwać domniemany „zjazd satanistów”⁵⁷. Od samego początku jednak większe znaczenie niż artefakty miało samo miejsce, kolektywne działanie i tworzenie. Działanie do miejsca, w stosunku do jego historii i specyfiki stało się dla Kłamana i innych artystów związanych z Wyspą głównym impulsem do robienia sztuki. Cypel znajduje się w centrum miasta, jednak ma się wrażenie, że cofnęła się tam cywilizacja. Twórcy zastali zrujnowane spichlerze, ziemię przywaloną gruzem, ruiny porośnięte trawą. Natura przenikała się z kulturą. Prawie leśne miejsce znajdujące się w wielkomięjskim otoczeniu musiało w jakiś sposób oddziaływać na artystów. Kłaman zwrócił się wówczas w stronę plemienności, jego działania przyjęły formę tak zwanej archeologii odwrotnej⁵⁸, w myśl



Tot Art, Dach, film, Gdańsk, (październik 1988)
 fot. archiwum autora.

której zakopywał w ziemi kawałki mięsa i książki. Na wystawie *Teraz jest Teraz* w 1988 roku pokazał między innymi pracę *Koryto*, w której wymieszał książki i rozkładające się mięso. Innymi pracami charakterystycznymi dla jego działalności na Wyspie były *Monumenty*, czyli ogromne drewniane konstrukcje nawiązujące do budowli totalitarnych.

Rumas poszedł w drugą stronę. W miejscu prawie dzikim podkreślił napięcie, jakie panuje między kulturą a naturą. Wprowadził na Wyspę instalację typu *high tech* (wystawa *Gdańsk – Warszawa*, 1990), odcinając się od tradycji *land artu*. Instalacja została złożona z drewnianych drągów związanych grubym sznurem, które tworzyły szkielet łodzi. Drągi i sznur zostały pomalowane czarną smołą, a na każdym z nich zainstalowano jarzeniówki, tak że miało się wrażenie osiągnięcia efektu malarstwa w przestrzeni. Zaczęto tworzyć i pokazywać obiekty, instalacje oraz realizacje wideo. To właśnie w otoczeniu ruin i chwastów pokazano na telewizorze film Libery *Obrzędy intymne* (wystawa *Teraz jest Teraz*, 1988). Na cyplu Wyspy Spichrzów odbywały się jedne z pierwszych w Gdańsku performance'ów i akcji artystycznych. Na początku lat 90. Marek Rogulski wraz z Piotrem Wyrzykowskim jako grupa Ziemia – Mindel – WURM byli autorami odwołujących się do pierwotnych kultur i szamańskich rytuałów performance'ów. Artyści byli nieskrępowani w swojej działalności twórczej w czasach, kiedy tę swobodę ograniczano. Płacili za to pozostawianiem w *undergroundzie*. Zostawiali swoje

prace na wyspie po to, by znaleźć je następnego dnia zupełnie zniszczone. Sprawcami tych zniszczeń byli okoliczni mieszkańcy, a niekiedy sami artyści. W istnienie tamtych dzieł sztuki wpisany był bowiem proces ich rozpadu. Dziś możemy je odtworzyć, w większości, jedynie na podstawie zdjęć bądź zapisów wideo. Taka postawa wyrastała ze sztuki ziemi, będącej negacją sztuki jako fizycznego obiektu kultury⁵⁹, ale także z nieistnienia wówczas w Polsce rynku sztuki. Ich twórczość była zatem bardziej manifestem niezależności skierowanym wobec szkoły i systemu politycznego niż tworzeniem materialnego dziedzictwa kulturowego.



Robert Rumas, *Jedna dla każdego. Każdy dla jednej*, instalacja, wystawa Gdańsk - Warszawa, Wyspa Spichrzów, (1990)
fot. archiwum autora.

Wraz z wkroczeniem w lata 90. nastąpił gwałtowny rozwój środowiska gdańskiego. Jolanta Ciesielska, pisząc o tych zjawiskach, ukula

termin „nowa szkoła gdańska”⁶⁰. Według Watrak wyróżnikiem owej szkoły była „interdyscyplinarność, swobodne poruszanie się między różnymi mediami: od malarstwa i rzeźby po sztukę komputerową, wideo-art., fotografię, land-art., performance, instalacje i obiekty” oraz specyfika miejsca, która określała wybór środków⁶¹. Lata 80. charakteryzowały się spójnością alternatywnego środowiska artystycznego, kolektywnym działaniem i ogólnym poczuciem wspólnoty. Lata 90. zaś przyniosły jego rozbitcie, co zaowocowało pojawieniem się wielu bardzo ciekawych inicjatyw i postaw artystycznych. Zmiana systemu politycznego pozwoliła na zupełnie nowe zasady działania artystów, stworzyła także dla nich większe możliwości. Z artystów aktywnych na Wyspie w latach 80. kilkoro zaczęło robić sztukę zaangażowaną politycznie i społecznie (np. Grzegorz Klaman, Robert Rumas, Piotr Wyrzykowski). Wpływ tych twórców na młodsze pokolenie jest wyraźny, niemniej jednak nadal czeka na przebadanie. Powstały nowe miejsca sztuki, które nie zaistniałyby bez doświadczeń lat 80., takie jak galeria-pracownia

C14 (1991-1992), galeria Koło (1995-2003), galeria *Delikatesy Avantgarde* (1994-1996). Także *Wyspa* nie zakończyła swojej działalności w latach 80. Działania na cyplu były kontynuowane do 1995 roku. Ponadto w 1990 roku poszerzyła swoją działalność o przestrzeń w akademiku przy ulicy Chlebnickiej. W ciągu 12 lat zorganizowano tam kilkadziesiąt wystaw, pokazów, warsztatów i wykładów. W 1992 roku artyści z galerii C14, TOTARTU i Wyspy założyli Fundację Otwarte Atelier, która pozyskała – w celu stworzenia otwartych pracowni i galerii – budynek dawnej Łaźni Miejskiej w Gdańsku. W 1994 roku w wyniku wewnętrznych konfliktów Fundacja Otwarte Atelier zakończyła swoją działalność, a jej miejsce w budynku Łaźni zajęła Fundacja *Wyspa Progress* z Klamanem jako prezesem. Cztery lata później Klaman wraz z Anetą Szyłak doprowadzili do powstania prężnego ośrodka sztuki CSW Łaźnia – pierwszej instytucji publicznej wykreowanej oddolnie, całkowicie przez artystów. Centrum to dość szybko stało się jednym z ważniejszych ośrodków sztuki w Polsce, zajmującym się konsekwentnie sztuką krytyczną i zaangażowaną społecznie. Po odwołaniu Anety Szyłak ze stanowiska dyrektora CSW Łaźnia w 2001 roku na podstawie fałszywych zarzutów oraz zamknięciu Galerii *Wyspa*⁶² na ulicy Chlebnickiej w 2002 roku osoby związane z *Wyspą* musiały powrócić do praktyk pozainstytucjonalnych (sic!). W 2002 roku na dawnych terenach Stoczni Gdańskiej powstała nowa siedziba Fundacji *Wyspa Progress* – kooperatyw artystów – *Modelarnia*. W 2004 roku Grzegorz Klaman i Aneta Szyłak, również na terenach dawnej Stoczni Gdańskiej, powołali do życia quasi-instytucję *Instytut Sztuki Wyspa*.



TOTART, Gdańsk, (około 1986)
 fot. archiwum autora.

Przypisy

- ¹ Procesom tym zostały poświęcone: polsko-niemiecka konferencja w Dreźnie w 2006 roku oraz pokonferencyjna publikacja *Mechanizmy zapominania*, mające za cel dokonać rewizji narodowych kanonów sztuki Polski i Wschodnich Niemiec okresu socjalizmu oraz zbadać, jak funkcjonowały owe mechanizmy wypierania pamięci i jej marginalizacji. Konferencja ta miała stać się także impulsem do dalszych studiów nad tymi problemami oraz nad tworzeniem kanonu w sztuce współczesnej. Opracowanie to bada kierunki artystyczne oraz twórczość obu obszarów, które według zaproszonych znawców nie znalazły należnego uznania. Organizatorzy stawiali sobie pytania o funkcjonowanie amnezji w historii sztuki. Zastanawiali się, jakie są przyczyny tak zwanego „ponownego odkrycia” niektórych artystów. Pytali o czas funkcjonowania dokonywanych selekcji i powstałych kanonów, a także o to, w jaki sposób społeczne i kulturalne zjawiska przyczyniły się do wyparcia z pamięci konkretnych artystów i ich dzieł. Por. <<http://www.buero-kopernikus.org/pl/project/2/31/>>, data dostępu: 30.10.2007. Zob. też: *Mechanizmy zapominania. Marginalizacja i tworzenie kanonu w sztuce współczesnej. Materiały polsko – niemieckiej konferencji Drezno 2006*, red. S. Altmann, V. Billing, Frankfurt 2006.
- ² R. Piotrowska, M. Bochenek, *Pawła Huelle wzniosłe wizje niskich lotów*, <<http://modelator.blogspot.com/2007/02/pawa-huelle-wzniose-wizje-niskich-lotw.html>>, data dostępu: 30.10.2007.
- ³ A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 14.

- ⁴ Por. J. Truszkowski, *Sztuka krytyczna w Polsce. Część I. Kwiek. Kulik. KwieKulik. 1967-1998*, Poznań 1999, s. 46.
- ⁵ Badacz we wcześniejszej publikacji *Dekada z 1991 roku* krytycznie odniósł się do sztuki neoawangardowej lat 70., zarzucając jej konformizm i powiązania z quasi-liberalnym wówczas komunizmem. W *Znaczeniach Modernizmu* rewiduje nieco swe poglądy i niektóre zjawiska artystyczne lat 70., które dotychczas uważał za artystycznie słabe, tym razem dowartościowuje. Zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 220.
- ⁶ Ibidem..
- ⁷ Kościół katolicki wspierał wówczas sztukę współczesną, oferując artystom możliwość wystawiania prac.
- ⁸ J. Głowacki, *Łódź Biennale* [w:] *Łódź Biennale 04/06*, red. M. Szymańska, kat. wyst., Łódź 2006, s. 6.
- ⁹ A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2005, s. 22.
- ¹⁰ J. Ciesielska, *Mentality* [w:] *Łódź Biennale 04/06*, op. cit., s. 12.
- ¹¹ Na podst. <http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/gr_lodz_kaliska>, data dostępu: 30.10.2007.
- ¹² P. Piotrowski, op. cit., s. 227.
- ¹³ Ibidem, s. 228.
- ¹⁴ A. Rottenberg, op. cit., s. 272.
- ¹⁵ Na podst. <http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_jarodzki_pawel>. Data dostępu: 15.11.2007.
- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ Piotr Piotrowski w *Znaczeniach Modernizmu* – jednej z ważniejszych publikacji traktujących o sztuce polskiej po II wojnie światowej – pisze o Wyspie przy okazji omawiania twórczości Grzegorza Klamana. Wzmiankuje o niej także, pisząc o grupach artystycznych lat 80. Patrz: P. Piotrowski, op. cit., s. 159-160, 229. Anda Rottenberg w syntetycznej prezentacji polskiej sztuki ostatnich 60 lat, omawiając zjawiska artystyczne lat 80., nie wspomina o Wyspie. Środowisko gdańskie jest wspomniane jedynie w związku z wystawą Ryszarda Ziarkiewicza *Ekspresja lat 80.* (1986). Patrz: A. Rottenberg, op. cit., s. 316. Wojciech Włodarczyk ani słowa nie poświęca Wyspie w krótkim tekście poświęconym sztuce w Europie Środkowo-Wschodniej i w Polsce. Patrz: W. Włodarczyk, *Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej i Polski*, [w:] *Sztuka Świata*, t.10, red. W. Włodarczyk, Warszawa 2005, s. 213-241. Grupa Tot-Art nie została wymieniona w żadnym z powyższych opracowań.
- ¹⁸ A. Szyłak, *Od miejsca do kontekstu – sztuka w Gdańsku po 1983 roku. Pytania badawcze*, [w:] *Absolwent. Wokół Akademii – różnice – konteksty – alternatywy*, red. G. Klamana, A. Rogoś, kat. wyst., Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2005, s. 2.
- ¹⁹ Z. Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od Szkoły Sopotkiej do Nowej Szkoły Gdańskiej*, Gdańsk, 2001, s. 9.
- ²⁰ Szkoła ciągle poszerzała swoją działalność i strukturę po to, by w 1958 roku otrzymać nową siedzibę w Zbrojowni na starówce gdańskiej.
- ²¹ Z. Watrak, op. cit., s. 9.
- ²² Ibidem, s. 9.
- ²³ E. Kal, *Od akademii In spe w Sopocie do Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005. Tradycja i współczesność*, red. E. Skalska, Gdańsk 2005, s. 21.
- ²⁴ Ibidem, s. 27.
- ²⁵ D. Godycka, *Inne media*, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005...*, s. 214.
- ²⁶ Ibidem, s. 214.
- ²⁷ Z. Watrak, op. cit., s. 56.
- ²⁸ Grupa działająca na pograniczu teatru i sztuki w latach 1968-73.
- ²⁹ A. Szyłak, *Wyspa. Miejsce idei. Idea miejsca*, [w:] *Wyspa. Miejsce idei. Idea miejsca*, red. A. Szyłak, G. Klamana, J. Bartołowicz, Gdańsk 1995, s. 8.
- ³⁰ Przeobrażenia tamtego czasu zafascynowały nawet Josepha Beuysa, który dostrzegł w nich materializację idei alternatywnego społeczeństwa.
- ³¹ Tak jak w Łodzi (Łódź Kaliska, Strych, „Tango”, Kultura Zrzuty), w Poznaniu (Koło Klipsa), Warszawie (Grupa) czy we Wrocławiu (Luxus, Pomarańczowa Alternatywa).
- ³² A. Szyłak, op. cit., s. 2-3.
- ³³ Witosław Czerwonka wykładał na PWSSP od 1982 do 1993 w ramach Pracowni Podstaw Projektowania. Od 1985 roku na PWSSP zaczął swoją działalność pedagogiczną Grzegorz Klamana. D. Godycka, op. cit.,

- s. 214.
- ³⁴ R. Piotrowska, niepublikowany wywiad z Robertem Rumasem, marzec 2006.
- ³⁵ Ibidem.
- ³⁶ Ibidem.
- ³⁷ Por. R. Ziarkiewicz, *Gdańsk – poza ekspresją*, [w:] *Wyspa. Miejsce idei. Idea miejsca*, red. A. Szyłak, G. Klamana, J. Bartołowicz, Gdańsk 1995, s. 40-52.
- ³⁸ R. Piotrowska, niepublikowany wywiad z Grzegorzem Klamaniem, sierpień 2007.
- ³⁹ Na tzw. „Galerię Rotacyjną” składały się efemeryczne działania o genezie *land artu* w mieście inicjowane przez Grzegorza Klamana, Kazimierza Kowalczyka i Wojciecha Zamiarę w latach 1984-1985.
- ⁴⁰ W maju 1985 roku powtórzył tę akcję na Fortach Napoleońskich.
- ⁴¹ R. Piotrowska, niepublikowany wywiad z Grzegorzem Klamaniem, sierpień 2007.
- ⁴² Ibidem.
- ⁴³ M. Henatsch, *Jak znaleźć przestrzeń publiczną? Potencjalne możliwości interwencji sztuki współczesnej*, [w:] *City Transformers*, red. A. Wołodźko, G. Klamana, Gdańsk 2005, s. 92.
- ⁴⁴ P. Krajewski, *Od Monumentu do Marketu*, [w:] *Od Monumentu do Marketu. Sztuka wideo i przestrzeń publiczna*, red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Wrocław 2005, s. 11.
- ⁴⁵ Więcej na temat kategorii sztuki publicznej: Jay Koh, Chu Yuan Chu, *Seminarium Sztuka zaangażowana w przestrzeniach publicznych*, [w:] *City...*, s. 12.
- ⁴⁶ P. Krajewski, op. cit., s.12.
- ⁴⁷ Pojęcie sztuki w przestrzeni publicznej rozpowszechniło się w Stanach Zjednoczonych w latach 80. Sztuka w przestrzeni publicznej zakłada swobodę indywidualnej ekspresji artysty w przestrzeni miejskiej po to, by przybliżyć sztukę do życia i wziąć bezpośredni udział w debacie publicznej, a także aby pobudzić społeczeństwo do dyskusji, ale dyskusji na równych prawach, bez narzucania innym własnego zdania, por. E. Mikina, *Przestrzeń publiczna*, [w:] *Wyspa...*, s. 78.
- ⁴⁸ Klamana obronił dyplom, pisząc pracę teoretyczną o *land artcie*. W połowie lat 80. jeździł na plenery np. do kamieniołomów w Pińczowie, gdzie wykonywał prace w duchu *land artu*. Por. R. Piotrowska, niepublikowany wywiad z Grzegorzem Klamaniem, sierpień 2007.
- ⁴⁹ E. Huhtamo, *Od wszechogarniającego do efemerycznego: sztuka publicznych interwencji*, [w:] *Od Monumentu...*, s.45.
- ⁵⁰ Baraki znajdowały się u zbiegu ulic Chmielnej i Jaglanej. Obecnie znajduje się tam niezrealizowany wieżowiec.
- ⁵¹ *Baraki. Chmielna – Jaglana 9*, Gdańsk, 01.1987, broszura towarzysząca wystawie.
- ⁵² Ibidem.
- ⁵³ W kalendarium Wyspy z lat 80. można znaleźć tylko jedną wystawę, w której brała udział kobieta. Była to indywidualna wystawa Teresy Wyrąbkiewicz, zorganizowana w listopadzie 1988 roku. Patrz: *Wyspa...*, s. 109.
- ⁵⁴ J. Ciesielska, *Od archeologii odwrotnej do postmodernizmu. Co to jest Nowa Szkoła Gdańska?*, [w:] *Wyspa...*, s. 28.
- ⁵⁵ Z. Watrak, op. cit., s. 93.
- ⁵⁶ R. Piotrowska, niepublikowany wywiad z Grzegorzem Klamaniem, sierpień 2007.
- ⁵⁷ Ibidem.
- ⁵⁸ Koncepcja „Archeologii odwrotnej” traktowała o działaniu do miejsca, w kontekście jego specyfiki. Mówiła o tworzeniu prac wchodzących w dialog z przeszłością po to, by odnaleźć ważne znaczenia dla teraźniejszości.
- ⁵⁹ P. Piotrowski, op. cit., s.159.
- ⁶⁰ J. Ciesielska, *Od archeologii odwrotnej do postmodernizmu. Co to jest Nowa Szkoła Gdańska?*, [w:] *Wyspa...*, s. 24-35.
- ⁶¹ Z. Watrak, op. cit., s. 158.
- ⁶² Rektor Jerzy Krechowicz i Senat ASP wymówił lokal Galerii Wyspa, używając jako pretekstu rzekomo obrażającej uczucia religijne wystawy Doroty Nieznalskiej *Pasja* (2002).

Summary

There are a lot of artistic phenomena which have been passed over in Polish academic art history between 1945 and 1989. It seems absolutely necessary to explore them. One of them is the issue of creating an artistic formation oriented towards social and political problems in Gdańsk. This text tries to show the outline of the origin of appearing avant-garde art in this milieu in the 80'. Artist analyzed in this text are heirs of avant-garde art which didn't have its own tradition in Gdańsk. Łódź has been the main centre of art in Poland since the 20'. There were also some artistic formations that remonstrated against the political system in Poland in the 80' in Łódź, as well as in Warsaw, Poznań and Wrocław. All those artistic phenomena are well known and have quite a large bibliography in contrast to Gdańsk's. Gdańsk was not important as an art centre until the 80' because avant-garde art didn't exist there. Art was developing mostly in nearby Sopot where the Institute of Fine Arts was created after the World War II. Artist from one aesthetic formation (colorism) came to Gdańsk after the War. This new milieu was very monolithic. There were some people from esteemed group KP among them. They were painting well balanced still lifes, landscapes and portraits in warm colors. Finally some artist started to create works which showed signs of political engagement in the 80ties. Polish artistic milieu has been divided because of the activity of the Solidarity. Some artist wanted to create independent art, in opposition to the Church and the government. They were connected to Wyspa Gallery located on the Island of Granaries in Gdańsk. They were (for the first time in Gdańsk) making art in public space, performances, they were also analyzing the language of media, creating installations and videos. Their art was not openly against the political system, but a lot of their works started to be like this because of specific political atmosphere of those times. Artist connected with *Wyspa* (Grzegorz Klaman – the leader, Kazimierz Kowalczyk, Jacek Staniszewski, Robert Rumas, Robert Kaja, Piotr Wyrzykowski, Eugeniusz Szczudło, Jarosław Bartołowicz, Marek Rogulski, Jarosław Fliciński) and TOTART had a great influence on Gdańsk artists in the 90', which is still not explored sufficiently. Some of them (Grzegorz Klaman, Robert Rumas) became one of the most important representatives of so called "critical art" which had its renaissance in Poland in the 90'.

Jonathan L. Owen

Współczesny surrealizm czeski i odnowa języka wczesne filmy Jana Švankmajera

Wprowadzenie: surrealizm walczący

Czeski filmowiec i animator Jan Švankmajer swój pierwszy intencjonalnie surrealistyczny krótki metraż, *Ogród (Zahrada)*, nakręcił w 1968 roku, kiedy miał już za sobą sześć innych filmów krótkich i udaną karierę w teatrze. W 1970 roku po spotkaniu z ówczesnym przywódcą reaktywowanej niedawno Grupy Surrealistycznej, Vratislavem Effenbergerem, zgłosił formalny akces do tego grona czeskich surrealistów. Oczywiście czas „oficjalnej” inicjacji Švankmajera jako surrealisty – *Ogród* nakręcono niedługo po inwazji wojsk Układu Warszawskiego służącej usunięciu reformatorskiego reżimu Aleksandra Dubčeka i restauracji w Czechosłowacji porządku neostalinowskiego – musi zachęcać do spekulacji co do politycznego charakteru zarówno motywacji, jak i znaczenia tych decyzji. Michael O’Pray twierdzi, że „decyzja Švankmajera o przyłączeniu się do Grupy zakończyła krótki, lecz doniosły «naiwny» okres jego twórczości”, i sugeruje, że wydarzenia 1968 roku „były głównym czynnikiem” tej „utrąty naiwności”¹.

Bezspornie filmy powstałe w latach 1968-1969 – a więc *Ogród*, *Mieszkanie (Byt)*, *Piknik z Weissmannem (Picknick mit Weissmann)* i *Cichy tydzień w domu (Tichý týden v domě)* – są najbardziej otwarcie „politycznymi” naówczas dziełami Švankmajera. Pierwsze trzy są antyutopijnymi fantazjami na temat, odpowiednio, dehumanizacji, entropii i zniszczenia, czwarty ukazuje zaś konformistę, który sprzeniewierza się swemu życiu wewnętrznemu.

Jeżeli domysł O’Praya jest trafny, możemy przypuszczać, że Švankmajer przystał do Grupy Surrealistycznej na podobnej zasadzie, jak wstępuje się do rewolucyjnego ruchu politycznego – że ten akces był zobowiązaniem do walki z wszechobecnym uciskiem i przyjęciem metod surrealistycznych jako strategii przemyślanego buntu. W kategoriach politycznych Švankmajer rzeczywiście mówił o sobie jako o „walczącym surrealście”. Ruch surrealistyczny od dawna uważał się za ruch w pewnym sensie rewolucyjny, niemniej w kontekście „znormalizowanej” Czechosłowacji jego wymiar rewolucyjny utwierdzała postawa samego państwa, które szybko zepchnęło surrealistów do podziemia, aresztując ich dzieła i zakazując działalności. Zakończenie *Mieszkania* jest swego rodzaju alegorią wywrotowego charakteru surrealizmu. Uwięziony w pokoju pełnym zbuntowanych i znęcających się nad nim przedmiotów protagonista usiłuje uciec i wyważyć siekierą drzwi, ale za nimi jest tylko lita ściana z setkami wypisanych na niej nazwisk. Przyjrawszy się, odkryjemy, że wiele z nich to nazwiska surrealistów, dawniejszych i współczesnych, tych najsłynniejszych i tych zapomnianych. W ten sposób

surrealizm zostaje bezpośrednio utożsamiony z próbą utorowania – tak indywidualnej, jak zbiorowej – drogi ucieczki z więzienia społeczeństwa współczesnego. Bohater, w geście solidarności lub – jak powiada O'Pray – „komunii” z artystami i braćmi w buncie, dopisuje na ścianie własne nazwisko.

Choć jednak w epokowym 1968 roku Švankmajer zaczął wyrażać w swej twórczości pewne nowe przesłanie, to trzeba zauważyć, że między tymi świadomie „politycznymi” filmami a jego obrazami wcześniejszymi nie widać większych różnic estetycznych (w rzeczy samej pod względem formalnym więcej dzieli jego filmy z lat sześćdziesiątych i z początków lat siedemdziesiątych od tych, które tworzył wróciwszy do kręcenia filmów po siedmiu latach przymusowego „odpoczynku”). Kwestia tego, co jest i co nie jest „autentycznie” surrealistyczne, jest problematyczna, a twórczość Švankmajera jedynie dowodzi, jak krucha może wydać się granica między tym, co rzekomo surrealistyczne, i tym, co najwyraźniej niesurrealistyczne. Bezpośrednie nawiązania do surrealizmu są raczej świadectwem konsolidacji tendencji obecnych już we wcześniejszych dziełach Švankmajera niż wyrazem jakiegokolwiek „rewolucyjnego” przełomu artystycznego. Rzecz można, że nawet wtedy, gdy czerpał ze źródeł innych niż surrealizm, eksploatował od dawna obecne w kulturze czeskiej skłonności surrealistyczne. Karierę artystyczną Švankmajer zaczynał w czasie, gdy wydatnym (i do czasu tolerowanym) rysem czeskiego życia kulturalnego był eksperymentalizm i gdy odkrywano na nowo sztukę i myśl międzywojennej awangardy praskiej: świadectwem tego klimatu kulturalnego jest wiele filmów czeskiej Nowej Fali. Najwcześniejsza twórczość Švankmajera bez wątpienia nosi piętno tego odrodzenia ducha eksperymentalizmu i awangardy. Co więcej, rzecz można, że nawet wtedy, gdy Švankmajer czerpie z innych źródeł inspiracji niż sam surrealizm lub awangarda, rozwija od dawna obecne w kulturze czeskiej tendencje surrealistyczne. *Oeuvre* Švankmajera jako całość objawia powinowactwa między świadomym surrealizmem i tradycjami kulturalnymi oraz lokalną mitologią Pragi (alchemia, teatr czarnego światła, „manieryzm” Arcimbolda, malarza dworskiego). Niewielu jest artystów równie intymnie jak Švankmajer związanych ze sztuką i mitologią miejsca urodzenia i w tej mierze jego twórczość jest dowodem na to, że silne poczucie zakorzenienia paradoksalnie może być źródłem modernistycznej wrażliwości transgresyjnej. Wprawdzie wiele jego świadomie surrealistycznych filmów posiada pewien bardziej bezpośredni aspekt krytyczny, niemniej pozostałe jakości stanowiące o prowokującym i opozycyjnym charakterze twórczości Švankmajera są również obecne – jeżeli nawet w nie w pełni rozwiniętej postaci – w owych „naiwnych” wczesnych dziełach. Švankmajer podkreśla, że począwszy od 1968 roku wszystkie swoje filmy pojmował jako polityczne, i nie sposób z tym polemizować, niemniej jakość polityczna jest tak samo oczywista w samej organizacji estetycznej jego twórczości, jak w elementach bezpośredniej krytyki, które twórczość ta zawiera.

W niniejszej rozprawie pragnę wykazać, że „polemika” Švankmajera z własnym społeczeństwem dotyczy w głównej mierze kwestii komunikacji i ekspresji (artystycznej i wszelkiej innej), języka w najszerszym sensie, a nawet innych sposobów odnoszenia się do świata i interpretowania go. Polemika ta uobecnia się niekiedy na poziomie tematycznym, na ogół jednak zostaje ucieleśniona w artykulacji formalnej jego filmów. Trudno się dziwić, że jest to polemika silnie określona przez idee psychoanalityczne. Eksploracja zależności między konkretnymi formami ekspresji a „ja wewnętrznym” (określonym jako fantazja, pożądanie lub popędy *libido*) jest od dawna głównym aspektem surrealizmu, a także szerzej pojętej awangardy. Švankmajer jest zainteresowany „urabianiem” nowego rodzaju artykulacji filmowej, która jest w stanie „wypowiedzieć” zawartość i uchwycić

ruch myślenia podświadomego. Fakt, że Švankmajer urabiał ten styl w filmach nakręconych przed „oficjalną” konwersją na surrealizm, dowodzi istnienia głębokiej więzi między ideą surrealizmu i twórczością tego artysty od samych jej początków. O zasadniczym znaczeniu kwestii języka dla surrealizmu świadczy dobitnie choćby *Platforma praska*, tekst będący *de facto* manifestem odrodzonego w latach sześćdziesiątych surrealizmu czeskiego, choć napisany we współpracy z surrealistami francuskimi, którzy wkrótce się odłączyli. Ten powstały w 1968 roku dokument stwierdza z naciskiem, że surrealizm musi przeciwstawiać się zarówno stalinowskiemu komunizmowi, jak i zachodniemu kapitalizmowi. Obydwie te formacje podciągnięto pod wspólne miano „systemu represyjnego”, a dzieląc je różnicę uznano, „niezależnie od przypisywanych im etykietek politycznych i instytucjonalnych”, za „w rzeczywistości czysto konwencjonalne”². Rozpoznanie to wróciło echem w wygłoszonej wiele lat później opinii samego Švankmajera, że stalinizm jako taki nie jest niczym innym niż jedynie „wrzodem” wytworzonym przez fundamentalnie „chorą” cywilizację³. Jedną z obłądnych praktyk międzynarodowego „porządku technokratycznego” polega na alienowaniu jednostki od jej „królestwa wewnętrznego”, co dokonuje się poprzez opaczne używanie języka, obracanie go w puste słowa (przez „język” możemy rozumieć wszystkie w ogóle systemy znaczące). Prawdziwym miejscem „wywrotowej” interwencji surrealizmu jest zatem sam tekst; bezpośrednim celem emancypacyjnym surrealizmu jest „wyzwolenie” języka, który odebrałby znakom charakter „użyteczny” i pozwolił im objawiać czy też kodować pragnienie:

System represyjny zawłaszcza język dla siebie, a oddaje go ludziom jedynie jako zredukowany do jakiejś funkcji użytecznej lub wypaczony na użytek rozrywki. W ten sposób pozbawia się ludzi rzeczywistej władzy ich własnego myślenia. Są zmuszeni [...] polegać na funkcjonariuszach kultury, podsuwających im sztampowe schematy myślenia, które w oczywisty sposób sprzyjają należytemu funkcjonowaniu systemu [...] Ten pusty język, który jako jedyny zostaje ludziom, nie jest w stanie sformułować żarliwych obrazów, które mogłyby przywrócić władcze zaspokojenia ich prawdziwych pragnień [...] Rola surrealizmu polega na oderwaniu języka od systemu represyjnego i uczynienie zeń instrumentu pragnienia. Tak więc to, co nazywa się „sztuką” surrealistyczną, nie ma żadnego innego celu niż wyzwolenie słów, lub ogólniej mówiąc znaków, z kodów użyteczności i rozrywki, aby odzyskać je jako nośniki objawiania rzeczywistości subiektywnej [...]⁴.

Deklaracji tych nie należy wiązać zbyt ściśle z ideami i postawą artystyczną samego Švankmajera, niemniej wyrażenie „żarliwe obrazy” jest szczególnie trafne w odniesieniu do jego dzieła, ponieważ konotuje wciąganie *libido* w sam proces przedstawiania, tworzenia nie tyle obrazów pożądanego, ile pożądanego obrazów. Co więcej, Švankmajer najwyraźniej żywił również silną ambicję wypracowania „języka” (a właściwie audiowizualnego dyskursu) osobistego, który byłby nie tylko zajmujący czy zabawny, byłby czymś więcej niż język funkcjonalny. Dyskursy czy systemy językowe użyteczne (czego przykładem w dziedzinie wizualnej są filmy oświatowe lub znaki drogowe) skłonne są zredukować ekspresję do jednowartościowej, niewieloznaczonej funkcji denotacyjnej, a to jest tryb sygnifikacji, który Švankmajer stanowczo odrzuca. Owo odrzucenie języka „użytecznego” można oczywiście powiązać z dążeniem Švankmajera do pozbawiania zwykłych rzeczy ich funkcji użytecznych, aby objawić je w ich konkretnej swoistości i cudowności. Zgodny z wymową *Platformy praskiej* fundamentalny atak, który w swej twórczości Švankmajer przypuścił na zasadę użyteczności (obejmujący *implicite* krytykę idei głoszącej, że dzieło sztuki jako takie może stać się „użytecznym” narzędziem w rękach ludzi władzy), nie jest obroną sztuki dla sztuki, lecz reinterpretacją potrzeby i uży-

teczności w kategoriach osobistych pragnień i przymusów. Švankmajer w pełni zgadza się z psychoanalizą i ortodoksją surrealistów, że „prawdziwe pragnienie” jest retrogresywne, skierowane wstecz ku wczesnemu dzieciństwu, wobec czego eksploracja zależności między językiem i pragnieniem polega w jego twórczości głównie na eksploracji zależności między językiem i dzieciństwem. W tym sensie rzeczywistym wrogiem Švankmajera mogą być nie tyle określone historycznie represje ze strony obecnego „porządku technokratycznego”, ile skodyfikowane znaczenia i literalistyczna logika świata dorosłych *per se*. Trzeba zauważyć, że *Platforma praska* – roztaczając nadzieję na rzeczywisty powrót do „zaspokajania” pragnień – wyraża bardziej uproszczoną i bezpośrednio pozytywną wizję „wyzwolenia” osobistego, niż na ogół czynili to Švankmajer i inni powojenni surrealiści czescy. Odpowiedzialność za ten większy optymizm *Platformy* można złożyć na karb uczestniczących w pisaniu tego manifestu surrealistów francuskich oraz panującego w 1968 roku naiwnie utopijnego libertynizmu. Najmroczniejsze z sekwencji filmów Švankmajera każą raczej przypuszczać, że absolutne wyzwolenie doprowadziłoby jedynie do rozpętania nowej tyranii.

Animacja, materialność i język rzeczywistego

Choć Švankmajer w swej twórczości często wykorzystuje wywrotowe energie tradycji, to pod innymi względami jego filmy są głęboko antytradycyjne, a w najwyższym stopniu dotyczy to jego podejścia do samej animacji. Najślynniejszymi i najgłębiej oddziałującymi poprzednikami Švankmajera w czeskiej animacji są Jiří Trnka i Karel Zeman, którzy najlepiej reprezentują „szkoły”, odpowiednio, animacji lalkowej i filmu „trikowego”. Švankmajer z pewnością podziela z jednej strony zainteresowanie Trnki baśnią i czeskim folklorem, z drugiej charakterystyczną dla Zemana umiejętność gładkiego łączenia animacji z elementami aktorskimi, niemniej w kategoriach formalnych jego twórczość oznacza radykalne zerwanie z obydwoma wielkimi poprzednikami. Według niego kluczowa różnica między jego podejściem a „systemami” estetycznymi Trnki i Zemana polega na tym, że tamtych dwóch „posługiwało się iluzją przedstawieniową”, natomiast jego „pociąga naga rzeczywistość”:

Tym, co interesuje mnie w przedmiocie lub w planie filmowym, nie jest jego elokwencja artystyczna, lecz to, z czego jest zrobiony, co na niego wpływa i w jakich okolicznościach, jak zmienia go czas i tak dalej. To tłumaczy, dlaczego od najwcześniejszych filmów posługuję się zbliżeniem, które właśnie obnaża każdą „skazę na iluzji”⁵.

Trnka pragnął, ażeby widz zapomniał o materiałach, z których zbudowane jest przedstawienie, ażeby drewno, farba i glina, z których sporządzał swe lalki i dekoracje, uległy w widzu magicznej przemianie i obróciły się w opowieść i postać. Natomiast w twórczości Švankmajera materiałowa rzeczywistość przedmiotów i dekoracji staje się ważniejsza (lub przynajmniej nie mniej ważna) niż to, co te przedmioty lub dekoracje „komunikują”. Wypowiedzi Švankmajera świadczą, że jego koncepcja animacji jest bardziej złożona niż koncepcje wcześniejsze, że istotne w niej jest takie samo zainteresowanie rzeczywistymi właściwościami tworzywa artystycznego jak w nowoczesnej rzeźbie. Animację uważa się na ogół za synonim wytwarzania iluzji, ale gwałtowność, z jaką Švankmajer powołuje swe twory do życia, jest zarazem środkiem ujawniania lub podkreślania rzeczywistej natury przedmiotów: owo nieustanne rozbijanie i niszczenie przedmiotów, które występuje w całej jego twórczości, pozwala nam zobaczyć wyraźnie, z czego te przedmioty są zrobione, kruchość lub wytrzymałość ich tworzywa. Sztuczne, ale skrupulatnie zsynchronizowane dźwięki, które Švankmajer podkłada pod swe filmy,

służą temu samemu celowi. Zainteresowania „nagą rzeczywistością” nie należy uważać za odrzucenie jakości poetyckiej; jak zobaczymy, poetycki charakter twórczości Švankmajera ma po prostu inną podstawę niż, na przykład, poezja filmów Trnki. Rzeczywistość fizyczna rzeczy pozostaje niezmienna, niepowściągnięta przez skoki i manipulacje wyobraźni. Nawet w dziełach najbardziej zabawowych Švankmajer jest wierny zwykłemu funkcjonowaniu rzeczy: w *Žvahlav aneb šatičky slaměného Huberta (Džabersmok albo szata Słomianego Huberta, 1971)* kręcący piruet scyzoryk otwiera ostrze tylko z jednej strony i nawet klocki, które same się ustawiają, można zburzyć jednym pchnięciem.

Jeżeli Švankmajer w ogóle ma bezpośredniego poprzednika, to nie tyle w osobie jakiegokolwiek dostojnego filmowca czeskiego, ile w postaci ekscentrycznego ojca ze *Sklepowów cynamonowych* Brunona Schulza. W słynnym *Traktacie o manekinach* Schulzowski ojciec, może pomylenieć, a może wizjoner, wyklada własną heretycką zasadę tworzenia, która wywyższa „materię” kosztem „życia”:

Czy rozumiecie – pytał mój ojciec – głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do papier mâche, do lakowej farby, do kłaków i trociny? To jest [...] nasza miłość do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej, mistycznej konsystencji. Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiąstą niezgrabność. Lubimy pod każdym gestem, pod każdym ruchem widzieć jej ociężały wysiłek, jej bezwład, jej słodką niedźwiedziowatość⁶.

Fragment ten doskonale ujmuje Švankmajera w jego masce „demiurga”: jako lalkarz jest on zainteresowany tyleż konsystencją ciała, ile duszą. Jego lalki są zawsze nerwowo zawieszane między rolą aktorów w pewnej sytuacji dramatycznej i rzeczywistym statusem jako konkretnych rzeczy, zafascynowanych własną materialnością. Podobnie jak pozostałe przedmioty w filmach Švankmajera lalki ulegają okaleczeniu i zniszczeniu zgodnie z ich właściwościami materialnymi: drewniana głowa może zostać rozłupana młotkiem lub przecięta na dwoje mieczem. Zbliżenie twarzy lalki – inaczej niż w klasycznej animacji lub filmach aktorskich – nie służy wypukleniu doświadczenia wewnętrznego i nie zachęca do utożsamienia, lecz ukazuje jedynie zastygły wyraz, jaskrawo namalowane rysy i podrapane, łuszczące się powierzchnie: „skazy” obnażające iluzję.

W rękach Švankmajera lalka staje się postacią żalostną, nie z powodu upokorzeń, jakich doznaje, lecz z racji sposobu, w jaki narusza „naturalne” granice. Zgodnie z Kristevej psychoanalityczną definicją tego, co żalostne, zjawisko jest szczególnie godne litości, gdy wymyka się podziałowi na podmiot i przedmiot: Švankmajerowska lalka, zarazem uchwytne humanoidalna i widmiot złożona z nieożywionych materiałów, jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem, protagonistą i rekwizytem. W nakręconym w 1969 roku filmie *Don Šayn (Don Juan)* z 1969 roku Švankmajer pogłębia jeszcze bardziej tę niejasność, przeplatając sceny ukazujące wiszące, martwe marionetki z sekwencjami, w których „lalki” niedwuznacznie okazują się przebranymi aktorami. Nacisk na materialność lalek pozwala Švankmajerowi wypuklić ich fundamentalną inność lub obcość, osobliwy status ni to żywych, ni to martwych. Takie rozłożenie akcentów można uznać za dziedzictwo klasycznego surrealizmu, który fascynowały niepokojące właściwości manekinów, automatów i lalek. Zdaniem Kristevej to, co żalostne, jest niesamowite, ponieważ przyzywa stan nieodróżnicowania, jakiego doświadczamy we wczesnym dzieciństwie; z tym że lalki Švankmajera, podobnie jak humanoidy wcześniejszych surrealistów, są zarazem niesamowite w bardziej ortodoksyjnie Freudowskim sensie ewokowania dziecięcych i atawistycznych niepewności: te

ruchome, lecz pozbawione życia stwory „przyzywają pierwotne pomieszanie wobec (nie)żywionego i (nie)ludzkiego”⁷.

Co jednak najważniejsze, Švankmajerowska afirmacja materialnego statusu lalek zdradza jego zainteresowanie materialnością samej egzystencji, światem w całej jego namacalnej, rozpusznej fizyczności. W filmach takich jak *Jan Sebastian Bach: Fantazja g-moll* (1965) lub *Hra s kameny (Gra z kamieniami, 1965)* twórca w ogóle obywa się bez elementów antropomorficznych i dramatycznych, a zajmuje się wyłącznie eksploracją naturalnych powierzchni i struktur rzeczy. Surrealizm często uważa się za próbę oderwania nas od rzeczywistości i przeniesienia w eteryczne królestwo fantazji, natomiast cechą znamioną Švankmajerowskiej odmiany surrealizmu jest raczej konwulsyjne zanurzenie się szczegółów świata rzeczywistego. Jak wskazuje Michael O’Pray, twórczość Švankmajera dowodzi, że surrealizm jest pochłonięty tyleż „szokiem czy traumą wobec rzeczywistego”, ile „wyptywami podświadomości”⁸. Dobór materiałów przez Švankmajera zdradza jego pasję dla ich konsystencji, nawet odpychających: gładkiego kamienia, przypominającej owsiankę papki i miękkiej, znaczonej odciskami kciuka gliny. W scenie herbatki u Szalonego Kapelusznika w *Něco z Alenky (Alicja, 1987)* tym, co przykuwa uwagę, nie są Carrollowskie kalambury ani magiczna iluzja życia, lecz nadmiar drażniących szczegółów fizycznych: wysmarowane masłem zegary, herbata przeciekająca przez wydrążony tors Kapelusznika, skrzypiący wózek i obszarpany Marcowy Zając, który na próżno próbuje przyprawić sobie z powrotem odpadłe oko z guzika. Uzupełniona przez szybki montaż, ekstremalne zbliżenia, realistyczne opracowanie dźwiękowe konkretna rzeczywistość przyprawia tutaj o swego rodzaju zmysłowe delirium.

Efekt ten demonstuje, w jaki sposób afektywne i wyobrażone może wyłaniać się z rzeczywistego i materialnego. Twórczość Švankmajera rzeczywiście może fascynować zdolnością syntezy fantastycznego z cielesnym – czy, jak to ujął Vratislav Effenberger, jednaniem „lirycznego smutku z surową rzeczywistością” – niemniej należy pamiętać, że dla samego Švankmajera rzeczywistość fizyczna może być nie tyle przeszkodą dla wyobraźni, ile jej przesłanką⁹. Idea ta wydaje się główną zasadą surrealizmu czeskiego w ogóle; w oczywisty sposób stoi na przykład za tymi działaniami Grupy Surrealistycznej, które miały charakter „eksperymentów dotykowych”, a polegały na tym, że różni członkowie dotykali tych samych ukrytych przedmiotów i następnie snuli najzupełniej swobodne ekstrapolacje na podstawie tych doświadczeń dotykowych. W działalności tej metaforycznie odżywa praktyka alchemii, która trwale i głęboko fascynowała zarówno surrealizm w ogóle, jak i Švankmajera w szczególności: poślednia materia ulega transmutacji w złoto poezji. Ale interakcja między rzeczywistym i wyobraźniowym jest procesem dwukierunkowym: sama poezja ulega zwrotnej przemianie w wydarzenie materialne. Według Bretona i ojców założycieli surrealizmu sedno surrealizmu i apogeum poezji można znaleźć w spotkaniu nieprzystawalnych rzeczywistości. Mówiąc za Vítězslavem Nezvałem, surrealizm stawia „gwiazdę obok stołu; szybę obok fortepianu i aniołów; drzwi nad oceanem”¹⁰. To, co postuluje się tutaj jako spotkanie jedynie wyobrażone (lub językowe), Švankmajer traktuje najzupełniej konkretnie. Tak oto takie surrealistyczne spotkania jak te, do których dochodzi w *Cichym tygodniu w domu* i w *Wymiarze dialogu (Možnosti dialogu, 1983)* – krzesło pokryte piórami, mechaniczny kurczak zatopiony przez padającą glinę, masło rozsmarowane na bucie, strugaczka ostrząca tubkę pasty do zębów – są tyleż traumatyczne, ile poetyckie. Powstaje napięcie między wzniosłą ideą poetycką tego rodzaju „syntez”, tak przejmująco dziwacznych jak słynne Lautrémon-towskie spotkanie parasola i maszyny do szycia na stole w prosektorium, i niechlujnie materialnym wydarzeniem jej urzeczywistnienia. Duch Bataille’owskiego materializmu

wtyka klucz francuski w mechanizm Bretonowskiego idealizmu. Choć nieprzyjemny efekt takich spotkań wynika po części z naturalnych różnic między surrealizmem literackim i filmowym, to należy podkreślić, że Švankmajer świadomie eksploatuje i wzmacnia fizyczność, możliwie najwyższą namacalność medium filmowego.

Podobnie jak O'Pray również współczesna teoretyk sztuki Rosalind Krauss podkreśla kluczowe znaczenie rzeczywistego dla surrealistycznego. Krauss twierdzi nawet, że istota surrealizmu nie tkwi ani w literaturze, ani w malarstwie, lecz w fotografii (aczkolwiek ma na uwadze głównie zwykłą fotografię, nie film). Teza ta, choć śmiała, jest mniej wątpliwa niż twierdzenie, że surrealiści tak łapczywie podchwycili fotografię z uwagi na jej zdolność do ujawniania rzeczywistości „jako znaku”. „Właśnie to przeżycie *rzeczywistości jako przedstawienia* ustanawia pojęcie Cudownego lub Spazmatycznie Pięknego, które są kluczowymi pojęciami surrealizmu”¹¹. Kusząca może wydać się myśl odniesienia tej uwagi do twórczości Švankmajera. Jak zobaczymy, wydaje się on uważać świat za tekst czekający na odkodowanie i twierdzi, że „słyszy” sekretną treść rzeczy. Jednakże błędem byłoby sugerowanie, że obrazy Švankmajera czy to bez zastrzeżeń, czy bezpośrednio angażują się w oznaczanie. Jego przedmioty mogą ewokować (i prowokować), ale rzadko „znaczą”; są nieredukowalnie tymi konkretnymi przedmiotami, którymi są, swoim własnym „znaczeniem”. (Oczywiście te przedmioty są znakami w tym sensie, że zawierają obrazy rzeczy, nie same rzeczy; ale jako przedstawienia fotograficzne są przynajmniej ostensywnie związane z rzeczywistością, którą ewokują). Na przykład powracające w *J.S. Bachu* obrazy grubych kamiennych murów i żłowrogich żelaznych drzwi można uważać za sugestię autorytarnej uwięzienia lub nieprzystępności, ale materialność szorstkich, wręcz namacalnie oddanych faktur upewnia, że te obrazy przekraczają – w pewnym sensie strzającą z siebie – takie znaczenie. Roger Cardinal zauważa: „kiedy Švankmajer ukazuje nam królika, z którego brzucha sypie się stróżka trocin (*Alicja*), lub człowieka jedzącego zupełnie łyżką dziurawą jak durszlak (*Mieszkanie*) [...] wówczas to odchylenie materialne jest tym, co przede wszystkim chce – literalnie i z naciskiem – zakomunikować”¹². Proces interpretowania rzeczy – alegorycznie lub inaczej – przebiega lepiej dzięki dozie dystansu: aby być w stanie zdefiniować przedmiot, aby ujrzeć go w związku – i w przeciwstawieniu – do innych rzeczy, trzeba się cofnąć o krok. Ale w filmach Švankmajera zapytywanie o rzeczywistość jest na ogół sprawą zbliżenia, które – za sprawą szybkiego rytmu i gwałtownej akcji – nie zostawia wiele miejsca na kontemplację.

Uwagi Krauss na temat fotografii surrealistycznej są uchwytne nieadekwatne nie tylko w odniesieniu do twórczości Švankmajera, lecz również w odniesieniu do powojennych tradycji czeskiej sztuki surrealistycznej i post-surrealistycznej w ogóle. Znowu jest tak, że fotografia w obydwu tych tradycjach odgrywała doniosłą rolę, niemniej artyści pokroju Emili Medkovej, bodaj najważniejszej przedstawicielki powojennej czeskiej fotografii surrealistycznej, byli tak samo pochłonięci powierzchnią i substancją jak Švankmajer. Krzysztof Fijałkowski zauważa, że pojawiające się na fotografiach Medkovej znaki zastane są radykalnie odarte z ich funkcji komunikacyjnej (co według Fijałkowskiego jest komentarzem na temat zablokowania autentycznej komunikacji przez totalitaryzm)¹³. Teza Krauss, że główną zasadą surrealizmu była zasada „przedstawienia”, nie przystaje również do takich nurtów w post-surrealistycznych sztukach plastycznych jak eksplozjonizm i czeski informel (który jest często niedostrzeganym istotnym źródłem inspiracji wczesnej twórczości Švankmajera). Celem informelu było nie tyle przedstawienie, ile zapis, przy czym dzieło sztuki nie jest określone jako tekst, lecz jako materialny ślad pewnego „zdarzenia” psychicznego lub uczuciowego, ślad owego źródłowego niemego „to”¹⁴. W rzeczy samej tego rodzaju tendencje rozwojowe powojennej awangardy lepiej

byłoby interpretować w kategoriach innego z pojęć krytycznych Krauss, a mianowicie czerpiącego z myśli Bataille'a pojęcia „bezforemności”¹⁵.

Według Krauss surrealizm zarówno postrzega rzeczywistość jako artykułowaną w jej zdolności do przedstawiania, jak i przedstawia ją jako coś literalnie „artykułowanego”: pęknięcia i luki są wprowadzone do fotografowanej sceny, jak gdyby pozbawiona szwów, bezforemna masa świata została pocięta na zespół odrębnych znaków. Krauss cytuje twierdzenie Derridy, że takie luki, ustanowienia „spacjowania”, są „warunkiem znaczenia jako takiego”; sygnifikacja wyłania się z podtrzymywania odróżnienia czy oddzielenia znaków¹⁶. W tym sensie „obecność” fotografowanej rzeczywistości zamienia się na „nieobecność” w samym sercu sygnifikacji. Ale, jak widzieliśmy, Švankmajera interesuje właśnie „obecność” rzeczywistości, jej materialna i rzeczowa natura; jego obrazy skrupulatnie zachowują „ślady” (w konkretnym, wskazującym, a nie Derridowskim sensie) niegdyś obecnych przedmiotów. Jak wykażę później, obecność manifestuje się również w „zapisie” procesów cielesnych i emocjonalnych w formie filmowej. Švankmajerowi chodzi nie o dzielenie lub „artykulację”, lecz o ukazywanie rzeczywistości w jej pierwotnej spoistości i jedności, jeżeli nawet, paradoksalnie, ten stan „pierwotny” trzeba odtwarzać środkami iluzjonistycznymi. Oczywiście pęknięcia i luki są postaci cięcia z założenia kluczowym rysem techniki filmowej, i w niektórych filmach surrealistycznych lub inspirowanych surrealizmem (jak choćby w *Stokrotkach* Chytilovej) uwypukla się rzeczywiste pęknięcia, jakie ustanawia cięcie, przez co akcentuje się czasoprzestrzenny przeskok, jaki tradycyjne kino fabularne stara się ukrywać. Jednak w przypadku Švankmajera, choć nieraz, zwłaszcza we wczesnych filmach, wykorzystuje on montaż w olśniewający sposób, cięcia ciągłości są zawsze skrupulatnie, wręcz zegarmistrzowsko precyzyjne i nigdy nie burzą wrażenia pozbawionej szwów rzeczywistości. Jego twórczość nie opiera się na „językowej” strategii różnicowania, lecz kieruje się logiką mieszania, stapiania i zlepiania. Świadectwem tego są same materiały, które najczęściej wykorzystuje twórca, substancje lepkie, porowate, amorficzne, i urzeczywistnia się to również jako pewien motyw „narracyjny”: w pierwszej części *Wymiaru dialogu* grupy rzeczy ulegają stopniowej destrukcji w coraz bardziej niezróżnicowaną masę, a w drugiej części para kochanków z gliny literalnie stapia się w jedno.

To wyrafinowane, proto-poststrukturalistyczne rozumienie języka, jakie Krauss odkrywa w surrealizmie, można dostrzec w twórczości Švankmajera, z tym że sygnifikacja werbalna jest tutaj nie tyle przedmiotem naśladownictwa, ile krytyki. Jako filmowiec, który rzadko używał dialogu, nim pod koniec lat osiemdziesiątych zaczął robić filmy fabularne, Švankmajer jest zaskakująco zaabsorbowany modelem komunikacji werbalnej, a niektóre jego filmy można wręcz uważać za pośrednią polemikę wymierzoną w język. Jako próba porządkowania rzeczywistości język wydaje mu się jedynie kolejnym przykładem ludzkiej próżności i woli panowania. Nakręconą w 1967 roku *Historia naturae (suitta)*, choć jest bezpośrednio krytyką stosowanych w naukach przyrodniczych schematów taksonomicznych, można w sensie ogólniejszym uważać za demonstrację sposobu, w jaki przyroda nieuchronnie wymyka się kategoriom, w tym również językowym, jakie próbujemy na nią narzucić. Švankmajer bezpośrednio egzemplifikuje każdą z ustanowionych w nauce gromad zwierząt; ale jego przykłady wystawiają na próbę spójność przyjętej kategoryzacji, twórca skupia uwagę na co bardziej dziwnych gatunkach w obrębie gromady (w sekwencji poświęconej ssakom występuje pokryty łuskami pancernik) albo prezentuje hybrydy własnej produkcji (szkielet ryby trzepocze płetwami jak ptak, w finałowej sekwencji czaszka człowieka wygląda deprymująco małpio). W dodatku heterogeniczność użytych przez Švankmajera materiałów artystycznych (malowidła,

sztuchy, fotografie, poklatkowo animowane preparaty, sekwencje na żywo) wydaje się zaprzeczać czy też wymykać sztywności poszczególnych kategorii. Nad wszystkim tym unosi się komiczne widmo szesnastowiecznego cesarza Rudolfa II, któremu dedykowany jest film, a którego słynne „gabinety osobliwości” (zawierające przedziwne konfiguracje najzupełniej nieprzystających do siebie egzotycznych eksponatów) demonstrują, jak arbitralne są nasze „naturalne” kategorie rozumienia. Pomiędzy te różnorodne przykłady Švankmajer wkleja ujęcie ust człowieka przeżuującego kęs pożywienia, obraz, który zarówno kojarzy rozumienie z panowaniem, jak i odsyła do czystej materialności, tej rzeczywistości popędów i doznań, która poprzedza opanowanie języka. W końcu jedzący zostaje zredukowany do samej czaszki: myślący, porządkujący podmiot objawia się jako byt materialny i śmiertelny. Czaszki są głównym motywem filmu *Kostnice (Kaplica czaszek, 1970)*, nakręconego w autentycznym ossuarium klasztornym w Sedlcu. Švankmajer kolejny raz oddaje się krytyce czy też dezawuowaniu języka: czaszki i kości, ukazywane w licznych zdumiewających kombinacjach, można porównać do fonemów, podatnych na łączenie jednostek, które są podstawą każdego systemu językowego. Jednak te konfiguracje nie chcą nic „mówić”; niekiedy przyjmują postaci podobne do słów lub zdań, lecz na ogół nieczytelnych. To obraz szyderczej negacji *par excellence*: czaszka objawia rzetelnemu, wnikliwemu oku kamery jedynie niewzruszoną odmowę znaczenia.

Choć jednak rzeczywistość rzadko osiąga status pisma, trudno ją anulować; wprost przeciwnie. W *Kaplicy czaszek* między niezwykłymi obrazami z jednej i banalnym komentarzem słownym niewidocznego przewodnika z drugiej strony otwiera się ogromna przepaść uczuciowa i afektywna. Te dwa wymiary, słowny i wzrokowy, wydają się naprawdę niewspółmierne (jeżeli nawet Švankmajer świadomie wybrał komentarz banalny, „pospolity” i „zgodny z linią partii”)¹⁷. Świat obiektywny *rzeczywiście* jest dla Švankmajera swego rodzaju językiem, lecz jest to język namiętności, uczuć, wspomnień, fantazji. Tym, co wbrew tendencjom odnotowanym przez Krausa Švankmajer odrzuca, jest werbalny model języka, panowanie znaczenia „symbolicznego” lub poznawczego kosztem jakości uczuciowych i kodyfikacja czy zamrożenie znaczenia. Jednostkowe przedmioty, czy to czaszki, szafy, lalki czy kamienie, mogą mieć rozmaite znaczenia: na tym w istocie między innymi polega owa zdradziecka jakość, którą Švankmajer zauważa w rzeczach. W kontekście czeskiego komunizmu nacisk na wielorakość i prywatność znaczenia ma nieuchronnie charakter wywrotowy jako zasadnicze odrzucenie radykalnie polemicznej kodyfikacji protagonistów i tropów narracyjnych przez socrealizm. O ile władze państwa skorumpowały język werbalny, przypisując poszczególnym słowom pożądane przez siebie znaczenia (co jest jednym z wymiarów dewaluacji języka zdiagnozowanej w *Platformie praskiej*), o tyle poleganie Švankmajera na obrazach i rzeczach można uważać za wyraz poszukiwania mniej skodyfikowanej – i tym samym mniej autorytarnej – formy języka czy ekspresji kulturowej. Jednak teza, której chciałbym tutaj bronić, głosi, że głównym zamysłem Švankmajera w jego podejściu do animacji i robienia filmów jest sprawienie, abyśmy postrzegali świat jak wtedy, gdy byliśmy dziećmi. Twórca dąży do przywołania i ożywienia źródłowego zadziwienia i pierwotnej wrażliwości, bogatego doświadczenia świata jeszcze brzemienneego doznaniem i podnietami wyobraźni. W rzeczy samej owa pozbawiona szwów wizja rzeczywistości zawarta w filmach Švankmajera jest sama w sobie warunkiem dzieciństwa, czasu sprzed narzucenia języka symbolicznego. W następnej części rozważań spróbuję przyjrzeć się, w jaki sposób Švankmajer rzeczywiście wpisuje doświadczenie dziecinne w formę swych filmów czy też raczej jak stara się używać „języka” (materiałów ekspresji) w dziecinny sposób. Odwiedzie to nas od materialności świata, a przywiedzie do materialności ciała i do materialności aparatu sygnifikacyjnego kina – jako do swego rodzaju plenipotenta ciała. Właśnie brawurowe

używanie medium filmu odróżnia dzieło Švankmajera od twórczości takich reżyserów nowofalowych jak Jiří Menzel, którego zainteresowanie materialnością i ziarnistością nie obejmuje samej techniki filmowej.

Styl przesycony: ekspresja i zapis psychiczny

Fakt, że Švankmajer ustawicznie powtarza, że nie obchodzi go „sztuka”, i odmawia rozmowy o swych filmach w kategoriach estetycznych, z pozoru kłóci się z najwyższą samoświadomością formalną i techniczną wirtuozerią, jakie demonstruje w swej twórczości. Jako animator Švankmajer jest twórcą wyjątkowym, zainteresowanym techniką filmową nie mniej, jeżeli nie bardziej niż techniką animacji. Pod tym względem dorównują mu jedynie Czech Jiří Barta, Polak Walerian Borowczyk, który w końcu z sukcesem zajął się kinem aktorskim, a także błyskotliwi amerykańscy uczniowie środkowoeuropejskiej szkoły animacji, Bracia Quay. Zwłaszcza filmy Švankmajera z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych robią niesamowite wrażenie pod względem ruchu kamery, montażu, koloru, ogniskowania, struktury dźwięku i muzyki. Petr Král zwrócił uwagę na swego rodzaju „rzeźbiarskie przesyconie” filmów takich jak *Džabersmok*, stwarzające wrażenie przerafinowania formalnego. Starszy Švankmajer wydaje się odnosić z pewną dezaprobatą do kwiecistości formalnej swej wczesnej twórczości, a rozwój własnej kariery opisuje jako proces puryfikacji stylistycznej, w którym skłonności do „manierystycznej” przesady zostają poddane kontroli, co pozwala wyłonić się stylowi „autentycznie” surrealistycznemu. W tym kontekście Švankmajerowska idea „prawdziwego” surrealizmu wydaje się bliska poglądom Effenbergera i współczesnych surrealistów czeskich, według których surrealizm ma polegać na neutralnym estetycznie, „obiektywnym” objawianiu przyrodzonej irracjonalności świata. Jeżeli jednak spojrzymy z szerszej perspektywy, jasne jest, że Švankmajerowskie zaabsorbowanie aspektami formalnymi sztuki ma wiele precedensów zarówno w obrębie ruchu surrealistycznego, jak i w obrębie awangardy i sztuki modernistycznej w ogóle. Eksploracja wymiaru materialnej obecności narzędzi ekspresji samych w sobie jest od dawna jedną z kluczowych cech wyróżniających malarstwa i literatury awangardowej. Tendencja ta jest szczególnie wyraźna w proto-surrealistycznym okresie rozwoju awangardy czeskiej. Poetyzm – ruch literacki zapoczątkowany w 1924 roku przez Karel Teigeo – skupiał uwagę na plastyczności języka (aż po krój czcionki i układ słów na stronie) kosztem zwyczajowej „treści i fabuły”; malarskie jakości artyficyjizmu, bliźniaczego względem poetyzmu nurtu w sztukach wizualnych, stoją w sprzeczności z iluzjonistyczną techniką wielkiej części „klasycznego” malarstwa surrealistycznego.

Nawet najbardziej niewidoczne i „bezciesne” aspekty techniki filmowej, takie jak montaż, w filmach Švankmajera często uzyskują namacalną, fizyczną obecność. Na początku *Džabersmoka* pomiędzy plansze napisów do filmu wmontowane są migawkowe zbliżenia ręki dającej dziecku klapsa w tyłek, czemu towarzyszy muzyczne „chlast” w ścieżce dźwiękowej: każde cięcie jako takie wydaje się takim chlaśnięciem. Na pewnym poziomie tego rodzaju podkreślenie techniki pomaga nadać dziełu Švankmajera walor teatralny (wiele jego wczesnych filmów było w istocie inscenizowanych jako „przedstawienia”), przez co wzbogaca materialny realizm jego filmów o pewną artystyczną autorefleksywność (aczkolwiek całkiem niebrechtowskiego rodzaju). W rzeczy samej techniki realistyczne ulegają jako takie tak wielkiemu wzmocnieniu, że obnaża to ich zwodniczość. W *Cichym tygodniu w domu* styl *cinema vérité* sekwencji aktorskich jest tak samo przerysowany i sztuczny jak styl spowolnionych, „onirycznych” sekwencji

animowanych, a w *Zamczysku w Otranto* (*Otrantský zámek*, 1973/1979) dokumentalistyczny sztafaż rzeczywistości nie jest w stanie zapobiec wdarciu się gotyckiej fantazji.

Co jednak ważniejsze, Švankmajerowski język formalny skłonny byłbym ujmować również w kontekście teorii semiotyki Kristevej, zgodnie z którą ekspresja artystyczna wiąże się z pracą podświadomych popędów i afektów. Dyskurs „semiotyczny” czerpie z materialnych, zmysłowych właściwości danego języka lub systemu znaków i to właśnie poprzez te właściwości ujawnia się strumień pragnień podmiotu i jego psychosomatyczne „pulsje” (popędy). Ta semiotyka określona jest przez opozycję do tego, co „symboliczne”, to znaczy języka w jego postaci komunikacyjnej, zdaniowej, ujętej w konwencje. W kategoriach sygnifikacji werbalnej, czyli modelu, którego najczęściej używa Kristeva, dyskurs symboliczny wymaga trzymania się istniejących znaków i ich przyjętych znaczeń, składni, gramatyki i logiki. Język semiotyczny jest zaś, najzupełniej dosłownie, językiem dzieciństwa, ponieważ początkiem – i zarazem najczystsza postacią – „semiozy” jest właśnie to afektywne, „bezsensowne” gaworzenie, jakiemu oddają się dzieci, nim uchwycą reguły oznaczania. Kwestia tego, czy dyskurs semiotyczny obejmuje coś w rodzaju „oznaczania”, jest zawiła: jest to dyskurs przeciwstawny uporządkowanej argumentacji, a „znaczenie” semiozy jest raczej czymś odczuwanym niż pojmanym kognitywnie. Švankmajer nigdy nie dążył do upodobnienia filmu do tego, co Kristeva uważa za czystą semiozę artystyczną muzyki i tańca. Jego twórczość nigdy nie jest abstrakcyjna, jak późne eksperymenty Stana Brakhage’a, lecz zawsze namiętnie konkretna. Co więcej, Švankmajera interesują napięcia i sprzeczności dyskursów: libidalna i afektywna natura semiotyki rozsadza metodyczne, z pozoru dyskursywne czy „językowe” struktury, za pomocą których twórca organizuje niekiedy swoje filmy (kategorie taksonomiczne w *Historia naturae*, ujęte w formę napisów sekwencje dialogów w *Wymiarze dialogu*, zwodnicze przeciwstawienie fantazji i „prawdziwego życia” w *Cichym tygodniu w domu* i w *Zamczysku w Otranto*).

Wątpliwe jest, czy Švankmajer kiedykolwiek zapoznał się w jakikolwiek sposób z teoriami Kristevej, a oryginał francuski jej kluczowego w kontekście „semiotyki” dzieła, *Rewolucji w języku poetyckim*, ukazał się dopiero w połowie lat siedemdziesiątych. Mimo to jej idee mogą być jak najbardziej przydatne w analizie jego twórczości. Swoje pojęcie języka „semiotycznego” czy „poetyckiego” Kristeva określała pierwotnie w kontekście tradycji literatury awangardowej rozciągającej się od Lautréamonta (najważniejszego z proto-surrealistów) i Stéphane’a Mallarmégo w XVIII i XIX wieku po Alfreda Jarry’ego i Georges’a Bataille’a w XX wieku, i w tej mierze, w jakiej formułuje pewną teorię działania językowego, identyfikuje pewien nurt literacki, który obejmuje surrealizm. Co więcej, myśl Kristevej jest szczególnie istotna w kontekście Czech, ponieważ jej teoria języka poetyckiego była bez wątpienia silnie inspirowana teoriami Romana Jakobsona. W ogłoszonym w 1974 roku esaju *The Ethics of Linguistics* Kristeva z wielkim uznaniem przywołuje pogląd Jakobsona głoszący, że poezję ustanawia walka między „pierwotną” fizycznością „rytmu” i prawami sygnifikacji¹⁸. Tezę, że dostęp do podświadomego można uzyskać raczej poprzez zmysłowe i skojarzeniowe niż poprzez denotacyjne właściwości języka, wcześniej niż Kristeva podtrzymał Karel Teige. Twórczość Kristevej można nawet uważać za swego rodzaju spóźnioną kulminację owej syntezy psychoanalizy i strukturalizmu, której po raz pierwszy dokonała, aczkolwiek w pewien niesystematyczny sposób, awangarda czeska. Trzeba również dostrzegać związek pism Kristevej z lat siedemdziesiątych z celami kulturowymi *Platformy praskiej*, gdyż pisma te – raczej teoretycznie niż polemicznie – wskazują, jak język mógłby kodować „pożądanie” i stać się „nośnikiem” psychicznego „objawienia”.

W filmie takim jak *Dżabersmok*, który obiera rozwój dziecka jako swój bezpośredni temat, realizacja formalna jest w oczywisty sposób nasycona wnikliwymi rozpoznaniem psychoanalitycznymi. Ten bodaj największy i najbardziej reprezentatywny film Švankmajera jest również jednym z jego najbardziej delirycznie przeładowanych czy też, w terminologii Krála, najbardziej „przesyconych” dzieł. Kluczowym aspektem *Dżabersmoka* jest rytm. Film rozwija się jako sekwencja i powtarzanie różnych rytmów (w tym rytmu walca i marsza) na poziomie montażu, obrazowania i muzyki (oprawa muzyczna autorstwa Zdenka Liški jest dziełem sztuki samym w sobie). Kristeva obecność rytmu w sztuce wiąże z działaniem „pulsji”, czyli energii popędu, jak również z tym, co nazywa „oralizacją”, czyli tendencją do „złączenia się z ciałem matki”¹⁹. Oralizacja obejmuje „erotyzację aparatu głosowego”, która przejawia się w muzyczności języka, w „słodkich”, „przyjemnych” jakościach ekspresji²⁰. Kristeva wywodzi, że w dzieciństwie oralizacja sublimuje i ogranicza „przemoc” analnego „odrzućcia”. Podobnie jak jej poprzedniczka, brytyjska psychoanalitik Melanie Klein, Kristeva wiąże „analność” z sadyzmem. Co więcej, erotyczna rozkosz odrzućcia zaburza nabywanie języka. Odrzućcie będzie potem powracać jako zrywanie „liniowości” ekspresji; będzie też manifestować się w takich środkach jak rytmiczne „odkształcanie” (lub „spluwanie”) w pisarstwie Artauda lub w gestykułarności nowoczesnego malarstwa²¹. *Dżabersmoka* można uważać za dzieło określające swego rodzaju punkt równowagi pomiędzy tendencją „oralną” i „analną”, między słodyczą a sadyzmem. Wzniosłe harmonie chóralnej muzyki Liški, wraz z melodyjnym nonsensownym wierszem Carrolla kontrastują z gwałtownym sadyzmem obrazu filmowego. W samej ścieżce dźwiękowej melodię śpiewających i recytujących głosów szatkuje sekwencja brutalnych muzycznych „chłaśnieć” i „beknięć”. Sam Švankmajer anonsuje związek między sadyzmem i analnością tym początkowym obrazem bitych pośladek dziecka (oczywiście w sposób bardziej bezpośredni obraz ten nawiązuje do roli takich razów w pobudzaniu skłonności masochistycznych, ale musimy pamiętać, że Freud rozpoznał sadyzm i masochizm jako dwa aspekty tego samego popędu²²). Ale sadyzm filmu ma po części naturę oralną, jak w zatrwającej na wpół Carrollowskiej, na wpół Boschowskiej sekwencji, w której rodzina lalek gotuje i zjada małe lalki, przez co Švankmajer daje do zrozumienia, że sadyzm przynależy tyleż do etapu oralnego, ile analnego, i że – jak pisze Kristeva – „wchłanianie, oralność i pożeranie, zwracanie, negatywna oralność są [...] blisko z sobą splecione”²³. (Czymże są gulgoczące i bluzgające głowy z *Wymiaru dialogu*, jeżeli nie obrazami „zwracania, negatywnej oralności”?) Kiedy surowa, ojcowska postać z czarno-białego portretu wystawia „jego” język, aby wypluć kaskadę kolorowych klocków, Švankmajer przedstawia kolejny obraz oralnej „negatywności” czy odrzućcia, aczkolwiek tutaj oralne zostaje również dowcipnie przemienione w analne, ponieważ ta struga klocków jest oczywistym obrazem wydalania.

Jednocześnie obraz ten jest szyderczym przedstawieniem aktu mowy jako defekacji klockami słów. Ujęty w tych kategoriach obraz ten odsyła nas znowu do awangardy okresu międzywojnia. Karel Teige pisał w *Svět, který voní*, że „dla poety słowo jest substancją [...] musi być rzeczywiste jak cegła lub blok marmuru”²⁴. Twierdzenie Teigego wyraża w istocie innymi słowy pojęcie „poetyckości” w sensie praskiego strukturalisty i krytyka Romana Jakobsona, pojęcie określone pierwotnie w odniesieniu do czeskiego poetyzmu. Według Jakobsona „poetyckość” uobecnia się wtedy, gdy „słowo jest odczuwane jako słowo, a nie tylko jako reprezentant nazywanego przedmiotu”, gdy słowo pojawia się jako przedmiot „autonomiczny” posiadający własną „wagę i wartość”²⁵. Można nawet dostrzec bezpośredni wpływ idei Jakobsona na Švankmajerowskie podejście do słowa. Zarówno w *Don Juanie*, adaptacji klasycznej pozycji teatru marionetkowego, jak i w *Zamczysku w Otranto*, swobodnej adaptacji epizodu z powieści gotyckiej pióra Ho-

racego Walpole'a, w obrazy filmowe wplecione są słowa źródłowych tekstów złożone czcionką z epoki. Tak więc stosunek Švankmajera do słowa nie jest całkowicie negatywny. Słowa najwyraźniej są dopuszczalne o tyle, o ile i one stają się przedmiotami. Oczywiście to właśnie poprzez materialne jakości języka ujawnia się semioza w sensie Kristevej (czy też – jak ujął to Teige – „podczerwona i nadfioletowa rzeczywistość” podświadomego²⁶). Kolejnym świadectwem zasadniczo awangardowego podejścia do języka jest wpisanie w ścieżkę dźwiękową *Džabersmoka* ogromnie zmysłowej, lecz w zwykłym sensie pozbawionej znaczenia recytacji wiersza Lewisa Carrolla. Klocki słowne *Džabersmoka* służą jako autorefleksywna aluzja do tego podejścia.

Na podobnej zasadzie prawdziwy język, który – rozdzierając fotografię – wysuwa się z „ojcowskiego” portretu, język oślizgły, szorstki i mięsisty wskazuje na mowę lub ekspresję w jej najbardziej zmysłowych formach: mowa „semiotyczna” oznacza używanie „języka wulgarnego”, jeżeli nie „mówienie językami” (semioza zaczyna się glosolaliąmi dzieciństwa)²⁷. Pod tym względem awangardowa „rewolucja” w dyskursie wiąże się z buntem przeciwko „temu, co ojcowskie”. Ojcowska postać ukazana na fotografii jest przedmiotem wielu aktów przemocy, a w końcu zostaje zamazana. Choć ma to oczywiście wymiar związany z kompleksem Edypa (gwałtowne zamazywanie oczu postaci z portretu ustanawia symboliczny akt kastracji ojca bądź przeniesiony objaw odczuwanego przez samo dziecko lęku przed kastracją przez ojca), obraz ten reprezentuje również ojca (lub rolę ojca) w jego ogólniejszej funkcji tego, kto ustanawia prawa, zakazy, reguły sygnifikacji. Tak oto postać ojca w *Džabersmoku* jest także pedagogiem, który zmusza niewidocznego dziecięcego bohatera do przepisywania wyczerpujących ćwiczeń gramatycznych, choć ćwiczenia te wkrótce odlecą na skrzydłach papierowych samolotów. Ekspresja semiotyczna (obecna jako wymownie materialne i zmysłowe klocki oraz język) wywraca, dosłownie rozrywa porządek symboliczny reprezentowany przez ojcowski portret.

Semiotyka nie jest zatem sprawą „przedstawiania” procesów cielesnych lub psychicznych, lecz sprawą ich zapisywania czy „odciskania” w dyskursie. Jak wskazuje Kristeva, słowo „semiotyka” pochodzi od greckiego *śemeion*, które znaczy tyle co ‘ślad’, ‘wyłobienie’ lub ‘odcisk’²⁸. Švankmajer jest zainteresowany zapisywaniem w szerszym, choć w ostatecznym rachunku pokrewnym sensie. Rzeźbiarski wymiar filmów Švankmajera, używanie przezeń takich plastycznych materiałów jak błoto i glina, umożliwia zapisanie „ciała” w znacznie bardziej bezpośrednim, widzialnym i konkretnym sensie. Ale wydaje się, że to bezpośrednio fizyczne działanie Švankmajera uważa zarazem za sposobność do zapisywania również procesów psychicznych i afektywnych. Ten sposób inskrypcji psychicznej mógłby nawet być bliższy teoretycznej koncepcji Kristevej w tym sensie, że tutaj proces transmisji własnej psyche i afektów w dzieło sztuki jest bardziej bezpośredni, niż to możliwe na poziomie technik filmowych. Ta sfera ekspresji zezwala na zachowanie materialnej, przyczynowej więzi między procesami wewnętrznymi i ich wyrazem. W podobny sposób samorzutne wybuchy „semiotyczne” dziecka wpływają bezpośrednio z jego pierwotnych popędów²⁹. Švankmajer twierdzi również, że samo obrabianie materiałów może pobudzać procesy afektywne i wyobraźniowe: wiemy przecież, że dotyk posiada dla niego ogromny potencjał psychiczny, uczuciowy i erotyczny. Przywołajmy jego własny opis współzależności zdarzeń psychicznych i materialnych związanych z animacją kałuży błota na użytek jednej z sekwencji *Zánik domu Usherů (Zagłada domu Usherów, 1980)*:

„[Animowane błoto] obrazuje przede wszystkim ruchome bagna mojej pamięci, ale wprowadza również do filmu moje eksperymenty taktylne. Sekwencję tę animowa-

łem osobiście i chodziło mi o uzyskanie odpowiednio „napiętej” interpretacji wiersza [Poe]. Było to tym trudniejsze, że „gest” wytwarzający to napięcie trzeba było coraz bardziej spowalniać z uwagi na wymogi techniki animacyjnej, nie można go było wykonać jednym ruchem, w jednym akcie rozładowania. Z drugiej strony to spowalnianie rozładowania powodowało wzmożenie uczuć, co objawiało się gwałtownie, aż w końcu doznałem skurczu ręki. Kiedy skończyłem tę animację, czułem się naprawdę mocno wyczerpany duchowo³⁰.

Švankmajerowska dialektyka niewidzialnego świata sił psychicznych i libidalnych i namacalnego świata rzeczy i materiałów odzwierciedla wpływ zarówno „ortodoksyjnego” surrealizmu czeskiego, jak i – co bodaj ważniejsze – czeskiego informelu. Według jednego z twórców informelu, Mikuláša Medeka, dzieło sztuki jest owocem zaangażowania pośredniczącego między światem psychicznym i światem obiektywnym, między „zdarzeniami” i „rzeczami”: „Obraz jest obiektywnym sprawozdaniem ze zdarzenia psychicznego. Obiektywność sprawozdania nadaje temu zdarzeniu wymiar obecności³¹. Obraz w stylu informel ogarnia „pole wrażliwości, przez które to «zdarzenie» przemknęło”, zostawiając „po sobie obiektywne sprawozdanie o swym istnieniu w postaci systemu śladów i odcisków³²”.

Švankmajerowski „język” „śladów i odcisków” – czy pojęty w tych kategoriach rzeźbiarskich, czy w sensie stylu filmowego – można uważać za sposób unikania semiotycznych deformacji władzy: zakodowanie pożądania i afektów w formie, w materiale dzieła sztuki, gwarantuje, że autoekspresja nie zostanie nigdy całkowicie zawłaszczona przez panujący system znaczeń. „Trop” pragnienia pozostaje nieredukowalnie i niezbywalnie tym, czym jest, jeżeli nawet taki trop trudniej „odczytać” niż innego rodzaju znak (wliczając znak skonwencjonalizowany, arbitralny, a tym samym autentycznie „językowy”). W tym kontekście warto zaznaczyć, że Švankmajer w coraz większym stopniu zwracał się ku formom sztuki umożliwiającym kontakt fizyczny: dotykowa recepcja dzieła może być czystsza, w mniejszym stopniu zapośredniczoną ideologicznie formą „interpretacji”. W następnej części rozważań zajmę się kwestią recepcji w kontekście wyznawanej przez samego Švankmajera „hermeneutyki” przedmiotu. Mówiłem już, że dla Švankmajera przedmioty obdarzone są naturalną elokwencją, ale w jakim sensie można twierdzić, że przedmioty „mówią”? W czym podejście Švankmajera jest sprzeczne lub wywrotowe w stosunku do panujących postaw wobec rzeczy, a w czym się z nimi zgadza?

Fetysze, zabawki i utensylia: jak mówią rzeczy

Sercem filmów Švankmajera jest surrealistyczny duch badania. Każdy z jego obrazów można – poza właściwą mu bezpośrednią narracją i tematyką – uważać za eksplorację lub, ściślej mówiąc, archeologię „życia” przedmiotów. Švankmajer jest przekonany, że w trakcie ich używania rzeczy gromadzą „znaczenia”, wchłaniają przeżycia subiektywne i ten proces wyposaża je w ich własną „pamięć”:

Wolę takie rzeczy, które moim zdaniem mają pewnego rodzaju życie wewnętrzne. Wierzę w „konservowanie” określonych treści w rzeczach, których ludzie dotykają w stanie najwyższej wrażliwości. Takie naładowane „uczuciowo” przedmioty są potem w stanie ujawniać w określonych warunkach te treści i dotykanie ich podsuwa skojarzenia i analogie dla naszych własnych przeżyć i podświadomości³³.

W tym kontekście jasne staje się, dlaczego Švankmajer woli używać przedmiotów z własnej kolekcji – i to tym bardziej, im są starsze – niż rzeczy, które sam zrobił. Twier-

dzi, że potrafi „słyszeć” rzeczy; w ten sposób jego praca twórcza sprowadza się w zasadzie do transkrypcji „mowy” przedmiotu (choć nie do interpretacji, co sugerowałoby pewne odszyfrowane, a i możliwe do deszyfracji znaczenie). Na najbardziej literalnym poziomie ideę głoszącą, że silne przeżycia wewnętrzne są „konserwowane” w rzeczach, można powiązać z omówionym uprzednio procesem zapisywania. Natomiast proces „wysłuchiwania” rzeczy trzeba zarazem uważać za znacznie bardziej intuicyjny i subiektywny, za aktywność, w której odsłanianie „utajonej treści” przedmiotu i wnoszenie własnych „skojarzeń” oraz „przebłysków” podświadomości przez samego artystę jest ściśle z sobą splecione, jeżeli nie nieodróżnialne. W tym sensie „mowa” przedmiotu, bynajmniej nie jednoznaczna lub tożsama z chwilą na chwilę, może posiadać wiele różnych znaczeń, może rozbrzmiewać odmiennie w wyobraźni każdego indywidualnego słuchacza. Rzeczy mogą objawiać pokłady minionych doświadczeń w tej mierze, w jakiej widoczna jest historia ich używania, jak to jest w przypadku mocno zużytych zabawek w *Džabersmoku*. Podobnie jak historyczni surrealiści z grupy Bretona Švankmajer żywi upodobanie do – jak to rzekł Walter Benjamin – rzeczy „przestarzałych”, zwłaszcza w ich „rzemieślniczej”, przednowoczesnej postaci. Waler ewokacyjny czy „komunikacyjny” takich rzeczy jest oczywisty, ponieważ przedmioty takie noszą „ślady wprawnej ręki”³⁴. W zgodnej opinii Waltera Benjamina i Hala Fostera rzecz „przestarzała” posiada zarazem swoistą wymowę psychoanalityczną, wywołując „matczyne wspomnienie (lub marzenie o) bliskości psychicznej i jedności cielesnej”³⁵.

Tak oto Švankmajerowskie hermetyczne, niemal nekromancyjne ujęcie jego więzi z rzeczami jest przynajmniej po części metaforą surrealistycznego procesu twórczego, interakcji między światem obiektywnym i światem wyobraźni. Zarazem jednak ta prywatna mitologia rzeczy sama w sobie jest fascynującym odwróceniem Marksowskiej definicji towaru. Również dla Marksa przedmiot, *qua* towar, jest nośnikiem pewnej władzy znakowej czy przedstawieniowej: słynna Marksowska formuła określa towar jako „hieroglif społeczny” reprezentujący, aczkolwiek w zawilej i zmystyfikowanej postaci, proces produkcji. Cechą odróżniającą towar od każdej innej rzeczy jest to, że towar ma pewną „wartość”, wartość wymienną, pochodzącą z pracy włożonej w jego wytworzenie (przy czym pracę jednego rodzaju uważa się za równoważną, wzajemnie wymienną z pracą wszelkiego innego rodzaju, i na tym polega jedna z deformujących właściwości towaru). Marks napomina nas, że „określenie przedmiotów użytku jako wartości jest tak samo społecznym produktem jak mowa”³⁶. Švankmajerowski przedmiot i Marksowski towar są o tyle zgodne, że każde posiada pewną „wartość” poza wartością użytkową. Towary, podobnie jak Švankmajerowskie przedmioty, posiadają niemal magiczną czy nadprzyrodzoną aurę, aspekt, który wskazywał sam Marks, mówiąc o „fetyszyzmie towarowym”, gdyż w tamtym czasie fetysz kojarzył się jeszcze przede wszystkim z totemami ludów prymitywnych. Różnica między towarami i przedmiotami Švankmajerowskimi polega na tym, jak powstaje ich „wartość”. Towar zawdzięcza wartość sumie zmagazynowanej w nim „martwej” pracy. Proces wytwórczy zostaje w ten sposób zakodowany w towarze w postaci na pozór immanentnej wartości; towar „mówi” – w swój sybiliński sposób – o dziedzinie zależności społecznych i wytwórczych. Švankmajer postuluje inny porządek wartości, w którym przedmioty czerpią znaczenie z sumy włożonych w nie lub „zakonserwowanych” w nich przeżyć psychologicznych, uczuciowych lub erotycznych. Można by rzec, że Marksowskiemu zewnętrznemu królestwu konieczności Švankmajer przeciwstawia surrealistyczne „wewnętrzne królestwo” wolności³⁷. O ile towar jest zawsze – czy to w kapitalizmie, czy socjalizmie państwowym – symbolem wyzysku, o tyle przedmiot Švankmajerowski oznacza w dodatku przeskok od alienacji do praktyki. W końcu jak surrealizm mógłby wzbogacić Marksowskie humanistyczne pojęcie prak-

tyki, jeżeli nie przez żądanie, aby przedmiot, a nawet proces jego produkcji, był psychicznie istotny dla jego twórcy?

Oczywiste jest, że przedmiot Švankmajerowski jest jako fetysz znacznie bliższy Freudowskiemu fetyszyzmowi erotycznemu niż Marksowskiemu fetyszyzmowi towarowemu. Ścisłej mówiąc, modelem istnienia przedmiotu Švankmajerowskiego byłaby zabawka, nie tylko z racji szczególnej wrażliwości tego twórcy na zabawki, lecz również dlatego, że – zgodnie z rozpoznaniem przynajmniej Melanii Klein – małe dzieci używają zabawek do wyrażania lub dramatyzowania swych fantazji, popędów i pragnień. „Właśnie dzięki spojrzeniu na zabawę dziecka w sposób podobny do tego, w jaki Freud interpretował sny – pisała Klein – odkryłam, że mogę uzyskać dostęp do podświadomości dziecka”³⁸. Zabawki funkcjonują więc dla dziecka jako swego rodzaju język, choć nie w jakikolwiek systematyczny sposób („zwykle uogólnione przekłady symboli nie mają sensu”³⁹). Trudno się dziwić, że Švankmajerowska „archeologia” życia wewnętrznego przedmiotów przybiera najbardziej intymne formy, gdy twórca sięga po dziecinne zabawki, jak w *Dżabersmoku* i *Cichym tygodniu w domu*, w których to filmach zabawki uobecniają wszelkiego rodzaju popędy libidalne i niszczyielskie. Według Švankmajera do przedmiotów powinniśmy podchodzić tak, jak – z właściwą sobie ekspresyjnością i brakiem psychicznych zahamowań – dzieci podchodzą do zabawek. Rzeczy powinniśmy tworzyć, kolekcjonować i traktować ani nie jako towary (podobnie jak niemiecki dadaista Kurt Schwitters i amerykański ekscentryk i surrealista Joseph Cornell, Švankmajer hołduje swego rodzaju estetyce „chłamu”, preferując na ogół rzeczy przestarzałe, podniszczone, „nic nie warte”), ani nie jako jedynie utensylia, lecz jako reprezentantów naszych fantazji, szafarki zaspokojeń naszych potrzeb psychicznych i afektywnych. Oto jest inny sposób, w jaki rzeczy mogą „mówić” – a tym razem mówią naszym własnym głosem, nie zaś głosem wyobrażonego innego. Podobnie jak w przedstawionym przez Klein ujęciu dziecięcej zabawy „reprezentacja” spełnia tutaj funkcję nie tyle komunikacyjną, ile osobistą, przeczyszczającą i onanistyczną. W łonie surrealizmu wcześniejszą zapowiedzią tego nowego porządku stosunków z rzeczami było *Wprowadzenie do rozważań na temat niedostatku rzeczywistości*, w którym Breton postuluje wytwarzanie „pewnych przedmiotów, do których przybliżamy się wyłącznie w snach, a które wydają się nie bardziej użyteczne niż rozkoszne”⁴⁰. Ale takie obcowanie z rzeczami zapowiadają również owe zwykłe rupiecie, które surrealiści, wliczając w ich poczet Švankmajera, zawsze kolekcjonowali, rzeczy, których funkcja utylitarna jest już nieaktualna albo osnuta mgłą tajemnicy.

Švankmajer twierdzi, że cywilizacja w ogóle, czy to w jej formach kapitalistycznych, czy też socjalistycznych, ugruntowana jest na zasadach utylitarnych, a twórczość swą opisuje jako czynne podrywanie tych zasad: „Moją ambicją jest rozchwianie utylitarnych nawyków widza [...] Irracjonalność rozmowy rzeczy w moich filmach [...] jest buntem przeciwko utylitarizmowi”⁴¹. Bunt ten przejawia się w zatrzważających dysharmoniach rzeczy w *Wymiarze dialogu*, a w sensie ogólniejszym w transmutacjach najbardziej zwyczajnych i wszechobecnych przedmiotów, takich jak akcesoria domowe, w rzeczy fantastyczne, fetysze i istoty żywe. Co dość osobliwe jednak, właśnie uchylanie się rzeczy od spełniania ich utylitarnych funkcji rodzi niektóre z najbardziej koszmarnych i niepokojących sekwencji w filmach Švankmajera. W *Mieszkanu* i w *Pikniku z Weissmannem* przedmioty domowe – bynajmniej nie pokorne i posłuszne – same „używają” filmowych postaci ludzkich, a w tym drugim filmie niszczą je dla własnej sadytycznej przyjemności. Jako odwrócenie stosunku między ludźmi i rzeczami filmy takie można uważać za ilustrację Marksowskiego ujęcia systemu rynkowego, w którym rzeczy

wydają się dzierżyć władzę nad ludźmi (co jest interpretacją mniej istotną w kontekście regulowanych gospodarek krajów Europy Wschodniej). Ważniejsze jest chyba jednak to, że reprezentacje te wydają się sugerować, że antyutopia Švankmajerowska jest światem, w którym rzeczy wyobcowują się od nas i raczej udaremniają niż zaspokajają nasze pragnienia. Taka jest kondycja świata instrumentalistycznego, w którym środowisko materialne staje się najwyraźniej coraz bardziej wrogie wobec wrażliwości i wyobraźni człowieka (pomimo wszelkich iluzorycznych obietnic zaspokojenia, jakie składa nowoczesny konsumpcjonizm) i w którym my sami, hamowani w naszym życiu wyobraźniowym i indoktrynowani przez myśl utylitarną, stajemy się coraz mniej skłonni patrzeć poza „racjonalne” użytki rzeczy. Podobnie jak to było w przypadku *Platformy praskiej*, i ten protest wytyka swego rodzaju pierwotną, zakorzenioną bodaj w samym środowisku, alienację, która nie jest cechą swoistą ani kapitalizmu, ani „realnego socjalizmu”.

Jak Švankmajerowskie przedmioty opierają się konwencjonalnym użytkom, tak jego własna twórczość opiera się użytkom, jakie społeczeństwa kapitalistyczne i komunistyczne czynią na ogół z dzieł sztuki w ogóle, a z kina w szczególności. W kapitalizmie używa się ich jako środków osobistego bogacenia się i pacyfikacji mas, w komunizmie zaś jako narzędzi propagandy politycznej (aczkolwiek w praktyce reżimy komunistyczne były na ogół bardziej pragmatyczne w gospodarce, i choćby Czechosłowacja wносиła przyzwoity udział w produkcję komercyjnego śmiecia). Švankmajer zawsze stanowczo sprzeciwiał się przypisywaniu takich funkcji jego dziełom. Co znamienne, swój jedyny otwarcie polityczny film, *Koniec stalinizmu w Czechach* (*Konec Stalinismu v Čechách*, 1990, nazwany sarkastycznie w podtytule „filmem propagandowym”), nakręcił w czasie gdy antystalinowska satyra była już w kontekście Czech całkiem zbędna i nie w celu propagowania określonego programu politycznego, lecz w celu oczyszczenia psychicznego, wyrzucenia przeszłości „ze swego systemu” (aczkolwiek finał filmu ma charakter ostrzegawczy, wróży narodziny nowych Stalinów i nowe totalitaryzmy). Jeżeli chodzi o instrumentalistyczne przymuszanie sztuki do służby, Švankmajer z pewnością przyklasnąłby Lewisowi Carrollowi, który w swoim czasie zapewnił czytelników: „Gwarantuję, że te książki [o Alicji] nie nauczają żadnej religii – w rzeczy samej niczego w ogóle nie nauczają”⁴². Pomimo zależności od wielkich „mainstreamowych” instytucji (w tym czeskiej państwowej wytwórni Kratký Film, telewizji brytyjskiej i monstrialnych korporacji amerykańskich), Švankmajer zawsze sprzeciwiał się włączeniu jego dzieła w maszynę mediów masowych, transmutacji dzieła sztuki w „produkt”. Zachował dozę niezależności twórczej, która jest dzisiaj bodaj jeszcze rzadszym zjawiskiem niż w czasach, gdy zaczynał robić filmy. Švankmajer uważa sztukę amatorską, chałupniczą za ostateczną ucieczkę od instrumentalistycznych żądań mediów masowych. W *Dżabersmoku* monstrialnej praskiej wieży radiowej przeciwstawiony jest dziecinny zestaw iluzjonistyczny, a bohaterowie fabuły *Spiskowcy rozkoszy* (*Spiklenci slasti*, 1997) wynajdują własne pomysły „rozrywki” masturbacyjne. Oczywiście w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych czescy surrealiści byli skazani na tworzenie sztuki „amatorskiej”, a i sam Švankmajer przez znaczną część lat osiemdziesiątych nie miał możliwości dzielenia się swą twórczością z widzami. W tym sensie „czysta”, niekomercyjna i niezmanipulowana kultura powstawała zaocznie, dzięki represyjnej polityce kulturalnej strażników ortodoksji.

Język dzieciństwa

Jak jasno widać z wielu jego filmów i wypowiedzi, Švankmajer odnosi się do dzieciństwa z równie wielką atencją jak William Wordsworth, który w *Przecuciach nieśmier-*

telności pisał: „W dzieciństwie z głową w chmurach żyjemy! Niebo zamyka więzienna powała/ Skoro dorastać zaczniemy”⁴³. Zakończenie *Džabersmoka* można nawet uważać za wyrażenie treści tych wersów w obrazach spętania, konformizmu i zniewolonej wyobraźni. Jednak Švankmajer raczej nie przyznałby, że dzieciństwo ma w sobie cokolwiek „niebiańskiego”, jego obrazy dzieciństwa czerpią raczej z piekielnej ikonografii Boscha, Goi i Hansa Bellmera. W swojej twórczości Švankmajer nie idealizuje ani nie sentymentalizuje dzieciństwa, lecz ukazuje je jako pełne lęku, rzeczywistych i urojonych strachów i gry najciemniejszych popędów. Spośród wszystkich teoretyków psychoanalizy, o jakich wspominałem w tych rozważaniach, najbliższe wizji Švankmajera ujęcie dzieciństwa sformułowała Melanie Klein, ujmując je jako wysysający wir paranoicznych, dręczących fantazji i sadystycznych, niszczycielskich popędów. Sam *Džabersmok* ukazuje sadyzm, masochizm, kanibalizm, matko- i ojcobójstwo niby robaki kłębiące się w od początku nadpsutym jabłku psyche człowieka. Twórczość Švankmajera trzeba zatem oddzielać od takich manifestacji kontrkulturowego utopizmu (jak wiedeński akcjonizm), w których bez zastrzeżeń pochwała się powrót do dzieciństwa i do instynktownej wolności, którą ten stan za sobą pociąga. Švankmajer przyznaje w wywiadach, że najwyższą ambicją surrealizmu – a tym samym i jego – jest „wyzwolenie”, niemniej możliwość lub pożądanłość całkowitego wyzwolenia instynktów staje pod wielkim znakiem zapytania w samych filmach: jak zauważył David Sorfa, w filmach Švankmajera większą władzę nad popędami i pragnieniami wydaje się posiadać Thanatos niż Eros⁴⁴. Najnowszy film Švankmajera, *Szalení (Šilení, 2005)*, nie pozostawia wątpliwości, że jego „człowiek naturalny” wywodzi się od markiza de Sade’a, a nie od Jean-Jacquesa Rousseau. Švankmajer jest świadom faktu, że niczym nie skrepowane rządy podświadomości gotowe są prowadzić do tego rodzaju tyranii i przemocy, jakim czeski surrealizm zawsze gwałtownie się sprzeciwiał; ukazane w *Cichym tygodniu w domu* sanktuaria wolności wyobraźni mogą równie dobrze być faszystowskimi celami tortur. Twórczość Švankmajera daleka jest od optymistycznego libertynizmu lat sześćdziesiątych i nie stwarza żadnych złudzeń ani nadziei na szczęśliwą przyszłość, w której można by godzić zaspokajanie instynktów z prawem do życia w pokoju.

W tej mierze filmy Švankmajera są wyrazem antyutopijnych, pesymistycznych tendencji powojennego surrealizmu czeskiego. Choć jednak jego twórczość nigdy nie obiecuje, że nadejdzie dzień, w którym będziemy mogli urzeczywistnić nasze stłumione pragnienia i popędy, niemniej rzeczywiście dowodzi, że pewnego rodzaju „wyzwolenie” przynosi autoekspresja, sztuka jako taka. Švankmajer twierdzi, że surrealizm „próbuje przywrócić sztukę, która stała się przedstawieniowa, estetyczna, komercyjna, na przynależny jej poziom rytuału magicznego”⁴⁵. Można by rzec, że tym, co „przyzywa” sztuka pełniąca tę rolę, nie jest świat nadprzyrodzony, lecz świat podświadomości. Odniesienie do rytuału jest tym bardziej na miejscu, że konotuje ideę samooczyszczenia czy instynktownego wyładowania w ograniczonej – i symbolicznej – formie. Jak widzieliśmy, ekspresja „semiotyczna” polega na literalnym wydobyciu na powierzchnię popędów i afektów i ich „konkretyzacji” w pewnej formie zewnętrznej. Tworzenie szczególnego rodzaju przedmiotów i manipulowanie nimi nie tylko konkretyzuje pragnienia, lecz może również je zaspokajać: instynktowne zaspokojenie współwystępuje z przedstawianiem. Na przykład w *Spiskowcach rozkoszy* naturalnej wielkości manekiny umożliwiają dwojgu protagonistom nieszkodliwe rozładowanie ich pragnień sadomasochistycznych. Większość z fetyszy obecnych w *Spiskowcach* jest zarazem w sposób ostentacyjny Švankmajerowskimi przedmiotami sztuki. Czy fetysyzm aspiruje do rangi sztuki, czy sztuka do statusu fetysyzmu? Badania Klein dowodzą, że takie bezkrawe rozładowywanie popędów niszczycielskich za pomocą przedmiotów występuje już we wczesnym dzie-

ciństwie. Jakaś forma ograniczenia funkcjonuje zatem już na tym etapie, wobec czego dzieciństwa nie można bez zastrzeżeń uważać za idyllę anarchii instynktów, jak je niektórzy malują.

Ale zaabsorbowanie Švankmajera dzieciństwem wykracza poza tęsknotę za libidalnym rajem utraconym. Głównym przedmiotem zainteresowania Švankmajera jest radykalna odmienność egzystencjalna dzieciństwa, idea dzieciństwa jako alternatywnej formy ekspresji i poznania, jako innego sposobu myślenia o świecie i obcowania z nim. Dlatego własne dzieciństwo Švankmajer nazywa swym *alter ego*, dając do zrozumienia, że uważa je za formę świadomości przeciwstawną logicznemu, „racjonalnemu” ja. Tę koncepcję dzieciństwa możemy wiązać z procesem podświadomym lub pierwotnym, aczkolwiek to, co ma tu na myśli Švankmajer, wydaje się szersze – może nawet odrębnym sposobem istnienia. Jak wskazywałem, dzieciństwo obejmuje szczególną postać dyskursu (semiozę) i szczególnie sposób używania przedmiotów (zabawę Kleinowską). Obejmuje też prymat dotyku nad innymi zmysłami i – co bez wątplenia z tym związane – nadrzędność bardziej intuicyjnego sposobu rozumienia czy też to, co Michael Richardson nazywa „wiedzą wcieloną”⁴⁶. Póki dzieciństwo pojmuje się w tych kategoriach, nie zaś w terminach nieskrępowanego zaspokojenia, póty powrót do dzieciństwa jest możliwy, choć utrudniony przez istniejące konwencje społeczne i kulturalne. O ile dzieciństwo jest określone przez szczególne formy ekspresji lub poznania, o tyle odzyskanie dzieciństwa może być urzeczywistnione w sztuce. Właśnie w tym sensie twórczą pracę Švankmajera można uważać za równoznaczną ze swego rodzaju „wyzwoleniem”; jego filmy mogą zarazem wyzwać w widzu „dziecinne” sposoby bycia, myślenia i „mówienia”.

Jak dotąd nie rozważyłem jeszcze kluczowej roli „analogii” w twórczości Švankmajera, choć właśnie użycie metody analogicznej jest jednym ze sposobów, w które Švankmajer wpisuje owo dziecinne *alter ego* w formę swych filmów – w tym przypadku w kategoriach trybów poznawczych. Według Švankmajera myślenie „analogiczne” – proces znajdowania lub ustanawiania związków między odrębnymi zjawiskami – jest czymś „naturalnym dla kultur prymitywnych i, oczywiście, małych dzieci”⁴⁷. Ale „nasza racjonalistyczna cywilizacja opiera się na pojęciowej zasadzie tożsamości”. Kiedy dziecko przyłącza się do „racjonalizmu wieku starszego”, ten proces analogizacji zostaje „zepchnięty do podświadomości, skąd nadal promieniuje za pośrednictwem symboli lub obrazów poetyckich”⁴⁸. Proces analogizacji zawsze był integralną częścią myślenia i estetyki surrealistów, ale dopiero powojenni surrealiści czescy świadomie sformułowali zasadę analogii i przypisali jej kardynalne znaczenie. Analogię można uważać za swawolne i zmienne narzędzie wiązania i porządkowania zjawisk uprzednio w stosunku do narzucenia trwałych i rzekomo autorytatywnych tożsamości i odróżnień języka i nauk przyrodniczych. Wiele na pozór oczywistych kategorii można uznać jako takie za „analogie”, które wyjałowiło przyzwyczajenie; w tym sensie tak fascynujące Švankmajera taksonomie przyrodnicze mogą stanowić w istocie – choć bezpośrednio już tego nie odczuwamy – pewien rodzaj poezji surrealistycznej. Jednakże Švankmajer stara się przywrócić analogię jako czynną zasadę, czego wymownym świadectwem jest sposób łączenia tekstu i obrazu zarówno w *Dżabersmoku*, jak i w *Zagładzie domu Usherów*. W filmach tych Švankmajer kontestuje konstytutywny dla konwencjonalnej narracji system „tożsamości”, podtrzymujący ścisłą semantyczną i diegetyczną spójność różnorodnych elementów składowych, słowa i obrazu, a także poszczególnych sekwencji. Švankmajer bez wątplenia zadzierzgnął własną więź analogiczną między, dajmy na to, mitycznym potworem Lewisa Carrolla i praską wieżą radiową, ale zmusza – lub raczej zaprasza – wi-

dzów do snucia własnych interpretacji. Owo wzbudzanie wyobraźniowych „analogii” jest kluczowym zabiegiem Švankmajera w dziele zniesienia (jeżeli nawet tylko na pewien czas) ja „racjonalnego” i odzyskania poezji dzieciństwa.

W oczach Švankmajera chyba największy grzech nowoczesnego społeczeństwa przemysłowego polega na tym, że odrzuca ono głębię doświadczenia dzieciństwa. W najlepszym razie społeczeństwo zamyka tę głębię w granicach sztuki, która w ten sposób staje się swego rodzaju usankcjonowanym „infantyлизmem”, lecz nawet w tym obszarze interesy polityczne i handlowe rządzące mediami masowymi i „rynkiem sztuki” gwarantują, że sztuka „autentyczna” (w sensie Švankmajera) rzadko ma szansę zaistnieć. Sytuacja dzisiaj wcale nie jest lepsza niż w latach sześćdziesiątych, gdy Švankmajer zaczął robić filmy: w gruncie rzeczy – niezależnie od zastrzeżeń samego Švankmajera – czeska Nowa Fala jest wymownym świadectwem, że awangardowe eksperymenty w łonie sztuki głównego nurtu miały większe szanse urzeczywistnienia nawet w warunkach niewątpliwie totalitarnego państwa komunistycznego. Filmy Švankmajera śmiało mogą wydać się nawet bardziej zatrważające i „obce” dzisiejszej publiczności, niż to było w przypadku władz komunistycznych, które regularnie zakazywały ich w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Dzisiaj Švankmajer i surrealiści nie walczą z kulturą jawnej represji, lecz z kulturą merkantylnej regresji, kulturą, której znamieniem jest nadprodukcja „zabawek” dla konsumentów, nacisk na zaspokojenie osobiste i obfitość niewymagającej rozrywki. Taki dekadenski infantyлизм Švankmajer bez wątpienia uznałby za mający równie mało wspólnego z rzeczywistym doświadczeniem dzieciństwa, jak niewiele łączy animację cyfrową z jego dotykalnymi lalkami, które sam rzeźbił i malował.

Konkluzja

Kino Švankmajera jest jedynym znaczącym okazem filmowym czeskiego surrealizmu w jego współczesnym, powojennym wcieleniu. Jako taka twórczość ta nie daje podciągnąć się pod niektóre z podstawowych zasad kojarzonych powszechnie z surrealizmem, jak na przykład reguły społecznego i seksualnego utopizmu. Z tej racji filmy Švankmajera należy odróżnić od tych obrazów nowofalowych, które czerpały z surrealizmu w jego historycznej – a moglibyśmy nawet rzec: stereotypowej – postaci. Z drugiej strony twórczość Švankmajera jest wyrazem tendencji obecnych w awangardzie czeskiej od samego początku: zaabsorbowanie zmysłowością i materialnością, aczkolwiek znamienne dla nurtów późniejszych, takich jak informel, z pewnością łączy Švankmajera z Teigem, poetyzmem i artyficyjizmem. Jednakże Švankmajer – obok garstki innych awangardzistów czeskich, którzy mieli sposobność to uczynić – ekstrapoluje te tendencje na film, akcentując i rozbudowując wymiar „cielesny” kina zarówno w jego rozumieniu jako narzędzia obrazowania rzeczywistości materialnej, jak i jako pewnego aparatu technicznego.

Jeżeli w rozważaniach tych przyjąłem bardziej ogólne i szerszej zakrojone podejście, to dlatego, że oparte na autentycznie osobistej interpretacji zasad surrealizmu i awangardy *oeuvre* Švankmajera odznacza się większą jednością niż twórczość któregośkolwiek innego filmowca czeskiej Nowej Fali. Jedność ta wypływa po części z faktu, że jako twórca pracujący w „getcie” animacji Švankmajer cieszył się generalnie większą swobodą twórczą niż współcześni mu twórcy kina aktorskiego. Pomimo zakazów, jakimi rzeczywiście obkładano jego filmy, nigdy nie był poddany takim naciskom dyscyplinującym, jakie odcisnęły piętno, jeżeli nawet niekoniecznie ze szkodą dla jakości, na późniejszej twórczości takich uprzednio awangardowych reżyserów jak Jaromil Jireš i Věra Chytilová.

Jednak rzecz istotniejsza polega na tym, że w odróżnieniu od pewnego eklektyzmu tych reżyserów nowofalowych, a może i większej ich podatności na trendy i przesunięcia kulturowe, Švankmajer konsekwentnie kultywował te zainteresowania, zamysły i alianse twórcze, które rozwinął w już początkach swej kariery. Jego romans z surrealizmem nie był przelotny i nie skończył się wraz z dekadą lat sześćdziesiątych, apogeum mody na eksperymenty awangardowe. Podobnie jak jedynie garstka innych twórców kina światowego Švankmajer przeniósł ducha filmu lat sześćdziesiątych poza tę dekadę – w istocie aż do naszych zdemoralizowanych czasów. Ducha tego można by określić w kategoriach widomej tożsamości radykalizmu formy i wywrotowości treści. Švankmajer ucieleśnia tę tożsamość ze szczególną siłą, ponieważ opozycyjność jego twórczości tkwi właśnie w podejściu do kwestii języka i ekspresji.

Tłum. Michał Szczubiałka

Przypisy

- ¹ M. O'Pray, *Jan Švankmajer: A Mannerist Surrealist*, [w:] *Dark Alchemy*, red. P. Hames, s. 48.
- ² *The Platform of Prague*, [w:] *Surrealism Against the Current*, tłum. i red. M. Richardson, K. Fijałkowski, Londyn 2001, s. 59.
- ³ *Interview with Jan Švankmajer*, [w:] *Dark Alchemy*, s. 118.
- ⁴ *The Platform of Prague*, s. 59.
- ⁵ *Questions to Jan Švankmajer*, ze J. Švankmajerem rozmawia z P. Králem, „Afterimage” 1987, nr 13, s. 22.
- ⁶ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 2003, s. 21.
- ⁷ H. Foster, *Compulsive Beauty*, Massachusetts 1993, p.128.
- ⁸ M. O'Pray, *Surrealism, Fantasy and the Grotesque: The Cinema of Jan Švankmajer*, [w:] *Fantasy and the Cinema*, red. J. Donald, Londyn 1989, s. 262.
- ⁹ V. Effenberger, cyt. za: F. Drye, *Formative Meetings*, [w:] J. Švankmajer, E. Švankmajerová, *Animus Anima Animation*, Praga 1998, s.12.
- ¹⁰ V. Nezval, cyt. za: J. Rothenberg, M. Sovak, *Postface to Nezval's Antilyrik*, [w:] V. Nezval, *Antilyrik*, s. 153, przyp. 1.
- ¹¹ R. Krauss, *The Photographic Conditions of Surrealism*, „October”, zima 1981, vol. 19, s. 28.
- ¹² R. Cardinal, *Thinking through things: the presence of objects in the early films of Jan Švankmajer*, [w:] *Dark Alchemy*, s. 87-88.
- ¹³ K. Fijałkowski, *Emila Medková: The Magic of Despair*, „Tate Papers”, jesień 2005.
- ¹⁴ M. Medek, *Text z katalogu wystawy v Teplicích 1963*, [w:] *České umění 1938-1989*, s. 242.
- ¹⁵ Zob. rozdz. III.
- ¹⁶ R. Krauss, op. cit., s. 22.
- ¹⁷ J. Švankmajer, cyt. za: J. Uhde, *The Bare Bones of Horror: Jan Švankmajer's Kostnice (The Ossuary)*, „Kinoeye” 7 stycznia 2002, vol.,2 <<http://www.kinoeye.org/02/01/uhde01.php>>.
- ¹⁸ J. Kristeva, *The Ethics of Linguistics*, [w:] *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Blackwell, red. J. Kristeva, L.S. Roudiez, Oksford 1980, s. 30.
- ¹⁹ J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, przeł. M. Waller, wprowadzenie L.S. Roudiez, Nowy Jork-Chichester 1984, s. 153.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ Ibidem, s. 152.
- ²² S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, [w:] S. Freud, *Dzieła*, t. V, Warszawa 2001, s. 27-95.
- ²³ J. Kristeva, op. cit., s. 154.
- ²⁴ K. Teige, cyt. za: Levinger, *Czech Avant-Garde Art*, „The Art Bulletin”, s. 514.
- ²⁵ R. Jakobson, *Co to jest poezja?*, [w:] R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, tłum. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, t. II, s. 138.
- ²⁶ K. Teige, op. cit.

- ²⁷ M. O'Pray, *Jan Švankmajer: a Mannerist Surrealist*, [w:] *Dark Alchemy*, dz. cyt., s. 55.
- ²⁸ J. Kristeva, *From One Identity to Another*, [w:] *Desire in Language*, s. 133.
- ²⁹ Z uwagi na tę ostensywną jakość semiotyki możemy twierdzić, że zainteresowanie Švankmajera zdolnością kamery do rejestrowania rzeczywistości trójwymiarowej jest zgodne z jego zainteresowaniem ekspresją semiotyczną; obraz jest również ostensywnym śladem rzeczywistości, którą ukazuje.
- ³⁰ *Švankmajer on The Fall of the House of Usher*, z J. Švankmajer rozmawia V. Effenbergerem, „Afterimage”, jesień 1987, nr 13, s. 33.
- ³¹ M. Medek, *Text z katalogu wystawy v Teplicích 1963*, [w:] *České umění 1938-1989*, red. Ševčík, Morganová, Dušová, s. 244.
- ³² *Ibidem*, s. 242.
- ³³ *Interview with Jan Švankmajer*, [w:] *Dark Alchemy*, s. 110-111.
- ³⁴ W. Benjamin, cyt. za: H. Foster, *Compulsive Beauty*, s. 163.
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ K. Marks, *Kapitał*, t. I, KiW, Warszawa 1970, s. 94.
- ³⁷ *The Platform of Prague*, *op.cit.*
- ³⁸ M. Klein, *The Psycho-analytic Play Technique: Its History and Significance*, [w:] *The Selected Melanie Klein*, red. J. Mitchell, Nowy Jork 1987, s. 51.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ A. Breton, *Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality*, [w:] *What is Surrealism?: Selected Writings*, red. i wprowadzenie F. Rosemount, Nowy Jork 1978, s. 39.
- ⁴¹ *Interview with Jan Švankmajer*, [w:] *Dark Alchemy*, s. 110.
- ⁴² L. Carroll, cyt. za: L. Roger Green, *The Golden Age of Children's Books*, [w:] S. Egoft, G.T. Stubbs, L.F. Ashley, *Only Connect*, Oxford University Press, Toronto, Nowy Jork 1969, s. 51.
- ⁴³ W. Wordsworth, *Intimations of Immortality*, [w:] *Complete Poetical Works*, red. E. de Selincourt, Th. Hutchinson, Oksford 1961, s. 460.
- ⁴⁴ D. Sorfa, *The Object of Film in Jan Švankmajer*, „KinoKultura” listopad 2006, nr spec. 4, „Czech Cinema”.
- ⁴⁵ *A Faust Buck*, z J. Švankmajerem rozmawia z G. Andrew, „Time Out” 7 września 1994.
- ⁴⁶ M. Richardson, *Surrealism and Cinema*, s. 126.
- ⁴⁷ *Švankmajer on...*, s. 33.
- ⁴⁸ *Ibidem*.

Summary

This essay is a critical study of the Czech animator and filmmaker Jan Švankmajer, one that pays particular attention to Švankmajer's early works of the 1960s and '70s. The primary theme of this study is Švankmajer's complex and multi-faceted engagement with the idea of language. Among the issues considered are the question of whether Švankmajer's films 'signify' in any meaningful or straightforward fashion; the rejection of, and polemic with, the verbal model of language; the cultivation of a sensuous, affective formal 'language'; Švankmajer's interest in the communicative properties, the secret content, of objects; and the relation of language or self-expression to the childhood experience that Švankmajer valorises. I will connect these preoccupations back to Švankmajer's involvement with the Czech Surrealist Group and his absorption of other traditions of the (Czech and international) avant-garde. Ultimately this essay will show that Švankmajer's work, and not least in its engagement with language, is politically critical and subversive, whether considered in relation to the neo-Stalinist regime under which Švankmajer has made most of his films, or in a broader context. While eschewing any kind of naively utopian libertarianism, Švankmajer's work is oppositional in its challenge to the codification of language systems by authoritarian regimes, and in implicitly censuring a civilisation that both reduces objects to their utilitarian function and represses the imaginative life (along with the possibility of expressing this) that we enjoyed in early childhood.

IV. Policja, polityka, polityczność...



Sebastian Jakub Konefał

Między feminizmem a mizoginią Dystopijne ideologie społeczeństwa przyszłości w kinowej oraz literackiej science fiction po roku 1968*

Wstęp

Keith Booker, rozpoczynając swoją obszerną analizę wątków anti-utopijnych w literaturze, dramacie oraz kinie XX wieku, poszukuje filozoficznych korzeni dystopijnego postrzegania rzeczywistości. Obok znanych filozofów oświecenia oraz klasyków science fiction autor cytuje również dzieła myślicieli związanych ze szkołą frankfurcką, takich jak Herbert Marcuse, Walter Benjamin czy Theodore Adorno¹.

Podążając tym tropem, należałoby dołączyć do tej listy dzieła apologetów przewrotu kontrkulturowego, takich jak Charles Reich, Fritjof Capra czy Theodore Roszak. Świat „cywilizacji immamentnego” zła jest przecież również dla tych autorów metaforycznym „technologicznym piekłem”, dążącym do samozagłady i zapełnionym przez cierpiące i uzależnione od konsumpcji ciała. Nic więc dziwnego, że anglosaska literatura science fiction i związane z nią kino fantastycznonaukowe z wielkim dystansem podeszły do zdobyczy rewolucji seksualnej roku 1968. Metaforycznymi przetworzeniami lęku przed hegemonią technologii nad ciałem ludzkim są tu takie postacie, jak robot, cyborg, klon czy mutant². I nawet powstałe na gruncie przewrotu kontrkulturowego nurty fantastyki naukowej pokroju „inner space” czy „cyberpunka” skupią się najczęściej na dystopijnym postrzeganiu przyszłych losów cielesności.

Nurtem, który dokonał interesującej, „kontrkulturowej” reinterpretacji licznych konwencji klasycznej science fiction, jest za to feminizująca fantastyka naukowa. Autorki takie jak Ursula Le Guin, Joanna Russ czy Alice Bradley Sheldon (ukrywająca się pod pseudonimem James Tiptee Junior) prezentowały w swoich utworach wizje feministycznych utopii oraz pozaziemskich światów, w których panowały iście transgenderowe prawa. To właśnie dzięki wpływowi twórczości feministycznej w filmowej science fiction mogły się pojawić niezależne postacie kobiece pokroju replikantek z *Łowcy androidów* (1982) Ridley’a Scotta czy Ellen Ripley z tetralogii *Alien*. Z drugiej strony, „feminizująca science fiction”³ wpłynęła również na pozbawione płci pięknej piekielne wizje przyszłości, gdzie do dziś straszy się widzów ponurymi dystopiami onnipotencji męskiej władzy, pełnymi zmutowanych ciał oraz złowrogich klonów.

Świat bez mężczyzn. Kobiecte utopie anglosaskiej science fiction

Marek Oramus w książce *Bogowie Lema* wspomina jedną z sesji naukowych poświęconych twórczości naszego nestora fantastyki naukowej zorganizowaną na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jak żartobliwie zauważa Ramus, Stanisława Lema wzburzyła zwłaszcza feministyczna analiza jego utworów autorstwa Małgorzaty Glasenapp⁴. Badaczka w swoim wystąpieniu zrywała się, że w książkach twórcy *Solaris* mężczyźni „są wysocy, dobrze zbudowani, odważni i lojalni wobec innych mężczyzn i na przykład dla zabicia czasu zgłębiają wyższą matematykę. Mierzi ją, że wszystkich wielkich, pięknych, odważnych czynów dokonują mężczyźni, podczas gdy kobietom pozostaje rola wspierających, rozumiejących pocieszycielek. [...] Kobiecość jest przy tym siłą mężczyźni wroga. Albo zdecydowanie zagraża jego życiu, albo odbiera jego życiu sens”⁵.

Nie da się ukryć, że twórczość Lema opiewała najczęściej kosmiczne przygody mężczyzn i do nich również była kierowana⁶. Istnieje jednak okres w historii rozwoju tego skonwencjonalizowanego gatunku, w którym swoją odmianę fantastyki próbowały odważnie przedstawić światu kobiety. Mowa tu oczywiście o przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy science fiction zaczęły się interesować między innymi feministki⁷.

Nader szybko okazało się, że twórczość autorek powiązanych z ruchami feministycznymi może być zbawiennym odświeżeniem dla skostniałych konwencji fantastyki naukowej. Powstałe w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych utwory feministyczne ukazywały futurystyczne społeczeństwa kobiet, gdzie w różnym stopniu „wcielono w życie” ideały przewrotu kontrkulturowego roku 1968. Jedną z pierwszych powieści wykorzystujących hasła, które dziś można by powiązać z genderowymi badaniami kultury, była wydana w 1969 roku książka Ursuli Le Guin pod tytułem *Lewa ręka ciemności*. W powieści tej czytamy raporty pisane przez wysłanników Ziemi⁸ opisujące życie mieszkańców planety Zima, której społeczeństwo wykazuje cechy hemafrodytów, przejmujących w określonych warunkach atrybuty płci i seksualności. Jak dowiadujemy się z książki, jest to kraina wędrującej „demokratyczności” płci:

„Po zakończeniu laktacji kobieta wraca do fazy somer i staje się na powrót idealnym hermafrodytą. Nie następuje fizjologiczny nawyk i matka kilkorga dzieci może zostać ojcem jeszcze kilkorga”⁹.

Nietrudno zauważyć, iż wizja „kosmicznej płci” w książce Le Guin antycypuje tezy studiów genderowych. Co więcej, ukazana w niej „wędrująca płeć kosmitów” jest również metaforycznym oskarżeniem kultury patriarchalnej, bowiem książkowi mieszkańcy Zimy dzięki swojej transgenderowej naturze wyzbyli się agresji i związanych z nią wojen, utożsamianych przez autorkę z męskością:

„Mężczyzna pragnie szacunku dla swojej męskości, kobieta pragnie, by jej kobiecość była doceniana, niezależnie od tego, jak pośrednie lub subtelne byłyby te oznaki szacunku i doceniania. Na Zimie tego nie będzie. Tu jest się ocenianym i szanowanym wyłącznie jako istota ludzka. Jest to zaskakujące przeżycie”¹⁰.

W wielu innych fragmentach powieści pojawia się również specyficzny dla kobiecej s-f tego okresu „feministyczny pazur”. Ciemna strona ludzkości ma tutaj bowiem zaskakująco często męski charakter. Aby wypuklić jej pejoratywne cechy, przewrotnie zestawia się „samcze zachowania” z tak odmiennym od naszego, prawie utopijnym społeczeństwem kosmicznych androgynów. Le Guin zresztą nigdy nie kryła swojej niechęci do patriarchy i klasycznej, męskiej science fiction:

Amerykańska science fiction akceptuje trwałą hierarchię „wyższych i niższych”: z agresywnymi, bogatymi, ambitnymi samcami alfa na szczycie. Potem otwiera się wielka przepaść, a dalej, na dnie, są biedni, ciemni, anonimowi – a wraz z nimi, kobiety. Jest to doskonały patriachal pawianów¹¹.

Międzynarodowy sukces *Lewej ręki ciemności* wynikał zapewne z faktu, że jej autorka (córka znanych w USA antropologów badających obyczaje plemion amerykańskich Indian), swoją powieść napisała jasnym, obrazowym językiem, często nadając wchodzącym w jej skład opowiadaniom charakter raportów kosmicznego badacza obcych kultur. Co więcej, tezy poszanowania każdej inności (które wychowująca się wśród Indian pisarka przejęła od rodziców) nie są tu podane w nachalny, dydaktyczny sposób. Inność mieszkańców Zimy wydaje się fascynująca, ponieważ nie nacechowano jej tendencyjnym lękiem przed odmiennością.

Patriarchalnemu łaadowi społecznemu przeciwstawia się również druga legenda feministycznej fantastyki naukowej – Joanne Russ¹². I tak na przykład w jednym z jej opowiadań pod tytułem *Nadchodzą nowe czasy* mamy okazję przyjrzeć się poprawnie funkcjonującemu społeczeństwu kobiet. Wszyscy przedstawiciele płci brzydkiej wyginęli tu trzydzieści pokoleń wcześniej. Kobiety dzielą się więc demokratycznie rolami społecznymi, żyjąc w lesbijskich małżeństwach oraz wychowując powstałe bez męskiej pomocy dziewczynki. Niestety, owa feministyczna utopia nie trwa wiecznie. Przybyli do kosmicznej kolonii kobiet-wojowniczek¹³ mężczyźni burzą prawa obcego świata. Przerazoną narratorce wydają się wręcz niższą ewolucyjnie rasą:

„Są więksi niż my, więksi i szersi w ramionach. Dwaj byli wyżsi ode mnie, choć to ja jestem niezwykle wysoka, metr osiemdziesiąt pięć na bosaka. Bez wątpienia są spokrewnieni z naszym gatunkiem, ale daleko, niesamowicie daleko. Ani wtedy, ani teraz nie potrafię objąć oczyma kształtu tych dziwnych ciał. [...] Mogę jedynie stwierdzić, że były to małpy o ludzkich twarzach”¹⁴.

Niestety, niechciani przybysze dysponują lepiej rozwiniętą technologią, więc wojna z nimi jest z góry skazana na przegraną. Kobiety z feministycznej utopii nie mają wyjścia i muszą ich przyjąć do swojego świata. Nazwa planety – „Chwilowo” – nabiera tym samym nader alegorycznego znaczenia. Niechęć do patriarchalnego porządku powróci również w najbardziej znanym dziele Russ. Autorka *Nadchodzą nowe czasy* zastąpiła bowiem w świecie anglosaskim kontrowersyjną książką pod tytułem *The Female Man* z 1975 roku¹⁵. Napisana z perspektywy czterech kobiet powieść opowiada ich losy w alternatywnych światach. Pierwsza z bohaterek, Joanna, żyje w społeczeństwie przypominającym Amerykę A.D. 1969. Z kolei postać imieniem Jeannine jest bibliotekarką z mizoginistycznego świata, przywodzącego na myśl wciąż pograżone w wielkim kryzysie Stany Zjednoczone¹⁶. Janet to z kolei bohaterka egzystująca we wspomianej już tu feministycznej utopii „Chwilowo”¹⁷, zaś Jael jest morderczynią mężczyzn, pochodzącą z pograżonej w wojnie płci mrocznej dystopii z przyszłości¹⁸. Wielopłaszczyznowa fabuła książki pozwala spotkać się wszystkim bohaterkom. Janet przybywa na Ziemię, gdzie żyje Joanna, aby badać wymarłą na jej planecie rasę mężczyzn. Również wojownicza Jael odwiedza Ziemię, po czym zaprasza trzy kobiety do swojego świata. W przeciwieństwie do powieści Ursuli Le Guin książka Russ napisana jest językiem przypominającym strumień świadomości i zawiera kontrowersyjne wówczas sceny lesbijskiego i „niewolniczego” seksu. I właśnie owa cielesna strona twórczości feministycznej na zawsze odmieni literacką science fiction. Niestety, kinematografia fantastycznonaukowa podąży bardziej schematyczną drogą, czasem jedynie przejmując odległe echa twórczości Le Guin i Russ.

Częściej za to da się tu odnaleźć pewnego rodzaju „reakcje obronna” przed feminizmem, jaką jest mizoginizm obecny w wielu filmach s-f z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Świat bez kobiet: między feminizmem a mizoginią

Najstraszniejszym losem, jaki mogły zgotować mężczyznom autorki s-f, wydaje się całkowita eksterminacja „płci brzydkiej”. Takie wizje znamy między innymi z książek Joanny Russ czy Alice Bradley Sheldon. Co ciekawe, w kinie bardziej popularne okazały się scenariusze ukazujące sytuację zgoła odwrotną. I jeśli feministyczny świat bez mężczyzn w literaturze kobiecej nosił często cechy utopii, to filmowa przyszłość bez kobiet okazuje się ponurym piekłem dystopii. Taki jest właśnie świat *Łowcy androidów* (1982) Ridley’a Scotta. To universum, w którym nie widać prawdziwych kobiet. Sztuczną płęć piękną reprezentują tu jedynie replikantki. Ponętne androidki są towarzyszkami zdegenerowanych, odciętych od świata kosmicznych kolonistów, zaś żyjący na Ziemi mężczyźni są skazani na samotniczą egzystencję. W obu przypadkach brak obecności prawdziwej kobiecości skazuje męskich bohaterów na powolną degenerację¹⁹.

W podobnej sytuacji znajdują się również mężczyźni z obrazu *Chłopiec i jego pies* (1975) L.Q. Jonesa. Jednak perspektywa, z której ukazano w filmie świat bez kobiet, jest w tym przypadku zupełnie inna. Film Jonesa jest bowiem pełen nader mizoginistycznych scen. Kobiety są tutaj zwierzyną, na którą się poluje, zbiorowo wykorzystuje i porzuca. Los bywa jednak przewrotny. Dziewczyna „zdobyta” dzięki tropicielskim umiejętnościom należącego do głównego bohatera psa okazuje się przynętą, która doprowadzi go do świata, w którym panują zgoła odmienne prawa. Dziwaczne społeczeństwo podziemi poluje bowiem na mężczyzn. Bardziej dorodne samce są tu zwabiane pod ziemię, gdzie wykorzystuje się ich jako dawców zdrowego nasienia. Jednak najbardziej cynicznym pomysłem szokuje samo zakończenie filmu. Bohater ucieka z podziemnej dystopii, powraca na pustynię i odnajduje swojego rannego czworonoga. Aby uratować życie zdychającemu zwierzęciu, zabija swoją ukochaną, którą wspólnie zjadają. Jak widać, w porównaniu z wyrosłym na gruncie optyki powieści feministycznych *Łowcą androidów* obraz Jonesa wydaje się całkowitym zaprzeczeniem tez głoszonych w powieściach Joanny Russ czy Ursuli Le Guin. Nie jest to jedyny przypadek kinowej przekory wobec feministycznej science fiction.



Żony z Stepford, reż. Frank Oz (2004).

Niewiele weselszą wizję przyszłych losów kobiet prezentuje obraz *Żony ze Stepford* (1975) Bryana Forbesa. Przedstawicielki płci pięknej są tu potrzebne mężczyznom jedynie do rodzenia dzieci. Później zastępuje się je cybernetycznymi kopiami, które nie sprawiają już tyle kłopotu, co żywe organizmy. Co więcej, sztuczne żony wydają się mężom lepsze od oryginałów, bowiem są projektowane zgodnie z lansowanymi przez media ideałami piękna. Podobnie jak w przypadku *Chłopca i jego psa* również film Forbesa kończy się gorz-

kim zaprzeczeniem happy endu. Prowadząca śledztwo dociekliwa główna bohaterka zostaje zabita i zastąpiona udającym ją androidem, którego widzimy pod koniec filmu w towarzystwie innych „żon ze Stepford” podczas radosnego dokonywania zakupów w supermarkecie.

Co ciekawe, oparty na feminizującej książce Iry Levina film doczekał się w 2004 roku remake'u, zmieniającego wiele akcentów oryginału. Już początek wersji Franka Oza zaskakuje widza, przywołując wspomnienia o powojennej Ameryce. Jak wiadomo, był to okres, w którym kładziono szczególny nacisk na propagowanie modelu „nuklearnej rodziny”²⁰. Czołówka Oza ironicznie przypomina ówczesne czasy, prezentując właśnie uśmiechnięte gospodynie krzątające się wokół prac domowych. Przedstawione tu materiały filmowe „nostalgicznie” przywołują dawne reklamy, ukazujące wielofunkcyjne miksery, nowoczesne odkurzacze, funkcjonalne opiekacze oraz energooszczędne lodówki. Przedmioty te z wdziękiem demonstrują tu uśmiechnięte użytkowniczkę oraz tańczące w rytm klasycyzującej muzyki modelki. Nie znający książki i pierwszej wersji filmu widz dopiero po obejrzeniu całej fabuły zorientuje się, że przedstawiane w czołówce zautomatyzowane domostwa są w rzeczywistości materiałami promującymi pozbawione kobiet miasteczko Stepford. Zanim jednak poznamy jego mieszkańców i ich sekrety, twórcy remake'u fundują nam małe wprowadzenie w tło socjologiczne owego fikcyjnego świata. W pierwszych scenach filmu widzimy bowiem galę telewizyjną, która ukazuje najciekawsze i najchętniej oglądane programy stacji EBS. Gdy przyjrzymy się publiczności zgromadzonej na uroczystości, łatwo zauważyć, że w większej części składa się ona z kobiet. Prowadząca galę spikerka (Nicole Kidman) przedstawia widzowi najpierw poniedziałkowy hit telewizji – show pod tytułem „The Balance of Power”, gdzie możemy śledzić „ostateczną walkę płci”. Program okazuje się teleturniejem, w którym walczą ze sobą agresywna i pewna siebie blondynka oraz nieco przyćmiony jej blaskiem mężczyzna. Bardzo łatwo przewidzieć wynik starcia, bowiem na zadawane przez prowadzącą pytania odpowiada szybciej kobieta, która – jak się okazuje – nie tylko zarabia więcej pieniędzy i zwycięża we wszystkich konkursach, lecz również „marzy potajemnie o ślubie z seksowną, napaloną lesbijką”. Wróćmy jednak do przedstawianej podczas gali ramówki stacji EBC. W czwartki telewizja prezentuje „przełomowy reality show, który łamie wszystkie zasady”, pod tytułem *Stać mnie na więcej*. Szczęśliwe małżeństwo przybywa tu na tropikalną wyspę, gdzie zostaje otoczone opieką „profesjonalnych męskich i żeńskich prostytutek”. Hank, menadżer z Omaha, spędził tydzień z Vanessą – czarującą call-girl i tancerką. Nie skonsumował jednak żadnej z nocy, bo twierdzi, że kocha swoją małżonkę. Z kolei jego żona Vanessa spędziła poniedziałek z Rockym – instruktorem fitness i kulturystą, wtorek i czwartek z ekipą filmu porno *Napaleni przysięgli*, zaś cały weekend z długowłosym siłaczem Tonkiro. Odpowiedź kobiety okazuje się szokiem dla jej męża: „Zanim wzięłam udział w tym programie, uprawiałam seks tylko z jednym mężczyzną i był to zazwyczaj Hank. Kocham Hanka głęboko i całym swoim sercem i nigdy bym nie zrobiła niczego, co mogłoby go zranić. Ale stać mnie na więcej!”. Po czym Vanessa rzuca się w ramiona muskularnego Tonkiro. Nic więc dziwnego, że w chwilę później na gali niespodziewanie pojawia się skrzywdzony Hank, wykrzykujący swoje pretensje do prowadzącej: „Dlaczego to zrobiłaś? Kocham Barbarę. Miałem rodzinę. Miałem życie”. Nie uzyskawszy satysfakcjonującej odpowiedzi, zdradzony mąż proponuje pomysł na kolejny świetny program. Sugeruje, aby nazwać go „zabijmy wszystkie kobiety”, po czym zaczyna strzelać do prowadzącej. Jak widać w futurystycznym społeczeństwie *Żon ze Stepford* dominują górujące intelektualnie nad mężczyznami kobiety, co jest istotnym novum w filmowej science fiction. Zresztą obraz Oza w podobny sposób będzie re-interpretować również inne popularne stereotypy i konwencje fantastyki

naukowej. Gustujący w różowych sweterkach gej (postać dotychczas nieobecna w filmowej s-f) zostanie tu zamieniony na noszącego garnitur elektronicznego homoseksualistę-republikanina, zaś twórcą idylli cybernetycznych żon jest kobieta. Przypominająca swym zachowaniem androida Claire Wellington okazuje się bowiem pod koniec filmu światowej sławy genetykiem i neurochirurgiem. Obciążona pracą i wściekła na zdradzającego ją z 21-letnią asystentką męża Claire dokonuje zabójstwa, po czym wciela w życie swoje marzenie o powrocie do czasów „piękna i prostoty”²¹.

Znamienne, że w filmie Oza pomysł podmieniania żon ich sztucznymi kopiami wydaje się prawie „uzasadniony”. Wszystkie zastąpione przez mężczyzn kobiety były bowiem wcześniej bardzo wpływowymi osobami, które dla własnej kariery zaniedbywały swoje rodziny. Ich mężowie nie mogli znieść presji związanej z wyższym statusem społecznym swoich partnerek oraz narzekali na brak prawdziwego życia rodzinnego. Jak widać, nowa wersja *Żon ze Stepford* ironicznie uwypukla zmiany społeczne, jakie zaszły w postrzeganiu mężczyzn przez kobiety od czasu premiery filmu Forbesa. Niestety, film Oza poprzez swoją ironiczną optykę gubi drapieżną wymowę oryginału. W przeciwieństwie do filmu Forbesa i książki Levina w dziele Oza mamy happy end, w którym wszyscy (włączając w to safandułowego geja) dostają lekcję życia i skorzystawszy z niej, próbują być lepszymi ludźmi. Tak oto z ponurej feministycznej dystopii pomysł Iry Levina „ewoluował” w drobnomieszczańską komedię, udającą jedynie krytykę „społeczeństwa spektaklu”.



Żony z Stepford, reż. Frank Oz (2004).

Wróćmy jednak do mrocznych losów kobiet w science fiction. Świat pozbawiony prawdziwych kobiet to również świat pozbawiony dzieci. Taką wizję prezentuje nam P.H. Jamesa w książce *The Children of the Men*. Oryginalny tytuł posiada dwuznaczną wymowę, nie chodzi tu bowiem jedynie o „ludzkie dzieci”, lecz również o „dzieci mężczyzn”. To właśnie oni walczą tu o ostatnią brzemenną kobietę, którą chcą wykorzystać do własnych celów. Książka Jamesa doczekała się adaptacji filmowej w 2006 roku. Wielka Brytania A.D. 2027 z filmu Alfonso Cuarona²² okazuje się policyjnym państwem, w którym na każdym kroku sprawdza się paszporty, zaś uchodźców z innych części świata więzi się w klatkach, niczym dzikie zwierzęta. Porażeni apatią obywatele bardziej interesują się omyłkowym zabiciem najmłodszego mieszkańca kraju niż brakiem swobód obywatelskich czy szalejącymi na ulicach terrorystami. Nie lepiej dzieje się w kwestii zdobyczy kulturowych. Chrześcijaństwo przejęło elementy religii Dalekiego Wschodu, zaś jednonogi David Michała Anioła z muzealnego klasyka stał się ozdoba prywatnej kolekcji wpływowego polityka. W przeciwieństwie do nasyconej feministycznymi obserwacjami książki Jamesa film Cuarona nie proponuje widzowi jednoznacznego wyjaśnienia przyczyn zmian, które zaszły w futurystycznym świecie. Jednak kilka scen z udziałem wojska i polityków sugeruje, iż brytyjską dystopią rządzą agresywni mężczyźni. To świat patriarchalnej dominacji, w którym próbujące cokolwiek zmienić kobiety nie mają szans na przeżycie. Taka jest Julian Taylor (Julianne Moore) – bojowniczką walcząca o równouprawnienie emigrantów, która oddaje swoje życie, aby ocalić ostatnią brzemenną kobietę. Z jej powodu ginie również enigmatyczna piastunka, która pod koniec filmu okazuje się aktywistką ugrupowania ekologiczno-religijnego, gotową umrzeć dla dobra ogółu. W porównaniu z nimi postacie męskie przypominają w filmie zagubione, cyniczne dzieci. Jednak nawet oni rozumieją powagę sytuacji. Uzależniony od alkoholu główny bohater (Clive Owen) oraz jego wiecznie odurzony marihuaną przyjaciel

(Michael Cane) także w końcu zginą, próbując ocalić ludzkość. Film Cuarona kończy się jednak niedopowiedzeniem. Nie wiemy, czy ocalała ostatnia brzemienna kobieta trafi do właściwych ludzi i czy uda się im stworzyć nowe, matryjarchalne społeczeństwo. W pamięci widza pozostaje za to wyraźnie podkreślana „feministyczna” teza: kobiety muszą stać się wojowniczkami, aby zmienić zepsuty świat, mężczyźni powinni zaś odnaleźć w sobie bardziej „miękką” stronę osobowości. Tylko w ten sposób unikniemy piekła – zdają się ostrzegać twórcy, prezentując nam fabułę „męskiego piekła” przyszłości.

Świat bez płci i prokreacji. Ciało eugeniczne i klonowane

„Nasze społeczeństwo opiera się na tajności, od fasadowych spółek, maskujących dobra posiadaczy, aż po „tajemnice wojskowe”, za którymi skrywa się dziś olbrzymia sfera pełnej, bezprawnej swobody państwa; od tajemnic nierzadko przerażających, nędznej produkcji, tuszowanych przez reklamę, aż po projekcje rozmaitych wariantów przyszłości, z których jedynie władza wyczytuje najprawdopodobniejszy rozwój nie istniejących, jak sama twierdzi, zjawisk, z którymi będzie usiłowała uporać się potajemnie.”²³

Literatura science fiction i film, czerpiąc z filozoficzno-socjologicznych spostrzeżeń Guy Deborda i Jeana Baudrillarda, nader często traktuje sprawowanie władzy nad ludzką seksualnością i cielesnością jako wyrafinowaną formę kontroli społeczeństwa. Tak przyszłość społeczeństw Zachodu postrzega między innymi George Lucas, ukazując w filmie *THX 1138* (1972) prawie całkowicie zhomogenizowane społeczeństwo, w którym trudno już odróżnić od siebie podobnie ubranych i ostrzyżonych na „zero” ludzi. Kobiety i mężczyźni z filmowej przyszłości zatracają wyznaczniki płci, a wszelkie związki między nimi są zakazane przez państwo. Podobnie jak w *Roku 1984* George’a Orwella prohibicja związków cielesnych w świecie Lucasa łączy się z zakazem niekontrolowanej prokreacji. W obu przypadkach zakazany akt seksualny sprowadza w końcu na kochanków cierpienia i tortury. Pomysł kontroli życia płciowego przez państwo nabral jeszcze większego znaczenia obecnie, w czasach zaawansowanych technik manipulacji genetycznych i wcielonego w życie procesu klonowania. Wielu badaczy science fiction słusznie zauważa, że motyw przejmowania przez państwo obowiązków tworzenia nowego życia i wychowywania go łączy się również z pozbawianiem kobiet należnych im ról społecznych. Zwolennicy i zwolenniczki feministycznych badań nad kulturą często zauważają, że stwórcami sztucznego życia są tutaj najczęściej mężczyźni²⁴. Produkcja przemysłowa człowieka jest według feminizmu projekcją męskiej chęci odebrania kobietom daru dawania życia. Zabiegi takie jak klonowanie czy powoływanie do życia czujących maszyn są w myśl tej optyki próbami kontrolowania społeczeństwa i obniżenia rangi kobiet. Agnieszka Ćwikiel, wspierając się tezami Vivian Sobczak, również demistyfikuje męskie pragnienie dominacji ukryte w fabułach fantastyki naukowej: „dla tego gatunku głównym problemem, podstawowym i nieświadomym albo ukrytym pod powierzchnią tekstu, jest męskie pożądanie uwolnienia się od biologicznej zależności od żeńskiego jako Matki i Innego oraz uczynienie męskiego oddzielnym i autonomicznym”²⁵.

Mroczna strona tego typu eksperymentów pojawia się na przykład w filmie *Kod 46* (2004) Michaela Winterbottoma. Podzieleni na kasty ludzie, podobnie jak w *THX 1138*, nie mogą się swobodnie ze sobą wiązać, ponieważ cała ludzkość jest zbyt blisko spokrewniona. Odtworzono ją bowiem, po jakimś bliżej niesprecyzowanym kataklizmie, przy pomocy klonowania bardzo małej puli osobników. Nad czystością genetyczną czuwa w filmie wszechwiedząca korporacja Sfinx. Chronieni przed niebezpiecznymi bakteriami i gorszą częścią społeczeństwa wybrańcy żyją pod specjalnymi, niszczącymi wirusy

i bakterie kopolami, korzystając z technologicznych przywilejów²⁶ w zamian za ograniczoną wolność jednostki. Kontrola życia płciowego obywateli futurystycznych dystopii prowadzi do ich stopniowej depersonalizacji. Podobnie jak w obrazie Lucasa oraz ekranizacji *Roku 1984* Orwella zakochani bohaterowie płacą nader wysoką cenę za miłość. Bohaterka, w której mózg wszczepiono komputerowy „wirus bezpieczeństwa”, bezwiednie donosi władzom o swoim nielegalnym związku. Karę ponosi przede wszystkim będąca narratorką w filmie kobieta, która zostaje wygnana ze świata kopuły. Jej pochodzący z wyższej klasy kochanek wydaje się bardziej potrzebny wszechpotężnej korporacji, więc ta pozbawia go jedynie wspomnień o miłości swego życia. Mężczyzna zostaje dalej lojalnym obywatelem i oddanym ojcem nuklearnej rodziny.

Również obraz *Gattacca* (1997) Andrew Nicola ukazuje sztucznie podzielone społeczeństwo²⁷, w którym nie ma miejsca na przypadek i błędy. Osoby z genetycznymi modyfikacjami ciała są tu elitą, mogącą między innymi latać w kosmos. Gorszi, bo urodzeni naturalnie ludzie muszą się zadowolić niższym statusem społecznym. Poczęty na tylnym siedzeniu samochodu bohater filmu oszukuje złowrogi system, aby zdobyć licencję kosmonauty i polecieć ku wymarzonym gwiazdom. Usuwanie owłosienia, podmiana płynów ustrojowych oraz zakładanie sztucznych linii papilarnych są tu aktami walki z kontrolującą eugeniczne ciała obywateli, wszechpotężną korporacją *Gattacca*²⁸. Ciało ludzkie, sztucznie powoływane do życia, wychowywane, kształtowane i kontrolowane przez złowrogą instytucję staje się w filmie mało znaczącym przedmiotem, elementem wielkiej maszyny konsumpcji i postępu technicznego, których tak obawiali się apologety przewrotu kontrkulturowego. Wizjom pozbawianych tożsamości ludzi przyszłości niedaleko już do koncepcji *softmachine* Williama Burroughsa, który w książkach *Nova Express*, *Soft Machine* i *Nagi Lunch* ukazywał ludzi jako metaforyczne „biologiczne cyborgi” nieświadomie sterowane przez mroczne siły rządzących. Sytuację taką mrocznie wieści Jean Baudrillard w *Clone Story*:

„Ojciec i Matka zniknęli, jednak nie na rzecz jakiejś rządzonej przypadkiem wolności przedmiotu, lecz na rzecz matrycy zwanej kodem. Nie ma już matki, nie ma już ojca: pozostaje matryca. I to ona, matryca kodu genetycznego „płodzi” w nieskończoność, a jej sposób działania pozbawiony zostaje wszelkiej przypadkowości właściwej seksualności”²⁹.

Skrajnym przykładem depersonalizacji jednostki ludzkiej jest motyw przemysłowego wytwarzania ludzi, znany już z *Nowego wspaniałego świata* Aldousa Huxleya. Przy czym postać sklonowanego człowieka w kinowej science fiction jest wielokrotnie wpisywana w konteksty złowrogięgo sobowtóra lub poszkodowanego Innego³⁰, bowiem – jak słusznie zauważa Baudrillard – sztucznie wytworzony człowiek to „ani dziecko, ani bliźniak, ani narcystyczne odbicie – klon jest ucieleśnieniem sobowtóra dzięki możliwościom genetyki, co oznacza zniesienie wszelkiej inności i wszelkiej zdolności wyobrażenia, wiążącej się z ekonomią seksualności. Obłąkańcza apoteoza produkcyjnej technologii”³¹.

Przemysłowe wytwarzanie ludzi pojawia się między innymi w obrazie *The Clonus Horror* (1979) Roberta S. Fivesona. Żyjący na tajemniczej wyspie bohater filmu marzy o wygraniu wycieczki do Ameryki. Wkrótce okazuje się jednak, że wszyscy, którzy zdobyli ten przywilej, zostają zabici, bowiem są klonami znanych osobistości, hodowanymi jako „żywe zapasy zamiennych organów”. Ten sam pomysł wykorzysta wiele lat później film Michaela Baya *Wyspa* (2004), w którym ludzkie klony są trzymane w specjalnym, ukrytym na pustyni podziemnym kompleksie medyczno-mieszkalnym. Bohaterowie filmu żyją w przeświadczeniu, że świat na zewnątrz został zniszczony. Jedyłą szansę na

zmianę swojego monotonnego życia widzą w zwycięstwie w Wielkiej Loterii. Nagrodą jest tu „wyjazd na ostatnią, ocalałą z kataklizmu wyspę”. Konkurs okazuje się oczywiście iluzją, bowiem osoby, które go wygrały, zamiast udać się w wymarzoną podróż lądują na stole chirurgicznym, gdzie wykraja się im organy potrzebne do ratowania ich właścicieli. W końcowych scenach filmu główny bohater spotyka nawet swój pierwowzór – zepsutego bogacza, który zapłacił za powołanie go do życia, traktując ciało sobowtóra jedynie jako źródło zapasowych organów³². Jak widać, w mrocznych światach dystopii science fiction ciało ludzkie traci swój status ontologiczny, stając się rzeczą, przedmiotem który można wytwarzać, przetwarzać i sprzedawać. Jak słusznie stwierdza Jean Baudrillard: „Klonowanie stanowi ostatnie stadium historii modelowania ciała, stadium, w którym sprowadzona do swej abstrakcyjnej postaci jednostka skazana zostaje na seryjne powielanie. Należałoby tutaj przywołać to, co Walter Benjamin twierdził na temat sztuki w dobie technicznej reprodukcji. Tym, co zostało zatracone w dziele reprodukowanym seryjnie, jest jego *aura*, owa wyjątkowa jakość obecna tu i teraz”³³.

Brak indywidualności ludzkiego kлона często łączy się w fantastyce naukowej również z próbami tworzenia militarnej potęgi. Motyw klonowania ciała ludzkiego w celu stworzenia „wojennych potworów” wykorzystano już w opartym na powieści Iry Lvina filmie *Chłopcy z Brazylii* Franklina J. Schaffnera z 1978 roku. Kopie Adolfa Hitlera dostarczono tu do rodzin mających wiernie odzwierciedlać środowisko rodzinne, w którym wychowywał się wódz Trzeciej Rzeszy. Obdarzone niebieskimi oczami i kruczoczarnymi włosami klony przejawiają psychopatyczne skłonności, które upajają ich twórcę – demonicznego doktora Mengele. Film kończy się niepokojąco – tropiący nazistowskich zbrodniarzy główny bohater nie jest w stanie zabić dziecięcych wcieleń Fűrhera. Światu grozi więc kolejna wojna, a odpowiedzialne są za to użyte przez nieodpowiednich ludzi nowoczesne technologie.



Atak klonów, reż. George Lucas (2002).

Motyw nieetycznego traktowania sklonowanych osobników i wykorzystywania ich do haniebnych celów pojawia się także w filmie George’a Lucasa pod tytułem *Atak klonów* (2002). W filmie tym widzimy, jak powstają tytułowe klony. Świetnie wyszkoleni żołnierze zostaną później użyci w zamachu stanu, stając się postrachem bajkowej galaktyki *Gwiezdnych wojen*. Z kolei w czwartej części *Obcego* (1997) Jean-Pierre Jeuneta główna bohaterka zostaje sklonowana, a jej DNA zmieszane z genami kosmicznego potwora. Filmowcy klon uważa, że jest nadal tą samą Ellen Ripley, tyle tylko, że dzięki biologicznej fuzji z obcym organizmem obdarzono ją nadludzkimi cechami. Film Jeuneta nasycony jest pesymistycznym spojrzeniem. To ludzkość, która zbrodniczo wykorzystuje nowoczesną technologię, jest tu największym potworem.



Alien resurrection, reż. Jean-Pierre Jeunet (1997).

W jednej ze scen widzimy laboratorium, gdzie znajdują się wcześniejsze wersje Ripley. Oczom przerażonej bohaterki ukazuje się panoptikum spotworniałych form; ostatnia z nich, pozbawiona kończyn i błagająca o skrócenie okrutnej egzystencji, przypomina nieudaną kopię jej samej. Co

ciekawe, w filmie Jeuneta pojawiają się również nuty pro-feministyczne. Mężczyzn utożsamia się tu z patriarchalną „cywilizacją immanentnego zła”. Filmowi najemnicy, żołnierze i naukowcy wykorzystują bowiem nowoczesną technikę do nagannych etycznie celów związanych z władzą i wojną³⁴. Natomiast wszystkie postacie kobiece, takie jak główna bohaterka, gynoid Call (a nawet matka obcych), ukazane są tu w wyraźnie korzystniejszym niż mężczyźni świetle.

Filmowe powiązane klonowania z dążeniem do władzy możemy nieoczekiwanie odnaleźć również w opowiadającym o konflikcie dwóch magików obrazie Christophera Nolana *Prestiż* (2006). Ten stylowy, osadzony w realiach przełomu XIX i XX wieku film o współzawodnictwie dwóch iluzjonistów niespodziewanie okazuje się historią z elementami science fiction. Za niemożliwy do podrobienia trick z sobowtorem odpowiada tu bowiem czeski geniusz Nikolai Tesla (w tej roli David Bowie), który w tym kinowym uniwersum wynalazł teleport³⁵. Problem polega na tym, że urządzenie nie przenosi przedmiotów ożywionych i nieożywionych z nadajnika do odbiornika, lecz tworzy ich identyczne kopie. Pod koniec filmu wydaje się straszna prawda – dla zyskania tytułowego prestiżu jeden z magików na każdym ze swoich spektakli uśmiercał swojego sklonowanego sobowtóra³⁶, topiąc go w ukrytej pod sceną skrzyni z wodą. Jak widać, obraz Nolana również nie pokłada wiary w mężczyznach, stereotypowo pożądanym władzy i próbujących wyeliminować kobiety z procesu stwarzania nowego życia.

Najbardziej dalekowzrocznie ideę klonowania analizuje Michele Houellebecq w swojej powieści *Możliwość wyspy*. Książka ta w jednym z wątków jest futurystycznym pamiętnikiem z czterdziestego wieku, w którym swoje życie opisują kolejne wersje osobników o imieniu Daniel. Pozbawione pożądanego klony żyją w efemerycznym świecie, pełnym dyrektyw tajemniczej Najwyższej Siostry³⁷, porozumiewając się ze sobą jedynie za pomocą globalnej sieci. Bohaterowie książki próbują dociec, co mogło oznaczać człowieczeństwo ich przodków. Niestety, są to raczej poszukiwania po omacku:

„Moje aktualne wcielenie się zużywa; nie sądzę, by długo jeszcze trwało. Wiem, że w przyszłym wcieleniu spotkam się z moim towarzyszem, psem Foksem. Dobrodziejstwo posiadania psa polega na możliwości uczynienia go szczęśliwym; prosi o rzeczy bardzo proste, ma bardzo ograniczone ego. Przypuszczam, że w poprzedniej epoce kobiety miały podobną pozycję – zbliżoną do pozycji domowego zwierzęcia³⁸.”

Powieść Houellebecq'a jest gorzką, prawie nihilistyczną refleksją próbującą zaniegować możliwość osiągnięcia przez ludzkość nieśmiertelności, która w kostiumie s-f brutalnie wyszydza spadek po doświadczeniu kontrkulturowym. Znużony sławą i seksem komik przyłącza się tutaj do New Age'owej sekty, pragnącej dostąpić namiastki wiecznego życia poprzez klonowanie. Wskutek wielu skomplikowanych zwrotów akcji to właśnie sztuczni potomkowie cynicznego Daniela zasiedlają futurystyczną Ziemię. Końcowe rozdziały książki ukazują nam ostatnią podróż jednego z klonów komika. Osobnik ten opuszcza swoje odizolowane, stechnicyzowane mieszkanie i wyrusza w świat, w którym żyją jeszcze ostatni zdziczali przedstawiciele odchodzącego gatunku *homo sapiens*. Klon postanawia tam umrzeć w towarzystwie swoich przodków, nie mogąc znieść duchowej pustki. Jego pamiętnik udowadnia jednak bezsprzecznie, że był istotą czującą, wrażliwą i zagubioną.

Zakończenie

Fantastycznonaukowe wizerunki sztucznych żon oraz „bezdusznych” klonów z dys-topii science fiction są różnymi formami przetworzenia tez myślicieli przewrotu kontrkulturowego ostrzegających obywateli społeczeństw Zachodu przed postępującym zdehumanizowaniem. Świat pozbawiony kobiet (lub też mężczyzn) oraz zaludniony przez „przemysłowo” produkowanych ludzi to figury lęku zwyciężającego kontrkulturowe marzenie o udoskonalaniu ciała, dzięki któremu nasza fizyczność mogłaby się stać w przyszłości bardziej odporna na ból i choroby, a może i z czasem nieśmiertelna. Niestety, nie sposób odnaleźć w kinematografii przykładów ukazywania wspaniałego świata przyszłości, w którym każdy, dzięki użyciu zaawansowanych eko-technologii mógłby spełniać swoje marzenia. Być może takie scenariusze wydają się autorom filmów po prostu zbyt nudne. Tym samym znana między innymi z *Zieleni się Ameryka* Charlesa Reicha kontrkulturowa idylla stworzenia prawie doskonałego społeczeństwa duchowości i nieskrępowanej cielesności pozostała kolejnym, nie wcielonym w życie (ani nawet w kinową fabułę) marzeniem idealisty.

*Autor dziękuje Ewie Mazierskiej za pomoc w zdobyciu angielskojęzycznej literatury i przemiłą gościnę w Addlington.

Przypisy

- ¹ Oprócz tych autorów Booker wymienia również Marxa, Freuda, Nietzschego, Bachtina i Foucaulta. Por. M. Keith Booker, *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*, Westport, 1994, s. 11-40.
- ² Doszukiwaniu się metaforycznych obrazów inności w postaciach kina i literatury science fiction poświęcono wiele interesujących tekstów. Bliższemu przyjrzeniu się tej tematyce niewątpliwie pomagają anglojęzyczne antologie, takie jak: *Alien Identities: Exploring Differences in Film and Fiction*, red. D. Cartmell, I.Q. Hunter, H. Kaye, I. Whelehan, London, Sterling, Virginia 1999; J. Wolmark, *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf 1993; *Aliens R Us: the Other in Science Fiction Cinema*, red. Z. Sardar, S. Cubitt, London ; Sterling, Virginia 2002.
- ³ Pozycją rzetelnie analizującą „feministyczną fantastykę naukową” jest książka Sarah LeFanu *In the Chinks of World Machine*. Zob. S. LeFanu, *In the Chinks of World Machine: Feminism and Science Fiction*, London 1988.
- ⁴ M. Oramus, *Bogowie Lema*, Przeźmierowo/Zakrzewo, 2007, s. 201-204.
- ⁵ Ibidem, s. 203.
- ⁶ Większość powieści Lema klasyfikuje się jako *hard science fiction*. Utwory te – jak słusznie zauważają feministki – pełne są odważnych, krzepkich astronautów, którzy muszą zmierzyć się z zagadkami i niebezpieczeństwami kosmosu. W świecie anglosaskim podobne zarzuty kieruje się pod kierunkiem klasyków s-f, takich jak Artur C. Clarke czy Robert Hainlen. Jednak nawet tu doszukać się można ciekawych pomysłów opisu alternatyw patriarchy, jak ma to miejsce na przykład w *Powrocie z gwiazd* Lema. Utwór ten można bowiem potraktować jako polemizujący z ideą „męskich podróży w kosmosie”. Pozbawione agresywnych zachowań społeczeństwo przyszłości nie potrzebuje idei kosmicznych wypraw ani związanych z nimi supersamców, którzy „powróciwszy z gwiazd”, nie mogą się w nim odnaleźć.
- ⁷ Początki kobiecej perspektywy w fantastyce naukowej można odnaleźć między innymi w powieści *No Woman Born* (1944) Catherine Lucille Moore, jednej z pierwszych kobiet tworzących brukową s-f. W książce tej występuje postać prawdopodobnie pierwszego żeńskiego cyborga – tancerki Deidre, której mózg przeszczepiono ze zniszczonego ciała w ponętny korpus gynoida.
- ⁸ Pojawia się tu między innymi kobiecy narrator.
- ⁹ U. Le Guin, *Lewa ręka ciemności*, tłum. L. Jęczyk, Kraków 1988, s. 93.
- ¹⁰ Ibidem, s. 96.
- ¹¹ J. Szczęsna, Ursula Le Guin. *Nadchodzą hałaśliwe krowy*, „Wysokie Obcasy”, 19 maja 2007, nr 20, s. 16.
- ¹² Por. np J. Cortiel, *Demand My Writing: Joanna Russ, Feminism, Science Fiction*, Liverpool 1999. Obok Russ i Le Guin często wymienia się jeszcze sylwetkę Jamesa Tiptree Jr. Pod tym pseudonimem ukrywała się amerykańska autorka Alice Bradley Sheldon, która swoją prawdziwą tożsamość ujawniła dopiero w 1977 roku. Powieści i opowiadania Tiptree/Sheldon były nasycone erotyzmem i feministycznymi spostrzeżeniami. Najśłynniejszym utworem tej autorki jest nowelka *Houston, Houston, Czy mnie słyszysz?* będąca opowieścią

o futurystycznym społeczeństwie kobiecych klonów. Por. J. Tiptree Jr, *Houston, Houston, Czy mnie słyszysz?*, Poznań 2000. Więcej informacji na temat twórczości wszystkich trzech pisarek (a także twórczości innych feministycznych autorek) można znaleźć [w:] S. Lefanu, *In the Chinks of World Machine. Feminism and Science Fiction*, London 1988. Należy także zaznaczyć, że Russ i Le Guin działały również, jako teoretyczki gatunku, bezwzględnie wykazując jego mielizny i ograniczenia. Por. np J. Russ, *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*, Bloomington 1995.

- ¹³ Kobieta-wojowniczka to jeden z pozytywnych wzorców wylansowanych przez nową falę science fiction. Motyw ten powraca w wielu opowiadaniach i powieściach s-f, a także w filmach, komiksach, teledyskach i grach komputerowych związanych z konwencjami fantastyki naukowej oraz współczesnego horroru. Por. np V.N. McIntyre, *O mgłę i trawie i piasku*, [w:] *Droga do science fiction. Od dzisiaj do wieczności*, red. J. Gunn, Warszawa 1987, t. 4, s. 533. [lub] O. Tokarczuk, *Anna Inn w grobowcach świata*, Kraków 2006.
- ¹⁴ J. Russ, *Nadchodzą nowe czasy*, [w:] *Droga do science fiction*, t. 3, cz. 2, s. 533.
- ¹⁵ Powieść Russ została napisana w roku 1971, lecz musiała czekać aż cztery lata na pierwszą publikację.
- ¹⁶ Dzieje się tak, ponieważ w tym alternatywnym świecie nie było drugiej wojny światowej.
- ¹⁷ W angielskim oryginale jest to *Whileaway*.
- ¹⁸ Bohaterka posiada tu swojego sex niewolnika, zdobytego podczas jednej z walk.
- ¹⁹ Film Scotta zwiera wiele wątków dekonstruujących konwencjonalne postrzeganie kobiecości w science fiction.
- ²⁰ W skład modelu „nuklearnej rodziny” wchodziła zajmująca się domem żona, ciężko pracujący mąż oraz dwójka dzieci. W wielu amerykańskich filmach, reklamach, a także materiałach edukacyjnych zachęcano panie do prowadzenia wzorcowo prosperującego gospodarstwa domowego, w którym wyrosną oddani amerykańskiej demokracji obywatele. Przykładem takiego edukacyjnego poradnika jest na przykład film *Good Grooming for Girls* z 1956 roku, przygotowujący dziewczęta do roli dobrych żon i matek. Do tej samej serii należy również koncentrujący się na uczeniu obu płci higieny i atrakcyjnego zachowania *Body Care and Grooming* z 1947 roku. Co ciekawe, oba obrazy, jak wiele innych filmów edukacyjnych, zamiast informacji o ich autorach posiadają jedynie krótką notkę o książkach medycznych, które posłużyły za źródło naukowej wiedzy.
- ²¹ Odwrócenie motywu „sztucznej gospodyni” odnaleźć można w opowiadaniu Pat Cardigan pod tytułem *Kablówka Martelów*. Tutaj ciężko pracująca „business woman” dzięki specjalnemu zestawowi telewizji kablowej „programuje” swojego leniwego męża, zamieniając go tym samym w biologicznego robota, który od tej pory zajmie się rzetelnym prowadzeniem ogniska domowego. Znamienne, że mąż bohaterki ukazany jest tu z kobiecej perspektywy – jest nie dbającym o siebie ani o dom, seksistowskim telemaniakiem, którego w języku angielskim określa się pejoratywnym mianem „coach potato”. Por. P. Cardigan, *Kablówka Martelów*, tłum. A. Sas, K. Walewski [w:] *Wzory*, Lublin 2002.
- ²² Fragment dotyczący *Ludzkich dzieci* w nieco zmienionej formie ukazał się jako samodzielna recenzja w miesięczniku „Kino”. Nie porównuję tam jednak filmu z książką i nie poruszam wątków feministycznych. Zob. S. J. Konefał, *Ludzkie dzieci*, „Kino” 2006, nr 12.
- ²³ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. oraz wstępem i komentarzem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa, 2006. s. 185-186.
- ²⁴ Por. np. A. Ćwikiel, *Technologie prokreacji i (re)produkcji: kobiety, monstra, automaty* [w:] *Gender: wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, red. E. Durys, E. Ostrowska, Kraków 2005, s. 298.
- ²⁵ Ibidem.
- ²⁶ Jednym z nich są cybernetyczne modyfikacje mózgu. Bohater filmu w swojej pracy posługuje się na przykład wszczepionym mu przez korporację Sfinx „wirusem empatii”, pozwalającym mu manipulować innymi ludźmi.
- ²⁷ Podzielone ewolucyjnie przez proces doskonalenia technicznego społeczeństwo to temat od początku poruszany przez scienc fiction. Już bohater powieści Herberta G. Wellsa *Wehikul czasu*, wyruszając w daleką przyszłość, napotyka tam społeczeństwo wesołych, niegroźnych i niezbyt inteligentnych ełojów oraz czających się w podziemiach, odrzających mięsożernych morłoków. Filmowe adaptacje powieści powstawały wielokrotnie. Warto tu wymienić między innymi klasyczną wersję George’a Pala z 1960 roku oraz najnowszą adaptację Simona Wellsa z 2002 roku.
- ²⁸ Gattaca to skrót od pierwszych liter zasad azotowych wchodzących w skład DNA: guaniny, adeniny, tyminy cytozyny.
- ²⁹ J. Baudrillard, *Clone Story*, [w:] *tenże, Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 123.
- ³⁰ Jednym z niewielu pozytywnych przetworzeń motywu klonowania jest feministyczne opowiadanie Jamesa Tiptree Jr „Houston, Houston, czy mnie słyszysz?”, w którym trzech astronautów spotyka w przestrzeni kosmicznej statek pełen kobiecej załogi. Wkrótce okazuje się, że załoga okrętu pochodzi z futurystycznej Ziemi, gdzie mężczyźni wyginęli w czasie rozpętanej przez nich kolejnej wojny. Na nowej Ziemi żyją jedynie

kobiety, odtworzone z kilku ludzkich osobników, które przeżyły kataklizm. zob. J. Tiptree Jr., *Houston, Houston, czy mnie słyszysz i inne opowiadania*, Warszawa 1995.

³¹ J. Baudrillard, op. cit., s. 124.

³² Pomysł kupowania organów przez milionerów pojawia się także w filmie *FreeJack* (1992) Geoffa Murphy'ego. W obrazie tym ciała ludzkie są porywane przez specjalnych łowców z przyszłości.

³³ J. Baudrillard, op. cit., s. 126.

³⁴ Nawet komputer pokładowy, w pierwszej części filmu nazywany Matką, tutaj nosi miano Ojca. W kontraście do przedstawicieli patriarchalnej technologii postaci kobiece zbudowane są w filmie właśnie wokół motywu matki. Por. np. *Aliens, (M)Others, Cyborgs: The Emerging Ideology of Hybridity*, [w:] *Alien Identities: Exploring Differences in Film and Fiction*, red. D. Cartmell, I.Q. Hunter, H. Kaye, I. Whelehan, London, Sterling, Virginia 1999, s. 176-181.

³⁵ Elementy science fiction z realiami schyłku XIX wieku eksponuje nurt fantastyki naukowej nazywany *steampunkiem*. *Steampunk* najczęściej koncentruje się na efektach przemian społecznych, które mogłyby nastąpić, gdyby przemysł skoncentrował się na wykorzystaniu pary, a nie ropy naftowej. Scenariusz filmu oparto na książce Christophera Priesta. Por. Ch. Priest, *Prestiż*, tłum. K. Mazurek, Kraków 20007.

³⁶ Drugi z magików do tego samego tricku wykorzystywał swojego bliźniaczego brata.

³⁷ Nauki Najwyższej Siostry łączą w sobie zdobycze psychologii i buddyzmu. Ich stosowanie ma aktywizować w klonach ich „kobiecą”, pozbawioną zwierzęcego charakteru stronę psychiki.

³⁸ M. Houellbecq, *Możliwość wyspy*, tłum. E. Wieleżyńska, Warszawa 2006, s. 9.

Summary

After the experience of American counter-culture revolution Anglo-Saxon science fiction had to face the process of gradual revaluation and deconstruction of its conventional motives. One of such stereotypical clichés was the intemperate misogynic characteristic of s-f plots which, under the cover of futuristic space technologies and distant cosmic worlds, often described adventurous “male” narratives. Female writers such as Ursula Le Guin, Joanna Russ and Alice Bradley Sheldon started deconstructing the “male gaze” of hard science fiction using the plots connected with futuristic, utopian worlds, based on matriarchy or fully devoid of male heroes. Female s-f, at the beginning often considered as controversial and aggressive, not only changed popular literary conventions but also made an impact on the mainstream cinema productions. Unfortunately, film industry reacted to this new trend mainly by boosting misogynic aspects of s-f cinematic plots. Such films as Bryan Forbes’ “Stepford Wives” (1975) or L. Q. Jones’ “A Boy and his Dog” (1975) present the female protagonist as the objects of desire for the male audience. This tendency reached the highest popularity in the s-f Hollywood cinema of 1980’s and early 1990’s. On the other hand, some movie productions also indicted a positive feedback to feminism. One of the first movies that efficiently reinterpreted misogynic clichés connected to the images of female s-f characters was Ridley Scotts’ “Blade Runner” (1982/1992). Gradually Scott’s masterpiece inspired other directors: Frank Oz’s re-make of “Stepford Wives” (2004) wittily argues with the gender stereotypes of modern s-f, other movies, such as Andrew Niccol’s “Gattaca” (1997), Michael Winterbottom’s “Code 46” (2003) and Alfonso Cuarón’s “Children of Man” (2006), indicate negative aspects of future patriarchal society where female protagonists have no equal rights to man. Another example of female critique of the modern capitalist societies is the motif of cloning. Unfortunately, cloning (altogether with other pro-feminist motives), in the beginning used by counterculture authors as the metaphorical indication of the inhuman aspects of the “technological capitalism”, very soon became another cliché used without any deconstructing power by the main cinema. This way the omniscient power of mass culture absorbed the revolting ideas of female s-f.

Janusz Stachowiak

Z Hanoi do Hollywood czyli ewolucja filmu antywojennego z Wietnamem w tle¹

Filmy powstałe w czasie zaangażowania USA w konflikt wietnamski oraz po wycofaniu się wojsk tego kraju z Półwyspu Indochińskiego, zaliczane do kina tematyki antywojennej, nie były w Ameryce zjawiskiem nowym. Hollywood znało już przypadki, kiedy twórcy filmowi za pomocą swoich dzieł wyrażali sprzeciw wobec konfliktów zbrojnych. Tak było w przypadku I wojny światowej (*Na Zachodzie bez zmian* Lewisa Milestone'a według powieści Ericha Marii Remarque'a), a później przy okazji II wojny światowej (*Dyktator* Charliego Chaplina, *The Best Years Of Our Lives* Williama Wylera czy *Być albo nie być* Ernsta Lubitscha). W czasie II wojny światowej na użytek propagandy militarnej powstał nawet oddział Biura Filmów Fabularnych. Mimo iż rząd wypierał się jakiegokolwiek pro-wojennej akcji propagandowej², nadzorował produkcję filmów wojennych³, w tym popularną serię dokumentalną *Why We Fight*. W filmach tych krytykowano wojnę samą w sobie, krytykowano bądź ośmieszano wrogów, z którymi walczyły Stany Zjednoczone, podkreślano słuszność polityki rządu USA.

Seria filmów dotyczących wojny wietnamskiej jest jednak dużo ciekawsza i dużo bardziej złożona niż poprzednie filmy wojenne bądź antywojenne. Dla porównania można skorzystać z artykułu Ewy Brzezińskiej i Elżbiety Durys zatytułowanego *Amerykański film wojenny – w poszukiwaniu głębokiej struktury*⁴, który – mimo iż dotyczy okresu II wojny światowej – prowadzi do interesujących wniosków.

Z lektury wynika, że, po pierwsze, okresowi II wojny światowej nie towarzyszyły żadne trwałe przemiany w kinie amerykańskim. Co prawda od nakręconego w 1941 roku *Sokoła Maltańskiego* w reżyserii Johna Hustona pojawia się w USA nowa kategoria zwana „czarnym kinem” – fakt w omawianym artykule pominięty, mimo jawnych powiązań kina noir z wybuchem wojny. Seria ta oznacza jednak jedynie nowe zabiegi estetyczne w filmach. Co więcej, okres popularności kina noir trwał około dziesięć lat, chociaż jego elementy wykorzystywane są po dziś dzień. Z artykułu możemy się dowiedzieć za to, iż od roku 1942 nastąpił prawdziwy wysyp filmów wojennych, który trwał do roku 1949. W ciągu 7 lat wyprodukowano około 19 pozycji, które co prawda można podzielić na kategorie, ale spośród nich nie uwidacznia się jakakolwiek ewolucja. Kwestia kolejna, być może najistotniejsza – filmy te powstawały w atmosferze ich aprobaty, wręcz zachęty amerykańskich władz, twórców Hollywoodu oraz odbiorców. Podobnie było zresztą z kwestią samej wojny. Udział USA nie budził w kraju wielu wątpliwości, czy Amerykanie występują po odpowiedniej stronie konfliktu.

Seria filmów zaangażowanych w kwestię wietnamską jest o wiele dłuższa i jednocześnie mniej intensywna od tej dotyczącej II wojny światowej. Twórcy przez długi czas napoty-

kali na naciski polityczne i społeczne, które utrudniały bądź uniemożliwiały produkcję filmów. Rzecz ostatnia – film wojenny o konflikcie wietnamskim zmieniał się, przechodził bardzo ciekawą ewolucję. Obrazy o wojnie wietnamskiej zmieniły wizerunek kina wojennego na bardziej rzeczywisty, mniej przesłodzony i brutalniejszy.

Wojna okiem dokumentalistów i Wietnam bez Wietnamu

Robiąc przegląd filmografii obrazów dotyczących wojny w Wietnamie, trudno znaleźć film fabularny nakręcony przed 1975 rokiem, który negatywnie pokazywałby ów konflikt. Wyjątek stanowią dwa filmy. Pierwszym jest obraz Arthura Penna *Alice's Restaurant* z 1969 roku, który opowiada o perypetiach młodego mężczyzny próbującego uniknąć rekrutacji do wojska, a w efekcie podróży do Wietnamu. Wojna nie jest jednak w filmie pokazana i nie znajdziemy tu obrazów działań militarnych, rzecz dzieje się tylko i wyłącznie na kontynencie amerykańskim. Drugim filmem są nakręceny w 1972 roku za niewielkie pieniądze i w domu reżysera Elii Kazana *The Visitors*. W kwietniu 1975 roku Amerykanie ostatecznie opuścili Półwysep Indochiński, a w Białym Domu nie zasiadał już żaden prezydent, który miał do czynienia z zaangażowaniem USA w Wietnamie, więc i naciski polityczne na twórców kinowych były znacznie słabsze, jeśli w ogóle jeszcze istniały, co pozwoliło im głośniejsze wypowiadać się o konflikcie.

Ostatnim głosem „za” w sprawie wojny był film *Zielone berety* z 1968 roku w reżyserii najsłynniejszego chyba zwolennika polityki USA w Indochinach, Johna Wayne'a. Słynny „Duke” gra tu również główną rolę żołnierza sił specjalnych, który – między prowadzonymi działaniami wojennymi – wdaje się w spór dotyczący wojny z pacyfistycznie nastawionym reporterem, który to po zobaczeniu konfliktu na własne oczy zmienia zdanie i staje się zwolennikiem działań rządowych. Już w początkowych scenach żołnierze, podczas konferencji prasowej, dyskutują o słuszności udziału wojsk amerykańskich w konflikcie wietnamskim. „Walczymy z groźbą komunistycznej dominacji nad światem” – mówi jeden z żołnierzy, rzucając na stół stos broni zdobytej w Wietnamie, a pochodzącej rzekomo z Chin, ZSRR i Czechosłowacji. Obraz – mimo zainteresowania ze strony publiczności – został zmiażdżony przez krytykę. Pisano o niekompetencji reżyserskiej⁵ i nadmiernej „jastrzębiej” dydaktyce – większość filmu zajmuje nie akcja, a polityczne kwestie uzasadniające obecność Amerykanów w Wietnamie. Często w recenzjach pojawiały się słowa ostrzejsze: „Niewymownie głupi, zepsuty i fałszywy w każdym szczególe”⁶. Wayne, którego twórczość kojarzona była głównie z westernami, przeniósł ich konwencję do filmu wojennego, zapożyczając również sporo elementów z kina wojennego okresu II wojny światowej. Do tych elementów dodano motyw do złudzenia przypominający chwalebny obronę fortu Alamo, która w historii USA stanowi swoiste Termopile. Północni Wietnamczycy zostali pokazani tendencyjnie, jako źli Indianie, natomiast oddziały amerykańskich żołnierzy występowały w roli praworządnego szeryfa. Poza tym filmowy obraz Wietnamu różnił się znacząco od tego, który można było zobaczyć codziennie wieczorem w telewizji. Również aktorzy nie oddawali swoją grą trudów i cierpień, jakie można było zobaczyć na twarzach amerykańskich marines uwiecznionych na licznych zdjęciach czy w reportażach telewizyjnych. Co ciekawe, ostatni obraz wyraźnie popierający politykę USA w Wietnamie pokrywa się czasowo z okresem, w którym siły przeciwników wojny zaczęły wśród społeczeństwa przeważać, więc może niekorzystna sytuacja w USA wpłynęła na negatywny odbiór filmu. Wróćmy jednak do kwestii podobieństwa *Zielonych beretów* do konwencji westernów. Wiele

późniejszych filmów również ją powieli, więc czemu w tym wypadku się nie sprawdziła? Odpowiedź jest dość prosta – otóż zmieniła się sama konwencja filmów o Dzikim Zachodzie.

Śladem myśli kontrkulturowej bohaterami stawali się ludzie z marginesu społeczeństwa, renegaci, przestępcy i coraz częściej – Indianie. W czasie wojny wietnamskiej ludzie zaczęli dostrzegać wiele analogii w losach Indian i Wietnamczyków oraz udziału USA w obu przypadkach. Apologia Indian w westernach stała się więc jedną z pierwszych form zaprezentowania swojego stanowiska przeciw polityce Stanów Zjednoczonych, przeciw wojnie i w obronie Wietnamczyków. Najślynniejszy film z tej grupy to *Mały wielki człowiek* Arthura Penna z 1970 roku, gdzie wymordowanie mieszkańców małej indiańskiej osady miało symbolizować masakrę wioski My Lai. Obok niego wymienić należy *Niebieskiego żołnierza* Ralphi Nelsona z tego samego roku. W filmie tym Indianie przedstawieni są jako lud odmienny kulturowo od białych. Ich tradycje są traktowane przez kolonizatorów jako niejasne, barbarzyńskie i brutalne. Jak często bywa, człowiek reaguje agresją na to, co dla niego niezrozumiałe, i nie inaczej jest w tym filmie. Indianie z otoczonej wioski stosują się do europejskich norm dyplomatycznych (wywieszają białą flagę oraz flagę Stanów Zjednoczonych) i mimo to zostają brutalnie zmasakrowani przez wojsko. „Pacyfikacja” osady obfituje w obrazy gwałtów, okaleczeń i morderstw zarówno dzieci, jak i kobiet. Sceny te kontrastują ze stoickim zachowaniem dowódcy, który w późniejszym przemówieniu nakazuje żołnierzom dumę z zaszczytnego udziału w bitwie i trwałego miejsca w historii narodu amerykańskiego.

Filmy, w których Indianie symbolizowali Wietnamczyków, powstawały również w późniejszym okresie (*Chato's Land* czy *Ulzana's Raid*), jednak wobec ewolucji kina antywojennego nie są one już tak ważne dla kwestii wietnamskiej.

W pierwszym etapie amerykańskich filmów fabularnych o Wietnamie wojna nie pojawia się w ogóle, a powiązania z nim są czysto symboliczne.

Wietnam pojawia się za to, tym razem w pełnej okazałości, w kinie dokumentalnym. Twórcy dokumentów byli o wiele bardziej niezależni od wpływów i nacisków zewnętrznych niż reżyserzy hollywoodzcy. Dziennikarz w *Zielonych beretach* daje się przekonać do konieczności i prawości amerykańskiej obrony Wietnamu Południowego przed komunistami nie za pomocą kłótni i argumentów, a za sprawą wyprawy do Wietnamu u boku oddziału żołnierzy. Z takiego założenia wyszli dokumentaliści, którzy chcieli, aby Amerykanie mogli zobaczyć Wietnam, nie wychodząc jednocześnie z własnych salonów, a przy okazji przekonać widza do własnych racji.

A Face Of War, pierwszy z filmów tej kategorii, wstrzymywany przez władze przed dystrybucją przez dwa lata⁷, jest dziś w zasadzie zapomniany, może dlatego, iż nie sprzeciwiał się wystarczająco zdecydowanie interwencji USA w Indochinach. Reżyser filmu, Eugene Jones, przez trzy miesiące 1966 roku żył w Wietnamie razem z oddziałem marines. Towarzyszył im nawet w czasie walki, co dwukrotnie przyplacił ranami postrzałowymi⁸. Film ten jest doskonałym przykładem *cinema vérité*, jak żaden następny oddaje codzienność amerykańskich żołnierzy w Wietnamie, warunki, jakie musieli znosić. Kolejne dokumenty – jak *The Peoples War*, *The Liberal War*, a przede wszystkim *In the Year of the Pig* w reżyserii Émile de Antonio – nie uszły już uwadze tak krytyków (nominacja do Oscara dla tego ostatniego), jak i widzów. W przeciwieństwie do Jonesa, Antonio nawet nie był w Wietnamie, chociaż nigdy nie krył swojej sympatii do Wietnamczyków, otwarcie mówił, iż chciał, aby pokonali Amerykanów⁹. Jego film to montaż dostępnych taśm: kronik filmowych, reportaży telewizyjnych, wywiadów, innych dokumentów.

Jego pracę można spokojnie porównać do niedawnego *Fahrenheit 9/11* Michaela Moore'a. Wykształcony filozoficznie Antonio odwołuje się do racjonalizmu widza. W otwarciu porównuje Ho Chi Minha do George'a Washingtona, a konflikt wietnamski do amerykańskiej wojny o niepodległość – w ten sposób przybliży Amerykanom dość anonimowych dotąd Wietnamczyków¹⁰. W filmie często zestawia ze sobą sprzeczne obrazy, na przykład pokazuje wywiad z Hubertem Humphreym, podczas którego polityk zaprzecza, jakoby więzieni przez Amerykanów Wietnamczycy byli źle traktowani, przeplatając go ze scenami, w których żołnierze kopią i biją więźniów¹¹. Z kolei Nick Macdonald w *The Liberal War* ucieka się raczej do symboli: rząd Diema odgrywa umieszczona na rękę kukielka, żołnierzy – plastikowe żołnierzyki uwiecznione w butelce ze zbyt wąską szyjką, aby z niej wyjść itd.¹² *The People's War* zaś opisywana jest jako podróż po Oriencie, która więcej ma wspólnego z filmami Franka Capry niż z dokumentem filmowym¹³.

O „wyżu” popularności dokumentów antywojennych świadczy Oskar za najlepszy film dokumentalny dla *Hearts And Minds* w 1974 roku. Amerykańska Akademia Filmowa niejednokrotnie udowodniała, że jest organizacją dość polityczną, tak więc nagroda była nie tylko docenieniem kunsztu twórców, ale również głosem poparcia w kwestii wietnamskiej. Od tego roku dokumenty o zaangażowaniu USA w sprawy na półwyspie Indochińskim ustępują miejsca filmom fabularnym. Peter Davis zaczął kręcić *Hearts And Minds* w 1972 roku niejako na potrzeby ruchu antywojennego, który w tamtym okresie przechodził kryzys. Tytuł filmu nawiązuje do hasła, z jakim ruszali do Wietnamu Amerykanie: aby zdobyć serca i umysły Wietnamczyków. Celem filmu jest jednak trafienie do serc i umysłów Amerykanów. W swoim filmie zadaje pytanie, które nie brzmi: „Co nam zrobili Wietnamczycy?”, ale „Co my zrobiliśmy Wietnamowi?”¹⁴. Obraz przedstawia Amerykanów jako potężny ekonomicznie i militarnie naród, jednak chory i upośledzony kulturowo. Amerykańską wojnę prezentuje jako wyrafinowaną technologicznie, jednocześnie bezduszną i barbarzyńską. Widzimy sceny przedstawiające cywilne ofiary amerykańskich nalotów, ujęcia marines podpalających chaty swoimi zapalniczkami, towarzyszymy żołnierzom w trakcie ich wizyty w domu publicznym. Obraz, jaki wyłania się z filmu, to Ameryka rasistowska, seksistowska¹⁵. Dokument miał pokazać ludziom już sprzeciwiającym się wojnie z powodów czysto pragmatycznych (np. zbyt dużych kosztów), że jest ona po prostu zła i niesłuszna¹⁶.

Amerykańskie filmy antywojenne, związane z kontrkulturą i będące pod jej silnym wpływem, były w zasadzie ahistoryczne. Tak jak kontrkultura rozpatruje moralne i etyczne wątpliwości towarzyszące udziałowi Stanów Zjednoczonych w konflikcie indochińskim. Nie zajmują się w żadnym stopniu historycznym podłożem konfliktu, jego dzielącą naród wietnamski genezą czy etapami zaangażowania się USA w ów konflikt. Wojna jest najczęściej tłem dla wewnętrznej walki bohatera czy elementem wpływającym na zmiany w nim zachodzące.

Po apologetycznych westernach oraz filmach dokumentalnych przyszedł czas na kolejny krok do przodu, czas, aby zacząć mówić o wojnie. Okazuje się jednak, że wpływy władz nadal były zbyt duże, by dopuścić do sfery produkcyjnej obraz, który pokazywałby wojnę w Wietnamie i robił to w sposób negatywny. W takiej sytuacji w latach 1970-71 powstały w USA trzy filmy antywojenne opowiadające kolejno o I i II wojnie światowej oraz o wojnie w Korei. Skoro nie można było nakręcić filmu o błędach interwencji w Wietnamie, można było pokazać zło innych wojen, bo przecież wojna jest złem uniwersalnym. Wszystkie trzy filmy były ekranizacjami znanych antywojennych powieści. *Johanny poszedł na wojnę* został przeniesiony na ekran przez samego autora książki oraz uznanego scenarzystę (m.in. *Spartacus* czy *Exodus*), Daltona Trumbo. Kręceniem

dwóch pozostałych zajmowali się młodzi twórcy. Reżyserię filmu *MASH* powierzono współpracującemu od dawna z telewizją Robertowi Altmanowi, *Paragraf 22* nakręcił zaś Mike Nichols, autor *Kto się boi Virginii Wolf* oraz *Absolwenta* – filmów, które niedawno odniosły ogromny sukces.

Powieść *Johnny poszedł na wojnę* została ukończona na kilka tygodni przed rozpoczęciem II wojny światowej i opowiadała o weteranie pierwszej. Amerykanie przypomnieli sobie o lekturze w czasie trwania wojny wietnamskiej i znów zyskała ona wielką popularność oraz rzesze fanów. Oliver Stone umieścił ją jako rekwizyt w 1989 roku w *Urodzonym Czwartego Lipca* – ekranizacji losów weterana wojny wietnamskiej Rona Kovica. Książka leży przy szpitalnym łóżku Rona, kiedy ten dowiaduje się, że już nigdy nie będzie chodził. Tak jak Kovic, główny bohater *Johnny poszedł na wojnę*, Joe, został okaleczony podczas wojny. Poszedł, bo ojciec mówił mu, iż w obronie demokracji każdy mężczyzna poświęciłby swojego syna. Ten sam ojciec nie wiedział jednak, czym jest demokracja. W efekcie wybuchu Joe utracił nie tylko wszystkie kończyny, ale także oczy, usta, uszy oraz nos. Jesteśmy świadkami jego starań ogarnięcia otaczającego go świata. Próbuje odliczać czas, pogodzić się ze stratą ukochanej Kareen. Widzimy, jak bezskutecznie szuka oparcia w religii, ale i Jezus, i pastor nie potrafią mu pomóc. Porozumiewa się, uderzając głową w poduszkę alfabetem Morse'a. Mężczyźni odmawiają się prawa do widzenia z rodziną, ze względu na drastyczność wypadku i błędów lekarzy, a także przywileju godnej śmierci czy chociażby podstawowych luksusów szpitalnych. Traktowany jak przedmiot eksperymentu mężczyzna walczy o zachowanie człowieczeństwa. Jego historię poznajemy za sprawą retrospekcji. Obraz – poprzez zadanie pytania: „Gdzie są wszyscy młodzi mężczyźni?” – oskarża wojnę o ludobójstwo na pokoleniu amerykańskich (i nie tylko) dwudziestolatków. Film nie wywołał dużego poruszenia, choć dostrzegła go krytyka. Stało się tak może dlatego, iż podczas jego oglądania ma się wrażenie naleciałości „starego kina”. Zawiera on wiele ciekawych i nowatorskich pomysłów (retrospekcje, gdzie sen miesza się z fantazją i rzeczywistością) jednak momentami ma się wrażenie, że jest to film nakręcony w latach pięćdziesiątych. Sceny, w których widzimy głównego bohatera w szpitalu, wypełnione są monologami zza kadru, co po dłuższym czasie mogło być męczące.

Paragraf 22 opowiada o losach latającego podczas II wojny światowej bombowcami kapitana Yossariana, który desperacko stara się dowieść swojej niepoczytalności, aby zostać odesłanym do domu. Tytułowy paragraf 22 mówi, że żołnierz, który twierdzi, że jest niepoczytalny, mówi tak, gdyż jest psychicznie zdrowy i po prostu nie chce latać i nie może zostać odesłany do domu. Aby wrócić w rodzinne strony, musi z chęcią odbywać więcej lotów, co oznaczałoby tym samym, iż jest szalony. Film pokazuje, że sama wojna jest rzeczą szaloną i tylko postradanie zmysłów może pomóc człowiekowi poradzić sobie z nią. Piloci dostają rozkazy zrzucaenia bomb na miasteczka, które nie mają żadnej infrastruktury przemysłowej, nie posiadają portu ani szyn kolejowych, nie stacjonują w nich żadni żołnierze, a same miasta nie posiadają jakiegokolwiek wartości strategicznej. W ramach protestu żołnierze zrzucają bomby do morza, za co zostają odznaczeni. Yossarian medal przyjmuje nago, co wzbudza oburzenie generała Dreedle'a (Orson Welles). Jego pytanie o mundur Yossariana schodzi coraz niżej po szczeblach wojskowych, bo każdy z oficerów chroni siebie, zrzucając obowiązki na niższych stopniem. Film parodiuje i wyśmiewa armię jako ogół, mentalność walczących i wojskową biurokrację. Przywódcy – zamiast wypełniać swoje obowiązki – dbają o zysk, wyręczają Niemców w zbombardowaniu własnej bazy w ramach wymiany handlowej. Armia monopolizuje miejską prostytutkę. Żołnierzom na sucho uchodzi gwałt i morderstwo Włochki, ale za brak przepustki grozi więzienie.

Paragraf 22 pokazuje zachowania żołnierzy w czasie trwania II wojny światowej, po czym przenosi je, uogólniając, na naród amerykański doby wojny wietnamskiej. Reżyser sugeruje nam, że Amerykanie, tak jak pacjenci szpitala, w tym okresie zasnęli niepatriotycznym snem¹⁷. W ten sposób *Paragraf 22* jest filmem antywojennym, ale staje się również ponurym szkicem amerykańskiego patriotyzmu czy też jego braku.

Akcja *MASH* rozgrywa się w szpitalu polowym nieopodal linii frontu podczas wojny w Korei. Fabuła w zasadzie powstaje tam, gdzie w większości filmów wojennych się kończy: po wystrzałach z karabinów, po wybuchach bomb¹⁸. Jedyne wystrzały, jakie słyszymy w *MASH*, to pistolety sędziów sportowych. Widz jest za to wystawiony w ogromnej mierze na efekty, jakie działania wojenne powodują. Główni bohaterowie są lekarzami, w zasadzie cywilami, jednak ze stopniami wojskowymi nadanymi im po to, aby mogli opiekować się rannymi żołnierzami. W zasadzie nikt nie ogląda wojny w sposób taki, jak lekarze starający się ratować życie rannych. Aby złagodzić tragedię i uchronić się przed utratą zmysłów, Benjamin „Sokole Oko” Pierce (Donald Sutherland) i John „Trapper John” McIntyre (Elliott Gould) szukają odskoczni od krwawych wydarzeń wojny. Reagują na ów koszmar w najbardziej człowiekowi naturalny sposób – humorem. Są niczym komicy, dla których estradą jest ociekający krwią szpital. Nie ma dla nich absolutnie żadnych świętości, a na pewno nie należy do nich mundur amerykański i wojsko, którego autorytety są podważane na każdym kroku. Przykładem trójka „głównych” wojskowych postaci. Dowódca szpitala spędza czas na łowieniu ryb, nie wie w zasadzie, co się w obozie dzieje, a przymyka oko na to, co zauważa. Frank Burns, strażnik zasad i moralności, zdradza żonę i w końcu zostaje odesłany w kaftanie bezpieczeństwa. Postępująca według paragrafów pielęgniarka „Gorące Wargi” z przeciwniczki zmienia się w największego fana wesołych chirurgów.

Film nie ma w zasadzie jednej linii fabularnej, jego struktura przypomina raczej piosenkę. Poszczególne segmenty, niezwiązane ze sobą raczej epizody, przeplatane są powtarzającymi się „refrenami”, jak wycięte sceny na salach operacyjnych, gdzie groteskowy humor koegzystuje z rzeką krwi czy odczyty z radiowęzła. Całemu filmowi, tak jak i wojnie, towarzyszy atmosfera szaleństwa i absurdu, tylko w tym wypadku podana przez reżysera w wesołym slapstickowym stylu. Altman, jak i współcześni mu młodszy reżyserzy, uczyli się sporo od twórców spoza swojego kontynentu – Felliniego, Bergmana czy reżyserów francuskiej „nowej fali”. Stąd widoczna w filmie wyjątkowa wrażliwość oraz bogactwo symboli. *MASH* został doceniony zarówno przez widzów, jak i przez zagraniczną i rodzimą krytykę. Popularność filmu przyniosła Altmanowi dochody tak wielkie (do 1979 roku zebrał prawie 40 milionów dolarów w wypożyczalniach)¹⁹, że stać go było na założenie własnego studia (Lion’s Gate), w którym do końca życia produkował swoje niezależne obrazy oraz promowa młodych twórców. Co do samego filmu, stał się on wzorem dla niezmiernie popularnego w latach 70-tych i 80-tych (1972-83) serialu o tym samym tytule.

Kino zaangażowane społecznie – filmy o weteranach

Pierwszą kwestią wpływu konfliktu wietnamskiego na USA, jaka najbardziej zainteresowała amerykańskich twórców filmowych, była sprawa mężczyzn powracających po odbytej służbie do domów. Może stało się tak za sprawą licznych przemian społecznych w Ameryce lat 60-tych, a może decydowały o tym wpływy kina zagranicznego, które było kinem zaangażowanym społecznie starającym się odzwierciedlać jak najdokładniej terażniejszą rzeczywistość. Pierwszym filmem, który wypowiadał się w kwestii

wietnamskiej, nie ukrywając faktu zaangażowania USA na Półwyspie Indochińskim w żadnej symbolice, byli *Goście* Elia Kazana z 1972 roku. *Goście* są także filmem, który rozpoczyna dyskusję nad najpopularniejszym wątkiem nurtu filmów „wietnamskich”, który wziął sobie za cel pokazanie weteranów wojny wietnamskiej. Począwszy od tego filmu, twórcy próbowali wypowiedzieć się, jak ich zdaniem wojna wpłynęła na pokolenie młodych walczących Amerykanów. Portret weterana w pierwszej fazie filmów podlegał mocnym stereotypom²⁰. Czasem pokazywano ich jako niewinne ofiary wojny, czasem jako okaleczonych psychicznie bądź fizycznie ludzi, najczęściej jednak obrazowano sposób, w jaki wojna odczłowieczała żołnierzy. Odbyta służba w Wietnamie była wytłumaczeniem socjopatycznych czy samobójczych zachowań, początkiem kryminalnych karier. Często tłumaczyła osobisty kryzys, alkoholizm, uzależnienie od narkotyków czy jakiegokolwiek problemy psychologiczne²¹. Podobnie jest właśnie w przypadku *Gości*, w których próbowano pokazać, jak wojna degradowała i odczłowieczała ludzi w niej walczących.

Film jest bardzo kameralny, opowiada historię weterana, Billa Schmidta, który wie dzie spokojne życie u boku swojej kobiety i ich dziecka do dnia, w którym odwiedza go dwóch byłych kompanów z wojska. Cel ich wizyty jest niejasny, lecz widz wyczuwa wiszące w powietrzu napięcie, które potęgują sceny obrazujące bezwzględność gości. Wraz z ilością spożywanego alkoholu między mężczyznami narasta konflikt, a widz dowiadyuje się, że Bill zeznawał przeciw kolegom w procesie w sprawie brutalnego traktowania więźniarki. Efektem nagromadzonej niechęci jest przemoc. W filmie pojawiają się sceny zabijania zwierząt, bójek i gwałtów. Takie bestialskie akty pozostawiają oprawców niewzruszonymi. Obraz Kazana oprócz pokazania wpływu, jaki wojna miała na żołnierzy, nie szczędzi również krytyki jej zwolennikom. Najbardziej zadowolony z wizyty weteranów jest ojciec dziewczyny głównego bohatera – Harry Wayne, weteran II wojny światowej. Nadanie tej postaci takiego, a nie innego nazwiska najpewniej jest polemiką z propagandowymi *Zielonymi beretami*.

Goście nie znaleźli uznania wśród publiczności. Nie stało się tak, ponieważ film był zły, tylko dlatego, że Amerykanie nie byli jeszcze gotowi ujrzeć taki obraz swoich żołnierzy. Nie byli też jeszcze gotowi na podjęcie w tak poważny i brutalny sposób dyskusji na temat wojny. Wietnam nie zszedł jeszcze na dobre z ekranów telewizorów, wojna wręcz rozszerzała się na tereny Laosu i Kambodży, więc na taki film było za wcześnie. Na pewno nie pomógł również fakt, iż Elia Kazan, kiedyś bardzo popularny i wielokrotnie nagradzany reżyser, dawno stracił kredyt zaufania Ameryki. Tak czy inaczej film został zdjęty z afiszów nowojorskich kin po ośmiu dniach projekcji²². Oprócz *Gości* wątek weteranów jako zdegenerowanych moralnie brutalni porusza wiele innych filmów, na przykład *Angels From Hell* czy *The Losers*, jednak żaden z nich nie podejmował tej kwestii w sposób nawet w przybliżeniu tak poważny i dojrzały, co *Goście*. Może stało się tak dlatego, ponieważ mimo sporej liczby filmów o tej tematyce wszystkie powstawały poza znaczącymi studiami produkcyjnymi i pozbawione były znanych nazwisk aktorskich czy reżyserskich²³.

Na kolejne znaczące filmy o weteranach, gdzie ich portret byłby bardziej realistyczny, trzeba było trochę poczekać, gdyż powstały dopiero w drugiej połowie dekady. Okazało się, że Hollywood nie potrafi zdecydowanie sprzeciwić się wojnie i na prawdziwy zalew filmów o tematyce wietnamskiej trzeba było poczekać do zakończenia udziału USA w konflikcie²⁴. W 1976 premierę miał *Taksówkarz*, dziś film kultowy, a dwa lata po nim na ekrany weszły *Powrót do domu* oraz *Łowca Jeleni*. Są to dwa chyba najpopularniejsze i najbardziej znane filmy o weteranach z lat siedemdziesiątych. Tym razem warunki

były sprzyjające – publiczność była gotowa zobaczyć weteranów z Wietnamu na dużym ekranie. Wszystkie filmy były nakręcone przez uznanych reżyserów, główne role grali popularni aktorzy. Filmy zostały uznane również za znaczące przez krytyków i zebrały nominację Akademii Filmowej na najlepsze filmy roku.

Powrót do domu jest w zasadzie opowieścią o trójkacie miłosnym. Zaczyna się od sceny niemalże dokumentalnej, podczas której prawdziwi weterani z Wietnamu (poza głównym bohaterem) wymieniają swoje poglądy na temat wojny. Z czasem kamera robi najazd na jednego z nich – Luke'a Martina (Jon Voight). Od tego momentu obserwujemy zamysłoną twarz głównego bohatera, głosy pozostałych słyszymy zza kadru, w tym bardzo ważny monolog: „Muszę usprawiedliwić swój paraliż, muszę usprawiedliwić zabijanie ludzi, więc mówię, że wojna była dobra. Ale ilu znacie ludzi, którzy potrafią stanąć naprzeciw rzeczywistości i powiedzieć: to, co zrobiłem, było złe? I nadal móc żyć jako kalecy do końca życia?”. Główny bohater jest sparaliżowany od pasa w dół. Paraliż reprezentuje jego zranioną przez wojnę psychikę²⁵. Taki a nie inny początek filmu sugeruje historyczność filmu. Nic bardziej złudnego, gdyż sekwencje w stylu *cinema vérité* są tylko oprawą scen z codziennego życia poruszających się na wózkach weteranów. Jak większość pozostałych filmów antywojennych *Powrót do domu* jest ahistoryczny. Chodzi oczywiście o podłoże konfliktu, nie o podkład muzyczny czy stroje i fryzury aktorów²⁶. Autorzy zabiegają w tych filmach o to, aby pokazać wpływ wojny na jednostkę, jej osobistą i wewnętrzną walkę. Na widza mają wpływać nie fakty, a emocje. W tym wypadku film próbuje pokazać, że wojna była zła, ponieważ młodzi Amerykanie tacy jak Luke zapłacili za nią wysoką cenę. Po stronie weteranów stają również zdjęcia filmowe. Kamera nie kręci poruszających się na wózkach z góry, również ich nie monumentalizuje, filmując z perspektywy żabiej. Operator celowo zniżał kamerę, tak aby być na równi z weteranami, aby byli po prostu rannymi starającymi się żyć jak inni ludzie. Z biegiem filmu Luke, w dużym stopniu dzięki znajomości z Sally Hyde, dojrzewa, ulega przemianom. To właśnie on, jak sugerowała rozmowa na początku filmu, pogodził się z faktem, iż został kaleką, walcząc w niesłusznej wojnie²⁷. Jednocześnie dochodzi do momentu, w którym musi pogodzić się ze swoim fizycznym paraliżem. Z gorzkiego cynika, który nie potrafi pogodzić się z własnym kalectwem, staje się aktywnym przeciwnikiem wojny. Przykuwa się do bramy centrum rekrutacyjnego czy opowiada dzieciom w szkole o okrucieństwach wojny.

Drugi z bohaterów – Bob Hyde (Bruce Dern) – jest wojskowym, który ma właśnie opuścić USA i wyruszyć do Wietnamu. Jego pogląd na wojnę jest zwierciadłem tego, co mówi o niej rząd, daleko mu do własnej, złożonej opinii, podobnej do tych, które słyszeliśmy w pierwszej scenie. Do wojny podchodzi z uśmiechem jak do przygody. „Postrzelamy sobie razem” – to słowa, które padają podczas rozmowy z przyjaciелеm. Widzowi Bob wydaje się postacią silną, w kontraście do z pozoru słabego, bo okaleczonego Luke'a. Jego męskość zostaje jednak szybko podważona w scenie, w której nie potrafi doprowadzić do orgazmu swojej żony.

Powrót do domu od wielu innych filmów dotyczących problemu wietnamskiego różni się silną rolą kobiecą, zagrana przez Jane Fondę. Jej udział w filmie miał znaczenie podwójne w kontekście jej działalności antywojennej w życiu prywatnym. Gra ona Sally, pozostawioną w USA żonę Boba, która dla zabicia czasu i z poczucia patriotyzmu zostaje ochotniczą pielęgniarką w szpitalu dla weteranów. Jej znudzenie życiem w bazach wojskowych odczytujemy po doborze koleżanki – Vy, której strój, fryzura i zachowanie jest uosobieniem kontrkultury²⁸. Za sprawą znajomości z Lukiem Sally kształtuje swoją opinię na temat konfliktu wietnamskiego, bazując na jego osobistej tragedii, nie na

podłożu faktograficznym. Dokładnie tak samo miał zareagować widz. Z czasem Sally i Luke'a zaczyna łączyć uczucie, co komplikuje jednak powrót Boba do domu. Nie jest to już ten sam Bob, co na początku filmu. Cichy, przygaszony, nie potrafi odnaleźć się w amerykańskiej rzeczywistości. Został w Wietnamie ranny i do naszej oceny pozostaje fakt, czy zranił się umyślnie, czy też był to przypadek. Tak czy inaczej wojna odcisnęła na nim swoje piętno. Do naszej oceny pozostaje także zakończenie losów co najmniej dwóch z trzech postaci pokazane w trzech odrębnych scenach. Sally wraca do męża i kupuje steki na barbecue, ale czy mamy uwierzyć, że można najzwyczajniej cofnąć wszystkie zmiany, które stały się jej udziałem? Bob wbiega nago do morza, gdzie chce dokonać albo symbolicznego oczyszczenia, albo dopełnić samobójstwo. Luke'a widzimy zaś w sali wykładowej, gdzie wypowiada się na temat wojny.

Łowca jeleni miał premierę w 1978 roku i zdaniem krytyków wraz z wyświetlanym rok później *Czasem Apokalipsy* stanowił *crescendo* nurtu filmów o Wietnamie²⁹. W obu filmach główni bohaterowie, typowi westernowi samotnicy, wypełniają swoje misje na granicach świata natury i cywilizacji³⁰. *Łowca Jeleni* opowiada w trzech aktach (przed, w trakcie i po służbie w Wietnamie) historię kilkorga przyjaciół z małego hutniczego miasteczka Clairton w Pensylwanii. Bohaterów, pochodzących z Ukrainy Łemków, poznajemy w przeddzień ich wyjazdu do Wietnamu, kiedy jeden z nich bierze ślub. Następnego dnia z rana wybierają się na polowanie. Potem przenosimy się do Wietnamu, gdzie z bohaterami doświadczamy horroru wojny. Po powrocie z Wietnamu towarzyszymy Michaelowi (Robert de Niro) w jego staraniach, by odnaleźć przyjaciół, Nicka (Christopher Walken) i Steve'a (John Savage), oraz odnowić łączącą ich przed wojną więź i przyjaźń. Taki zarys fabuły może prezentować się dość prosto, jednak tak nie jest.

Jest to pierwszy film o wojnie wietnamskiej, gdzie poznajemy bohaterów, zanim znajdą się oni na wojnie. Możemy spędzić z nimi trochę czasu, poznać ich, postudiować i w efekcie dostrzec więcej zmian po ich powrocie do Ameryki. Przedstawiona nam zostaje mała, zmitologizowana społeczność o ustalonych wartościach i rytuałach, które są brutalnie rozdarte; nostalgiczny portret nieco nierealnego i spoza czasu miasteczka, kompletnie odizolowanego od polityki wielkiego świata i wojny. Nierzeczywisty zarys miasta jako swoistego Edenu ma spotęgować u widza uczucia, kiedy pokazane zostaną mu sceny ze służby przyjaciół w Wietnamie. Trzech bohaterów ma niedługo wkroczyć w ten bezwzględny wojenny świat, jednak nie znajdziemy u nich żalu, pretensji czy strachu. Znaleźli schronienie i dom w Ameryce i czują, że ich obowiązkiem, nawet zaszczytem, jest walka w obronie ich kraju. Obok Boga, co widzimy poprzez sceny celebracji religijnych, kraj jest dla tych ludzi najważniejszą wartością. Nick wyraża małe zaniepokojenie i wymusza na Michaelu obietnicę, że ten go nie opuści. Ich wyjazd jest celebrowany przez całą społeczność, bo jest to fakt, który napawa ją dumą. Jedyna negatywna opinia o wojnie wychodzi od outsidera. Spotkany w barze były żołnierz zielonych beretów mówi o wojnie: „Fuck it”. On jako jedyny był już w Wietnamie i widział, jak naprawdę wygląda ta wojna. Postawa weterana jest ponurą zapowiedzią tego, co ma się zdarzyć w przyszłości.

Michael jest najsilniejszą postacią w grupie, jej przywódcą i spoiwem. Jest najpoważniejszy, najdojrzały, w pewnym sensie stanowi dla swoich przyjaciół tajemnicę. Jest najwyraźniejszym nośnikiem tradycji swojej społeczności. Jest również świetnym myśliwym i to właśnie łono natury, las jest miejscem, gdzie najbardziej się spełnia, w przeciwieństwie do kolegów. Nawet jego dom stoi na skraju miasta, jakby na granicy świata industrialnego i świata natury³¹. Kamera filmuje Michaela podczas polowania ujęciem z dołu, co monumentalizuje jego postać, nadaje mu cechy mitycznej boskości. Znajdu-

jące się w tle podczas tych ujęć niebo oraz zaśnieżone szczyty gór sugerują nam również, że jest on postacią czystą. Efekt potęguje ścieżka dźwiękowa, na której słyszymy śpiew chóru. Podczas polowań Michael jest cierpliwy, praktykuje credo „jednego strzału”, czyli doskonale wyczekanego i przygotowanego, który zabija zwierzynę. To także on jako jedyny zachowuje spokój w obliczu śmierci w niewoli i dzięki niemu uda się przyjaciółom uciec. Jest postacią symbolizującą życie ponad konwencjonalnymi wartościami, wytwarzającą aurę niemalże ponadludzkiej odwagi i osobowej niezniszczalności³². Ponadto uosabia uczucia, narodową pewność siebie, która przywiodła amerykańskich żołnierzy do Wietnamu³³. W przyszłości Michael będzie musiał zaadaptować swoje umiejętności do potrzeb wojennych. W kontraście z czystym, boskim polowaniem wojna u Michaela Cimino to rzecz brudna. Zmechanizowany proces, w którym giną masowo ludzie. Drugi akt, tak jak poprzedni, otwierają sceny ognia. W pierwszym przypadku jest to jednak ogień kontrolowany, hutniczy, przynoszący korzyść i pożytek. W drugim zaś jest to ogień wojny, naloty napalmem czy miotacz ognia używany przez Michaela do zabijania wroga. Cimino pokazuje, że wojna w Wietnamie nie ma żadnych limitów, giną wszyscy – żołnierze, cywile, kobiety i dzieci. W tym segmencie jesteśmy świadkami, jak więźni w fatalnych warunkach przez żołnierzy Vietcongu bohaterowie są zmuszeni do gry w rosyjską ruletkę bez wyraźniejszego powodu, oprócz sadystycznej przyjemności i rozrywki tych pierwszych. Fragment pokazujący wojnę jest najkrótszy ze wszystkich trzech. Reżyser nie miał na celu skupiać się na walce żołnierzy, ale na ich próbach zapewnienia sobie na powrót miejsca w „starym świecie” oraz na tym, jaki wpływ na ten świat wywarła wojna. Bohaterom udaje się w końcu uciec, dzięki przywództwu Mike’a, jednak wydarzenia te zmieniły ich życia na zawsze. Steven podczas ucieczki ulega wypadkowi i jest do końca życia przykuty do wózka. Według niektórych ma on symbolizować „bezradną i zależną od innych ofiarę”³⁴. Po traumatycznych przeżyciach bezpowrotnie okaleczony psychicznie Nick uzależnił się od narkotyków i gry w rosyjską ruletkę.

Ostatni akt przedstawia starania Michaela o wypełnienie danej Nickowi obietnicy. W tej części możemy zobaczyć, jak reżyser widział Wietnam Południowy. Tu także gra się w rosyjską ruletkę, której gwiazdą jest teraz Nick. Nie ma Vietcongu, ale są bogaci, skorumpowani i bezduszni biznesmeni, dla których jest to sport, interes i zarobek. W ogóle południowi Wietnamczycy stanowią antytezę Michaela³⁵, są wulgarnymi materialistami szukającymi tylko zysku, a za nic mającymi wartości takie jak Bóg, kraj czy rodzina. Doskonałym przykładem jest scena, w której prostytutka próbuje namówić Michaela na stosunek, podczas gdy jej małe dziecko płacze w łóżku obok. Sajgon jest brudny, głośny i dekadentcki, mocno kontrastuje z cichym i przyjaznym miasteczkiem w sercu Pensylwanii. Autorzy delikatnie sugerują, że to właśnie Ameryka mogła mieć tak zgubny wpływ na Wietnamczyków.

Po odnalezieniu Nicka przyjaciele przystępują do gry w rosyjską ruletkę. Tak jak przy każdym poprzednim zakładzie zawartym między nimi w filmie, tak i teraz Nick przegrywa. Tym samym Michaelowi nie powiodła się próba zebrania na nowo przyjaciół. Nie udało mu się również dotrzymać obietnicy danej Nickowi, chociaż nie można mu odmówić starań. Michael, dzięki swoim idealnym cechom osobowym, uosabia niewinną ofiarę, czystego Amerykanina, w wojnie, w której Północny Wietnam był brutalnym agresorem³⁶. W filmie tym wojna wietnamska pokazana została jako destruktywne doświadczenie rozbijające z początku zgraną i wesołą grupę młodych mężczyzn. Nick umiera, Steven jest sparaliżowany, a Michael stracił swoje poczucie przywództwa. Końcowe śpiewanie przez mieszkańców Clairton *God Bless America* sugeruje, że będą się oni starać zrekonstruować zdefragmentowane społeczeństwo³⁷.

Reżyser nie daje jednak żadnych znaków, czy faktycznie da się ukoić ból straty, którą przyniosła wojna.

Cimino nie zadaje pytania: „Dlaczego Amerykanie byli w Wietnamie?”. Nie wchodzi w szczegóły, czy była to wojna domowa, czy kolonialna. Zadaje pytanie o odpowiedzialność moralną, jaką ponoszą Amerykanie za aktywne jej popieranie bądź pasywną akceptację. Film pokazuje też śmierć i destrukcję, jaką przyniosła Ameryce wojna w Wietnamie. Wielu historyków zarzucało filmowi niedokładność, ale reżyser nigdy nie miał zamiaru kręcić filmu w stu procentach zgodnego z rzeczywistością. *Łowca jeleni* nie jest filmem tylko o Wietnamie, ale o wojnie w ogóle, o spustoszeniach, jakie ona powoduje. Film został nakręcony niedługo po zakończeniu konfliktu wietnamskiego, który w umysłach Amerykanów był wciąż żywy, dlatego też przykład tej wojny miał trafić do nich najlepiej³⁸. *Łowca jeleni* jest niezmiernie ważną interpretacją artystyczną wojny, ponieważ w pełni pojmuje i ogarnia jej źródło, a następnie trzeźwo bada jej znaczenie w odniesieniu do niedawnych doświadczeń Ameryki.

Po tych filmach Hollywood staje się bardziej łaskawe dla weteranów. Byli żołnierze są raczej ofiarami wywołującymi litość, a nie odrazę czy strach. Tak jak w *Cutter's Way* mogą być wciąż kalekami, ale nadal stać ich na bohaterstwo i pozytywny wpływ na otoczenie³⁹. W filmie *Rambo: Pierwsza krew* łączą się za to wątki weterana zarówno jako osoby niebezpiecznej i niestabilnej psychicznie, jak i jako ofiary wojennej pożogi. Johna Rambo (Sylvester Stallone) poznajemy w momencie, kiedy próbuje odnaleźć ostatniego żyjącego kompana z oddziału. Okazuje się, że kolega zmarł na raka, sam Rambo jest zaś nachodzony przez miejscowe władze mające go za włóczęgę. W końcu Rambo „pęka” na posterunku, kiedy wracają do niego wspomnienia z Wietnamu. Obezwładnia policjantów i ucieka do lasu. Ścigany przez władze staje się Vietcongiem we własnym kraju – niebezpiecznym i niechcianym, groźnym i nieuchwytnym. Rambo wychodzi z oblawy cało i dewastuje niegościnne miasto, wypowiadając najbardziej znaczące słowa w ostatnich minutach filmu. Ze łzami w oczach Rambo mówi, że społeczeństwo, za które wyjechał walczyć, teraz go odrzuciło: „To nie była moja wojna! To wy mnie na nią wysłaliście i zrobiłem wszystko, co mogłem by wygrać [...] Po powrocie ci ludzie na lotniskach, protestujący przeciwko mnie, plujący na mnie, nazywający mnie mordercą dzieci”. Także kraj, którego Rambo chciał bronić, nie zapewnił mu zasłużonej opieki ani respektu. „W Wietnamie mogłem latać samolotem, prowadzić czołg, zarządzałem sprzętem wartym miliony dolarów, w kraju nie mogę dostać nawet pracy jako parkingowy!” Losy Johna Rambo są hołdem złożonym przez Hollywood weteranom, ale również początkiem nowej fali filmów o Wietnamie, o których będzie czas napisać później.

Ostatnim z ważniejszych dzieł o weteranach Wietnamu jest film stanowiący drugą część tzw. wietnamskiej trylogii w reżyserii Olivera Stone'a, nakręcony w trzech odcieniach kolorów amerykańskiej flagi, opowiadający prawdziwą historię Rona Kovica *Urodzony Czwartego Lipca*. Sceny wojenne zajmują niewielką część filmu, jednak warto wspomnieć, że film, mimo iż jest historią weterana, zawiera sporo z nurtu „Wietnamu prawdziwego”. Oprócz *Zielonych беретów* jest jedynym obrazem, w którym amerykańscy żołnierze nie używają karabinów M-16, które wprowadzono do powszechnego użytku dopiero po 1968 roku.

Bohater wychowuje się na cichych przedmieściach. Jest popularnym zapaśnikiem, gwiazdą w swojej szkole. Ma kochającą rodzinę, miłych sąsiadów. W tej części filmu nawet namawiający do służby wojskowej żołnierze są doskonali, monumentalizowani. Wychowany przez rodzinę i kraj w patriotycznym wspomnieniu o II wojnie świa-

towej oraz wojnie koreańskiej Ron nie zastanawia się długo i kiedy wybucha wojna w Wietnamie, zaciąga się do wojska. Decyzja ta spotyka się z aprobatą niemalże całego środowiska. Sceptycyzm widać tylko u ojca Rona, weterana II wojny światowej, który jako jedyny wie, jak naprawdę wygląda wojna. Wcześniej Ron mógł jedynie bawić się w wojnę z kolegami, teraz jest gotów zginąć w obronie kraju, który jego zdaniem jest w niebezpieczeństwie. Wcześniej światu zagrażał faszyzm, teraz Ron dał się przekonać, że komuniści są w amerykańskich ogródkach⁴⁰. Nieprzekonujący idylliczny świat i radośni ludzie przedstawieni w pierwszych fragmentach filmu mają reprezentować podstawowe amerykańskie wartości⁴¹ i kontrastować z piekielnym obliczem Wietnamu. Ron doświadcza na własnej skórze horroru wojny, co reżyser pokazuje nam poprzez jedną fantasmagoryczną wizję bitwy⁴², krwawą i szaloną, w której giną kobiety i dzieci, a skutkiem tragicznej pomyłki Kovic zabija kolegę z oddziału. W trakcie kolejnego patrolu Ron popełnia błąd, możliwe, że był rozproszony poczuciem winy, zostaje ranny i w efekcie sparaliżowany od pasa w dół.

W domu nie czeka go jednak chwała i podziw, jakim sam darzył byłych wojskowych, oglądając ich podczas parady czwartego lipca. Pierwsze miesiące w kraju spędza w brudnym, wręcz obrzydliwym, odrażającym szpitalu na Bronxie z dziesiątkami takich jak on okaleczonych żołnierzy. Ronem opiekuje się bezduszny i pozbawiony współczucia personel – biali lekarze oraz czarni sanitariusze, którzy uważali Wietnam za wojnę białych i bogatych. Aparatura szpitalna jest zbyt stara i niezdatna do użytku, po podłogach pośród niewysprzątanых ekskrementów chodzą szczury, pacjenci narkotyzują się w ukryciu. Po wyjściu ze szpitala Rona witają krzyki i śpiewy przeciwników wojny palących amerykańskie flagi oraz brak zrozumienia ze strony rodziny. Jego szkolna miłość, teraz studentka na uniwersytecie w Syracuse, sama zaangażowana jest w działalność antywojenną. W oczach ludzi Ron widzi czasem litość, próżno jednak szukać podziwu, jakim sam darzył weteranów triumfalnie kroczących podczas parady. Jego własna parada okazuje się porażką ze względu na protestujących oraz wciąż zbyt żywe wspomnienia bitewne i poczucie winy – coś, czego próżno szukać na twarzach weteranów II wojny światowej. Pozbawiony iluzji i załamany swoim upośledzeniem Ron popada w nałogi. Nie znajduje nawet miejsca pośród takich jak on okaleczonych weteranów, oddających się za renty wojskowe uciechom w Meksyku, gdzie prostytutki dawały im iluzję męskości. Udaje mu się jednak pokonać przeciwności i własne ułomności, przybiera wygląd kontrkulturowca, jego poglądy również się zmieniają, ulegają ewolucji. Nie bez znaczenie pozostaje fakt, iż Ron odwiedził rodzinę żołnierza, którego wcześniej przypadkowo zastrzelił. Rozmowa z nimi pozwoliła mu zrzucić ogromny kamień ciężący na jego sumieniu. Wcześniej w sporze o Wietnam potrafił wygłaszać tylko wyuczone „*love it, or leave it*”, teraz dojrzał do własnych myśli i słów. Kovic staje się aktywistą antywojennym i zaczyna walczyć przeciw interwencji w Wietnamie. W ostatnich scenach filmu towarzyszymy mu, kiedy ma przemawiać na Narodowej Konwencji Demokratów w roku 1976. Towarzyszący mu podziw i zainteresowanie kontrastują z wcześniejszą o cztery lata próbą wypowiedzenia się na temat wojny na Narodowej Konwencji Republikanów, skąd Rona wyrzucono. Scena ta jest też jakby spełnieniem wcześniejszych marzeń Rona o udziale w paradzie weteranów, gdzie byłby podziwiany i obdarzony szacunkiem.

Filmy o weteranach były najdłużej trwającym odłamek nurtu wietnamskiego. W tym czasie ulegał on ciekawym przemianom. Na początku weterani byli bohaterami bardziej pasującymi psychologicznie do horrorów, aby później stać się ofiarami konfliktu, z czasem Hollywood uczyniło z nich superbohaterów.

Historia bywa bolesna, a w historii Stanów Zjednoczonych nic nie boli bardziej niż wojna wietnamska. Naturalną kolejną rzeczą Amerykanie szukali sposobu, aby przepisać ten kawałek historii i zrehabilitować się, i tak jak Niemcy po przegranej I wojnie światowej stworzyli mit „ciosu w plecy”, tak oni stworzyli własny mit, który był mniej bolesny niż fakty. Teorię tzw. *will to myth*, polegającą na zastępowaniu historycznej traumy w podatnej na sugestie pamięci mas symbolami i mitami, opisał Lévi-Strauss⁴³. Mitem tym miała być bliżej niesprecyzowana „władza”, która nie pozwoliła żołnierzom wygrać konfliktu. Do tej teorii dołączono jeszcze jedną – tzw. *Victimization*⁴⁴. Tak jak Japończycy i Niemcy po II wojnie światowej zrzucili winę za popełnione w jej czasie zbrodnie na nieistniejącej już władze, czyniąc z ludzi biorących udział w wojnie ofiary tychże reżimów, podobnie uczynili Amerykanie, i to właśnie oznacza ten termin. Po cóż taki zabieg? Otóż być ofiarą oznacza, że nie trzeba nigdy mówić „przepraszam”⁴⁵. „Wojna to teatr, a Wietnam został odegrany bez trzeciego aktu”⁴⁶, który miał zostać wykonany teraz. Dlatego też filmy z tego okresu miały budzić sympatię do amerykańskich żołnierzy (którzy w latach osiemdziesiątych byli weteranami) z powodu piekła, przez jakie przeszli, walcząc mężnie w niesłusznej wojnie.

W sposób niezamierzony, ciekawy i niepozbowiony drugiego dna film *Rambo: Pierwsza krew* stał się punktem wyjścia dla serii dość popularnych i dochodowych⁴⁷, jednak już nie tak znaczących obrazów z nurtu tzw. *The New Patriotism*⁴⁸, które – wspierane przez administrację Reagana – zaczęły wychodzić w połowie lat osiemdziesiątych. Ich narracja była skupiona na prowadzeniu fabuły od jednej do drugiej sekwencji akcji – walki, strzelaniny, wybuchu itd. Psychologia postaci gra tu rolę nawet nie drugorzędną. Przykładowo John Rambo w pierwszej części jest weteranem wojennym, którego wewnątrz poznajemy częściowo przez retrospekcje niewoli wietnamskiej oraz w większym stopniu przez końcowy monolog. Wylania się tam obraz niestabilnego emocjonalnie ze względu na traumatyczne przejścia wojenne człowieka, który ponadto czuje się opuszczony przez kolegów, przez kraj, którego bronił, poddany ostracyzmowi przez tych, których – jego zdaniem – bronił. Postać z drugiej części nie jest już tak głęboko zarysowana. Stać ją zaledwie na podstawowe uczucia i brak zaufania do władzy (pokłosie Wietnamu i afery Watergate⁴⁹). Wszelkie uczucia wyraża raczej swoją miną niż słowami. Może dlatego, iż w książce, która służyła za podstawę scenariusza pierwszej części, Rambo ginie. Z punktu widzenia tematu niniejszego tekstu jest to nurt najmniej interesujący czy nawet niewymagający omawiania, jednak jest on sposobem odreagowania „kompleksu wietnamskiego”, dlatego też znalazł swoje miejsce. Pierwsza część trylogii o przygodach Johna Rambo, byłego żołnierza oddziału zielonych beretów, dotykała kwestii alienacji czy nawet pogardy, z jaką społeczeństwo i władza zareagowały na powracających z Wietnamu weteranów. Obraz ten pokazywał również bliźnię, którą w umysłach walczących na trwałe wyryły doświadczenia z Półwyspu Indochińskiego. Jest to jednak tylko jeden punkt widzenia. Patrząc na ten film z innej perspektywy, można było zobaczyć niepokonanego żołnierza, niemalże supermana, który samodzielnie stawia czoła policji i gwardii narodowej i wychodzi z tej potyczki zwycięsko. Seria filmów „przepisujących historię” obejmuje właściwie tylko *Niespotykane męstwo* oraz losy Johna Rambo (Sylvester Stallone) i Jamesa Braddocka (Chuck Norris), przy czym każdy z nich ma swoją własną trylogię. Filmy te będą się skupiać właśnie na tych dwóch bohaterach jako super-żołnierzach, którzy w pojedynkę zabijają krocie wietnamskich żołnierzy, często powracają do Wietnamu, aby uwolnić stamtąd przetrzymywanych wciąż po wojnie więźniów.

Idea nieoswobodzonych mimo zakończenia wojny żołnierzy zrodziła się w kolejnym, po *Rambo: Pierwsza krew*, filmie Teda Kotcheffa – *Niespotykane męstwo*, w którym gru-

pa weteranów wraz z synem kolegi powraca do Wietnamu po swoich byłych kompanów. Pomysł żołnierzy zwanych MIA (*missing in action*), czy POW (*prisoners of war*) będzie motywem przewodnim filmów o Rambo i Braddocku. Spełniał on, po pierwsze, ważną funkcję psychologiczną, ponieważ jeśli wróg po wojnie wciąż przetrzymuje niesłusznie więźniów, oznacza to, że zawsze (zwłaszcza w czasie trwania wojny) był bardzo okrutny i niehumanitarny, tym samym czyniło to z Amerykanów tę „właściwą” stronę konfliktu. Po drugie, było to oskarżenie skierowane w stronę tchórzliwej władzy (oczywiście bezimienną i nie kojarzoną z Reaganem), która wcześniej nie pozwoliła wygrać wojny, a teraz – w trosce o utrzymanie poprawnych stosunków dyplomatycznych – nie wykazuje zdecydowanego postępowania w kwestii zaginionych w akcji. Po trzecie, wojna nie jest zakończona, dopóki wszyscy żołnierze nie wrócą do domu, więc jeśli sprowadzi się z powrotem fikcyjnych filmowych więźniów, czy Amerykanie zapomną w końcu o traumie Wietnamu? Po czwarte, fakt, iż bohaterom sztuka uwalniania więźniów wychodzi, miał pokazywać, że z amerykańskimi żołnierzami wszystko jest i było w porządku i to nie z ich winy wojna w Wietnamie została przegrana⁵⁰. Na koniec rzecz piąta – uwalnianie więźniów wojennych nawiązywało do ówczesnej sytuacji międzynarodowej, kiedy to w czasie kadencji Ronalda Reagana rozkwitały akty terrorystyczne i liczne porwania. Filmy z tej serii spełniały jeszcze jedną funkcję – pokazywały, że mimo iż Amerykanie walczą z Wietnamczykami, prawdziwym wrogiem pozostają Sowieci⁵¹.

Najpopularniejszym filmem tego nurtu był oczywiście *Rambo*, który nie tylko zarobił najwięcej z wszystkich filmów o wojnie wietnamskiej, ale uruchomił również potężną machinę marketingową⁵² (serial animowany o losach Rambo, zabawki, plakaty, T-shirty). W drugiej części swoich przygód Rambo zostaje wysłany z powrotem do Wietnamu, aby oswobodzić żołnierzy. Przed misją zadaje pytanie: „Czy tym razem pozwolą nam wygrać?”. Okazuje się, że władze wcale nie chciały znaleźć żadnych więźniów i tak jak przed laty opuściły swoich żołnierzy, tak też czynią po raz kolejny teraz. Rambo i więźniowie mają być ofiarami wojny i swojego rządu, który tę wojnę wywołał.

Rambo jest również amerykańską regeneracją, odzyskaniem męstwa poprzez przemoc⁵³. Wietnamczycy, z którym przychodzi mu walczyć, są marionetkami w rękach Sowieców, poza tym są słabi, najczęściej odpychający fizycznie, wiecznie spoceni. Ponadto w niczym nie przypominają nieuchwytnych „duchów” dżungli, jakimi byli w czasie wojny. Niepokonanym partyzantem jest za to Rambo. Amerykanin pochodzenia niemiecko-indiańskiego, z odkrytą muskularną klatką piersiową, długimi włosami, naszyjnikami i opaską na głowie przywodzi na myśl wcześniejszą kontrkulturę oraz obraz rdzennych Amerykanów sprzed piętnastu lat⁵⁴. W końcu Indianie również byli niewinnymi ofiarami przeszłych rządów. Uzbrojony w nowoczesny łuk i strzałę Rambo znajduje schronienie to na drzewie, to w krzakach, w błocie czy pod wodospadem. Podobnie jak w pierwszej części on sam staje się Vietcongiem. Rambo, używając niemalże sadystycznej przemocy, dokonuje zemsty i odradza tym samym amerykańskie męstwo, samemu pozostając ofiarą.

W trylogii *Zaginiony w akcji* znajdujemy wiele podobieństw do *Rambo: Pierwsza krew II*. Mamy superbohatera, Jamesa Braddocka, który w pojedynkę ratuje amerykańskich jeńców, do których w jednej z części sam się zalicza. W drodze do uwolnienia więźniów pokonuje całe oddziały wroga, czyniąc to w sposób honorowy, niczym bohater westernów. Przeciw niemu występują Wietnamczycy, którzy uosabiają najgorsze cechy. Zwykli żołnierze są najczęściej odrażający fizycznie, często słabi, wyżsi oficerowie są bardziej zamknięci, kłamliwi, zadufani w sobie i niehonorowi. Pojawia się jednak cecha dodatkowa: o ile protagonista jest ucieleśnieniem męskości, o tyle główni przeciwnicy

bardzo często uosabiają wszystko, co kobiece⁵⁵. Przykładowo, w filmie *Zaginiony w akcji* przeciwnik Braddocka sypia w różowej, jedwabnej alkwocie z moskitierą. W bezpośrednim starciu nie potrafi fizycznie w najmniejszym stopniu sprostać przeciwnikowi, uciekając się do próby strzału w plecy. Z kolei antagonistą z *Zaginiony w akcji II: Początek* (która to część była notabene nakręcona jako pierwsza) w każdej scenie występuje w innym stroju. Podobny jest również przekaz filmów: w ostatniej scenie pierwszej części Braddock wdiera się na salę pertraktacji władz amerykańskich z wietnamskimi w sprawie uwolnienia jeńców. Jedną ręką Braddock podpira rannego amerykańskiego żołnierza, a za nim podąża reszta oswobodzonych. Te dwie kontrastujące postawy mają oznaczać, iż pozycja rządu amerykańskiego względem Wietnamczyków jest słaba, a on sam – łatwowierny i bez kręgosłupa. Tylko za sprawą zdecydowanych siłowych środków można rozwiązać sprawę. Chuck Norris, który podobnie jak Stallone posiada indiańskie korzenie, swoją rolę niejako kontynuuje tradycję westernowych bohaterów spod znaku Johna Wayne'a. W trylogii western i Wietnam łączą się w jedno i tylko walka wręcz (Norris był mistrzem świata w karate) na końcu filmu zastępowała tradycyjny pojedynek rewolwerowy⁵⁶.

Niespotykane męstwo do wątków, które proponowały filmy wyżej omawiane, dołącza jeszcze kwestię męskiej przyjaźni i lojalności. Ten nakręcony przez Kotcheffa zaraz po sukcesie *Rambo: Pierwsza krew* film również zyskał sympatię widzów. Tu także weterani wracają po swoich towarzyszy, jednak wątek wzbogacono o element osobisty, ponieważ główny bohater (w tej roli Gene Hackman) szuka własnego syna. Pojawia się tu znowu rząd amerykański, który pertraktuje z rządem Hanoi w sprawie oswobodzenia jeńców wojennych. Rozmowy są bezowocne i do tego rząd stara się, używając niejednokrotnie najostrzejszych sposobów, zapobiec działaniom bohaterów. Kilku członków ekspedycji ginie, dowiadujemy się także, że poszukiwany syn zmarł dawno temu z powodu choroby, jednak uratowanie innych więźniów sprawia, iż akcję uznajemy za udaną, a film kończy się pozytywną nutą.

Rehabilitacja weteranów wojny wietnamskiej miała również miejsce w telewizji. W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych na srebrny ekran weszło kilka serii, w których bohaterami byli żołnierze w stanie spoczynku, którzy odbyli służbę w Wietnamie⁵⁷, a teraz pomagają Amerykanom uporać się z problemami na swojej ziemi. Duża część tych seriali trafiła również do Polski, a zaliczamy do nich między innymi *Magnum, Drużynę A* czy *Airwolf*. Filmy i seriale z omawianego nurtu pozwoliły ludziom odetchnąć i na chwilę odsunąć w cień kompleks wietnamski, były łatwe w odbiorze, nie pozostawiały wątpliwości, kto jest dobry, a kto zły, stąd ich ogromny sukces kasowy. *Niespotykane męstwo* zarobiło prawie 30 milionów dolarów, trylogia *Zaginiony w akcji* niewiele mniej, zaś druga część przygód Rambo – około 57 milionów⁵⁸.

Całej euforii związanej z celuloidową akcją zwycięzania w Wietnamie nie podzielali tylko faktyczni weterani wojenni, dla których filmy były nierzeczywiste. Od ewakuacji ostatnich żołnierzy z Wietnamu minęło już ponad 10 lat, a wciąż nie pojawił się obraz, który wiernie oddawałby to, przez co Amerykanie musieli przejść w Indochinach.

Kino historyczne – Wietnam prawdziwy

Pierwsze filmy, jakie powstawały o Wietnamie, zaczynały się tam, gdzie wojna się kończyła – dotyczyły weteranów powracających do domów. Nadzieje widzów na ujście Wietnamu na ekranach kin odżyły przy premierze *Czasu Apokalipsy*, który jako

pierwszy miał się skupiać nie na weteranach, a na żołnierzach walczących i przebywających w Wietnamie w czasie wojny.

Czas Apokalipsy wszedł do kin, kiedy wojna była już częścią, choć wciąż bolesną, amerykańskiej historii. Jego faza produkcji trwała jednak bardzo długo. Sam scenariusz, napisany przez weterana wojny wietnamskiej, Johna Miliusa, powstał już w 1969 roku. Podczas kręcenia materiału grający główną rolę Martin Sheen dostał zawału, tajfun zniszczył dekoracje, zdjęcia wciąż się przedłużały, a budżet stale wzrastał, co reżyser przypłacił załamaniem nerwowym, a producenci niemalże bankrutstwem. W końcu Coppola dostał ultimatum, ostateczny termin, w którym film miał być gotowy. Reżyser zdążył, ale film w wymarzonej formie zmontował dopiero ponad 20 lat później.

Fabula filmu to symboliczna podróż luźno oparta na *Jądrze ciemności* Josepha Conrada, jakby koszmarne alternatywa *Zielonych beretów*⁵⁹. Opowiada historię Willarda (Martin Sheen), wysłanego przez dowództwo w celu zamordowania oskarżonego o zabójstwo i dezercję pułkownika Kurtza (Marlon Brando), który według nich stracił zmysły i prowadzi teraz wojnę na własną rękę. Bohater przyjmuje zlecenie, jednak nie z jakichkolwiek wyniosłych pobudek, a zwyczajnie dlatego, iż chce uciec ze swojego pokoju⁶⁰, opuścić brudny i zgniły Sajgon. Przyjmuje je, gdyż sam jest już wypaczony przez wojnę, jest maszyną do zabijania, która nie potrafi nic więcej poza eliminowaniem innych, która, jeśli nie ma zadania do wykonania, nie potrafi się odnaleźć w otaczającej rzeczywistości. Willard podróżuje w górę rzeki coraz głębiej do serca ludzkiej przemocy i okrucieństwa (sam również z zimną krwią zabija kobietę, aby nie opóźnić swojej misji). Wszystko zostaje nam pokazane przez serię wydarzeń, z których każde kolejne jest coraz bardziej wyalienowane i szalone. Obrazy te nie pozostawiają najmniejszych złudzeń, iż amerykańska interwencja, nawet jeśli pozbawiona złych intencji, jest automatycznie destruktywna⁶¹. Symbolizuje to scena, w której ruszająca łódź wojskowa, na której znajduje się bohater, tworzy fale przewracające wietnamskie łódki. W pierwszych scenach, kiedy pijany Willard rozbija lustro, sugeruje się widzowi jego samobójcze skłonności. Czy jest to też alegoria samo-destrukcji USA w Indochinach? Wszystkie doznania widza potęguje komentarz Willarda zza kadru, który przywodzi na myśl klasyczne filmy detektywistyczne z lat czterdziestych⁶² spod znaku Humphreya Bogarta.

W jednej z najsłynniejszych scen widzimy, jak oddział kawalerii powietrznej atakuje nadmorską wioskę. Sceny nadlatujących majestatycznie od strony słońca, w rytm Wagnerowskiego *Cwałowania Walkirii*, helikopterów, przeplatane są z ostatnimi chwilkami wioski. Dzieci wychodzą radośnie ze szkoły, ludzie pracują w polu. Za chwilę wszystko pokryte będzie ogniem, las spłonie napalmem, ludzie poginą od pocisków.

Willard w trakcie podróży zmienia się. Sam o tym nie wiedząc, upodabnia się do swojej ofiary, usprawiedliwia działania Kurtza. Obaj są produktem tego samego szaleństwa⁶³. Willardowi brak szacunku dla dowództwa, uważa ich za klaunów, którzy przegrywają wojnę. O zarzutach wobec Kurtza mówi: „Oskarżać kogoś o morderstwo w tym miejscu to jak wlepić mandaty za prędkość podczas wyścigów Indianapolis 500”.

Po dotarciu do obozu oszalałego przez konflikt wietnamski Kurtza, który jest czczony przez swoich żołnierzy jak bóg wojny czy demoniczny Budda⁶⁴, Willard, bogatszy o doświadczenia podróży, zaczyna się zastanawiać nad sensem swojej misji. Kurtz prowadzi wojnę nie tylko z Wietnamczykami, ale również ze sposobem, w jaki swoje działania prowadzi dowództwo amerykańskie. W przeszłości wielokrotnie był nagradzany najwyższymi odznaczeniami, więc nie możemy kwestionować jego doświadczenia i kunsztu żołnierskiego. W filmie niemalże cały czas przebywa w cieniu, jednak dosko-

nałe zdjęcia sprawiają wrażenie, że jego postać zdaje się emanować blaskiem. Sposoby Kurtza są brutalne: „Musimy spalić ich, świnie za świnia, krowę za krową, wioska po wiosce, armia po armii... Zabić ich wszystkich”, ale czy bardziej bezduszne od akcji Kilgore’a (Robert Duvall), postaci tak satyrycznej, jak w *MASH* czy *Paragrafie 22*? Po zniszczeniu wietnamskiej wioski z rozkazu Kilgore’a okazuje się, iż zrobiono to po to, aby wykorzystać fale do surfingu. „Żółtki nie surfują” – mówi Kilgore. Przy takim działaniu Willard nie rozumie, co dowództwo może mieć przeciw Kurtzowi⁶⁵. Poza tym, jak mówi sam Kurtz: „Mordercy wysłali mordercę, aby zabił innego mordercę”. Jego działania są brutalne, ale skuteczne, więc może reżyser sugeruje nam, że w taki sposób trzeba było prowadzić wojnę? W końcu Willard stwierdza, że jedyna różnica między Kilgorem a Kurtzem jest taka, iż ten drugi odciął się od dowództwa. Willard w końcu wypełnia swoją misję i zabija Kurtza w scenach sakralnego morderstwa.

Coppola zadaje pytanie o to, co jest dozwolone na wojnie, czy zasady moralne powinny ulegać rozluźnieniu podczas jej trwania. Czy aby osiągnąć zwycięstwo, trzeba się wyrzec współczucia i litości? W zasadzie spór na ten temat rozpoczął już w scenariuszu *Pattona*⁶⁶, gdzie bohater walczył w słusznej sprawie swoimi własnymi, nie zawsze pochwalanymi sposobami. Może stąd romantyczne i gloryfikujące ujęcia żołnierzy amerykańskich w walce? Może Coppola chciał powiedzieć, że wojna nie była niemoralna, tylko źle pokierowana? Czy z założenia prawy cel może ulec wypaczeniu z powodu leniwego, wygodnickiego dowództwa, któremu brak bezwzględności⁶⁷? Gdyby poprowadzono ją z pasją Kilgore’a, opanowaniem Willarda i brutalną szczerością Kurtza, czy USA wygrałyby wojnę?

Czas Apokalipsy jest dziełem sztuki, w którym wszystkie elementy konsekwentnie, lecz w sposób estetyczny pokazują amerykańskie szaleństwo, które leży w sercu wojny wietnamskiej. Amerykańska polityka pokazana jest bez krzty idealizmu, a wojna ukazana jako działanie, które niszczy to, co miała ocalić. Film zaczyna się przecież sekwencjami lecących helikopterów, zrzuconego napalmu i piosenką *The End* w tle. Reżyser nie szczędzi przy tym słów krytyki pod adresem dowództwa. Film zmienia prawdziwą specyfikę amerykańskiego imperializmu w abstrakcyjną i filozoficzną kinową medytację na temat dobra i zła. Najlepiej podsumowuje to chyba ostatnia kwestia w filmie wyszeptana przez Kurtza: „*The Horror. The Horror*”.

W odpowiedzi na stawiane *Czasowi Apokalipsy* zarzuty zbytniej symboliczności Oliver Stone postanowił nakręcić film, który jego zdaniem był bliższy historycznej prawdy, gdzie Wietnam będzie bardziej dosłowny, nie metaforyczny.

Pluton, bo o tym filmie mowa, wszedł na ekrany kin w okresie świąt Bożego Narodzenia 1986 roku. W pierwszych dniach emitowano go w zaledwie sześciu kinach w całych Stanach Zjednoczonych⁶⁸. Producenci nie oczekiwali wiele od reżysera Olivera Stone’a – scenarzysty nagrodzonego już Oscarem, weterana wojny w Wietnamie, jednak cztery tygodnie później popularność sprawiła, że film był grany już w ponad dziewięćdziesięciu salach kinowych⁶⁹. Twórcy nie nadążali z wytwarzaniem kolejnych kopii, tak duże było zapotrzebowanie na ów film. Nakręcony poza wielkimi studiami i za niewielką jak na Hollywood sumę sześciu milionów dolarów⁷⁰, *Pluton* przyniósł swoim twórcom ponad 138 milionów dolarów zysku⁷¹. Film był opiewany za swój realizm, za to, iż pozwalał widzowi doświadczać codzienności i walki amerykańskich żołnierzy w dżungli. Cieszył również tych, którzy uważali go za antidotum przeciw filmom z nurtu *Rambo*.

Pluton jest na poły autobiograficzną historią reżysera i jego oddziału młodych żołnierzy, którzy znajdują się w samym środku horroru wojny, o którym nie mieli wcze-

śniej pojęcia, a nad którym nie mają żadnej kontroli. Obsadzony w głównej roli Charlie Sheen gra Chrisa, alter-ego reżysera, z początku niewinnego chłopca-idealistę, który na skutek wojennych doświadczeń zmienia się w zaprawionego i pozbawionego złudzeń weterana.

Moralne rozterki Chrisa symbolizują postacie dwóch sierżantów, którzy walczą o jego duszę⁷². Sierżant Barnes (Tom Berenger) jest twardym i bezwzględnym żołnierzem, maszyną do zabijania, która nie chce zginąć. Barnes nie ma oporów przed brutalnym traktowaniem jeńców, posuwa się nawet do egzekucji cywilów. To człowiek, którego wyciosano z wojennego szaleństwa. Na przeciwległym biegunie znajduje się sierżant Elias (Williem Dafoe). Elias jest żołnierzem-idealistą, człowiekiem niepozbawionym współczucia, przy czym cechy te nie odejmują mu umiejętności walki. W końcu Elias ginie, w scenie przywodzącej na myśl ukrzyżowanie Jezusa, z winy Barnesesa, jednak ta ofiara tylko utwierdza Chrisa w przekonaniu, że powinien kroczyć wyznaczoną przez niego drogą. Przypięcztowuje to w jednej z ostatnich scen, zabijając Barnesesa.

Film pokazuje nie tyle walkę z Vietcongiem, ale walkę młodych Amerykanów samych ze sobą. Jest historią o tym, jak wojna kształtuje ludzi. W sposób pozbawiony bohaterskiego patosu filmów o II wojnie światowej Stone pokazuje, jak część mężczyzn tchórzy w obliczu walki oraz jak inni stają się przez nią nieczuli. Reżyser napełnił ten film własną goryczą i uczuciem zawodu, jaki tylko weteran może odczuć do wartości prowadzonej przez państwo wojny⁷³. Popularność *Plutonu* natychmiast miała swoje reperkusje. Zaczęły powstawać seriale telewizyjne, które miały również pokazywać prawdziwy, codzienny Wietnam (*Tour of Duty* oraz *China Beach*). Pojawiły się także nowe filmy fabularne.

Za najważniejszy – obok *Plutonu* – film tego odłamu uznawany jest *Full Metal Jacket*. Film Stanley'a Kubricka, mimo iż kręcony na terenie Wielkiej Brytanii, pokazuje walki na ulicach Hue podczas Ofensywy Tet. Reżyser odtwarzał miasto według wzoru ze zdjęcia, które pojawiło się w magazynie „TIME” w 1968 roku⁷⁴. Obraz jest podzielony na dwie części. W pierwszej towarzyszymy głównemu bohaterowi, Jokerowi (Matthew Modine), podczas szkolenia wojskowego. Joker wstąpił do wojska, bo – jak twierdzi – chce zobaczyć akcję i zabijać. Jesteśmy świadkami, jak on oraz jemu podobni młodzi ludzie są poddawani fizycznym i psychicznym torturom, które mają wyprzeć z nich wszelką osobowość i uczynić maszynami do zabijania. Nie ma tu miejsca dla ludzi wrażliwych, takich jak Pyle (Vincent D'Onofrio). Aby dać mu odpowiednią motywację, żołnierze biją go w nocy mydłami owiniętymi ręcznikiem. Joker z początku stoi z boku, jako widz spektaklu, po jakimś czasie przyłącza się, najpierw nieśmiało, potem z brutalnym entuzjazmem. Upokorzony, poniżony i wypaczony psychicznie Pyle popełnia w końcu samobójstwo. Grany przez Lee Ermeya sierżant Hartman stanowi odwołanie do amerykańskich filmów wojennych z czasów II wojny światowej⁷⁵ („Czy to ty, Johnie Wayne?” – zadaje pytanie Joker). Widz wie jednak, że wojna w Wietnamie w niczym nie przypominała tego konfliktu. Rekruci, jak przekonujemy się później, przejmują obsceniczny, wulgarny i rasistowski sposób mówienia i bycia Hartmana. Po jego śmierci to Joker przejmuje rolę Wayne'a⁷⁶, udaje jego głos i używa znanych powiedzonek (na przykład zwraca się do żołnierzy „pielgrzymie”, jak Wayne w filmie *Człowiek, który zabił Liberty Valance'a*). Sam film, nie tylko jego bohaterowie, jest intertekstualny⁷⁷, cytując czy to *Piaski Iwo Jimy*, czy *Zielone berety*.

W części drugiej Joker jest już żołnierzem w Wietnamie; zajmuje się również pracą dziennikarską. Pokazany nam zostaje Sajgon i nie jest to obraz życzliwy. Złodzieje krad-

ną Jokerowi aparat fotograficzny. Wietnamczycy, którym Amerykanie mieli pomagać, pokazują żołnierzom „palec”. Nie zniechęcona odmowami prostytutka stara się namówić któregoś z żołnierzy na „numerek”.

Kubrick krytykuje w swoim filmie proces wojskowej maskulinizacji⁷⁸, zmieniania chłopców w mężczyzn w obliczu śmierci. Joker udowadnia swoje męstwo, zabijając pod koniec filmu kobietę snajpera. Chodzi właśnie o fakt, iż aby stać się mężczyzną, trzeba kogoś lub coś pokonać, jednak w procesie, jaki pokazuje reżyser, młodzi ludzie pokonują siebie. Zabijają w sobie to, co ludzkie i wrażliwe. Kubrick próbuje również pokazać, że trzeba umieć wybrać autorytet, który będzie się w przyszłości naśladować⁷⁹. Akcja drugiej części filmu ma miejsce w Hue, a nie w dżungli, aby można było zidentyfikować wojnę z każdym innym miastem, w którym mogła mieć miejsce.

Od tej pory filmy, których akcja jest umieszczona w Indochinach, za tło obierają sobie wydarzenia, które naprawdę miały miejsce. Jeśli nie były to bitwy (jak na przykład *Hamburger Hill* Johna Irvina), za podstawy scenariuszy służyły wspomnienia lub publikacje weteranów wojennych (na przykład *Ofiary wojny* Briana De Palmy) lub cywili (tu przykładem wspomniane wcześniej *Między niebem a ziemią*).

Rama zamykająca dział kina wietnamskiego to premiera trzeciej już części wietnamskiej trylogii Stone'a – *Między niebem a ziemią*. Film opowiada prawdziwą historię młodej Wietnamki i jej przeżycia okresu wojny. Taki a nie inny wybór głównego bohatera sprawia, iż Wietnam w kinie fabularnym prawdziwszy stać się nie może. Le Ly zaznaje krzywd i niesprawiedliwości od wszystkich stron konfliktu. Najpierw musi uciekać przed Vietcongiem z własnej wioski, później żyje wśród amoralnych, materialistycznych i bezwzględnych Wietnamczyków południowych. Ratunkiem z tego piekła wydaje się małżeństwo i wyjazd z amerykańskim żołnierzem do USA. Pomysł ten okazuje się jednak kolejnym nieudanym epizodem jej życia. Kobieta spotyka się z nieufnością Amerykanów, a jej spostrzeżenia są kompromitacją amerykańskiego snu. Małżonek nie potrafi pozostawić za sobą wojennych wspomnień, popada w coraz większą alienację i agresję, aby w finale popełnić samobójstwo. Główna bohaterka – mimo znacznie tragiczniejszych przeżyć – nie poddaje się i żyje dalej. Być może jest to komentarz reżysera do zachowania Amerykanów względem tego konfliktu – USA zrobiło z siebie męczennika wojny. Stone pokazał natomiast prawdziwe ofiary wojny – naród wietnamski.

Film Stone'a jest w zasadzie połączeniem kina opowiadającego o wojnie i kina społecznego pokazującego Amerykę okresu wojny i kilku lat następujących po niej. Od poprzedników różni go to, iż obie perspektywy są już kartką z podręcznika historii.

Kino po trylogii Stone'a

Wojna wietnamska w amerykańskiej kinematografii z biegiem czasu wykreowana została jako swoiste Waterloo, tragiczna strata istnień ludzkich i ideałów. Pamięć o niej żyła długi czas w świadomości Amerykanów, o czym świadczy długi niesłabnąca popularność opowiadających o niej filmów.

Po 1993 roku w USA wciąż powstawały obrazy o wojnie wietnamskiej, można jednak powiedzieć, że jej kompleks został uleczony. Kolejne filmy w różny sposób łączyły w sobie wcześniejsze nurty. W filmie *Forrest Gump* (1994) twórcy pozwolili sobie na sporą dawkę czarnego humoru i ironii w odniesieniu do wojny. Żołnierze, młodzi Amerykanie, przemierzali miesiącami Wietnam, mierząc się z raczej z warunkami klimatycznymi

aniżeli z wojskami przeciwnika. Szukali „żółtków”, bezimiennych wrogów, których widzowi, tak jak większości walczących, nie dane było zobaczyć. Obraz *We Were Soldiers* (2002) skutecznie łączył w sobie elementy nurtu kina historycznego, jak i peanu na cześć amerykańskich chłopców walczących i ginących tysiące kilometrów od domu. O tym, iż kompleks wietnamski został uleczony, świadczą również premiery filmów takich jak *Saving Private Ryan* (1998) czy wyświetlany w tym samym roku *The Thin Red Line*, przy okazji których nie szukano żadnych odniesień do wydarzeń w Indochinach i obyło się bez porównań do konfliktu wietnamskiego. Filmy wojenne – niezależnie od tego, której wojny dotyczyły – były już po prostu filmami wojennymi.

Przypisy

- ¹ Tytuł artykułu jest odwołaniem do pracy *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, pod red. L. Dittmar, G. Michaud, London 1990.
- ² J. McDonald, *Films*, „The Public Opinion Quarterly” 1941, Vol. 5, No. 1, s.127-129.
- ³ C.R. Koppes, G.D. Black, *Blacks, Loyalty and Motion-Picture Propaganda in World War II*, „The Journal Of American History” 1986, Vol. 73, No. 2, , s. 383-406.
- ⁴ E. Brzezińska, E. Durys, *Amerykański film wojenny – w poszukiwaniu głębokiej struktury*, [w:] „Studia Filmoznawcze”, t.26, Wrocław 2005, s.197-214.
- ⁵ D. Bates, *The Green Berets*, „Film Quarterly” 1968, Vol. 22, No. 1, s. 73-74.
- ⁶ P.C. Rollins, *The Vietnam War: Perceptions through Literature, Film and Television*, „American Quarterly” 1984, Vol. 36, No. 3, s. 419-432.
- ⁷ D.E. James, *Documenting the Vietnam War*, [w:] *From Hanoi to Hollywood – The Vietnam War in American Film*, pod red. L. Dittmar, G. Michaud, London 1990, s. 239-254.
- ⁸ Ibidem.
- ⁹ M. Renov, *Imagining the Other: Representations of Vietnam in Sixties Political Documentary*, [w:] *From Hanoi...*, s. 255-268.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ D.E. James, op. cit.
- ¹² Ibidem.
- ¹³ M. Renov, op. cit.
- ¹⁴ D. Grosser, *We Aren't on the Wrong Side, We Are the Wrong Side: Peter Davis Targets (American) Hearts And Minds*, [w:] *From Hanoi...*, s. 267-282.
- ¹⁵ R. Briley, *Reel History: U.S. History, 1932-1972, as Viewed through the Lens of Hollywood*, „The History Teacher”, Vol. 23, No. 3, 1990, s. 215-236.
- ¹⁶ D. Grosser, op. cit.
- ¹⁷ M.A. Novelli, F.J. Wetta, *Now a Major Motion Picture: War Films and Hollywood's New Patriotism*, „The Journal of Military History” 2003, Vol. 67, No. 3, , s. 861-882.
- ¹⁸ M. Louis Savary, P.J. Carricio, op. cit., s.66
- ¹⁹ J. Monaco, *American Film Now. The People, The Power, The Money, The Movies. A Plume Book. New American Library*, New York 1979, s. 319.
- ²⁰ M.F. Norden, *The Disablet Vietnam Vet in Hollywood Films*, „Journal of Popular Film and Television” 1985, Vol. 13, No. 1, s. 16-23.
- ²¹ L. M. Heilbronn, *Coming Home a Hero: The Changing Image of the Vietnam Vet on Prime Time Television*, „Journal of Popular Film and Television” 1985, Vol. 13, No. 1, s. 25-30.
- ²² F. Hirsch, *The Visitors*, „Film Quarterly” 1973, Vol. 26, No. 4, s. 63-64.
- ²³ J. Smith, *Between Vermont and Violence: Film Portraits of Vietnam Veterans*, „Film Quarterly”, Vol. 26, No. 4, 1973, s. 10-17.
- ²⁴ R. Briley, op. cit., s. 215-236.
- ²⁵ M. Selig, *Boys Will Be Men: Oedipal Drama in Coming Home*, [w:] *From Hanoi...*, s. 189-202.
- ²⁶ Ibidem.

- ²⁷ A. Martin, *Receptions of War: Vietnam in American Culture*, Oklahoma, 1993, s. 112.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ P. McInerney, *Apocalypse Then: Hollywood Looks Back at Vietnam*, „Film Quarterly” 1979/1980, Vol. 33, No. 2, s. 21-32.
- ³⁰ J. Hellmann, *Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in the Deer Hunter And Apocalypse Now*, „American Quarterly” 1982, Vol. 34, No. 4, s. 418-439.
- ³¹ A. Martin, op. cit. s. 114.
- ³² L. Quart, *The Deer Hunter: The Superman in Vietnam*, [w:] *From Hanoi...*, s. 159-174.
- ³³ Ibidem.
- ³⁴ M.F. Norden, *The Disabled...*
- ³⁵ L. Quart, op. cit.
- ³⁶ Ibidem.
- ³⁷ Ibidem.
- ³⁸ J. Hellmann, op. cit.
- ³⁹ M.F. Norden, *Portrait of a Disabled Vietnam Veteran: Alex Cutter of Cutter's Way*, [w:] *From Hanoi...*, s.217-225.
- ⁴⁰ D. McKinney, *Born on the Fourth of July*, „Film Quarterly” 1990, Vol. 44, No. 1, s. 44-47.
- ⁴¹ Ibidem.
- ⁴² S. Kauffmann, *Born on the Fourth of July*, „The New Republic” 1990, Vol. 202, No. 5, s. 26-29.
- ⁴³ T. Williams, *Missing in Action: The Vietnam Construction of the Movie Star*, [w:] *From Hanoi...*, s. 129-144.
- ⁴⁴ D. Desser, G. Studlar, *Never Having to Say You're Sorry: Rambo's Rewriting of the Vietnam War*, „Film Quarterly” 1988, Vol. 42, No. 2, 1988, s. 9-16.
- ⁴⁵ Ibidem.
- ⁴⁶ S. Jeffords, *The New Vietnam Films: Is the Movie Over?*, „Journal of Popular Film and Television” 1986, Vol. 13, No. 4, s. 186-194.
- ⁴⁷ Ibidem.
- ⁴⁸ M. Novelli, *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*, „The Journal of Military History” 2002, Vol. 66, No. 4, s. 1261-1263.
- ⁴⁹ G.A. Waller, *Getting to Win This Time*, [w:] *From Hanoi...*, s. 113-128.
- ⁵⁰ S. Jeffords, op. cit.
- ⁵¹ E. Haendel, *Do We Get To Win This Time?*, <<http://prizedwriting.ucdavis.edu/past/1994-1995/haendel.html>>.
- ⁵² D. Desser, G. Studlar. op. cit.
- ⁵³ Ibidem.
- ⁵⁴ Ibidem.
- ⁵⁵ S. Jeffords, op. cit.
- ⁵⁶ T. Williams, op. cit.
- ⁵⁷ L. M. Heilbronn, op. cit..
- ⁵⁸ S. Jeffords, op. cit.
- ⁵⁹ P.C. Rollins, op. cit.
- ⁶⁰ D. Haber, *Deconstructing Francis: Apocalypse Now and the End of the 70's.*, „Images: A Journal of Film and Popular Culture” 2000, No. 9.
- ⁶¹ A. Martin, op. cit., s. 118.
- ⁶² J. Hellmann, op. cit.
- ⁶³ Ibidem, s. 119.
- ⁶⁴ G. Stewart, *Coppola's Conrad: The Repetitions of Complicity*, „Critical Inquiry” 1981. Vol. 7, No. 3, s. 455-474.
- ⁶⁵ W.B. Michaels, *The Road to Vietnam*, „MLN” 1979, Vol. 94, No. 5, s. 1173-1175.
- ⁶⁶ F.P. Tomasulo, *The Politics of Ambivalence: Apocalypse Now as Prowar and Antiwar Film*, [w:] *From Hanoi...*, s. 145-158.

- ⁶⁷ Ibidem.
- ⁶⁸ J. Salomon, *Success of 'Platoon' Surprises All*, „Wall Street Journal” 1987, Jan. 15, s. 21.
- ⁶⁹ Ibidem.
- ⁷⁰ Ibidem.
- ⁷¹ <http://movies.go.com/boxoffice?cat=1986>.
- ⁷² C. Taylor, *The Colonialist Subtext in Platoon*, [w:] *From Hanoi...*, s. 171-174.
- ⁷³ M. Sturken, *Reenactment, Fantasy and the Paranoia of History: Oliver Stone's Docudrama*, „History and Theory” 1997, Vol. 36, No. 4, s. 64-79.
- ⁷⁴ T. Doherty, *Full Metal Genre: Stanley Kubrick's Vietnam Combat Movie*, „Film Quarterly” 1988/89, Vol. 42, No. 2, s. 24-30.
- ⁷⁵ D. Hughes, *Full Metal Jacket*, Long Pauses, 2002.
- ⁷⁶ T. Doherty, op. cit.
- ⁷⁷ J.C. Moore, *For fighting and for fun: Kubrick's complicitous critique in Full Metal Jacket*, „Velvet Light Trap”, Spring 1993, s. 39-48.
- ⁷⁸ P. Willoquet-Maricondi, *Full-Metal Jacketing, or Masculinity in the Making*, „Cinema Journal” 1994, Vol. 3, No. 2, s. 5-21.
- ⁷⁹ R. Castle, *Don't Follow Leaders: Kubrick's Shaman/Artist Takes on 'The Leaders'*, „Bright Lights Film Journal” 2004, No. 45.

Summary

This article is an attempt to show how the American anti-war movies evolved during and after the Vietnam conflict. It presents chronologically (from 1967 till present times) various types of Vietnam-related movies showing different approaches to this problem. Most of all, it exposes Hollywood's engagement in social matters and each period's focal point of that problem. It shows that unlike the WW II movies, the Vietnam war movies focused not on the war itself, but on the mark that it leaves on people's lives. It didn't matter much whether they were American or Vietnamese or if the effect was either physical or psychical nature. Reading the text also gives us a point of view on the obstacles that the movie creators had to face during and after the production phase. This essay also tries to show the effect of anti-war movies on American film industry in general. Apology regarding the Native Americans in western genre and the completely new aesthetics (brutalization is the right word) of death scenes are just few examples to be mentioned.

Łukasz Kobylarz

„Rambo! Your Country Needs You!” czyli kino w służbie państwa

Niekiedy sytuacja w państwie wymyka się spod kontroli władzy, a wtedy skłonna jest ona wytoczyć najcięższe działa, aby ponownie wzbudzić w społeczeństwie zaufanie i zapewnić poczucie bezpieczeństwa jego członkom. Najskuteczniejszą, a zarazem najprzyjemniejszą metodę perswazyjnego dotarcia do wyborców, na jaką władza demokratycznego kraju może sobie pozwolić, stanowi wykorzystanie dziesiątej muzy. Żadne inne medium nie ma tak szerokiego zasięgu oddziaływania i skuteczności, jak kino, nie powinno zatem dziwić, że politycy często zwracają się z prośbą o pomoc do twórców filmowych. Najlepszym przykładem wykorzystania w kinie pewnych aspektów sztuki medialnej w celu rozprawienia się z zagrożeniami płynącymi spoza granic terytorium państwowego są metody stosowane przez najpotężniejsze mocarstwo XX wieku – Stany Zjednoczone Ameryki.

Przez dziesięciolecia Stany Zjednoczone stawiały czoła wielu niebezpieczeństwom zagrażającym amerykańskiemu stylowi życia bądź naruszającym status *pax americana*. Fundamentalnym aspektem amerykańskiej kinematografii nacechowanej ideologicznie i politycznie jest to, co najlepiej można określić mianem „*locate and destroy*”, metoda polegająca na zdefiniowaniu danego zagrożenia i zniszczeniu go, czasem na srebrnym ekranie. Wraz ze zbrojnym zaangażowaniem Stanów Zjednoczonych w działania II Wojny Światowej popularność zyskały filmy propagandowe wysławiające potęgę Ameryki i demonizujące jej wroga, w tym wypadu Niemców i Japończyków. Od połowy lat czterdziestych do niemal końca lat sześćdziesiątych jednym z popularniejszych gatunków były filmy batalistyczne, czyli rozrywkowa odmiana kina wojennego. Atrakcyjność estetyczna tych filmów, wzbogacona udziałem takich aktorów, jak John Wayne, Clint Eastwood i Steve McQueen, którzy stanowili wówczas wzory męskości i moralności, wzmacniało przekaz ideologiczny, dzięki czemu ówczesni filmowcy rozbudzali w narodzie takie uczucia, jak patriotyzm i duch walki.

Zaledwie kilka lat po zakończeniu wojny Ameryka musiała zmierzyć się z kolejnym zagrożeniem. Związek Radziecki, Chiny, Wietnam i komunistyczna Korea oraz rosnąca w kraju popularność ugrupowań komunistycznych zasiały ziarno niepokoju. Zbrojne konflikty w Korei i w Wietnamie oraz wzrost niezadowolenia z działań rządu wśród obywateli doprowadziły do poważnego rozłamu w stosunkach między społeczeństwem a partią rządzącą. Amerykańskie kino lat sześćdziesiątych zostało ogarnięte dekadencją i nastrojem kontrkultury. Filmowcy głośno i często krytykowali dokonania i pracę rządu. Kolejne lata nie przyniosły znacznej poprawy sytuacji, a widoczne zmiany na-

stały dopiero na początku lat osiemdziesiątych, wraz z przejściem władzy w Stanach, przez kandydata z ramienia partii konserwatystów, Ronalda Reagana. Nowo wybrany prezydent, który wówczas przewodniczył ugrupowaniu o nazwie Stowarzyszenie Aktorów Filmowych (SAG), rozpoczął polowanie na komunistycznych szpiegów. Z czasem jego działania zaczęły nabierać wyraźniejszego wydźwięku: Reagan zgłosił zapotrzebowanie na propagandowe kino nowego patriotyzmu.

Administracja Ronalda Reagana i końcowe lata zimnej wojny przyczyniły się do powstania amerykańskiego *action-hero*. Takie filmy jak *Rambo: Pierwsza Krew* i *Rambo: Pierwsza Krew II, Zaginiony w akcji* i szereg innych obrazów, powstałych w latach osiemdziesiątych, wpisują się w nurt określany reaganomatografią – czyli tak zwanego kina nowej kontr-kontrkultury. Filmy stworzone z inicjatywy prezydenta Reagana i według wytycznych propagandy republikanów postulowały walkę z wpływami Związku Radzieckiego oraz defetyzmem wywodzącym się z kontrkultury. Zrozumienie kontekstu historycznego oraz roli społecznej, jaką odgrywały filmy reaganomatografii, jest niezbędne do zrozumienia ekranizacji tej epoki.

Filmy reaganomatografii często postrzegane są jako bezmózgie „strzelanki”, w których znaczenie mają tylko hektolitry lejącej się z ekranu krwi, a jedyną rozrywką pozostaje liczenie, ilu wrogów położy trupem główny bohater. Mówi się o nich z ironią i politowaniem, wykpiwa się brak zawartości intelektualnej, szydzi z nadętego patosu i łopatologicznego przekazu. Nie ulega wątpliwości, że filmy te były szalenie nieskomplikowane i nie oferowały wysoce intelektualnej rozrywki. Pomimo że zawarta w nich refleksja raczej nie odbiega od stereotypów i wyświechtanych frazesów, była ona prawdziwa i związana z autentycznymi emocjami. Filmy te robiono przede wszystkim z myślą o widzu i patriotyzmie; miały na celu uświadomieniu społeczeństwa amerykańskiemu o zagrożeniach ze strony „imperium zła”, zatarcie poczucia porażki w wojnie wietnamskiej oraz rozwianie moralnych problemów związanych z brutalnym sposobem prowadzenia wojny.

Zabieg, który miał ukoić moralny niepokój społeczeństwa amerykańskiego, a następnie umożliwić zagojenie się głębokiej rany poczucia winy, został przeprowadzony na trzy sposoby. Pierwszy dał Amerykanom symboliczną wygraną, drugi redefiniował rolę sprawcy i ofiary, a trzeci stanowił swoistą metodę samobiczowania. Owe mechanizmy (wynikające z uzmysłowienia sobie błędu, jakim było podjęcie działań wojennych w Wietnamie) skutecznie przekształciły moralnie pytanie o słuszność (bądź jej brak) zbrojnej interwencji w południowo-wschodniej Azji w kwestię zobowiązań wobec żołnierzy i weteranów amerykańskich. Filmy te zawdzięczały swoją popularność, zwłaszcza wśród widzów amerykańskich, „leczniczej” zdolności do jednoznacznego odpowiadania na pytania o obecność więźniów wojennych i o zaginionych w akcji żołnierzy. Siedząc w kinie, widz dochodzi do odpowiednich wniosków: Amerykańscy żołnierze („nasi chłopcy”) uznani za MIA¹ cierpią na skutek działań bestialskiego Vietcongu, a biurokraci w Waszyngtonie spisali ich na straty. Dzięki kinu akcji o amerykańskich żołnierzach w wietnamskiej niewoli oraz ich wyzwoleniu przez samotnych bohaterów, takich jak Rambo, Amerykanie zyskali symboliczne poczucie zwycięstwa². Porzuconym i zapomnianym przez władze żołnierzom, uciemżonym i torturowanym przez bezwzględnych komunistów, nadano nowy wymiar uświęconych cierpiętników³. Kiedy John Rambo potajemnie penetruje obóz wroga, odnajduje amerykańskiego więźnia z długimi brązowymi włosami i brodą, ukrzyżowanego przez Wietnamczyków. Symbolika pasyjna zestawia więźniów z Chrystusem, ponieważ „poświęcają się dla kraju, który ich zdradził”⁴. Wreszcie pojawiło się coś w rodzaju rachunku sumienia. Obywatele rozumieją, że są współwinni za zdradę

żołnierzy, którzy za nich walczyli. Rambo jest uosobieniem wszystkich weteranów odrzuconych za udział w wojnie przez społeczeństwo. Nie otrzymali należytego szacunku, a w zamian za poświęcenie i całkowite oddanie wynikające z miłości do narodu, zostali potraktowani jak mordercy. Doskonałym zobrazowaniem kondycji amerykańskich żołnierzy wracających z wojny jest końcowy monolog Johna Rambo w *Rambo II*, w którym bohater stwierdza, iż chciałby, żeby jego kraj kochał swoich synów tak bardzo, jak oni go kochają. Rehabilitacja żołnierzy z wojny w Wietnamie była natomiast sprawą drugorzędną. Ponieważ stosunki z ZSRR ponownie znalazły się na ostrzu noża, ideologiczne cele reaganomatografii były dalekowszoczne: społeczne bicie się w pierś za niedocenia- nie żołnierzy miało na celu zapobieżenie tego typu zachowaniom w przyszłości. Jeżeli amerykańscy „chłopczy” znowu staną do walki przeciw komunizmowi, tym razem od początku do końca będą bohaterami. Powyżej wymienione zjawiska skutecznie (i celowo) odwracały uwagę od sedna sprawy: Czy polityka *containment*⁵ i interwencja w Wietnamie była konieczna i warta tak ogromnego poświęcenia? W okresie zimnej wojny *action-heroes* reaganomatografii skutecznie odgrywali swoją rolę dywersyfikacji.

Dwadzieścia lat temu, w świecie ogarniętym gorączką wyścigu zbrojeń, nie można było marzyć o bohaterze lepszym niż Rambo. Gdy spojrzymy na to z szerszej perspektywy, okazuje się, iż okoliczności powstawania *action-heroes* okresu zimnej wojny nie różnią się wcale od dzisiejszych realiów. W sytuacji, gdy Stany Zjednoczone stają w obliczu niebezpieczeństwa, pojawia się bohater będący wcieleniem wojny. Gdy Związek Radziecki straszył świat swoją potęgą i arsenałem nuklearnym, wówczas kino amerykańskie mężnie podjęło rękawicę wystawiając do walki swoich najlepszych zawodników. Obecnie, gdy świat stoi w obliczu wyzwania zagrożenia – terroryzmu, strategia ta została przyjęta przez telewizję.

11 września 2001 roku *pax americana* chwilowo zadrżała ze strachu. Okazało się, iż zagrożenie terroryzmem stało się problemem bardzo realnym. W nowych warunkach, w świecie zdominowanym przez strach, gdy Amerykanie stanęli w obliczu nowego zagrożenia, okazało się, że nikt nie może czuć się bezpiecznie⁶. Zastraszone i zdruzgotane społeczeństwo, niezdolne jeszcze do jakiegokolwiek działania, potrzebowało bodźca, który rozpaliliby ogień nadziei i zatarł poczucie bezsilności. Sytuacja, w jakiej znaleźli się filmowcy była wyjątkowo ciężka. Wszelkie próby podjęcia tematu nawiązującego w jakikolwiek sposób do nowojorskich zamachów i kwestii terroryzmu traktowane były jako rozdrapywanie wciąż niezagojonej rany. Organizacja *Motion Picture Association of America* (MPAA)⁷ mając na celu dobro obywateli, objęła cenzurą wszystkie filmy wchodzące do kin po zamachach. Zdjęcia przedstawiające wieże WTC były z filmów wycinane, a niektóre, już powstałe bądź będące w procesie produkcyjnym filmy (poruszające kwestie terroryzmu), musiały zostać odłożone na półki. Naprzeciwno oczekiwani społeczeństwa wyszła wówczas telewizja, której wpływy MPAA nie osiągały.

Powstał serial *24 godziny*, a kreując w nim postać Jacka Bauera Kiefer Sutherland stał się nie tylko przedłużeniem i odrodzeniem tego, czego w kinie od przeszło dwudziestu lat już nie ma. Podobnie jak bohaterowie sprzed lat, tacy jak Rambo, agent Bauer stanowi odpowiedź na realne zagrożenie odczuwane przez społeczeństwo amerykańskie. Po klęsce komunistycznego totalitaryzmu ucieleśnionego przez Związek Radziecki, na początku XXI wieku zarysował się kolejny problem na skalę globalną: wojna z terroryzmem.

Serial *24 godziny* pojawił się w telewizji w najbardziej krytycznym dla społeczeństwa amerykańskiego okresie. Emisja pierwszego odcinka serialu miała miejsce 7 listopada 2001 roku, czyli niespełna dwa miesiące po feralnym zamachu, kiedy poczucie bezpie-

czeństwa obywateli było bardzo nadszarpnięte. Niewątpliwą otuchą dla strwożonego narodu i uosobieniem bijącego serca Ameryki miał się okazać Jack Bauer, agent elitarnej jednostki *Counter Terrorist Unit* (CTU) zajmującej się zwalczaniem wszelkich objawów terroryzmu. Pomimo że w pierwszym sezonie serialu członkowie zagrażającej Ameryce organizacji terrorystycznej byli pochodzenia serbskiego, a działania ich nie wiązały się jeszcze bezpośrednio z zamachami bombowymi, to społeczeństwo amerykańskie widziało w serialowej fikcji odbicie rzeczywistych wydarzeń. W drugim sezonie w pełni doszły już do głosu kwestie związane z obawami dotyczącymi ewentualnych zamachów bombowych z użyciem broni nuklearnej i bezpośredniego zagrożenia ze strony fundamentalistów islamskich. Pomimo głosów krytyki ze strony *American Islamic Community* i ugrupowań liberalno-demokratycznych, serial zyskał status kultowego, a rozpędzonej i rosnącej na fali wyrazów poparcia popularności nikt już nie mógł zatrzymać. Można powiedzieć, iż nastąpiło symboliczne przekazanie pałeczki.

W latach osiemdziesiątych Ronald Reagan nazwał Johna Rambo uosobieniem wzorcowego amerykańskiego żołnierza i tym samym całej amerykańskiej armii. Obecnie Jack Bauer stał się symbolem walki z terroryzmem. Zarówno Rambo, jak i Bauer walczą przeciwko realnemu zagrożeniu w danym dla siebie czasie. Pełnią podobną rolę, a podtekst społeczny, choć groteskowo schematyczny, jest ten sam: podobnie jak Rambo (czytaj Stany Zjednoczone) wygrał Zimną Wojnę, tak Jack Bauer pokona terroryzm⁸. Serial *24 godziny* przywraca dwubiegunowy podział świata na dobro i zło. *Rambo czy Zaginiony w akcji* w niczym niezaburzony i bardzo przejrzysty sposób obrazowały odwieczną, bajkową wręcz dychotomię. Nawet dziecko bez trudu może odnaleźć w tych filmach wartości jednoznacznie wyeksponowane. Podzielony przez żelazną kurtynę świat miał wówczas strony: złą – ZSRR z całym blokiem państw komunistycznych pozostających w jego orbicie, i dobrą – państwa zachodnie, wchodzące w skład NATO i reprezentowane przez USA. W takiej sytuacji, ponieważ brak gwarancji, że dobro zwycięży, „neutralność może być traktowana jako złudzenie, kompromis jako *appeasement*, a negocjacje jako wezwanie do kapitulacji”⁹.

Ten dziecięcy, nawinie prosty podział był siłą napędową tego kina. Nieprzypadkowo Reagan nazwał ZSRR „Imperium Zła”. Nawiązanie do *Gwiezdnych Wojen* miało w konsekwencji odwzorować realia, panujące nie tylko w świecie filmowym, ale przede wszystkim w prawdziwym życiu. Sytuacja dnia dzisiejszego przywraca staromodne podziały. Choć rzeczy nie zawsze są tylko czarne i białe, a wszystko zmierza ku wszechogarniającej szarzyźnie, istotna jest zdolność do zaakceptowania pewnej umowności, niezbędnej do zrozumienia tak funkcjonującej rzeczywistości. Odzwierciedleniem tego jest popularność serialu *24 godziny*, a zwłaszcza postaci stworzonej przez Kiefera Sutherlanda, co dowodzi, iż zapotrzebowanie na takich bohaterów i na bipolarnie pojmowany świat nadal jest bardzo duże. Realia, w których, jak trafnie podsumował Samuel P. Huntington: „Wiemy, kim jesteśmy, tylko wtedy, kiedy sobie uzmysłowimy, kim nie jesteśmy, nierzadko zaś tylko wtedy, kiedy wiemy, przeciw komu występujemy”, sprzyjają bohaterom, którzy są równie bezlitośni i bezwzględni, co ich wrogowie.

Jack Bauer to John Rambo XXI wieku. Choć Kiefer Sutherland nie posiada muskulatury Sylwestra Stallone’a to kreowane przez nich postaci są rezultatem tych samych pobudek. Gdyby nie *Rambo czy Zaginiony w akcji*, dziś nie byłoby Jacka Bauera. Gdyby nie Ronald Reagan i jego patriotyczna reaganomatografia, dziś nie byłoby takiego serialu jak *24 godziny*. Obecnie zagrożenie terroryzmem jest bardzo realne, czego dowodzą kolejne próby zamachów¹⁰. Postanowili to wykorzystać twórcy

serialu, materializując narastające przez lata obawy i lęki. W najnowszym sezonie islamscy terroryści detonują (kupiony od skorumpowanych rosyjskich wojskowych) niewielki ładunek nuklearny, w wyniku czego zginą tysiące ludzi, Los Angeles pograży się w chaosie, a prezydent wprowadzi w mieście stan wyjątkowy. Taki zabieg nie jest powodowany chęcią wywołania w ludziach lęku, ale sposobem na usytuowanie akcji i nowego, bardziej autentycznego *action hero* w kontekście rzeczywistego zagrożenia. Richard Perle, zastępca sekretarza obrony w administracji prezydenta Ronalda Reagana, analizuje niebezpieczeństwo terroryzmu, stwierdzając: „Najgorszą rzeczą, jakiej obawiano się po 11 września, był następny zamach, tym razem z użyciem broni masowego rażenia. Powstały obawy, że ktoś, kto ją posiada, może zechcieć podzielić się nią z kimś, kto nie zawaha się użyć jakichkolwiek instrumentów, by pozbawić życia tak wiele osób, jak to tylko możliwe”¹¹. Choć to nie pierwszy raz, gdy twórcy serialu przekraczają cienką granicę oddzielającą fikcję od prawdziwego życia, to wielu komentatorów uważa, że Fox tym razem posunął się zbyt daleko, mieszając serialową rzeczywistość z faktyczną polityką.

Balansowanie na krawędzi fikcji i rzeczywistości jest w serialu *24 godziny* widoczne, ponieważ tematy w nim poruszane są bardzo aktualne. Dziś, gdy wiemy już, jak zakończyła się Zimna Wojna i że imperium ZSSR rozpadło się na kawałki, łatwo kpić z obaw i lęków tamtych czasów. Jednak w latach osiemdziesiątych nikt nie mógł przewidzieć, jak historia się potoczy i co stanie się za kilka lat. Związek Radziecki stanowiął wówczas jeszcze bardzo realne zagrożenie¹². Hipokryzja ludzka nie zna granic, a pamięć bywa zawodna, dlatego kto wie, czy za dziesięć bądź dwadzieścia lat, kiedy być może zagrożenia terrorystyczne zostaną zażegnane, nie będziemy się śmiać z serialu *24 godziny*, a poruszane w nim kwestie traktować wyłącznie w kategoriach natrętnej propagandy. Nie ma wątpliwości, że filmy tworzone z inicjatywy Reagana w trakcie jego prezydentury są obrazami upolitycznionymi. Jednak reaganomatografia jest przykładem propagandy nienachalnej i zupełnie nieszkodliwej. Możemy ją zaakceptować lub z pełną świadomością odrzucić. Możemy całkowicie odciąć się od przekazu i kontekstu politycznego zawartego w filmach i z równym powodzeniem rozkoszować się nimi. To samo dotyczy serialu *24 godziny*. Jest on równie propagandowy w swoim przesłaniu, co *Rambo*. Choć serial nie powstał z inicjatywy władz rządzących, to do jego zdeklarowanych fanów należą ich najważniejsi przedstawiciele. Za jednego z największych zwolenników uchodzi sam Donald Rumsfeld¹³. Taka postawa sekretarza obrony USA wobec serialu może jednoznacznie określać stosunek rządu do treści w nim zawartych. Nie jest też żadną tajemnicą, że poglądy właściciela stacji telewizyjnej Fox Ruperta Murdocha, są tożsame z konserwatywną polityką jego przyjaciela, Georga W. Busha.

Druga wojna światowa zakończyła się zwycięstwem Stanów Zjednoczonych, a wyścig zbrojeń napędzany przez prezydenta Reagana w dużej mierze sprawił, że Związek Radziecki rozsypał się na kawałki. Tym samym, niebezpieczeństwo przemienienia się zimnej wojny w gorącą zostało oddalone. Jaki scenariusz jest przewidziany na obecną sytuację? Tego na razie nie wiadomo, wiadomo jednak, że wojna z terroryzmem trwa nadal i dopóki trwać będzie. CTU i Jack Bauer są społeczeństwu amerykańskiemu potrzebni. Terroryzmu nie da się tak łatwo wyplenić, na miejsce każdego unieszkodliwionego zamachowca pojawi się dwóch następnych. Widoczne to było 11 marca 2004 podczas zamachu na pociągi pasażerskie w Madrycie i 7 lipca 2005 w metrze i komunikacji miejskiej w Londynie. Wymienione ataki, nie stanowiły scenariuszowych wprawek kolejnych filmów. Wojny z terroryzmem nie da się wygrać w 24 godziny, to

batalia, która pochłania dużo więcej czasu i wymaga udziału większej liczby osób niż tylko Jack Bauer. Niemniej, podobnie jak Rambo, Bauer stanowi uosobienie wojny toczonej przez Stany Zjednoczone i dopóki będzie istniało jakiekolwiek zagrożenie, a ludzie będą potrzebowali ukojenia i stabilności, tak długo amerykańskie władze będą sięgały po tajną broń, jaką jest kino i telewizja.

Przypisy

- ¹ Skróć MIA należy odczytywać jako *missing in action*, czyli zaginiony w akcji.
- ² D. L. Sutton i J. Emmett Winn, „Do We Get to Win This Time?“. *POW/MIA Rescue Films and the American Monomyth*, „Journal of American and Comparative Cultures” 2001, vol. 24, nr 1/2.
- ³ Zarówno filmy wypływające z prawicowego nurtu reaganomatografii i te lewicujące, jak *Pluton* Olivera Stone’a czy *Full Metal Jacket* Stanleya Kubicka, przedstawiają amerykańskich żołnierzy jako ofiary.
- ⁴ F. Sweeney, „What Mean Expendable?“. *Myth, Ideology, and Meaning in First Blood and Rambo*, „Journal of American Culture” 1999, vol. 22, nr 3, s. 66.
- ⁵ Doktryna powstrzymywania miała na celu powstrzymanie ZSRR i niedopuszczenie do ekspansji komunizmu. *Containment* stanowiło jeden z głównych celów doktryny Trumana.
- ⁶ Richard Perle podkreśla, że „11 września 2001 roku radykalnie zmienił obraz świata w oczach Amerykanów [...]. 11 września, jego dramatyzm i skala zniszczeń, stworzył w umysłach Amerykanów uczucie podatności na zagrożenia. Przez większą część naszej historii, bezpieczni za dwoma wielkimi oceanami, w ogóle nie braliśmy pod uwagę tego, że możemy zostać zaatakowani na własnym terytorium”, idem, *Największe zagrożenia XXI wieku*, „Europa” nr 142/2006-12-23, s. 2.
- ⁷ Amerykańskie stowarzyszenie cenzorów filmowych, którego głównym zadaniem jest nadawanie ograniczeń wiekowych filmom wchodzącym do amerykańskiej dystrybucji.
- ⁸ Retoryka wojny z terroryzmem celowo naśladuje retorykę Zimnej Wojny. Przykład stanowić może przemówienie Prezydenta George W. Busha na Uniwersytecie Obrony Narodowej. Odnośniki historyczne mają na celu uświadomienie ostatecznego zwycięstwa USA, które podobnie jak pokonało faszyzm i komunizm, pokona także terroryzm.
- ⁹ P. Wander, *The Rhetoric of American Foreign Policy*, w: *Cold War Rhetoric: Strategy, Metaphor and Ideology*, Michigan UP, East Lansing 1997, s. 157.
- ¹⁰ Jak pisze Bartosz Węglarczyk: „Kilka miesięcy temu do amerykańskich mediów przeciekł raport CIA ostrzegający przed możliwym atakiem islamskich terrorystów. Islamiści mieliby zdetonować w kilku miastach USA niewielkie ładunki nuklearne przemycone z azjatyckich lub rosyjskich arsenałów” (B. Węglarczyk, *Serialowa bomba atomowa w USA*, <<http://serwis.gazeta.pl/wyborcza/1,37847,3851597.html>>).
- ¹¹ Richard Perle, op. cyt.
- ¹² Absurdalne wydaje się przypomnienie o szeroko znanym i opisanym zbrodniczym charakterze ZSRR. Niestety, moda na „sierp i młot” i bagatelizowanie zagrożenia ze strony komunistycznego imperium przekonuje, że niewiedza na ten temat jest powszechna. Dotyczy to między innymi „wyzwolenia” Europy Wschodniej przez armie czerwoną, a także chociażby znana bliżej polskiemu czytelnikowi kwestia sowieckiego arsenału broni atomowej na terytorium zachodniej Polski Ludowej, który miał być wykorzystany podczas ofensywy sił Układu Warszawskiego na kraje Europy Zachodniej.
- ¹³ „24” and America’s Image in Fighting Terrorism – debata dostępna na: <<http://www.heritage.org/Press/Events/ev062306.cfm>>.

Summary

The purpose of this essay is to examine the methods implemented by American cinematography in dealing with external threats to the United States' security. By focusing on the image of the hero and the enemy, this analysis presents their character archetypes and displays their associated qualities, both negative and positive. Attention is also given to the means by which filmmakers had stirred national values, patriotic sentiment, and the will to fight in their films' audience. In the final years of the Cold War, the Reagan administration had played a prominent role in the creation of the "action hero", embodied by actors such as Sylvester Stallone, Chuck Norris, and Clint Eastwood. These 80's films make up the reaganomatography genre also known as the cinema of new patriotism. They were created along the Republican Party's political guidelines and President Reagan's direct initiative. These ideological guidelines confronted the attitude of defeat deriving from counter-culture while promoting the containment of Communist influence and a tough stance in U.S. policy toward the Soviet Union. In the face of a Communist threat, they showed American society that the danger is real but at the same time provided a feeling of security which emphasized that the U.S. can – and will – overcome its enemies. Understanding the historical context and message of these films is essential to fully comprehend their social implications and shared characteristics. Nowadays, the ideologically-filled factors of reaganomatography have no contemporary counterpart and the crisis in masculinity on the silver screen has undermined the hero character. Nevertheless, their continuation can be seen in television shows, primary "24" and its lead character Counter Terrorist Unit agent Jack Bauer. For what reasons has this subject been neglected by today's cinema and what is the ideological role of television in confronting the dangers of terrorism and reassuring American society that as in the Cold War, the "Home of the Brave" will prevail once again?

Paweł Sitkiewicz

Wychowywać czy pouczać? Perswazja i propaganda w polskim animowanym filmie dla dzieci

W 1968 roku w Studiu Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” rozpoczęto pracę nad animowanym serialem dla dzieci pod tytułem *Przygody misia Colargola*. Pomysłodawcą cyklu był Albert Barillé, francuski producent, który po latach zasłynął jako reżyser rysunkowych filmów edukacyjnych, takich jak *Było sobie życie* czy *Był sobie człowiek*. Studio stanęło przed wielką szansą. Kontrakt dawał nadzieję na kupno nowego sprzętu oraz sprawną realizację „planu produkcyjnego”¹. Dziś, na fali sentymentalnej mody na PRL-owskie dobranocki, przygody misia z Bois Joli (nie zapominajmy, że Colargol nie był Polakiem) znów cieszą się popularnością.

W czterdziestym szóstym odcinku serialu, wyreżyserowanym przez Eugeniusza Ignaciuka, Colargol, podróżując z Panem Krukiem przez świat w pogoni za Złym Wilkiem Kidem, który porwał Szczurka Hektora, odwiedza Związek Radziecki, a dokładniej – Syberię. Kogo tam spotyka? Oczywiście Polaków. Skąd się wzięli Polacy na Syberii, pamiętamy z historii, i nie jest to bynajmniej temat na film dla dzieci. Syberia zarówno w latach zaborów, jak i w okresie PRL-u odgrywała rolę symbolicznego miejsca kaźni walczących o wolność. W XIX wieku Syberią straszono powstańców, w XX – przeciwników reżimu. Sybiracy, jakich poznaje Colargol, są jednak szczęśliwi i weseli. Przewodzą nimi biali niedźwiedź, którego powierzchowność przywodzi na myśl partyjnych pierwszych sekretarzy, zwłaszcza że mówi po rosyjsku (wtrąca słówka takie jak *sięgodnia*, *drug*, *pobieda*). Gdy Pan Kruk mruczy pod nosem: „To musi być biedny kraj”, niedźwiedź zaraz wyjaśnia nieporozumienie: „Jakież on tam biedny! Złoto, nafta i diamenty, a – tylko wsio pod śniegiem”. To nie koniec politycznych akcentów. Gdy Colargol chce polecieć w kosmos rakieta własnej roboty, spotyka go pasmo niepowodzeń. Dopiero dzięki pomocy radzieckiego towarzystwa kosmicznego wznosi się w przestworza (na wehikule ma wymalowany sierp i młot). Gdy natomiast odwiedza Chicago, spotyka samych gangsterów, mimo iż w tym mieście Polonia stanowi milionową społeczność... Współcześni widzowie mają poniekąd prawo reagować zniechęceniem. Sztuka dla dzieci na usługach reżimu jest czymś godnym potępienia. Zanim jednak wykliniemy misia i jego twórców, przyjrzyjmy się dokładniej problemowi agitacji w polskim filmie animowanym. Mamy bowiem trudności z okiełznaniem emocji, gdy treści propagandowe sąsiadują z wesołymi piosenkami. Bez obiektywnego zbadania, na czym polegała wychowawcza rola krótkiego metrażu w Polsce Ludowej – i w teorii, i w praktyce – łatwo o nieporozumienia.

Każda sztuka o dużej sile oddziaływania zwraca uwagę polityków jako skuteczny środek walki o interesy. „Film – pisał Wojciech Lamentowicz – może się jednak łatwiej bronić przed propagandowym nadużyciem niż wiele innych dziedzin kultury. Dlaczego łatwiej? Ponieważ film mówi głównie obrazem”². Z drugiej strony obraz bywa bardziej

dosłowny niż druk, nie przynosząc korzyści, gdy liczy się zaskarwienie sympatii odbiorcy. Z tego między innymi powodu tak dobrze w funkcji perswazyjnej sprawdza się rysunek: karykatura, komiks, wreszcie – animacja. Na rysunku, nieważne, czy ruchomym, czy statycznym, uproszczony obraz świata nie stanowi mankamentu, lecz jest tłumaczeniem formy i treści na czytelny schemat. W rysunku satyrycznym nie przejmujemy się ani uproszczoną oceną zjawisk społecznych, ani uproszczoną perspektywą. Dlatego wszelkie rodzaje sztuki graficznej zawsze chętnie wykorzystywano do agitacji. Również nad Wisłą. Dobrym przykładem może być batalia o komiks, która rozegrała się po wojnie na łamach polskiej prasy. Ten „narkotyk łatwizny i tandety” odzegnany od czci i wiary jako literaturę dla idiotów, która jedyne, co potrafi, to sprowadzać młodzież na drogę zbrodni, i dlatego nigdy nie okaże się pomocna w krzewieniu socjalizmu³. Ale ponieważ historyjki obrazkowe cieszyły się niebywałą popularnością, prędko wykorzystano je do działań propagandowych. Myślenie praktyczne zwyciężyło nad polityczną poprawnością. Film animowany miał więcej szczęścia, gdyż jeszcze od czasów przedwojennych traktowano go jako dziecko awangardy. Nawet do Myszki Miki – symbolu amerykańskiej popkultury – odnoszono się dużo łagodniej niż do komiksowych superbohaterów. Animacja nie musiała walczyć o obecność na ekranach, jednak ceną za ten komfort była próba włączenia jej do maszyny propagandy.

Poprawne odczytanie animowanej twórczości dla dzieci jest możliwe wyłącznie w kontekście artystycznej animacji dla dorosłych, którą od zawsze odbierano jako mocno zaangażowaną (rzecz jasna po stronie opozycji). W 1974 roku Gianni Rondolino w książce *Storia del cinema d'animazione* pisał, że pesymizm polskiej animacji po roku 1965 wynika wręcz z historyczno-politycznych uwarunkowań oraz krytycyzmu względem oszustw biurokratycznej władzy; poczucia beznadziei oraz dramatu ludzkości rozgrywającego się w codziennym życiu⁴. Podejrzewam nawet, że zainteresowanie polską animacją na zachodnich festiwalach często wynikała z chęci usłyszenia oskarżycielskiego głosu zza „żelaznej kurtyny”. Dobrym przykładem jest film Witolda Giersza *Czerwone i czarne* (1963), jedna z najbardziej utytułowanych krótkometrażówek w dziejach polskiego kina. Ten niewinny filmowy żart opowiada o walce dwóch barwnych płam – torreadora i byka. W finale animator, zirytowany wybrykami postaci, zamyka je w słoiczkach z farbą. Na festiwalu w Oberhausen w roku 1964 film odczytywano jako pojedynek dwóch sił politycznych – partii (czerwone) i Kościoła (czarne)⁵. Mimo iż taka wykładnia przysparzała samych kłopotów (bo jak wytłumaczyć, że Kościół pije piwo z partią?), z pewnością wpłynęła na pozytywny odbiór dzieła, którego siła wyrazu w istocie opierała się nie na języku ezopowym, ale zabawie formą.

Nie oznacza to, że recepcja polskiego filmu animowanego jest wielkim nieporozumieniem. Wielu twórców rzeczywiście pragnęło poruszać tematy, które w kinie aktor-
skim miałyby kłopoty z cenzurą, takie jak konflikty międzyludzkie czy zniewolenie jednostki we współczesnym świecie⁶. Władza mniej rygorystycznie pilnowała animatorów, traktując ich twórczość jako niegroźne eksperymenty o niewielkiej sile społecznego oddziaływania. Mimo to trzymała rękę na pulsie. Jan Lenica, wspominając okoliczności powstania swojego *Labiryntu* (1961), opisał kolaudację gotowego filmu przed komisją: „Pan cenzor był bardzo zaniepokojony, pamiętam, cały czas kręcił się na krześle. W końcu zapytał, czy w tej jednej scenie to nie przypadkiem towarzysz Chruszczow. Nie, odpowiedziałem, proszę pana, to Franciszek Józef. Rzeczywiście, była to podretuszowana stara fotografia Franza Josefa. Ale skąd to skojarzenie, przecież on miał bokobrody!”⁷. *Labirynt* stanowi dziś wizytówkę tak zwanej polskiej szkoły filmu animowanego. Opowiada o skrzydlatym podróżniku, który ląduje w surrealistycznym mieście. Boha-

ter przemyka ulicami, chcąc uniknąć zagrożenia ze strony drapieżnych stworzeń, ratuje z rąk człekokształtnego krokodyla damę, która – jak się okazuje – kocha swego oprawcę, odwiedza kabaret, w którym kopanie się po zadkach jest jedyną rozrywką, w finale zaś trafia do gabinetu, w którym siłą ogranicza się ludzką myśl. Podróżnikowi udaje się uciec, ale na próżno – gdy wzbija się na skrzydłach ponad miasto, atakuje go stado demonicznych kruków i rozszarpuje na strzępy. Cenzor miał rację, przeżywając katusze na kolaudacji. Film można bez trudu odczytać jako metaforyczną opowieść o *everymanie*, skazanym przez ślepą historię na życie w absurdalnym państwie totalitarnym, z którego nie ma ucieczki. Dlaczego więc cenzor nie przerwał projekcji? Lenica wymienia dwa powody: w dziele eksperymentalnym częściej przymykano oko na nieprawidłowości, a poza tym chciano udowodnić Zachodowi, że w sprawach sztuki panuje w Polsce duch liberalizmu⁸. Film zasadniczo nie trafił do dystrybucji, ale pokazano go na licznych festiwalach za granicą. Nie świadczy to bynajmniej o wspaniałomyślności komisji kolaudacyjnej. Piętnując film i odstawiając go na półkę, cenzor przyznałby, że *Labirynt* jest dla systemu groźny. Dzięki pozytywnej ocenie osłabiono jego siłę. Było to o tyle łatwe, że wszelka krytyka totalitaryzmu – o ile w ogóle obecna – nie została wyrażona wprost. Surrealistyczna aura, czarny humor i kafkowski nastrój pozwalały na bardziej ogólne interpretacje. Jerzy Giżycki pisał na łamach „Ekranu” o „sztuce zaangażowanej w niepokój naszych czasów” oraz „sarkastycznej grotesce na temat współczesnej epoki”⁹. Podobnie było z wieloma innymi filmami. Ograniczając się do jednego przykładu: *Fotel* (1963) Daniela Szczechury, opowiadający o walce o puste miejsce w ławie prezydium, można bez trudu odczytać jako obnażenie mechanizmów biurokracji politycznej. Ale w roku 1964 pisano o „absurdalnej akademii” oraz „łagodnej, pobłażliwej ironii”¹⁰. Dopiero po 1989 roku Jerzy Uszyński mógł pochwalić film jako najlepszy i najbardziej zwięzły opis „istoty ustroju zwanego realnym socjalizmem doby postalinowskiej”, komplementując inne dzieła tego reżysera za polityczne zaangażowanie¹¹. Analogiczne rozbieżności znajdziemy, porównując recepcję filmów Waleriana Borowczyka, Mirosława Kijowicza, a nawet Zbigniewa Rybczyńskiego.

Nie oznacza to jednak, że władza była ślepa i głucha. Po prostu dawała pewien margines swobody, po przekroczeniu którego artysta musiał się liczyć z kłopotami. W Polsce, o ile mi wiadomo, nigdy nie doszło do poważnego konfliktu animatora z cenzurą, ale w sąsiedniej Czechosłowacji zdarzyło się to dwukrotnie. Jiří Trnka, mistrz filmu lalkowego i jeden z najwybitniejszych animatorów w dziejach kina, zrealizował w 1965 roku ponurą groteskę *Ręka*, w której oskarżył totalitarną władzę o instrumentalne traktowanie artystów. Władza napiętnowała Trnkę i skonfiskowała kopie filmu, który prędko zrobił furorę na zachodnich festiwalach. Trnka świadomie przekroczył granicę umowności. W filmie pajacyk zostaje zmuszony przez tytułową Rękę do wyrzeźbienia socrealistycznego posągu. Nieposłuszeństwo przypłaca śmiercią, choć w finale *Ręka* salutuje nad trumną swojej ofiary. W 1969 roku władza również żegnała Trnkę z honorami, tworząc tym samym kodę do potępionego dzieła. Nieco inaczej wyglądał trwający kilka dekad spór Jana Švankmajera z kierownictwem czechosłowackiej kinematografii. Artysta ten nigdy nie pozwolił sobie na dosłowną krytykę ustroju, ale prawdopodobnie przez zwykłą przekorę umieścił w rysunkowym filmie *Dziennik Leonarda* (1972) migawki z ulicznych walk z roku 1968, zderzając piękno ożywionych szkiców włoskiego mistrza z aktualnymi wydarzeniami politycznymi. Ostra reakcja władzy została więc sprowokowana i w rezultacie Švankmajer otrzymał zakaz kręcenia filmów przez osiem lat. Aż do upadku komunizmu musiał się borykać z cenzurą. W Polsce żaden liczący się artysta nie wypowiedział wojny państwowym instytucjom, dzięki którym mógł liczyć na szeroką dystrybucję i festiwalowe laury. Publiczność chętnie doszukiwała się ukrytych treści,

mówienie wprost było więc niepotrzebnym ryzykiem. A ponieważ nie istniało wyraźne rozróżnienie na filmy dysydentów i filmy powstające za zgodą władzy (jak w wypadku rynku wydawniczego), wzorzec lektury „między wierszami” stał się powszechny. Dlatego trudno dziś uciec od politycznego kontekstu, oglądając polską animację z okresu PRL-u. Brakowało również – dla kontrastu – animowanej propagandy z prawdziwego zdarzenia. W późnych latach czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych powstało co prawda kilka politycznych agitek. Jedną z nich zrealizował Władysław Nehrebecki, późniejszy twórca Bolka i Lolka. Film *Traktor A-1* (1949) opowiadał o biednej wsi, wyzyskiwanej przez bogatego kufaka, który za ciężkie pieniądze wynajmuje sąsiadom konia, a po pracy rozpija ich w karczmie. Pojawienie się traktora rozwiązuje problemy. A-1 orze pola za darmo, niszczy szynk i przepędza wroga ustroju. Film, mimo iż sprawnie zrealizowany, nie wszedł jednak do dystrybucji, podobnie jak *O nowe jutro* Leszka Lorka (1951) oraz *Czy to był sen?* Zdzisława Lachura (1948). Przyczyna była może zaskakująca, ale poniekąd zrozumiała. „Uznano iż groteskowy język filmu animowanego – pisze Andrzej Kossakowski – jest za mało poważny w stosunku do potrzeb agitacji i propagandy oraz do wagi poruszanych problemów”¹². Następne pokolenia animatorów udowodniły, że to nieprawda. Słabość debiutu Nehrebeckiego polegała przede wszystkim na nierozważnym powielaniu motywów powieści produkcyjnej, które w wersji rysunkowej, imitującej styl kreskówek Walta Disneya, wywoływały niezamierzony komizm.

Po upadku socrealizmu poszukiwano nowego modelu sztuki zaangażowanej. „Odrzucono służebność sztuki wobec doraźnych haseł politycznych, zrezygnowano z narzucania artystom szczegółowych norm estetycznych”¹³ – pisze Michał Goliński. Nowy model opierał się na kompromisie, który doskonale widać w filmach animowanych tego okresu. Władza dalej sprawowała mecenat, faworyzowała artystów deklarujących lojalność oraz „przywiązanie do określonego kręgu tematycznego”, w zamian zaś pozwalała na eksperymenty oraz zapewniała dostęp do państwowych instytucji¹⁴. Inteligentny artysta mógł być jednocześnie pupilem i krytykiem systemu.

Polski film animowany miał dwa oblicza. Artystyczny powstawał w *ateliers* niezależnych artystów z dyplomami akademii sztuk pięknych, dlatego odbierano go jako formę osobistej wypowiedzi, natomiast film dla dzieci był typowym produktem ogólnie kierowanej kinematografii, realizowanym zespołowo i poddanym dużo surowszej kontroli. Film artystyczny skupiał wybitnych eksperymentatorów, komercyjny – na ogół sprawnych rzemieślników. Niezależni animatorzy wprawdzie niechętnie zajmowali się serialami dla dzieci, gdyż oznaczało to konieczność podporządkowania się pomysłom scenarzysty lub reżysera. Dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zmienił się stosunek do tej formy sztuki.

Pierwszy polski animowany serial dla dzieci, zatytułowany *Jacek Śpioszek*, zrealizowano dla telewizji w roku 1962, choć pojedyncze filmy powstały już pod koniec lat czterdziestych. Mogłoby się wydawać, że kreskówki na małym ekranie spotkają się z życzliwym przyjęciem zarówno ze strony pedagogów, jak i środowiska filmowego. Produkcja „dobranoczek” przynosiła niemałe zyski, pozwalała w pełni wykorzystać potencjał wytwórni oraz zapewniała wartościową rozrywkę najmłodszym widzom. Mimo to filmowcy bali się, że seriale zdominują dzieła artystyczne, dzięki którym polska animacja cieszyła się na świecie poważaniem. Przeważały jednak argumenty ekonomiczne. Dla polskiej kinematografii seriale były towarem niezbędnym. Telewizja wypełniała nimi program, kina – seanse dla dzieci, „Film Polski” zaś wysyłał jako towar eksportowy, tak że w handlu wymiennym z bratnimi telewizjami zastępowały poniekąd walutę¹⁵. Z siłą oddziaływania Bolka i Lolka, Reksia czy Misia Uszatka, których przygodami pasjo-

nowały się pokolenia Polaków, Węgrów i Rosjan, nie mógł iść w konkury żaden autor animacji artystycznej. Nic więc dziwnego, że dyskusja wśród nauczycieli i dziennikarzy na temat formy i treści kreskówek dla dzieci była długa i zażarta, a ową popularność chciano wykorzystać do celów ideologicznych. Dyskusja ta dotyczyła z jednej strony plastyki, z drugiej – przekazu. Niezależnie od tego, kto zasiadał w fotelu I Sekretarza, w jednej kwestii panowała zgoda: film dla dzieci nie może być tylko rozrywką. „Właśnie dlatego, że skala ich oddziaływania jest tak szeroka – czytamy w „Filmie” z 1953 roku – że tak łatwo pobudzają fantazję dziecięcą i budzą zachwyt dorosłych, ich znaczenie wychowawcze musi być należycie oceniane”¹⁶. Gdy w trakcie V Zjazdu Partii w 1968 roku skoncentrowano się na zagadnieniu wychowania młodzieży, w artykule omawiającym Tezy KC PZPR deklarowano, że kinematografia zajmuje poczesne miejsce wśród instytucji zajmujących się tym trudnym zadaniem¹⁷. Autor podkreśla rolę krótkich form filmowych jako uniwersalnego narzędzia edukacji. I nie chodzi mu wyłącznie o naukę społecznych zachowań, historii czy patriotyzmu. Spośród tematów przeznaczonych dla krótkiego metrażu wymienia również „zagrożenie Polski i pokoju ze strony imperia- lizmu i kół odwetowych NRF, przyjaźń z ZSRR i innymi krajami socjalistycznymi”, a także „umacnianie rozumnych i uczuciowych związków młodzieży z nowym ustro- jem”. Były to – oceniając artykuł z perspektywy czasu – deklaracje bez pokrycia, z kolei komentarze dziennikarza „Kamery” w większym stopniu dotyczyły filmu oświatowego i dokumentalnego niż animowanego (którego modelowym adresatem było dziecko do lat 10). Nie zmienia to faktu, że przywołane postulaty należy traktować jako ogólną odpowiedź na wyzwania stawiane realizatorom przez władzę.

Czy animowane seriale spełniły pokładane w nich nadzieje? Czy służyły jako śro- dek wychowawczy? Wreszcie, czy władza wykorzystywała je do celów propagandowych? Gdy oglądamy je dziś, z perspektywy kilku dekad, urzekają nietuzinkową plastyką i ła- godnym humorem; nawet morały wydają się niepozabawione uroku. Niektóre cykle, jak adaptacja przygód Muminków studia „Se-Ma-For”, uchodzą za artystycznie doskonałe. Jednak w ówczesnej prasie znajdziemy więcej słów krytyki niż pochwał. Panowało prze- konanie, że kiczowata (!) lub w najlepszym wypadku szablonowa plastyka tych filmów wypacza gust młodego widza zamiast go kształtować, fabuły natomiast są anachronicz- ne, nie mają związku ze współczesnością. Zacołanie – jak pisał na łamach „Kina” Jerzy Giżycki – objawiało się między innymi w przewadze „bajeczek, snów, gawęd dziadków i wujków, krasnoludków i żabek” oraz braku „wyprawy w świat fantastyki technicznej i naukowej”¹⁸. Nieliczne kreskówki w konwencji *science-fiction* krytyk ganił za nieporad- ność, która zamienia ten gatunek w „bajdurzenia babuni przy kominku”. Rzeczywiście, dominowały baśnie i ezopowe opowiadki. Większość cykli przygodowych opierała się z kolei na podobnym schemacie – walka dobra ze złem, złamanie zakazu zakończo- ne morałem... Dlaczego sporadycznie próbowano odwoływać się do głośnych zjawisk życia społecznego? Trudno dać jednoznaczną odpowiedź. Po pierwsze, myślę, że twórcy filmów dla małych dzieci czuli obawy przed wikłaniem lalkowych bądź rysunkowych bohaterów w trudne sprawy dorosłych. Dziecko nie po to ucieka w animowany świat, by spotkać w nim to, co widzi dokoła. Po drugie, nie zapominajmy, że seriale miały się sprzedać; baśń gwarantowała sukces również za granicą. Po trzecie wreszcie, brakowało utalentowanych scenarzystów, którzy potrafiliby stworzyć atrakcyjny cykl odnoszący się do polskiej rzeczywistości. Scenariusze pisali głównie animatorzy, gdyż najlepiej wie- dzieli, jak wykorzystać na ekranie potencjał ruchomej plastyki. Poza tym ludzie pióra niespecjalnie garnęli się do tej niełatwej pracy, a literatura nie przychodziła w sukurs filmowcom¹⁹.

Prowadzenie misji wychowawczej, a już tym bardziej krzewienie socjalizmu w serialach dla dzieci było zadaniem nad wyraz trudnym. Przed otwartą propagandą lub natrętnym moralizatorstwem ewidentnie się wzdragano. Poza tym film, aby skutecznie pełnić funkcję krajoznawczą bądź światopoglądową, nie mógł kreować rzeczywistości na papierze lub w atelier. Tę rolę znacznie lepiej odgrywało kino dokumentalne oraz programy oświatowe. Próby jawnej propagandy podejmowano tylko w okresie socrealizmu. Wówczas powstał film Nehrebeckiego *Opowiedział dzieciom sobie* (1951) o wilku i rysiu, którzy prowadzą jedyny w lesie sklep i spekulują cenami. Wyzyskiwane zwierzęta zakładają w końcu spółdzielnię i doprowadzają do bankructwa monopolistów. W finałowym pochodzie oglądamy tablicę z napisem: „WSPÓLNY LAS, WSPÓLNY CEL”. Celem był oczywiście socjalizm. Po roku 1956 tego typu mądre nauki na dobre zniknęły z seansów dla najmłodszych dzieci. W większości seriali lekcja ograniczała się do zobrazowania ogólnikowych prawd lub mądrości przysłów, jak choćby „nieposłuszeństwo jest źródłem nieszczęść” lub „nie czyn drugiemu, co tobie niemiłe”. „Problemy z zakresu życia społecznego – czytamy w „Kinie” z roku 1973 – to: pochwała pracy, konieczność niesienia pomocy i wzajemnego «świadczenia usług»²⁰. Ze swej strony dodałbym jeszcze lekcję patriotyzmu i postaw cenionych w kraju socjalistycznym, takich jak szacunek do robotników i przyjaźń między narodami. Oto kilka przykładów. W cyklu *Bolek i Lolek wśród górników* (1980) okazuje się, że dwaj najpopularniejsi polscy bohaterowie kreskówek mają wujka, który wykonuje najbardziej ceniony w Polsce zawód. Dzięki wujkowi mogą między innymi zobaczyć, jak wydobywa się węgiel, oraz uczyć się w szkole górniczej. Film rysunkowy Franciszka Pytery *Przyjaciół znajdziesz wszędzie* (1974) opowiadał o pięknie przyjaźni między narodami, niezależnie od rasy czy języka; z kolei adaptacje polskich legend, takie jak *Koziołki na wieży* (1964) i *Co wiemy o Popielu* (1963) Janiny Hartwig, utrwały w świadomości dzieci ważny element kultury narodowej.

Jak łatwo zauważyć, nauka odbywała się raczej dyskretnie. Propagowane wartości na ogół były uniwersalne, nie dotyczyły wyłącznie ustroju socjalistycznego. Cykl górniczy z Bolkim i Lolkiem stanowił w zasadzie wyjątek, ponieważ dzieci bardziej interesował Dziki Zachód niż wydobywanie węgla. Dorośli natomiast woleli mówić za pomocą animacji o sprawach większej wagi niż „świadczenie usług”. Przykładem sposobu, w jaki wykorzystano niebywałą popularność Bolka i Lolka w społecznych akcjach adresowanych do najmłodszych. Dwaj chłopcy uczyli przepisów ruchu drogowego (*Szerokiej drogi*, 1976) oraz ostrzegali przed niebezpieczeństwem pożarów (cykl *Uwaga, pożar*). Filmy takie jak *Zabawa z zapalnikami* (1977) oraz *Wystarczy iskiierka* (1977) miały wręcz instruktażowy charakter. Nie tylko bowiem radziły, by trzymać się z daleka od ognia, ale i pokazywały, co robić w sytuacji zagrożenia. Równie poznawczy był cykl *Pomysłowy Dobromir* (1973–1975) Romana Huszczo, przygotowywany we współpracy z Adamem Słodowym. Dobromir uczył zaradności, pokazywał, jak zrobić coś z niczego, a także wyjaśniał działanie najrozmaitszych urzędów. Miś Uszatek uprawiał z kolei łagodne moralizatorstwo. „Ten pluszowy mądrała – pisali Antoni Bańkowski i Sławomir Grabowski – wygłasza swoje komentarze pełnym ciepła, wyrozumiałym głosem Mieczysława Czechowicza, usypiał przez lata kolejne pokolenia małych Polaków”²¹. Jakkolwiek można się dziś zżymać na pedagogiczny ton wielu polskich kreskówek z epoki PRL-u, należy pamiętać, że traktowano je czysto użytkowo. Funkcja wychowawcza, którą pełniły, pozwoliła uniknąć wielu nieszczęść w domu i na drodze, dzieci bowiem chętniej słuchały Uszatka niż rodziców.

Czy po tym pobieżnym zbadaniu roli propagandy w animowanym filmie dla dzieci łatwiej jest ocenić spotkanie Colargola z szczęśliwymi Sybirakami? Chyba nie. Z jednej strony trzeba mieć świadomość kompromisu między ekipą i władzą, która wyraża zgodę na realizację serialu w zachodniej koprodukcji, żądając w zamian, by miś z francuskim paszportem wyraził w jakiś sposób sympatię do Polski i ZSRR. Z drugiej strony serial musiał upraszczać skomplikowane zagadnienia polityczne i społeczne, aby nie odstraszyć dzieci przed ekranów. Zauważyła to już recenzentka, pisząc trafnie w 1980 roku: „Miś Colargol jest malutki, znakomity dla telewizyjnego okienka, dobranocek, w których propaguje się nauki proste, jasne, oczywiste. Ziemiński glob jest dla niego za duży. Ogarńnięcie tegoż i miniaturyzacja do percepcyjnych możliwości dziecięcych nieuchronnie sprowadzić musi ogromną i skomplikowaną materię tego świata do prostych hasłał-pojęć. Takich choćby, jak Australia – kangury, Afryka – pustynia, Chicago – gangsterzy”²². Tylko dlaczego Syberia – szczęśliwi, zamożni Polacy? Być może problemem jest nie film, ale my, odbiorcy. Dzieci wołały zobaczyć walkę na śniegowe kule z wilkami, a nie walkę o prawdę historyczną. Natomiast my, krytycznie nastawieni do szargania narodowych świętości, oburzamy się, gdy ktoś przemilcza prawdę. Oczywiście, podróż misia dokoła ziemskiego globu miała być w zamyśle cenną nauką o nieznanym krainach, ale przede wszystkim musiała bawić humorem i burzliwymi przygodami. Wizyta u złamanych przez życie Sybiraków przyprawiłaby dzieci o depresję.

Przypisy:

- ¹ O kulisach realizacji serialu piszą m.in. A. Bańkowski i S. Grabowski, *Semafor 1947–1997*, Łódź 1999, s. 31–32, 64.
- ² W. Lamentowicz, *Okrągły język propagandy i szanse sztuki filmowej*, „Kino” 1981, nr 3, s. 3.
- ³ Zob. A. Rusek, *Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1945–1955*, w: *Ludzie i książki. Studia historyczne*, pod red. J. Kosteckiego, Warszawa 2006, s. 326–341. O bezużyteczności komiksów w walce o socjalizm pisał np. Marek Hłasko w artykule *Podróż w krainę nieporozumień*, „Po prostu” 1954, nr 30, s. 5.
- ⁴ G. Rondolino, *Storia del cinema d’animazione*, Torino 1974, s. 239. Podają za: G. Bendazzi, *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation*, transl. by A. Tarabozetti-Segre, Bloomington 1994, s. 341.
- ⁵ Podają za wywiadem z reżyserem, poprzedzającym cykl jego filmów w programie z serii *55 lat polskiej animacji*, wyemitowanym przez kanał Kino Polska (28 X 2004).
- ⁶ Por. np. *O filmie animowanym mówi Mirosław Kijowicz* [rozmawiała E. Smoleń-Wasilewska], „Kamera” 1968, nr 3. Kijowicz, twórca wielu zaangażowanych filmów animowanych, deklaruował: „Może tak często zwracam się w stronę socjologii i polityki – bo jestem przekonany, że to właściwy teren penetracji dla tej sztuki” (s. 8).
- ⁷ J. Lenica, *Labirynt*, oprac. E. Czerwiakowska, T. Kujawski, Poznań 2002, s. 124.
- ⁸ Ibidem.
- ⁹ J. Giżycki, *Ucieczka ze Strasznogradu*, „Ekran” 1963, nr 11, s. 10.
- ¹⁰ J. Fuksiewicz, *Dowcip, absurd, satyra, czyli o filmach Daniela Szczechury*, „Film” 1964, nr 7, s. 11.
- ¹¹ J. Uszyński, *Genius loci, genius temporis*, „Kwartalnik Filmowy” 1997/1998, nr 19–20, s. 149–150.
- ¹² A. Kossakowski, *Polski film animowany 1945–1974*, Wrocław 1977, s. 18.
- ¹³ M. Goliński, *Sztuka zaangażowana: mity i możliwości*, „Kino” 1981, nr 6, s. 17.
- ¹⁴ Ibidem.
- ¹⁵ B. Drozdowski, *Boicie się czarnego luda? Telewizyjny film dla dzieci*, „Kamera” 1968, nr 3, s. 12.

- ¹⁶ J. Dvorzaczek, *O bajkach filmowych*, „Film” 1953, nr 4, s. 8.
- ¹⁷ M. Walasek, *Nad teźami KC PZPR. Krótki metraż i cele wychowania*, „Kamera” 1968, nr 9, s. 1.
- ¹⁸ J. Giżycki, *Dzieci chcą być bardziej dorosłe*, „Kino” 1968, nr 4, s. 61. Por. także: idem, *W trosce o najmłodszą widownię. Sprawy krótkiego metrażu*, „Kino” 1967, nr 3.
- ¹⁹ *Czy literatura przychodzi nam w sukurs? Stereotypy i nowatorstwo rozwiązań plastycznych. [...] O filmie dla dzieci rozmawiamy z Lechosławem Marszałkiem i Władysławem Nehrebeckim* [rozmawiał J. Giżycki], „Kino” 1969, nr 5, s. 53
- ²⁰ M. Werwicki, *Tak jak dla dorosłych, tylko lepiej*, „Kino” 1973, nr 5, s. 23.
- ²¹ A. Bańkowski i S. Grabowski, op. cit., s. 65.
- ²² E. Domańska, *Kolorowa pigułka*, „Film” 1980, nr 7, s. 8.

Summary

Polish animated film created during the communist regime (1945–1989) can be divided into the experimental one, produced in independent artists' ateliers, and the serial one, usually addressed to children and in this case supervised by censorship. The first one is considered as anticommunist, reacting to the bureaucratic state with criticism, the second one – as purely entertaining with a hidden propaganda message (government officially emphasized that short-feature films had to educate children, including propagation of socialism). The author of this article tries to examine the problem in practice. In his opinion independent artists criticized regime using metaphors or other sophisticated means of expression, thus the subversive character of their work could have been misinterpreted. On the other hand, animators working on films for children preferred soft didacticism to declared agitation. We can also find scenes showing, for example, friendship between Poland and Soviet Union, or praise for working class, but it is difficult to prove decisively that such images were meant to influence children by shaping their attitude towards communist regime. Other explanations are equally persuasive. Films for the youngest audience are generally based on simplifications and stereotypes taken from “adult” world, or even social life. In animated short films there is no time for the political context or further explanations.

Marcin Adamczak

Strategie twórcze w polskim kinie po 1989 roku Szkic pola produkcji filmowej

Tadeusz Lubelski zaproponował w swej znanej książce¹ kilka „strategii autorskich” służących do syntetycznego opisu polskiego kina lat 1945-1961. Kilka lat po wydaniu tej pracy posłużył się czterema z wyodrębnionych przez siebie wcześniej strategii do opisu rzeczywistości polskiego kina lat 1975-1995². W tej późniejszej wypowiedzi Lubelski konstatuje wyczerpanie strategii Psychoterapeuty i strategii Świadka oraz nader krytycznie odnosi się do realizacji strategii Profesjonalisty w najnowszym polskim kinie. W rezultacie wciąż aktualna okazuje się tylko jedna z wymienionych strategii – strategia Artysty, funkcjonująca pośród dość przygnębiającego obrazu kinematografii nie potrafiącej nawiązać kontaktu z widownią i znaleźć formuły filmowej opowieści, która przywróciłaby polskiemu kinu społeczne znaczenie, kreując na nowo wspólnotę twórców i publiczności.

W swym artykule chciałbym pokusić się o szkic rzeczywistości polskiego kina po 1989 roku, sięgając właśnie po kategorie strategii wprowadzone do polskiego filmoznawstwa przez krakowskiego badacza, nawiązującego do „strategii lirycznych” wyróżnionych swego czasu przez Edwarda Balcerzana. Tyle że byłyby to strategie inaczej postrzegane w ramach całego „systemu kinematograficznego”, odmiennie klasyfikowane i przede wszystkim korespondujące z nieco inną tradycją badawczą, mianowicie z teorią produkcji kulturowej francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu³.

Przede wszystkim z przyczyn oczywistych istotną cezurą będzie dla mnie rok 1989. Jest już cechą polskiej sztuki, że istotne periodyzacje wyznaczały w niej wydarzenia polityczne. Znaczenie roku 1989 jest bezsporne i w innych dyscyplinach sztuki, ale jako szczególnie ważne jawi się w kinematografii – najmocniej wszak związanej z instytucjami państwa – w której jego mecenat odgrywał w okresie PRL-u rolę kluczową⁴. Rok 1989 symbolizujący tu likwidację monopolu państwowego w kinematografii i poddanie kina działaniu reguł wolnorynkowych stanowi cezurę istotną. Kino polskie po 1989 roku wobec instytucjonalnych przemian wewnętrznych, a także szerszych zmian społeczno-politycznych stanowi już bowiem zupełnie inne pole gry niż w latach 80. i wcześniej. Oto z dwóch wielkich panów, pod których wpływem najczęściej znajduje się kino, Państwo zdecydowanie ustępuje na rzecz Rynku. Stąd też proponowane przeze mnie cztery strategie będą strategiami sytuującymi się wyraźnie względem rynku filmowego, jego uwarunkowań instytucjonalnych i produkcyjnych, wobec sfery kultury pojmowanej wąsko jako dziedzina produkcji artystycznej i ewentualnie refleksów rzeczywistości historycznej i politycznej. Chciałbym wyróżnić cztery tylko strategie: Autora, Profesjonalisty, Barona i Partyzanta. Przede wszystkim zaś proponuję umieszczenie tych strategii w strukturze pola produkcji filmowej, adoptowanej idei zaczerpniętej z socjologii kultury Pierre’a Bourdieu.

I. Dlaczego Bourdieu?

Pierre Bourdieu przysparza pewnych problemów piszącemu o filmie, jeśli ten chciałby pozostać wierny choć ogólnym standardom uprawiania filmoznawstwa wskazanym przez Davida Bordwella czy Noela Carrolla – wystrzegać się bezrefleksyjnego adoptowania teorii z innych dziedzin humanistyki, szczególnie tych aktualnie najmodniejszych, unikać owej *SLAB theory*⁵, dzięki której – jak pisał Bordwell – „postęp” w badaniach filmoznawczych opiera się na licytowaniu „mój francuski teoretyk jest fajniejszy od twojego francuskiego teoretyka”⁶. Odwoływaniu się do teorii pola produkcji kulturowej Bourdieu towarzyszyć więc musi przekonanie o zyskach przewyższających straty w przypadku takiej operacji.

Teoria Bourdieu wydaje się szczególnie użyteczna do syntetycznego opisu kinematografii z kilku co najmniej względów. Przede wszystkim, francuski badacz daleki jest od dwóch biegunowo przeciwstawnych wizji artysty i procesu twórczego, zarówno romantyczno-charyzmatycznej, w której artysta powołuje dzieło do istnienia siłą swego geniuszu, jak i orientacji socjologicznej, redukującej dzieło do jego społecznego kontekstu. Tak jak socjologia Bourdieu jako całość lokuje się pomiędzy biegunami opozycji aktor/struktura, jednego z fundamentalnych problemów socjologii, tak i w kwestii twórczości artystycznej nie ulega jednostronnej wizji procesu twórczego (romantyczno-charyzmatycznej lub socjologicznej), umiejętnie „nawigując” między nimi i zachowując wartościowe elementy każdej z nich. Taka wizja zdaje się szczególnie przystawać do kinematografii, film jest bowiem zawsze w mniejszym lub większym stopniu dziełem zbiorowym, sumą kreacji artystów i rzemieślników różnych specjalności, kierowanych przez reżysera, owego „kaprala i poetę w jednej osobie”. Jednocześnie kino jako dyscyplina wymagająca ogromnych nakładów finansowych, daleko przekraczających te niezbędne w innych dziedzinach sztuki⁷, jest szczególnie mocno związane ze swym otoczeniem instytucjonalnym – rynkiem lub państwem, pozostając w relatywnie większej niż inne dziedziny zależności od tegoż kontekstu oraz wiążącego się z nim wymogu zyskowności ekonomicznej lub politycznej. Ta zależność oraz instytucjonalny kontekst twórczości artystycznej są zaś szczególnie podkreślane przez francuskiego socjologa. Ponadto podstawowy podział strukturyzujący pole jest w teorii francuskiego badacza wyznaczany przez opozycję sztuki autonomicznej (konsekrowanej, „sztuki dla sztuki”) oraz produkcji komercyjnej, zorientowanej na rynek i masowego odbiorcę. Tymczasem podział taki rysuje się szczególnie wyraźnie właśnie w twórczości filmowej. Jego istnienie w kinie konstатовano tak często, że stało się to spostrzeżeniem trywialnym, umiejscowienie go w kontekście całościowej teorii pola produkcji kulturowej pozwala rzucić nowe światło na dwoiste oblicze filmu – dzieła sztuki i rynkowego produktu przemysłu audiowizualnego w jednym. Wreszcie w teorii Bourdieu występuje również kategoria strategii, ujmowana w ramach ogólnej teorii pola w taki sposób, iż pozwala uniknąć pułapek spersonalizowanego myślenia o nich, w których traktowany podmiotowo Autor (reżyser) dokonuje wyboru strategii, a wybór ten jest jego indywidualną, niezależną decyzją. Kategoria „strategii” zyskuje tutaj mocne oparcie w całej teorii pola produkcji kulturowej. Przestaje być tym samym narażona na zarzut bycia konceptem dowolnie stosowanym przez badacza, arbitralnie przykładającego konstruowane przez siebie strategie do wybranych dzieł i następnie przenoszącego je na pozostałą część twórczości poetyckiej lub filmowej. Teoria pola nie wnosi może wiele do analizy poszczególnych filmów, stanowi jednak znakomite ramy dla stosowania kategorii „strategii” i wzmacnia jeszcze syntetyczny opis kinematografii danego okresu dokonywany przy jej pomocy. Pomaga uniknąć łatwej deprecjacji strategii Profesjonalisty i równie łatwej idealizacji strategii Autora,

raz jeszcze ujawnia Janusowe oblicze kina (sztuki i przemysłu), pozwala naszkicować możliwie pełny jego obraz wraz z logiką, czy raczej zderzającymi się logikami, rządzącymi nim mechanizmów, przyczyniając się do lepszego ich zrozumienia. Zatem, mimo iż Bourdieu w swoich pracach niewiele miejsca poświęca kinu, a swą teorię rozwija głównie opisując pole produkcji literackiej we Francji ostatnich dekad XIX wieku, wydaje się, że może ona okazać się szczególnie użyteczna właśnie przy próbie syntetycznego opisu twórczości filmowej.

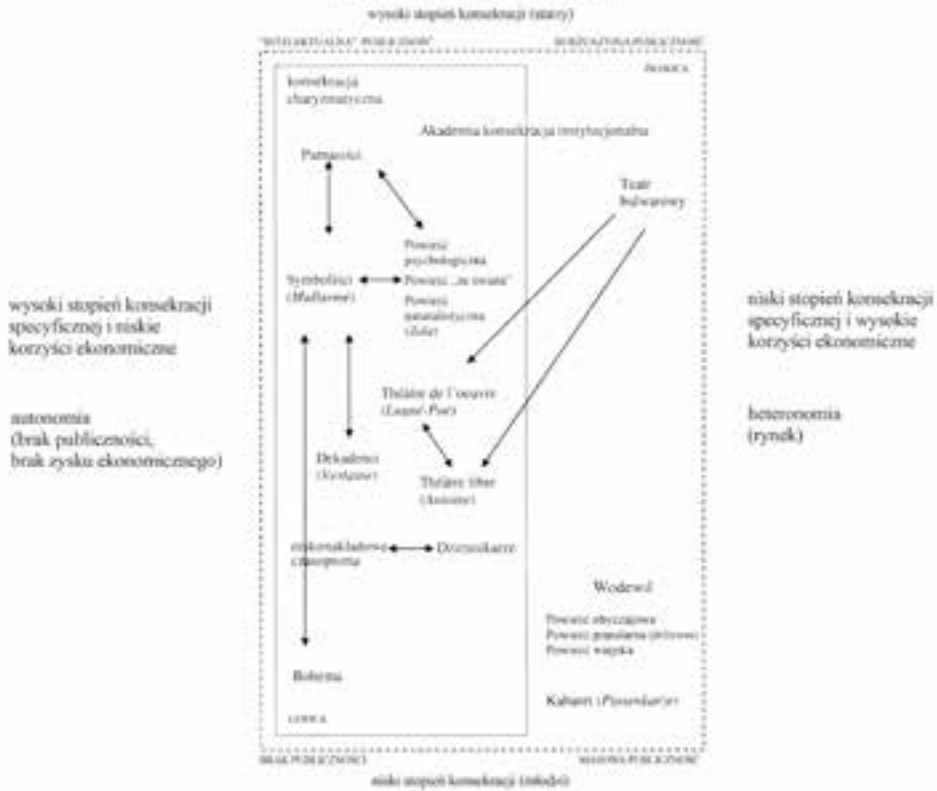
II. Teoria pola produkcji kulturowej

Pojęcie pola jest kluczowe w socjologii Pierre'a Bourdieu. Nie ma w niej ambicji stworzenia jednej wielkiej teorii ujmującej całość zachodzących w społecznym spektrum procesów. Zamiast tego koncentruje się na rekonstrukcji i opisie poszczególnych pól, wycinków struktury społecznej, wokół których ogniskuje się społeczna aktywność i na których gracze toczą boje o właściwe danym polom stawki. Jednym z wyróżnionych przez Bourdieu istotnych pól, obok pola władzy i pola ekonomicznego, jest pole produkcji kulturowej. Charakteryzuje się ono specyficznymi stawkami – uznaniem wartości artystycznej lub naukowej płynącym ze strony innych uczestników gry legitymujących się odpowiednim kapitałem kulturowym⁸, na który składają się przede wszystkim profesjonalne kompetencje i znajomość historii pola. Dużo mniej istotny jest tu natomiast kapitał ekonomiczny, traktowany podejrzliwie. Polem produkcji kulturowej rządzi logika odwrócona względem pola ekonomicznego, zysk traktowany jest w nim z nieufnością, a bezinteresowność (sztuki, dociekań naukowych) – waloryzowana pozytywnie i wysoko ceniona. Bourdieu wskazuje różne pola produkcji kulturowej: artystyczne, akademickie i literackie. To ostatnie, opisywane w pracy *Reguły sztuki*, rekonstruuje na podstawie życia literackiego drugiej połowy XIX wieku we Francji, zdaje się przy tym zakładać, że opisywane tam cechy są aktualne w odniesieniu do pola literackiego po dziś dzień. Swoje krótkie przedstawienie struktury pola na potrzeby tego artykułu oprę na tamtej pracy.

Pole jest zatem siatką relacji zachodzących pomiędzy poszczególnymi jego pozycjami i poszczególnymi uczestnikami gry. Charakteryzują je przy tym binarne opozycje⁹: konsekrowany/nowicjusz, stary/młody, antagonizm/dopełnianie się, dominacja/podporządkowanie, autonomiczny/heteronomiczny, sztuka/rzemiosło, sztuka wysoka/kultura popularna, nowoczesne/konwencjonalne. Kluczową opozycją wyznaczającą strukturę pola jest przeciwieństwo pomiędzy biegunem twórczości „autonomicznej” („sztuka dla sztuki”, wysoki stopień konsekracji wewnętrznej opartej na wewnętrznych kryteriach autonomicznego pola, uznanie ze strony innych uczestników gry, lekceważenie wymiaru ekonomicznego, niezabieganie o względy masowej publiczności i sukces rynkowy) a twórczością „heteronomiczną” („sztuka jako produkt”, niski stopień konsekracji wewnętrznej, niskie waloryzowanie w ramach pola i podrzędne miejsce w hierarchii wewnętrznej, tworzenie z myślą o istniejącym już rynku, znaczenie płynące z zewnątrz pola jako sukces frekwencyjny i finansowy)¹⁰.

Biegun heteronomiczny traktowany jest podejrzliwie także dlatego, że stanowi zagrożenie dla autonomii pola wywalczonej w XIX wieku (a w przypadku filmu prawdopodobnie w jego fazie modernistycznej, tj. w pierwszej połowie lat 60.), zaś im większa zależność od czynników zewnętrznych (rynkowych i politycznych), tym większe zagrożenie utraty autonomii pola i jego degradacji.

rys.1 Pole literackie pod koniec XIX w.



Źródło: P. Bourdieu, „Reguly sztuki, Geneza i struktura pola literackiego”, tłum. A. Zawadzki, Kraków (2001), Wydawnictwo Universitas.

Istotne w teorii pola są specyficzne terminy z aparatu pojęciowego Bourdieu: *illusio*, *habitus*, trajektoria i strategia właśnie. *Illusio* to „inwestowanie w grę”, graczy łączy tu przekonanie o istności gry, wadze funkcjonujących w niej stawek, samym faktem przystąpienia do niej udowadniają swe przekonanie, iż „gra jest warta świeczki”. *Illusio* stanowi więc skutek i przyczynę istnienia gry, jego wygaśnięcie (np. brak przekonania o istotności i wadze osiągnięć naukowych i artystycznych dla nich samych) powoduje zniknięcie wyodrębnionego autonomicznego pola. *Habitus* to system predyspozycji wrodzonych i nabytych charakteryzujący graczy, istotny dlatego, iż ma bezpośredni wpływ na wybór strategii. Pojęcie „strategii” dalekie jest tutaj od swego potocznego rozumienia jako przemyślanego i racjonalnego działania, jako zmyślnego i dalekowzrocznego planu przyjmowanego przez autonomiczną jednostkę zmierzającą do wyznaczonego przez siebie celu. Bliższe jest foucaultowskiemu „strategiom” jako „uregulowanym sposobom wypowiedania się”; inaczej jednak niż u autora *Archeologii wiedzy* sytuują się w ramach pola jako „przestrzeń możliwości” i nie są niczym innym, jak właśnie możliwościami otwierającymi się w polu dla poszczególnych jednostek dysponujących odpowiednimi *habitusami* (nie tylko wrodzonymi, ale przede wszystkim nabytymi, np. pozycją wewnątrz pola). Nie są zatem dostępne dla wszystkich twórców w równym stopniu, co podważa wizję artysty jako charyzmatycznego kreatora. „Krótko mówiąc, strategie podmiotów oraz instytucji, zaangażowanych w walki literackie bądź artystyczne, nie

są określane w czystej konfrontacji z czystymi możliwościami. Zależą one od pozycji, którą podmioty zajmują w strukturze pola, czyli w strukturze dystrybucji kapitału symbolicznego, uznania, zinstytucjonalizowanego bądź też nie, jakim darzą ich równi im konkurenci oraz wielka publiczność i które nadaje kierunek ich postrzeganiu oferowanych przez pole możliwości, a także «wyborom» tych spośród nich, które będą się starali aktualizować czy tworzyć¹¹.

Jednocześnie jednak nie mamy tutaj do czynienia z zupełną „śmiercią Autora”. Bourdieu ocala go przed nią, pozostawiając możliwość swobodnego działania w ramach reguł wyznaczanych przez zmienne konfiguracje pola, zmieniające się wszak pod wpływem toczonych w nim gier¹².

Tak zarysowane pojęcie „strategii” uzupełniane jest pojęciem „trajektorii”, czyli pozycjami zajmowanymi kolejno przez danego artystę w następujących po sobie konfiguracjach pola¹³. Pole jest bowiem strukturą dynamiczną, w której siatka relacji układa się we wciąż zmienne konfiguracje. Bourdieu porównuje je niekiedy z baletem¹⁴. Dynamiczna struktura pola sprawia, że jest ono areną starć, walki o uznanie, o zajęcie wyróżnionej pozycji w ramach pola, walki o konsekrację i narzucanie własnego postrzegania i oceny poszczególnych wytworów pola. W sposób naturalny starcia przebiegają szczególnie na linii „starzy”/”młodzi”, pomiędzy twórcami uznanymi, o wysokiej pozycji w polu a adeptami dopiero na nie wstępującymi. Jako że „istnieć w polu to różnić się”, wzajemnie definiowanie polega na określeniu się względem innych pozycji, zaznaczeniu swej odrębności, sprzeciwie i zerwaniu z aktualną estetyką, wyzwaniu rzuconym obowiązującym kanonom i wyznającym je twórcom konsekrowanym. Bourdieu, opisując tę sytuację, przywołuje, jak się zdaje świetnie ją oddającą, metaforę bokserską, pisząc, iż:

„Historię pola tworzy walka pomiędzy obrońcami a pretendentami, pomiędzy [...] posiadaczami tytułu (tytułu pisarza, filozofa, uczonego) i ich *challengerami*: starzenie się autorów, szkół i dzieł to rezultat walki pomiędzy tymi, którzy już *zaznaczyli swoją obecność* [...] i walczą o przetrwanie (o stanie się „klasykami”), a tymi, którzy, gdy nadchodzi ich czas, nie mogą zaznaczyć swej obecności inaczej niż odsyłając do przeszłości tych, którzy zainteresowani są w *uwiecznieniu* obecnego stanu rzeczy i zatrzymaniu historii”¹⁵.

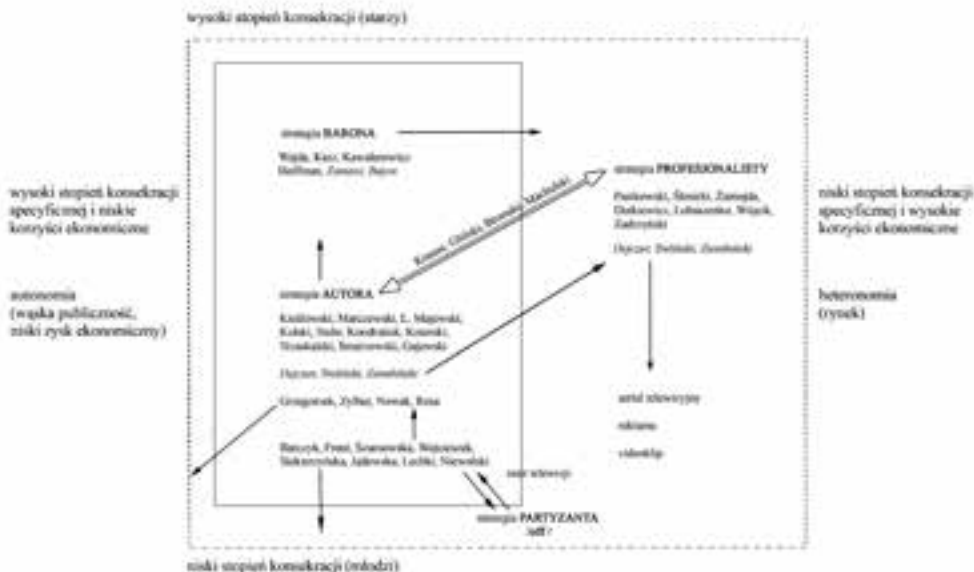
Zarazem proces ten wydaje się komplementarny wobec drugiego, nieco słabszego procesu kooptacji. Artyści o najwyższym stopniu konsekracji, zajmujący wyróżnione pozycje w polu, określają jego granice, strzegą wejścia, kontrolują porządek wewnętrzny pola. Posiadają przy tym moc konsekracji innych, na równi z krytykami o najsilniejszej pozycji, przypisać im może funkcja „odkrywczy” wynoszącego artystę dotąd „nieznanego”. Takie „odkrycie” lub stworzenie wokół siebie szkoły, wychowanie uczniów potęguje jeszcze kapitał symboliczny twórcy konsekrowanego i umacnia jego pozycję w polu.

Bogatą i obszerną myśl Bourdieu (same *Reguły sztuki* liczą wszak ponad 500 stron) przedstawiłem tu jedynie w nader ogólnym zarysie. Z pewnością wymagałaby ona osobnego opracowania, tutaj jednak służyć ma jedynie stworzeniu pewnych ram teoretycznych dla właściwego przedmiotu artykułu, czyli wyróżnienia czterech strategii twórczych funkcjonujących w kinie polskim po 1989 roku.

III. Strategie twórcze w polskim kinie po 1989 roku

Chciałbym zrekonstruować strategie: Autora, Profesjonalisty, Barona i Partyzanta. Kluczowe będą tutaj dwie z nich: Autora i Profesjonalisty; jako biegunowo przeciwstaw-

rys.2. Pole produkcji filmowej po 1989r.



Rysunek autora.

ne wyznaczają bowiem dwa krańce pola produkcji filmowej (rys. 2), widzianego tu jako homologiczne względem pola produkcji literackiej opisanego przez Bourdieu.

1. Strategia Autora („strategia ucieczki”)

(Krzysztof Kieślowski, Andrzej Kondratiuk, Jan Jakub Kolski, Jerzy Stuhr, Wojciech Marczewski, Lech Majewski, Marek Kotorski, Mariusz Treliński, Piotr Trzaskalski, Wojciech Smarzewski, Dariusz Gajewski, Krzysztof Krazue, Robert Gliński, Maciej Dejczer, Mariusz Treliński)

Strategię tę realizowała głównie grupa reżyserów średniego pokolenia, urodzonych w latach 50., choć znajduje ona wielu zwolenników także wśród twórców młodszych. Charakterystyczna jest dla niej ucieczka od komercyjnych wymogów przemysłu filmowego w bezpieczny świat „autorskości”. Strategii patronują filmy Kieślowskiego z lat 90., doskonale przyjęte przez „elitarną” publiczność krajową i międzynarodową oraz jurorów prestiżowych festiwali (*Trzy kolory: Niebieski*, *Trzy kolory: Czerwony* oraz *Podwójne życie Weroniki*). Strategia Autora zakłada odwoływanie się do „okresu autorskiego” i modernistycznego wzorca uprawiania kina, wraz z jego podkreśleniem podmiotowości twórcy i koniecznością „przekazu znaczeń” w dziele filmowym, kosztem klasycznego wzorca sprawnie opowiadanej historii. Strategię Autora cechuje też powtarzalność wątków i tematów, podobny krąg problemów poruszanych w kolejnych filmach. Ucieczkę w „prywatny świat” umożliwia utożsamienie wzorca modernistycznego z kinem artystycznym w ogóle, wciąż obecne pośród przeważającej części polskiego filmoznawstwa i krytyki. Z takiego przekonania wynika m.in. pewien parasol ochronny, jaki roztaczają one nad „autorami”, wzorem „polityki autorskiej” prowadzonej w latach 50. i 60. przez „Cahiers du Cinema”.

„Czystość” takiego kina przeciwstawianego filmom komercyjnym i modelowi hollywoodzkiemu napędzanemu wulgarną rządzą zysku jest jednak problematyczna. Tak jak kino hollywoodzkie obliczone jest na jak największe powodzenie pośród masowej widowni, tak kino artystyczne (autorskie, „europejskie”) nader często obliczone jest na powodzenie pośród „elitarnych” widowni międzynarodowej i jurorów najważniejszych konkursów festiwalowych. Kino artystyczne funkcjonuje w określonych ramach instytucjonalnych, na które składają się prestiżowe festiwale, specjalistyczna prasa filmowa, filmoznauczce katedry na uniwersytetach, sieć kin studyjnych i specyficzna, „elitarna” widownia. W tym systemie to Autor jest swego rodzaju „gatunkiem”, widzowie kupują bilet na „nowego Almodovara”, „nowego Lyncha” czy „nowego Tarantino” (lub na „nowego Kolskiego” czy „nowego Koterskiego”). Wiedzą przy tym, jakiej mogą spodziewać się historii, sposobu narracji, typów bohaterów czy wizji świata przedstawionego, a powtarzalność tych elementów jest źródłem przyjemności, podobnie jak w przypadku gatunków właściwych. „Autorskość” jest więc również swego rodzaju zabiegiem marketingowym, redukującym ryzyko producenta i dystrybutora, tak jak w modelu hollywoodzkim ryzyko to jest redukowane poprzez formuły gatunkowe i *sequels*.

Wspomniane ramy instytucjonalne tworzą świetnie funkcjonujący, sprawny mechanizm budujący pozycję kina artystycznego i poszczególnych autorów na jego obszarze. Uznanie, nobilitowanie twórcy są naturalnymi faworytami największych festiwali, specjalistyczna prasa filmowa z zasady poświęca wiele miejsca ich osobom (wywiady, zapowiedzi nowych przedsięwzięć, analizy kolejnych filmów, artykuły prezentujące wcześniejszy dorobek, opisujące krąg poruszanych tematów, kulturowy kontekst reżyserskiego *oeuvre* etc.), a w wypadku twórców najbardziej szanowanych zachowuje ogromną powściągliwość w ocenie nieudanych lub przeciętnych filmów, katedry uniwersyteckie zaś wieniec dzieła kształtowania filmowego kanonu, przede wszystkim „produkując” prace magisterskie, doktorskie i książkowe monografie wybranych reżyserów, w których piszący najczęściej przyjmują rolę apologety. Instytucje te (festiwale, prasa filmowa i katedry uniwersyteckie) dzierżą moc konsekracji poszczególnych reżyserów¹⁶. Istotnym elementem takiego systemu jest również wykreowanie „legandy biograficznej” twórcy, będącej najczęściej wypadkową osobowości danego twórcy, zabiegów autokreacyjnych oraz pracy mediów, krytyków, filmoznauczców.

Spójrzmy na krótki fragment wstępu do katalogu festiwalu kina Europy Środkowo-Wschodniej w Łagowie z 1997 roku pióra dyrektora festiwalu (hasło tego przeglądu brzmiało zresztą „Autor! Autor!”):

Zauważmy zresztą, że twórcą, który w ostatnich latach odniósł najbardziej może błyskotliwy sukces, był stuprocentowy autor: autor realizowanych przez siebie scenariuszy, wartościowych również jako samodzielna literatura, ale przede wszystkim stwórca swojego własnego świata filmowego, tak blisko związanego z korzeniami osobistej biografii. Myślę oczywiście o ulubieńcu łagowskiej publiczności Janie Jakubie Kolskim. Tu właśnie, na spotkaniach z widzami wielokrotnie podkreślał, że nie tworzy filmów z myślą o określonej publiczności, tworzy je niejako dla siebie, choć oczywiście z myślą o uzewnętrznieniu swojego stosunku do świata. Wbrew pozorom oznacza to szacunek dla widza, a nie lekceważenie: autor chce z nim rozmawiać o sprawach, które uważa za istotne, nie krojąc ich na miarę maluczkich, którzy w innym przypadku nie zrozumieliby niczego¹⁷.

W przytoczonym fragmencie dyrektor festiwalu „wiąże” autora z daną imprezą, a także wyróżnia elitarną publiczność reżysera (nie ma w niej z pewnością „maluczkich”,

konsekracja następuje wewnątrz pola). W kilku zdaniach wymienia też stylowe wyróżniki „autorskości”: osobistą ekspresję, powtarzalność motywów, spersonalizowaną wizję świata, bezinteresowność (prawdziwej) sztuki (popularna formuła o „tworzeniu filmów dla siebie”, dystansowanie się od kręcenia filmu z myślą o istniejącym już rynku). Nie wspomina natomiast o nowatorstwie formalnym, dlatego iż filmowy język kina autorskiego najczęściej nie wykracza poza poetykę ukształtowaną w latach 60., opierając się głównie na daleko idącym „rozluźnieniu” struktur narracyjnych w stosunku do modelu hollywoodzkiego kina klasycznego.

Zarysowany powyżej mechanizm sprawia, iż na przykład Pamela Falkenberg nie postrzega kina artystycznego jako funkcjonującego poza systemem komercyjnym, lecz jako jego część i formację, która dąży do uzyskania tak dominującej pozycji, jaką ma kino hollywoodzkie, jednak przy zachowaniu swego elitarnego charakteru¹⁸. Falkenberg zdaje się mieć rację. Z jednej strony, kino artystyczne określa się w opozycji do kina komercyjnego (opozycja ta zakłada szereg przeciwstawięń: sztuka-komercja, bezinteresowność-chęć zysku, niewinność-zabiegi marketingowe); z drugiej strony, posługuje się ono paralelnym instrumentarium technik promocyjnych składającym się na maszynę zdolną kształtować okółofilmowy dyskurs.

Pozostaje pytanie o efektywność strategii Autora we współczesnym kinie. Spośród wymienionych przeze mnie wyżej reżyserów, których postrzegam jako realizujących tę strategię, kilku odnosiło znaczące sukcesy. Wartościowanie ich filmów jest w dużej mierze sprawą osobistych preferencji i nie jest przedmiotem tego artykułu. Warto tu jednak wspomnieć o zagrożeniach czyhających na reżyserów wybierających współcześnie tę strategię. Wydaje się, że należy do nich przede wszystkim monotonne powtarzanie w kolejnych filmach tych samych wątków i tematów oraz przeoczenie faktu, iż wzorzec modernistyczny sprawia wrażenie anachronicznego i od dawna lepsze efekty zdaje się przynosić łączenie osiągnięć europejskiego kina modernistycznego z narracyjnymi regułami stylu klasycznego (co po raz pierwszy uczyniło tzw. Nowe Hollywood na początku lat 70.¹⁹) Trudno oprzeć się wrażeniu, że nie wszyscy z przywołanych wyżej reżyserów ustrzegli się przynajmniej przed pierwszym z tych zagrożeń.

2. Strategia Profesjonalisty („strategia koncesji”)

(Juliusz Machulski, Jacek Bromski, Władysław Pasikowski, Maciej Ślesicki, Jarosław Żamojda, Maciej Dutkiewicz, Olaf Lubaszenko, Wojciech Wójcik, Łukasz Zadrzyński, Maciej Dejczer, Marcin Ziemiński)

Strategia Profesjonalisty obierana była zarówno przez średnie pokolenie reżyserów, jak i przez twórców młodszych, często pracujących również w reklamie lub tworzących videoclipy. Sytuuje się ona na biegunie przeciwnym względem strategii Autora. Profesjonalista czyni koncesje na rzecz widowni i formuł gatunkowych, twierdzi, że widz jest dla niego najważniejszy, a z sukcesu w kategoriach *box office* czyni tarczę chroniącą go przed krytyką za brak walorów artystycznych. Często manifestacyjne rezygnuje z wszelkich ambicji artystycznych, odnosząc się do nich lekceważąco w wypowiedziach pozafilmowych. Reżyserów interesuje jedynie sukces frekwencyjny i finansowy, jedyny cel, jaki sobie stawiają, to zajmujące opowiadanie historii. Wzorem jest dla nich kino amerykańskie i jego formuły gatunkowe. Posłuchajmy Macieja Ślesickiego:

„[Amerykanie] robią najlepsze filmy na świecie. Dzieje się tak dlatego, że oni po prostu kochają kino. To jest ich narodowy przemysł. Potrafią opowiadać świetnie zrealizo-

wane, poruszające historie. Po lekturze scenariusza *Taty* ktoś napisał: «Nareszcie pojawił się młody człowiek podejmujący ważne problemy społeczne». A ja mam w dupie problemy społeczne. W obu moich filmach obchodziła mnie jedynie ciekawa historia...»²⁰.

Film postrzegany jest jako produkt audiowizualny, a kinematografia funkcjonować ma według reguł całkowicie wolnorynkowych. Najciekawszy przedstawiciele tej grupy korzystają jednak z formuł gatunkowych bardziej świadomie, nie absolutyzując ich, a jedynie uważając, że sprawne opowiadanie historii może być wstępem do stworzenia filmu intrygującego i oferującego coś więcej niż tylko rozrywkę. Wydaje się, że sztuka taka udała się Pasikowskiemu w jego dwóch pierwszych filmach, szczególnie w *Psach*²¹. Tym niemniej, po latach reżyser twierdzi, iż w zasadzie był to przypadek:

„Zamierzenie było proste. Aby przenieść konwencję, nie można fabuły rozgrywać w sztucznej, kompletnie wyabstrahowanej rzeczywistości. Żeby stała się akceptowalna dla widza, musi dotyczyć jakichś polskich spraw. W przypadku pierwszego filmu to było to, co wówczas stanowiło temat tabu – sytuacja w wojsku. Kiedy zacząłem robić następny film, który miał być czysto policyjny, szukałem miejsca, w którym można go zacząć. Wówczas tak się idealnie złożyło, że na pierwsze strony gazet wyszła afera z niszczeniem dokumentów SB. Znakomity moment, żeby film zacząć o polską rzeczywistość, żeby ludzie poczuli, że ci gliniarze z ekranu są prawdziwi. To nie jest tak, że mam coś do powiedzenia w jakiejś sprawie politycznej, społecznej czy narodowej, ponieważ nic takiego do powiedzenia nie mam. Robię film, który ma być ciekawą historią i staram się go zacząć o coś, co jest wszystkim po prostu znane»²².

Reżyserzy wybierający strategię Profesjonalisty nieprzypadkowo podkreślają swe przywiązanie do wzorców kina amerykańskiego. W modelu hollywoodzkim film nie jest kojarzony ze „sztuką wysoką”, „dziedzictwie narodowym” czy „tożsamością zbiorową”, jest biznesem i rozrywką, jaskrawym przykładem funkcjonowania przemysłu kulturowego. „Możemy mówić o komediach Paramountu z lat trzydziestych lub rodzinie filmów rozrywkowych 20th Century Fox z lat czterdziestych, o komediach cinemascopowych z lat pięćdziesiątych czy o dawnym blichtrze filmów Metro-Goldwyn-Mayer mniej więcej tak, jak mówimy o Chevroletach i Studebakerach” – pisała Pauline Kael²³. Strategia ta odpowiada dokładnie funkcjonowaniu bieguna heteronomicznego w polu produkcji kulturowej. Film jest produktem tworzonym tak, by zaspokoić oczekiwania formułowane na istniejącym już rynku i przy wykorzystaniu sprawdzonych formuł osiągnąć jak największą widownię oraz odnieść komercyjny sukces. Przedstawiciele tego bieguna są przy tym nisko cenieni przez uczestników gry w danym polu (reżyserów konsekrowanych, krytyków, „elitarną” publiczność). Wystarczy przypomnieć nieprzychylnie przyjęcie filmów Pasikowskiego, Żamojdy, Ślesickiego czy Dutkiewicza, przyjęcie przy tym często bardzo emocjonalne, jak się wydaje, z uwagi na być może nie do końca uświadomione przekonanie, że reżyserzy, realizując strategię filmu jako rynkowego produktu, popełnili wykroczenie przeciwko regułom autonomicznego pola produkcji filmowej, przeciwko kinu jako „sztuce wysokiej”. Jak twierdzą komentatorzy Bourdieu:

„Niezależnie od tego, iż przedstawiciele tego krańca pola uważają się za uczestników gry w polu produkcji kulturowej, w żadnej mierze nie mogą oni uzyskać symbolicznego kapitału związanego z działalnością artystyczną. Z tym samym skutkiem mogą spędzić resztę życia, projektując pralki, jak ubiegając się o konsekrację związaną z faktem bycia artystą»²⁴.

Uznanie i umocnienie pozycji nie wiąże się dla nich z konsekracją ze strony innych uczestników gry w polu, lecz z popularnością i sukcesem komercyjnym osiąganym poza samym autonomicznym polem filmowym.

Reżyserzy wybierający strategię Profesjonalisty naśladowali też kino amerykańskie w dziedzinie języka filmowej opowieści. W zasadzie wierni są podstawowym regułem kina klasycznego wraz z jego zasadami: zrozumiałości i jednoznaczności, obiektywizmu i realizmu, formalnej przezroczystości oraz kierowania emocjami widza. Podobnie jak w kinie okresu klasycznego cała filmowa konstrukcja służy tu wymogom fabuły, która ma być zajmująco opowiadana, angażująca emocje widza, czytelna i zrozumiała oraz zgodna z potocznym oglądem rzeczywistości.

Atrakcyjność strategii Profesjonalisty w polskim kinie polegała na obietnicy wychnienia od nużącego niekiedy i monotonnego modelu „autorskiego”, na chęci tworzenia kina, które może być po prostu kinem, a nie amatorską socjologią, psychologią czy filozofią. Jednocześnie na wybierających ją reżyserów również czyhały określone niebezpieczeństwa. Powstawały bowiem niekiedy „polskie filmy amerykańskie”, wyglądające jak niezamierzone parodie wzorców zza oceanu. Okazało się przy tym, że biegłość warsztatowa nie jest wcale cechą tak łatwą do osiągnięcia, jak początkowo wydawało się niektórym z reżyserów wybierających tę strategię.

3. Strategia Barona („strategia superprodukcji”)

(Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, Jerzy Hoffman, a także Filip Bajon, Kazimierz Kutz i Krzysztof Zanussi²⁵)

Strategia Barona jest w dużej mierze zręcznym połączeniem dwóch innych (Autora i Profesjonalisty) mającą w założeniu realizować zarówno postulat wysokiej jakości artystycznej, jak i sukcesu finansowego. Baronowie to najczęściej twórcy wiekowi (A. Wajda – ur. 1926, J. Kawalerowicz – ur. 1922, K. Kutz – ur. 1929), o niekwestionowanych zasługach historycznych dla polskiej kinematografii. Ogromne wpływy i powszechne poważanie, nie tylko w środowisku filmowym (dwóch z nich było po 1989 r. senatorami, jeden – poważnym kandydatem na ambasadora w istotnej dla Polski stolicy), umożliwiły im realizację strategii łączącej w sobie cechy dwóch skrajnie odmiennych. Wpływy w środowisku filmowym pozwalały baronom łatwo zdobywać środki publiczne na swoje projekty (nawet dość wątpliwe, jak ekranizacja *Zemsty* i *Starej Baśni* czy kręcenie *Suplementu*), a dawna renoma i znane nazwiska tworzyły warunki do uzyskania wysokich kredytów bankowych na realizację filmów. W efekcie gromadzono środki pozwalające tworzyć, jak na polskie warunki, superprodukcje. Były one najczęściej ekranizacjami narodowej klasyki, zmierzenie się z taką literaturą w założeniach owocować miało powrotem mistrzów do dawnej formy, a jednocześnie lubiane w Polsce tematy historyczne oraz potężna siła, jaką są w warunkach naszej kinematografii zorganizowane wycieczki szkolne i zakładowe, zapewniać miała sukces frekwencyjny i finansowy.

Realizacja strategii Barona była więc możliwością, która pojawiła się w polu tylko dla określonego grona twórców konsekrowanych, o najsilniejszej pozycji w jego obszarze. Jednocześnie realizacje te przywodziły na myśl europejskie „kino jakości”²⁶. Filmy tego rodzaju były odpowiedzią producentów europejskich na dominację Hollywood na ich rynkach wewnętrznych, próbą znalezienia dla siebie rynkowej niszy. Pomysł polegał na połączeniu nazwiska znanego reżysera, który zasłynął wcześniej jako twórca kina artystycznego z wysokim budżetem, często historyczną tematyką związaną z „dziedzictwem narodowym”, a także dość konwencjonalnym stylem filmowania i bardzo sprawną realizacją oraz ewidentnym ukierunkowaniem filmu na

masową publiczność i liczeniem się z jej wcześniejszymi oczekiwaniami.

Strategia ta, przynajmniej w wymiarze frekwencyjnym i finansowym, zdawała się przynosić powodzenie w przypadku *Ogniem i mieczem* oraz *Pana Tadeusza*. Jednocześnie jednak superprodukcje Baronów z pewnością nie dorównywały ich dawnym dokonaniom, a poza pierwszymi dwoma filmami tego rodzaju nie odnosiły sukcesów finansowych, jak również nie zostały zauważone na arenie międzynarodowej. Strategii tej kres położyła kłęska frekwencyjna filmu Kawalerowicza, co w połączeniu z niejasnościami finansowymi, jakie towarzyszyły realizacji, spowodowało definitywne wycofanie się banków z finansowania tego typu produkcji.

4. Strategia Partyzanta (tzw. kino offowe)

Strategia Partyzanta zakłada działania poza oficjalnym strukturami kinematografii, tworzenie filmów z nieprofesjonalną ekipą, na amatorskim sprzęcie, przez reżyserów nie będących profesjonalistami i zajmujących się filmem okazjonalnie, w wolnych chwilach, przy żadnych lub minimalnych nakładach finansowych. Twórcy offowi w założeniu mieli wszystkie te niedogodności rekompensować świeżością spojrzenia, skłonnością do eksperymentu, poruszaniem tematów tabu, oryginalnością formy. W większości przypadków założenia te okazały się nierealistyczne.

Rewolucja technologiczna (pojawienie się łatwo dostępnych kamer video, a następnie kamer cyfrowych wraz z tanimi nośnikami oraz komputerowymi programami do montażu filmów) po raz kolejny wywarła wpływ na kształt kina, przekształcając siermiężny „film amatorski” w marketingowo atrakcyjny „film offowy”. Pod koniec lat 90. nastąpiła eksplozja twórczości filmowej nazywanej dotąd „amatorską” (liczba tego typu produkcji wzrosła z około kilkudziesięciu rocznie do co najmniej kilkuset, mnożyły się też festiwale „kina offowego”). Pojawiły się głosy o offie jako o nurcie alternatywnym wobec pogrążonej w kryzysie kinematografii oficjalnej. Z opiniami takimi trudno się zgodzić, trudno bowiem przypuszczać, by „kino offowe” mogło kiedykolwiek konkurować z produkcjami kinematografii oficjalnej na podobieństwo względnie równorzędnych – przynajmniej od czasu Drugiej Reformy – teatrów instytucjonalnego i offowego. Ponadto paradoksalnie kino z nazwy „niezależne” okazuje się często bardziej niż filmy głównego nurtu zależne od uwarunkowań finansowych, a także konwencji filmowania, sposobów widzenia świata i publicystycznego ujęcia tematów. W powodzi kilkuset produkcji rocznie wyłowić można jedynie kilka, kilkanaście prac oryginalnych. Co ciekawe, najwybitniejsi przedstawiciele tego kina próbują przedostać się do struktur oficjalnej kinematografii (najczęściej poprzez studia i dyplom szkoły filmowej) i tworzyć wraz z profesjonalną ekipą pełnometrażowe filmy fabularne. Jest to choćby przypadek wyrosłych z ruchu offowego, a jednocześnie studiujących potem reżyserię w łódzkiej Szkole Filmowej autorów znakomitego debiutu *Oda do radości* – Anny Kazejak-Dawid, Jana Komasy i Macieja Migasa. Bez pośrednictwa szkoły filmowej z ruchu offowego przedostali się do oficjalnej kinematografii Przemysław Wojcieszek i Konrad Niewolski, a granica między kinem offowym a etiudą studencką zaciera się w filmach Radosława Markiewicza i Filipa Marczewskiego.

Jednocześnie strategia Partyzanta okazuje się często wymuszonym wyborem dla absolwentów szkół, którzy mają kłopoty z debiutem, czy wręcz reżyserów legitymujących się już jakimś dorobkiem, którzy nie mogą zaistnieć w polu produkcji filmowej i są „spychani” do pozycji, w której strategia Partyzanta pozostaje jedynym wyborem. To przypadek

Fronta, Barczyka czy Lechkiego, a w mniejszym stopniu także skromnych telewizyjnych debiutów Pieprzycy, Urbańskiego, Siekierzyńskiej, Smarzowskiego czy Gajewskiego.

IV. Dynamika pola

Wyróżnione przeze mnie wyżej strategie można rekonstruować, nie posiłkując się sztafażem teorii pola Bourdieu. Jednakże umieszczenie ich w ramach teorii francuskiego socjologa przynosi – jak sądzę – kilka co najmniej korzyści. Przede wszystkim pozwala ująć dynamikę pola, określić pozycje zajmowane przez twórców względem siebie, szkicować sieć łączących je relacji. Ze szkicu takiego wyłania się bardzo statyczny obraz pola polskiego kina ostatnich kilkunastu lat. Brak w nim właściwie tak charakterystycznych dla pola artystycznego starć, walki o konsekrację, bojów o dominującą pozycję w polu. W ciągu ostatnich lat nie pojawiła się grupa młodych reżyserów dynamicznie wkraczająca w pole i rzucająca wyzwanie starszym²⁷. Jednocześnie żaden z reżyserów „średniego” pokolenia nie dostąpił konsekracji, nie zajął miejsca w pobliżu najbardziej cenionego (lewego, górnego) autonomicznego bieguna pola. Innymi słowy, w ciągu kilkunastu lat żadnemu z reżyserów nie udało się osiągnąć pozycji Barona²⁸, twórcy konsekrowani osiągnęli swoją pozycję jeszcze przed 1989 rokiem. Co ciekawe, nawet jeżeli ich filmy po 1989 roku rozczarowują i są nieporównywalne z ich historycznymi dokonaniem, nie powoduje to w zasadzie symbolicznego uszczerbku, ich pozycja w polu wydaje się niezagrażona. Nieliczne ataki na ich pozycje (krytyka Szulkina, Wosiewicza i Szotajskiego oraz film tego ostatniego w pierwszej połowie lat 90., film „z kluczem” Machulskiego, prasowa krucjata Krzysztofa Kłopotowskiego) nie wprowadziły istotnych zmian w układzie sił w polu. Jednocześnie bardzo niewielki nacisk wywierany jest przez wchodzących w pole debiutantów. Reżyserom debiutującym w ostatnich latach 90. i po roku 2000 bardzo trudno jest zająć pozycję w polu, wybierają najczęściej strategię Autora, ale bardzo często „spychani” są do strategii Partyzanta lub są na nią skazani od samego początku. Do sytuacji tej przyczynia się profil ich twórczości – osobistej, kameeralnej, prywatnej, uciekającej od tematów gorących, rozgrzewających opinię publiczną w połączeniu z niechęcią reżyserów do działań grupowych. Właśnie to silne podkreślanie braku pokoleniowych więzi, waloryzowane pozytywnie jako wyraz własnej indywidualności i niezależności, budzić może zdziwienie. Urodzeni pod koniec lat 60. i w latach 70. reżyserzy zdają się nie rozumieć lub ignorować fakt, że „istnieć w polu artystycznym to różnić się”, a twórcy debiutujący, o najsłabszej pozycji, w silnie zdominowanym polu o dużych „barierach wejścia” zaistnieć mogą właściwie tylko jako wyrazista grupa. W żadnej mierze nie „rzucają wyzwania” twórcom konsekrowanym, nie kwestionują wyraźnie i otwarcie zarówno ich estetyki, jak i podejmowanych tematów czy wizji świata. Tymczasem sytuacja ta charakteryzowała wszystkie pokoleniowe „zmiany warty” w polskim kinie powojennym („szkoła polska” wobec kina Forda i Jakubowskiej, „trzęcie kino” wobec „szkoły polskiej”, „kino moralnego niepokoju” wobec twórców „szkoły polskiej”²⁹). Reżyserzy ci z pewnością nie jawią się jako wspomniani wyżej *challengerzy*, ubiegają się raczej o kooptację (zgłaszając się do Szkoły Mistrzowskiej Andrzeja Wajdy lub pod opiekę uznanych twórców jak Piekorz do Zanussiego). Swej niechęci do działań grupowych oraz małej wyrazistości zawdzięczają bardzo słabą pozycję w polu oraz „łatwość” wypychania ich z niego (wieloletnie oczekiwanie na debiut, równie długie przerwy między realizacją kolejnych filmów, degradowanie do kina offowego lub twórczości telewizyjnej).

Słaba jest też pozycja w polu reżyserów pokolenia nieco starszego, debiutujących na

przełomie lat 80. i 90. i odróżniających się od swoich kilka, kilkanaście lat młodszych kolegów (Dejczner, Treliński, Grzegorzek, Zylber, Pasikowski). Mimo obiecujących debiutów, nagród na festiwalach, wyrazistych osobowości twórczych reżyserzy ci zdają się zajmować obecnie słabszą pozycję w polu niż na początku lat 90. Czterej pierwsi wybierali strategię Autora, Pasikowski zaś w pierwszych dwóch filmach z powodzeniem realizował strategię Profesjonalisty, deklarował jednak chęć robienia również innego kina³⁰. Talenty tych reżyserów zostały właściwie zaprzepaszczone; najbardziej oddani modernistycznej, „autorskiej” wizji uprawiania kina Grzegorzek i Zylber zostali „wypchnięci” z pola, Dejczner i Pasikowski znaleźli się na jego prawym, nisko cenionym biegunie i to w ostatnich latach nawet nie tyle realizując strategię Profesjonalisty w kinie, ile reżyserując seriale telewizyjne³¹ (nisko waloryzowane również w ramach prawego biegunia pola), a Treliński sam niejako „opuścił” pole filmowe i odnosi sukcesy w świecie opery. Dla twórców z tej grupy (poza Kolskim, któremu relatywnie najsilniejsza pozycja pozwoliła pozostać w lewym niższym obszarze pola) niemożliwe okazało się kontynuowanie strategii Autora, zostali zepchnięci na prawy biegun pola, a następnie w jego dolną część lub w ogóle z niego wypchnięci.

Z kolei grupa twórców urodzonych na początku i w połowie lat 50. i debiutujących jeszcze na długo przed 1989 rokiem (Machulski, Krauze, Gliński, Bromski) zajmuje relatywnie silną pozycję w polu. Dysponują względną łatwością w zdobywaniu funduszy na kolejne realizacje, jednocześnie jednak nie udało im się zagrozić pozycji Baronów. Korzystają przy tym ze swobody wyboru pomiędzy dwoma dostępnymi dla nich strategiami: Autora i Profesjonalisty. Machulski preferuje raczej strategię Profesjonalisty, ale ma w dorobku i *Szwadron* oraz zaawansowany projekt filmu o „kurierze z Warszawy”. Gliński preferuje strategię Autora, ale jest też reżyserem filmu *Kochaj i rób co chcesz*, Krauze sam zaś mówi, że chciałby robić zamiennie „jeden film dla rynku i jeden dla siebie”. Dla reżyserów średniego pokolenia w polu otwiera się ścieżka pozwalająca na przechodzenie pomiędzy dwoma jego biegunami i dwiema strategiami.

Strategię autorską charakteryzuje lekceważenie wymiaru rynkowego i finansowego powodzenia filmu. Bourdieu wspomina tutaj o odwróconej logice względem pola ekonomicznego; sukces finansowy w autonomicznym polu sztuki jest nieistotny lub wręcz deprecjonuje, nobilituje zaś uznanie graczy z wnętrza pola – innych reżyserów, wpływowych krytyków i filmoznawców, „elitarniej” widowni. Filmy te są zatem w zdecydowanej większości nierentowne i subwencjonowane przez państwo. Rodzi to napięcia pomiędzy nieprzystającymi do siebie dyskursami ekonomicznym i artystycznym, z których każdy widzi w produkcji filmowej swój przedmiot. Dynamiczny rozwój sfery nowych mediów, z których perspektywy kino jawi się jako medium schyłkowe, wyczerpane i niewarte zainteresowania oraz zjawiska w samej kulturze filmowej (takie jak na przykład rosnąca dominacja Hollywood na rynkach europejskich, umacnianie się wspomnianego dyskursu ekonomicznego w kinematografii, pojawienie się kina Nowej Przygody czy zjawisk określanых mianem „postmodernizmu” w kinie) przyczyniły się do osłabienia lewego biegunia pola filmowego decydującego o jego autonomii. Osłabienie tej autonomii – utożsamianej przez wielu z kinem jako takim – spowodowało przekonanie o kryzysie kina i wywołało pesymistyczne nastroje pośród wielu filmoznawców, którzy nie porzucili swego przedmiotu badań na rzecz „nowych mediów”³². Wydaje się, że w ostatnich kilkunastu latach coraz wyraźniej rysowały się dwa dyskursy, w ramach których odmiennie kształtowała się wizja kina oraz status dzieła filmowego. Źródłem odmienności była nieprzystawalność pomiędzy myśleniem rynkowo-ekonomicznym a perspektywą sztuki autonomicznej, nieredukowalnej do tamtej sfery. W jednym z raportów na temat

sytuacji europejskiego rynku audiowizualnego zamieszczono fragment ekspertyzy zamówionej przez niemiecki rząd:

„Wobec braku rynku zdolnego do zwrotu kosztów coraz bardziej osobistych filmów, większość rządów zwiększyła wysokość subsydiów, aby pokryć rynkowe straty. Niszczącym skutkiem tej polityki jest to, że zamiast nakazywać reżyserom inicjatywę w zdobywaniu tak wielkiej publiczności jak to tylko możliwe, zachęciła ich ona do pozostania ekskluzywnymi. Produkcja europejska została podzielona na kilka małych wysepek, które w większości przypadków komunikują się ze sobą poprzez wielką liczbę festiwali, które karmią wielką liczbę krytyków zamykających małe kółko wtajemniczonych, które całkowicie zastąpiło płacącą za bilety publiczność. System ten od długiego czasu sprzyja wyłanianiu się samousprawiedliwiających się ideologii zgodnie z którymi jedynie nie nadające się do oglądania filmy zasługują na znak «wysokiej jakości»³³.

Z kolei zupełnie odmienny sposób myślenia o kinie wyczytać można w dwóch fragmentach wywiadów z młodymi polskimi reżyserami u progu swojej kariery realizującymi strategię Autora:

„– Problem kina polega właśnie na tym, jak ludzi zgromadzić: jak skłonić publiczność, żeby przyszła do kina?

– To jest inna sprawa. Jak nie wiem, jak skłonić ludzi. [...] Wyczuwa się dzisiaj w prasie, w głosach krytyków, czasami nawet w głosach polityków chęć wywołania u reżyserów filmowych wyrzutów sumienia. Żeby zaciążyło nad nimi brzemie, taki garb: oto ja pokazuję ludziom rzeczy wyssane z palca, zużywając na to ogromną część budżetu narodowego. Czy mam prawo to robić? Tylko że ja takie argumenty mam gdzieś, one mnie zupełnie nie interesują. Uważam, że jestem artystą i moim zadaniem jest przekazać coś z siebie, co jest prawdziwe, autentyczne, co niesie w sobie jakąś emocję³⁴.

„To były te piękne czasy, kiedy film jeszcze coś znaczył, poruszał, zapraszał do dyskusji. Dzisiejsze rozmowy o filmie ograniczają się do uwag, co się komu podoba, a co nie. Kiedyś istniała jakaś formuła dialogu, w tej chwili powolutku dajemy sobie wepchnąć inny system wartości. Uważam, że dekalog współczesności, jakim jest box office, jest kompromitacją wszelkiego myślenia krytycznego o kinie. Nawet jeśli, na przykład, na półce z książkami stoją Ludlum i Joyce, i po Joyce'a sięgają trzy ręce, a po Ludluma sto trzy, nikt nie powie, że Ludlum to lepsza literatura. W kinie natomiast jest inaczej³⁵.

Wydaje się, że wspomniane dyskursy – nazwijmy je tutaj filmoznawczym (tradycyjnym) i audiowizualnym (rynkowym) – funkcjonują na kilku co najmniej poziomach, określając m.in. postawy samych twórców (strategia Autora czy strategia Profesjonalisty), ale także projekt kształtu instytucjonalnego kinematografii (wolny rynek czy ochrona przed nim, konieczność czy niekonieczność istnienia odrębnych kinematografii narodowych), status dzieła filmowego (dzieło sztuki czy produkt audiowizualny) i w jakiejś przynajmniej mierze paradygmaty badań filmoznawczych (badanie kinowego filmu fabularnego czy sfery „nowych mediów”), a nawet wykraczają poza domenę kina i stanowią fragment dyskusji o procesach globalizacji (wizja Barbera vs. wizja Wooldridge'a i Mickelthwaita³⁶).

Dla rzeczników tego pierwszego, tradycyjnego dyskursu film jest bezspornie dziełem sztuki, pojmowanej jako sfera nobilitowana i autonomiczna. Punktem odniesienia jest w niej wciąż modernistyczny wzorzec uprawiania kina z lat 60., nazywany niekiedy „kinem mistrzów”, a ówczesną poetykę uznaje się za uniwersalną. Film jest postrzegany jako część szerszej „kultury filmowej”, na którą składać się mają specjalistycz-

ne czasopisma oraz sieć kin studyjnych wraz z właściwą im „elitarną” publicznością. Nostalgiczne zapatrzenie we wzorce modernistyczne z lat 60. sprawia, że przedstawiciele tego dyskursu nie dostrzegają na ogół przemian poetyki samego kina, jak i rewolucji technologicznej związanej ze sferą „nowych mediów”. Film pojmowany jest jako dziedzina sztuki czystej, stąd dyskurs ten cechuje też lekceważenie realiów rynkowych oraz przekonania o konieczności hojnego dotowania produkcji przez państwowego mecenasa z uwagi na znaczenie kina jako dobra szczególnego i istotnego dla kultury narodowej. Na grupę podmiotów kreujących ten dyskurs składają się przede wszystkim przedstawiciele polskiego filmoznawstwa afiliowanego przy wydziałach filologicznych, wpływowi krytycy skupieni wokół miesięcznika „Kino” oraz reżyserzy zrzeszeni w Stowarzyszeniu Filmowców Polskich (warto zauważyć, że dyskurs „filmoznawczy” łączy skonfliktowane na ogół grupy reżyserów średniego pokolenia i tzw. Baronów). Gdy po 1989 roku kinematografię poddano działaniu reguł wolnorynkowych, dyskurs ten i jego przedstawiciele przez szereg lat znajdowali się w odwrocie. Lata 2004-2005 przynoszą jednak ogromne wzmocnienie ich pozycji dzięki uchwaleniu nowej ustawy o kinematografii i utworzeniu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

W ramach drugiego dyskursu film postrzegany jest w sposób diametralnie różny. Jest on mianowicie widziany jako li tylko produkt audiowizualny funkcjonujący na właściwym mu rynku dóbr audiowizualnych. Dla twórczości filmowej decydująca staje się ekonomiczna kalkulacja i prosty rachunek zysków i strat. Twórczość nie jest tu traktowana jako sfera wyróżniona i rządząca się innymi prawami niż pozostałe sektory produkcji. Nie widzi się specjalnego sensu istnienia odrębnej kinematografii narodowej, jeśli by miało się okazać, że jest nieopłacalna, ani nawet szerszej – kina jako takiego, w dłuższej perspektywie ma być ono bowiem zastąpione przez nowe media – Internet lub interaktywną telewizję cyfrową. Rzecznikami takich poglądów są potężne koncerny medialne – przede wszystkim grupa ITI, a także Polsat i publicyści tygodnika „Wprost”. Wspiera ich wielu producentów (elokwentnym rzecznikiem tego dyskursu był swego czasu Lew Rywin) oraz w latach 90. nieliczni reżyserzy młodszego pokolenia realizujący strategię Profesjonalisty (Maciej Ślesicki, Jarosław Żamojda, Maciej Dutkiewicz). Ich dalekimi i mimowolnymi sprzymierzeńcami są też polscy filmoznawcy, porzucający w minionej dekadzie sferę kina na rzecz „nowych mediów” lub – w najlepszym razie – traktujący kino wybitnie redukcjonistycznie. Charakterystyczna dla tego dyskursu jest kampania tygodnika „Wprost”, szczególnie intensywna w czasie prac nad nową ustawą o kinematografii. Tygodnik ten poświęcał kinu polskiemu nieporównywalnie więcej uwagi niż jego konkurenci, o czym świadczy cała seria artykułów³⁷. Wizja kina, jaką da się na ich podstawie zrekonstruować, sytuuje się wyraźnie w ramach zarysowanego wyżej dyskursu audiowizualnego (rynkowego). Zadziwia jedynie publicystyczna pasja, z jaką autorzy piszą o filmie (czego dowodem niech będą chociażby takie sformułowania jak: „kino opieki społecznej”, „instytut filmu pasożytniczego”, „instytut spryciarzy filmowych”), porównywanie europejskich festiwali filmowych do zawodów niepełnosprawnych sportowców czy opinie w rodzaju: „Panujący dziś w Europie model produkcji filmowej tak naprawdę jest spadkiem po dwóch reżimach: nazistowskim oraz sowieckim – całkowicie znacjonalizowanym”³⁸. Wielokrotnie powtarzano też sformułowanie o „skoku na kasę”, a w każdym ze wspomnianych artykułów opisujących prace nad ustawą pojawiała się charakterystyczna dla dyskursu neoliberalnego „retoryka kradzieży”, zgodnie z którą beneficjenci funduszy publicznych „okradają” podatników. W ramach dyskursu audiowizualnego (rynkowego) trudno dostrzec w sztuce filmowej coś nieredukowalnego do sfery ekonomiczno-rynkowej, wykraczającego poza postrzeganie filmu jako produktu audiowizualnego rządzonego całkowicie logiką ekonomiczną. Stąd, jeśli by wiedzę o polskim

kinie czerpać tylko ze wspomnianego tygodnika, okazałoby się, że najlepsze osiągnięcia polskiego kina tego okresu to ekranizacje powieści Katarzyny Grocholi (*Nigdy w życiu*, *Tylko mnie kochaj*) produkowane przez grupę ITI, o których autorzy piszą przychylnie, wyróżniając je na tle ostro krytykowanego kina polskiego. Filmy te są zresztą ciekawym przypadkiem ukazującym logikę funkcjonowania tego dyskursu, jego ogromną siłę kreacyjną i swoistą samowystarczalność oraz autoreferencjalność. Film produkowany jest przez stację telewizyjną, z relatywnie niskim budżetem, jako produkt czysto rynkowy, rządzony bilansem zysku i strat, następnie promowany jest poprzez zamknięty obieg podmiotów związanych z producentem, i to w pasmach niereklamowych, a postrzeganych jako „obiektywne” – mówi się o nim w programach informacyjnych („Fakty”), w kontekście związanego z realizacją niespecjalnie istotnego tematu; klasyczne bootstinsonskie „pseudowydarzenie” staje się tematem programów typu talk-show („Rozmowy w toku”) lub sensacyjno-interwencyjnych („Uwaga”). Nie wspomnę oczywiście o możliwości szerokiego i taniego (lub darmowego) korzystania z pasm reklamowych, a także zamieszczania odpowiednich informacji na popularnym portalu internetowym („Onet”)³⁹. Wreszcie producent jest też właścicielem ogólnopolskiej sieci multipleksów („Multikino”), gdzie film podczas weekendu otwarcia (skorelowanego z dniem św. Walentego) prezentowany jest w kilkunastu salach, a kolejne projekcje rozpoczynają się co kwadrans. Nieprzypadkowo zresztą filmu *Tylko mnie kochaj* nie pokazano krytykom w czasie pokazów prasowych. Zdaje się, że chodziło nie tylko o obawę przed miażdżącymi recenzjami (co sugerowali krytycy), ile o fakt, że krytyk jest w owej potężnej maszynerii medialnej czynnikiem niekoniecznym lub wręcz zbędnym. Posiada ona możliwość wykreowania dowolnego produktu audiowizualnego na wydarzenie i sukces w kategoriach *box office* (oba produkowane przez TVN filmy obejrzało ponad 1,6 miliona widzów⁴⁰), czyli w ramach tego dyskursu „na sukces po prostu”.

Symptomatyczny przypadek *Nigdy w życiu* i *Tylko mnie kochaj* wskazuje na paralelny wobec zarysowanego przy okazji opisu strategii Autora system promocji dzieła filmowego. Sytuuje się ono wyraźnie w prawym, heteronomicznym biegunie pola. Niezależnie jak krytycznie odnosilibyśmy się do epigońskich często kontynuacji modernistycznego modelu kina autorskiego i do mechanizmów instytucjonalnych modelem tym rządzących, to utrata autonomii pola i zdominowanie go przez potężne koncerty medialne nie są perspektywą kuszącą. Stąd też w krajach zachodnioeuropejskich powstało w latach 90. szereg opracowań i raportów będących próbą swoistej „mediacji” między tymi modelami i wypracowania rozwiązań mających przywrócić kinu europejskiemu atrakcyjność oraz przygotować je do konkurowania z hollywoodzkimi gigantami. Wydaje się, że podobne zadanie stoi przed powołanym niedawno Polskim Instytutem Sztuki Filmowej. Jest on wzorowany na rozwiązaniach europejskich i stanowi powrót państwowego mecenasa do aktywniejszego zaangażowania w produkcję filmową, stąd jego powstanie w 2005 roku symbolicznie zamyka okres po 1989 roku cechujący się stopniowym wycofywaniem państwowego mecenasa z produkcji filmowej. Zarazem zdaje się potwierdzać tezę Bourdieu o strukturalnym podporządkowaniu pola produkcji kulturowej polu władzy (ekonomicznej lub politycznej).

„Z powodu istnienia hierarchii, jaka ustala się w relacjach między różnymi odmianami kapitału oraz jego posiadaczami, pola produkcji kulturowej zajmują, czasowo, pozycję podporządkowaną w polu władzy. Niezależnie od tego, w jakim stopniu mogą wyzwolić się od ograniczeń i wymogów zewnętrznych, przenika do nich pochodzący z pól otaczających wymóg zyskowności, ekonomicznej bądź politycznej. Wynika z tego, że w każdym momencie są miejscem starcia pomiędzy dwoma zasadami hierarchizacji,

zasadą heteronomiczną [...] i zasadą autonomiczną [...]. Stan, w jakim znajdują się stosunki sił w tych walkach, zależy od autonomii, którą pole dysponuje *globalnie*, to znaczy od tego, do jakiego stopnia jego specyficzne normy oraz sankcje zdołały narzucić się wszystkim twórcom dóbr kulturowych...⁴¹ – twierdzi francuski socjolog. W innym zaś miejscu dodaje: „Należałoby też zbadać ograniczenia, które kryje w sobie mecenat państwa, choć pozornie pozwala uniknąć bezpośredniej presji rynku. Ograniczenia te narzucane są poprzez uznanie, jakim mecenat ten spontanicznie darzy tych, którzy go uznają, gdyż potrzebują go, by zdobyć jakąś formę uznania, a nie umieją zapewnić jej sobie samym swym dziełem”⁴².

Zatem w przypadku sztuki filmowej, w której niemożliwe jest posiadanie przez twórców środków produkcji i dystrybucji, co gwarantowałoby pełną niezależność i autonomię, jedynym właściwie ratunkiem przed surowymi wymogami rynku jest państwowy mecenat⁴³. W państwie demokratycznym jest to oczywiście mecenat „światły” i „łagodny” i – rzecz jasna – nieposługujący się cenzurą⁴⁴. Tym niemniej, gdy czytamy słowa szefowej Instytutu („Może za kilka lat, kiedy sytuacja Instytutu się ustabilizuje, szefem powinien zostać autorytet ze środowiska, po to, by po prostu robić dobrą kinematografię. Dzisiaj na tym stanowisku nie sprawdziłby się artysta. To musi być ktoś, kto będzie wyczuwał wszystkie zagrożenia polityczne” i dalej: „Agnieszka Odorowicz przyznaje, że wciąż zabiega o poparcie dla Instytutu wśród posłów PiS i PO”⁴⁵), widzimy, jak wciąż krucha pozostaje autonomia pola produkcji filmowej. Im silniejsza jest pozycja jego lewego, konsekrowanego bieguna, tym większa „globalna” autonomia pola jako takiego. W sytuacji, gdy jedynym obrońcą przed niedogodnościami rynku pozostaje państwowy mecenat, silny biegun autonomiczny i pozycja konsekrowanych twórców pozostaje najlepszym gwarantem względnej niezależności pola od nacisków zewnętrznych, niwelując podporządkowanie polu władzy (ekonomicznej lub politycznej) oraz wspomniany „wymóg opłacalności”.

Przypisy

¹ T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 2000.

² T. Lubelski, *Wzlot i upadek wspólnoty, czyli kino polskie 1975-1995*, „Kino” 1997, nr 1.

³ Zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków 2001; tenże, *Teoria obiektów kulturowych*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998; P. Bourdieu, P. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Warszawa 2001.

⁴ Co prawda ustawa wprowadzająca samorząd filmowców i likwidująca monopol państwa w dziedzinie produkcji weszła w życie w roku 1987, powołując się tu jednak na rok 1989 z uwagi na jego znaczenie symboliczne.

⁵ Ironiczny koncept Bordwella tworzącego tą nazwę od pierwszych liter nazwisk de Sausurre’a, Lacana, Althussera i Barthesa, których teorie były – jego zdaniem – często mechanicznie importowane na teren filmoznawstwa. Por. D. Bordwell, *Historical Poetics of Cinema*, <www.geocities.com/david_bordwell/historicalpoet.htm>.

⁶ Ibidem.

⁷ Może poza architekturą; w jej przypadku wysokość inwestycji rekompensowana jest jednak funkcją użytkową i trwałością dzieł.

⁸ Jeden z kapitałów wyróżnianych przez Bourdieu, obok kapitału społecznego i ekonomicznego. Cechą pola produkcji kulturowej jest wysoki poziom kapitału kulturowego graczy, przy relatywnie niskim kapitale ekonomicznym.

⁹ Co jest pewną pozostałością strukturalizmu w socjologii Bourdieu.

¹⁰ Zdaniem Bourdieu „nic nie dzieli twórców kulturowych tak wyraziście, jak stosunek do sukcesu komercyjnego czy też sukcesu odnoszonego «w świecie» [...] najbardziej zdeterminowani obrońcy autonomii czynią podstawowe kryterium oceny z opozycji pomiędzy dziełami tworzonymi dla odbiorców, a dziełami,

które powinny tworzyć własną publiczność. Zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, s. 332-333.

¹¹ Ibidem, s. 318.

¹² „Relacja pomiędzy pozycjami a zajmowaniem pozycji nie ma nic wspólnego z relacją mechaniczną determinacji. W jakiś sposób pośredniczy pomiędzy nimi przestrzeń możliwości, to znaczy przestrzeń faktycznie dokonanych aktów zajmowania pozycji, taka, jak jawi się wtedy, gdy postrzegana jest za pomocą percepcji konstytutywnych dla pewnego *habitusu*, czyli jako rozległa i zorientowana przestrzeń zajmowania pozycji, które przedstawiają się jako potencjalności obiektywne, rzeczy «do zrobienia», «ruchy» do wylansowania, czasospisma do założenia, przeciwnicy do zwalczania. [...] Dziedzictwo nagromadzone przez pracę zbiorową przedstawia się każdemu podmiotowi jako przestrzeń możliwości, to znaczy jako zbiór prawdopodobnych ograniczeń, będących warunkiem oraz odwrotnością zbioru możliwych posunięć [*usages*] [...] wolność absolutna, wynoszona przez obrońców twórczej spontaniczności, przysługuje wyłącznie naiwnym oraz ignorantom. Jedną i tą samą rzeczą jest wkroczyć w pole produkcji kulturowej, płacąc za prawo wejścia, którego istotą jest zdobycie specyficznego kodu postępowania i ekspresji oraz odkryć skończone uniwersum swobód pod przymusami i potencjalności obiektywnych, jakie nasuwa, problemów do rozwiązania, możliwości stylistycznych lub tematycznych czekających na wykorzystanie, sprzeżności do zniesienia, nawet rewolucyjnych zerwań wymagających przeprowadzenia. Aby śmiałe gesty nowatorskich czy rewolucyjnych poszukiwań miały jakąkolwiek szansę na zrozumienie, muszą istnieć w stanie potencjalnym w łonie systemu możliwości już zrealizowanych, jak luki strukturalne, które zdają się oczekiwać i żądać wypełnienia, jak potencjalne kierunki rozwoju, możliwe ścieżki poszukiwań.” Ibidem, s. 358-359.

¹³ Wyraźnym przykładem może być tutaj trajektoria Andrzeja Wajdy i jego pozycja w polu produkcji filmowej w połowie lat 50. względem np. Aleksandra Forda chcącego zekranizować *Ósmy dzień tygodnia* i pozycja Wajdy w tymże polu 40 lat później względem np. Roberta Glińskiego czy Kazimierza Tarnasa.

¹⁴ „W którym poszczególni tancerze oraz ich grupy rysują swoje figury, zawsze przeciwstawiając się jedni drugim, raz zwracając się do siebie twarzami, innym razem idąc tym samym krokiem, następnie odwracają się do siebie plecami, i, często gwałtownym ruchem, odrywają się od siebie- i tak bez przerwy, aż do naszych czasów...”. Zob. P. Bourdieu, op. cit., s. 178.

¹⁵ P. Bourdieu, *Teoria obiektów kulturowych...*, s. 275.

¹⁶ Można tu przywołać chociażby kanonizację Hitchcocka, Hawksa, Wylera czy wręcz całego gatunku filmu „czarnego” przez młodych krytyków „Cahiers du Cinema”.

¹⁷ A. Werner, *Autor!Autor!*, wstęp [w:] *Katalog Lubuskiego Lata Filmowego*, Łągow 22-29 czerwca 1997.

¹⁸ Opinię Falkenberg przytaczam za: M. Haltof, *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*, Kraków 2001, s. 53.

¹⁹ D. Bordwell, J. Staiger, *Since 1960: the persistence of a mode of film practice*, [w:] D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985, s. 367-377.

²⁰ *Jeszcze nie raz was zaskoczę*, z M. Ślesickim rozmawia J. Gierałt, „Kino” 1997, nr 5.

²¹ Pisali o tym Mirosław Przyłipiak i Jerzy Szyłak. Por. M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Kraków 1999, s. 179-187.

²² *Wyrośliśmy*, z W. Pasikowskim rozmawia K.J. Zarębski, „Kino” 2001, nr 2.

²³ P. Kael, *Szmira, sztuka i kino*, [w:] tenże, *Co dzień w kinie*, Warszawa 1978, s. 27.

²⁴ J. Webb, T. Schirato, G. Danaher, *Understanding Bourdieu*, London 2002, s. 160.

²⁵ Kutz i Zanussi nie reżyserowali „superprodukcji”, co cechowało Baronów. Ten pierwszy w czasie ich powstawania nie był już czynnym filmowcem, zasiadając w fotelu senatora, temu drugiemu nie pozwalała na to zupełnie odmienny temperament artystyczny. Umieszczam ich tutaj z uwagi na wysoki stopień konsekracji i związane z nim wpływy w środowisku filmowym, czy szerzej – znaczenie w polskim życiu kulturalnym.

²⁶ M.P. Wood, *Cultural Space as Political Metaphor: the Case of the European 'Quality' Film*, <http://www.mediasalles.it/crl_wood.htm>.

²⁷ A zjawisko takie można z pewnością wskazać w polskiej literaturze i polskim teatrze.

²⁸ Stosunkowo najbliższy osiągnięcia tego statusu był Filip Bajon, którego – opisując jego pozycję w polu – traktuję jako barona „niepełnego”. Dla Bajona decydujące były pierwsze lata 2000; jako jedyny z twórców średniego pokolenia (nie licząc reżysera *Wiedźmina*) zrealizował „superprodukcję”, a jednocześnie ubiegał się o fotel rektora PWSFTvT w Łodzi oraz doczekał się monografii (istotnego dla konsekracji elementu) autorstwa Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej. *Przedwiośnie* przyniosło mu jednak porażkę, podobnie jak udział Bajona w rektorskim konkursie.

²⁹ Wyjąwszy działanie zespołu X, mam tu na myśli głównie relacje między Wajdą a Kiesłowskim.

³⁰ *Życie bez mandatów*, z W. Pasikowskim rozmawia L. Berger, „Film” 1998, nr 3. Pasikowski wspomina w tym

wywiadzie o projekcie filmu *Kolekcja jesienna w Paryżu*.

- ³¹ *Oficer, Oficerowie i Glina* – skądinąd w swym gatunku znakomite i ukazujące świetny warsztat reżyserski.
- ³² Symptomatyczne dla owego *film pessimismus* były zwłaszcza *Dekada filmu* Andrzeja Wernera (Warszawa 1997) czy artykuły Stefana Morawskiego na temat filmowego postmodernizmu. Por. S. Morawski, *Kłopoty z postmodernizmem*, „Kino” 1991 nr 2; tenże, *Postmodernizm a kultura filmowa*, „Kino” 1991 nr 3.
- ³³ Commission of the European Communities, *Report by the Think-Tank on the Audiovisual Policy in the European Union*, Luksemburg 1994, s. 22.
- ³⁴ *Tak widzę świat*, z M. Grzegorzkiem rozmawia A. Kołodyński, „Kino” 1994, nr 2.
- ³⁵ *Moje kino to muzyka*, z M. Trelińskim rozmawia K.J. Zarębski, „Kino” 2001, nr 2.
- ³⁶ Zob. B. Barber, *Dżihad kontra McŚwiat*, Warszawa 1998, s. 112-126 oraz A. Wooldridge, J. Micklethwait, *Czas przyszły doskonały*, Poznań 2003, s. 305-328.
- ³⁷ J. Kobus, *Plecami do widza*, „Wprost”, 6 stycznia 2002; tenże, *Syndrom Ediego*, „Wprost”, 2 lutego 2003, J. Gajewski, *Kino opieki społecznej*, „Wprost”, 27 kwietnia 2003; J. Kobus, Ł. Radwan, *Lenin w Polsce*, „Wprost”, 11 maja 2003; K. Śmiałkowski, *Traktor do Hollywood*, „Wprost”, 26 września 2004; Ł. Radwan, *Kino niemoralnego spokoju*, „Wprost”, 27 lutego 2005; J. Golińska, *Hollywood w Warszawie*, „Wprost”, 20 marca 2005; K. Śmiałkowski, *Orły niełoty*, „Wprost”, 20 marca 2005; T. Butkiewicz, Ł. Radwan, *Waldemar Złotousty*, „Wprost”, 15 maja 2005; Ł. Radwan, *Instytut Filmu Pasożytniczego*, „Wprost”, 29 maja 2005; T. Butkiewicz, *Minister kultury socjalistycznej*, „Wprost”, 2 października 2005; Ł. Radwan, *Anty-Oscar*, „Wprost”, 28 maja 2006.
- ³⁸ J. Golińska, op. cit.
- ³⁹ Np. „Onet” informuje: *„Nigdy w życiu: wielki triumf polskiego kina”*, <<http://film.onet.pl/0,0,871236,wiadomosci.Html>>.
- ⁴⁰ Tym samym są to – poza *Kilerem* – dwa najlepsze wyniki frekwencyjne polskich filmów fabularnych niebędących „superprodukcjami” po 1989 roku.
- ⁴¹ P. Bourdieu, *Reguły sztuki...*, s. 330-331.
- ⁴² Ibidem, s. 515.
- ⁴³ Mam tu na myśli kino europejskie, nie zaś hollywoodzkie, które jako jedynie jest w stanie istnieć globalnie bez wsparcia państwa, przynajmniej oficjalnego.
- ⁴⁴ Choć warto pamiętać tu o słowach Filipa Bajona z jednego z ostatnich wywiadów, w których prawdopodobnie wskazywał na kłopoty ze zdobyciem środków na film jako formę „cenzury”: „Jesteśmy dziś na etapie telenowelizacji naszej polityki. A co może przebić telenowelę? Tylko wielki, epicki film, na jaki nas nie stać. Poza tym on musiałby powstać za pieniądze pozyskiwane z wielu źródeł, a jedno z najważniejszych jest jak wiadomo piekielnie upolitycznione. [...] No i teraz, jak ktoś się bierze za robienie takiego filmu, momentalnie ma szlaban na kasę. Bo przecież dobrze wiemy, że cenzura wciąż istnieje, tylko że nie mieści się już na Mysiej, ale rozsiada jest w wielu różnych miejscach”. F. Bajon, *Kpię z kapitalizmu*, „Dziennik”, 6 września 2006.
- ⁴⁵ A. Zuchora, *Jak ugryźć 100 milionów*, „Film” 2006, nr 7.

Summary

The article is an attempt to apply Pierre Bourdieu's sociology of art to cinema reality, particularly to deploy the category of „strategy” (which is understood as a „opportunity existing in the particular field”) and the theory of „the field of artistic production”. It deals with four contemporary Polish film-makers' strategies. The author distinguished the Baron strategy, the Auteur strategy, the Professional strategy and the Partisan strategy. These are perceived, according to Pierre Boudieu's approach, as a possibilities opened in field of artistic production and determined by relation of forces within a field and „habitus” of individual players. In this way these strategies are determined by film-maker's position within the field (for example old/young, consecrated/non-consecrated). They are also shaped by outside (mainly market) forces. The Baron strategy is available for older directors with high-level of artistic consecration and it is in some ways a combination of Professional and Auteur Strategy, similar to European „Quality Cinema” which lead to national historical blockbusters. The representatives of Auteur strategy often refer to past modernist cinema and „auteur model” form the 60'. They neglect the importance of wide audience and box-office success or - in wider perspective - the industrial and market dimension of cinema. Cinema is perceived as art, autonomous „art for art's sake”, independent especially from market reality. The Professional strategy is at the antipodes of the former one. „Professionals” make concessions for the public and their works are created (or prepared) for the pre-existing market, use proven genre formulas and try to response to the wide public tastes and expectations in order to get massive admissions. Box-office success is a shield for critics' and „elitist” public disregard.” The Partisan strategy can be found in productions commonly known as „off-cinema”.

Filmowy ślad środkowoeuropejskiej tożsamości Uwagi o filmie *Niepochowany* Márthy Mészáros

„Tożsamość środkowoeuropejska” jest pojęciem używanym dziś nader często, choć traktowanym zazwyczaj jako metafora – tyleż atrakcyjna, co trudna do wyjaśnienia (dość wspomnieć, iż niezbyt klarowne pozostaje „topograficzne” rozumienie Europy Środkowej; geograf Karl Sinhuber wyliczył aż szesnaście definicji tego terminu, a jedynym nieuwzględnianym w nich rejonem był Półwysep Iberyjski)¹.

Propozycji dowodzących cechy „środkowoeuropejskiej mentalności” jest wiele. Na przykład Timothy Garton Ash pisze o otwartości na inne kultury, tradycje i obyczaje, zaś Adam Michnik wskazuje na umiłowanie wolności oraz „specyficzną duchowość, nacechowaną honorem i autoironią”, która charakteryzuje jakoby środkowoeuropejskie narody. Najchętniej przywoływanym narzędziem ułatwiającym interpretacyjny namysł nad problemem tożsamości środkowoeuropejskiej jest esej Milana Kundera *Zachód porwany, albo tragedia Europy Środkowej*. W ujęciu czeskiego pisarza poczucie tożsamości środkowoeuropejskiej opiera się, najogólniej mówiąc, na wspólnocie historycznych doświadczeń. Dlatego – choć Kundera nie wymienia krajów, które tworzą jego środkowoeuropejską wspólnotę – chodzi mu najwyraźniej o ówczesną Czechosłowację, Węgry i Polskę. Ich dramata polegał na tym, że po okresie współistnienia w obrębie cesarstwa austro-węgierskiego od roku 1945 stały się one – przynajmniej formalnie – częścią obcej im bizantyjskiej tradycji Wschodu.

Film *Niepochowany* (*Temetetlen halott*, 2004) Márthy Mészáros² – opowiadający o ostatnich dwóch latach życia Imre Nagya – jest ważnym filmowym kontekstem rozważań nad środkowoeuropejską tożsamością. Świadczy o tym przede wszystkim podjęty temat, lecz również tryb realizacji (w koprodukcji polsko-słowacko-węgierskiej główną rolę zagrał mąż reżyserki, Jan Nowicki).

Przypominając, iż budapeszteński protest z października 1956 roku był także demonstracją poparcia dla zmian zachodzących w Polsce, Mészáros wskazuje wyraźnie na ścisły związek historii Polski i Węgier. Budapesztańskiej rewolty trudno nie rozpatrywać w kontekście buntu robotników oraz mieszkańców Poznania w czerwcu 1956. Strajk w zakładach Cegielskiego wprawdzie szybko stłumiono (kosztem kilkudziesięciu zabitych i setek rannych), ale wydarzenia „polskiego czerwca” dały silny impuls do zmian (węgierscy historycy uważają nawet, że kierownictwo w Budapeszcie przeżyło „szok poznański”). Wcześniej referat Chruszczowa dotyczący „błędów” epoki stalinowskiej (wygłoszony podczas XX Zjazdu KPZPR na zamkniętym posiedzeniu 25 lutego) zmusza Mátyásá Rakosiego – ówczesnego I sekretarza Węgierskiej Partii Robotniczej – do prze-

niesienia prymasa Mindszentyego z więzienia do aresztu domowego, uwolnienia wdowy po Laszlo Rajku oraz podpisania dekretu uwalniającego ponad 11 tysięcy więźniów politycznych. Na fali przemian Rakosi – najlepszy węgierski „uczeń Stalina” – zmuszony jest ustąpić (oficjalnie powodem lipcowej decyzji o odejściu ze stanowiska był zły stan zdrowia); w październiku ma miejsce pogrzeb powieszonoego pięć lat wcześniej Rajka. Sposób, w jaki sytuację tę ukazuje Mészáros, nie pozostawia wątpliwości: uczestniczące w uroczystości tłumy zebrały się po to, by zaprotestować przeciwko systemowi, który na główny instrument walki politycznej wybrał karę śmierci. Wykorzystując dokumentalny *footage* (obrazy zniszczenia pomnika Stalina czy tłumy żądającego, by premierem nowego rządu został Imre Nagy) oraz wprowadzając do narracji wrażenia naocznych świadków październikowej rewolucji, reżyserka stosuje procedurę obiektywizującą, osłabiającą fabularną dominantę całego utworu.

Sygnatów, które wskazują na ścisły związek historii Polski i Węgier, odnajdziemy w *Niepochowanym* więcej. W scenie przemówienia Imre Nagya (obecnie on m.in. uznanie rewolucyjnych samorządów, rozpoczęcie negocjacji z ZSRR w sprawie wyprowadzenia wojsk radzieckich z terytorium państwa, zastąpienie wojska i policji demokratyczną Gwardią Narodową, a także przywrócenie tradycyjnych świąt i emblematów państwowości węgierskiej) wśród tłumy widzimy wyraźnie Polaków krzyczących: „Solidarność!” Wykorzystanie tego akurat hasła daje ciekawy efekt. Ewokowane przez nie znaczenia wykraczają poza logikę fabularną i akcentują dyskursywny zamysł Mészáros, sugerujący, iż w szerszym planie historycznym powstały w 1980 roku Niezależny Samorządny Związek Zawodowy jest kontynuacją budapeszteńskiej rewolty. O bezpośrednim nawiązaniu do polskich wydarzeń świadczą także hasła skandowane przez węgierskich powstańców: „Wszyscy Węgrzy chodźcie z nami, pójdziemy za Polakami” oraz „Polska dała nam przykład” (nieprzypadkowo zresztą demonstracja rozpoczęła się na placu, na którym stał pomnik gen. Józefa Bema – choć w filmie ów fakt nie zostaje podkreślony³).

Film Mészáros to jednak przede wszystkim historia jednostki – Imre Nagya, straconego 16 czerwca 1958 roku. Fabuła *Niepochowanego* podąża – zgodnie z historycznymi faktami – drogą losów węgierskiego premiera: z azylu w Jugosławii, przez Rumunię, aż do budapeszteńskiego więzienia, gdzie trafia za sprawą swego dawnego kolegi z rządu Kadara. Z dokumentalnych wstawek dowiadujemy się o bezwzględnym i krwawym stłumieniu przez władze październikowej rewolty, o masowych aresztowaniach i procesach buntowników. Jednak wszystkie wydarzenia historyczne stanowią tu jedynie tło; na pierwszym planie rysuje się bowiem tragedia człowieka niszczonego przez totalitarny system.

Całkowita izolacja powoduje, że Nagy szybko traci poczucie czasu. Oprawcy są świadomi, iż dezorientacja więźnia jest najlepszym sposobem na jego złamanie. W tym kontekście wręcz symboliczną wydaje się scena odebrania premierowi okularów oraz pamiątkowych zdjęć przez strażnika. Utrata ostrości widzenia, zatarcie granic między prawdą a fałszem, rozmycie pamięci bohatera – to główne cele represyjnego systemu, które w finale miały skłonić Nagyego do przyznania się do zdrady.

Bohater pielęgnuje jednak w sobie „osobistą historię”, konieczną do zachowania swej tożsamości; wszak to pamięć o przeszłości konstryuuje „ja” jako osobę. Przebywając w odosobnieniu, Nagy przede wszystkim wspomina. Przywołuje w pamięci swoje uczestnictwo w I wojnie światowej, rosyjską niewolę, wreszcie powrót na Węgry. Najczęściej jednak myśli bohatera krążą wokół dzieciństwa: rodzinnego folwarku i wiejskiego kościoła. Nagy przywołuje więc miejsca oraz ludzi, które wpłynęły w znaczący sposób

na jego światopogląd i hierarchię wartości. Niezwykłe barwne sceny – rzeczywistość małego Imre to zielone, skąpane w słońcu pola – drastycznie kontrastują z ponurym, szarym otoczeniem więzienia. Małeńka sakiewka z ojczystą ziemią, którą trzyma nawet podczas egzekucji, zdaje się dobitnie wskazywać, że nie poddał się procesowi „wymazywania przeszłości”.

Mówiąc o poczuciu tożsamości, ściśle związanej z pamięcią, nie sposób oczywiście pominąć sceny odbywającej się przy drzwiach zamkniętych rozprawy, podczas której wszyscy współpracownicy premiera zeznają przeciwko Nagyemu. Bohater, który rozpoznaje fasadowość procesu i jest świadom swego nieuchronnego losu, trwa przy swoich przekonaniach – pomimo sprzeciwu sędziego składa ważne oświadczenie. Scena za-inscenizowana jest tak, że grający Nagyego Nowicki patrzy w obiektyw kamery. Ten chwyt – rzadko spotykany w klasycznej narracji filmowej – do pewnego stopnia podważa iluzyjność świata przedstawionego, ale przede wszystkim oznacza rodzaj apelu. Bohater deklaruje: „Jestem przekonany, że ostatecznie historia sprawiedliwie osądzi moich oprawców”. Mészáros zdaje się mówić: prawda może ocaleć także dzięki sztuce filmowej, kino wywiera bowiem nadal istotny wpływ na kształtowanie pamięci kolektywnej. Za dopełniającą ten element dyskursu wypowiedź o znamionach autotematycznych można uznać także pierwszą scenę *Niepochowanego*. Obraz płonących taśm z rejestracją procesu Nagya – sugerujący, że pamięć o premierze rewolucyjnego rządu wcześniej była skazana na wyciszenie – może być również uznany za deklarację reżyserki, świadomej nietrwałości i niedoskonałości medium, jakim się posługuje.

Klamrę narracyjną filmu stanowi list córki premiera pisany do węgierskich władz; kobieta wyjaśnia w nim, iż zgodzi się na ekshumację zwłok ojca dopiero wtedy, gdy zmieni się system. Wątek kobiecy – tak charakterystyczny dla wcześniejszej twórczości Mészáros (*Adopcja, Dziewięć miesięcy, One dwie, Jak to w domu*) – jest tu jednak ledwie sygnalizowany: istotniejsze od tego, kto wspomina, jest bowiem samo ocalenie przeszłości od zapomnienia. Tym samym *Niepochowany* – film zbudowany na biograficznych relacjach rzeczywistych świadków październikowej rewolty – wpisuje się we współczesny paradygmat opowiadania (o) przeszłości w kategoriach pamięci, czyli z perspektywy jednostkowych doświadczeń, nie zaś „bezosobowej”, „obiektywnej” Historii. Ta ostatnia, „podręcznikowa” strategia jest dziś coraz częściej odrzucana – jako nieprzystająca do przemian współczesnej kultury, w której świadomość ciągłości procesu historycznego ulega wyraźnemu osłabieniu. Na Węgrzech przykładem tego zjawiska jest właśnie stosunek do Imre Nagya – w popularnym filmie Ferenc Toroka *Moszkva tér (Plac Moskwy)* maturzyści rzucają mimochodem: „Ale kto to, do jasnej cholery, jest ten Imre Nagy?”⁴ W tym kontekście dedykacja filmu Mészáros młodemu pokoleniu wydaje się jasnym sygnałem projektującym „idealnego” odbiorcę *Niepochowanego*.

Pisząc o zamieraniu świadomości historycznej w krajach środkowoeuropejskiego regionu, Jozef Kroutvor zauważa: „nie jest to wyłącznie sprawa ingerencji zewnętrznych naruszających historyczną całość, ponieważ także wewnątrz zachodzi proces entropii [...] Życie codzienne oddala się od planu historycznego, ograniczając się do prywatności, do małego kręgu ludzi”⁵. Jeśli opinia eseisty jest prawdziwa, przyjętą przez Mészáros strategię myślenia o przeszłości należy uznać za interesującą próbę wykorzystania zjawiska „ucieczki w prywatność”, tak by – paradoksalnie – właśnie ona umożliwiła powrót historii do publicznej debaty.

Przypisy

- ¹ Zob. P. Szarota, *W poszukiwaniu środkowoeuropejskiej tożsamości*, „Kultura i Społeczeństwo” 2000, nr 1.
- ² Wydarzeniom 1956 roku poświęcone zostały dwa inne węgierskie filmy fabularne: *Chłopcy z Budakeszi* (*Budakeszi Srácok*, reż. Pál Erdőss, 2006) oraz *Wolność, miłość* (*Szabadság, Szerelem*, reż. Krisztina Goda, 2006).
- ³ Kolejnej analogii historycznej między Polską a Węgrami, która w przyjętej perspektywie (teorii Kundery) umożliwia poczucie tożsamości naszych narodów, można doszukać się choćby w podobnych losach prymasa Stefana Wyszyńskiego oraz kardynała Józsefa Mindszentyego – prymasa Węgier (zob. np.: Sz. Chorzemski, *Uwolnić kardynała*, „Polityka” 2006, nr 43). Warto także w tym miejscu przypomnieć, iż Polska była jedynym państwem należącym do bloku wschodniego, które oficjalnie nie potępiło „kontrrewolucji” i którego społeczeństwo otwarcie poparło walczących, spontanicznie ruszając im z pomocą. Przeprowadzono wiele zbiórek darów i lekarstw, Polacy chętnie oddawali krew transportowaną później do węgierskich szpitali. W całym kraju odbywały się także wiece i demonstracje solidarnościowe (największa – w Olsztynie – zakończyła się nawet przemianowaniem tamtejszego Placu Armii Czerwonej na Plac Powstańców Węgierskich).
- ⁴ Zob. interesujący artykuł o kulisach realizacyjnych *Niepochowanego*: Łukasz Maciejewski, *Wymazywanie*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 21.
- ⁵ J. Kroutvor, *Europa Środkowa: anegdota i historia*, [w:] Hrabal, Kundera, Havel... *Antologia czeskiego eseju*, oprac. J. Baluch, Kraków 2001.

Summary

In her essay the author examines *A Temetetlen halott* by Márta Mészáros – a Hungarian director and screenwriter usually associated with feminist cinema. Due to the use of the quasi-documentary narrative strategy, *A Temetetlen halott* seems to fit the contemporary paradigm of telling (about) history. Produced in 2004, the film is a reconstruction of the last two years in the life of Imre Nagy, the legendary prime minister of the revolutionary Hungarian government in 1956, thus creating a perfect opportunity for the investigation of the so called Central European identity. *A Temetetlen halott* – a Polish-Slovak-Hungarian co-production – points to the close historical bonds between Poland and Hungary; the protest in Budapest was after all a sign of support for the changes taking place in Poland at that time (therefore one has to keep in mind that the revolt in Poznan in 1956 creates the historical context for these events). Built upon biographical experiences of real witnesses of the 1956 October revolution, the film shows the urgent need for an effort to keep the past alive, as it forms the basis of the collective identity.

Wokół *Choppersów* Anny Okrasko

Podczas konfliktu w Wietnamie Polska znajdowała się w wiadomej przestrzeni informacyjnej, kibicowaliśmy zatem Vietcongowi. Oto jak na podstawie pogłębionych wywiadów odtworzono wyobrażenie inteligencji pracującej na temat owej wojny: „Wietnam bliski uczuciowo, zrozumiały, jawił się jako obiekt agresywnej wojny, która zabiera najbliższe osoby, niszczy dorobek życia, sprowadza na dno ubóstwa, jako ofiara amerykańskich interesów politycznych i celów strategicznych. Wietnamczyk w oczach Polaka wyglądał tak, jak przedstawiały go fotografie w prasie i filmy dokumentalne: młody, drobny chłopak ubrany w żołnierski drellich, w hełmie na głowie i z karabinem w ręku, niedożywiony i niepewny jutra, ale odważny, pracowity, patriota natchniony ideą walki o wyzwolenie i zjednoczenie kraju. Był to «typ idealny» Wietnamczyk lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych [...] cichy, spokojny, pilny, uczciwy”¹.

W dalszej części zacytowanego tekstu jest mowa o tym, że Polakom łatwo było utożsamić się z walczącymi Wietnamczykami ze względu na wciąż żywe wspomnienie wojny. Obecność osławiana bywa na różne sposoby. Najprostszy z nich to odnalezienie analogii z własną sytuacją i ikonosferą, nawet jeśli podobieństwa są jedynie powierzchowne. Mały Powstaniec² jest przecież całkiem podobny do drobnego żołnierza Vietcongo...

Anna Okrasko odnosi się w *Choppersach* do wietnamskich muzeów, które są zorganizowane w sposób raczej nieudolny. Przykłady z naszego podwórka są równie intrygujące, już od pewnego czasu toczy się dyskusja na temat Muzeum Powstania Warszawskiego, którego obecną działalność Robert Traba delikatnie nazywa niedokończoną, podkreślając między innymi, iż jest ono efektem szczególnej polityki historycznej polegającej na afirmacji historii narodowej i zaniechaniu krytycznego na nią spojrzenia. Mimo iż MPW pozostaje atrakcyjne pod względem ekspozycyjnym, zabrakło w nim miejsca na ukazanie toczących się wokół powstania sporów. Nie ujawnia ono dylematów i różnic zasadzonych w historii, a tylko uwodzi³. *Choppers* to świadectwo odbioru osoby, która nie została uwiedzona przez instytucje wystawiennicze, która zamiast przeglądać pocztówki zdecydowała się na zbudowanie samodzielnego krytycznego obrazu.



Anna Okrasko, *Choppers*, Galeria Okna CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie (06.08-26.08.2007) kurator Marcin Krasny.
fot. z archiwum Anny Okrasko.

O wystawie

U źródeł wystawy *Choppers* leży podróż artystki do Wietnamu. Anna Okrasko zdecydowała się skonstruować spojrzenie turysty na tamtejsze muzea. Skupiła się na muzealnej scenografii. Ekspozycję w galerii Okna zbudowały nieregularnie rozmieszczone sztywne czarne i białe plansze ukazujące esowate terytorium Wietnamu, strzałki wywołujące skojarzenie ze schematami bitew, a także mało czytelne, geometryczne kształty oraz barwna flaga Vietcongu, zdjęcia Sajgonu i wreszcie stojak z pocztówkami przedstawiającymi wybrane motywy z kilku muzeów w Ho Chi Minh: Muzeum Pamiątek Wojennych, Muzeum Miasta oraz Muzeum Tuneli Cu Chiekran. Uwagę w galerii zwracały jednak przede wszystkim działające wentylatory i ekran ukazujący ruchomą mozaikę found footage skomponowaną z materiału nakręconego w sajgońskim Muzeum Pamiątek Wojennych i z filmów o wojnie w Wietnamie. Wykorzystane zostały fragmenty *Czasu Apokalipsy* (1979), *Łowcy Jeleni* (1978), *Plutonu* (1986), *Rambo II* (1985), *Good Morning Wietnam* (1987) i *Forresta Gumpa* (1994). W kadrach dominowały wentylatory i śmigła. Przestrzeń wystawy w Oknach w sposób celowy została zorganizowana tak, że sprawiała zarazem wrażenie przypadkowości zgromadzonych tam obiektów, jak i ich monotonii, ożywianej tylko wentylatorami. Kurator Marcin Krasny w ulotce informacyjnej na temat wystawy nazywa ową przestrzeń „rozbitym i przetasowanym obrazem muzealnych wnętrz, dekoracji, elementów funkcjonalnych i eksponatów”.

Podobieństwo między amerykańskimi śmigłowcami i wietnamskimi wentylatorami posłużyło za osnowę wystawy, a zarazem przypomniało podstawową oś konfliktu sprzed kilkudziesięciu lat. Nieruchawe muzea, które dokumentuje Okrasko, powstały w sferze symboli kontrolowanej przez spadkobierców Wietnamskich Komunistów, zaś poruszające amerykańskie filmy nakręcili przegrani, ale to właśnie ci przegrani wygrali konkurs na opowieść organizującą wyobrażenie o wojnie w Indochinach w świecie anglojęzycznym. Sama zawartość muzeów na wystawie w Oknach została rozmyta. Dokumentalne zdjęcia, które – jak wnoszę z muzealnych szczątków pokazanych przez Annę Okrasko



Anna Okrasko, *Choppers*, Galeria Okna CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie (06.08-26.08.2007) kurator Marcin Krasny, fot. z archiwum Anny Okrasko.

– są podstawowym budulcem ekspozycji na przykład w Muzeum Pamiątek Wojennych (byłe Muzeum Amerykańskich Zbrodni Wojennych), były jedynie zasugerowane. Przekazy wietnamskich instytucji nie podlegały już dalszej transmisji (podobnie zresztą jak treść amerykańskich filmów, jednak te w naszym kręgu kulturowym są doskonale znane), a jest to fascynujący temat, w obrębie którego można zadać mnóstwo pytań, poczynając od tego, jaką funkcję pełnią muzea – instytucje będące efektem europejskich zmian światopoglądowych z drugiej połowy XVIII wieku – w buddyjsko-konfucjańsko-taoistycznym Wietnamie, byłej kolonii francuskiej, który – przeszedłszy przez

wojnę i socjalizm – ostatecznie znalazł się w objęciach gospodarki rynkowej. Czy te instytucje są przypadkowym naddatkiem adaptacji europejskich systemów organizacyjnych, czy jednak podlegają głębszej refleksji, stając się istotnym narzędziem politycznym? Zostały uruchomione dla turystów, a może dla wietnamskich edukatorów, wreszcie dla tych, którzy chcą zachować pamięć na przykład o zaginionych krewnych lub o wielkich wietnamskich socjalistycznych budowach? Może zaś pozostają takimi sobie muzeami, których duszną atmosferę rozbijają jedynie wentylatory? O czym świadczy prosta scenografia: o świadomie ascetycznym podejściu do tematu czy tylko o ekspozycyjnej nieudolności? Co niesie ze sobą analogia do sowieckich muzeów? Czy to radzieccy muzealnicy uczyli kolegów z Wietnamu? Pytania można mnożyć, ale chyba trzeba na nie odpowiadać we własnym zakresie, ponieważ wystawa Anny Okrasko dotyczy czegoś innego. Umieszczona w galerii instalacja – jak powiedziała mi w rozmowie sama artystka – koncentruje się wokół doświadczenia turysty/turystki, utwierdzających gotową już wizję, nie zaś na refleksji nad spotkaniem z Innym. Obraz, który pojawił się na styku amerykańskich filmów i faktycznej wizyty w Muzeum Pamiątek Wojennych, wydaje się świadectwem niemożności skomponowania alternatywy wobec zastanej ikonografii, niemożności wyjścia poza obraz świata wcześniej przygotowany na podkładkach kultury masowej. Świadomość owego uwikłania sprawia, że *Choppers* to opowieść o tym, „jak” – nie zaś „na co” – patrzą koledzy i koleżanki późnych wnuków Kurtza. Chociaż na dobrą sprawę osoba patrząca, taki podmiot liryczny wystawy, te późne wnuki Kurtza, którym miesza się śmigło z wentylatorem, są dość sumiennie na tej wystawie ukryte. Mimo to lekcja Edwarda W. Saída na temat tego, że wiedza o świecie arabskim nie dotyczy tego świata, tylko miejsca, które zajmuje on w kulturze Zachodu⁴, nie poszła na marne. Said bardzo się cieszył z tłumaczenia jego *Orientalizmu* na wietnamski i z niecierpliwością oczekiwał odzewu z Indochin. *Choppers* Anny Okrasko to głos w tej właśnie dyskusji.

Anna Okrasko, *Choppers*, Galeria Okna CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 06.08-26.08.2007, kurator Marcin Krasny.

Przypisy

- ¹ T. Halik, *Percepcja Wietnamu i problematyki wietnamskiej w Polsce*, [w:] *Metamorfozy Recepcji: kraje pozaeuropejskie*, red. S. Tokarski, Warszawa 1996, s. 36.
- ² Jerzy Jarnuszkiewicz zaprojektował Małego Powstańca jeszcze w 1946 roku. Sam pomnik na Podwalu pojawił się jednak dopiero w 1983. Jeśli ktoś dokonałby takiego zestawienia w czasie konfliktu wietnamskiego, doszłoby do arcyciekawej zbitki oficjalnej peerelowskiej propagandy z pamięcią o nieletnich powstańcach.
- ³ R. Traba, *Historia – przestrzeń dialogu. Pamięci Jerzego Giedrojcia i spadkobiercom spuścizny paryskiej*, Warszawa 2006.
- ⁴ Por. E.W. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005 (lub wcześniejsze wydania).

Summary

The text *Around Anna Okrasko "Choppers"*, concerns Anna Okrasko exhibition in Okna Gallery (06.08 -26.08.2007) that was devoted to a visit to Saigon museums. Comments about Polish reception of Vietnam War during cold war period and about construing present day historical politics using museums are an introduction to the problematic of the exhibition. The analysis of *Choppers* is built through developing the context or asking about it. Key figure of the interpretation is Tourist's view formed by American films on Vietnam.

Emilia Brzozowska

Potoczny odbiór sztuki krytycznej w Polsce. Sztuka pretekstem do eksploracji społecznych wartości, norm, stereotypów, doświadczenia życiowego

W latach 90. rozpoczęła się debata na temat nurtu krytycznego w sztuce. Twórczość takich artystek/artystów, jak: Alicja Żebrowska, Katarzyna Kozyra, Katarzyna Górna, Monika Zielińska, Artur Żmijewski, Grzegorz Klaman, Paweł Althamer, Zbigniew Libera (w większości uczniów Grzegorza Kowalskiego) wpłynęła w szczególności na kształt współczesnego dyskursu sztuki. Ryszard Kluszczyński w swoim artykule *Pierwsza dekada wolności. Uwagi na temat sztuki polskiej lat 90.* twierdzi, że: „Istotną cechą [sztuki krytycznej] jest [...] walor dekonstrukcji utajonych dyskursów organizujących funkcjonowanie układów kultury, dyskursów symulujących naturalność i oczywistość wzorców i wartości posiadających w istocie jedynie historyczne, konwencjonalne źródła. Przy takim ujęciu sztuka krytyczna staje się formą analizy struktur społecznych, mechanizmów kultury i jej systemów aksjologicznych. Skandaliczny charakter przypisywany jej powszechnie niemal jako cecha definicyjna jest w istocie jedynie cechą pochodną wobec znaczenia przypisywanego przez protestujące środowiska społeczne wartościom, przekonaniom i konwencjom dekonstruowanym przez artystyczne działania krytyczne oraz wobec formy owej dekonstrukcji”¹.

Od samego początku artystycznym działaniom wyżej wspomnianych twórców towarzyszyła atmosfera skandalu. W prasie lat 90. pojawiła się seria napastliwych artykułów broniących tradycyjnych wartości jak: Prawda, Dobro i Piękno². Zbigniew Libera, dokumentując nagonkę medialną, pisze składającą się w całości z cytatów autorów owych tekstów *Zimną wojnę sztuki ze społeczeństwem*. Możemy tam usłyszeć głosy wołające o pomstę do nieba: „A gdzie nasza obywateli godność? A w czym ta prawda? W kopulowaniu z krzyżem, symbolem wiary?”³. Z kolei Aneta Szyłak zwraca uwagę na metaartystyczne dyskusje dotyczące kwestii moralności, której regułom winna być podporządkowana sztuka⁴. Z zapisu czatu z Grzegorzem Klamanem możemy dowiedzieć się, jakie stwierdzenia padały pod adresem artysty, dla przykładu: „Moja znajoma poroniła. Była oburzona, że w Łażni pokazywano Pańską pracę – płody w formalinie. Czy o tym Pan nie pomyślał? Wzbudził Pan ból nie tylko fizyczny; obudził Pan w niej naprawdę przykre wspomnienia”⁵. Agata Jakubowska przytoczyła wypowiedzi dotyczące ekspozycji zorganizowanej w 1996 roku w BWA w Bielsku-Białej, zatytułowanej *Kobieta o kobiecie*. Oto jeden z przykładów: „Wystawa ma charakter prowokacyjny. Spora część prac, choć wykonana technikami plastycznymi, nie jest sztuką. [...] Obraża człowieka odbieranie godności kobiet z powodu eksponowania kobiet bez tożsamości i kompleksów”⁶.

Debata nad sztuką krytyczną i jej społecznym znaczeniem wciąż trwa. Zastanawiający jest fakt, że podobnie jak w latach 90. powracają te same argumenty, nawet w środowiskach znawców tematu. Brakuje skupienia się na samym znaczeniu przekazu i możliwościach jego dekodowania przez potencjalnego odbiorcę. Za parawanem dywagacji odnoszących się do moralności, etyki, tradycyjnych wartości estetycznych istnieje ów wieloznaczny komunikat, który zbyt często umyka uwadze, co moim zdaniem w głównej mierze wywołuje nieporozumienia interpretacyjne. Przeciwny uczestnik kultury artystycznej ma więc do dyspozycji z jednej strony opinie specjalistów, które nie zawsze w obecnym kształcie dostarczają adekwatnych sposobów podejścia do nurtu krytycznego; z drugiej zaś dyskurs medialny wokół sztuki będącej komentarzem do problemów społecznych zniekształca istotne przesłania towarzyszące autorom w ich procesie twórczym.



Artur Żmijewski, KR WP, (2000) / fot. udostępniona dzięki uprzejmości artysty oraz Fundacji Galerii Foksal.

Będąca zbiorem wywiadów z przedstawicielami sztuki krytycznej książka Artura Żmijewskiego *Drżące ciała* być może pozwoli przedrzeć się przez narosły na niej pancerz oskarżeń. Na pewno życzyłby sobie tego sam Żmijewski, którego idea „stosowanych sztuk społecznych” została dobitnie sformułowana w manifestie będącym wstępem do „Krytyki Politycznej”⁷. Uważa on, że artyści powinni podejmować się obrony swoich dzieł, jako że do powszechnego obiegu dostaje się nie zawsze adekwatne objaśnienia recenzentów bądź nośne, upraszczające newsy medialne⁸. Upatruje on w sztuce „narzędzia zdobywania i kolportowania wiedzy, jako procedura systemu procedur poznawczych opartych na intuicji i wyobraźni, a służących wiedzy oraz działaniu politycznemu”⁹. Chce uczynić ze sztuki dyskurs równoprawny w stosunku do innych dyskursów, takich jak nauka, polityka, religia. Oznacza to, że wyrzekłaby się ona swojej elitarniej autonomii oraz funkcji bycia wyznacznikiem pozycji i prestiżu społecznego¹⁰. Czyniąc obszarem eksploracji problemy społeczne, sztuka krytyczna produkuje wiedzę, która w opinii autora *Drżących ciał* jest zdolna do wpływania na rzeczywiste układy społeczne. Służyłaby ona ludziom do wyrażania i zmieniania stosunków władzy, stosując do tego strategie artystyczne. W tak zwanym polu sztuki jej społeczna przydatność jest wciąż negocjowana. Wydaje się, że tożsamość rzeczywistości i artystycznej aktywności kulturalnej jest na razie założeniem roszczeniowym. Język sztuki powinien zdaniem Żmijewskiego być w partnerskich relacjach z językiem wypracowanym przez socjologów, psychologów, psychoanalityków¹¹. Jednym z efektów ubocznych takiego skoligacenia owych dyscyplin może być nadmiernie intelektualizowany, hermetyczny język artystyczny polegający na wykorzystywaniu paradygmatów naukowych do konstruowania wizualno-tekstowych rebusów, przeznaczonych wyłącznie dla teoretycznie wyedukowanych widzów. Lata 90. uoocznily niekoniciecznie požądane następstwa uprawiania nurtu krytycznego, co



Artur Żmijewski, KR WP (2000) / fot. udostępniona dzięki uprzejmości artysty oraz Fundacji Galerii Foksal.

Żmijewski wyjaśnia nieustannym dryfowaniem sztuki pomiędzy powinnością czynnego zaangażowania społecznego, grożącego instrumentalizacją, a buntem, kontestującym realną władzę¹².

Powróćmy jednak do działalności uczniów Kowalskiego. Sztuka krytyczna problematyzuje czy też komentuje pewne zjawiska w ramach kulturowych dyskursów, bezpośrednio dotyka kwestii społecznych. Izabela Kowalczyk, powołując się na Ryszarda Kluszczyńskiego, pisze w książce *Ciało i władza*: „W krytyce nie idzie o to, by powiedzieć, że sprawy nie tak się mają, jak powinny. W krytyce o to idzie, by obnażyć milczące przesłanki, rozmaitego rodzaju nawykowe, bezkrytycznie przyjmowane, niedostrzegane sposoby myślenia, na których akcentowane przez nas praktyki się wspierają [...]. Krytycyzm na tym polega, by te myśli wydobyć na światło dzienne i próbować je zmieniać: na tym, by pokazać, że sprawy nie są tak oczywiste, że są dalekie od tego, co się za oczywiste przyjmuje. Uprawiać krytycyzm to tyle, co czynić łatwe trudnymi”¹³.

Artystki/artysty starają się wzbudzić elastyczną wrażliwość odbiorcy na mechanizmy władzy, którymi się posługują. Przyczyniają się do budowania społeczeństwa bardziej otwartego na stosowanie alternatywnych w stosunku do ortodoksyjno-racjonalnych procedur, struktur poznawczych. Nie proponują jednak pozytywnych programów; stawiając pytania, prowokują do debaty, nie dając jednoznacznych odpowiedzi¹⁴. Materiałem do „przerabiania” przez sztukę krytyczną jest rzeczywistość ponowoczesna i związane z nią zagadnienia, przede wszystkim globalizacji, konsumpcjonizmu, tożsamości, ciała, płciowości, seksualności, władzy. Ogólniej rzecz ujmując, sztuka krytyczna porusza się nieustannie w obrębie sfery symbolizowania aksjologicznego w kulturze, dokonując rewizji i przesunięć społecznych norm i wartości¹⁵. Jednocześnie korzysta z metod i języka współczesnej sfery wizualnej. Jacek Zydorowicz pisze o subwersji, to jest używaniu owego języka w sposób demaskatorski, polegający na niespodziewanym odchyleniu od normy i zakłóceniu¹⁶. Łukasz Ronduda tak rozumie ów termin: „pewna metodologia czy też strategia konstrukcji dzieła artystycznego, która oparta jest na montażowej operacji dekontekstualizacji i rekontekstualizacji «gotowych» materiałów wizualnych (obrazów) przejętych ze sfery sztuki i innych form kultury wizualnej. Z drugiej strony, termin w szerszym i bardziej powszechnym znaczeniu konotuje rodzaj postawy krytycznej (zazwyczaj względem kultury dominującej). Jest to jednakże stanowisko, które formułuje swój protest z wewnątrz krytykowanej rzeczywistości, z pozycji uwikłania w nią, a nie z «projektowanej» pozycji zewnętrznej”¹⁷.

Żyjemy w czasach, w których otaczani jesteśmy zewsząd obrazami jako wytworami kultury popularnej. Idąc za tokiem rozumowania Baudrillarda, konsumujemy je, stosując różne strategie przyswajania danych wizualnych na własny użytek, niekoniecznie

zgodnie z intencjami nadawcy przekazu¹⁸. Z kolei Izabela Kowalczyk zwraca uwagę na to, że w odbiorze wytworów tej sztuki centrum zainteresowania przeniesione zostaje z wartości estetycznych dzieła na wartości kulturowe¹⁹. Dwie powyższe cechy omawianej sztuki winny ułatwiać recepcje i odnajdywanie sensów w twórczości współczesnych artystów/artystek, nawet jeśli odbiorca nie dysponuje specjalistyczną kompetencją artystyczną, to jest – według Bourdieau – znajomością zasad podziału uniwersum artystycznego (wiedza o sztuce) i umiejętnością ich zastosowania w praktyce (przy interpretacji dzieła)²⁰.

O potocznej interpretacji sztuki krytycznej dowiedzieć się można z prasy, która relacjonuje reakcje audytorium na wystawy sztuki współczesnej. Media wychwytyują wszelakiego rodzaju skandale, doszukując się motywów, których celem ze strony twórców miałyby być wyłącznie prowokacja. Oczywiście są to skrajne przykłady i bardziej interesujące w moim odczuciu byłoby poznanie opinii przeciętnego uczestnika (niepowołanego do życia przez skandal medialny) w kulturze artystycznej i jego trudności w odnajdywaniu znaczeń i sensów w dziełach sztuki współczesnej.

Czytając teksty krytyków i teoretyków sztuki zajmujących się profesjonalnie sztuką współczesną, napotkać można na liczne odwołania do teorii socjologicznych, feministycznych, filozoficznych, religioznawczych, psychologicznych. Właściwie rzecz ujmując, bez na przykład filtru genderowego, uwzględniającego dorobek teoretyczek feministycznych, nie byłaby możliwa całościowa analiza dzieł, zaliczanych do kanonu tzw. sztuki kobiet, czyli tworzonej przez kobiety. Świadomie używam tutaj terminu „sztuka kobiet”, w której ramach sytuuję także sztukę feministyczną. Aneta Szyłak w tekście *Czy sztuka kobiet jest feministyczna?* konstatuje, że większość artystek nie włączyła się dostatecznie w pisma feministyczne, bojąc się popaść w śmieszność radykalizmu²¹. Niektóre z nich, na przykład Monika Zielińska, otwarcie deklarują się jako feministki, które czerpią inspirację do swoich prac, studiując lektury feministyczne²². Podejmowana przez artystki tematyka nie przesądza jednak o feministycznym znaczeniu pracy, jak i nie może jednoznacznie go wymazać. Można sobie postawić pytanie, czy sztuka tworzona przez mężczyzn, a podejmująca krytyczną analizę patriarchalnej kultury, jest także feministyczna. Jak widać, definiowanie tego terminu przysparza mnóstwo trudności.

Działania twórcze, na przykład takich artystów, jak Zbigniew Libera, Grzegorz Klaman, Robert Rumas i wielu innych, są wyjaśniane poprzez kategorie pojęciowe wypracowane przez teoretyków postmodernizmu. Kody wyłącznie estetyczne czy wewnątrztekstowe nie wystarczają do odnajdywania mnogości zjawisk zachodzących w danym artefakcie. Potoczny odbiorca wciąż ma bardzo utrudnioną sytuację wyjściową, kiedy przystępuje do interpretacji sztuki współczesnej. Nie dość, że nie posiada on specjalistycznej wiedzy z zakresu historii sztuki, to niekoniecznie musi także szczyć się znajomością dorobku współczesnych badaczy kultury. Dodać do tego należy także to, że operacje symboliczne, których doko-



Artur Żmijewski, *Sztuka kochania* (2000) / fot. udostępniona dzięki uprzejmości artysty oraz Fundacji Galerii Foksal.

nuje się w myśleniu potocznym, często angażują znaczenia rozpatrywane pod względem moralności i są uwikłane w emocje, co nie jest priorytetem dla teoretyków czy też krytyków sztuki. Kompetentni profesjonalści pełnią rolę pośredników między twórcami i masowymi odbiorcami, upowszechniają pewne tropy interpretacyjne, nie determinując jednak jedynie słusznej i adekwatnej drogi rozumienia danego przekazu. Swe źródła obcowania ze sztuką czerpią głównie z tzw. konstruktów drugiego stopnia nadbudowanych na konstruktach doświadczenia potocznego²³. Potoczny odbiorca, wchodząc w stan interakcji z wytworami sztuki, ma do dyspozycji przeważnie podstawowy zasób podręcznej wiedzy życiowej determinowanej przez jego indywidualną sytuację biograficzną. Co się składa na ową wiedzę życiową i czy jest ona wystarczająca do odnajdywania istotnych dla interpretatora znaczeń w wytworach sztuki krytycznej?



Artur Żmijewski, *Sztuka kochania* (2000)
fot. udostępniona dzięki uprzejmości artysty oraz
Fundacji Galerii Foksal.

nych. Nauka zaś nie stanowi alternatywy dla potoczności, która jest pewną dyspozycją egzystencjalną, umożliwiającą przetrwanie w warunkach nieustannego dysonansu poznawczego. Człowiek nie jest w stanie zignorować na przykład swojej wiedzy naukowej, by nie utracić spójności rzeczywistości, która z jakichś względów jawi się jako dysharmonijna²⁵. Z czego zatem czerpiemy w akcji konkretyzacji dzieła sztuki? Na pewno osoba nieprzyzwyczajona do częstego obcowania ze sztuką uruchamia w pierwszej kolejności system wyobrażeń wygenerowanych w ramach tzw. życia codziennego, identyfikowanego raczej ze sferą praktyczno-instrumentalną. Jak pisze Schutz, potoczna wiedza jednostki o świecie jest systemem typizujących konstruktów. Mamy pewne doświadczenia własne lub przekazane w drodze socjalizacji i na ich podstawie tworzymy pewne schematy odniesienia, najbardziej typowe i standardowe. One wyznaczają nasz system istotności, który jest punktem wyjścia dla generalizującej „typyfikacji”, co pozwala nam określić, które elementy są typowe, a które zaś jedyne i niepowtarzalne²⁶. Do zabiegu „etykietowania” wykorzystywane są odpowiednie kategorie językowe, które odnoszą się do dominującego w danej grupie językowej systemu istotności, który zawiera porządek wartości i wiedzę o rzeczywistości²⁷. Dzięki tym utrwalonym konstruktom językowym, zawierającym sensory, cele, motywy działań, możliwa jest intersubiektywna komunikacja ułatwiająca funkcjonowanie w życiu codziennym i wchodzenie w interakcje z innymi. Proces posługiwania się owymi upraszczającymi, myślowymi strukturami nie do końca sprawdza się w przypadku recepcji sztuki. Wytwory sztuki krytycznej czynią widocznym wyselekcjonowane i dobrze znane obszary życia społecznego po to, by poddać je dokładnej obserwacji i analizie, wyrwać je z utrwalonych i schematycznych

W celu udzielenia odpowiedzi na owo pytanie należałoby wyjaśnić termin „potoczność”. Jak pisze Józef Nżenik, „jej kluczową funkcją jest zapewnienie spójności symbolicznego uniwersum człowieka”²⁴. Uniwersum, do którego odwołuje się człowiek w swoim doświadczeniu codziennym, składa się z różnych elementów symbolicznych, takich jak: wiedza naukowa, tradycja, religia, wiedza praktyczna. „Świat życia codziennego” (Schutz, Berger, Luckmann) nie jest więc systemem opozycyjnym, na przykład wobec nauki, gdyż zawiera jej elementy, ale jest konstruktem czerpiącym z wszystkich możliwych i zaktualizowanych w danym momencie źródeł symbolicz-

kontekstów. Może powodować to pewien dysonans poznawczy i nieumiejętność wykrycia owego przesunięcia kontekstualnego. Za tym zaś idzie zatrzymanie się na poziomie werytycznym w rozumieniu przekazów estetycznych. Polega on na eksponowaniu interpretacji dosłownej z naciskiem na realizm treści i formy oraz „życiowo-praktyczny” typ osławiania obrazu, bez relatywizacji do szerszego systemu reguł kulturowych. Jak sądzi Grzegorz Dziamski, sztuka krytyczna nie rezygnuje z wartości formalnych, ale nie są one ważne same w sobie. Stanowią one wskaźniki pewnych postaw, przekonań, określonego światopoglądu, który inspiruje artystę/artystkę do działania twórczego. Grając ze społecznymi wartościami, twórca stawia pytanie o podwaliny porządku kulturowo-społecznego²⁸. Według Dziamskiego, w europejskiej tradycji wciąż obowiązuje pewien model podejścia do sztuki. Opiera się on na trzech zasadach: bezinteresowności, przyjemności i skupieniu uwagi właśnie na jakościach formalnych dzieła²⁹. Sztuka krytyczna owe założenia podważa. Eksplorując obszary, które są wykluczane z dominującej sfery wizualnej, naraża ona widza na zderzenie z obrazami naruszającymi tradycyjne jakości estetyczne. Unika dychotomii piękny/brzydki, symetryczny/asymetryczny, wskazując, że owe kategorie są środkami nieadekwatnymi do opisywania działań w sztuce. Problemem jest przede wszystkim przesłanie, które albo będzie przez widza uznane za doniosłe, albo za błahie i niekonieczne godne uwagi. Percypujący sztukę, który doznanie estetyczne buduje na modelach rzeczywistości codziennej, poszukuje w dziełach relacji podobieństwa. Jeśli takowej nie znajdzie, może dojść do nieporozumienia estetycznego i odrzucenia dzieła. Doświadczenie potoczne dotyczy dwóch istotnych kwestii: przyjemności płynących z doznań zmysłowych oraz zainteresowania tematem³⁰. One z kolei zależą od intencji, z jaką uczestnik kultury przystępuje do procesu recepcji, a także od kontekstu, w którym się on znajduje. Profesjonaliści mogą badać sztukę na różne sposoby: poprzez kategorie ciała, polityki płci czy też psychoanalizy³¹. Odbiorca potoczny nie operuje tak sprawnie (jeśli w ogóle) owymi wytycznymi, które w znaczący sposób różnicują interpretację dzieł. Jeśli pójdziemy tropem wyznaczonym przez Barthesa, znaczenie ciągle tworzy się na nowo; nie ma jedynej słusznej interpretacji, jak i gwaranta jednoznacznego sensu³². Dekodowanie warstw denotacyjnych i konotacyjnych przez ekspertów z dziedziny kultury wizualnej jest poszukiwaniem elementów odpowiadających paradygmatowi, w obrębie którego się poruszają. Weźmy za przykład semiotyczną analizę pracy Alicji Żebrowskiej z 1995 roku zatytułowanej *Onone. Świat po świecie*. Agata Jakubowska rozpoznaje w owej pracy próby połączenia płci żeńskiej i męskiej, podważenie oczywistego podziału między technologią a naturą, ukazanie samowystarczalności autoafirmacji Onone – osobnika łączącego



Alicja Żebrowska, z cyklu: „Onone – a world after the world” ASSIMILATIO (1996) / fot. udostępniona dzięki uprzejmości artystki.

kobietę i mężczyznę; naruszenie sztywnego, binarnego kodu płciowego³³. Przeciętny adresat takiego przekazu mógłby w pierwszej kolejności poczuć się zrażony nienaturalnością przedstawionych w instalacjach Żebrowskiej ciał. Osoba niewyedukowana w zakresie specjalistycznej wiedzy humanistycznej niekoniecznie musi mieć świadomość konstruowania płci kulturowej i biologicznej (Judith Butler), choć zapewne słyszała o współczesnych eksperymentach dokonywanych na ciałach ludzkich. Kontekst, z którego przystępuje do znaczeń symbolicznych, to jej własne doświadczanie cielesności i seksualności, to jego „tu i teraz”. Przerysowane genitalia męskie i kobiece w jednym żeńsko-męskim ciele androgyne mogą budzić lęk przed tym, czego nie ma lub może nie jest widoczne w życiu codziennym. In-gardenowskie przeżycie estetyczne jako zestrój jakości estetycznie wartościowych przy odkrywaniu różnych poziomów artystycznego wytworu także nie znajduje w tym przypadku zastosowania³⁴. Z jednej strony potoczny odbiorca szuka podobieństw do rzeczywistości, z drugiej strony ze sztuką kojarzyć mu się mogą raczej pewne wycinki owego świata rzeczywistego, które z racji oryginalności, wyjątkowości zasługują na utrwalenie.

Czy zatem w ogóle możliwa jest recepcja sztuki krytycznej bez posiadania specjalistycznej wiedzy z zakresu kultury i sztuki współczesnej? Czy jedyną reakcją na przekazy takich artystek i artystów, jak Katarzyna Kozyra, Alicja Żebrowska, Zbigniew Libera, Grzegorz Klaman, Paweł Althamer może być doznanie szoku estetycznego i odrzucenie ich prac?



Alicja Żebrowska, z cyklu: „Onone – a world after the world”
AFFIRMATIO (1995)
fot. udostępniona dzięki uprzejmości artystki.

Do właściwego odbioru sztuki dochodzi, gdy aktualizowane są mające swoje źródła w kulturze reguły interpretacyjne, niezbędne do uzyskania efektu estetycznego. Mam na myśli przejście od warstwy bezpośrednich odniesień do płaszczyzny ich sensów symboliczno-metaforycznych. Jako socjolożka staram się poszukiwać tego, co w oparciu o nabyte w praktyce życiowej doświadczenia kulturowe jest aktualizowane w kontakcie jednostki z dziełem. Analiza odbioru dotyczy zatem tego, co w pracy artysty dostępne jest społecznym kodom³⁵. Są one systemami znaczeniowymi, wspólnymi dla członków danej kultury lub subkultury, dlatego nadają się do odczytywania intersubiektywnego³⁶. Sztuka krytyczna – wąska dziedzina przeznaczona głównie dla grona osób zajmujących się profesjonalnie sztuką – nie spełniałaby trzeciego elementu w procesie powstawania dzieła sztuki

jako zjawiska społecznego, mianowicie: upowszechnienia danego obiektu w drodze jego percepcji przez odbiorców³⁷. Żmijewski zaś twierdzi, że „sztuka wchodzi w realne sytuacje”, „wiedza powstaje wewnątrz życia, z realnego doświadczenia [...]. By rozpoznać rzeczywistość, sztuka nie traktuje jej protekcjonalnie, sztuka jest z nią tożsama”³⁸.

Z cytatu wynika, że omawiana w tym artykule sztuka jest bliska temu, z czym człowiek na co dzień obcuje. Jednak czy można liczyć na wiedzę wywiedzioną z jej wytworów, czy nadaje się ona do realizowania i wykorzystywania w potocznej praktyce jako narzędzie działania? Janek Sowa polemizuje z autorem *Drżących ciał*: „sztuka

podejmująca problemy społeczno-polityczne zdecydowanie częściej ilustruje istniejącą już wiedzę, wyprodukowaną poza polem sztuki niż odkrywa coś nowego³⁹. Zdaniem Sowy, sztuka stanowi Symboliczne, które skrywa to, co Realne, i tylko czasem w swych szczelinach ze zdwojoną siłą eksponuje owo Realne⁴⁰. Okazuje się wówczas, że u członków danej społeczności pojawia się reakcja na owo Realne w postaci lęku i niepokoju, czystych emocji, w których Żmijewski upatruje równie dobrego narzędzia poznawczego, jak te proponowane nam przez systemy wiedzy inne od sztuki⁴¹. Nurt krytyczny zanurzony w otaczającej rzeczywistości, poprzez wywoływanie głębszego odczuwania i szerszego spectrum kojarzenia warstw znaczeniowych kultury – według autora – mógłby przybliżyć ludzi do zrozumienia społeczeństwa i jego mechanizmów. Uważa on, że sztuka jako jedyna „na każdym etapie denuncjuje sama siebie, czyni to jawnie. Sztuka się od winy nie uchyla⁴². Demaskuje ona nawias instytucjonalny, z którego występuje, by wkroczyć w życie społeczne, o czym pisze także Magda Pustoła, na przykładzie analizy prac Santiago Sierry. Artysta ten w przekonaniu autorki daje w swoich pracach wyraz temu, że „mechanizmy władzy, które pozostawione same sobie naturalnie, dążą do nierównowagi i eksploatacji” i nie ma żadnej zewnętrznej przyczyny zła⁴³. Wydaje mi się jednak, że Żmijewski jest tego również doskonale świadomy. W rozmowie z Sebastianem Cichockim mówi: „Sztuka angażuje się w poszukiwanie «sprawcy». Sprawcą nie jest oczywiście osoba lub grupa, ale mechanizm, któremu to społeczeństwo podlega. Sprawcą jest bezwiedna zgoda na ów mechanizm⁴⁴. Podtrzymywane przez tradycję wartości i normy, których istnienie nie jest poddawane nieustannej krytyce w codziennym funkcjonowaniu, bynajmniej nie ułatwia procesu odnajdywania i zastanawiania się nad regułami, będącymi głęboką strukturą formułującą system społeczny. Idąc za Barthesem, ludzie tworzą mity, łańcuchy idei na temat otaczającego świata, które dzięki ukrywaniu sposobu działania prezentują zawarte w nich znaczenia jako naturalne i nie poddające się krytyce⁴⁵. Pytania, jakie można postawić w tym momencie, brzmi: czy niepokój spowodowany obcowaniem ze sztuką współczesną – krytyczną – jest w stanie zakorzenić się na tyle w ludzkim umyśle, by zainspirować do niezgody na praktyki wykluczania i dominacji będące produktem społecznym?

Sztuka krytyczna zmusza do myślenia, a nawet do bardzo osobistej reakcji na problemy związane z ważnymi elementami uniwersum symbolicznego, na co nie zawsze odwiedzający muzea i galerie mają ochotę. Szczególnie jest to widoczne w warunkach polskich, gdzie obcowanie ze sztuką często ogranicza się do odświeżonej wizyty w muzeum z nadzieją na zobaczenie czegoś przyjemnego i cieszącego oko. Przyjęcie postawy otwartości wobec dzieła sztuki zależy od tego, jakie zadamy wobec niego pytania, a także od tego, czego będziemy od niego oczekiwać. Zrekonstruowanie przesłania, które przez odbiorcę zostałyby uznane za doniosłe, spowodowałoby prawdopodobnie uznanie danego wytworu za dzieło sztuki pomimo być może nie satysfakcjonujących wartości estetyczno-artystycznych⁴⁶.

Owe schutzowskie konstrukty stopnia drugiego nie są oderwane od rzeczywistości, a raczej ta ostatnia stanowi dla nich podstawę. Teorie służące do precyzyjnego i dokładnego opisanie dzieł sztuki dają pewne gotowe schematy interpretacyjne, zawierające usystematyzowane i zobiektywizowane informacje na temat procesów wyodrębnionych na bazie prawidłowości grupowych. Jednocześnie zawierają one ową wiedzę naukową, religijną przekazaną przez środowisko i nabytą na podstawie własnych doświadczeń. Potoczny odbiorca usiłuje przystosować treści pracy do własnych przekonań kulturowych i indywidualnych sądów o świecie. W celu uniknięcia dysonansu poznawczego człowiek próbuje godzić głęboko zakorzenione systemy wartości z kulturowymi kom-

petencjami wyuczonymi w wyniku edukacji. W zależności od wieku respondenta i jego kulturowych doświadczeń zwiększa się lub zmniejsza prawdopodobieństwo znalezienia pewnych istotnych znaczeń w przekazach sztuki krytycznej. Starsze pokolenia jednoznacznie negatywnie reagują na eksplorowanie cielesności, przemieszczanie symboli religijnych i używanie ich w drastycznych nieraz zestawieniach. Z kolei odbiorcy wychowani w epoce mediów oraz dominacji przekraczających utrwalone bariery moralno-etyczne przedstawień niekoniecznie muszą czuć się zaskoczeni czy zainspirowani do myślenia poprzez prace współczesnych artystów/artystek. Podwójne kodowanie sztuki krytycznej często obraca się przeciwko niej samej, gdyż wytwory sztuki posługujące się oswojonym językiem rynku konsumenckiego, mogą być uznane za niczym właściwie nie różniące się od owych przekazów medialnych. Z drugiej strony, odbiorcy dysponują pewną wiedzą kulturową, która pomaga im orientować się we współczesności i dostrzegać zachodzące w niej zjawiska i procesy. Sztuka, a zwłaszcza sztuka krytyczna, może być tutaj barometrem dla społecznej świadomości. Być może w owym zbliżaniu się sztuki do społeczeństwa przeszkadza opisywany przez Żmijewskiego fantazmat artysty „demiurga, kolorowego ptaka”, wyalienowanego z codzienności⁴⁷. Potoczny odbiorca musi wiedzieć, że przekazy współczesnych twórców także jemu mogą coś mówić, że artyści chcą wychodzić ku społeczeństwu z pozycji uwikłania w mechanizmy władzy, nie kreując się przy tym na monopolistów słusznej i jedynej prawdy.

Jakie zatem wartości i normy kulturowe, stereotypy i uprzedzenia, doświadczenia życiowe sprawiają, że rażące i nieprzystawialne stają się proponowane przez współczesnych artystów/artystki instalacje, obrazy, fotografie, performance'y, pokazy multimedialne, filmy etc. Weźmy za przykład sztukę feministyczną, która za główny obszar poszukiwań obrała kondycję kobiety. Ciało stare, grube, nie poddawane kosmetycznym zabiegom upiększającym, nieraz chore, nie upozowane, nie ujęte w artystyczną formę, daleko odbiegające od tradycyjnych aktów mogą budzić obrzydzenie. Na przykład *Łaźnie* Katarzyny Koziry (*Łaźnia żeńska*, 1997; *Łaźnia męska*, 1999) zostają określone jako obscena, czyli coś „co znajduje się poza akceptowanymi kodami dopuszczalnych publicznie form obrazowania”⁴⁸. Wartością kulturową jest zdrowie, piękno, szczupłe i wysportowane ciało. Wariacje na temat naszej płciowości w przyszłości, jej asymilacji z naturą poprzez technologię, wyolbrzymianie i deformacje genitaliów jako atrybutów płci, wykorzystywanie elementów androgyniczności nie odpowiada obecnemu porządkowi społecznemu opartemu na wyraźnym różnicowaniu kobiet i mężczyzn. Zatarcie owych różnic wydawać się może dla niektórych katastrofą ludzkości, co wywołuje lękowe reakcje na tak ujmowaną wizję świata. Jednocześnie, zdając sobie sprawę z pewnych generalizacji czy sytuacji społecznej określonych grup jako zbiorowości, osoba uczestnicząca w kulturze bierze pod uwagę swoją własną sytuację życiową, która nie musi odpowiadać ogółowi lub też większości. Sztuka krytyczna balansuje na granicy społecznych tabu, fobii, uderza w stereotypy i uprzedzenia. Tematyka znana powszechnie, ale z racji drażliwego, uproszczonego, a przede wszystkim nieprzepracowanego osobiście problemu wywołuje pochopne, krytyczne opinie. Takiego rodzaju przekazy wymagają przemyślenia i odniesienia do szerszego kulturowego kontekstu oraz uświadomienia sobie własnego doświadczenia w tym względzie. Pomimo bardzo prawdopodobnego szoku estetycznego w pierwszym kontakcie, co może uwidocznić się w bezpośrednich relacjach, niemożność skupienia uwagi na walorach czysto estetycznych powoduje skierowanie uwagi na treść. Ta naprowadza na codzienność, w której każdy jest zanurzony, wrażliwość człowieka współczesnego – jak pisze Susan Sontag – ulega modyfikacji wraz z ze zmianami kulturowymi⁴⁹. Społeczne formy współżycia i wytwory sztuki odbijają się w sobie nawzajem. To, co może niepokoić w sztuce współczesnej, jest tym samym, co niepokojące w człowieku teraźniejszym. Ludzie w mniejszym i większym stop-

niu identyfikują się jako współcześni, nieraz tkwiąc w strukturach wyznaczonych przez granice dla siebie nieprzekraczalne. Każdy ma wybór, czy chce owe bariery w jakiś sposób naruszyć, czy chociażby zmusić się do spojrzenia na nie z innej perspektywy. Eksperymentowanie wydaje się czymś nieodłącznym od obecnego świata; jednocześnie wymaga ono nieustannego naruszania, kwestionowania, dekonstruowania. Nie należy spodziewać się bezpośrednich skutków intencji artystycznych⁵⁰, ale sztuka przekazuje informację o potrzebie wieloznaczności nawet w naszym codziennym funkcjonowaniu. O społecznej istotności dyskursu sztuki mogą świadczyć choćby używane przez odbiorców nawiązania do prywatnych doświadczeń życiowych, na skutek konfrontacji z danym przekazem. Reakcje, sposób podejścia społeczeństwa polskiego do wytworów sztuki krytycznej tym samym mogą stać się dobrym materiałem do diagnozy społecznie obowiązujących wartości i norm, społecznej wrażliwości, a także świadomości.

Sztuka krytyczna święciła triumfy w latach 90. Współcześni młodzi artyści/artystki, doceniając dorobek swoich poprzedników, stosują nieco inne metody komentowania otaczającej ich rzeczywistości. Unikają owej powagi i zdystansowania w podejmowaniu nurtujących ich zagadnień. Częściej posługują się poczuciem humoru, zabawą, grą, lekkością, włączając przy tym wszystkim czynnie siebie w kreację artystyczną. Nie dają zimnej diagnozy rzeczywistości, która wymaga natychmiastowej zmiany, raczej zachęcają do spoglądania na nią z lekką ironią, do przerysowywania jej za pomocą parodii i pastiszu⁵¹. Życie bowiem może wydać się mniej śmiertelnie poważne, gdy zaczynamy wyłączać z niego pewne elementy własnej biografii i układać je na nieco innych zasadach. I tak oto na terenie sztuki powstaje nisza umożliwiająca człowiekowi radzenie sobie z rolami społecznymi, w których występuje. Próbuje uporać się z symbolami i znaczeniami usankcjonowanymi w kulturze, a tworzącymi dość ciasny gorset, poza który coraz częściej człowiek współczesny ma ochotę wyjść. Krytycy sztuki ten rodzaj aktywności twórczej nazywają sztuką postkrytyczną. Stwarza ona więcej możliwości na osvajanie się ze sferami do tej pory wykluczonymi z publicznej debaty. Często zabawne przemieszanie sztuki z zachowaniami typowymi dla codziennego życia łączy to, co estetyczne, poznawcze i krytyczne⁵². Artyści/artystki krytyczni używali do artystycznej metafory czasem zbyt ciężkich dla potocznego odbiorcy wybiegów. Społeczeństwo lat 90., zwłaszcza po doświadczeniach epoki komunizmu, reagowało na tego typu przekazy zablokowaniem wrażliwości estetycznej, niekoniecznie uważając poruszane problemy za centralne do rozważań. Sztuka postkrytyczna pociąga odbiorcę swoim sprytnym i inteligentnym pomysłem, równocześnie nie odwracając uwagi od głęboko zakorzenionych znaczeń i symboli. Poprzez formy nieraz efemeryczne, kiczowate, pastiszowe staje się pociągająca, atrakcyjna dla ludzi. Pod nimi zaś kryje się podstawa do refleksji nad kondycją współczesnego człowieka oraz poszerzania ludzkiego doświadczenia.

Bibliografia

- Berger P., Luckman T., *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, tłum. J. Nżenik, Warszawa 1983.
Kellner D., *Jean Baudrillarda. From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Oxford 1989.

Przypisy

- ¹ R.W. Kluszczyński, *Pierwsza dekada wolności. Uwagi na temat sztuki polskiej lat 90.*, [w:] *Sztuka lat 90.*, pod red. H. Gajewskiej, Orońsko 2003, s. 44.
- ² J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005. Cyt. za: W. Skrodzki, *Piękno sztuki i fałsz jej obrazu*, „Kresy” 1997, nr 1, s. 218.
- ³ Z. Libera, *Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem*, [w:] A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytom-Kraków 2007, s. 235.

- ⁴ A. Szyłak, *Relacje z dyskusji o moralności sztuki w Polsce* „EXIT” 1997, nr 3 (31), s. 1532-1534.
- ⁵ Cyt.za: *Zapis czatu z Grzegorzem Klamanem*, 26 lutego 2002, [w:] Artur Żmijewski, op. cit., s. 128
- ⁶ Cyt.za: A. Musielska, *Interpretacja na sesji Rady Miejskiej w dniu 22 X 1996*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 266, s. 19. Cyt. za: A. Jakubowska, *Sztuka feministyczna wobec postmodernistycznych reguł interpretacji*, [w:] *Interpretacja jako konstrukcja*, pod red. J. Topolskiego, Poznań 1998, s. 95-96.
- ⁷ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne, czyli odzyskanie instrumentów wolnego działania*, „Krytyka Polityczna” 2006, nr 11-12, s. 14-24.
- ⁸ Ibidem, s. 23.
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005.
- ¹¹ A. Żmijewski, op. cit., s. 22.
- ¹² Ibidem, s. 17.
- ¹³ Cyt. za: R.W. Kluszczyński, *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki od kliniki psychiatrycznej czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, „Exit” 1999, nr 4 (40), s. 2074. Cyt. za: I. Kowalczyk, *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002, s. 22-23.
- ¹⁴ J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005, s. 80-81.
- ¹⁵ Ibidem, s. 207.
- ¹⁶ Ibidem, s. 187-188.
- ¹⁷ Ł. Ronduda, *Strategie subwersyjne w sztukach medialnych*, Kraków 2006, s. 9-11.
- ¹⁸ D. Kellner, *Jean Baudrillarda. From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Oxford 1989.
- ¹⁹ I. Kowalczyk, op. cit., s. 21.
- ²⁰ P. Bourdieu, *Elements d'une theorie sociologique de la perception artistique*, „Revue Internationale des Sciences Sociales” 1986, nr 4. Cyt. za: A. Matuchniak-Krasuska, *Gust i kompetencja*, Łódź 1988, s. 35.
- ²¹ A. Szyłak, *Czy sztuka kobiet jest feministyczna?*, [w:] *Płeć, kobieta, feminizm*, pod red. Z. Górczyńskiej, S. Kruszyńskiej, I. Zakadalskiej, Gdańsk 1997, s. 99.
- ²² M. Zielińska, *Ciekawsze narzędzie niż sztuka. Z Moniką Zielińską rozmawiają Łukasz Górczyca i Artur Żmijewski*, [w:] A. Żmijewski, op. cit., s. 328-330.
- ²³ Alfred Schutz w ten sposób definiuje konstrukty drugiego stopnia: „Obiekty myślowe konstruowane przez badaczy społecznych odnoszą się do myślowych obiektów, tworzonych przez potoczne myślenie ludzi przeżywających swe codzienne życie wśród bliźnich, i na nich są oparte. Dlatego konstrukty używane przez badacza można nazwać konstrukctami drugiego stopnia, to znaczy konstrukctami konstruowanych na społecznej scenie przez aktorów, których zachowanie badacz obserwuje i stara się wyjaśnić”. Cyt. za: A. Schutz, *Potoczna i naukowa interpretacja działania* [w:] *Kryzys i schizma*, pod red. E. Mokrzyckiego, t. 1, Warszawa 1984, s. 140-141.
- ²⁴ J. Nżenik, *„Potoczność” jako kategoria teoretyczna*, [w:] *Kategoria potoczności: źródła filozoficzne i zastosowania teoretyczne*, pod red. A. Jawłowskiej, Warszawa 1991, s. 160.
- ²⁵ Ibidem, s. 162-163.
- ²⁶ A. Schutz, op. cit., s. 142-147.
- ²⁷ Ibidem, s.150-151.
- ²⁸ W. Makowiecki, *Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje i prowokuje do rozmów o wartościach?*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 2001, nr 2-3, <<http://www.wizya.net/teksty-polskie.htm>>, data dostępu: 13.07.2007.
- ²⁹ Ibidem.
- ³⁰ J. Barański, *Figury potocznego oglądu sztuki*, „Nowa Krytyka. Czasopismo filozoficzne – on-line”, <http://www.nowakrytyka.phg.pl/article.php3?id_article+41>, data dostępu: 06.05.2007.
- ³¹ I. Kowalczyk, *O potrzebie nadinterpretacji (kilka całkiem subiektywnych uwag na temat przygód z interpretacją)*, [w:] *Interpretacja jako konstrukcja*, pod red. J. Topolskiego, Poznań 1998, s. 71.
- ³² R. Barthes, *The Death of the Autor*. Cyt. za: A. Jakubowska, *Sztuka feministyczna wobec postmodernistycznych reguł interpretacji*, [w:] *Interpretacja jako konstrukcja*, pod red. J. Topolskiego, Poznań 1998, s. 94.
- ³³ A. Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2002, s. 44, 45-46.
- ³⁴ R. Ingarden, *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny*, [w:] tenże, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 11 -17.
- ³⁵ J. Grad, *Badania uczestnictwa w kulturze artystycznej w polskiej socjologii kultury: analiza metodologiczno-teoretyczna*, Poznań 1997, s. 76.

- ³⁶ J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław 2003, s. 36.
- ³⁷ A. Lipski, K. Łęcki, *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*, Warszawa 1992, s. 53.
- ³⁸ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne...*, s. 20.
- ³⁹ J. Sowa, *Stosowane sztuki społeczne: od symulakrum do aktywizmu (i z powrotem?)*, „Obieg”, wydanie internetowe, <<http://www.obieg.pl/text/07022301.php>>, data dostępu: 31.08.2007.
- ⁴⁰ Ibidem.
- ⁴¹ Ibidem, s. 15.
- ⁴² *Wstęp: Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sebastian Cichocki*, [w:] Artur Żmijewski, op. cit., s. 13
- ⁴³ M. Pustola, *Pomiędzy intencjami a skutkiem, czyli jak wykorzystać Santiago Sierra*, „Obieg”, wydanie internetowe, <<http://www.obieg.pl/event/07020201.php#4>>, data dostępu: 31.08.2007.
- ⁴⁴ *Wstęp: Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sebastian Cichocki*, [w:] Artur Żmijewski, op. cit., s. 13
- ⁴⁵ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000.
- ⁴⁶ T. Kostyrko, *Pojęcie dzieła sztuki i sztuka współczesna*, „Estetyka i Krytyka” 2003, nr 5, s. 3, <<http://www.iphils.uj.edu.pl/eik/piaty/kostyrko.pdf>>, data dostępu: 10.07.2007.
- ⁴⁷ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne...*, s. 14-24.
- ⁴⁸ L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Poznań 1998, s. 151-152.
- ⁴⁹ S. Sontag, *Against interpretation*, London 2001, s. 294-304
- ⁵⁰ M. Pustola, op. cit.
- ⁵¹ M. Ujma, *Sztuka krytyczna – cd.*, <http://www.bunkier.com.pl/index.php?section=teksty_bunkier&sub=teoria&more=16>, data dostępu: 15.07.2007.
- ⁵² A. Alberro, *Piękno nie zna sztuki*, tłum. A. Mazur, P. Polit, „Obieg” 2006, nr 2 (74), s. 78.

Summary

Polish art of the last decade of the 20th century – the critical art created, mainly by K. Kozyra, K. Górna, A. Żebrowska, P. Althamer, Ż. Libera, G. Klaman, A. Żmijewski and others – has used the methods and the language of the contemporary visual culture. The artworks of these artists focus the interests on the cultural values instead of the aesthetic ones. These elements should have facilitated the reception of the critical movement. However, there are some obstacles. One of them is the fact that experts' reviews and statements, on which the common participant of the artistic culture can base his approach towards critical phenomena, are not always adequate, as discussions about new ideas in art are often meta-artistic divagations about ethics and morality, whereas the meaning of the piece of art is pushed aside. Media discourse displays only extreme opinions of the audience. Non-professional recipient grounds his experience in the most conventional socialized everyday order of values and knowledge about reality. Contrary to experts, the common participant discovers the symbolic in the context of his own experience of body and sexuality, his own „here and now”. Critical art influences those social structures by deconstructive activities and produces knowledge able to change them. Following Artur Żmijewski, the author claims that artistic discourse is equated with the discourses of politics, religion or science, and gives people a chance to consider mistake, absurd, fear, inconsistency, emotions as the unavoidable and authentic parts of life. Are we able to situate them on the same level as rational science? Is it possible to resign from typical and conventional modes of behavior which simplify interactions? Can we maintain the openness towards polisemic meanings and endless vigilance that is crucial when one approaches critical art? The answers to these questions would provide a good source for social diagnosis of current norms, values, social sensibility which shape our culture.

Agnieszka Sosnowska

Usidlić smak słowami – o spisku kucharzy

Wyobraźmy sobie, że znajdujemy się w wielkiej restauracji jak z *Kucharza, złodzieja, jego żony i jej kochanka* Petera Greenawaya¹. Zasiadamy do ciężkiego, okrągłego stołu. Błat nakryty jest płóciennym obrusem, a na jego powierzchni rozłożone są sztuczne i talerze. Na środku stoją wazony pękające pod naporem kwiatów. Otaczają nas rozmaite zapachy – od imbiru wymieszanego ze świeżą miętą, palonej kawy, befsztyku smażonego z cebulą po smród zepsutych jajek i gnijących na zapleczu resztek. Dochodzą do nas odgłosy rozmów, śmiechy, przekleństwa. Wszystko się rusza i tętni życiem. Całe spektrum doznań zmysłowych. Co chwila słyhać trzepotanie dwuskrzydłowych drzwi znajdujących się na tyłach sali. Stamtąd, na srebrnych tacach, wynoszone są kolejne potrawy. Kelnerzy uwijają się jak w ukropie. Jest gorąco, duszno. Nasz wzrok co chwila kieruje się w stronę drzwi, za nimi znajduje się kuchnia. Staramy się kątem oka podejrzeć, jak ona wygląda, jak działa, co skrywa przed naszym spojrzeniem. Podejrzewamy tylko, jakie nieprzebrane bogactwo jedzenia, napojów, przypraw, ziół zostało tam nagromadzone. Naturalne surowce, niepoddane jeszcze obróbce, trafiają ze spiżarni prosto w ręce i pod noże kucharzy, gdzie ulegają transformacji. Jedzenie ułożone elegancko na talerzach jest już w kulturowo przetworzonej formie i opatrzone nowym nazewnictwem – szczególnie tam, gdzie chcemy zakamuflować, co tak naprawdę jemy. Jest to moment odrzucenia natury – „odziania” w kulturę. Nie możemy skomponować własnej potrawy z całego bogactwa dostępnych składników. Już przy wejściu otrzymaliśmy kartę dań, która zakreśla granice naszych możliwości. Otwieramy ją i spostrzegamy, że obowiązują tu pewne normy, swoiste zasady gry i określone przepisy, według których przygotowuje się jedzenie.

Posłużyłam się opisem ze świata kuchni, szukając analogii pomiędzy tym, w jaki sposób konsumujemy potrawy, a tym, w jaki sposób stajemy się konsumentami wyselekcjonowanych obrazów. Kryterium, które pozwala mi zestawiać ze sobą te dwa porządki, jest smak. Smak – czy gust – rozumiany jako pewne powszechne upodobanie w czymś, głównie warunkowane stopniem doznawanej przyjemności. Prowadzi on do zaakceptowania jednych rzeczy i dążenia do otaczania się nimi. Stają się one produktem, na jaki jest zapotrzebowanie, wchodzi w obieg społeczny, popularyzują się, aż w czasie zostają włączone w obieg rzeczy, bez których nie wyobrażamy sobie naszej codzienności. Fenomenem ściśle ze smakiem związanym jest moda. Tu moment społecznego upowszechnienia, zawarty w samym tym pojęciu, kształtuje rzeczywistość. Decyduje on o tym, jakimi reprezentacjami otaczamy się, budując sferę publiczną. Reprezentacje natomiast sterują tym, jaki kształt przybierają potoczne wyobrażenia o świecie. Służą nam do potwierdzenia realnego istnienia oraz jako narzędzie samopoznania. Stają się jednak przezroczyste semantycznie – zapominamy o ich pośrednictwie – dlatego są tak ważnym i skutecznym narzędziem manipulacji.

Źródeł pojęcia smaku należy szukać u hiszpańskiego filozofa i teoretyka życia w społeczeństwie Baltazara Gracjana, który uważał, że już smak zmysłowy, postrzegany jako najbardziej zwierzęcy, zawiera w sobie początek przeprowadzanego w duchowej ocenie rzeczy wyboru – przyjęcia czegoś albo odrzucenia. *Gusto* stanowi dla niego punkt wyjścia dla kształtowania się ideału społecznego i wiąże się z dziejami absolutyzmu w Hiszpanii, Francji i Anglii. „Kształtuje się coś, co od owego czasu zwie się *przyzwoitym społeczeństwem*. Kryterium przynależności doń nie są już urodzenie i tytuł, lecz zasadniczo wspólność sądów albo lepiej umiejętność wzniesienia się ponad ciasnotę interesów i osobiste upodobanie do wyrokowania. [...] Dzięki dobremu smakowi umiemy nabrać dystansu do samych siebie i osobistych upodobań”².

Sądy smaku są więc nierozzerwalnie związane ze sposobem ludzkiego poznania. Można powiedzieć, że struktura poznania ujawnia się w sędach smaku, gdyż to właśnie one decydują o naszych upodobaniach, a ostatecznie o wyborach, których dokonujemy. To, co wybieramy spośród dostępnych możliwości, konstytuuje pole dostępnych nam pojęć – menu, na podstawie którego budujemy obraz świata kultury. Susan Sontag w eseju *Notatki o kampie* twierdzi, że „bagatelizować władzę smaku to bagatelizować siebie. Smak bowiem rządzi każdą swobodną – w odróżnieniu od mechanicznej – reakcją ludzką. Nic bardziej nie decyduje o ludzkich wyborach. Kierujemy się smakiem w stosunkach z ludźmi: smakowi podlega to, co widzimy, podlegają nasze emocje, nasze działania, moralność jest także kwestią smaku”³. Wygląda więc na to, że mamy do czynienia z kryterium nadrzędnym, które stanowi klucz do poznania mechanizmów rządzących naszą kulturą. Jednak wszystkie próby definicyjne zatrzymują się gdzieś w połowie drogi, dotykają tematu, lecz nie pozostawiają jasności, czym tak naprawdę jest smak. Już Kant mówił o tajemniczości otaczającej smak estetyczny i niemożliwości jego pełnego wyjaśnienia i usidlenia słowami. Jak wiadomo, w sprawach smaku nie ma dyskusji. Nie za bardzo wiadomo, w jaki sposób się on w człowieku pojawia – poza tym, że się go ma. Nie sposób znaleźć nawet ogólnych kryteriów uznawanych przez wszystkich.

Może więc pewność smaku jest pewnością wobec czegoś bez smaku? Wtedy określałoby go to, co odrzucamy, czego unikamy i zamykamy oczy, nie chcąc patrzeć. To przecież smak

osądza, odsuwa niektóre rzeczy na margines, skazując tym samym na pomijanie. To, co niesmaczne, zostaje odrzucone, wycofane z obiegu, wtrącone w milczenie. Odbywa się to przez wysublimowany aparat pominięcia, który jest w konsekwencji bardziej skuteczny niż zakaz, gdyż potwierdza nieistnienie. Na drodze negatywnej można uchwycić, czym kieruje się nasz smak, jakim mechanizmom podlega. Pomijają się takie problemy, jak fizjologia, biologiczność, seksualność, a więc wszystko to, co wiąże się bezpośrednio z cielesnością człowieka. Ciało stało się bowiem jedynie elementem kompozycji i gry formalnej. Nieobecne w kulturze popularnej są wizerunki osób, które pod różnym względem nie odpowiadają obowiązującym normom: ludzie z zespołem Downa bądź niepeł-



Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanka reż. Peter Greenaway (1989).

nosprawni pod innym względem, chorzy, starzy, otyli. Zlokalizowanie tych tematów nie jest już dzisiaj trudne, między innymi dzięki takim ruchom, jak sztuka krytyczna lat 90. w Polsce⁴. Formułowała ona wypowiedzi o tożsamości tych, którzy dotychczas byli wykluczeni ze sfery widzialności. Starła się przesuwać granice tego, co w społeczeństwie możliwe do zobaczenia i zaakceptowania. Ciało zostało uznane przez nią za podstawowy obszar definiowania tożsamości. Stąd zainteresowanie cielesnością odrzuconą i próba wyprowadzenia jej ze sfery milczenia. Krytyka ma tu polegać – jak opisywał ją Michel Foucault – na obnażeniu milczących przesłanek, a przede wszystkich nawykowych, nieostrzegalnych i głęboko zakorzenionych w nas sposobów myślenia. Chodzi o to, żeby sprawić, by nie przyjmować za oczywiste tego, co się za oczywiste uważa⁵. Jest to proces, który wymaga ciągłego podtrzymywania i bieżącego lokalizowania obrazów skazanych na unicestwienie; stawiania pytań o mechanizmy takich eliminacji oraz o to, w jaki sposób można wyprowadzić je ze sfery milczenia.

Projekt *Oko za oko* (1998) Artura Żmijewskiego stanowi dobre wprowadzenie do próby przyjrzenia się smakowi według kantowskiej definicji. Za pomocą medium wizualnego wyraża bowiem to, co filozof stara się uchwycić, używając języka. W serii prac składającej się z zestawu fotografii barwnych dużego formatu oraz projekcji wideo zaaranżowane przez autora sytuacje pokazują ludzi niepełnosprawnych, którym inni udostępniają swoje kończyny, aby ci pierwsi mogli wykonywać proste czynności. Żmijewski stworzył niesamowite wizje symbiozy osób sprawnych i niepełnosprawnych, gdzie różnice między nimi są płynne, nieczytelne, gdzie nie wiadomo już, kto komu pomaga, kto jest dla kogo podporą⁶. Największe wrażenie robi układający się w tryptyk film pokazywany na wystawie⁶. Pierwsza scena została nakręcona na klatce schodowej starej, nieprzyjemnej kamienicy. Widzimy ścianę, na której stopniowo, zaczynając od góry, zarysowuje się cień ciała. Po potężnej budowie i rozbudowanych barkach rozpoznajemy, że należy on do mężczyzny. Czekamy, aż ukaże się cała postać. Do tego jednak nigdy nie dochodzi, reprezentacja bowiem jest niekompletna, brakuje jej prawej nogi. Jednonogi, nagi mężczyzna wchodzi, a raczej wskakuje po schodach. Nasza siła przyzwyczajenia i myślenie na poziomie pojęć ogólnych, gdzie „człowiek” jest definiowany między innymi jako istota posiadająca dwie kończyny dolne, sprawia, że nie radzimy sobie z nazwaniem tego, co widzimy. Dla Marii Janion tego typu spotkania z radykalną obcością i innością uniemożliwiają hermeneutykę. „Hermeneutyka – mówi Janion – polega na stopieniu horyzontów – mojego i tamtego. [...] Coś obcego, wypartego – *das Unheimliche* – wpycha się w nasz oswojony świat”⁷. W następnej scenie jednonogi mężczyzna kładzie się na materacu rozłożonym w pustej sali koło osoby pełnosprawnej. Robi to w ten sposób, aby ich postaci nakładały się na siebie w oczach widzów; stapiały się w jedno ciało. Artysta buduje tę scenę niemalże w odpowiedzi na nasze problemy, jakby spełniał nasze oczekiwania kompletności – to, co wyparte, zostaje przyswojone i zintegrowane. Ciało Innego domaga się bowiem uzupełnienia. Zdemaskowany zostaje tu sposób myślenia, do którego niechętnie się przyznajemy oraz nieudolność retoryki używanej do opisu tych ciał.

Teoria Kanta wyrażona w *Krytyce władzy sądenia* podejmuje kwestie, które wydawały się bliskie sprzeczności we wcześniejszej refleksji nad smakiem. Kant poszukuje w podmiocie warunków powszechnej ważności ocen estetycznych i powszechnego znaczenia smaku. Smak estetyczny ma bowiem według niego charakter powszechny. W sądach estetycznych występuje jednak to zasługujące na uwagę napięcie: są one niedowodliwe, a przecież zgłaszają pretensje do tego, by były powszechnie zrozumiałe i obowiązujące każdego człowieka. W odróżnieniu od sądów naukowych i moralnych,

sądom estetycznym nie przyznaje powszechności obiektywnej, ale przyznaje powszechność subiektywną. W subiektywnym odczuciu własnego Ja doświadczenia estetycznego zawiera się zarazem powszechne odczucie świata i odczucie życia, zaś problematyka tego, co estetyczne ogniskuje się w pytaniu, jak subiektywność daje się powiązać z rozszerzeniem do powszechnej ważności i konieczności.

Kant uważał, że jednostki mogą się porozumieć w kwestii odczucia piękna i oceny estetycznej. Pojawia się zatem pytanie, skąd bierze się ta zgodność. Nie może ona wynikać z faktu, że oceny estetyczne dotyczą obiektywnej, niezależnej od podmiotu rzeczywistości, ponieważ nie jest ona poznawalna i znajduje się poza granicą zjawisk dostępnych podmiotowi. Zgodnie z metodą transcendentną, poszukiwał podstaw powszechnej ważności ocen estetycznych w strukturze podmiotu.

Doznanie i wartościowanie uznał za aspekty smaku estetycznego, czyli kontaktu podmiotu z tym, co piękne, wyrażonego w sądzie oceniającym. Uczucia rozkoszy lub przykrości są podstawą wartościowania. Wszędzie tam, gdzie podmiot ocenia rzecz przyrodniczą lub dzieło sztuki, doznaje uczucia rozkoszy lub przykrości. W obudzeniu tych uczuć, w ich przeżywaniu przejawia się władza sądenia. Podmiot ludzki rozkoszuje się, gdy przedmiot mu się podoba, i wtedy wartościuje go pozytywnie, gdy zauważa w nim celowy układ elementów. Zasada celowości okazuje się ideą regulatywną, wyznaczającą pewne nastawienie podmiotu wobec danych zmysłowych. W wartościowaniu ujawnia się powiązanie intelektu i rozumu poprzez wyobraźnię. To właśnie wyobraźnia – co uważam, wymaga tutaj podkreślenia – doprowadza do prezentacji rzeczy jako celowo zorganizowanych całości.

Przy tym również piękno jest definiowane jako coś, w czym wszystko pojedyncze układa się celowo w całość, bez posiadania przy tym przez tę całość już żadnego dalszego celu. Dzięki temu można zrozumieć, dlaczego estetyka powołuje się stale na ustalone wzorce, które utożsamia z kanonem klasycyzmu – nie tylko aby je potwierdzić, ale również, żeby im zaprzeczyć. Doznanie piękna polega więc na ustaleniu zgodności z ogólnym normatywem.

Smak estetyczny wywodzi się z gry wyobraźni i ujęcia rzeczy jako celowych całości. Władza sądenia odsłania warunki piękna. Piękno jest bowiem odczuwane indywidualnie i aprobaty innych nie jest potrzebna do jego odczuwania. Powszechność i ważność estetycznego smaku i jednomyślność jednostek wydających sąd estetyczny wywodzi się ze zdolności wyobraźni, która nie może być przekazana za pośrednictwem pojęć, lecz udziela się jednostkom w miarę rozwoju cywilizacji i pogłębiania wrażliwości.

Zdaniem Kanta to, co niepoprawne, co sytuuje się na zewnątrz, co wykracza poza estetyczny smak i sąd, jest kwestią tego, co posiada cel, co wprawia w zakłopotanie. Wszelka sztuka obsceniczna dla sformułowania swoich postulatów najpierw potrzebuje tego, co wytycza granice piękna i sztuki. Piękno charakteryzuje skończoność obejmujących je formalnych konturów. Jest to zwarta jedność zamknięta we własnych granicach. Gdyby nasze myślenie o pięknie nie charakteryzowało się skończonością i poszukiwaniem doskonałości formy, nie byłoby czego kontestować.

Według Lyndy Nead to właśnie akt kobiecy tworzy oś, wokół której ogniskuje się idealistyczna estetyka, przywołująca pojęcie pełni i zwartości formy. W książce *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność* Nead pyta o to, dlaczego zdobył on tak wysoką rangę w historii sztuki. Stawia tezę, że akt kobiecy, bardziej niż jakikolwiek inny temat, konotuje sztukę. Jest zapisem sztuki jako takiej, ikoną zachodnioeuropejskiej kultury, symbo-

lem naszej cywilizacji. Nagie kobiece ciało, ustrukturalizowane w akcie obramowania, staje się przedmiotem piękna i artystycznej oceny. „Sama kategoria *nagiego* obejmuje ciało znajdujące się na zewnątrz symbolicznej reprezentacji – jest denotacją, której konotację stanowi *akt*”⁸.

Już sam fakt, że kobieta pozuje do obrazu albo fotografii, sprawia, że zostaje poddana regułom przedstawienia i oglądania. Zobrazowanie ciała jest tworzeniem go przez kulturę. Zamiast patrzeć na nie bezpośrednio, nasze oko jest poddane pryzmatowi poszukiwania tego, co już przez Arystotelesa zostało wymienione jako główne cechy piękna: ład, proporcja, właściwa wielkość. Mechanizm idealizacji formalnej działa w nas nieustannie. „Transformowanie ciała nagiego w akt polega na przejściu z konkretnej rzeczywistości do sfery idealnej – to ruch od nieuformowanej percepcji cielesności materii, do uświadomienia sobie oraz uznania jedności i ograniczeń ujętej w normy ekonomii sztuki”⁹.

Sposób, w jaki zbudowane zostało w kulturze pojęcie piękna, odpowiada naszym zdolnościom postrzegania i sądzenia, które przede wszystkim wyrażają skończoność formy i przenoszą nasze myślenie na poziom pojęć ogólnych, które zawsze mają charakter idealny. Dlatego właśnie smak estetyczny wywodzi się z gry wyobraźni i ujęcia rzeczy jako celowych całości.

Normatywny charakter naszego poznania przyczynia się do podporządkowania, odrzucania, poprzez niego dokonujemy zagłady Inności¹⁰. Społecznie konstruowane kategorie są wyznacznikiem sfery widzialności, która wyklucza ciała nie odpowiadające obowiązującym normom. Nasz strach przed tym, co kalekie, dwuznaczne, brudne wynika z tego, że nie potrafimy poddać tego klasyfikacji i kategoryzacji. Najbardziej niebezpieczny staje się moment, kiedy dana rzecz czy zjawisko nie są przypisane określonemu znaczeniu o charakterze ogólnym. Sztuka krytyczna oraz liczne akcje społeczne typu *Niepełnosprawni – normalna sprawa*¹¹ starają się kwestionować same podstawy istniejących norm i wartości estetycznych. Podejmowane są działania mające na celu rozszerzenie kodów oraz otwarcie kultury wizualnej na inne typy obrazów ciała.



Jo Spence, *Wygwana* (1989)
dzięki uprzejmości Jo Spence Archive.

Szeroko znane z analizy krytycznej są prace Mary Duffy czy Jo Spencer. Pierwsza z artystek w serii zdjęć *Cutting the Ties that Band* (1987) strząsa z siebie zwoje białego materiału i wyłania się, wydając swoje ciało na spójnienie widzów. Jej wizerunek odwołuje się bezpośrednio do rzeźby Wenus z Milo, która paradoksalnie, mimo okaleczenia, symbolizuje kobiece piękno w naszej kulturze. Mary Duffy również nie ma rąk – już od urodzenia. Stojąc w pozie Wenus staje się więc niemal jej sobowtórem. Nie jest jednak definiowana jako piękna. Dlaczego?! – pyta. Artystka domaga się uznania jej ciała, akceptacji jako całości, a nie stałego definiowania przez pojęcie braku. Z tym samym problemem spotykają się kobiety, które przeszły zabieg mastektomii. Istnieją specjalne protezy, które służą zamaskowaniu i ukryciu przed publicznym spojrzeniem usuniętej piersi.

Ikoną w walce z tabu związanym z rakiem piersi jest angielska feministka Jo Spence, której prace można było obejrzeć w tym roku na *documenta 12* w Kassel. Artystka za pośrednictwem fotografii eksponuje wprost swoją bliźnię po usuniętej piersi. Twierdzi, że „rak piersi jest doświadczeniem społecznym. Że to przede wszystkim społeczeństwo nie potrafi sobie poradzić ze zmienionym ciałem kobiecym”¹². Uwidacznia się tu dokładnie to, co ustanawia pierwotny zakres pojęcia smaku. Smak, oznaczając pewien sposób poznania, należy do sfery tego, co na drodze refleksyjnej władzy sądenia w czymś jednostkowym szuka ogółu. „Smak jako władza sądenia to osądy tego, co jednostkowe, przez wzgląd na całość, na to, czy coś pasuje do reszty, czy więc jest *stosowne*”¹³. W pracy pod tytułem *Wygnyana* (1989) Jo Spence eksponuje swój nagi tors z lewą piersią znacznie mniejszą od prawej oraz napisem *monster*. Wykorzystuje medium fotografii jako terapię na dwóch poziomach: dla społeczeństwa, które nie radzi sobie z oswojeniem reprezentacji obarczonych brakiem, oraz jako autoterapię, dzięki której stara się przełamać zinternalizowane już w niej samej normy piękna. Fotografia jest zastosowana jako narzędzie przeprowadzania krytyki zastanej rzeczywistości, stawia pytania o strukturę naszego postrzegania oraz relacje między reprezentacjami obecnymi w sferze publicznej a ich wpływem na konstruowanie się ludzkiej tożsamości.

Sztuce narzucone zostają również cele performatywne – ma bezpośrednio oddziaływać na rzeczywistość i wprowadzać zmiany w sposoby jej widzenia, a nie tylko ją komentować. Odbiór dzieła ma wybijać z ustalonych schematów, a także automatyzmu myślenia i widzenia powstałego w wyniku wyrobienia się nawyków. Zlokalizowanie obrazów, które zostały odsunięte sprzed naszych oczu, prześledzenie mechanizmów, na podstawie których odbywa się taka eliminacja i rehabilitacja ich w sferze widzialności jest o tyle istotne, że pomaga otworzyć nam oczy na politykę obrazowości oraz przypomina, że obraz również ma swoją gramatykę, która wyznacza, co można pokazać i w jaki sposób. Trudność we wprowadzaniu reprezentacji osób niepełnosprawnych, kalekich etc. w sferę wizualną jest zależna nie tylko od dyskursu władzy, ale również wiąże się z naszą semantyczną niemocą do nadawania nazw temu, co obciążone brakiem. Ma ona charakter epistemologiczny i odsyła do refleksji nad tym, w jaki sposób zasady budowania obrazów w sferze publicznej podlegają temu samemu mechanizmowi, co nasze poznanie. Ustanawianie widzialności/niewidzialności oraz hierarchia dostępnych tematów nie dotyczą jedynie wielkich narracji, ale również zupełnie potocznych i codziennych gestów oraz wyborów, które z pozoru nie mają wielkiej wagi ani szczególnego znaczenia dla nikogo innego poza nami samymi. „Nie można w pełni zrozumieć działalności kulturalnej, dopóki nie sprowadzi się *kultury* w restryktywnym i zwykle normatywnym sensie użycia tego słowa do *kultury* w znaczeniu antropologicznym, dopóki nie powiąże się wyszukanego gustu, którym kierujemy się w przypadku najbardziej wyrafinowanych przedmiotów, z elementarnym gustem w kwestii aromatu potraw”¹⁴.



Mary Duffy, *Cutting the Ties that Bind* (1987) / dzięki uprzejmości artystki.

Przypisy

- ¹ Premiera w 1989 roku.
- ² H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran. Warszawa 2004, s. 71.
- ³ S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 307.
- ⁴ Ruch artystyczny, którego głównymi przedstawicielami są m.in.: Katarzyna Kozyra, Zofia Kulik, Kondrat Kuzyszyn, Zbigniew Libera, Dorota Nieznalska, Artur Żmijewski. Polska sztuka krytyczna lat 90. podejmowała temat wykluczenia ze sfery społecznej oraz cielesności uwikłanej w dyskursy władzy. Stanowiła odpowiedź na zmiany polityczne, do których doszło w kraju po 1989 roku.
- ⁵ Na podstawie M. Foucault, *Filozofia, historia, polityka: wybór pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000.
- ⁶ Wystawa Artura Żmijewskiego *Oko za oko*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 18.04-31.05.1998.
- ⁷ Cyt. za: E. Toniak, „*Ekonomia daru*” zamiast „*ekonomii wymiany*”. *Na marginesie „Oko za oko” Artura Żmijewskiego*, „Artmix” 2003/2004, nr 7, <http://free.art.pl/artmix/archiw_7/toniak.html>, data dostępu: 20.10.2007.
- ⁸ L. Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus. Poznań 1998, s. 34.
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ Kategorię Innego rozumiem zgodnie z myślą Emanuela Levinasa jako kogoś, kto nie jest Obcy, ponieważ posiada cechy, które możemy też odkryć w sobie. Tylko wobec Innego jesteśmy w stanie zdefiniować samych siebie.
- ¹¹ Ogólnopolska kampania społeczna organizowana przez Stowarzyszenie Przyjaciół Integracji, która zainicjowała społeczną debatę o sytuacji osób niepełnosprawnych w Polsce. Kampania prowadzona była od stycznia do czerwca 2000 roku.
- ¹² Cyt. za: K.A. Gajda, *Pięknie inaczej*, „Dialog” 2006, nr 11, s. 115.
- ¹³ H.G. Gadamer, op. cit., s. 74.
- ¹⁴ P. Bourdieu, *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005, s. 1.

Summary

A kitchen and a pure process of cooking is used as the ground for developing an analogy between the way in which we consume dishes and in which we become consumers of selected pictures. The criterion which allows the author to put together those two orders, is the taste understood as the fact or condition of liking or preferring something determined by the subjective pleasure that one takes from it. As it is said, in the matter of taste there is no discussion. It is difficult to find criteria which everyone would accept. Immanuel Kant already noticed the mysteriousness of this term and the difficulty to explain its meaning. He thought that aesthetic judgments can be both subjective and universal. The article tries to define taste in the negative way – through things which we don't want to look at, which we avoid in creating representations in public space - and connect it with the structure of our cognition.

Joanna Szymajda

Kamera i wideo jako narzędzia politycznego dyskursu w tańcu współczesnym

Taniec jest naturalnie polityczny, chociaż nie chce tego czasami uznać. „My nie politykujemy, my tańczymy” – mówią jedni choreografowie¹. „Każda choreografia jest w pewnym sensie polityczna” – twierdzą inni². Wszystko zależy od tego, jak rozumiemy polityczny dyskurs i potencjał sztuki. Jak zawsze decyduje kwestia definicji. Niemniej – jak wskazuje Jean-Marc Adopthe – nie istniała dotychczas żadna Władza (rozumiana jako typ ustroju państwowego), która nie usiłowałaby w ten czy inny sposób ujarzmić tańca. Władza Kościoła na przykład ustanowiła swoją zachodnią dominację na kodyfikacji rytu (w tym gestycznego), zabraniając kultu pogańskiego i związanych z nim tańców. We Francji nowoczesne państwo (1661: objęcie tronu przez Ludwika XIV) ustanawia „królewski korpus” (Królewska Akademia Tańca) i wycisza jakiegokolwiek partykularyzm (1667: Beauchamps kodyfikuje pięć pozycji tańca klasycznego, podczas gdy parlament przyjmuje edykt zakazujący tańców folklorystycznych i regionalnych)³. Jedyнным możliwym do pokazania ciałem jest to wychwalające Króla Słońce. Komunizm zaprasza co prawda do siebie Isadorę Duncan⁴, ale ustanawia też dwa nienaruszalne do dziś monumenty: Balety Bolszoj i Kirowa. Również faszyzm próbuje początkowo zjednać sobie łaskawość tańca (Mussolini i taniec futurystyczny, Franco redukujący flamenco do miałości pocztowej kartki, Hitler i Gobbels obiecujący tańcowi ekspresjonistycznemu status „tańca germańskiego”)⁵. Nawiązując do okresu faszyzmu, warto zaznaczyć, iż przykłady zaangażowania politycznego choreografów niemieckich w tym czasie jeszcze dziś z trudnością znajdują miejsce w oficjalnym dyskursie historyków tańca. W 1996 roku w Niemczech skandalem niemalże okazała się publikacja książki *Tanz unterm Hakenkreuz* Liliany Kariny i Marion Kant, dementującej polityczną rolę mitycznych figur Haralda Kreuzberga, Rudolfa Labana i Mery Weigman, artystów, którzy pozwolili nadużyć swojej reputacji przez obietnice-chimery narodowego socjalizmu⁶. Mimo iż na temat roli sztuki w niemieckim nacjonalizmie powstały całe biblioteki, taniec nawet po kilkudziesięciu latach nie potrafi włączyć do swojej tożsamości tego wypartego elementu, który pod znakiem zapytania stawia sens odwołań do klasycznej i narodowej mitologii oraz idee wolności i potęgi cielesnej ekspresji, jakim hołdował *Ausdrücktanz*⁷. Wizerunek niemieckiego tańca ratują ci twórcy, którzy szybko zorientowali się w zagrożeniach reżimu totalitarnego, widząc jedyną możliwą drogę w ucieczce za granicę i kontynuowaniu tam swojej pracy, czego przykładem są Valeska Gert, Kurt Jooss, Jean Weidt, Ludolf Child, profesorowie Bauhausu i wielu innych (również Rudolf Laban wemigrował w ostateczności do Londynu).

Dużo bardziej subtelna jest władza demokratyczna, co dobrze widać choćby na przykładzie Francji. Maj '68 pozwolił tutaj na prawdziwą eksplozję nowej fali tańca francuskie-

go. Jednocześnie taniec współczesny został wprowadzony do centrum świata kultury – zyskał uznanie jako „sztuka”, po latach partyzanckiej walki z klasyką i neoklasyką – został wyeksponowany zagranicą niczym nowy symbol kreatywności państwa. Warto byłoby zastanowić się, czy nie jest to przypadkiem subtelny powrót do „baletu dyplomatycznego”⁸.

Poczynając od pierwszych kontestacji niemieckiego i włoskiego totalitaryzmu w latach trzydziestych, w obrębie tych wszystkich ruchów estetycznych, które można objąć wspólną nazwą tańca współczesnego, polityczny przekaz i związany z nim niekiedy jawny opór stanowiły w pewnych okresach ważny rys ideowy, znaczący również samą estetykę spektakli. Najsilniej wystąpił on – jak w większości sztuk – na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Najsłynniejszą figurą tego ruchu w tańcu jest niewątpliwie amerykański Judson Church – kultowe miejsce w Nowym Jorku i zarazem symbol grupy artystów (w tym bardzo wielu choreografów), którzy w tym okresie włączyli się swoją twórczością w ogólnospołeczny dyskurs polityczny krytykujący postępowanie rządu amerykańskiego i wojnę w Wietnamie. Ten nowojorski post-modernizm oraz równoległy z nim ruch kalifornijski odrzucały na poziomie idei złudność amerykańskiego mitu, a w warstwie estetycznej spektakularność, wirtuozeryę i wspaniałość amerykańskiego ciała. Ich polityczne zaangażowanie szło również w parze z eksplorowaniem nowych form wyrazu, w tym kamery i projekcji wideo. Steven Paxton na przykład – we współpracy z organizacją kombatantów wojny w Wietnamie „Wintersoldier” – stworzył spektakl *Collaboration with Wintersoldier* (1971), podczas którego pokazywany był zrealizowany przez jej członków antywojenny film dementujący mit bohaterkich Amerykanów w Wietnamie. W innej choreografii zatytułowanej *Air* (1973) Paxton bez pardonowo krytykuje politykę Richarda Nixona. Choreograf wykorzystuje w tym spektaklu nagranie słynnego telewizyjnego przemówienia tego prezydenta *No whitewash at the White House* (będącego pozornym tylko rozliczeniem afery Watergate) oraz kolaż wideo miksujący inne przemówienie Nixona (w którym przyznaje się on do przyjęcia nielegalnych środków finansujących jego kampanię prezydencką) na przemian z ujęciami Pacyfiku i tańczących nóg⁹. Podczas jednego z przedstawień swojej meta-choreografii¹⁰ *Beautiful Lecture* (1968) Paxton jest zmuszony do usunięcia z niej filmu pornograficznego, który w poprzednich wersjach projektowany był równoległe z nagraniem *Jeziora Łabędziego* Baletu Bolszoi. W „zastępstwie” choreograf pokazuje więc film dokumentalny o konflikcie wojennym w Republice Biafra, czyniąc tym samym bezpośrednią aluzję do obsceniczności obrazu wojny¹¹. Postać Paxtona – którą potraktujemy tutaj jako reprezentatywną dla ruchu politycznego Judson Church – jest o tyle interesująca, że ten sam choreograf jest twórcą techniki *contact improvisation*, będącej niewątpliwie jedną z najważniejszych dla współczesnego tańca. Podstawową zasadą tej metody jest brak określonych reguł – poza absolutnym nastawieniem na partnera (*contact improvisation* angażuje co najmniej dwie osoby), wyczucia i antycypacji jego pozycji i ruchu. Tak więc – jak pisze Jean-Marc Adolphe – tylko tancerz–anarchista będzie naprawdę dobry w tej technice, wymagającej libertyńskiej wrażliwości¹².

Jeżeli ujmijemy pojęcie politycznego dyskursu w jego szerszym znaczeniu – jako określonego stosunku władzy w danym środowisku – zobaczymy, iż rewolucja nowoczesności w tańcu to przede wszystkim obalenie totalitarnych prymatów klasyki. Spektakl baletu klasycznego to manifestacja władzy absolutnej; nad zespołem baletowym (w którym jedyną szansą na odrobinę indywidualności jest osiągnięcie pozycji *étoile* a *corps de ballet* służy jako żywe tło dla *étioles*), nad kadrami reprezentacji (określona kolejność konfiguracji solo, *pas de deux*, *pas de trois* itd., określona ilość i kolejność figur w kombinacjach)

i nad widzem (któremu narzucona jest perspektywa oraz wizja centralna podkreślająca dodatkowo status tancerzy i organizująca przestrzeń sceniczną, który to widz jest tym samym mniej lub bardziej uprzywilejowany, w zależności od miejsca zajmowanego na sali widowiskowej)¹³.

Taniec modernistyczny, mimo iż głosił zerwanie z klasyką, nie uwolnił się od kultu wybitnej jednostki, tutaj realizującego się w odniesieniu do „Mistrza”. Mery Wigman czy Martha Graham niewątpliwie narzucały swoją osobowość grupie, często zresztą tworzyły choreografie ze sobą w roli głównej. Prawdziwym rewolucjonistą w tej materii okazał się dopiero Merce Cunningham, wprowadzając do procesu kreacji choreograficznej aleatoryczność i decentralizację percepcji, „demokratyzując” tym samym przestrzeń sceniczną i pozostawiając pole manewru widzowi, który sam mógł wybierać dogodnie dla niego „centrum” sceny. Manifestację tej metody stanowią również jego ostatnie spektakle takie jak *Biped* z 1999 czy *Split Sides* z 2003. Do swoich eksperymentów z kadrami reprezentacji i samym tańcem Cunningham wykorzystywał zarówno kamerę, która była dla niego świętą metodą na decentralizację przestrzeni scenicznego oraz eksplorowanie różnych faz i jakości percepcji ciała, jak również programy komputerowe, służące m.in. do multiplikacji sekwencji ruchowych, wykluczających jakkolwiek z góry ustalony i powtarzalny porządek¹⁴ (*Blue Studio: Five Segments* (1975-1976) i *Local* (1979) we współpracy z Charlsem Atlasem czy *Channels /Inserts* z 1981¹⁵).

Zapoczątkowany w Black Mountain College przez Cunninghama i Johna Cage’a model wielodyscyplinarnego wydarzenia (*events*) staje się paradygmatem dla postmodernistycznych choreografów ze wspomnianego Judson Church. Kontynuują oni demokratyzację przestrzeni, ingerując swoimi działaniami artystycznymi w miejsca z założenia nieteatralne, takie jak kościoły, parkingi, muzea, parki, ulice, dachy domów. Zamiast zamkniętych kadrów spektaklu często zwracają się ku instalacji wideo i performance¹⁶.

Podobnego ducha rewolucji budzą we francuskich partyzantach współczesności w tańcu wydarzenia maja ’68. Niemniej, mimo iż głęboko polityczni,¹⁷ wydają się oni mniej zafascynowani nowymi technologiami, wideo i kamerą, które wejdą w powszechne użycie w spektaklach tańca dopiero w latach dziewięćdziesiątych.

Mimo iż wydarzenia dzisiejszego świata polityki nie są mniej perturbujące od tych z lat sześćdziesiątych, choreografowie wydają się nieco mniej odważni i mniej bezpośredni w krytyce niż ich poprzednicy z tamtej epoki. Dyskurs polityczny przeradza się zresztą często w meta-dyskurs, ograniczając się do świata tańca i jego wewnętrznych stosunków władzy. Gdziekolwiek pojawiają się jednak dobitne głosy protestu, w których przebrzmiewa również echo Judson Church. Interesujące byłoby przywołanie tutaj solowej choreografii Anne Teresy de Keersmaeker zatytułowanej *Once* z 2002 roku. Ta belgijska artystka, twórczyni jednej z najważniejszych szkół tańca współczesnego w Europie – P.A.R.T.S. – od kilkunastu lat nie pojawiała się już na scenie, poświęcając się pracy pedagogicznej i choreografki zespołu *Rosas*. Tym bardziej intryguje jej wybór i solowa forma spektaklu, któremu akompaniuje album Joan Baez *Koncert cz. II*, składający się z najbardziej znanych utworów piosenkarki-ikony pokolenia utopijnych idei lat sześćdziesiątych. W koncepcie scenograficznej punkt ciężkości położony jest na przestrzeń jako taką. Widz odnajduje się w wielkiej i – poza rzędami krzesel – pustej hali, w głębi której zawieszono jest ogromne, szare płótno. Z lewej strony sceny adapter i dwa albumy: Joan Baez oraz Boba Dylana, krzesło, projektor i złożony zielony koc. Natomiast z prawej strony ledwo dostrzegalny, mały termos. W tak pomyślanej przestrzeni to ciało tancerza wyznacza samym sobą jej centrum. Utwory z okresu burzliwych lat sześćdzie-

siątych, stary gramofon, stare wydania albumów, projekcja czarno-białego filmu o wojnie secesyjnej. Odwołania, przypomnienie, wspomnienie mają tutaj charakter zarówno osobisty, wiążący się z młodością Keersmaecker, jak i uniwersalny (z racji politycznych kontekstów muzyki i filmu), który przyjmuje w *Once* wymiar relacji jednostka – świat. Już sama scenografia, w której powierzchnia czarnej sceny jest obramowana na białą, kojarzy się z filmowym kadrem czy też ze zdjęciem – czyli specyficznymi artefaktami, tym, co próbuje zatrzymać czas, chociaż zawsze go przy tym zniekształca. Teksty piosenek ewokują przeszłość, zarówno tę zapisaną na kartach historii, jak i tę ze zbiorowej, niepisanej świadomości. Pojawiają się również piosenki-ikony, jak *We shall overcome*, która w USA stała się symbolem obrony praw obywateli czy *Hymn Republiki* – tutaj w dwóch wersjach Baez i Dylana. Zwłaszcza wersja Boba Dylana ironizuje z idei „Boga po naszej stronie” towarzyszącej Amerykanom w eksterminacji Indian. Po tej piosence nie ma już żadnego innego dźwięku poza tym z projektora, rzutującego fragmenty słynnego filmu *The Birth of a Nation* (1915) W.D. Griffith’a. Pojawienie się tego właśnie obrazu jest niezwykle istotne i właściwie kluczowe dla odczytania całej choreografii. Griffith w sposób ewidentny nawiązuje bowiem w nim do praktyki Ku-Klux-Klanu i jawnie ją tam afirmuje¹⁸. Jego rasistowskie poglądy były w tamtym czasie akceptowane przez ogromną część podzielonego wojną secesyjną społeczeństwa amerykańskiego. Biorąc pod uwagę aktualne problemy polityczne na świecie i udział w nich Stanów Zjednoczonych (wojna w Iraku), komentarz Keersmaecker zyskuje na politycznej ostrości wypowiedzi. Artystka kładzie silny akcent na reinterpretację tekstów piosenek i „tekstu” filmowego, udowadniając, iż proces przypominania zawsze wiąże się z przekształceniem treści wspomnieniowej. Daje temu wyraz, nie przyjmując jednej linii interpretacyjnej w odniesieniu do treści utworów. Niekiedy poddaje ruch i gest władzy nut, czyniąc z nich ekspresyjną interpretację muzycznego interwału, aby za chwilę sprzeciwić się nastrojowi słów i linii melodycznej swoim komentarzem w ruchu. Przywołanie nastroju lat sześćdziesiątych jest niemożliwe czterdzieści lat później, niemożliwa jest również identyczna jak wówczas interpretacja ich politycznego przekazu. Powtarzając za Kierkegaardem – możliwe jest tylko wspomnienie, ale nie powtórzenie¹⁹. Gdy Baez zaczyna piosenkę *We shall overcome*, Keersmaecker-demiurg ścisza dźwięk tak, iż prawie nie słychać oryginału, staje z lewym ramieniem uniesionym w bok i zaczyna śpiewać. Konfrontuje silny głos Baez ze swoim – kruchym i delikatnym, tak samo jak i ze swoimi ruchami, które raz wykonuje z czystością i precyzją, aby za chwilę ponownie znieruchomieć. Tam, gdzie dramaturgia muzyki wymagałaby kontynuacji akcji „tańczonej”, Keersmaecker często łamie tę prostolinijną zależność, w geście odłączenia ruchu od muzyki czy też od tekstu. W przypadku *We shall overcome* tancerka neguje w ten sposób – poprzez swoją immobylność – możliwość formułowania komunikatów politycznych w formie sprzed czterdziestu lat. Podobnie podczas projekcji filmu – jej ciało ginie zwłaszcza zawłaszczone przez obraz wojny. Mimesis miałyby tutaj charakter paradoksalny – przedstawia niemożliwość przedstawiania świata, a ściśle jego odtwarzania i powtarzania. Kontekst historyczny jest bowiem relatywny i relatywizujący jednocześnie. Tak jak charakter tanecznego *gestusu* Keersmaecker.

Podobnie jak Anne Teresa de Keersmaecker w *Once* potrzebę komentowania współczesności deklaruje Robyn Orlin – bez wątplenia jedna z najbardziej „politycznych” artystek współczesnej sceny tańca. Ta południowoafrykańska choreografka jest białą Żydówką, córką emigrantów (Polki i Litwina), która kształciła się w Londynie i USA a obecnie mieszka w Berlinie wraz z mężem (Niemcem) i adoptowaną córką – Zuluską. Wielokulturowość przyczynia się niewątpliwie do tego, iż Orlin doskonale posługuje się ironią i prowokacją, analizując (post)kolonializm i tożsamościowe stereotypy, zwłaszcza „Białych” i „Czarnych”²⁰. Czasami wprowadza do swoich prac wielkie mity lub dzieła

klasyki zachodniej i przenosi je w kontekst RPA. Taki jest w przypadku *F****(untitled)* z 2000 roku, na potrzeby którego stworzyła historię afrykańskiego Fausta. Ostatecznie w spektaklu było w sumie dwóch Faustów: Biały i Czarny. Ten ostatni to sprzątac, który pojawia się na scenie przez przypadek, kłóci się z Białym Faustem, bo ten podrywa Gretchen, po czym opuszcza teatr śledzony na korytarzu i ulicy ruchem kamery. Wielbiciele Goethego nie uznali tej wersji mitu. Ale to właśnie przeniesienie mitologicznej figury w kadry współczesności jest dla Orlin wyrazem jej politycznego zaangażowania²¹. Z kolei w *We must eat our suckers with the wrappers on ...* (2001) skonfrontowała się z tematem tyleż ważnym, ile trudnym, zwłaszcza w kontekście Afryki – z AIDS. Poza ewokowaniem wątku humanistycznego sztuka ta stanowi formę otwartego protestu przeciw polityce koncernów farmaceutycznych w RPA ograniczających chorym na AIDS dostęp do tanich leków.

W pracach Orlin niczym swoisty *leitmotiv* przejawia się jedna myśl: rezygnacja z wyłączności na prawdę, z jednoznacznych i jedynie słusznych idei i wizji świata czy sztuki. Widz ma wolny wybór w interpretacji tego, co widzi i czuje ze sceny, a przed sobą ma kalejdoskop i multiplikację informacji, form, obrazów, niemożliwych do jednoznacznego podporządkowania poznawczym schematom. W tym celu Orlin ucieka się do różnych form ekspresji (taniec, teatr, wideo, instalacja), nie stroniąc od hybrydyzacji w poszukiwaniu nowych ścieżek dla cielesnego dyskursu i kwestionując kadry i kompozycję spektaklu.

W różnorodnych sposobach użycia wideo Orlin żartuje sobie z estetyki, niemalże systematycznie ucieka się do *webcam*, czarno-białych obrazów słabej jakości (*low-tech*, jak je żartobliwie określa). Mimo iż mogłaby pozwolić sobie na bardziej skomplikowane narzędzia, woli zachować ducha *low-tech*, ze słabo wykadrowanymi obrazami i cienkimi, szarymi kablami, które bez skrpułów pozostawia na scenie. Włączenie elementów codzienności do sztuki jest dla niej innym sposobem na ich desakralizację. W odniesieniu do samej siebie, Robyn Orlin często używa słowa *tutugirl*. Świat baletu poczuł się prawie znieważony tym, iż ośmiela się ona „dotknąć” tutu²², że się z niej śmieje albo że po prostu igra z dyskursem, który kryje się za obrazem baleriny. W Afryce Południowej jest on jednak – według Orlin – przede wszystkim symbolem kolonializmu. Ironizując z baletowych klisz, używając jednego ze swoich fetyszów, tutu albo puent, Orlin piętnuje więc przede wszystkim imperializm i eurocentryzm, a dopiero w dalszej kolejności sam taniec klasyczny²³.

L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato (2007), spektakl powstały na zamówienie Opery Paryskiej, stanowi w dorobku Orlin wyjątek. Podejmuje się ona pracy w środowisku bardzo specyficznym, świątyni klasyki, nie mogąc ingerować w narzuconą partyturę Haendla ani też wybrać wykonawców – ci ostatni to najlepsi tancerze Opery, bardzo więc różni od jej zwyczajowych współpracowników. *L'Allegro...* jest tryptykiem muzycznym, tekstowym i kompozycyjnym. Pastoralna oda Haendla stworzona została do poematów Johna Milтона, traktujących o dwóch sprzecznych aspektach natury ludzkiej: zadumie i radości. *Il Penseroso* zarówno w muzyce, jak i śpiewie wprowadza melancholię i kontemplację; *L'Allegro* – dionizyjskie korzystnie z radości sztuk i życia, piękno i śmiech; epizod trzeci – *Il Moderato* – ma reprezentować racje rozumu jako równoważące dwie pierwsze postawy i jedyną możliwą drogę do pełni życia. Przestrzeń fizyczna sceny została wyraźnie podzielona na trzy części. Kilka metrów nad głowami tancerzy zawieszony jest ogromny ekran, na którym bez przerwy odgrywa się film o współczesnej Afryce. Film ten kręcony był w różnych częściach RPA specjalnie na potrzeby spektaklu, a końcowy montaż respektuje czasowo strukturę partytury Haendla, to znaczy zorganizowa-

ny jest w trzy główne *tableaux* korespondujące z muzyką. *L'Allegro* powstało w centrum kraju, siedlisku plemiona Zulusów. Jest to obszar pięknych krajobrazów i jednocześnie wielkiej nędzy, zmasakrowany przez AIDS. Unikając „reżyserii”, autorzy filmu śledzili kamerą codzienność tych osób, które wyraziły na to zgodę. *Il Penseroso* było kręcone w Johannesburgu, mieście opanowanym przez przemoc i walkę o władzę, w którym biali mieszkańcy wycofali się na przedmieścia. Ze względów bezpieczeństwa większość ujęć kręcona była z samochodu. Uzyskano w ten sposób nieustanny przepływ obrazów konfrontujących widza z mniej lub bardziej stereotypową wizją Czarnego Łądu. Cywilizacyjny „trzeci świat” miesza się tu z wyobrażeniowym folklorem i niedoskonałą imitacją Zachodu na postkolonialnych obszarach, zaś piękno natury wypacza się w absurdzie stojących niemalże na pustyni automatów coca-coli. Trzecia część filmu – akompaniująca *Il Moderato* – wprowadza szerszy aspekt aktualnych spustoszeń w naturze i w człowieku początku XXI wieku (huragan Katrina, tsunami, 11 września)²⁴. Nie ma tutaj nic ze środowiska *low-tech* – obrazy reżysera Phillipa Lainé są doskonale wyeksponowane. Uniwersum *high-tech* reprezentuje układ złożony z trzech mini-kamer umożliwiających bezpośrednie filmowanie tancerzy czy śpiewaków i rzutowanie tych obrazów na ekran (ten sam, na którym odbywa się projekcja filmu). Takie zastosowanie kamer pozwala na wprowadzenie niewielkiej części „nieprzewidywalnego” do doskonale zsynchronizowanej choreografii²⁵. *Plateau* jest drugą z wyróżnionych przestrzeni: fizycznej obecności tancerzy i śpiewaków, ruchu i śpiewu, tworzenia narracyjnego tła dla obrazów i tym samym koincydencji znaczeń. Trzecią jest przestrzeń muzyczna, postrzegalna zarówno wzrokowo (muzycy orkiestry), jak i słuchowo (dźwięk). Aby nie chylić zbyt mocno czoła przed konwencją opery, Orlin umieściła chór na widowni, pomiędzy widzami pierwszych rzędów, licząc nie bez uzasadnienia, na efekt zaskoczenia.

Z estetycznego punktu widzenia Robyn Orlin – jak zwykle – żongluje dowolnie ironią, humorem i kiczem, zwłaszcza w miejscach, gdzie pojawia się figura Ludwika XIV, w bokserkach, złożonych botkach na czerwonych obcasach i w charakterystycznej długiej peruce (tutaj rudej). Pojawia się też kilka inwektyw skierowanych w stronę baletu klasycznego. Niektóre są łagodne, jak pastisz *Jeziora łabędziego*: tancerze układają się w jednej linii z podniesionymi ramionami, trzymając w ustach plastikowe, dmuchane kaczki. Inne są bardziej gorzkawe, jak ta, w której tancerka wchodzi na scenę na „czterech łapach”, z puentami założonymi na dłonie i stopy oraz maską owcy na głowie. Małe żółte kaczuszki (kolejny *livemotiv* ze świata tej artystki) też wchodzi do gry – tutaj przy pomocy wideo. Jedna pływa w majestatycznej fontannie w Wersalu. Odnajdziemy ją dużo później w bagnach jakiejś rzeki, na nędznych przedmieściach Johannesburga. Dwa analogiczne plany tym gwałtowniej kontrastują przepych zachodu i swoistość afrykańskiej rzeczywistości. *L'Allegro...* prowokuje nieustannie, uderzając niekiedy bezpośrednio w tancerzy i świat, który reprezentują wypracowaną estetyką swoich ciał. Na przykład w momencie, kiedy wideo zabiera widza do ogromnego hangaru, w którym czarnoskóre dziewczynki (ubrane oczywiście w tutu) nieudolnie wykonują klasyczne baletowe *pas...*²⁶

W *Ballet Tanz* z 2003 roku znajdziemy zapis rozmowy między Orlin a pracującym obecnie w Berlinie francuskim choreografem „konceptualnym”²⁷ Xavierem le Roy. Ten dialog pokazuje bardzo wyraźnie, jak wiele w politycznym dyskursie tańca zależy dziś od artystycznej, indywidualnej wizji konkretnego twórcy. Mimo iż le Roy poświęca się aktywnie pracy na rzecz praw nielegalnych imigrantów, nigdy nie wprowadza tego tematu do swoich sztuk i – jak twierdzi – nie czuje się też w żaden sposób gotowy do mówienia o takich problemach jak głód czy AIDS, które według niego nie znajdują miejsca na

deskach sceny teatralnej. Zupełnie przeciwne podejście reprezentuje Orlin, która sama siebie określa jako „działaczkę kulturalną”, dla której odcięta od rzeczywistości elitarna sztuka nie ma sensu²⁸. Niemalże pięć lat później Orlin jest nadal wierna tej idei, nawet jeżeli ma ją realizować w tak abstrakcyjnym dla niej miejscu jak Opera Garnier w Paryżu.

W nurcie postkolonialnych rozliczeń można usytuować również choreografię Heddy Maalema *Święto wiosny* (2004). Podejmując się kolejnego w historii wznowienia tego słowiańskiego mitu kultu ziemi (pierwotna wersja autorstwa Waclawa Nizyńskiego do muzyki Igora Strawińskiego pochodzi z 1913 roku), Maalem prowokuje dyskusję, umieszczając go w kontekście Afryki i w wykonaniu wyłącznie czarnoskórych tancerzy. Specyficzna morfologia ciał, rytm nawiązujący do sakralnych aspektów tańca przywołują Afrykę tradycyjną, piękną i duchową. Jako zamierzony kontrast pojawia się natomiast film wideo, który od rajskich obrazów natury przechodzi do brutalności „ucywilizowanego” Czarnego Łądu: biedy, brudu i mechanizacji ciała w rytmie maszyn. Tutaj wybór i ton politycznej postawy wydają się być jasne: „czarne” *Święto Wiosny* to reinterpretacja kultury zachodu przez pryzmat Afryki, prowokacyjne odwrócenie postawy eurocentrycznej. Zainspirowana pierwotną wersją tego samego mitu instalacja wideo Katarzyny Kozyry (*Święto wiosny*, 1999-2002) wywołała dyskusje mieszczące się najczęściej w przestrzeniach semantycznych pomiędzy przemijaniem ciała, kulturowymi aspektami płci a dekonstrukcją tańca. Tymczasem – jak mówi sama artystka – jej wersja słowiańskiego rytu jest także formą narzucenia wykonawcom swojej woli: „Zwyczajowo łączymy ciało z osobą obdarzoną wolną wolą. Mój film pokazuje ciało pozbawione tej woli. Moi starzy ludzie są ciałami pasywni, marionetkami, które ja modeluję. Robię z nimi to, co chcę. Nie opierają się w żaden sposób, używam ich ciał; przeświadczenie zaś, iż człowiek jest samookreślającym się bytem decydującym za siebie, skazane jest na porażkę”²⁹. W świetle tych słów końcowa scena w wersji Kozyry, w której Wybrany-Ofiara zamiast ginąć z wyczerpania podnosi się i znowu zaczyna swój taniec, traci swój potencjalny wymiar metafizyczny, a staje się „jedynie” reprezentacją woli Artysty (założenie projektu i wola twórcy nie pozwalają więc „umrzeć” Ofierze w sposób analogiczny do tego, w jaki w pierwotnej wersji rytu decyzja starszyny skazywała wybraną Dziewicę na śmierć w tańcu na cześć Ziemi).

Film i wideo w choreografii mogą przyczynić się więc nie tylko do różnicowania relacji przestrzeń-ciało, ale i do wprowadzenia nowego elementu dyskursywnego. Obraz projektowany wchodzi w dialog zarówno z ciałem tancerza, jak i z polityczną świadomością widza, wymagającą co prawda niekiedy przebudzenia, zwłaszcza u tych, którzy nadal liczą na romantyczność *pas de deux* i tutu. Ta wizja jest już jednak zagrożona nawet w Operze Paryskiej. Mniej lub bardziej demonstracyjnie taniec jest bowiem zawsze „naturalnie” polityczny. Cytując Xaviera le Roy: „W ten czy inny sposób, produkując i tworząc choreografie, nie możesz nie być polityczny. Dokonujesz wyborów, odnosząc się lub nie do polityki, i te decyzje są już polityczne. [...] Co produkujesz, jak to produkujesz i co ta rzecz wyprodukuje – oto jak jesteś polityczny”³⁰.

Przypisy

¹ J.-M. Adolphe, *Une fragilité qui résiste*, „Nouvelles de danse” 1997 nr 30, s. 29-31.

² X. le Roy w rozmowie z Robyn Orlin. Zob. A. Wesemann, *The political potential of dance*, „Ballet Tanz” 2003, nr 2, s. 22.

³ J.-M. Adolphe, op. cit.

- ⁴ L. Louppe, *Qu'est-ce qui est politique en danse?*, „Nouvelles de danse” 1997, nr 30, s. 36.
- ⁵ J.-M. Adolphe, op. cit.
- ⁶ Rudolf Laban w ministerstwie propagandy Goebbelsa osiągnął pozycję najważniejszego politycznie przedstawiciela tańca, którą utrzymywał aż do odwołania go z tego stanowiska w 1937 roku. Z kolei wywodząca się z niemieckiej burżuazji Mary Wigman nie ukrywała swoich konserwatywnych poglądów i lojalności wobec reżimu, pozwalając, aby jej taniec był oficjalnie uznawany przez nazistów jako nowy taniec niemiecki. Zob. S. Schoenfeldt, *Etats d'ame, états d'urgence*, „Nouvelles de danse” 1997, nr 30, s. 42-47.
- ⁷ *Ausdrücktanz*, czyli w wolnym tłumaczeniu *taniec ekspresyjny*, to zapoczątkowany w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku nurt tańca niemieckiego, łączony przede wszystkim z nazwiskami Valeski Gert, Kurta Joossa, Herlada Kreuzberga oraz Mary Wigman. Jest to jedna z najważniejszych teatralnych manifestacji ekspresjonizmu, poszukująca nowego tanecznego języka, głęboko ekspresyjnego i symbolicznego „gestu cielesnego”, zdolnego wyrazić tragiczne momenty historii i cywilizacji. Inne określenia tego nurtu to *Freier Tanz* (wolny taniec), *Absoluter Tanz* (taniec absolutny) i *Moderner Tanz* (taniec modernistyczny). Zob.: H.-Th. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris 2002, s. 100.
- ⁸ W stwierdzeniu „balet dyplomatyczny” zawarta jest swoista gra słów. W języku francuskim „*ballet diplomatique*” to idiom oznaczający działanie implikujące dużo zmian, ale wprowadzanych w sposób „dyplomatyczny”. Tak więc „balet dyplomatyczny” oznacza tutaj wykorzystanie tańca do oficjalnego reprezentowania kultury i państwa, ale zwraca również uwagę na fakt manipulacji w polityce kulturalnej państwa. Zob. J.-M. Adolphe, op. cit.
- ⁹ S. Banes, *Terpsychore en baskets*, Paris 2002, s. 111.
- ¹⁰ Metatematyzm choreografii *Beatiful Lecture* polega na tym, iż podjęta w niej zostaje kwestia porównania jakości ruchu w balecie klasycznym i filmie pornograficznym. Paxton nawiązuje tym samym do problematyki wpływu seksualności na reprezentację obrazu ciała w balecie klasycznym.
- ¹¹ S. Banes, op. cit.
- ¹² J.-M. Adolphe, op. cit.
- ¹³ *Etoile* to tytuł i pozycja odpowiadająca pojęciu solisty-gwiazdy, czyli pierwszego tancerza/tancerki; *corps de ballet* to korpus baletowy, *pas de deux* to określona kombinacja figur wykonywana w duecie, a w *pas de trois* – przez trio tancerzy. Doskonałym przykładem dekonstrukcji wewnętrznych relacji władzy w grupie baletowej, a przy tym specyficznej wiwiskcji psychiki tancerki, jest spektakl *Veronique Doisneau* (2004) Jérôme'a Bela.
- ¹⁴ M. Rush, *L'art vidéo*, Paris, 2003, s. 59-122.
- ¹⁵ D. Vaughan, *Merce Cunningham, un demi siècle de danse*, Paris 1997, s. 207.
- ¹⁶ S. Banes, op. cit., s. 55.
- ¹⁷ Angelin Preljocaj tworzy w 1986 *A nos Heros*, balet podejmujący kwestię stroju komunistycznego. Muzyka do tego spektaklu obejmowała wyłącznie dzieła twórców pochodzących z państw wówczas komunistycznych, w tym Henryka Góreckiego. Zob. A. Freschel, G. Delahaye, *Angelin Preljocaj*, Paris, 2003, s. 47.
- ¹⁸ D.W. Griffith. *Le cinéma*, red. J.-L. Passek, P. Brion, Paris 1982.
- ¹⁹ A. Melberg, *Teorie mimesis*, tłum. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 163-233.
- ²⁰ J. Caux, *Entretien avec Robyn Orlin*, „Art Press” lipiec/sierpień 2002, nr 281, s. 12-14.
- ²¹ Ibidem.
- ²² *Tutu* to określenie charakterystycznej, tiulowej, usztywnianej spódnicy baletowej.
- ²³ O. Hespel, *Robyn Orlin. Fantaste rebelle*, Toulouse 2007, s. 38-64.
- ²⁴ *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, Opera Garnier, Paris 2007.
- ²⁵ O. Hespel, op. cit., s. 69.
- ²⁶ Ibidem, s. 71.
- ²⁷ Taniec konceptualny jest jednym z określeń twórczości pokolenia młodych choreografów debiutujących na scenach europejskich w latach dziewięćdziesiątych i prezentujących estetykę zwróconą w kierunku kontestacji walorów tańca ukształtowanego przez ich poprzedników w latach osiemdziesiątych, metatematyzm czy immobility jako innej jakości ruchu. Inne określenia tego nurtu to nie-taniec (*non-danse*) i taniec filozoficzny. Zob. L. Goumarre, *Déplacements chorégraphiques*, „Etudes théâtrales” 2004, nr 30.
- ²⁸ A. Wesemann, *The political potential of dance*, „Ballet Tanz” 2003, nr 02, s. 22-25.
- ²⁹ F. Cavalluci, H. Wroblewska, *Katarzyna Kozyra*, Milano 2004, s. 23. Tłumaczenie własne.
- ³⁰ A. Wesemann, op. cit. Tłumaczenie własne.

Summary

The paper introduces the question of video and camera application to the political discourse of contemporary dance. The first reflection regards the general topic of the political potential of contemporary dance and the relation between the type of political regime and status of the dance as art (with an accent on the case of the German *Ausdruckstanz*). Afterwards, the American postmodernist choreographers's works are recalled as an example of the pioneer employment of the camera in the political discourse of dance. In that context Merce Cunningham's ideas of fortuity and democratization of the theatrical representative space by using both computer and camera, emerge.

The second part of this paper is the study of recent performances of Anna Teresa de Keersmeaker (*Once*, 2002) and Robyn Orlin (*L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, 2007). De Keersmeaker is a Belgian choreographer, pedagogue of *Rosas Company* and the founder of P.A.R.T.S. – the school of contemporary dance in Brussels. In *Once*, her last solo performance, she examines the possibility of the protest in our contemporary society by recalling the political and social atmosphere of sixties in United States. She uses for that a kind of memory games with Joan Baez's and Bob Dylan's songs as well as with the D.W. Griffith's film *The birth of the nation* which is considered to be an affirmation of the Ku-Klux-Klan racists practices and ideas.

The South-African artist with a very multicultural background, Robyn Orlin, is known as one of the most political contemporary choreographers. In her productions she dares to touch such a fragile question as AIDS, post-colonialism or African poverty. Very often she uses the cameras as stage objects. *L'Allegro...* to Handel's music is her last performance ordered by Opera Garnier Paris. This performance mixes the various genres, such as dance, opera, music and video. Simultaneously with a scenic action the film made especially for this performance is projected on the enormous screen up over the stage. The images were taken in the different regions of South Africa and the video-film is inter-acting with dancers's bodies performing on the stage owing to bring into play the small cameras capturing directly the dancing bodies. Similarly to many of her performances, Orlin introduces here an ironic meta-reflection on the classical ballet as one of the symbols of colonialism.

In the context of eurocentrism and post-colonialism, the example of *Le Sacre du Printemps* (2004) of Company Heddy Maalem is introduced, and next the video-production of Katarzyna Kozyra deriving from the same source of inspiration and treating the question of the author's power on the performer's body.

The aim of this modest panorama, accented in conclusion, is to bring to light the idea of dance as political by nature.

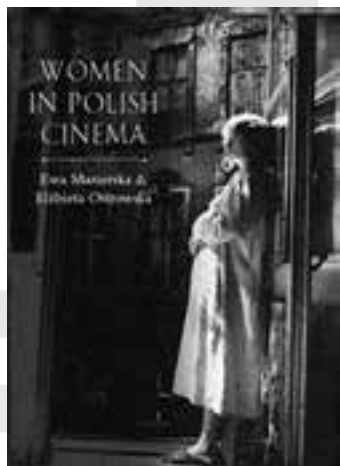


Recenzje



Matka Polka i superkobieta

O strategiach kobiecości w polskim kinie



Jednym z głównych celów książki, jaki deklarują autorki *Women in Polish Cinema*, jest przewyższenie powszechnego przekonania o „właściwej” hierarchii pojęć, w której sprawy „ważne” (tj. naród, państwo, wolność etc.) dominują nad „niepoważnymi” kwestiami kobiet. W konsekwencji swoje zadanie definiują jako uzupełnianie luki w niedoreprezentowaniu roli i wizerunku kobiet w dyskursie teoretycznym na temat kina polskiego. W centrum uwagi – co ważne – znajdują się kobiety „po obu stronach kamery”. Realizując ten projekt autorki wskazują na absurdalny, choć historycznie zrozumiały stosunek do feminizmu, obnażają „egzorcyzmy” odprowadzane w polskim filmoznawstwie nad samym

pojęciem „feminizm”, a jednocześnie jego zapóźnienie teoretyczne w stosunku do najnowszych osiągnięć w tym zakresie w ramach filmoznawstwa światowego. Właśnie ta perspektywa „zewnętrzna” jest dla autorek bardzo istotna i wyznacza właściwe pole metodologiczne zaprezentowanych analiz polskiej kinematografii.

Swoje analizy autorki zadamawiają w szerokim kontekście kultury i historii Polski, ze szczególnym uwzględnieniem specyfiki polskiego nacjonalizmu i patriotyzmu. Nie dziwi więc, że I część książki zawiera drobiazgową analizę dominującego mitu kobiecości – figury Matki Polki – jej uwarunkowań historycznych (ten szkic jako jedyny pochodzi spod pióra Joanny Szwejcowskiej). Jak dowodzi autorka korzenie tego paradygmatu myślowego sięgają jeszcze okresu zaborów, kiedy sfera publiczna była całkowicie zawłaszczona przez zaborców, a jedyną ostoją polskości pozostawał dom rodzinny. W rezultacie sam proces wychowania urastał do rangi patriotycznego obowiązku.

Kolejny czynnik kształtujący kulturowe postrzeganie roli kobiet związany jest z kontekstem martyrologicznym, przede wszystkim z powstaniem narodowymi, wzmacniającym niekorzystne dla kobiet przekonanie o wyższości i nadrzędności „sprawy” wobec prywatnych potrzeb i dążeń. Ta nadrzędność w prostej linii przekładała się na konieczność poświęcania siebie, mężów, synów. Stałym tłem tej analizy jest dominujący dyskurs narodowościowy, korzystający z zaplecza ideologii romantycznej, orientacji na wartości narodowe i jego specyficznej, mistycznej odmiany – mesjanizmu. Zaraz obok niego

odnotowany zostaje znaczący wpływ kultu maryjnego i jego kinowej, a często jeszcze przed-kinowej reprezentacji, nie rzadko symbolizującej samą Polskę – cierpiącą, samotną, żalobną. Drugi biegun tej figury stanowi popularna, zazwyczaj pomijana tradycja rycerska, w której fantazmatyczne wyobrażenie Polki identyfikowane było z rewolucją i niezłomnością.

Część II jest szczegółowym rejestrem wizerunków kobiet w polskim kinie narracyjnym (poza kilkoma wyjątkami dokumentalnymi), reżyserowanym przez mężczyzn. Do jakiej refleksji prowadzi? Reprezentacje kobiecych wizerunków podporządkowane są ideologiom, modyfikowanym jedynie ze względu na zmienny kontekst historyczny (co oznacza zazwyczaj zmianę tylko i wyłącznie kostiumowego sztafażu). Do tego momentu opisywane wizerunki postaci kobiecych zawsze powiązane są z powinnościami polityczno-narodowo-wyzwoleńczymi i wynikającymi z nich tradycyjnymi obowiązkami wobec rodziny. Taki zabieg pozwalał utrzymywać relatywnie wysoki status społeczny kobiet, „osierocając” jednak katalog specyficznie kobiecych potrzeb.

Złożoność i wielowymiarowość mitu Matki Polki opisuje Elżbieta Ostrowska na przykładzie: *Huraganu* (1928) i *Skargi* (1991) oraz łączącej obydwa te filmy postaci-ikony – Łucji Król z *Matki Królów* (1982). Kolejne analizowane kobiece wcielenie to mit „superkobiety” (zarówno w filmie fabularnym, jak i dokumentalnym) w kinie socrealistycznym. W tym wariacie ideologizacji podlegała sama sytuacja ekonomiczna, w jakiej polskie kobiety znalazły się po II wojnie światowej. Zwłaszcza w obrazach z wczesnych lat 50., rzekoma „emancypacja kobiet poprzez pracę” w rzeczywistości nie była konsekwencją świadomego wyboru, ale egzystencjalną koniecznością. Faktyczna realizacja tego społecznego wyzwolenia przez pracę była jedynie iluzoryczna: bohaterki do pokonania przeszkód zawsze potrzebowały pomocy mężczyzn, zwykle uwięzionej heteroseksualnym wątkiem romansowym. Niezwykle ciekawym wyjątkiem z tego rozdziału są wypatrzone w polskich filmach strategie reprezentacji kobiecej seksualności rozpięte pomiędzy „dobrą” i „złą” kobiecością, z koniecznymi miejscami „pustymi” – starszymi kobietami o seksualności niedookreślonej.

W późniejszych filmach rozliczających socrealistyczne ukąszenie wizerunki kobiet ocierały się o mizoginię. W szkole polskiej od połowy lat pięćdziesiątych do początku lat sześćdziesiątych, dominuje kontrast między cichym heroizmem kobiet powiązanych z przyziemną, codzienną krzątaniną a otwartą brawurą mężczyzn, zanurzonych w świecie wyższych idei. Wśród bohaterek opozycyjnych na czoło wysuwa się wyjątkowa pod wieloma względami Agnieszka z *Człowieka z marmuru*, kobieta o silnym charakterze, panująca nad mężczyznami, niezłomna zwyciężczyni, która jednak w *Człowieku z żelaza* przekształca się w Matkę Polkę.

Przedmiotem zainteresowania Ewy Mazierskiej jest kino polskie okresu transformacji. Dla zrozumienia zmiany mentalno-społecznej autorka zarysowuje ekonomiczny i kulturowy kontekst Polski tego okresu. Mechanizm odwrotu, od skompromitowanych i wykoślawionych w czasach komunizmu idei emancypacyjnych, autorka śledzi na przykładzie wizualnych indeksów powrotu – przynajmniej w wymiarze ideologicznym – do konserwatywnych poglądów na temat roli kobiet, wyrażających tęsknotę za tradycyjną sferą życia rodzinnego. Żaden z tych elementów nie został przemilczany przez kinematografię.

W redefinicji galerii filmowych wizerunków kobiet na pewno nie pomogło polskie kino gatunków. W schematach policyjno-gangsterskich kobiety były nieobecne lub de-

monizowane jako obiekty seksualne, dziwki i wiedźmy. Drugi silny nurt w rzeczywistości posttransformacyjnej stanowiły ekranizacje „dziedzictwa narodowego”, w których funkcja kobiet sprowadzała się do uzupełniania męskiej tożsamości. Filmowe wizerunki kobiet poszerza jeszcze kategoria Innego, wcielająca poza kobiecością społecznie stygmatyzowaną figurę Żydówki (*Ziemi obiecanej* i *Daleko od okna*).

Ostatnia, III część książki obejmuje analizę twórczości czterech najważniejszych polskich reżyserek: Wandy Jakubowskiej, Barbary Sass, Agnieszki Holland i Doroty Kędzierzawskiej. Analiza ich twórczości zorganizowana jest wokół konkretnych filmowych przedstawień patriarchalnego modelu społeczeństwa i ideału kobiecości, jaki za sobą pociąga.

Zdecydowanym atutem książki na gruncie poza-polskim jest osadzenie jej problematyki w kontekście specyfiki polskiej historii i mentalności. Dla polskiego czytelnika zabieg ten, nawet jeżeli miejscami oczywisty, nie jest przez to mniej potrzebny czy mniej trafny. Niepokoić może jedynie polekturowe wrażenie, że autorki pisząc krytycznie o podporządkowywaniu wizerunków kobiet w kinie polskim różnym ideologiom, a jednocześnie zauważając, że brak w nim inspirowanego teoriami feministycznymi nurtu twórczości filmowej, wydają się pomijać fakt, że feminizm też jest swego rodzaju ideologią. To prawda, że nadal brakuje w Polsce twórczości podporządkowującej wizerunki kobiet ideałom feministycznym (choć pojedyncze przykłady można by już wskazać), jednak o tym, że feminizm stanowi jedną (a nie jedyną) z propozycji recepcji reprezentacji kwestii kobiet, nie powinno się zapominać. Książce brak być może jednoznacznie scalającego zakończenia, podsumowującego w szerszej perspektywie wyniki opisanych w niej zjawisk. Jednak z całą pewnością jest to książka, której brakowało nie tylko w światowej (przez wzgląd na miejsce publikacji), ale i w polskiej refleksji filmoznawczej.

*Ewa Mazierska, Elżbieta Ostrowska, „Women in Polish Cinema”,
Berghahn Books Ltd., 2006, s. 244.*

Monika Bokiniec

Autorzy Panoptyczni

Marcin Adamczak – doktorant w Zakładzie Badań nad Kulturą Artystyczną Instytutu Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu. Autor nagradzanych filmów offowych.

Halina Baczevska (1981) – absolwentka historii sztuki UJ, poszukująca. Aktualnie pracuje jako kelnerka w filharmonii w UK i odnajduje porządek świata w odpowiednim ustawieniu sztuków.

Łukasz Biskupski – student kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim oraz Collegium Invisibile. Wiceprzewodniczący Międzywydziałowego Koła Teoretyków Kultury UŁ i członek Stowarzyszenia Inicjatyw Miejskich „Topografie”. Publikował w „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Studiach Filmoznawczych” i „Tyglu Kultury”. Współpracuje z serwisem stopklatka.pl.

Emilia Brzozowska (1983) – studiowała socjologię na UMCS w Lublinie, UAM w Poznaniu oraz Art and Heritage (Minor) na Univeriteit Maastricht. W latach 2003-2004 współtworzyła sekcję Gender Studies KNSS UJ. Obecnie przygotowuje pracę magisterską w IS UJ dotyczącą potocznej recepcji sztuki kobiet. Kiedy tylko może, tańczy współcześnie i improwizuje.

Guy Debord (1931-1994) – założyciel Międzynarodówki Sytuacionistycznej (1957), skupiającej twórców i działaczy awangardowych, formułujących radykalną i nowoczesną krytykę społeczną, wymierzoną zarówno w wolnorynkowy kapitalizm, jak i w biurokratyczny socjalizm. Autor *Spoczeństwa spektaklu* (1967), książki, która bezpośrednio poprzedziła francuską rewoltę 1968 roku. Twórca sześciu filmów. Najchętniej określał się mianem stratega.

Rafał Grzenia (1977) – absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim, mieszka w Warszawie.

Konrad Klejsa (1977) – adiunkt w Zakładzie Historii i Teorii Filmu na Uniwersytecie Łódzkim. Artykuł jego autorstwa publikowany w „Panoptikum” 7(14) 2008 jest fragmentem pracy *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat 60. i 70.*, która w formie książkowej zostanie opublikowana w 2008 roku.

Łukasz Kobylarz – absolwent Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego (specjalność: filmoznawstwo). Słuchacz Podyplomowego Studium Dziennikarstwa i Komunikacji Medialnej w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Publikował na łamach polskojęzycznego „Dziennika Akademickiego” (USA) oraz na literackim portalu www.granice.pl.

Sebastian Jakub Konefał – autor haseł w *Światowej Encyklopedii Filmu Religijnego* (Kraków 2007); publikował w tomach zbiorowych: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. M. Przyłipiak i K. Kornacki (Gdańsk 2002); *Film: fabryka emocji*, red. K. Klejsa, T. Kłys (Kraków 2003); *Oblicza horroru*, red. A. Derlatka (Gdańsk 1999). Współpracuje z miesięcznikiem „Kino”.

Monika Kozień – historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka wystaw, pracownica Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, członkini AICA. Współautorka (wspólnie z Martą Miskowiec) 5. Krakowskiej Dekady Fotografii *Rzeczywistość a dokument* (2007).

Dominik Kurylek (1979) – kurator, krytyk i historyk sztuki. Pracuje w Muzeum Narodowym w Krakowie. Doktorant w Instytucie Historii Sztuki UJ. Autor haseł w słowniku *Tekstyliia Bis* (2006). Publikował m.in. w „Obiegu”, „Ha!arcie”, „Kresach”, „Forcie Sztuki”, www.teksty.bunkier.com.pl, katalogach wystaw, albumach i antologiach.

Anna Łazar – doktorantka w Instytucie Sławistyki PAN, członkini redakcji pisma „Sekcja” (www.sekcja.org). Pisze o sztuce współczesnej, czasami o literaturze.

Anna Miller – studentka V roku filmoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim.

Daniel Muzyczuk (1980) – absolwent historii sztuki oraz prawa na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu; publikował w „Obiegu”, www.teksty.bunkier.com.pl i „Le Monde Diplomatique”; niezależny kurator i koordynator projektów społeczno-artystycznych: m.in. cyklu wykładów z teorii sztuki, nowoczesnej humanistyki i filozofii krytycznej *Pod Prysznicem Sztuki* w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia oraz INDEKS 73 (KULTURA MIEJSKA). Mieszka w Gdańsku.

Jonathan Lyndon Owen – aktualnie kończy pracę nad rozprawą doktorską, powstającą na University of Manchester w Wielkiej Brytanii. Zajmuje się w niej kinem czeskim lat sześćdziesiątych i jego związkami z surrealizmem i awangardą. Wcześniej w centrum jego zainteresowań znajdowała się literatura angielska i amerykańska. Jego poza-kinowe zainteresowania obejmują również twórczość Flanna O’Briena i Thomasa Pynchona oraz dzikie rejonu rocka i popu lat sześćdziesiątych.

Agnieszka Pindera (1981) – absolwentka kulturoznawstwa na UMCS w Lublinie, Podyplomowych Studiów Gender UJ oraz Muzealnych Studiów Kuratorskich UJ. Krytyczka sztuki. Publikowała w „Didaskaliach”, „Autoportrecie”, na stronach internetowych CSW Łaźnia w Gdańsku. Pracuje w krakowskiej Galerii Zderzak.

Jarosław Pietrzak (1979) – kulturoznawca-filmoznawca, tłumacz języka francuskiego. Absolwent Uniwersytetu Śląskiego. Finalista polskiej edycji Międzynarodowego Konkursu Scenariuszowego o Nagrodę Hartley-Merrill (2002/2003), stypendysta Polskiej Agencji Scenariuszowej (2002/2003) oraz Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (2007), laureat konkursu Polskiego Instytutu Spraw Międzynarodowych (2005), wyróżniony w konkursie filmoznawczym im. Krzysztofa Mętraka (2006). Obecnie pracuje nad kilkoma projektami filmowymi. Publikuje na łamach „Le Monde Diplomatique”, „Panoptikum”, „Przeglądu”, „Przekroju”, „Nie”, „Lewą Nogą”, a także na stronach ecriture.com.pl, Lewica.pl i Mediafm.net. Od jakiegoś czasu marksista.

Roma Piotrowska – studiuje historię sztuki na Uniwersytecie Gdańskim, od 2005 roku pracuje jako wolontariuszka w Instytucie Sztuki Wyspa. Współautorka bloga o sztuce współczesnej w Trójmieście – „Modelator” (<http://www.modelator.blogspot.com>). Kuratorka wystawy *Jeanne Susplugas: Skutki Uboczne*. Współorganizatorka projektów artystycznych: *PL ART 2007* czy *7080: Worldchat*. Publikowała m.in. w: „Sekcji”, „Obiegu”, „artPapierze”, „Visual Communications”. Interesuje się sztuką zaangażowaną, aktywizmem i sztuką w przestrzeni publicznej.

Mirosław Przyłipiak – filmoznawca, wykładowca uniwersytecki, autor książek *Kino stylu zerowego* (1994), *Kino najnowsze* (1998, wraz z Jerzym Szyłakiem) oraz *Poetyki kina dokumentalnego* (2000 – wyd. I, 2004 – wyd. II rozszerzone). Autor kilkudziesięciu studiów z zakresu historii i teorii kina. Tłumacz *Filozofii horroru* Noela Carolla (2005). W 2008 roku nakładem wydawnictwa Słowo/Obraz Terytoria ukaze się kolejna książka jego autorstwa *Kino bezpośrednio: 1960 – 1963*.

Jacques Rancière (1940) – francuski filozof, emerytowany profesor uniwersytetu Paris VIII Saint-Denis. Jego pierwszą publikacją była napisana wspólnie z innymi naukowcami (pod kierunkiem Louisa Althussera) praca *Czytanie „Kapitału”* (1968), która dokonała ważnego przełomu w recepcji myśli marksistowskiej. W swojej teorii politycznej zajmował się analizą pojęć wchodzących w skład dyskursu politycznego, takich jak „ideologia”, „hegemonia” i „proletariat”. Ostatnio skupił się na problemie praw człowieka i ich roli w polityce międzynarodowej. Autor następujących książek: *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* (1981); *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987), *Aux bords du politique* (1990), *La mésentente: politique et philosophie* (1995), *La chair des mots: politique de l'écriture* (1998), *Le partage du sensible: esthétique et politique* (2000), *Malaise dans l'esthétique* (2004); *La haine de la démocratie* (2005). Rancière jest uważany za jednego z najciekawszych współczesnych filozofów zajmujących się zarówno filozofią polityki, jak i teoretycznymi oraz historycznymi kontekstami sztuki.

Irit Rogoff – pracuje jako profesor na wydziale Visual Cultures w Goldsmiths College w Londynie. W swoich pracach teoretycznych przygląda się krytycznym praktykom sztuki współczesnej oraz zajmuje się krytycznymi i performatywnymi próbami teoretyzowania. Sformułowała kluczowe dla współczesnego definiowania sztuki politycznej i zaangażowanej rozróżnienia na krytycyzm, krytykę i krytyczność. Autorka licznych tekstów i pozycji książkowych (dotychczas nietłumaczonych na język polski). Do najważniejszych należą: *Terra Infirma – Geography's Visual Culture* (2000), *Looking Away – Participations in Visual Culture* (2006), oraz redagowana z Danielem Sherman antologia *Museum Culture: Histories, Theories, Spectacles* (1994). Rogoff pełni funkcję dyrektorki międzynarodowego projektu reaserchowego *Translating the Image: Cross-cultural Contemporary Arts* afiliowanego przy Goldsmiths College.

Agnieszka Sosnowska (1985) – studiuje kulturoznawstwo i filozofię na UW. Zajmuje się teatrem współczesnym i innymi dziedzinami sztuki. Publikowała m.in. w „Daskaliach” i „Halarcie”. Obecnie na stypendium naukowym w Berlinie.

Paweł Sitkiewicz – filmoznawca, edytor; pracownik Uniwersytetu Gdańskiego; zajmuje się przede wszystkim historią filmu animowanego oraz pokrewieństwem sztuk plastycznych i filmu.

Janusz Stachowiak – absolwent Uniwersytetu Gdańskiego (praca magisterska: *Wpływ wojny wietnamskiej na tendencje antywojenne w kinematografii amerykańskiej od końca lat 60-tych do początku 90-tych XX wieku*). Członek zarządu trójmiejskiego DKF-u Marcello. Od 2007 roku słuchacz Filologicznego Studium Doktoranckiego Uniwersytetu Gdańskiego. Interesuje się kinem twórców afroamerykańskich przełomu lat 80-tych i 90-tych, oraz problematyką społeczną, jaką podejmowało to kino.

Joanna Szymajda – od 2006 roku na Uniwersytecie Łódzkim i Uniwersytecie Paryż III Sorbonne Nouvelle pisze tzw. doktorat łączony poświęcony tendencjom estetycznym we współczesnej choreografii europejskiej od 1990 roku. Absolwentka studiów psychologicznych i kulturoznawczych na Uniwersytecie Łódzkim. Egzamin magisterski z psychologii międzykulturowej i teatru składała na Uniwersytecie Lumière Lyon II.

Wojciech Szymański (1985) – studiuje historię sztuki i filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. W ostatnim numerze „Panoptikum” ukazał się jego tekst o Jeanie Genecie i malarstwie Pawła Książka. Aktualnie pisze pracę magisterską na temat Felixa Gonzalesa- Torresa.

Monika Weychert-Waluszko – absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, kulturoznawczyni, menedżerka kultury (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 1998,2000), kuratorka sztuki (Uniwersytet Jagielloński 2006). Założycielka galerii w Domu Muz (2000), Galerii Lotnej (2003) oraz Galerii dla... (2004) < <http://www.galeriadla.pl>> w Toruniu. Autorka książki o wymianie pokoleń kulturowych 60/70 – 70/80 *Toruń to...* Prowadziła dwa festiwale: T-OFF (filmów offowych, wraz z Markiem Nowakiem 2003) oraz Wyobraźnia Ekranu (sztuki internetu 2004-06). Członkini kolektywu *4 młode kuratorki* (od 2006), współkuratorowała i kuratorowała m.in. *Patriotyzm Jutra* w Instytucie Sztuki Wyspa w Gdańsku (2006), *Wybierz sobie kobietę. Muzeum – nieuzasadniona rekonstrukcja* w Muzeum Okręgowym w Chełmnie (2005) oraz program objazdowych pokazów sztuki współczesnej w małych ośrodkach/wsiach pt. *Trójpolówka* (2005). Współprowadzi klub eNeRDe w Toruniu (od 2004).

Bartosz Zając (1980) – student IV roku kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. Przygotowuje pracę magisterską o schyłkowych dziełach japońskiej nowej fali

Sprostowanie:

W numerze 6 (13) 2007 „Panoptikum” w tekście Kamili Wielebskiej *Melancholia lalek* na stronach 131-133 znalazły się z winy redakcji błędne podpisy pod zdjęciami. Powinny one wyglądać następująco:

str. 131, Rose Sélavy jako Marcel Duchamp, 1930, fot. Man Ray

str. 132, Hans Bellmer, La Poupée (Lalka), 1934

str. 133, Hans Bellmer, La Poupée (Lalka), 1934

Hans Bellmer, La Poupée (Lalka), 1935-1936

Hans Bellmer, La Poupée (Lalka), 1938

NR 8 (15) 2008 TURYZM

PANOPTIKUM
AUDIOVIZUALIA - FILM / MEDIA / SZTUKA
www.panoptikum.pl