

# Zeszyty

NUMER 4 (1/2012)

# Naukowe

Towarzystwa Doktorantów  
Uniwersytetu Jagiellońskiego



Kraków 2012

Uniwersytetu Jagiellońskiego  
NAUKI



ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW  
UNIwersytetu Jagiellońskiego

## RADA NAUKOWA

PROF. DR HAB. KAROL MUSIOŁ  
REKTOR UNIwersYTETU JagIELLOŃSKIEGO

PROF. DR HAB. ANDRZEJ MANIA  
PROREKTOR UNIwersYTETU JagIELLOŃSKIEGO DS. DYDAKTYKI

PROF. DR HAB. MARIA FLIS  
DZIEKAN WYDZIAŁU FILOZOFICZNEGO UJ

PROF. DR HAB. BOGDAN SZLACHTA  
DZIEKAN WYDZIAŁU STOSUNKÓW MIĘDZYNARODOWYCH I POLITYCZNYCH UJ

PROF. DR HAB. KATARZYNA KIEĆ-KONONOWICZ  
WYDZIAŁ FARMACEUTYCZNY, UJ COLLEGIUM MEDICUM  
KIEROWNIK STUDIÓW DOKTORANCKICH

PROF. DR HAB. JACEK SKŁADZIEŃ  
WYDZIAŁ LEKARSKI, UJ COLLEGIUM MEDICUM  
KIEROWNIK STUDIÓW DOKTORANCKICH

PROF. DR HAB. MARTA KUDELSKA  
WYDZIAŁ FILOZOFICZNY UJ, PRODZIEKAN DS. STUDENCKICH

DR HAB. LESZEK SOSNOWSKI  
WYDZIAŁ FILOZOFICZNY UJ

# Zeszyty Naukowe

Towarzystwa Doktorantów  
Uniwersytetu Jagiellońskiego

NUMER 4 (1/2012)

**Nauki**  
Humanistyczne



KRAKÓW 2012

Wydawca:  
Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ  
Ul. Straszewskiego 25/3  
31-113 Kraków

Redaktor naczelna:  
Paulina Tendera

Zastępca redaktor naczelnej:  
Marcin Lubecki

Sekretarz redakcji:  
Rafał Opulski

Redaktorzy tomu:  
Przemysław Tacik (red. prowadzący),  
Magdalena Hoły-Łuczaj, Michał Sowiński,  
Natalia Palich

Recenzenci artykułów:  
prof. dr hab. Justyna Miklaszewska,  
dr hab. Agnieszka Ziółowicz, prof. UJ,  
dr hab. Łucja Demby,  
dr hab. Kazimierz Jurczak,  
dr hab. Janusz Mizera,  
dr hab. Leszek Sosnowski,  
dr hab. Andrzej Zawadzki

Redakcja językowa i korekta:  
Katarzyna Migdał (red. prowadząca),  
Marcin Lubecki, Dagmara Zając,  
Przemysław Tacik

Skład:  
Marcin Lubecki

Projekt okładki:  
Szymon Drobnik

Współpraca wydawnicza:  
Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner  
ul. Ujejskiego 8/1, 30-102 Kraków  
tel. 12 628 05 12, [www.libron.pl](http://www.libron.pl)

---

© Copyright by Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ  
All rights reserved  
Wydanie I, Kraków 2012

ISSN 2082-9469

## SPIS TREŚCI

SŁOWO WSTĘPNE .....	7
MONIKA BEDNARCZYK.....	11
„NIESKOŃCZONA JEST ROLA DŹWIGACZA SENSU”. O ZNACZENIU RUCHU W TWÓRCZOŚCI BRUNONA SCHULZA	
LUIZA KULA.....	25
NOWA DROGA ATEIZMU WEDŁUG ANDRÉ COMTE’A-SPONVILLE’A	
ANNA MARKWART .....	33
NOWOŻYTNE I WSPÓŁCZESNE SPOJRZENIE NA INDYWIDUALIZM – PRZEGLĄD WYBRANYCH KONCEPCJI	
OLGA BARTOSIEWICZ.....	51
LITERATURA JAKO EGZEMPLIFIKACJA KATEGORII KULTUROWYCH – ŻYDOWSKIE KORZENIE RUMUŃSKIEJ AWANGARDY LITERACKIEJ	
DAMIAN KUBIK.....	61
MICKIEWICZOWSKI PROJEKT KULTURY SŁOWIAŃSKIEJ. ZARYS PROBLEMATYKI DISKURSU KULTUROZNAWCZEGO W PRELEKCJACH PARYSKICH	
AGATA LINEK .....	83
ARTETERAPIA – POZNANIE I WYRAŻANIE SIEBIE	
BOGUMIŁA ŚNIEGOCKA .....	95
O MALARSKOŚCI W FILMACH WILHELMA SASNALA W KONTEKŚCIE FILOZOFII GILLES’A DELEUZE’A	
DAWID GŁOWNIA .....	111
NIEZAMIERZONY SKANDAL, NIEŚWIADOMA TRANSGRESJA: JAK ZIGOMAR STWORZYŁ JAPOŃSKI SYSTEM CENZURY FILMOWEJ	
INFORMACJE O AUTORACH.....	131





## SŁOWO WSTĘPNE

Jest przywilejem nauk humanistycznych mieć własną historię za swój przedmiot. Rocznice nie są dla tych nauk tylko przypadkowymi okazjami do rytualnych podsumowań, ale czymś daleko więcej – parafrazując Waltera Benjamina, rzec by można, że umożliwiają one chwilę rozbłyskującego rozumienia. W zewnętrznym połączeniu zbieżnych dat wydzielają ostro z ciągłej historii moment przeszły i teraźniejszy, pokazując, ile stracono przez czas i ile dzięki niemu zrozumiano. Dlatego odnoszenia się do rocznic nie sposób zbyć jako wygodnej konwencji; jest to może jeden z ostatnich sposobów walki z rozbiciem współczesnej humanistyki, której teksty zdają się być monadami o przypadkowej tematyce. Kalendarz to dla ogólnohumanistycznego pisma nie tyle namiastka koniecznego porządku, ile punkt oparcia, pozwalający ujrzeć, jak kruchy jest jego porządek. Otwierając krótki przegląd prezentowanych tutaj tekstów, zaznajmijmy więc od daty.

Jeśli możemy oddać do Państwa rąk nowy numer Serii Humanistycznej „Zeszytów Naukowych” nie tylko w roku Brunona Schulza, ale jeszcze w lipcu – miesiącu jego urodzin, miesiącu zajmującym specjalne miejsce w jego twórczości – nie sposób rozpocząć inaczej, niż artykułem o Schulzu właśnie. W ten więc sposób, sto dwadzieścia lat po urodzinach tego wielkiego herezjarchy, kolejna „noc lipcowa” każe nam otworzyć numer tematyką literacką.

Z problemem stosunku słowa i obrazu w dziele Schulza mierzy się Monika Bednarczyk, starając się wykazać, dlaczego sztuki plastyczne nie mogły mu wystarczyć. Zdaniem autorki Schulzowskie dzieło wyrasta z nieustannego ruchu poszukiwania sensu, którego dynamika nie może zastygnąć w obrazie. Artykuł, korzystając z odwołań do teorii intersemiotycznych, podejmuje odważną i ikonoklastyczną z ducha próbę przedłożenia poetyckiego słowa nad obraz.

Duch daleko łagodniejszego ikonoklazmu prowadzi nas dalej od literatury w stronę filozofii. Artykuł Luizy Kuli omawia wizję ateistycznej duchowości André Comte’a Sponville’a. To jeden z tych współczesnych Francuzów (obok choćby Michela Onfraya), którym dziedzictwo Nietzschego służy do wyposażenia członków liberalnego społeczeństwa w pogodną wiedzę o ich kondycji. Tę interesującą próbę można naturalnie czytać na wiele sposobów; autorka podąża wiernie szlakiem rozważań Sponville’a, przedstawiając jego ideę postmaterialistycznego ateizmu o bogatej duchowości.

W zbliżonej, liberalnej perspektywie teoretycznej lokuje się następny artykuł, autorstwa Anny Markwart, przedstawiający wybrane koncepcje indywidualizmu – nowożytny (Adama Smitha i Alexisa de Tocqueville’a) oraz współczesne (Friedricha von Hayeka i Charlesa Taylora). Autorka poświęca wiele miejsca nakreśleniu stosunku indywidualizmu do egoizmu, pokazując, że rozwój liberalnego społeczeństwa dzięki rozszerzaniu jednostkowej wolności wiąże się z rozpadem więzi społecznych; paradoksalną odpowiedzią liberalizmu jest pewien zwrot etyczny, potrzeba zaproponowania koncepcji wartości. Teksty Luizy Kuli i Anny Markwart wchodzą w ten sposób w ukryty dialog, oświetlając duchową i etyczną rzeczywistość zindywidualizowanego społeczeństwa.

Porzucając tematykę filozoficzną, w dalszej części numeru powracamy do literatury – choć artykuł Olgi Bartosiewicz na temat żydowskich korzeni rumuńskiej awangardy cechuje także spojrzenie socjologiczne. Autorka odczytuje bowiem fenomen awangardy literackiej w kontekście historyczno-społecznym, pokazując, jak panowanie antysemityzmu w przestrzeni symbolicznej Rumunii początku XX wieku skłoniło wielu twórców żydowskiego pochodzenia do nowatorskich poszukiwań. Tekst ten – w zogniskowaniu określonego miejsca i czasu – pokazuje nie tylko, w jak złożone związki wchodzi sztuka i polityka, ale także jak mocno ucisk i walka z nim odciskają się w obszarze literatury.

Polityka literatury powraca również w następnym artykule. Damian Kubik z erudycyjną dokładnością bada w nim kulturoznawcze konteksty paryskich prelekcji Mickiewicza na temat literatur słowiańskich. Autor – oddając sprawiedliwość Herderowskiemu i Schleglowskiemu inspiracjom poety – stara się pokazać nowatorstwo Mickiewicza we wprowadzaniu do zachodniego dyskursu wiedzy o Słowiańszczyźnie. Wiedzy stanowiącej bez wątpienia konstrukt, silnie nacechowany stosunkami między centrum a peryferiami. Artykuł nie unika złożoności tej problematyki, lecz raczej stara się uchwycić specyficzny moment Mickiewiczowskiej działalności, w którym pojawienie się literatur słowiańskich w świadomości zachodnich badaczy musiało dokonać się za cenę kolonialnego zdeformowania.

Następny artykuł, autorstwa Agaty Linek, nakreśla związę genezę i rozwój arteterapii, ukazując jej przydatność w kontekście problemów współczesnego społeczeństwa. Natomiast pozostałą część numeru zajmuje już tematyka filmoznawcza. Artykuł Bogumiły Śniegockiej to interesujące przedsięwzięcie interdyscyplinarne: autorka proponuje sięgnięcie do teorii kina Gilles’a Deleuze’a, by poddać analizie wprawdzie filmy Wilhelma Sasnala, ale w ich warstwie obrazowej – malarskiej. Swobodnemu przekraczaniu przez Sasnala bariery obraz – kino wychodzą naprzeciw rozważania Deleuze’a inspirowane Bergsonem, a dotyczące funkcjonowania ruchu i czasu w kinie.

Natomiast artykuł Dawida Głowni opisuje fenomen, który wykracza poza prostą tematykę filmoznawczą: jego przedmiotem jest mianowicie zetknięcie francuskiego kina kryminalnego ze społeczeństwem Japonii. Autor kompleksowo pokazuje, jak ów importowany nabytek przełożył się na politykę japońskie-

go rządu wobec kina, a w szerszej perspektywie – ukształtował rozwój tamtejszego przemysłu kinematograficznego. Prócz całej warstwy rozważań teoretycznych tekst ten ma w sobie pewien antropologiczny nerw: jest intrygującym studium zderzenia kultur.

Tak oto prezentuje się oddawany w Państwa numer. Przy całej różnorodności proponowanej w nim tematyki, przewijają się przezeń dwa wątki: indywidualizm oraz polityczny kontekst kultury. Niemniej zanim będzie o nich mowa, rozpocznijmy, zgodnie z zapowiedzią, hołdem dla Brunona Schulza.

*Przemysław Tacik*



MONIKA BEDNARCZYK

(UNIWERSYTET ŚLĄSKI)

„NIESKOŃCZONA JEST ROLA DŹWIGACZA SENSU”.  
O ZNACZENIU RUCHU W TWÓRCZOŚCI  
BRUNONA SCHULZA

Słowo i obraz to dwa tworzywa twórczości Brunona Schulza. Grafik spotyka się zatem nieustannie z osobą poety. Schulz plastyk stawia siebie w odważnej roli ilustratora własnych opowiadań. Wkracza w przestrzeń tekstu z odautorską konkretyzacją, czyniąc to niejako na przekór wyobraźni czytelnika. Temat ten podejmuje w swojej książce Seweryna Wysłouch, w rozdziale zatytułowanym *Ilustracja autorska – casus Brunona Schulza*<sup>1</sup>. Schulz plastyk to jednak również twórca działający niezależnie od presji słowa. Owa „niezależność” staje się inspiracją dla poniższych rozważań. Warto bowiem przyjrzeć się słowu i obrazowi jako znakom pochodzącym z różnych kodów językowych, by następnie porównać ich „możliwości” kreowania przedstawić. Kwestia urzeczywistniania wyobrażeń prowadzi zaś do pytania o związki Schulzowskich grafik z jego opowiadaniem. Fenomen swoistego krążenia w obrębie dwóch dziedzin sztuki wiąże się bowiem z niezaspokojonym głodem poznania, jaki towarzyszy działalności Schulza. Poszukiwanie sensu, znaczenia oraz tej jedynej (właściwej) Księgi tkwi u podstaw każdego aspektu jego twórczości. Poszukiwanie wiąże się zaś nieodłącznie z ruchem. I właśnie określenie znaczenia ruchu w przedstawieniach Schulza będzie celem poniższego tekstu.

Próba odczytania niepowtarzalnej struktury językowej prozy Schulza skłania nas do poszukiwania kontekstów, które wskazałyby kierunek interpretacji wybiegający także poza tekst (co pozwoli nam wykorzystać związki obrazów z prozą). Dlatego do interpretacji kilku scen opowiadania *Genialna epoka* po-

---

<sup>1</sup> S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

służymy się grafikami z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, które staną się dla nas punktem odniesienia. Same zaś fragmenty wspomnianej prozy stanowić będą uzasadnienie tezy o niezwykłym przywiązaniu Schulza do dynamiki.

...

Chronologia twórczości Brunona Schulza podpowiada nam, iż na początku jego drogi był obraz i że to on stał się impulsem do rozwoju wyobraźni poetyckiej artysty. Dzięki tej różnorodności tworzy się triadyczny związek, ukazujący skomplikowaną sieć zależności charakterystycznych właśnie dla działalności Schulza: obraz kontra słowo kontra obraz poetycki. Taki schemat napięć wprowadza nas w przestrzeń komparatystyki intersemiotycznej, która pozwoli zestawić wymienione składniki Schulzowskiej twórczości.

Kwestia wyobraźni poetyckiej ewokuje koncepcję Gastona Bachelarda<sup>2</sup> i od niej należy rozpocząć<sup>3</sup>. Jego fenomenologia duszy uczy nas postrzegać dzieło literackie jako swoiste *novum*. Akt twórczy, oderwany od racjonalnego i skażonego kontekstem umysłu, charakteryzuje się przede wszystkim świeżością i czystością. Konsekwencją owego aktu jest powstanie, czy też wywołanie z przestrzeni wyobraźni, obrazu poetyckiego. Jest on jednak przedstawieniem stworzonym na mocy języka (tworem językowym). Obraz poetycki bierze swój początek w *logosie*. Niekonwencjonalność tego obrazu, czy też niekonstytutywność, wynika z momentalności znaku, jego oderwania od przyczyny oraz innowacyjności (owej świeżości użycia).

Filozofia Bachelarda jest jednak niewystarczająca w obliczu naszego problemu. Schulz lokuje bowiem swoje doświadczenie najpierw w obrazie, w liniach, proporcjach i perspektywie, w konkretnej przestrzeni. Przedstawienie otrzymuje tym samym określone w sposób fizyczny granice. Wyobrażenie zastyga w bezruchu, znaczenie ulega nasyceniu. Sens zostaje skadrowany, więc uchwycony. Obraz charakteryzuje się jeszcze momentalnością i statycznością. Nie gwarantuje nam on ciągłości, nie składa żadnej obietnicy. Jest tym, co tu i teraz – ujawnionym sensem, odczytanym i powtarzonym w swej aktualności. Owa aktualność zbliża obraz, w jego znaczeniu, do obrazu poetyckiego. Jednak w żadnej mierze nie chodzi o „statyczność”. Obraz poetycki jest według Bachelarda dynamiczny, co wynika z właściwości języka.

Pozostawimy jednak w otoczeniu obrazu. Mimo przynależności do innego kodu językowego niż werbalny, także on jest znakiem. Odnajdujemy go w sys-

---

<sup>2</sup> Wszelkie treści odnośnie do koncepcji Gastona Bachelarda za jego *Wstępem do poetyki przestrzeni (Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia, oprac. H. Markiewicz, tłum. W. Błońska, Warszawa 1970, t. 2)*.

<sup>3</sup> Koncepcja Bachelarda posłuży nam jedynie w kwestiach dotyczących wyobraźni, genyzy obrazu poetyckiego oraz specyfiki języka.

temie relacji stworzonym przez Charlesa Sandersa Peirce’a<sup>4</sup>. Obraz posiada dominującą wartość indeksu. Trzeba bowiem pamiętać, iż każdy znak nosi znamiona zarówno symbolu, ikony, jaki i indeksu. O statusie obrazu decyduje głównie jego zasięg czasowy. Indeks odnosi się do chwili obecnej. Trwa na podstawie swej przyczynowości. Aktualność obrazu doskonale wpisuje się w takie rozumienie indeksu. Rozpatrzmy elementy składające się na znak, aby zrozumieć charakter rodzących się napięć.

Istnienie indeksu, jak każdego znaku, wymaga wyróżnienia środka przekazu, czyli reprezentamenu. W przypadku grafik Schulza jest to sama struktura obrazu (wizualność). Przedmiotem – referentem – pozostaje rzeczywistość, która stała się podstawą przedstawienia. A zatem nie chodzi o jednostkowy byt lub abstrakt (pies, krzesło, radość), lecz o wycinek rzeczywistości (imaginacji) ujęty na przestrzeni grafiki. Wreszcie o znaczenie znaku (interpretant), który przy pomocy innych znaków definiuje interesujący nas indeks. W tym przypadku obraz zostaje przełożony na słowo, czyli konwencjonalny sposób wyrażania treści; zyskuje tym samym nazwę. I jest to pierwsza intersemiotyczna<sup>5</sup> czynność komplikująca relacje poszczególnych elementów znaku, wprowadzająca inny język wyrażania.

Grafika zatytułowana *Pielgrzymi* poprzez swój interpretant przekazuje nam następującą treść: pielgrzymi – osoby zmierzające do miejsca kultu. Tak wyposażonych odsyła nas jednocześnie zarówno do obrazu (reprezentamenu), jak i do referentu – wyobrażenia konkretnego pielgrzyma. Lub też, kolejno, przez przedmiot trafiamy do przekazu. Inaczej natomiast dzieje się, gdy czytamy stwierdzenie: *Undula u artystów* (tytuł innej Schulzowskiej grafiki). Taki interpretant wysyła nas momentalnie do obrazu, który na zasadzie bezpośredniego związku przylega do nic nam niemówiącego znaczenia. Nasze zagubienie na linii znaczenia przedmiotu i znaku potwierdza również indeksowy charakter grafik Schulza. Ikoniczność, nasuwająca się podczas myślenia o obrazie, w przypadku tego artysty wyprowadza odbiorcę na manowce. Ikona bowiem odwołuje się do przedmiotu na zasadzie podobieństwa. Przedstawienia z *Xięgi bałwochwalczej*, które nas w tym tekście interesują, dalekie są od rzeczywistości doświadczanej przez człowieka empirycznie. Sytuują się zatem po stronie tego, co abstrakcyj-

---

<sup>4</sup> Teoria Ch. S. Peirce’a opracowana została na podstawie: Ch. S. Peirce, *Wybór pism semiotycznych*, tłum. R. Mirek, A. J. Nowak, Warszawa 1997 oraz A. Burzyńska, *Semiotyka*, [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007.

<sup>5</sup> „Inter” to ten, który znajduje się wewnątrz. W przypadku intersemiotyczności poruszamy się w obrębie różnych systemów znakowych. Dokonując przekładu jednej postaci znaku na inną, pozostajemy jednak wciąż w granicach kultury (rozumianej za Łotmanem i badaczami tartuskimi jako system semiotyczny złożony z fenomenów artystycznych – także obrazu malarskiego i dzieła muzycznego). W takim rozumieniu przekład jest realny (za: S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność – literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie) studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004).

ne, wyimaginowane, na tej zasadzie, iż łączą w sobie elementy otaczającego nas świata w sposób aż tak nowy, że pozbawiony pierwowzoru w naszych umysłach.

Obrazy Schulza przyjmują jednak wartość indeksów przede wszystkim za sprawą swojego czasowego zasięgu. Czas odgrywa ogromną rolę w twórczości pisarza, dlatego nie możemy pozostać obojętni na ten aspekt znaku. Teraźniejszość obrazu sugeruje nam jego niewystarczalność w obliczu poznania – kwestii najistotniejszej w twórczości Schulza. Pisarz zmierza do niego drogą okrężną. Jest to ruch płynny, muskający jedynie sedno rzeczy. Nieustająca egzegeza rzeczywistości, jaką sobie założył, zakazuje mu w sposób stanowczy dotarcia do głębi. Stąd potrzeba ruchu. Z tej wynika kolejna potrzeba – potrzeba czasu, ale mającego pełny wymiar; czasu, który oferuje wczoraj, czasu, który nie zatrzymuje się na dniu dzisiejszym, ponieważ gwarantuje nam jutro. Świadome unikanie sedna pociąga za sobą unikanie momentalności, statyczności, która mogłaby przysporzyć konkretności. Grafika „tłamsi” ruch. Interpretant, choć pochodzi z innego systemu nazywania, nie wprowadza do relacji wewnętrznych dodatkowych napięć z kategorii czasu. Interpretant bowiem nie posiada możliwości, które zostają przypisane interpretatorowi. To właśnie udział tej osoby trzeciej, która zwiąże w całość fenomen konkretnego przedstawienia (obrazu), kieruje nas w stronę słowa. Słowo nadaje wyobrażeniu nowe granice – poszerza je, zapewnia dynamikę. Jako przykład niech posłuży interpretacja Jerzego Ficowskiego. Pisze on tak:

W grafice *Undula u artystów* bohaterka siedząca na szerokim fotelu przyjmuje podchodzących kolejno mężczyzn. Każdy z nich przynosi jej w hołdzie własne dzieła, jak obrazy i rzeźby wysławiające jej urodę i świetność. Undula od niechcenia rzuca okiem na dary swoich wyznawców i po kolei upuszcza je na podłogę. Jej obnażona noga wyciągnięta w stronę bałwochwalców zmusza, by zachwyt rzucił ich na klęczki<sup>6</sup>.

Interpretator traktuje całość znaku jako punkt wyjścia do rozważań, które przyjmując formę narracji, stają się tłumaczeniem grafiki, czyli – mówiąc dosadniej – przekładem, i jest to drugi z intersemiotycznych zabiegów, który ma na celu oświetlenie jednej dziedziny sztuki poprzez inną<sup>7</sup>. Przyjrzyjmy się dokładniej próbie uchwycenia sensu przez badacza drohobyckiego artysty. Jak słowo wywiązuje się z powierzonego mu zadania, poruszenia obrazu (przedstawienia)?

---

<sup>6</sup> J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, Sejny 2002, s. 257.

<sup>7</sup> Między innymi o próbach opisu dzieł sztuki różnych od literatury przez jej teoretyków i badaczy traktuje szkic Seweryny Wysłouch (S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] *Intersemiotyczność – literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie) studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004). To swoiste wycieczki w przestrzeń tekstów, do których interpretacji wykorzystuje się literaturoznawczą terminologię, pomimo iż ich język jest różny od literackiego. Powstają w ten sposób nowe gatunki trudne do ostatecznego zdefiniowania (ekfraz).



Jako pierwsze naszą uwagę przykuwają czasowniki. Przyjmuje, przynosi, rzuca okiem, upuszcza, zmusza – to wszystko formy gramatyczne czasu teraźniejszego. Fakt ten nie powinien nas jednak zmylić. Prowadzona opowieść próbuje wniknąć poprzez *praesens* w przestrzeń zdominowanego aktualnością znaku. Spojrzenie Ficowskiego odbywa się w jakimś „tu i teraz”, jest równoległe z jego narracją; narracją, którą również można odczytać i tym samym opisać przy pomocy innego języka. Badacz bowiem, jakby ujął to Bachelard, buduje swój obraz poetycki niejako ponad „konwencjonalnym” językiem. Stosuje środki, które tworzą nową jakość stylistyczną. Gdy zaczniemy zatem czytać mniej konwencjonalnie, dostrzeżemy, jak postaci przedstawione przez Schulza zaczynają przemieszczać się, krążyć. Wszystko zaś za sprawą przytłaczającej osobowości Unduli, która tylko rzekomo pozostaje nieruchoma. Zauważmy, iż „rzuca okiem” i „upuszcza dary”, wykonuje zatem pojedyncze gesty i to cyklicznie, gdy pojawia się następny artysta. Artysta stojący w kolejce przesuwa się do przodu, robiąc miejsce postępującemu za nim. Tak więc kolejni przybywający mężczyźni ukazują nam ciąg, który nadaje obrazowi czasową troistość.

Warte uwagi są również epitety, cała warstwa imienna opisu. Wybór słów determinuje oczywiście stopień konkretyzacji, czyniąc ją wyrazistą lub rozmytą. Osią budującą interpretację jest na pewno ciąg: fotel, hołd, dary, wyznawcy (bałwochwalcy). Rzeczowniki te tworzą zasadnicze napięcie, jakie rozgrywa się między dwojgiem aktorów zarysowanej sceny: Unduli i mężczyzny (reprezentowanego poprzez mnogość). Ona – bohaterka – uzbrojona zostaje w „urodę” i „światłość”. On – artysta – przytłoczony jest zachwytem. Łączy ich tylko jedno: noga. Noga, którą Undula obnażoną wyciąga w stronę swego wyznawcy, a ten ugina swoją, padając na kolana. Noga składa hołd nodze. Tak się dzieje, gdy Idol przybywa do wrażliwych na estetykę kobiecego ciała. Undula zjawia się i zajmuje honorowe miejsce na piedestale (w szerokim fotelu). Zauważmy ten ruch. Owo „u” zdradza nam, iż podmiot kultu pochodzi z zewnątrz. Przybywa do swoich wyznawców, dokonując zatem jeśli nie nawiedzenia, to objawienia. Możemy więc dodać własny głos do interpretacji Jerzego Ficowskiego. Undula pretenduje bowiem niespodziewanie do rangi uchwyconego sensu, ujawnionego. Jej znikomy ruch, ruch „od niechcenia”, czyni z postaci „bohaterki” obraz ukryty w obrazie. Wizyta kobiety u artystów (malarzy, rzeźbiarzy) staje się rodzajem peregrynacji wizerunku Idola i dzięki temu dopełnia ideę cykliczności (dynamika zostaje zachowana).

Bałwochwalca, jak nazwa go Ficowski, postępując w procesji do tronu Unduli, uosabia przeciwieństwo tego wyznawcy, który przemieszcza się w celu dotarcia do miejsca kultu, do miejsca przebywania Idola. Pielgrzym, bo o nim mowa, zostaje mianowany przez Schulza poszukiwaczem sensu. Celem pielgrzymy jest oczywiście odnalezienie Księgi. Nas jednak interesować będzie sama filozofia pielgrzymowania jako próby rozproszenia znaczenia.

Pierwowzorem owej idei, wstępem do niej, zdaje się być grafika zatytułowana właśnie *Pielgrzymi*. Podobnie jak ta rejestrująca wizytę Unduli u artystów,

pochodzi ona również z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, gdzie zajmuje trzynastą pozycję. To zatem kolejna wariacja wyobraźni autora z kobietą w centrum. Ukryty w mnogiej postaci interesujący nas pielgrzym wkracza w przestrzeń swego bóstwa, więc to on tym razem pozostaje obcym. Nie jest to dziwne, bowiem *peregrinus* – łacińskie słowo, od którego wywodzi się polski „pielgrzym”, oznacza właśnie „obcego”.

Usytuowana w podobny sposób kobieta (w rogu grafiki) przyjmuje swobodną pozę gospodyni. W niczym nie przypomina skrępowanej własną niechęcią czy zniesmaczonej Unduli. Więcej nawet, kobieta spogląda w naszą stronę, podpira twarz w sposób, który podkreśla, iż to z zewnątrz pochodzi przedmiot jej zainteresowania. Czyżby wypatrywała już nowych przybyszów, w swej perfidii i nieubłaganiu? Tymczasem ci, przybyli, tłoczą się u jej stóp, wiją, oddają pokłony. Ich zniekształcone postacie niepokoją nas dodatkowo. To przedstawiciele karłów, a zatem w stosunku do artystów zdegradowani jeszcze bardziej w obliczu bóstwa. Nie można zatem w żadnym wypadku traktować tego przedstawienia jako ikony. Podobieństwo zostało zaczerpnięte z rzeczywistości jedynie za sprawą nazwy – interpretantu, który sugeruje nam konkretne skojarzenia i nazywa właściwie nienazywalne. Tym samym i my zostajemy skuszeni możliwościami symbolu (słowa), który pozwolił Schulzowi zatopić się bez reszty w swoją mitologię. A mit to przede wszystkim opowieść.

Dlatego też odnajdujemy kontynuację filozofii pątnika w opowiadaniu *Genialna epoka*, które pochodzi ze zbioru *Sanatorium pod klepsydrą*. Owa kontynuacja oznaczać będzie dla nas kontekst, który pozwoli odczytać zaistniałą sytuację.

Cyklicznym pielgrzymem jest w nim Szloma, mieszkaniec miasteczka, szczególnie w swym niekonwencjonalnym sposobie egzystowania:

W same święta wielkanocne, z końcem marca lub początkiem kwietnia, wychodził Szloma, syn Tobiasza, z więzienia, do którego zamykano go na zimę po awanturach i szaleństwach lata i jesieni. Pewnego popołudnia tej wiosny widziałem go przez okno, jak wychodził od fryzjera, który był w jednej osobie balwierzem, cyrulikiem i chirurgiem miasta, otwierał z dystynkcją, nabytą pod rygiem więziennym, szklane, błyszczące drzwi fryzjerni i schodził z trzech drewnianych schodków, wyświeżony i odmłodzony, z wystrzyżoną dokładnie głową, w przykrótkim surduciku i podciągniętych wysoko kraciastych spodniach, szczupły i młodzieńczy mimo swych czterdziestu lat<sup>8</sup>.

Szloma pojawia się wraz ze zmartwychwstaniem – w szerokim znaczeniu tego słowa – i rozpoczyna swoją brawurową wędrówkę. Kolejną, bowiem znów zamknięto go, niejako na przechowanie, aby okres zimy (wyłączony z wegetacji) spędził w bezpiecznym ukryciu. Szloma zstępuje w odrodzoną naturę, której reinkarnacja łączy się z pełnią chrześcijańskiej radości, zstępuje po trzech scho-

---

<sup>8</sup> B. Schulz, *Genialna epoka*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarczyński, Wrocław 1998, s. 138.

dach. Wychodzi zaś od fryzjera, który tytułuje się jeszcze w trojaki sposób jako balwierz, cyrulik i chirurg. Towarzyszy Szłomie blask szklanych drzwi za jego plecami. On sam również błyszczy świeżością i młodością, niby nowo narodzony. Tak różny jest od „minionego” syna Tobiasza, iż ubranie, które posiada, nie do końca na niego pasuje. Pielgrzym nasz prezentuje się nieco groteskowo, co jednak nie umniejsza jego znaczenia, wręcz przeciwnie. Nikt też nie towarzyszy zstępowaniu Szłomy w przestrzeń rynku. „Zmartwychwstanie” odbywa się w obecności tylko jednego, przypadkowego zapewne świadka, jakim jest snujący opowieść bohater – Józef.

„Awantury i szaleństwa lata i jesieni” stanowią kulminację cyklu, jaki każdego roku wypełnia Szłoma. Zatrącenie umożliwiła ponowne odrodzenie. Motyw ten, wynikający z porządku przyrody, wykorzystują również religie, wykorzystuje i Schulz – przedstawiciel bałwochwalców. Poruszamy się zatem w polu semantycznym „mitu” i „kultu”.

Świat otwiera się przed Szłomą niczym upragniona księga, która objawi przerwane ścieżki sensów i pozwoli je podjąć. Wraz z wiosną dokonuje się kolejna inicjacja jak i namaszczenie pielgrzymia. Moment ten wydaje się być kluczowy dla dalszych wydarzeń:

Tylko raz w roku, w dniu wyjścia z więzienia, czuł się Szłoma tak czystym, nieobciążonym i nowym. Dzień przyjmował go wówczas w siebie umytego z grzechów, odnowionego, pojednanego ze światem, otwierał przed nim z westchnieniem czyste kręgi swych horyzontów, uwiecznione cichą pięknnością<sup>9</sup>.

Niepowtarzalny dzień, w który Szłoma wchodzi wyprostowany i nieskazitelny, jest dniem jego zwycięstwa nad granicami, jakie wyznacza rzeczywistość wyzuta ze zdolności swobodnej, twórczej metamorfozy.

Pielgrzym, wiedziony instynktem, odbywszy swe pogańskie misterium na schodach wiodących do fryzjerni, wkracza na drogę zatury. Jest on bowiem tym, który zmierza do miejsca kultu, miejsca, w którym istnieje prawdopodobieństwo obcowania z bóstwem.

I podnosząc ze zgrozą smukły pantofelek Adeli, mówił jakby urzeczony połyskliwą, ironiczną wymową tej pustej łuski z laku – Czy rozumiesz potworny cynizm tego symbolu na nodze kobiety, prowokację jej rozwiązłego stąpania na tych wymyślnych obcasach? Jakże mógłbym cię pozostawić pod władzą tego symbolu. Broń Boże, bym to miał uczynić...

Mówiąc to, wsuwał wprawnymi ruchami pantofelki, suknię, korale Adeli w zanadrze.  
– Co robisz, Szłoma? – rzekłem w osłupieniu.

Ale on szybko oddalał się ku drzwiom, utykając lekko w swych przykrótkich, kraściastych spodniach. W drzwiach odwrócił raz jeszcze szarą, całkiem niewyraźną twarz i podniósł rękę do ust ruchem uspokajającym. Już był za drzwiami<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 143.

Szlema, zaproszony przez świadka swojego odrodzenia do wnętrza domu, odnajduje się w przestrzeni dzierżonej przez Idola-Adelę. Jego wędrówka zyskuje swój połowiczny finał. Szloma nie doświadcza bowiem obecności swego bóstwa. Krótka pielgrzymka, jaką odbywa na przestrzeni opowiadania, doprowadza do skalania jego osoby; wkrada się on niczym złodziej do pokoju Adeli, by skraść symbole bałwochwalczego kultu. Gdy plądruje „świętynię”, czyli garderobę (sypialnię) służącej, jego status traci na wartości. Szloma staje się tułaczem, włóczęgą, który posiada „wprawne” dłonie złodzieja. Co więcej, jego zachwyty, „urzeczenie”, czyni go podobnym w zachowaniu do osoby cierpiącej na uzależnienie. To prawie fanatyzm, fetyszyzm. „Pusta łuska z laku”, a zatem pozbawiona treści, oślizgła namiastka swego wypełnienia sprawia, że Szloma traci swą czystość i pierzcha w przestrzeń obcą, w miasto. Traci również swoją twarz, przestaje być wyrazisty, stapia się z masą unижonych wyznawców podobnych do siebie, ponижonych w swej nieoryginalności.

Ten krótki fragment zawiera zatem napięcie paralelne do tego występującego w analizowanych wcześniej grafikach z *Xięgi bałwochwalczej*. Postać Szlomy staje się wyrazista w momencie, gdy unaocznia się jego misja jako pielgrzyma. Grafika, która powstała pierwsza, jest dla nas intertekstem (kontekstem), który pozwala odnaleźć sedno interpretowanej sceny, tak jak postrzega to Michael Riffaterre<sup>11</sup>. Jednak intertekst przez nas rozpoznany jest szczególny, pochodzi bowiem z innej dziedziny sztuki. To wybieg interdyscyplinarny, zakładający wspólnotę sztuk<sup>12</sup> pomimo różnic ich wyrażania.

Teoria Riffaterrego, poszukując ścieżki interpretacji tekstu (znaku) poprzez intertekst (przedmiot), odnajduje w tej zależności szczególną rolę interpretantu. Pojęcie to zostaje zapożyczony z przywoływanej wcześniej sieci nazewnictwa Peirce’a. Również dla nas nowy wymiar interpretantu może znaleźć zastosowanie. Powróćmy zatem do syna Tobiasza.

Szlema, przywłaszczając sobie przedmioty należące do Adeli, nie tylko traci dopiero co odzyskaną świeżość, ale staje się również nosicielem kultu – żywym świadectwem wiary w swoje bóstwo. Im dłużej przemieszcza się, tym bardziej jego ramiona uginają się pod ciężarem relacji z Idolem. Jedyne początek drogi pątnika charakteryzuje się lekkością („nieobciążony”). Stąd cykliczne ustawianie i wykluczenia – spychanie pielgrzyma na peryferie społeczne, zamykanie go w więzieniu.

Swoiste semantyczne „nosicielstwo” dotyczy jednak nie tylko kultu, składają się na nie również odkryte w trakcie wędrowania elementy znaczenia. Ono

---

<sup>11</sup> M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, [w] *Pamiętnik literacki LXXIX*, tłum. K. i J. Faliccy, 1988, z. 1.

<sup>12</sup> O możliwości odnajdywania podobieństw pomiędzy literaturą a sztukami plastycznymi pisał Borys Uspieski w książce: *Poetyka i kompozycja*, tłum. P. Fast, Katowice 1997, s. 191–243. Skupiał się on jednak głównie na aspektach kompozycyjnych, chwytach formalnych. Dostrzegał wspólnotę w wewnętrznej organizacji „tekstów” artystycznych pochodzących z obu dziedzin sztuki.

zatem pozostaje także w ruchu, jest przenoszone i łatwe do zgubienia. Wyrazem tego w języku Schulzowskiej prozy staje się metafora.

Na szczególny wymiar wędrowania bohaterów Schulzowskich opowiadań zwraca uwagę Arkadiusz Kołodziej. W swoim szkicu zatytułowanym *Znaki błędzenia w prozie Brunona Schulza*<sup>13</sup> posiłkuje się on motywem labiryntu jako sposobu kreowania rzeczywistości przez drohobyckiego artystę. Błądzenie bohaterów zdaniem Kołodzieja wynika oczywiście z ich skłonności do wędrowania, wałęsania się, równa się pragnieniu przedarcia się do zbawienia, a także odejścia od źródeł życia. Można zatem stwierdzić, idąc tym tropem, iż błędzenie w prozie Schulza (dodajmy: perfidne) staje się metaforą nienasyconych duchowych pragnień.

Teza zawarta w szkicu Kołodzieja, iż bohaterowie stworzeni przez Schulza wałęsają się bez celu i sensu, otwiera, obok zaproponowanej przez nas cykliczności, drugą perspektywę interpretacji. Twórczość drohobyczanina zyskuje tym samym wieloznaczność. Czy można bowiem nazwać pielgrzymkę bezcelową, a udział w cyklu zbawienia podążaniem ślepych uliczkami labiryntu? Czy można krążyć w labiryncie? Konstrukcja labiryntu poprzez szereg ślepych zaułków wymusza na idącym zapuszczanie się w nie i wycofywanie. Cykliczność preferuje zdecydowanie inny rytm. Ona pozwala okalać sens, otaczać jego epicentrum. Cykliczność należy zatem do „sfery” pielgrzymowania, wiążąc się z pojęciem obrzędu, kultu, a zatem *sacrum*, w które wpisana jest powtarzalność. Natomiast błędzenie zaproponowane przez Kołodzieja łączyć się będzie z drugim rodzajem ruchu, tym który niesie ze sobą ryzyko niezrozumienia – „sferą” metafory. Interesować nas będzie zatem błędzenie na poziomie znaku.

Sięgnijmy do źródła znaczenia metafory. Z greckiego tłumaczy się ją jako przenośnię. *Met(a)-* oznacza „wśród”, ale również „po” oraz „z tyłu”. *-For(a)* odnosi się zaś do „noszącego”, „dźwigacza”, „przenoszącego”<sup>14</sup>. Metafora zatem oddala nas od sensu dzięki swobodnej pracy samych słów. Znaczenie pozostaje w ruchu. Jest w samym centrum, ale również tuż przed i tuż po. Może zaskoczyć nas właściwie wszędzie. Jego odkrywanie jest nieskończone, jak nieskończona jest rola dźwigacza sensu. Metafora zmienia punkt odniesienia, miejsce, z którego spoglądamy na przedmiot, i to wielokrotnie. Dzięki temu możemy kontynuować naszą wędrówkę drózkami rzeczywistości, wędrówkę bez końca. Metafora wikła nas także w powtórzenia. Obejmuje klamrami tożsamego znaczenia, podkreślonego i wyolbrzymionego. Zapewnia nam zatem naddatek treści, nadmiar pęczniący w omownych zabiegach stylistycznych: „Metafory okazują się semantycznymi powtórzeniami, toteż peryfrazy Schulza są faktycznymi parafrazami”<sup>15</sup>. Peryfrazą i parafrazą to kolejne wyznaczniki przemieszczenia w obrębie obrazu poetyckiego. Pierwszy z tropów, zawierający przedrostek *per(y)-*,

<sup>13</sup> *Miniatura i mikrologia*, red. A. Nawarecki, t. 3, Katowice 2003.

<sup>14</sup> W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1991.

<sup>15</sup> *Metafora*, [w:] W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, *Słownik schulzowski*, Gdańsk 2006.

otacza więc wyjściowy sens, poruszając się wokół, ponad nim. Drugi zdaje się do sensu raczej przylegać. *Par(a)*- tłumaczy się bowiem jako poza (czymś), (tuż) obok, ale i mimo, czyli niejako na przekór<sup>16</sup>.

Podstawą metaforyzacyjnych działań Schulza są (...) operacje metajęzykowe, to znaczy takie, które przekształcają jednostki wyjściowe (nazwy) za pomocą zupełnie nowej leksyki – zachowując podstawowe znaczenie słów będących punktem wyjścia (źródłem metafory)<sup>17</sup>.

Metafora staje się zatem centrum, od którego rozchodzą się kolejne kręgi sensu, pozostając jednak w konkretnym polu semantycznym. Każde, nawet najbardziej peryferyjne omówienie, łączy się z sednem rzeczy. Błądzenie pozostaje zatem złudzeniem, igraszką, na którą świadomie pozwala sobie pisarz, występując z ram konwencji, tworząc prozę poetycką.

Inne znaczenie posiada jednak „błąd”, zjawisko pochodne od „błądzenia”. Na to wskazuje etymologia wyprowadzona przez Aleksandra Brücknera<sup>18</sup>. Co więcej, z tego samego rdzenia wywodzi się również „obłąd”, synonim szaleństwa. „Błąd” posiada w swojej definicji środek stylistyczny, traktowany jako pochodna metafory, a zwany katachrezą. Stanowi ona rodzaj językowego nadużycia, zostaje bowiem oparta o zbyt odległe skojarzenia, bądź też zbyt ekspresywne, nielogiczne dla odbiorcy. Katachreza, będąca oznaką wybujałości i nadmiaru, znajduje zaszczytne miejsce w prozie Schulza.

Operacje nazwotwórcze Schulza, polegające na nazywaniu nienazywalnego, odpowiadają dokładnie zjawiskom należącym do tak rozumianej katachrezy<sup>19</sup> – rozwijają się od rzeczy mającej nazwę do wyrażenia metaforycznego.

Rzeczom niemającym nazwy w twórczości Schulza nazw najczęściej udziela słownictwo należące do takich kategorii jak „sztuka”, „literatura”, „mit”, „natura”<sup>20</sup>.

Przy pomocy katachrezy powstają obrazy nazywające pozbawione związku z rzeczywistością wyobrażenia artysty. Pełne symboliki (pantofelków i pęczniejącej przyrody) pasożytują na dowolnie wybranych polach semantycznych. I także my, interpretatorzy, wpisujemy się w tę niejako ograniczoną przestrzeń okalającą sedno Schulzowskiej wizji, posiłkując się słowami „kluczami” do jego twórczości<sup>21</sup>.

Metafora, parafraza, peryfraza i wreszcie katachreza stają się nośnikami sensu, omawiając go w swoisty sposób. Wracając zatem do klasyfikacji Riffater-

---

<sup>16</sup> W. Kopaliński, op. cit.

<sup>17</sup> *Metafora*, [w:] *Słownik schulzowski*, op. cit.

<sup>18</sup> W. Kopaliński, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 2000.

<sup>19</sup> „W znaczeniu szerszym to odmiana metafory, której podstawą jest brak właściwego wyrażania”. Ibidem.

<sup>20</sup> *Katachreza*, [w:] *Słownik schulzowski*, op. cit..

<sup>21</sup> Uzbrojeni choćby w słownik poświęcony zagadnieniom twórczości pisarza.

rego, moglibyśmy wymienione środki stylistyczne postawić w roli pośrednika między tekstem a intertekstem, czyli w roli interpretanta. „Przenośnie” wyznaczają miejsce wspólne struktury grafiki i opowiadania<sup>22</sup>. *Pielgrzymi* zyskują, jako całość, metaforyczne znaczenie, równając się mizoginicznym upodobaniom autora-bałwochwalcy, który oddaje hołd swemu Idolowi. Podobnie jak Szłoma, postać stworzona poprzez poetycki obraz sytuujący się w tej samej przestrzeni *sacrum* i oznaczająca w rezultacie to samo zamięłowanie.

Bruno Schulz to zatem mitotwórca i pielgrzym snujący swoją opowieść, balansujący na granicy obłędu, skazujący sam siebie na wykluczenie po „awanturnach i szaleństwach lata i jesieni”. Szaleństwem jest niewątpliwie również akt twórczy, któremu ulega bohater *Genialnej epoki* (Józef) i o którym sam opowiada, czyniąc tym samym wycieczkę w krąg leksyki przyrodniczej. Fragment ten stanowi również doskonałe podsumowanie niniejszej próby ukazania związków sztuki plastycznej i sztuki słowa w twórczości Schulza i tym samym udowodnienia, jak istotny jest ruch (dynamika) w przedstawieniach drohobyczanina.

Było to rysowanie pełne okrucieństwa, zasadzek i napaści. Gdy tak siedziałem napięty jak łuk, nieruchomy i czatujący, a w słońcu dookoła mnie płonęły jaskrawo papiery – wystarczyło, aby rysunek, przygwożdżony mym ołówkiem, uczynił najłżejszy ruch do ucieczki. Wówczas ręka moja, cała w drgawkach nowych odruchów i impulsów, rzucała się nań z wściekłością jak kot i już obca, zdziczała, drapieżna, w błyskawicznych ukąszeniach zagryzała dziwoląga, który chciał się jej wymknąć spod ołówka. I dopiero wtedy odluźniała się od papieru, gdy martwe już i nieruchome zwłoki rozkładały, jak w zielniku, swą kolorową i fantastyczną anatomię w zeszyście.

Powstawanie dzieła plastycznego przypomina w relacji Józefa polowanie na dziką zwierzynę. To czyn bestialski i dokonywany na bestii. Szereg negatywnych określeń, takich jak: okrucieństwo, napaść, wściekłość, zdziczałość, łączy się z nazwami czynności, które pozwalają zwierzętom czy to obronić się przed agresorem, czy to zdobyć konieczny do przetrwania pokarm: czatowanie, ukąszenie, zagryzanie, wymykanie się. Natura staje się podstawą do tworzenia przestrzeni kultury, jednocześnie bulwersując.

Sam plastyk ulega przeobrażeniu i staje się najpierw łukiem, napiętym i gotowym do oddania strzału. Następnie zaś spostrzega obcość swojej dłoni, która zmienia się w polującego na przedmiot obrazu kota. W końcu jednak zdaje sobie sprawę, iż finałem tej krwiożerczej zabawy jest śmierć, a co za nią idzie rozkład i ferment. Uchwycenie obrazu, wtłoczenie go w ramy papieru, równoznaczne jest z morderstwem. W bachicznym szale dokonuje się zatem akt przemocy, po którym następuje bezruch, spokój i pustka. Rola artysty kończy się, a efekt

---

<sup>22</sup> „Intertekstualność funkcjonuje, a tekst w konsekwencji przybiera swoją tekstowość tylko pod warunkiem, że lektura z T [tekst] do T' [intertekst] przechodzi przez I [interpretant], że interpretacja tekstu w świetle intertekstu jest funkcją interpretantu”. M. Riffaterre, op. cit., s. 304 (tekst w nawiasach własny).

wyczerpującej pracy pozostaje martwy. Pomimo swej fantastyczności jest tylko schematem („anatomią”) tego, co udało się pochwycić za sprawą odruchów, impulsów, w drgawkach.

Pełen dynamizmu opis aktu twórczego odczytywać można jako komentarz samego Schulza do intrygującej nas kwestii powielania motywów plastycznych w opowiadaniach. Możliwość demiurgicznego prowadzenia kreski schodzi na drugi plan wobec możliwości nazywania i to w sposób nowy, świeży – poetycki, czyli boski. Potrzeba nieustannego ruchu skłania Schulza do słowa.

Podkreśla to również Jerzy Ficowski w *Słowie o Xiędze bałwochwalczej*:

Był to czas przełomowy w artystycznej biografii Schulza. Co najmniej od kilku już lat pisał po kryjomu, nie ujawniając na razie nikomu, że swe aspiracje twórcze przemieszcza w inne rejony, że – nie rezygnując z uprawiania plastyki – zmierza w kierunku sztuki słowa, która wkrótce miała zdominować to wszystko, co dotychczas było dlań sprawą główną<sup>23</sup>.

„Sprawa główna” miała pochłonąć Brunona Schulza bez reszty, a praca nad opowiadaniem stać się nadrzędną wobec każdej innej. Obraz zaś miał być odtąd już jedynie wstępem do pełnej przemieszczającego się sensu „sztuki słowa”.

#### ABSTRACT

The word and the image – these two important aspects of Bruno Schulz's works are worth discussing. How does one influence the other? Which of them appeared as the first inspiration in the writer's mind? Schulz is not only a prose writer, but also a painter. For this reason it can be assumed that he thinks through both pictures and words. Both categories entail the sign. The sign leads us to the field of semiotics and poetics. We should look for answers on these two levels of language.

A “metaphor” means a movement of sense. It can concern the past, the present and the future. Consequently, a metaphor means the complete expression. We might say that words give us the best possibility to express our thoughts and the image loses the battle with the word. The inadequacy of the word can be endorsed as well by the Peirce's theory of sign, which perceives the image as an index relating exclusively to the present.

No progress may be achieved without the metaphor and movement. In Schulz's view, the image kills its object, depicting it as motionless. That is why the writer had to take a pen in his hand. Only through words could he look for the true sense.

---

<sup>23</sup> J. Ficowski, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*, [w:] B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, Warszawa 1988, s. 14.



## BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA (BRUNO SCHULZ)

1. *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998.
2. *Xięga bałwochwalcza*, Warszawa 1988.

## BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Bachelard G., *Wstęp do poetyki przestrzeni*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, tłum. W. Błońska, Warszawa 1970, t. 2.
2. Balbus S., *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność – literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie) studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.
3. Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007.
4. Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 2000.
5. *Czytanie Schulza: materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994.
6. Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002.
7. Jarzębski J., *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998.
8. Kołodziej A., *Znaki błędzenia w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, red. A. Nawarecki, t. 3, Katowice 2003.
9. Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1991.
10. Peirce Ch. S., *Wybór pism semiotycznych*, tłum. R. Mirek, A. J. Nowak, Warszawa 1997.
11. Riffaterre M., *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, [w:] *Pamiętnik literacki LXXIX*, tłum. K. i J. Faliccy, 1998, z. 1.
12. *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003.
13. Stala K., *Na marginesach rzeczywistości: o paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.
14. Uspiński B., *Strukturalna wspólnota sztuk. Ogólna zasada organizacji dzieła malarzkiego i literackiego*, [w:] idem, *Poetyka kompozycji*, tłum. P. Fast, Katowice 1997.
15. Wysłouch S., *Ilustracja autorska – casus Brunona Schulza*, [w:] eadem, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
16. Wysłouch S., *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] *Intersemiotyczność – literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie) studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.



LUIZA KULA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

## NOWA DROGA ATEIZMU WEDŁUG ANDRÉ COMTE'A-SPONVILLE'A

Pod względem duchowości rzeczywistość wygląda paradoksalnie: podczas gdy w większości krajów zachodnich kościoły pustoszeją, wzrasta jednocześnie poza nimi zainteresowanie duchowością. Coraz więcej ludzi odczuwa tęsknotę do nadania swemu życiu jakiegoś duchowego kierunku.

Ateizm nie oznacza już zamknięcia na duchowość<sup>1</sup>. Czym zatem jest ta droga, która nie oznacza już otwarcia na tradycyjne praktyki religijne, lecz jest próbą nadania duchowego kształtu życiu? Czym charakteryzuje się ta postawa, zwłaszcza że w obecnych warunkach życie wydaje się coraz bardziej bezsensowne, płaskie i puste? Czym jest życie pozbawione religii? Czy potrafimy przyjąć samych siebie bez Boga?

Większość ateistów zostało wychowanych w religii chrześcijańskiej i mówią o tym wprost, przyznając się jednocześnie do swojej religijnej przeszłości<sup>2</sup>. Ateizm jest więc rezultatem ich wewnętrznej konwersji, kolejnym i wydaje się, że ostatecznym etapem ich życia. Pewność siebie autora książki *Duchowość*

---

<sup>1</sup> Zob. A. Comte-Sponville, *Duchowość ateistyczna*, tłum. E. Aduszkiewicz, Warszawa 2011, s. 5.

<sup>2</sup> „Zostałem wychowany w religii chrześcijańskiej. Nie żywię wobec niej ani żalu, ani gniewu, wręcz przeciwnie. Tej religii (w tym wypadku katolicyzmowi), a więc temu Kościołowi, zawdzięczam istotną część tego, kim jestem albo kim próbuję być. Moja moralność pozostała taka sama jak w czasach, gdy byłem religijny. Moja wrażliwość podobnie. Nawet mój sposób bycia ateistą został naznaczony wiarą mojego dzieciństwa i wczesnej młodości. Dlaczego miałbym się temu dziwić? To jest moja historia, lub raczej nasza historia”. Ibidem, s. 15.

ateistyczna przekonuje nas o tym<sup>3</sup>. Mimo tej pełnej odwagi postawy przyznaje on jednak, że siła religii tkwi przede wszystkim w obliczu śmierci nie własnej, jak by się mogło zdawać, lecz śmierci najbliższych<sup>4</sup>. Wydarzenie śmierci bliskich, pomimo akceptacji własnej śmiertelności<sup>5</sup>, jest na swój sposób nie do zniesienia. W takiej chwili ateista jest zupełnie ogołocoony i cierpi. Prawie zazdrości wierzącym, lecz z drugiej strony utwierdza się jeszcze bardziej w swym ateizmie, który staje się przez to formą buntu. Odrzuca bowiem pocieszenie i rytuał, które daje religia<sup>6</sup>.

Ogólna prawda, że człowiek jest istotą śmiertelną, nie dotarła jeszcze do mnie jako osobista informacja. Pierwsze oznaki już jednak są i mnożą się nadal. Do głosu dochodzi tutaj nie tylko strach przed końcem, lecz również tęsknota za spełnieniem. Nie wyobrażam sobie, że jestem kimś innym, nie uciekam się w świat ułud, który nie dopuszcza do siebie realiów<sup>7</sup>, staram się widzieć świat taki, jaki jest. Chcę jeszcze bardziej świadomie kształtować swoje życie.

Reguła świętego Benedykta brzmi: „Słuchaj, zauważ”. Dlatego, będąc zależną od innych ludzi, staram się słuchać nie tylko wierzących, bliskich mi ludzi, lecz także ateistów. Szacunek, jaki wobec nich żywię, jest postawą otwartą i oczekującą, dlatego że jestem osobą religijną, mającą nadzieję na przyszłość.

Dla autora *Duchowości ateistycznej* nadzieja jest jednak czymś, co udaremnia szczęśliwe życie, ponieważ „jeśli będziemy żywić wielką nadzieję na to, że jutro spotka nas szczęście, nie damy sobie szansy, żeby przeżyć je dziś”<sup>8</sup>. Wraz z nadzieją pojawiają się bowiem strach i bojaźń, które paraliżują nasze działania, nie pozwalając w pełni się rozwinąć. Punktem odniesienia staje się wtedy przyszłość, której nie ma. A przecież to codzienność, teraźniejszość czeka, aż zaczniemy nasze zamysły wcielać w czyn. To teraźniejszość jest areną naszego działania, dzięki niej jesteśmy sprawcami swej wiedzy i swych sukcesów. To proste, choć niełatwe, ponieważ często naszymi myślami wybiegamy

<sup>3</sup> „Potem straciłem wiarę i było to jak wyzwolenie: wszystko stało się prostsze, lżejsze, bardziej otwarte, mocniejsze! Jakbym wydstawał się z dzieciństwa, z jego snów i strachów, z jego zaduchu i ospałości, jakbym wreszcie wkraczał w rzeczywisty świat, świat dorosłych, świat działania, świat prawdy bez litości i bez Opatrzności”. Ibidem, s. 21.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>5</sup> „Ateiści (...) akceptują jak mogą swoją śmiertelność i starają się oswoić nicość. Czy im się to udaje? Nie martwią się o to zbyt. Śmierć zabierze wszystko, nawet lęki, które ich trapią. Życie na ziemi jest dla nich ważniejsze i wystarcza im”. Ibidem, s. 23.

<sup>6</sup> „Czy można się obyć bez religii? Widać, że z indywidualnego punktu widzenia odpowiedź jest jednocześnie prosta (...). Są ludzie – sam się do nich zaliczam – którzy świetnie sobie radzą bez religii zarówno w życiu codziennym, jak i wtedy, gdy dotknie ich żałoba”. Ibidem, s. 24.

<sup>7</sup> „Dla wielu ludzi życie bez bowaryzmu byłoby katogą. Wyobrażając sobie, że są kimś innym, niż są, rojąc, że ich życie wygląda zupełnie inaczej niż w rzeczywistości, ludzie uwalniają się wprawdzie od poczucia egzystencjalnej pustki, ale nie dostrzegają wówczas samych siebie”. M. Onfray, *Traktat ateologiczny*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2008, s. 1.

<sup>8</sup> A. Comte-Sponville, op. cit., s. 65.

naprzód albo tkwimy w przeszłości. Comte-Sponville podkreśla ważność naszego życia, naszej terażniejszości, tego, co aktualnie czynimy, a nie tylko tego, co uczynimy. Mogę się teraz poświęcić intensywniej temu, czemu tak naprawdę chcę: przyjaźniom, duchowemu ubogacaniu (przez czytanie, pisanie, muzykę) i sprawom społecznym. Chodzi tu o zmianę stosunku do siebie, a pośrednio do innych ludzi. Prawda jest bardzo prosta: kiedy wypełnię dzień ludźmi i czynnościami, które mi sprawiają radość, będzie to radosny dzień.

Szczęście prawdziwe osiąga się więc przez sukces, porażkę, przez rozkosz i ból, przez powierzchnię i przepaści, przez pracę i odpoczynek. Najlepiej wyraża się ono w radości i spokoju. Szczęście zatem „nie jest czymś, na co można mieć nadzieję, lecz życiem, życiem tu i teraz. Jak długo mamy nadzieję, że będziemy szczęśliwi, tak długo brakuje nam szczęścia”<sup>9</sup>. Jeśli nasze życie podszyte jest rozpaczą, to tym bardziej motywowani jesteśmy do życia pełnią<sup>10</sup>. Naszym zadaniem jest „zagospodarowanie tej materialnej i duchowej przestrzeni, w której nie ma niczego, w co trzeba wierzyć, ponieważ wszystko można poznać, nie ma na co mieć nadziei, ponieważ wszystko można zrobić i pokochać (...)”<sup>11</sup>.

Nadszedł więc czas, żeby angażować się w to, co istotne, oddać się temu duszą i ciałem. Istnieje aktualnie tylko terażniejszość. Co minęło, tego już nie ma, ani też nie ma tego, co ma dopiero być. Terażniejszość nie jest dla szczęścia obojętna. Wszak z chwil terażniejszych, uciekających, nieuchwytnych wyrasta cały zapas doświadczeń życiowych człowieka, materiał dla jego radości i smutków, jego szczęścia i nieszczęścia. Terażniejszość dlatego jest ważna. Przy takim nastawieniu nieuniknione niedoskonałości, jakie terażniejszość w sobie zawiera, tracą na znaczeniu i przestają być przeszkodą w szczęściu. Dzięki wyzwoleniu się od myślenia o przeszłości i przyszłości przestajemy się lękać, uczymy się żyć chwilą obecną, realizując to, co chcemy. Tego pragnie nas nauczyć autor *Duchowości ateistycznej*. Kto jest zadowolony z terażniejszości, ten ma już dużą część z tego, co potrzebne jest do zadowolenia z całości życia.

Aby móc zrozumieć nasze życie, musimy być uważni, czujni i skoncentrowani na chwili obecnej<sup>12</sup>. Do terażniejszości należy bowiem wszystko, co w danej chwili przeżywamy. Własny świat zyskuje tylko poprzez aktywność, czyny, kształtowanie. Nie jesteśmy bowiem męczennikami losu. Nie musimy już w milczącej

<sup>9</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>10</sup> „Czy można zaprzeczyć, że w ludzkiej kondycji jest coś rozpaczliwego? To jednak nie powód, żeby jej nie podejmować lub nie czerpać z niej korzyści. Czy to, że mamy tylko jedno życie, to powód, by je marnować (...), to powód, by przestać o nie walczyć (...). Życie jest tym cenniejsze, że jest tak rzadkie i tak bardzo kruche”. Ibidem, s. 67.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>12</sup> „W terażniejszości naszej ulegamy tysiącom bodźców, z których jedne są przyjemne, a inne przykre, i wskutek tej mnogości i różnorodności trudno nam nieraz orzec, czy terażniejszość jest szczęśliwa, czy nie. Częściej mieni się różnymi światłami, niżli utrzymuje w jednym świetle. Ale gdy wydaje się nam szczęśliwa, to nieraz lękamy się innym, a nawet sobie przyznać się do tego, aby przedwczesnie nie nazwać siebie szczęśliwym”. W. Tatarkiewicz, *O szczęściu*, Warszawa 1962, s. 253.

zgodzie uginać się pod wszystkim, co jest i co przyjdzie. Jest w tym pasja, może nawet namiętność, oznaczająca tutaj wielkie pragnienie, które przynagla do czynu, pragnienie pozwalające zaangażować się w jakąś sprawę. Hegel mówił, że „bez namiętności nie dokonało się nic wielkiego”<sup>13</sup>.

Kuszeni wyobrażeniem życia wiecznego rozpaczliwie wyrrywamy się ku Bogu, zapominamy, że chwila obecna jest tą niepowtarzalną możliwością spełnienia. Obsesyjna myśl o zbawieniu i przeniesienie punktu ciężkości na zaświaty blokuje nas, paraliżuje nasze działania. Według Nietzchego bowiem, człowiek ma chcieć siebie, tym samym punkt ciężkości zostaje przeniesiony z zaświatów na człowieka i jego świat. Człowieczeństwo jest zatem tworzeniem siebie.

Sami mamy budować sens życia, a nie czerpać go z zewnątrz. Mamy pragnąć tylko tego, co zależy od nas<sup>14</sup>. Świat jest w naszych rękach, mamy realny wpływ na to, co dzieje się w naszym życiu. Nie oddajemy siebie na pastwę nieznanych sił. Sami mamy energię duchową, by wpływać na swój los. Główną potrzebą staje się wyrażanie nas samych. Droga do samospelnienia stoi przed nami otworem. Wymagana jest od nas praca na granicy własnego zaangażowania.

Ateizm sprawia, że zmienia się sposób, w jaki rozumiemy świat i własne życie. Sztuka życia opiera się na nas samych, a nie na oddawaniu się iluzji rajy. Szukając rajy na zewnątrz, zubożamy własne życie. Wyrzeczenie się rajy paradoksalnie sprawia, że odzyskujemy siebie i stajemy się wolnymi podmiotami własnych działań. Jesteśmy, jak mówi Comte-Sponville, wierni sobie i „temu, co ludzkość stworzyła najlepszego”<sup>15</sup>. Czerpiemy więc nie tylko z własnego doświadczenia, ale z doświadczeń pokoleń. Jesteśmy zwróceny ku sobie i ludzkości. Ruch naszego postrzegania pozostaje więc w obrębie tego, co ludzkie i tylko takie.

Nietzscheańskie ogłoszenie śmierci Boga jest aktem wielkiej wiary w człowieka, wiary w to, że dojrzał i nie potrzebuje już opieki. Wiara w Opatrzność „osłabia determinację człowieka do tego, by o ten świat zadbał”<sup>16</sup>. Człowiek nie może więc cierpliwie czekać, lecz ma na nowo uczyć się żyć. Ma zaufać sobie

<sup>13</sup> *Życie duchowości. 111 inspiracji od codzienności do mistyki*, tłum. E. Piasta, red. G. Hartlieb, C. Quarch, B. Schellenberger, Kielce 2005, s. 210.

<sup>14</sup> „Mędrzec pragnie tylko tego, co istnieje lub zależy od niego. (...) Głupiec pragnie tylko tego, czego nie ma”. A. Comte-Sponville, op. cit., s. 66.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>16</sup> „Wiara w to, że jakaś pozaziemska siła uratuje nas i wyrówna krzywdy, jest wiarą zabójczą dla człowieka. Jest wyrazem ludzkiej rezygnacji. Bóg, który zwalnia człowieka od odpowiedzialności za świat, nie może dłużej istnieć. Przed człowiekiem widzącym potrzebę odpowiedzialności za świat staje decyzja: Bóg albo człowiek. Nietzsche ma wizję człowieka, który dojrzeza do globalnej odpowiedzialności za świat. Odpowiedzialność za świat staje się możliwa dopiero wtedy, gdy przestaniemy dbać bardziej o zaświaty. Pewne wyobrażenia o Bogu osłabiają proces dochodzenia do wyższych odpowiedzialności. Bóg, który ma czuwać nad światem, musi umrzeć – inaczej człowiek nie zrozumie, że świat zależy od ludzkich działań. Bóg jako opatrzność, która osłabia determinację, jest największą obrazą dla filozofii – dlatego dla dobra wszelkiego ducha Bóg musi umrzeć”. J. Łobocki, *Śmierci Boga*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2008, t. XXXVI, z. 1, Kraków, s. 169.

i innym. Ma stać się jak dziecko, które żyje w totalnym zaufaniu do życia. To dziecięstwo jest bowiem czystą afirmacją życia<sup>17</sup>.

Tylko człowiek słaby żałuje swych czynów, „ponieważ nie czuje się ich sprawcą – pragnie się usprawiedliwić: złożyć sprawstwo swych czynów na jakieś zewnętrzne siły, demonizować je lub fatalizować”<sup>18</sup>. Dla Nietzschego taki człowiek to człowiek mierny, pozbawiony charakteru, zniewolony. To ktoś, kto wciąż odkłada życie na później, któremu brak odwagi w podejmowaniu wiążących decyzji, to ktoś żyjący w ciągłym strachu i w pragnieniu opuszczenia tego świata<sup>19</sup>. Prowadzi to do pogardy dla tego świata, obojętności, a nawet bezczynności czy całkowitej bezradności.

Jeśli człowiek w pełni angażuje się w swoje życie, potrafi myśleć samodzielnie, potrafi opiekować się samym sobą, to niepotrzebny mu Bóg. Patrząc wtedy na świat, widzi, że rozliczać się musi sam przed sobą. Życia nie traktuje już tylko jako półśrodka<sup>20</sup>, lecz traktuje je jako dar najwyższy. Znacząca w duchowości jest walka<sup>21</sup> – wspomaga ona nasz wewnętrzny impuls życia i towarzyszy mu. Życie odzyskuje więc należne mu miejsce.

Człowiek nie może obejść się bez duchowości<sup>22</sup>. W szerokim znaczeniu duchowość „obejmowałaby całe lub bez mała całe ludzkie życie”<sup>23</sup>, a w innym, węższym znaczeniu oznacza ona „część naszego wewnętrznego życia”<sup>24</sup> – najwyższe miejsce w człowieku, które sprawia, że jesteśmy czymś innym niż zwierzęta.

---

<sup>17</sup> Nietzsche wymienia trzy postaci ducha. Są nimi: wielbłąd, lew i dziecko. Wielbłąd oznacza ducha tego, co się zastaje, ducha niewoli i bierności kulturowej. Lew oznacza zaś ducha buntu, brak tolerancji dla tego, co przychodzi z zewnątrz. Ostatnia metafora to duch dziecka. To symbol nowych narodzin i akceptacji życia, a także tworzenia na nowo świata.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>19</sup> „Świat jest zły – a ja go nie naprawię – nie chcę w ogóle na niego patrzeć, pragnę już się stąd wyrwać, wynieść, przenieść, byle szybko – mam dość”. Ibidem, s. 16.

<sup>20</sup> „Nadzieja zbawienia czyni w naszych oczach świat i jego ziemskie życie jedynie środkiem – świat jest tylko środkiem do zbawienia, miejscem próby”. Ibidem, s. 16.

<sup>21</sup> Motyw walki w znaczeniu duchowym został podjęty przez wspólnotę z Taize.

<sup>22</sup> O duchowości w ten sposób pisze Dennet: „nie skupiaj się na sobie. Jeśli potrafisz dostrzec złożoność świata, zarówno jego wspaniałe, jak i przeraźliwe strony, zachowując postawę pokornej ciekawości, świadomość, że choćbyś zajrzał najgłębiej, dotkniesz zaledwie powierzchni, to znajdziesz światy wewnątrz światów, piękno, którego wcześniej nie przeczuwałeś, a twoje własne, prozaiczne sprawy skurczą się do właściwych rozmiarów i okażą wcale nie tak ważne w szerszej panoramie spraw. Trzymanie w pogotowiu takiej nacechowanej respektom wizji świata wtedy, gdy zajmujemy się problemami codziennego życia, nie jest łatwe, lecz zdecydowanie warte wysiłku, jeśli bowiem potrafisz pozostać skoncentrowany i zaangażowany, twoje wybory okażą się łatwiejsze, znajdziesz właściwe słowa, kiedy będziesz ich potrzebował, i staniesz się naprawdę lepszym człowiekiem”. D. C. Dennet, *Odczarowanie. Religia jako zjawisko naturalne*, tłum. B. Stanosz, Warszawa 2008, s. 348.

<sup>23</sup> A. Comte-Sponville, op. cit., s. 143–144.

<sup>24</sup> „Niezależnie od tego, czy wierzycie w Boga, w nadprzyrodzoność i w sacrum, musicie się skonfrontować z nieskończonością, wiecznością, absolutem oraz wami samymi”. Ibidem, s. 144.

Comte-Sponville pisze:

Jaką więc duchowość można zaproponować ateistom? Wracając myślą do trzech cnót teologicznych zapisanych w tradycji chrześcijańskiej, chętnie odpowiem. Będzie to raczej duchowość wierności niż duchowość wiary, raczej duchowość działania niż duchowość nadziei (...), będzie to oczywiście duchowość miłości, a nie strachu i podporządkowania<sup>25</sup>.

Człowiek, działając, kochając, będąc wiernym sobie na wszystkich poziomach życia, czuje się akceptowany, ważny i wartościowy. W swej autonomii i niezależności doskonali siebie i wpływa na otaczający go świat. Nie rezygnuje z siebie, lecz siebie szuka i odnajduje w swojej przygodności i znikomości. Ale to go nie przeraża, przyjmuje bowiem fakt swej śmiertelności, dlatego też świadomie wybiera drogę nieustannych przemian. Doznaje też przebudzenia, któremu towarzyszy radość istnienia<sup>26</sup>.

Nie przyjmuje on gotowych prawd, lecz sam zdobywa się na odkrywanie tajemnicy własnego życia<sup>27</sup>. Odwaga i siła w tej postawie, jak widać, wzajemnie się uzupełniają. Trzeba mieć w sobie dość hartu ducha, żeby sprostać tak wymagającemu programowi na życie.

Duchowość należy raczej do sfery doświadczenia niż myśli. Przede wszystkim najpierw doświadczamy immanencji i bezmiaru. Jesteśmy we Wszystkim, a ono, skończone lub nie, przekracza nas w każdym kierunku: jego granice zdecydowanie leżą poza naszym zasięgiem<sup>28</sup>. Lecz uświadomienie sobie własnej znikomości oznacza uwolnienie się od niej. Samo doświadczenie natury w jej bezmiarze jest doświadczeniem duchowym, ponieważ pomaga duchowi wyzwolić się, przynajmniej częściowo, z małego więzienia ja. Pozostaje tylko Wszystko, pozostaje tylko olbrzymie jest bytu, natury, wszechświata, a w nas już nie ma niko, kto miałby się bać czy doznać pociechy. Ten właśnie stan Grecy nazywają *ataraxia* (brak zamętu), co Rzymianie przełożyli jako *pax* (pokój, spokój). Nie jest to pojęcie, lecz doświadczenie, które dotyczy samego ja i przekracza je w tej samej mierze, w której się od niego uwalnia<sup>29</sup>. To doświadczenie samego siebie

---

<sup>25</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>26</sup> *Życie duchowości...*, op. cit., s. 357.

<sup>27</sup> „Najczęściej przechodzimy obok: jesteśmy więźniami fałszywych oczywistości zbiorowej świadomości, codzienności, powtarzania, czegoś już znanego, czegoś już myślanego (...)”. A. Comte-Sponville, op. cit., s. 150.

<sup>28</sup> „Otacza nas. Zawiera nas. Przekracza nas. Transcendencja? Nie, skoro jesteśmy w środku. Lecz niewyczerpalna, nieokreślona immanencja, o granicach zarazem niepewnych i nieosiągalnych. Jesteśmy w niej: bezmiar nas niesie”. Ibidem, s. 156. „(...) mówimy o tym, co Freud nazywa «uczuciem oceanicznym». Opisuje je jako «uczucie nierozzerwalnego związku z wielkim Wszystkim i przynależności do tego, co uniwersalne» (...). W «uczuciu oceanicznym» nie ma niczego religijnego (...) ten, kto się czuje «jednym ze Wszystkim», nie potrzebuje niczego innego”. Ibidem, s. 158.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 157.



w jedności ze Wszystkim wymyka się wszelkiej próbie opisu. Jest tak, jakby istniała tylko prawda, którą jest świat<sup>30</sup>. Charakterystyczne staje się to, że przestaje się pragnąć czegokolwiek innego niż to, co jest, lub to, co się robi<sup>31</sup>. Nie ma więc oddzielenia między nami a światem, między tym, co wewnątrz, i tym, co na zewnątrz. Istnieje wtedy wszystko i jedność wszystkiego: „wystarczy być jednym ze swoją świadomością i swoim ciałem, żeby być jednym ze światem”<sup>32</sup>.

Jest tylko ta rzeczywistość i nie ma innej. Ateizm wydaje się furtką do świata i możliwością jego przyjęcia takim, jaki jest. Po śmierci Boga odczuwane jest to, co nazywa się pełnią wszystkiego, co jest. Nie ma tutaj rozbicia, którego dostarcza transcendencja. Raczej pojawia się coś, co można by nazwać wiecznością: „nieustające teraz rzeczywistości”<sup>33</sup>.

Ateizm jest więc sposobem przeżywania oczywistości życia, jest jego afirmacją i akceptacją. Jest filozofią otwartości na różnorodność świata, na wszystko, co nas otacza.

## ABSTRACT

The article is an attempt to define atheism as a concept. The author of this work discusses the notion of the present time in Comte-Sponville's writing. The present – not the future or the past – is the most important time for people. It can help us to achieve happiness.

Luiza Kula attempts to show that work and other activities are enough to bring us satisfaction in this life. The idea of God's existence turns out to be the most dangerous thing a man can face, because thoughts of heaven impede his activity.

## BIBLIOGRAFIA

1. Malherbe M., *Religie ludzkości*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1995.
2. Łobocki J., *Śmierci Boga*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2008, t. XXXVI, z. 1.
3. Comte-Sponville A., *Duchowość ateistyczna*, tłum. E. Aduszkiewicz, Warszawa 2011.
4. Onfray M., *Traktat ateologiczny*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2008.
5. Tatarkiewicz W., *O szczęściu*, Warszawa 1962.
6. *Życie duchowości*, red. G. Hartlieb, C. Quarch, B. Schellenberger, tłum. E. Piasta, Kielce 2005.
7. Dennet D. C., *Odczarowanie. Religia jako zjawisko naturalne*, tłum. B. Stanosz, Warszawa 2008.
8. Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Kęty 2004.

---

<sup>30</sup> „Tylko immanencja, ale bez przeciwieństwa. Tylko ta rzeczywistość, ale bez innej. Nie było wiary. Nie było nadziei. Nie było obietnicy. Było tylko wszystko i uroda wszystkiego, prawda wszystkiego, obecność wszystkiego”. Ibidem, s. 165.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 173.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 176.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 198.



ANNA MARKWART

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

## NOWOŻYTNE I WSPÓŁCZESNE SPOJRZENIE NA INDYWIDUALIZM – PRZEGLĄD WYBRANYCH KONCEPCJI

### WPROWADZENIE

Niniejszy artykuł przedstawia rozumienie indywidualizmu w wybranych koncepcjach nowożytnej filozofii społecznej i moralnej, skupiając się na koncepcjach Alexisa de Tocqueville'a i Adama Smitha. Ich ujęcie skontrastowane jest ze współczesnymi interpretacjami dwudziestowiecznych teoretyków ujmujących nowożytne pojęcie indywidualizmu przez pryzmat własnych poglądów filozoficznych. Krzyżując spojrzenie Friedricha Augusta von Hayeka, Alasdaira MacIntyre'a oraz Charlesa Taylora na indywidualizm mający swe źródła w nowożytności, pokazano, w jak różny sposób interpretują i oceniają oni korzenie tego pojęcia oraz koncepcje używających go filozofów. Jednocześnie wskazano, jak ściśle indywidualizm wiąże się z egoizmem, z którym jednakże nie można go utożsamiać, i zasygnalizowano skutki niesione przez jego określone rozumienie dla teorii społecznej.

Pojęcie indywidualizmu w niezwykle sposób łączy myśl etyczną i społeczną. Aspekty tego zjawiska oceniać można pozytywnie albo/ oraz negatywnie – wiele zależy zarówno od zastosowanej definicji, jak i od przyjętego spojrzenia na naturę człowieka i społeczeństwo. Przekonanie o tym, iż właściwe człowiekowi jest życie we wspólnocie, współdziałanie z innymi i niezamykanie się na otoczenie, jest niezwykle silnym założeniem, obecnym w filozofii od starożytności. Nie wyklucza to jednak możliwości powstawania teorii przyjmujących antropologię atomistyczną, uznających współpracę jednostek za zjawisko opresyjne. Indywi-

dualizm można uznawać za źródło rozpadu więzi społecznych, jak również za warunek niezbędny do ich tworzenia. W zglobalizowanym świecie zaobserwować można uleganie przez człowieka trendom, masowości, manipulacji, tłumowi, kalkom popkulturowym, lecz także kładzenie nacisku na indywidualność. „Ja”, „moje” znajduje się w centrum zainteresowań. Dbamy o swoje zdrowie, swój rozwój duchowy, emocjonalny i intelektualny, niekiedy kierując się zgodnością z aktualnymi trendami. Komunikacja stała się niezwykle prosta (w czasach telefonów, e-maili, forów i Facebooka), a czas i przestrzeń „niezależniły się od miejsca”<sup>1</sup>. Wciąż jesteśmy wśród innych, zarazem jednak znajdując się w izolacji – atrofii ulegają więzi społeczne.

W 2000 roku Robert D. Putnam wydał słynną książkę *Samotna gra w kręgle. Upadek i odrodzenie wspólnot lokalnych w Stanach Zjednoczonych*, w której z niewiarygodną ilością danych zilustrował rozpad stowarzyszeń i więzi społecznych w USA. Jak zauważył, nie jest to równia pochyła – „starannie przebadana amerykańska historia jest opowieścią o wzlotach i upadkach obywatelskiego zaangażowania, a *nie tylko opowieścią o upadkach*; jest historią rozpadu i odrodzenia”<sup>2</sup>. Siła więzi społecznych fluktuuje, trudno jednakże wskazać jeden czynnik odpowiedzialny za ich osłabienie. Nie jest to po prostu wynik zmian w strukturze społeczeństwa, korelacja ze wzrostem zatrudnienia kobiet również nie okazuje się wystarczająco silna. Czyżby trafną diagnozą były zatem wymieniane przez Charlesa Taylora „bólczki nowoczesności”? Są one istotne nie tylko na polu kapitału społecznego, ale przede wszystkim w wymiarze antropologicznym i etycznym: prymat rozumu instrumentalnego oraz indywidualizm, który

(...) jest również tym, co wielu uznaje za najwspanialsze osiągnięcie współczesnej cywilizacji. Żyjemy w świecie, w którym ludzie mają prawo sami wybierać własny styl życia, w głębi sumienia decydować o swoich przekonaniach, kształtować własne życie na wiele sposobów, niedostępnych dla ich przodków<sup>3</sup>.

#### POJĘCIE INDYWIDUALIZMU W WYBRANYCH KONCEPCJACH FILOZOFII SPOŁECZNEJ

Kluczowe wydaje się rozważenie, co należy rozumieć przez określenie „indywidualizm”, jak oceniać to zjawisko i co można zrobić, by niesło ono korzyści zamiast zagrożeń. Taylor zjawisko indywidualizmu odnosił już do XVII wieku, który zapoczątkował przemiany i stał się kamieniem milowym w kształtowaniu współczesnego człowieka. W języku angielskim słowo *individualism* pojawiło się po raz pierwszy w przekładzie *O demokracji w Ameryce* Alexisa de Tocqueville’a

---

<sup>1</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, Warszawa 2010, s. 31.

<sup>2</sup> R. D. Putnam, *Samotna gra w kręgle. Upadek i odrodzenie wspólnot lokalnych w Stanach Zjednoczonych*, Warszawa 2008, s. 45.

<sup>3</sup> Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, Kraków 1996, s. 10.

(1840)<sup>4</sup>, w języku francuskim zaś jego użycie sięga zaledwie lat dwudziestych XIX wieku (prawdopodobnie wprowadził je Joseph de Maistre<sup>5</sup>). Nie oznacza to jednak, jak zauważył to sam de Tocqueville (odpowiedzialny w dużej mierze za rozpropagowanie tego określenia i nadanie mu znaczenia), iż wcześniej ludzie nie myśleli o sobie.

Ze względu na wieloaspektowość zagadnienia zdefiniowanie indywidualizmu jest problemem złożonym. Można go traktować metodologicznie, wówczas jednak nadal ma on wiele wersji<sup>6</sup>: czym innym jest indywidualizm Hobbesa i innych teoretyków umowy społecznej (Udehn zakłada nawet, iż Hobbesowski indywidualizm prowadzi do indywidualizmu charakterystycznego dla współczesnej teorii gier), czym innym indywidualizm zakładany przez Locke'a<sup>7</sup>, ten zaś różni się od rozumienia pojawiającego się w ekonomii klasycznej i filozofii szkockiego oświecenia (u Fergusona, Smitha czy Hume'a). Do tego drugiego zbliżone jest stanowisko ekonomii neoklasycznej. Warto także przypomnieć indywidualizm metodologiczny Poppera czy teorię racjonalnego wyboru.

Indywidualizm metodologiczny jest często przeciwstawiany holizmowi. Podkreśla się wówczas przede wszystkim fakt, iż „Indywidualizm utrzymuje, że tylko jednostki są odpowiedzialnymi aktorami na scenie społeczeństwa i historii, holizm replikuje, że społeczeństwo to coś więcej niż jedynie zbiór jednostek”<sup>8</sup>. Indywidualizm zakłada, że to jednostki podejmują decyzje i działają, że nie kierują nimi żadne „siły wyższe” czy „świadomość ogólna”. Prowadzi jednak do tego samego zagadnienia, które podnosi się wobec holizmu – do relacji pomiędzy jednostką a społeczeństwem, wzajemnej zgodności i rozbieżności ich celów.

#### INDYWIDUALIZM A EGOIZM – WZAJEMNE RELACJE

Przyjęcie założeń indywidualistycznych każe także zastanowić się nad motywacjami kierującymi ludźmi przy podejmowaniu decyzji. Indywidualizm wiąże się ściśle ze sferą publiczną i wspólnotową. Rozumiany nie tylko metodologicznie –

---

<sup>4</sup> J. T. Schleifer, *The making of Tocqueville's Democracy in America*, Indianapolis 2000, s. 188. [Online]. Protokół dostępu: <http://oll.libertyfund.org/title/667>; A. de Tocqueville, *Democracy in America*, Indianapolis 2010, s. 92. [Online]. Protokół dostępu: <http://oll.libertyfund.org/title/2287>; idem, *O demokracji w Ameryce*, Kraków 1996, t. 2, s. 107.

<sup>5</sup> J. T. Schleifer, op. cit., s. 188.

<sup>6</sup> Por. L. Udehn, *The Changing Face of Methodological Individualism*, „Annual Review of Sociology” 2002, Vol. 28.

<sup>7</sup> Niezwykle interesującą analizę tej problematyki można znaleźć w: C. B. Macpherson, *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*, London 1970, jednakże szersze omówienie tego tematu wymagałoby również dokładniejszego przeglądu teorii Hobbesa czy Locke'a, na co w niniejszej pracy brakuje miejsca.

<sup>8</sup> J. Agassi, *Methodological Individualism*, „The British Journal of Sociology” 1960, Vol. 11, No. 3, s. 244, [tłum. własne]: „When the individualist contends that only individuals are responsible actors on the social and historical stage, the holist retorts that society is more than merely a collection of individuals”.

jako założenie, że podstawą są indywidualne działania poszczególnych osób – ale także jako sposób myślenia, życia, prąd filozoficzny, często jest zestawiany lub nawet mylony z egoizmem, będąc w rzeczywistości jednak czymś od niego odmiennym. Różnicę tę podkreślał autor *O demokracji w Ameryce*:

Indywidualizm to nowe określenie powstałe z całkiem nowej idei. Nasi przodkowie znali tylko egoizm. Egoizm jest to namiętna i przesadna miłość własna, która sprawia, że człowiek odnosi wszystko do siebie i że własna osoba interesuje go najbardziej. Indywidualizm to uczucie spokojne i umiarkowane, które sprawia, że każdy obywatel izoluje się od zbiorowości i trzyma się na uboczu wraz ze swą rodziną i przyjaciółmi. Stwarzając sobie w ten sposób na własny użytek swoje małe społeczeństwo, pozostawia wielkie społeczeństwo jego własnym losom<sup>9</sup>.

Egoizm (lub szerzej: miłość własna, dbałość o własny interes – w zależności od znaczeń nadawanych tym pojęciom przez poszczególnych myślicieli) jest instynktem motywującym do działania i nakazującym skupiać się na sobie, dbać o własne dobro: „Egoizm jest wadą starą jak świat i nie łączy się z jakimiś określonymi formami społecznymi. Indywidualizm ma źródło w demokracji i rośnie w miarę rozwoju równych możliwości”<sup>10</sup>. Kontrowersje zawsze budził fakt, czy egoizm należy rozumieć jedynie w sposób negatywny. Klasycznym myślicielem podkreślającym jego niebagatelną rolę w rozwoju narodów był Bernard Mandeville, który w *Bajce o pszczołach*<sup>11</sup> obrazował, jak „nadmiar” cnót doprowadzić może do upadku, a przynajmniej do spowolnienia rozwoju gospodarczego społeczeństw. W jego oczach to miłość własna jest tym, co nie tylko pozwala państwom prosperować, ale zarazem skłania do czynienia dobra i działania na rzecz innych. Tak, paradoksalnie, wrodzony człowiekowi egoizm przyczynia się do dobra wspólnego.

Przekonanie o pozytywnych efektach działań motywowanych samozainteresowaniem jest poglądem charakterystycznym dla ekonomii liberalnej i doktryn spontanicznego rozwoju. Zakładają one, że działania poszczególnych osób składają się na efekty globalne, zaś

Podstawą aktywności jednostki są jej przekonania moralne, będące podstawą oceny jej działalności i działalności innych, jednakże w żaden inny sposób wartości te nie wpływają na rozwój systemu gospodarczego. Jedyną siłą napędzającą rozwój jest dbanie jednostki o interes własny, co w istocie działa na korzyść całego społeczeństwa, a dzieje się tak dlatego, że na wolnym rynku, w warunkach swobodnej wymiany gospodarczej przedsiębiorca, służąc innym, zwiększa korzyści własne<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, op. cit., t. 2, s. 107.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> B. Mandeville, *Bajka o pszczołach*, Kraków 1957.

<sup>12</sup> W. Kwaśnicki, *Historia myśli liberalnej*, Warszawa 2000, s. 167.

Myślicielem, który odegrał kluczową rolę w kształtowaniu się tego przekonania, był Adam Smith. Choć on również podkreślał, że pragnienie zysku jest podstawowym czynnikiem skłaniającym do podejmowania działań rynkowych, zaś egoizm i pycha popychają człowieka do postępowania korzystnego zarówno dla niego samego, jak i dla innych, potępiał przy tym nadmierne samolubstwo. Jednocześnie – idąc w ślady Shaftesbury’ego i Hutchesona – podkreślał społeczną naturę człowieka, dostrzegając jej źródło w uczuciu sympatii, które naturalnie skłania ludzi do działania na rzecz najbliższych oraz buduje więź społeczną<sup>13</sup>.

Działając na rynku, jednostki podejmują możliwie racjonalne decyzje, opierając się na posiadanej wiedzy i dążąc do maksymalizacji zysku. Działają ze względu na interes własny, kalkulując i szukając dla siebie korzyści – nawet w codziennych sytuacjach wymiany. Jak głosi najślynniejsze prawdopodobnie stwierdzenie Smitha, człowiek

kieruje wytwórczością tak, aby jej produkt posiadał możliwie najwyższą wartość, myśli tylko o swym własnym zarobku, a jednak w tym, jak i w wielu innych przypadkach, jakaś niewidzialna ręka kieruje nim tak, aby zdązał do celu, którego wcale nie zamierzał osiągnąć. Społeczeństwo zaś, które wcale w tym nie bierze udziału, nie zawsze na tym źle wychodzi. Mając na celu swój własny interes człowiek często popiera interesy społeczeństwa skuteczniej niż wtedy, gdy zamierza służyć im rzeczywiście. Nigdy nie zdarzyło mi się widzieć, aby wiele dobrego zdziałali ludzie, którzy udawali, iż handlują dla dobra społecznego<sup>14</sup>.

Przekonanie to, chociaż wykazuje podobieństwo do poglądów Mandeville’a, nie prowadzi do tak daleko idących wniosków jak w przypadku holenderskiego filozofa. Smith krytykował nadmierną chciwość i rozumiał egoizm przede wszystkim jako dążenie do samozachowania, zaspokojenie potrzeb własnych i najbliższych oraz możliwie racjonalne pomnażanie zysków. Chciwość jest w tym kontekście czymś nieracjonalnym, gdyż może prowadzić do nadmiernego ryzyka, a tym samym ruiny.

Egoizm w rozumieniu Smitha nie był tożsamy z tym, co dziś, potocznie, kryje się pod tym pojęciem. Był raczej bliższy dbaniu o własną korzyść<sup>15</sup> (rozumianą nie tylko materialnie), nie wykluczał zachowań altruistycznych. Miłość własna, dążenie do dobra własnego i bliskich, jest naturalna i może prowadzić do pozytywnych skutków: „Smith broni etycznej wartości egoizmu, jeśli postawa ta ma na celu nasze osobiste szczęście i korzyść. To właśnie one pobudzają

---

<sup>13</sup> A. Smith, *Teoria uczuć moralnych*, Warszawa 1989.

<sup>14</sup> Idem, *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, Warszawa 2007, t. 2, ks. 2, r. 2, s. 40.

<sup>15</sup> M. Bizou, *Adam Smith et l’origine du libéralisme*, Paris 2003, s. 140.

do kształtowania chwalebnych nawyków (...)”<sup>16</sup>. Egoizm, tak jak rozumiał go Smith, zaowocował charakterystycznym dla myśli liberalnej pojęciem *self-interest*.

Jak zauważył Jerzy Chodorowski, z dzieł Adama Smitha można wyczytać kilka zasad metodologicznych leżących u podstaw jego teorii, przede wszystkim

(...) dadzą się wyróżnić dwa wątki. Jeden z nich ukształtowany został pod wpływem racjonalizmu, drugi zaś pod wpływem przeciwstawnych mu kierunków myśli filozoficznej XVIII w.: historyzmu i ‘sentymalizmu’. Z racjonalizmu wywodzą się dwie zasady filozofii Smitha. Pierwszą z nich jest indywidualizm. W swej formie poznawczej (metodologicznej) jest to zasada analityczna, polegająca na szukaniu wyjaśnienia gospodarczej strony zjawisk społecznych w zachowaniu jednostek gospodarujących. Smith bowiem uważał jednostkę gospodarującą za wcześniejszą i logicznie, i historycznie od społeczeństwa (...). Drugą zasadą racjonalistyczną w filozofii Smitha jest naturalizm (...). U Smitha przejawia się ona w poglądzie, że w naturze człowieka tkwią instynkty i uczucia zapobiegające konfliktom (albo je łagodzące) konkurujących z sobą korzyści poszczególnych jednostek<sup>17</sup>.

Obie te zasady ilustruje mechanizm niewidzialnej ręki. Pojęcia tego Smith użył w swych pracach jedynie trzy razy: w *Historii astronomii*, raz w *Teorii uczuć moralnych* i raz w *Badaniach nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*<sup>18</sup>. W dwóch ostatnich przypadkach obrazuje ono, w jaki sposób jednostki, podejmując indywidualne decyzje, przyczyniają się, nawet mimowolnie, do dobra ogółu. Jak stwierdził Smith, nawet ci zachłanni odgrywają istotną rolę w zapewnianiu dobrobytu innym, w tym biednym: to majątni przecież tworzą miejsca pracy, prowadząc zakłady produkcyjne, posiadając gospodarstwa, potrzebując służby.

Przekonanie o indywidualnych działaniach jednostek nie wyklucza w jego myśli funkcjonowania w ramach wspólnoty. Człowiek nie jest samowystarczalny. By przetrwać, mnożyć swe zyski i funkcjonować na rynku musi współpracować z innymi. Wyraźnie widać to w przypadku procesów gospodarczych, gdzie wyższe zyski przynosi podział pracy, zaś kluczowym mechanizmem opierającym się na komunikacji i kooperacji jest wymiana handlowa:

Handel rozwija się i rozprzestrzenia nie z miłości do Boga ani ze strachu przed władcą czy też z powodu jakiejś bajkowej życzliwości Hutchesona, lecz z powodu osobistego zainteresowania współpracą z innymi<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> S. Zabieglik, *Adam Smith*, Warszawa 2003, s. 79.

<sup>17</sup> J. Chodorowski, *Adam Smith*, Wrocław 2002, s. 62–64.

<sup>18</sup> A. Smith, *The History of Astronomy*, [w:] idem, *Essays on Philosophical Subjects*, Indianapolis 1982, s. 49; idem, *Teoria uczuć moralnych*, Warszawa 1989, s. 272; idem, *Badania nad naturą...*, op. cit., t. 2, ks. 4, r. 2, s. 40.

<sup>19</sup> J. Buchan, *Adam Smith. Życie i idee*, Warszawa 2000, s. 103.



Smith zakładał, iż Natura uformowała człowieka tak, by potrzebował innych, zatem zainteresowanie współpracą z nimi nie jest jedynie wynikiem konieczności zaspokojenia potrzeb czy multiplikowania zysków, ale efektem bycia istotami społecznymi. To, że każdy podejmuje indywidualne decyzje i nie działa ze względu na dobro wspólne, nie zmienia faktu, że życie wśród innych ludzi jest czymś naturalnym. Świadczy o tym choćby wrodzone jednostkom, jak twierdzi szkocki myśliciel, uczucie sympatii (sympatia, inaczej mówiąc współodczuwanie, jest pojęciem kluczowym dla *Teorii uczuć moralnych*), które nie tylko pozwala stawiać się na miejscu drugiego i wydawać sądy moralne, ale także tworzy więź społeczną. Silniej współodczuwa się z bliskimi, znajomymi, społecznością, narodem. Jednostki działają dla dobra swojego i najbliższych, a także dla swojej grupy – dlatego założenie o pierwotności jednostkowych decyzji okazuje się spójne z działaniami na rzecz wspólnoty. Sposób rozumienia przez Smitha sympatii zakłada pomaganie tym, na których nam zależy.

Tym samym teoria Smitha stara się wyjaśnić jedno z wyzwań stawianych przed indywidualizmem (i przed holizmem) – odpowiada na pytanie, jak pogodzić cele jednostkowe i społeczne, ogólne. W myśl mechanizmu niewidzialnej ręki dobro ogółu wynika z zachowań indywidualnych, nie jest z nimi sprzeczne, wręcz przeciwnie – nawet pomimo pozornej różnicy interesów jest zgodne. Trudno nie zauważyć tu dominującej roli założenia o indywidualizmie metodologicznym.

#### WSPÓŁCZESNE SPOJRZENIE INSPIROWANE NOWOŻYTNYM INDYWIDUALIZMEM

Egoizm w rozumieniu osiemnastowiecznych myślicieli klasycznego liberalizmu nie niósł zgubnych skutków dla wspólnoty. Był przywarą – przynoszącą jednakże korzyści ogółowi. Natomiast indywidualizm, tak jak opisywał go de Tocqueville, wiążąc go przede wszystkim ze sferą społeczną, jest wynikiem błędnego sposobu myślenia, zaś jego skutkiem okazuje się atomizacja społeczeństwa<sup>20</sup>. Źródła indywidualizmu, zdaniem de Tocqueville'a, leżą w równości i demokracji. Twierdził on, że „demokracja nie tylko każe ludziom zapominać o przodkach, ale również pozbawia ich myśli o potomkach i odsuwa ich od współczesnych. Demokracja stale sprowadza człowieka do niego samego i może go skazać na całkowite zamknięcie w kręgu własnej samotności”<sup>21</sup>. Ustrój ten skutkuje

---

<sup>20</sup> A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, op. cit., t. 2, s. 107. „Egoizm rodzi się ze ślepego instynktu; indywidualizm powstaje raczej z niewłaściwego sposobu myślenia niż z deprawacji uczuć. Indywidualizm bierze początek zarówno w ułomności serca, jak i w błędach umysłu. Egoizm wysusza źródła wszelkich cnót, indywidualizm natomiast najpierw zabija tylko załączek cnót publicznych. Po dłuższym czasie atakuje jednak i niszczy wszystkie inne i w końcu przeistacza się w egoizm”.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 109.

nieustanną rywalizacją, egoizmem, nienawiścią. Każdy ma w nim prawo decydować, zaś decyzje podejmuje w oparciu o to, co jest najlepsze dla niego samego – tu i teraz.

Jeszcze dalej w krytyce indywidualizmu jako jednego z podstawowych założeń liberalizmu posunął się Alasdair MacIntyre – podobnie jak de Tocqueville, twierdził on, iż ze swej definicji indywidualizm jest spreczny z myśleniem o wspólnocie:

(...) już sam moralny indywidualizm liberalizmu powoduje erozję wspólnoty opartej na uczestnictwie (...) moralna argumentacja w liberalizmie nie może wychodzić od jakiejś koncepcji autentycznie wspólnego dobra, które byłoby czymś więcej i czymś innym niż sumą preferencji jednostek<sup>22</sup>.

Nie da się zbudować wspólnoty, mówiąc tylko o jednostce. Wiąże się to także ze specyficzną koncepcją człowieka – państwo musi stanowić siłę gwarantującą przestrzeganie praw, ponieważ jednostki zawsze narażone są na nieuczciwość innych. Jak podkreślał autor *Dziedzictwa cnoty*, instytucje nierozdzielnie powinny być związane z cnotami i podstawową rolą społeczeństwa, jaką jest wychowywanie i wpajanie wartości. Liberalny indywidualizm postulujący moralną neutralność systemu reguł prowadzi do rywalizacji i atomizacji: „Naturalnie siła perswazyjna liberalnego indywidualizmu wywodzi się w pewnej mierze z oczywistego faktu, że współczesne państwo rzeczywiście zupełnie nie nadaje się na moralnego wychowawcę dla jakiegokolwiek wspólnoty”<sup>23</sup>. Społeczność wiąże się z odpowiedzialnością, którą indywidualizm, do pewnego stopnia, neguje. MacIntyre podkreślał rolę tradycji w kształtowaniu człowieka – w kontekście wpajania cnot i praktyk. Stąd kolejna przywara indywidualizmu, który „nie może w ramach swojego schematu pojęciowego zrobić żadnego pożytku z pojęcia tradycji”<sup>24</sup>. Musi on dopuszczać decyzje jednostkowe i indywidualne sposoby postrzegania rzeczywistości, jednakże co zauważył choćby von Hayek, w dużej mierze bazuje na tradycji i instytucjach, których powstania nikt nie jest w stanie opisać, sprawdzają się one jednak w praktyce i są reprodukowane przez społeczeństwa.

Charles Taylor, rozwijając swoją wizję społeczeństwa i tożsamości jednostkowej oraz opisując sposoby ich kształtowania, krytykował społeczeństwo instrumentalne. Jednostki coraz bardziej oddalają się od życia we wspólnocie na rzecz mniej stabilnych relacji podporządkowanych jednostkowemu celom. Dla Taylora indywidualizm to nie tylko zwiększenie możliwości wyboru – to przede wszystkim oderwanie od hierarchii, tradycji i symboli. Niesie on z sobą zagrożenie relatywizmem, dostrzeganym przez Taylora już w korzeniach myślenia

---

<sup>22</sup> A. MacIntyre, *Etyka i polityka*, Warszawa 2009, s. 231.

<sup>23</sup> Idem, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, Warszawa 1996, s. 351.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 396.

indywidualistycznego, wiążącego się z ulokowaniem oceny dobra i zła w uczuciach (co widać między innymi w teoriach zmysłu moralnego czy w romantyzmie). Daje to ogromną wolność kreowania siebie, prowadzi jednak do obsesyjnego dążenia do oryginalności, wynikającego z konieczności autokreacji. Każdy ma żyć na swój własny sposób.

Herder wysunął pogląd, że każdy z nas istnieje na swój własny, wyjątkowy sposób. Każdy ma swoją własną „miarę”, jak to ujął. Idea ta wryła się bardzo głęboko w nowocześnie świadomość. Jest ona również nowa. Przed końcem XVIII wieku nikomu nie przyszło do głowy, że różnice między ludźmi mają znaczenie moralne tego rodzaju. Istnieje pewien sposób bycia człowiekiem, który jest moim sposobem. Jestem powołany, by przeżyć moje życie w taki właśnie sposób, a nie naśladować życie kogokolwiek innego. To jednak nadaje nowy sens wierności samemu sobie. Jeśli nie będę sobie wierny, przegapię sens mojego życia, przegapię to, czym człowieczeństwo jest dla mnie. Tak oto ideał moralny o wielkiej sile oddziaływania otrzymaliśmy w spadku<sup>25</sup>.

W imię szanowania cudzych poglądów, tolerancji – czyli ideałów, które są same w sobie niezwykle wzniosłe – można się posunąć do relatywizmu, który sprawi, iż utraci się podłoże dla własnych wartości. Zagrożenie relatywizmem, brakiem ugruntowania poglądów, jest jednym z większych wyzwań stojących przed indywidualizmem. Znaczenie tego problemu rośnie jeszcze bardziej, gdy uświadomimy sobie, iż istnieje przejście od szanowania cudzych poglądów i akceptowania faktu, że ktoś ma odmienne zdanie, do zwątpienia we własne racje – i to nie zwątpienia refleksyjnego, każącego rozważyć własną drogę, ale do niekonstruktywnego zanegowania wszelkich wartości. Jest to zjawisko o tyle paradoksalne, iż pierwotnie ufundowane zostało na ideale moralnym. Pomimo zagrożeń i trafnej krytyki Taylora sądzę, że warto jednak bronić tego ideału, leżącego u podstaw zarazem wolności i indywidualizmu.

Polemizować można również z tezą MacIntyre’a, iż liberalizm (szczególnie w swej postaci klasycznej, a nie jedynie utylitarnej, charakterystycznej dla Johna Stuarta Milla i jego zwolenników) pomija element więzi. Fakt uznania jednostki za pierwotną wobec społeczeństwa nie wyklucza podkreślania istnienia uczuć spajających wspólnotę i społecznej natury człowieka. Najlepszymi przykładami mogą być teorie Hume’a i Smitha – ten ostatni uznawał przecież sympatię za „spoidło społeczeństw”. Smith w swych rozważaniach podążał za teorią zyczliwości i zmysłu moralnego Hutchesona, będącą kontynuacją tradycji zmysłu wewnętrznego. Chociaż koncepcje te stały się jedną z dróg indywidualizmu i relatywizmu (umiejscawiając źródło moralności w człowieku – co rozwinął Hume), jak przyznał Taylor<sup>26</sup>, nie takie było zamierzenie Hutchesona, w którego antropologii (podobnie jak w przypadku Shaftesbury’ego) jednostka jest przede

---

<sup>25</sup> Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, op. cit., s. 29–30.

<sup>26</sup> Idem, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge 1989, s. 261.

wszystkim społeczną i życzliwą (*benevolent*). Otwarte pozostaje pytanie, czy podkreślanie istnienia uczuć moralnych i instynktów społecznych nie jest słabością teorii indywidualistycznych.

To, jak szeroki będzie zakres tych negatywnych skutków ustroju demokratycznego, wynika, zdaniem autora *O demokracji w Ameryce*, w dużej mierze z tego, czy ludzie urodzili się wolni, czy też ich demokracja jest nowa, uzyskana drogą rewolucji. Wedle niego młode demokracje sprzyjają spotęgowaniu negatywnie rozumianego indywidualizmu, zaś Amerykanie uniknęli w znacznym stopniu wad demokracji dzięki temu, że urodzili się wolni i nie musieli walczyć o niezależność. Dziś trudno jednak zanegować zalety państwa demokratycznego – szczególnie w porównaniu z doświadczeniami totalitaryzmów. Nie oznacza to zarazem, iż należy podchodzić do jego założeń w sposób bezkrytyczny.

Demokracja i równość mają podstawową zaletę, podkreślaną przez zwolenników teorii ładu samorządowego – minimalizują negatywne efekty błędnych decyzji oraz pozwalają na naprawianie popełnionych błędów. Rozproszenie procesu decyzyjnego zmniejsza ryzyko porażki ogółu (w porównaniu do centralnego zarządzania), pozwala też na zreflektowanie się, naprawienie szkód i uczenie się na błędach<sup>27</sup>. Ten kluczowy element dostrzegł także Friedrich August von Hayek – zwolennik idei indywidualizmu wywodzący się ze szkoły austriackiej w ekonomii.

Szkola austriacka założenia metodologiczne w dużej mierze przejęła od szkoły klasycznej (której dziełem prawodawczym było *Bogactwo narodów* Adama Smitha). Karl Menger, założyciel szkoły austriackiej, „broniał zasady indywidualizmu poznawczego, generalizacji, izolacji, abstrakcji i dedukcji jako metod poznania teoretycznego zjawisk gospodarczych”<sup>28</sup>. Podobne zasady wyznawali kontynuatorzy jego myśli, wśród nich Eugen von Böhm-Bawerk, Friedrich von Wieser czy jeden z najwybitniejszych przedstawicieli tego nurtu – Ludwig von Mises. Ten ostatni twierdził, iż badania należy opierać na analizie działań (a nie uprawnień) jednostek będących częścią bytów kolektywnych<sup>29</sup>. Inspirowany poprzednikami, zasadę indywidualizmu metodologicznego przyjmował również von Hayek<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, op. cit., t. 1, s. 237: „Wyobraźmy sobie społeczeństwo tak pomyślane przez naturę lub przyjętą w nim konstytucję, że zdoła znieść przejściowe działanie złych praw i bezpiecznie oczekiwać rezultatów, jakie przyniesie mu w przyszłości ogólna tendencja praw, a bez trudu zrozumiemy, że rządy demokratyczne, mimo swoich wad, najlepiej służą pomyślnemu rozwojowi tego społeczeństwa. Tak właśnie dzieje się w Stanach Zjednoczonych i wypada mi jeszcze raz powtórzyć, iż wielkim przywilejem Amerykanów jest możliwość popełniania błędów, które dają się naprawić”.

<sup>28</sup> E. Taylor, *Historia rozwoju ekonomiki*, Lublin 1991, t. 2, s. 42.

<sup>29</sup> J. Kłos, *Wolność. Indywidualizm. Postęp. Liberalizm konserwatywny wobec nowoczesności*, Lublin 2007, s. 282; L. von Mises, *Ludzkie działanie*, Warszawa 2007, s. 38–41.

<sup>30</sup> J. Godłów-Legiędź, *Doktryna społeczno-ekonomiczna Friedricha von Hayeka*, Warszawa 1992, s. 40–46.

Analizując historię pojęcia indywidualizmu, zauważył, że narosło wokół niego wiele kontrowersji i że jest ono często rozumiane w niewłaściwy sposób. Wprowadził rozróżnienie na indywidualizm prawdziwy i fałszywy<sup>31</sup>. Warto jednak zwrócić uwagę, iż von Hayek, krytykując uproszczone traktowanie indywidualizmu, sam popadł w pułapkę rozumienia teorii w sposób, który bardziej odpowiada jego postrzeganiu tematu. Na przykład w swoim tekście *Indywidualizm prawdziwy i fałszywy*, omawiając teorię Kartezjusza, skupił się jedynie na niewielkim fragmencie jego myśli. Kluczowym problemem wydaje się fakt, że w swoim rozróżnieniu indywidualizmów wydaje się dogmatyczny i nie wyznacza jasnych kryteriów prawdziwości i fałszywości – co już w 1946 roku zauważył R. F. Harrod<sup>32</sup>.

Zastanawiający wydaje się fakt, że do pierwszej z grup – do indywidualizmu prawdziwego – von Hayek zaliczył, obok klasyków liberalnego myślenia o społeczeństwie: Locke’a, Smitha i Mandeville’a, także de Tocqueville’a. Postrzegał ich jako rozumiejących to zjawisko w sposób nieprzekłamany – przede wszystkim w aspekcie metodologicznym. Obalał mit skrajnie racjonalnego *homo oeconomicus* jako konstrukt podstawowego dla ich myśli. Uważał, iż „Nieprawdą jest także (...), że indywidualizm aprobeuje ludzki egoizm. Z indywidualistycznego punktu widzenia nieistotne są motywy ludzkich działań, które zresztą można uznać za zmienne”<sup>33</sup>. Kluczem jest dostrzeżenie tego, że owi filozofowie poszukiwali instytucji pobudzających indywidua do działania na rzecz innych. Nie przeceniając ich racjonalności, pokazywał, że indywidualizm wpisuje się w teorię spontanicznego rozwoju, wyjaśniającą procesy społeczne. Zapewnienie ludziom wolności jednostkowych wyborów i decentralizacja systemu podejmowania decyzji redukuje ryzyko globalnych błędów i pozwalają spojrzeć na człowieka jako niedoskonałego i nie zawsze racjonalnego. Ten, przypisywany głównie Szkotom, pogląd kontrastował z racjonalistycznym indywidualizmem fałszywym, wywodzącym się m.in. od Kartezjusza i przeceniającym, zdaniem autora *Konstytucji wolności*, racjonalność podmiotów. Chwalony przez niego rodzaj indywidualizmu jest spójny z poglądami samego autora na kształtowanie się procesów społecznych i gospodarczych. Ten krytykowany zaś jest przedstawiony w nazbyt uproszczony sposób.

Podobnie jak autor *O demokracji w Ameryce*, von Hayek podkreślał społeczny aspekt indywidualizmu, nadając mu jednak odmienne znaczenie:

Jakie zatem są istotne cechy charakterystyczne prawdziwego indywidualizmu? Trzeba, po pierwsze, powiedzieć, że jest to przede wszystkim teoria społeczeństwa, próba zrozumienia sił determinujących społeczne życie człowieka, a dopiero w dalszej kolejności

---

<sup>31</sup> F. Hayek, *Indywidualizm prawdziwy i fałszywy*, [w:] idem, *Indywidualizm i porządek ekonomiczny*, Kraków 1998.

<sup>32</sup> R. F. Harrod, *Professor Hayek on Individualism*, „The Economic Journal” 1946, Vol. 56, No. 223.

<sup>33</sup> J. Godłów-Legiędź, op. cit., s. 41.

zespół maksym politycznych wyprowadzonych z tej koncepcji społeczeństwa. (...) głosi on, że jedyną drogą do zrozumienia zjawisk społecznych jest zrozumienie działań podejmowanych przez jednostki, działań nakierowanych na innych ludzi i uzależnionych od ich oczekiwanego zachowania<sup>34</sup>.

Zdaniem myśliciela przedstawiciele takiego indywidualizmu nie uznają człowieka za pozbawionego wad, skrajnego, nieustannie kalkulującego, racjonalistę. Dostrzegają jego słabości, zaś w wolności i indywidualizmie widzą szansę korygowania błędów i minimalizowania szkodliwych skutków niewłaściwego postępowania. Wydaje się, iż indywidualizm pojmowany jako udostępnienie jednostkom szerokiego pola aktywności i nienarzucanie im z góry tego, jak mają postępować, oddanie możliwości decydowania w ich ręce, jest panaceum na swe własne wady. Rozważany na poziomie społecznym – jak chcą zarówno de Tocqueville, jak i von Hayek – oznaczać może wolny rynek i możliwość stowarzyszenia się, decentralizację władzy, powodującą z kolei konieczność współpracy i poczucie odpowiedzialności za bliźnich. Jak zauważał von Hayek, podstawową troską myślicieli indywidualistycznych jest współpraca ludzi.

Autor *Konstytucji wolności* podkreślał wagę tradycji i prawa stanowionego, uznając je za czynniki kluczowe w rozwoju społeczeństw. Nie uznawał on jednak instytucji czy kultury za coś niezmiennego czy narzuconego odgórnie. Tradycja wciąż powstaje w wyniku indywidualnych działań jednostek, które na tradycji się opierają i jednocześnie są w stanie, przede wszystkim w sposób ewolucyjny, ją zmieniać. Stałość szeroko rozumianych instytucji społecznych wynika właśnie z indywidualizmu – z faktu, że jednostki są w stanie interpretować ramy kulturowe, w których przyszło im działać.

Nie ma wątpliwości, że kiedy von Hayek mówi o ewolucji kulturowej odbywającej się przez selekcję konkurujących grup, ich odmienne zasady i praktyki, postrzega tę selekcję jako metodologicznie indywidualistyczną. Można powiedzieć, że grupa w tej teorii jest używana jako narzędzie heurystyczne, a nie jako fundamentalna jednostka<sup>35</sup>.

Von Hayek nie uważał, że instytucje są tworzone świadomie, lecz sądził, że są wynikiem ewolucyjnych procesów społecznych<sup>36</sup>. Jednostki były przez niego traktowane jako indywidua posiadające odrębne tożsamości, definiowane wobec nich samych, a nie polityki<sup>37</sup> (która pełni rolę jedynie koordynującą jed-

---

<sup>34</sup> F. Hayek, *Indywidualizm i porządek ekonomiczny*, op. cit., s. 12–13.

<sup>35</sup> J. Gray, *Hayek on Liberty*, Oxford 1984, s. 52–53, [tłum. własne]. „There can be no doubt that, when Hayek speaks of cultural evolution occurring by the selection of competing groups via their rival rules and practices, he sees this group selection as having a methodologically individualist character. This is to say that the group is treated as an heuristic device, and not as the fundamental unit in the theory”.

<sup>36</sup> F. A. von Hayek, *Konstytucja wolności*, tłum. J. Stawiński, Warszawa 2006, s. 71.

<sup>37</sup> A. E. Galeotti, *Individualism, Social Rules, Tradition: The Case of Friedrich A. Hayek*, „Political Theory” 1987, Vol. 15, No. 2, s. 164.

nostkowe poczynania). Wyjaśniając zjawiska społeczne, von Hayek jednak nie skupiał się już tak wyraźnie na decyzjach jednostkowych. Przyjęcie istnienia niezamierzonych skutków działań ludzkich skutkowało redukcją interpretowania procesów społecznych w kategoriach indywidualnych celów i środków. Dominującą rolę w teorii myśliciela zaczęło pełnić skupianie się na procesach ewolucyjnych, w których wyznaczane sobie przez jednostki cele prowadzą do niespodziewanych skutków<sup>38</sup>. Jego zdaniem nie da się zaplanować kultury ani więzi społecznych – jedyną możliwością ich właściwego działania jest zapewnienie wolności i pozwolenie na rozwijanie się instytucji (rozumianych w sposób szeroki), tak by poszczególne podmioty działające wpisywały się w szerszy kontekst społeczny. „Indywidualizm uczy nas, że społeczeństwo przekracza jednostkę o tyle tylko, o ile jest wolne”<sup>39</sup>.

Także zdaniem de Tocqueville’a pewnym rozwiązaniem jest wolność. Jak zauważył: „Za pomocą wolności Amerykanie wypowiedzieli walkę indywidualizmowi zrodzonemu przez równość, i walkę tę wygrali”<sup>40</sup>. Wolność pozwoliła wydobyć zalety demokracji – konieczność zabiegania o szacunek i sympatię innych, dostrzec to, iż niezbędna jest współpraca i wzajemna pomoc. Ponadto pozwoliła stworzyć instytucje, które na każdym kroku przypominają człowiekowi, iż nie jest odseparowaną jednostką, lecz częścią społeczności, na rzecz której powinien pracować: „Lokalne swobody, które sprawiają, że większość obywateli ceni sobie życzliwość sąsiadów, zbliżają więc ludzi do siebie i wbrew instynktom, jakie zwykli ich dzielić, zmuszają do wzajemnej pomocy”<sup>41</sup>. Ta krytykowana przez de Tocqueville’a równość i jej konsekwencja – indywidualizm – choć niosą zagrożenia (mogą prowadzić do anarchii lub, co gorsza, zniewolenia, tworzą złudzenie niezależności od innych)<sup>42</sup>, sprawiają jednocześnie, iż ludzie przywiązują się do swej wolności, zabiegają o nią i dbają o tworzone przez siebie instytucje.

Można uznać za oczywiste przeświadczenie, iż człowiek jako istota społeczna dostrzeże naturalność tworzenia instytucji. Jednakże w dobie dominacji rozumu instrumentalnego warto odwołać się do argumentacji de Tocqueville’a, w której powraca także kwestia egoizmu – nie jest on postrzegany jako tak zły, jak można by początkowo sądzić. Myślenie utylitarne pozwala zrozumieć, iż współpraca po prostu się opłaca. Uzasadnienie to przemawia również do tych, dla których moralny nakaz solidarności nie jest wystarczającym motywem do podjęcia działań na rzecz innych. To, co z początku okazuje się efektem kalkulacji i dbania jedynie o własny interes, z czasem staje się nawykiem, wartością kulturową. Chociaż konieczność odwoływania się do argumentów utylitarnych również jest wynikiem demokracji i indywidualizmu, nie oznacza ona zguby

---

<sup>38</sup> M. Kuniński, *Wiedza, etyka i polityka w myśli F. A. Hayeka*, Kraków 1999, s. 99.

<sup>39</sup> F. Hayek, *Indywidualizm i porządek ekonomiczny*, op. cit., s. 41.

<sup>40</sup> A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, op. cit., t. 2, s. 113.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 114.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 301.

i zaniku cnót społeczeństwa, które się nią posługuje. Skupienie się na racjach przemawiających do rozumu instrumentalnego podlega trafnej, z punktu widzenia jego rozważań, krytyce Taylora. Jak jednak zauważył de Tocqueville:

Kiedy światem rządziła garstka potężnych i bogatych jednostek, spodobało im się stworzyć wzniosłą ideę na temat obowiązków człowieka. Z upodobaniem głośiły, że zapominanie o sobie samym jest rzeczą chwalebna i że należy czynić dobro bezinteresownie, jak sam Pan Bóg. Była to oficjalna doktryna owych czasów w kwestii moralności.

Wątpię, by w czasach arystokratycznych ludzie byli bardziej cnotliwi aniżeli w innych, ale jest pewne, że nieustannie rozprawiano wtedy o urokach cnoty. Tylko w tajemnicy ludzie zastanawiali się, dlaczego jest pożyteczna. Jednak w miarę jak wyobraźnia zniża loty, a każdy zamyka się we własnym wnętrzu, moralisci zaczynają się lękać owej idei poświęcenia i nie śmiają już podsuwać jej ludzkiemu umysłowi. Zastanawiają się więc tylko, czy w indywidualnym interesie obywateli nie leżałaby praca dla wspólnego dobra, a kiedy odkryją jeden z owych punktów, gdzie interes indywidualny spotyka się i stapia z interesem powszechnym, spieszą podać to do wiadomości ogółu. Z czasem podobnych obserwacji jest coraz więcej. To, co było ledwie pojedynczym spostrzeżeniem, staje się doktryną powszechną i w końcu do świadomości ludzi dociera fakt, że człowiek służąc bliźnim służy sobie i że czynienie dobra leży w jego własnym interesie<sup>43</sup>.

Jak dowodzi, krytyczny wobec idei indywidualizmu i równości (a przede wszystkim wobec ich negatywnych skutków), autor *O demokracji w Ameryce*, to nie same te idee są problemem – kluczowe jest to, jak zostaną wykorzystane i jak będą rozumiane, na ile będziemy w stanie zapobiegać zagrożeniom, które niosą. Może odnalezienie Taylorowskiego ideału autentyczności pomoże we właściwym korzystaniu z „bólczek nowoczesności”, będących przecież nieodłącznymi elementami naszej współczesnej kultury – nie złymi, ale niewłaściwie rozumianymi, niekiedy wypaczonymi. Jak zauważył autor *Etyki autentyczności*:

Autentyczność stanowi aspekt nowoczesnego indywidualizmu, a wszelkie formy indywidualizmu cechuje to, że nie tylko kładą one nacisk na wolność jednostki, ale również postulują pewne modele wspólnoty (...). Indywidualizm rozpadu i anomii jest naturalnie pozbawiony etyki społecznej, podczas gdy indywidualizm jako zasada moralna albo ideał musi oferować jakąś wizję właściwego współżycia jednostek<sup>44</sup>.

Podobnie jak von Hayek, Taylor postuluje, że należy rozgraniczyć różne rozumienia indywidualizmu. Sugerowanym rozwiązaniem okazuje się położenie nacisku na wartości, wzorce, pozytywne aspekty leżące u podstaw „bólczek nowoczesności”.

Co zatem się wydarzy, jeżeli zatอมizowane społeczeństwa dalej będą zmierzać ku atrofii więzi, zamiast podjąć refleksję nad człowiekiem i społecznością? Jeśli zwyciężą, autotelicznie rozumiane, egoizm, interes własny i indywidualizm?

---

<sup>43</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>44</sup> Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, op. cit., s. 40.



Zawsze można pokładać nadzieję w rozważaniach Alexisa de Tocqueville'a, który pomimo wszystkich swoich zastrzeżeń, skonstatował także, iż „Gdyby doktryna dobrze rozumianego interesu całkowicie zapanowała nad sferą moralności, niezwykle cnoty niewątpliwie stałyby się rzadsze. Ale myślę również, że ciężkie deprawacje byłyby mniej częste”<sup>45</sup>.

## PODSUMOWANIE

Artykuł prezentuje wybrane koncepcje indywidualizmu, stanowiące jedynie niewielki obszar złożonych sposobów rozumienia tego terminu (dla pełnego przedstawienia tematu warto zwrócić się ku innym koncepcjom indywidualizmu i przywołać precyzyjne kategorie etyczne i społeczne tego zagadnienia, co będzie stanowić przyszłe dopełnienie powyższego tekstu). Zaprezentowane koncepcje, przyjmując odmienne założenia i definicje, podkreślają także różne skutki, do których indywidualizm może doprowadzić. Z jednej strony krytyczne spojrzenie Taylora i MacIntyre'a pozwala uświadomić sobie wagę zjawiska, jakim stał się indywidualizm wiążący się z relatywizmem i osłabieniem więzi wspólnotowych. Z drugiej zaś indywidualizm uznawany przez Smitha czy von Hayeka, będący przede wszystkim wyrazem założeń metodologicznych, podkreślający zarazem wolność i niezależność ludzi w kształtowaniu decyzji i świata społecznego, pokazuje, iż jednostka jest pierwotna wobec społeczeństwa i to jej decyzje, motywowane egoistycznie czy altruistycznie, powodują skutki dotyczące ogółu. Tradycja w ich oczach tworzy się właśnie w wyniku zachowań jednostkowych. Pomędzy tymi stanowiskami umiejscowić można de Tocqueville'a, który upowszechnił dyskutowane tu pojęcie, będąc jednocześnie krytykiem rozpadu więzi społecznej i zwracając uwagę na zagrożenia, które niesie z sobą indywidualizm. Spojrzenie na omawiane pojęcie z różnych punktów widzenia pozwala zastanowić się, jak każdy z nas je rozumie i jak istotną rolę odgrywa ono we współczesnej rzeczywistości – będąc afirmowane, krytykowane czy milcząco zakładane. Krytyczne spojrzenie na indywidualizm może pozwolić z jednej strony docenić jego rolę, z drugiej zaś, przynajmniej do pewnego stopnia, uniknąć jego negatywnych skutków.

## ABSTRACT

The problem of individualism, egoism and social relations is often considered the core of modern ethical and social theories. The article presents how the concept of individualism is understood in chosen perspectives of modern and contemporary social philosophy. Due to its complexity, this notion is approached as a methodological, ethical and social notion. Numerous possibilities of looking at individualism cause problems with defining the concept itself. This issue is connected to the concepts of egoism and social activity of an individual, on which the theories of a democratic state and liberal economy are based.

---

<sup>45</sup> A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, op. cit., t. 2, s. 133.

Individualism can be understood primarily as a methodological rule, based on the conviction that an individual takes priority over society. However, such a conviction is connected to substantial assumptions concerning the nature of man and society. In its roots, as the authors mentioned in this article believe, theories of enlightenment are to be found.

The article shows how individualism was perceived in the theories of Enlightenment (Adam Smith and Alexis de Tocqueville). It also presents a contemporary perspective – basing mostly on the concepts of Friedrich August von Hayek and Charles Taylor – not only marking the place of individualism in their theories, but also placing them in relation to the discussed theories of Enlightenment. At the same time it is indicated how strictly individualism is connected to egoism, although they cannot be considered equal. Further, the paper discusses the consequences of a specific understanding of individualism for social theory. One may consider either its contributing to the development of societies – by enlarging autonomy and personal freedom, or the danger of relativism and deterioration of social bonds.

## BIBLIOGRAFIA

1. Agassi J., *Methodological Individualism*, „The British Journal of Sociology” 1960, Vol. 11, No. 3.
2. Biziou M., *Adam Smith et l'origine du libéralisme*, Paris 2003.
3. Buchan J., *Adam Smith. Życie i idee*, Warszawa 2000.
4. Chodorowski J., *Adam Smith*, Wrocław 2002.
5. Galeotti A. E., *Individualism, Social Rules, Tradition: The Case of Friedrich A. Hayek*, „Political Theory” 1987, Vol. 15, No. 2.
6. Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość*, Warszawa 2010.
7. Godłów-Legiędź J., *Doktryna społeczno-ekonomiczna Friedricha von Hayeka*, Warszawa 1992.
8. Gray J., *Hayek on Liberty*, Oxford 1984.
9. Harrod R. F., *Professor Hayek on Individualism*, „The Economic Journal” 1946, Vol. 56, No. 223.
10. von Hayek F. A., *Indywidualizm prawdziwy i fałszywy*, [w:] idem, *Indywidualizm i porządek ekonomiczny*, Kraków 1998.
11. Kłos J., *Wolność. Indywidualizm. Postęp. Liberalizm konserwatywny wobec nowoczesności*, Lublin 2007.
12. Kuniński M., *Wiedza, etyka i polityka w myśli F. A. Hayeka*, Kraków 1999.
13. Kwaśnicki W., *Historia myśli liberalnej*, Warszawa 2000.
14. MacIntyre A., *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, Warszawa 1996.
15. MacIntyre A., *Etyka i polityka*, Warszawa 2009.
16. Macpherson C. B., *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*, London 1970.
17. Mandeville B., *Bajka o pszczołach*, Kraków 1957.
18. von Mises L., *Ludzkie działanie*, Warszawa 2007.
19. Putnam R. D., *Samotna gra w kręgle. Upadek i odrodzenie wspólnot lokalnych w Stanach Zjednoczonych*, Warszawa 2008.
20. Schleifer J. T. *The making of Tocqueville's Democracy in America*. [Online]. Protokół dostępu: <http://oll.libertyfund.org/title/667> [12 stycznia 2012].
21. Smith A., *Teoria uczuć moralnych*, Warszawa 1989.
22. Smith A., *The History of Astronomy*, [w:] idem, *Essays on Philosophical Subjects*, Indianapolis 1982.

23. Smith A., *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, Warszawa 2007.
24. Taylor Ch., *Etyka autentyczności*, Kraków 1996.
25. Taylor Ch., *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge 1989.
26. Taylor E., *Historia rozwoju ekonomiki*, t. 2, Lublin 1991.
27. de Tocqueville A., *Democracy in America*. [Online]. Protokół dostępu: <http://oll.libertyfund.org/title/2287> [14 sierpnia 2011].
28. de Tocqueville A., *O demokracji w Ameryce*, Kraków 1996.
29. Udehn L., *The Changing Face of Methodological Individualism*, „Annual Review of Sociology” 2002, Vol. 28.
30. Zabieglik S., *Adam Smith*, Warszawa 2003.



OLGA BARTOSIEWICZ

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

LITERATURA JAKO EGZEMPLIFIKACJA  
KATEGORII KULTUROWYCH –  
ŻYDOWSKIE KORZENIE  
RUMUŃSKIEJ AWANGARDY LITERACKIEJ

KULTUROWY ASPEKT ZJAWISKA AWANGARDY RUMUŃSKIEJ

Utopijną aspiracją każdego ruchu awangardowego było takie odejście od „formuły” i „konwencji”, które nie spowodowałoby ograniczenia inną formułą czy konwencją; które zakładało zachowanie dynamicznego, kreatywnego, gotowego do podejmowania nowych wyzwań umysłu. I to nie samo dzieło, a dążenie do niego, nie ostateczny efekt, a sposób, w jaki został osiągnięty, zdają się najbardziej interesować twórcę awangardowego. Są to bowiem mechanizmy ulotne, podporządkowane chwili, przypadkowe. Samo dzieło jest już wystawione na ryzyko bycia umieszczonym pośród oficjalnych, klasycznych wartości, podlega interpretacjom, wpada w sidła stereotypów, a więc automatycznie staje się więźniem formy. Konwencje, o których mowa, zostały wykształcone przez wieki ludzkiej cywilizacji, której u progu XX wieku zdecydowano się całkowicie przeciwstawić „agresywnym ruchem, gorączkową bezsennością, gimnastycznym krokiem, ryzykownym skokiem, policzkowaniem i ciosem pięścią”<sup>1</sup>. I tak jak nie dziwi zupełnie bunt środowisk francuskich, włoskich, niemieckich czy rosyjskich, chcących, za Marinettim, „zniszczyć muzea, biblioteki, zwalczyć moralizm, feminizm i wszelkie przejawy oportunistycznego i użytkowego tchó-

---

<sup>1</sup> F. T. Marinetti, *Akt założycielski i Manifest futuryzmu*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb., oprac., E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969.

rzostwa”<sup>2</sup> powstałe w ciągu setek lat istnienia tych kultur, tak z lekkim niedowierzaniem spoglądamy na działania artystów w dopiero co formującej się Rumunii, narodzie, którego literatura pozostawała zakorzeniona głównie w folklorze. Owi artyści poczynają sobie ze sztuką i tradycją równie śmiało (jeśli nie śmielej), jak twórcy z Zachodu. Szwedzki badacz Tom Sandqvist w swej książce *Dada East. The Romanians of The Cabaret Voltaire* pyta jednakże, czy taka rewolucja możliwa jest w kraju, w którym nie ma ani muzeów, ani akademii, którego państwo dopiero teraz, po wiekach dominacji otomańskiej, jest w stanie zacząć budować swoją przyszłość w kręgu rodziny europejskiej<sup>3</sup>, nie mogąc jednocześnie wyzwolić się z pułapki imitowania wzorców francuskich czy niemieckich. By założyć wyjątkowość fenomenu rumuńskiej awangardy, należy więc w pierwszym rzędzie wykluczyć możliwość jej przynależności do opisywanego rozlegle przez Titu Maiorescu zjawiska „form pozbawionych treści”, będącego „pionierską analizą zjawiska imitacji [w Rumunii przełomu wieków XIX i XX] na poziomie idei oraz instytucji w warunkach nierównowagi cywilizacyjnej”<sup>4</sup>. I właśnie do rozwiania powyższych wątpliwości i obronienia tezy o odrębności rumuńskich ruchów awangardowych od głównych tendencji panujących w ówczesnej sztuce rumuńskiej niezbędna jest świadomość, iż problem awangardy w tym kraju powinno się w dużej mierze odczytywać w kontekście historyczno-społecznym, używając narzędzi stosowanych na co dzień przez takie nauki jak historia, socjologia czy antropologia kultury. Takie spojrzenie ukaże nam, iż awangarda w Rumunii wyrasta z nieco innej tradycji niż dominujące wówczas w Bukareszcie nurty tradycjonalistów (Nicolae Iorga) i modernistów (Eugen Lovinescu); należy ją więc traktować jako odrębną gałąź kultury rumuńskiej.

Wychodząc za Ryszardem Nyczem z przekonania, iż we współczesnym literaturoznawstwie „mocniejsze okazało się tradycyjne przeświadczenie, że literatura (także nowoczesna) jest zawsze czymś więcej niż autonomicznym systemem czy strukturą literackich chwytów osobliwie kodujących przekaz”<sup>5</sup>, postanowiliśmy do naszych literaturoznawczych studiów nad awangardą rumuńską włączyć „instrumentarium repertuaru problemowego i kategoriałnego badań kulturowych”<sup>6</sup>, to jest kategorie takie, jak warstwa społeczna, etniczność, pochodzenie klasowe oraz багаż doświadczeń kulturowych interesujących nas artystów. Spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób rumuńska literatura awangardowa wyraża świat tworzących ją artystów i jakie idee, myśli, zna-

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> T. Sandqvist, *Dada Est. Români de la Cabaret Voltaire*, trans. Cristina Deutsch, Bukareszt 2010, s. 15.

<sup>4</sup> K. Jurczak, *Dylematy zmiany. Pisarze rumuńscy XIX wieku wobec ideologii zachowawczej*, Kraków 2011, s. 14.

<sup>5</sup> R. Nycz, *Antropologia kultury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 37.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 38.

czenia i emocje są z tym światem związane. Posiłkujemy się w głównej mierze sugestiami interpretacyjnymi zawartymi w rumuńskojęzycznej literaturze krytycznej, co dla polskiego czytelnika może okazać się interesujące ze względu na niewielką dostępność niniejszych lektur.

#### ARTYŚCI ŻYDOWSCY NA CZELE AWANGARDY RUMUŃSKIEJ

Wielu badaczy (m.in. Steven Mansbach, Radu Stern, Tom Sandqvist) uważa kryterium etniczne za kluczowe dla zrozumienia fenomenu ruchów awangardowych w Rumunii<sup>7</sup>, czerpiących inspirację ze wschodnioeuropejskiej kultury żydowskiej<sup>8</sup>. Jak podkreśla Radu Stern, fakt, iż były one wynikiem działań artystycznych twórców wyłącznie pochodzenia żydowskiego, jest jedynym takim przypadkiem w Europie<sup>9</sup>. Na organizowanej ostatnio przez siebie w Muzeum Historii Żydów w Amsterdamie wystawie „From Dada to Surrealism. Jewish Avant-garde Artists from Romania 1910–1938” próbuje on odpowiedzieć na pytanie: „Why so many Jews?”, odwołując się do kontekstu tak kulturalnego, jak i politycznego pierwszej połowy XX wieku w Rumunii, w którym to awangarda żydowska była według niego alternatywą wobec panoszącego się wówczas w kraju widma wszelakich nacjonalizmów oraz antysemityzmu intelektualnego<sup>10</sup>. Większość nazwisk pojawiających się w kontekście rumuńskiej awangardy jest pochodzenia żydowskiego: m.in. Tristan Tzara (poeta i eseista, inicjator dadaizmu), Ion Vinea (poeta, którego twórczość oscyluje pomiędzy symbolizmem a ekstremalnymi eksperymentami awangardowymi; w latach 1922–1932 redaktor naczelny jednego z najbardziej wpływowych rumuńskich pism awangardowych – „Contimporanul”, czyli „Współczesność”, utrzymującego kontakty z awangardą z całej Europy), Marcel Iancu (malarz i architekt modernistyczny, którego wiele projektów zrealizowano w Bukareszcie, a po jego emigracji również w Tel Awiwie), Ilarie Voronca (poeta, inicjator integralizmu, czyli opartej na konstruktywizmie próby syntezy wszystkich kierunków awangardowych), Sașa Pană (poeta, eseista, prozaik i publicysta, w latach 1928–1932 kierujący surrealistycznym pismem „Unu” – „Jeden”), Benjamin Fundoianu (poeta, prozaik, eseista, dramaturg, reżyser filmów awangardowych, myśliciel egzystencjalny i krytyk literacki), Victor Brauner (malarz surrealistyczny), Max Herman Maxy oraz Arthur Segal (malarze awangardowi, w Berlinie członkowie słynnej ekspresjonistycznej Novembergruppe). Sami Rumuni (w styczniu 1938 roku weszło w życie prawo nakazujące Żydom zrzeczenie się obywatelstwa rumuńskiego zdobytego z ogrom-

---

<sup>7</sup> Tezę tę można oczywiście kwestionować, opracowaniu T. Sandqvista zarzucano bowiem pewne braki w solidnej argumentacji naukowej.

<sup>8</sup> T. Sandqvist, op. cit., s. 28.

<sup>9</sup> *Avangarda evreiasca în România*, [w:] „Observator Cultural” 2011, nr 583.

<sup>10</sup> *Bucureștiul pe harta avangardei europene*, „Dilematica” 2012, Anul. VII, nr 69, s. 38.

nym trudem w 1923 roku<sup>11</sup>, w związku z tym, by nie wprowadzać do naszego wywodu zbędnego bałaganu pojęciowego, „Rumunami” nazywamy przedstawicieli kultury rumuńskiej pozostających poza wpływami żydowskimi) byli wówczas zainteresowani poszukiwaniem „specyfiki narodowej” tworzącego się właśnie państwa:

(...) na początku XX wieku i później głównym problemem kultury rumuńskiej było obsesyjne szukanie specyfiki narodowej we wszystkich dziedzinach, od literatury po architekturę; myśl ta przeciwstawiała się wszak diametralnie awangardzie, będącej z natury ruchem międzynarodowym<sup>12</sup>.

Żydzi natomiast, spychani na margines społeczeństwa przez coraz to nowe antysemickie dekryty, atakowani słowami rządzącego Alexandra C. Cuzy, utrzymującego, że „chęć współpracowania z kulturą rumuńską to prawdziwie żydowska bezczelność”, przytłaczani przekonaniem założycieli antysemickiej Narodowej Partii Demokratycznej (1910) A. C. Cuzy i N. Iorgi (wybitnego historyka, publicysty i polityka rumuńskiego), iż „najważniejszą z przyczyn problemów społeczno-ekonomicznych państwa rumuńskiego jest obecność Żydów i brak kontroli gospodarki narodowej sprawowanej przez etnicznych Rumunów”<sup>13</sup>, znaleźli swoją niszę i własny sposób na swobodne rozwijanie ekspresji artystycznej. Dan Lungu, pochodzący z Jass współczesny pisarz rumuński, wysuwa w swym eseju socjologicznym *Literatura scrisă de evrei ca joc între experiența de viață și spațiul estetic de distincție* (*Literatura żydowska jako gra pomiędzy życiowym doświadczeniem a odrębną przestrzenią estetyczną*) następującą hipotezę:

Obecność artystów żydowskich na czele awangardy nie jest przypadkowa, byli oni bowiem niejako zmuszeni do wykreowania odrębnej przestrzeni, zaś ta odrębna przestrzeń estetyczna nie wymagała doświadczenia życiowego podobnego do tego przeżywanego przez większość. Dlatego też musieli odrzucić wszelkie tradycyjne kanony, ustalony od wieków sposób odczuwania (odpowiadający modelowi życia), logikę i reguły grammatyczne, musieli zanegować przeszłość<sup>14</sup>.

P. Cernat, badacz rumuńskiej awangardy, podaje hipotezę ściśle związaną ze stale obecnym w kulturze rumuńskiej kompleksem peryferyjności. Według krytyka, kompleks ten jest bez wątpienia determinującym impulsem, który rodzi potrzebę ucieczki z „getta” ku sztuce międzynarodowej, uwalniającej i wyzwala-

---

<sup>11</sup> *Avangarda evreiasca în România*, op.cit.

<sup>12</sup> Ibidem. Wszystkie tłumaczenia z j. rumuńskiego i francuskiego w tym tekście, o ile nie jest podane inne źródło przekładu, należą do jego autorki.

<sup>13</sup> K. Jurczak, op. cit., s. 234.

<sup>14</sup> P. Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei*, Cartea Românească 2007, s. 33.



lającej, przeciwstawionej etnocentrycznemu kanonowi kulturalnemu odczuwanemu jako uciążliwy i potencjalnie ksenofobiczny<sup>15</sup>. Jak pisze z kolei Peter Bürger w swojej *Teorii awangardy*: „entuzjastyczna niemalże afirmacja świata zewnętrznego [przez awangardę] jest wyrazem strachu zarówno przed przemożną techniką, jak i organizacją społeczną, która ekstremalnie ogranicza możliwości działania jednostki”<sup>16</sup>. I tak właśnie, w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, antysemicka społeczna większość państwa rumuńskiego ograniczała żydowską mniejszość, przyczyniając się tym samym do powstania jednego z najprężniej działających ruchów awangardowych w Europie.

#### EKSTERYTORIALNY CHARAKTER LITERATURY ŻYDOWSKIEJ

Wydaje nam się więc, że awangardy rumuńskiej nie należy interpretować kategoriami używanymi do badania rozwoju „mainstreamowej” kultury rumuńskiej, ponieważ wyrosła ona raczej na jej peryferiach i swoją międzynarodowością oraz zanegowaniem ogólnie pojętej tradycji stoi w opozycji do forsowanej wówczas polityki narodowościowej i promowanego rumuńskiego żywiołu etnicznego. Mimo tego, że w dużym stopniu jest związana z historią i atmosferą ówczesnej Rumunii, wykazuje raczej cechy twórczości eksterytorialnej, niemającej oparcia we własnym państwie, będącej natomiast, jak stwierdza fiński pisarz i psychoanalityk Mikael Enckell, częścią szerokiego kręgu kulturowo-artystycznego, powstałego w wyniku spotkania judaizmu ze swego rodzaju twórczą witalnością – kręgu, do którego należeli również Einstein, Wittgenstein, Mahler, Schönberg, Chagall, Kafka, Proust czy Freud<sup>17</sup>.

Problem eksterytorialności literatury żydowskiej został podjęty ostatnio przez Chanę Kronfeld, która pisze:

W nieustannie zmieniających się centrach ruchu, w Berlinie i Warszawie, Kijowie i Moskwie, moderniści jidysz brali udział w krytyce dominującej kultury europejskiej prowadzonej ze zdetytorializowanych językowych, kulturalnych, a często też politycznych marginesów<sup>18</sup>.

Należy jednocześnie podkreślić, iż opisywanego przez nas środowiska rumuńskiego nie można nazwać w ścisłym sensie zjawiskiem dwudziestowiecznej moderny jidysz, do których należą Grupa Kijowska, nowojorscy inzichiści oraz grupa Chaliastre<sup>19</sup>, bowiem tworzyło ono w języku rumuńskim (lub francuskim bądź niemieckim na emigracji) i nie interesowało go miejsce współczesnej lite-

---

<sup>15</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>16</sup> P. Bürger, *Teoria awangardy*, Kraków 2006, s. 91–92.

<sup>17</sup> T. Sandqvist, op. cit., s. 237.

<sup>18</sup> Ch. Kronfeld, *On the Margins of Modernism. Decentering Literary Dynamics*, Berkeley–Los Angeles–London 1996, s. 13.

<sup>19</sup> *Warszawska awangarda jidysz. Antologia tekstów*, red. K. Szymaniak, Gdańsk 2005, s. 8.

ratury jidysz oraz narodu żydowskiego w estetycznej i politycznej czasoprzestrzeni modernizmu i rewolucji<sup>20</sup>. Jak żali się A. L. Zissu, rumuński prozaik, felietonista, eseista żydowskiego pochodzenia, „jedynie rumuńscy pisarze żydowscy nie tworzą ani w jidysz, ani w języku hebrajskim, które to stanowią jedyną możliwą formę ukazania, wyobrażenia specyfiki wspaniałego żydowskiego świata”<sup>21</sup>. Jeśli chodzi natomiast o zaangażowanie polityczne, to według rumuńskiego badacza Iona Popa nie miało ono zbyt gwałtownego przebiegu; rewolta i bunt zarówno dadaistów, konstruktywistów, integralistów, jak i surrealistów rumuńskich były wymierzone raczej przeciw sztuce w ujęciu totalnym, ponadnarodowym (począwszy od radykalnego sloganu Iona Vinei „Jos Arta, căci s-a prostituat” – „Precz ze Sztuką, wszak się sprostytuowała”) oraz przeciw wszelkim postawom mieszczańskim, będącym symbolem konformizmu, filisterstwa, prozaicznego pozytywizmu<sup>22</sup>. Zaś to, co awangardystów z Rumunii łączy z modernistami jidysz, to przynależność do kultury żydowskiej oraz eksterytorialność widoczna w dążeniach do tworzenia sztuki rozwijającej się poza granicami państwa, paradoksalnie stanowiącej jednocześnie część całego imaginarium, które niosła z sobą jego kultura i historia. Tak więc wynikająca w dużej mierze z marginalizacji społecznej eksterytorialność twórczości awangardystów rumuńskich z jednej strony jest wynikiem postawy ponadnarodowej, kosmopolitycznej i ponadjęzykowej, z drugiej zaś jest marginesem w pewnej mierze zależnym od tego, co oferuje historyczno-społeczno-kulturalne terytorium centralne.

#### W KRĘGU JIDYSZ, W KRĘGU DADA

Jak już wspomnieliśmy wyżej, twórczość w języku rumuńskim nie wyklucza interesujących nas artystów z kręgu literatury jidysz, bowiem jak podkreśla Sandqvist, jidysz to nie tylko język, a cała kultura<sup>23</sup>, której wpływy możemy zauważyć na przykład w twórczości Tristana Tzary (właściwie Samuel Rosenstock), inicjatora dadaizmu. I tak, według szwedzkiego badacza, dominujący w północnej Rumunii chasydyzm, z automatycznie powtarzаныmi wersami i ekstatycznym urokiem swoich modlitw o mantrycznym charakterze, z „natchnioną mową”, której udziela sam Bóg za pośrednictwem cadyka, pozbawionego przy tym osobowości i tożsamości, mógłby być inspiracją dla abstrakcyjnych wierszy Dada, stworzonych z „czystych dźwięków, bez mimetycznych odniesień do rzeczywistości, pozbawianych swych znaczeń leksykalnych”<sup>24</sup>. Do tego dodajmy także tradycję piosenek żydowskich, które mogły stanowić nie lada pokusę dla

<sup>20</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>21</sup> *De la Cilibi Moise la Paul Celan – Antologie din operele scriitorilor evrei de limbă română*, ed. T. Goldstein, 1996, s. 304.

<sup>22</sup> I. Pop, *Din avangardă spre ariergardă*, Bukareszt 2010, s. 184.

<sup>23</sup> T. Sandqvist, op. cit., s. 253.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 249.

przyszłego dadaisty – rymowane chasydzkie pamflety zachowywały tradycyjną melodię, podczas gdy tekst był zniekształcany i zmieniany w jak najbardziej zabawny sposób<sup>25</sup>. Oto przykład piosenki chasydzkiej *Dudele (Morwy)*, w której powtarzalność „tu!” (ty!) doprowadza wręcz do stanu na poły ekstazy, tak, że nagle „ty” przestaje mieć znaczenie leksykalne, a zmienia się w rytmiczną kontynuację nonsensu:

Unde pot sã Te găsesc  
Și unde nu pot sã Te găsesc?  
Tu Tu Tu Tu Tu  
Oriunde mă duc – Tu  
Oriunde mă aflu – Tu  
Doar Tu, doar Tu, Tu  
Întotdeauna Tu, întotdeauna Tu,  
Tu Tu Tu Tu Tu<sup>26</sup>

Gdzie mogę Cię znaleźć  
A gdzie nie mogę Cię znaleźć?  
Ty Ty Ty Ty Ty  
Gdziekolwiek idę – Ty  
Gdziekolwiek jestem – Ty  
Tylko Ty, tylko Ty, Ty  
Zawsze Ty, zawsze Ty  
Ty Ty Ty Ty Ty

Fragment *Chanson Dada (Pieśń Dada)* ukazuje, iż Tzara faktycznie mógł być naznaczony duchowością moldawskiego sztetla. Rytmiczność oraz liczne repetycje słowne w utworze mają w sobie rzeczywiście coś z modlitwy, wypowiedzianej mechanicznie i szybko, pozbawione logiki ułożenie wyrazów wywołuje zaś, nawet jeśli pierwotnym założeniem była „jedynie” zabawa językiem, uczucie niedorzeczności, dekadencji:

## I

La chanson d'un dadaïste  
qui avait dada au cœur  
fatiguait trop son moteur  
qui avait dada au cœur

l'ascenseur portrait un roi  
lourd fragile autonome  
il coupa son grand bras droit  
l'envoya au pape à Rome

---

<sup>25</sup> Ibidem, s. 265.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 266.

c'est pourquoi  
l'ascenseur  
n'avait plus dada au cœur

mangez du chocolat  
lavez votre cerveau  
dada  
dada  
buvez de l'eau<sup>27</sup>

Również sama znajomość jidysz i dorastanie wśród jego brzmienia mogły skłonić dadaistów rumuńskich do eksperymentów językowych, ponieważ, jak pisze A. J. Heschel, „w tym «dadaistycznym» języku uczucia wyraża się bez zbędnych ozdobników, bez ogródek, wprost; mówisz «piękno» i rozumiesz «duchowość», mówisz «dobro» i rozumiesz «świętość»<sup>28</sup>. Sandqvist dodaje do tego fuzyjny charakter jidysz, w którym prefiks, sufiks, rdzeń wyrazu i jego zakończenie w liczbie mnogiej mogą mieć różne pochodzenie (późnośrednio-wieczny niemiecki, hebrajski, jakiś język słowiański), co staje się dla tego języka źródłem wyjątkowego bogactwa niuansów, proces jego tworzenia przyrównuje zaś do techniki kolażu, którego powstawanie objęło terytorium całej Europy<sup>29</sup>. Swego rodzaju kolażem był również kierunek awangardowy powstały w Rumunii wokół założonego w 1925 roku pisma „Integral” – integralizm, który miał być „nowoczesną, naukową i obiektywną syntezą” wszystkich podjętych do tej pory wysiłków estetycznych (futuryzmu, ekspresjonizmu, kubizmu, surrealizmu itd.), bazującą na konstruktywizmie<sup>30</sup>. Wskazuje to na otwartość, upodobanie do różnorodności i międzynarodowy charakter rumuńskich środowisk awangardowych, pręźnie współpracujących z zagranicą i publikujących prace przedstawicieli wszystkich nurtów.

Kolejnym aspektem, na który chcielibyśmy zwrócić uwagę w naszej pracy, jest specyfika dowcipu, żartu żydowskiego, pełnego absurdu i czarnego humoru, według Meyerovitza wynikająca ze sposobu myślenia narzuconego członkom kultury żydowskiej, myślenia obracającego się wokół nieugiętych praw, przykazań i przepisów, towarzyszących człowiekowi od kołyski aż do śmierci, możliwego do przyjęcia i zrozumienia jedynie poprzez ironię i parodię<sup>31</sup>. Przytaczany przez Meyerovitza „prawdziwie żydowski żart”: „Piotrusiu, co byś zrobił, gdybyś nagle został kompletnie sam na świecie? – Wsiadłbym do pociągu i poje-

---

<sup>27</sup> *De la Cilibi Moise la Paul Celan...*, op. cit., s. 400.

<sup>28</sup> A. J. Heschel, *The Earth Is the Lord's: The Inner World of the Jew In Eastern Europe*, Woodstock 1949, reprint 1995, s. 28. [za:] *De la Cilibi Moise la Paul Celan...*, op. cit., s.254.

<sup>29</sup> T. Sandqvist, op. cit., s. 254.

<sup>30</sup> I. Pop, *Avangarda...*, op. cit., s. 109. CZY CHODZI O: I. Pop, *Din avangardă spre ariergardă*, Bukareszt 2010???

<sup>31</sup> J. Meyerowitz, *Der echte jüdische Witz*, Berlin 1977.

chalbym do mojej cioci, do Lipska<sup>32</sup>, pozwala nam lepiej zrozumieć poczucie absurdu królujące w sztetlu. Po wyjeździe młodych artystów do Bukaresztu było ono zapewne podsycane przez zanurzenie w przestrzeni bałkańskiej wołoskiej stolicy, przestrzeni uwielbiającej teatralność, przestrzeni przyrównywanej do areny cyrkowej, na której każdy gest jest przesadzony, karykaturalny i gdzie śmiech, po krótkim momencie zastanowienia, zamienia się w lęk, niepokój.

Bez wątpienia przy wyliczaniu kategorii kulturowych, które naszym zdaniem wpłynęły na rozwój rumuńskiej literatury awangardowej, nie należy zapomnieć o środowisku, w jakim tworzyli wspomniani artyści. Bukareszt był stolicą, która mogła wówczas rozpalać wyobraźnię młodych twórców i uwrażliwiać ich umysły na absurd otaczającego świata. Oto jakie zdanie miał o nim John Reed, angielski pisarz i korespondent wojenny we wschodniej Europie:

Bukareszt to miasto, które wzbogaciło się w jedną noc, tak jak cywilizacja rumuńska, pieczarka, która wyrosła w 30 lat. (...) Poeci i artyści, muzycy i lekarze, adwokaci i politycy – wszyscy studiowali bądź to w Paryżu, bądź w Wiedniu, Berlinie lub Monachium. W Bukareszcie kubizm jest bardziej kubistyczny, a futuryzm bardziej futurystyczny niż gdziekolwiek indziej na świecie<sup>33</sup>.

Miasto na granicy Orientu i Zachodu, szeleszczące tureckimi sarafanami i francuskimi kreacjami, pachnące bakławą ze Stambułu i perfumami z Paryża, posiadało prawdziwie bałkański, chaotyczny, karykaturalny charakter, sprawiało wrażenie nieskończonego, pokawałkowanego, a to sprzyjało zapewne radykalnym pomysłom awangardzistów.

## PODSUMOWANIE

Żydzi stworzyli w środkowo-wschodniej Europie niezwykle złożoną, bogatą społeczność, której fundamentem były edukacja, ciągłe lektury, wywołujące owocne dyskusje czytanie Tory. Nie powinno dziwić zatem, iż odegrali oni kluczową rolę w tworzeniu centrów nowoczesnej kultury<sup>34</sup>. „W akcie kreacji awangardzistów rumuńskich widoczny był ten klimat afirmacji nowości wyrażającej spon-taniczność twórczą, radość, zabawę oraz negację modeli i zdobyczy tradycji”<sup>35</sup>, pojawiają się w nim również ślady żydowskiego czarnego humoru, w którym się wychowali, języka jidysz, przy którego brzmieniu dorastali – ich dzieło może więc być zanurzone w tradycji bardziej, niż się samym artystom wydawało. Ich literatura jest odzwierciedleniem kondycji ówczesnego człowieka – przerażone-

---

<sup>32</sup> Ibidem, s. 275.

<sup>33</sup> T. Sandqvist, op. cit., s. 85.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 237.

<sup>35</sup> I. Pop, [w:] *La Réhabilitation du rêve – une anthologie de l'avant-garde roumaine*, ed. I. Pop, Bucarest 2006, s. 10.

go rewolucją technologiczną, widmem wojny, rosnącymi w siłę ruchami nacjonalistycznymi. Stanowi sprzeciw wobec odgórných nacisków antysemitycznych, swego rodzaju ekskluzywizm, który miał podkreślać odrębność ich środowiska. To wszystko pozwala nam myśleć, iż dadaistyczny ferment z Cabaret Voltaire nie pojawił się znikąd, posiadał bowiem solidne podstawy we wschodnioeuropejskiej żydowskiej tradycji artystycznej – podstawy konsekwentnie rozwijane przez artystów rumuńskich aż do końca lat czterdziestych XX wieku.

#### ABSTRACT

The paper considers the problem of possible Jewish roots of the Romanian avant-garde and tries to underline the importance of the cultural aspect of this phenomenon. The initial part outlines the historical and social context as well as the general sociocultural situation of the beginning of the XX century and the interwar period in Romania. The second part discusses the important role that Jewish artists played in the development of the avant-garde movement in Bucharest and describes the international character of the Jewish culture. Further, Tristan Tzara's poetry is analyzed with the aim of putting it in context of Yiddish tradition. Finally, the paper considers the role that Judaism might have played in the construction of a literary identity adopted in times of crisis. What is emphasized is the role of cultural categories of both Jewish and Romanian origins in influencing the avant-garde.

#### BIBLIOGRAFIA

1. *Bucureștiul pe harta avangardei europene*, „Dilematica” 2012, Anul. VII, nr 69.
2. Bürger P., *Teoria awangardy*, Kraków 2006.
3. Cernat P., *Avangarda românească și complexul periferiei*, Cartea Românească 2007.
4. *De la Cilibi Moise la Paul Celan – Antologie din operele scriitorilor evrei de limbă română*, ed. T. Goldstein, 1996.
5. Heschel A. J., *The Earth Is the Lord's: The Inner World of the Jew In Eastern Europe*, Woodstock 1949, reprint 1995.
6. Jurczak K., *Dylematy zmiany. Pisarze rumuńscy XIX wieku wobec ideologii zachowawczej*, Kraków 2011.
7. Kronfeld Ch., *On the Margins of Modernism. Decentering Literary Dynamics*, Berkeley–Los Angeles–London 1996.
8. *La Réhabilitation du rêve – une anthologie de l'avant-garde roumaine*, ed. I. Pop, Bucarest 2006.
9. Marinetti F. T., *Akt założycielski i Manifest futuryzmu*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb., oprac. E Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969.
10. Meyerowitz J., *Der echte jüdische Witz*, Berlin 1977.
11. Nycz R., *Antropologia kultury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 34–50.
12. Pop I., *Din avangardă spre ariergardă*, București 2010.
13. Sandqvist T., *Dada Est. României de la Cabaret Voltaire*, trans. Cristina Deutsch, Bukareszt 2010.
14. Stern R., *Avangarda evreiască în România*, „Observator Cultural” 2011, nr 583.
15. *Warszawska awangarda jidysz. Antologia tekstów*, red. K. Szymaniak, Gdańsk 2005.

DAMIAN KUBIK

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

## MICKIEWICZOWSKI PROJEKT KULTURY SŁOWIAŃSKIEJ. ZARYS PROBLEMATYKI Dyskursu Kulturoznawczego W PRELEKCJACH PARYSKICH

### WSTĘP

Niezmiernie istotnym, choć nie do końca docenianym, a także wciąż niezbadanym kontekstem dla tworzących i kształtujących się modeli kulturowych w XIX wieku na terenie Słowiańszczyzny są prelekcje paryskie Adama Mickiewicza, wygłaszane przez niego w latach 1840–1844 w Collège de France. Wykłady te, spisane i wydane pod tytułem *Literatura słowiańska*, do dnia dzisiejszego stanowią przedmiot niejednoznacznych, często sprzecznych ocen i komentarzy<sup>1</sup>. Obok wyrazów zachwytu, których autorzy upatrują w tym monumentalnym

---

<sup>1</sup> Wśród licznych opracowań na temat „wykładów paryskich” Adama Mickiewicza na szczególną uwagę zasługują następujące: H. Batowski, *Mickiewicz jako badacz Słowiańszczyzny*, Wrocław 1956; A. Sikora, *Wykłady – próba syntezy*, [w:] idem, *Posłannicy słowa. Hoene-Wroński. Towiański. Mickiewicz*, Warszawa 1967; Z. Stefanowska, *Legenda słowiańska w prelekcjach paryskich*, [w:] eadem, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976; W. Weintraub, *Wykłady paryskie – ale jakie?*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2; M. Wodzyńska, *Adam Mickiewicz i romantyczna filozofia historii w Collège de France*, Warszawa 1976; B. Dopart, *Koncepcja literatury mesjanistycznej w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, „Ruch Literacki” 1982, z. 5–6; M. Piwińska, *Dzieje kultury polskiej w prelekcjach paryskich*, [w:] A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie. Wybór*, t. 1, Kraków 1997; M. Kuziak, *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006; M. Kuziak, *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, Słupsk 2007; *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*, red. M. Kalinowska, J. Ławski i in., Warszawa 2011.

dziele „wielkiego bilansu romantyzmu, niemającego odpowiednika w piśmiennictwie europejskim”<sup>2</sup>, pojawiają się także opinie umniejszające jego rolę i wartość, klasyfikujące je jedynie jako zapis stanu wiedzy na temat historii i kultury narodów słowiańskich. Należy jednak podkreślić, że obie te przeciwstawne linie interpretacji wykładów Mickiewicza wynikają z ogromnych niedostatków w badaniach nad tym obszarem twórczości polskiego wieszca, co objawia się choćby tym, że do dziś *Literatura słowiańska* nie ukazała się w krytycznym wydaniu w języku francuskim, w którym była wygłaszana. Liczne, aczkolwiek koncentrujące się na niewielkiej ilości problemów, przy tym często nazbyt ogólne analizy prelekcji bądź to śledziły omyłki, niedopatrzienia, przekłamania, jakich niewątpliwie dopuścił się Mickiewicz podczas swoich wystąpień, bądź to wskazywały na szeroko zakrojoną przez niego, niezwykle ambitną, pionierską próbę syntezy dorobku Słowian. Co więcej, wśród tych omówień, komentarzy i monografii zaznacza się dość widoczny brak opracowań dotyczących możliwych wpływów idei Mickiewicza na proces tworzenia się modelu kulturowego zwłaszcza na południu Słowiańszczyzny. Kwestię tę sygnalizuje Joanna Rapacka w jednym z rozdziałów swej książki *Godzina Herdera*<sup>3</sup>, co oczywiście jest zaledwie próbą zarysowania tego złożonego i trudnego zagadnienia. Również pozostałe dostępne opracowania nie podejmują wnikliwszej analizy tego problemu, ograniczając się do wskazania na historię recepcji Mickiewiczowskich wykładów w Chorwacji i Serbii bądź – co najwyżej – na omówienie wpływu Mickiewicza ideologa na toczące się tam ważne przemiany polityczne.

Biorąc pod uwagę fakt, że prelekcje paryskie nie doczekały się zadowalającego opracowania, obejmującego całość prezentowanej problematyki<sup>4</sup>, założeniem tego artykułu staje się zatem próba wskazania na najważniejsze założenia Mickiewiczowskiego projektu kultury słowiańskiej, wraz z prześledzeniem stosowanych przez niego strategii i sposobów przedstawiania Słowiańszczyzny.

Wypada zacząć od oczywistości: Mickiewicz w swych wykładach w sposób wybiórczy i nierównomierny zajmuje się poszczególnymi literaturami i kulturami słowiańskimi. Najwięcej uwagi, rzecz jasna, poświęca literaturze polskiej i rosyjskiej. Warto też od razu zaznaczyć, że jego wizja Słowiańszczyzny była dychotomiczna, oparta na duchu wolności, którego reprezentowała Polska, i na duchu despotyzmu, którego ucieleśnieniem była Rosja. Na tym tle południowa

<sup>2</sup> B. Dopart, *Adam Mickiewicz*, [w:] *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 5, cz. 2: *Romantyzm*, s. 328–329.

<sup>3</sup> J. Rapacka, *Godzina Herdera: o Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*, Warszawa 1995, s. 95–112.

<sup>4</sup> Aktualny zatem pozostaje apel Henryka Batowskiego, który domagał się opracowania poszczególnych problemów prelekcji paryskich. Wśród ważnych przedsięwzięć, które starają się odpowiedzieć na to wezwanie, należy wymienić realizowany przez Instytut Badań Interdyscyplinarnych „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego projekt pod kierunkiem prof. Marii Kalinowskiej i tu między innymi wydaną niedawno książkę, będącą istotnym wkładem w poznanie wykładów Mickiewicza: *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza*, op. cit.



Słowiańszczyzna (zredukowana przez Mickiewicza do Serbii i Czarnogóry) jest jakby trzecim elementem, oscylującym między tymi dwoma najważniejszymi. Nie treść jednak w wykładach Mickiewicza wydaje się najważniejsza, choć i ta została przez niego zebrana i przedstawiona w charakterystyczny sposób<sup>5</sup>. Należy przy tym zauważyć, że relacja między treścią wykładów a ideami czy też szerzej swoistą ich filozofią w dostępnych opracowaniach jest zachwiana. Współczesna refleksja nad prelekcjami paryskimi rozwija się raczej jednotorowo: zdecydowana większość analiz podejmuje problem programowo-ideowy tychże wykładów, ich treść i zawartość faktograficzną z góry uznając za warstwę mniej istotną czy nawet drugorzędną. Kwestia ta – jak najbardziej zrozumiała z punktu widzenia dzisiejszego badacza, który dostrzega szereg błędów, pomyłek, powierzchownych i niesprawdzonych informacji – podnoszona była zresztą przez samego Mickiewicza, który we wstępie do wydania niemieckiego z 5 kwietnia 1843 roku pisze:

W tekście, którego poprawiać nie miałem czasu, są drobne, ale liczne błędy, omyłki w datach, w liczbach, nazwiskach, czasem nawet w wyrażeniach (...). Zresztą mimo skaz ogół dzieła da się pojąć, a kto w ducha jego wnuknie, może potem szczegółły sam sprostować (I, 8)<sup>6</sup>.

Jak widać, sam Mickiewicz miał świadomość<sup>7</sup>, że tekst jego wykładów ze względu na pracę w pośpiechu nie został dopracowany pod względem faktograficznym, dając tym samym sygnał rzeszy interpretatorów do pracy nad duchem wykładów, a nie ich zawartością<sup>8</sup>. Znamienne jest właśnie to przeświadczenie

---

<sup>5</sup> Magdalena Saganiak, rozważając szeroki zakres tematyczny prelekcji Mickiewicza, zauważa: „Od razu rzuca się w oczy niecodzienny styl prowadzenia rozważań, w których egzegetyczny komentarz przeważa nad przekazywaniem faktów, a same fakty przywoływane są często na zasadzie *egzemplum*, wewnątrz już wytworzonego pola interpretacyjnego”. M. Saganiak, *Natchnienie w prelekcjach paryskich*, [w:] *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza*, op. cit., s. 93.

<sup>6</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 8–9: *Literatura słowiańska*, tłum. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997. Ze względu na częste nawiązania do tekstu prelekcji wprowadzam skrócony adres bibliograficzny, oznaczony w tekście głównym w postaci numeru kursu i strony. Wszystkie cytaty i odwołania do Mickiewicza według tego wydania.

<sup>7</sup> Już na samym początku wspomnianej przedmowy Mickiewicz zaznacza: „Środków i pomocy do mego kursu musiałem szukać tylko w samym sobie. Com czuł i uważał w czasie pobytu swego w krajach słowiańskich, com pamiętał z dawnych prac swoich nad dziejami i literaturami tych ludów, a szczególnie to, co teraz z ducha poruszającego te narody do mego ducha przeszło, tym dzieliłem się ze słuchaczami” (I, 7).

<sup>8</sup> Do podobnej konkluzji dochodzi także Ewa Łubieniewska, która odnosząc się do stosunku Mickiewicza do przekładów swoich wykładów, zaznacza: „Mickiewicz (...) wobec ewentualnej inwencji tłumaczy okazywał zaskakującą tolerancję, zaznaczając, iż przywiązany jest do ducha, nie do litery swoich wykładów”. Z recenzji prof. dr hab. Ewy Łubieniewskiej, [w:] *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza...*, op. cit., [okładka].

profesora, że pomimo wielu tych niedoskonałości prelekcje można zrozumieć. Centralne miejsce w jego swoistym dyskursie zajmuje zatem nie fakt, a sąd o nim – idea, pogląd, myśl. Przedstawienie rzeczywistości, która w szczegółach może odznaczać się niepełnością, nieścisłością, staje się jedynie pretekstem do jej interpretacji, do jej schematyzacji, mitologizacji, oceny. Intencje Mickiewicza – wyrażone wprost, dobitnie, i to już na samym początku wykładów – uznać można za metodologiczną odpowiedź przy ich lekturze. Zadziwiające, że w tej kwestii zdecydowana większość badaczy podążała za profesorem i jego zaleceniem. Tymczasem to, co najistotniejsze, a co jest też najmniej zbadane i opracowane, kryje się w lekturze będącej syntetycznym odczytaniem zarówno idei, jak i treści. Zadaniem badacza jest zatem próba nałożenia filozofii Mickiewicza<sup>9</sup> na prezentowaną warstwę faktograficzną, na przedstawianą rzeczywistość. Tylko taki sposób czytania pozwoli na pełne zrozumienie Mickiewiczowskiej ideologii i jego postrzegania kultur słowiańskich.

Zacznijmy jednak od metodologii samego Mickiewicza. Zajmującą kwestią jest już sam tytuł wykładów, a więc *Literatura słowiańska (Cours de la littérature slave)*, który został narzucony przez władze z obawy przed protestami Rosjan. Użycie sformułowania „literatura słowiańska” zamiast „literatury słowiańskiej” nie burzy jednak Mickiewiczowskiego postrzegania cywilizacji Słowian:

Sam Mickiewicz posługuje się liczbą mnogą – także w korespondencji oficjalnej i urzędowej. To nie fantazja – to manifestacja postawy, przekonania naukowych, odmiennych choćby od tych reprezentowanych przez „ojca” słowianoznawstwa, słowackiego uczonego Szafarzyka, z którego prac Mickiewicz zresztą chętnie podczas wykładów korzystał<sup>10</sup>.

Warto w tym miejscu zauważyć, że kwestia tytułu nadawanego wykładom była przyczyną sporu między Mickiewiczem a Victorem Cousinem, francuskim ministrem oświaty, który utworzył katedrę literatury słowiańskiej w Collège de France<sup>11</sup>. Mickiewicz wobec własnych prelekcji stosował różne nazewnictwo. Przez dwa pierwsze lata opatrywał je tytułem *Historia literatury ludów słowiań-*

<sup>9</sup> Pojęciem „filozofia Mickiewicza” na potrzeby niniejszego artykułu obejmuję całość poglądów polskiego wieszca dotyczących jego krytyki współczesnej mu Europy, a także roli i znaczenia Słowian. Więcej na ten temat por. A. Walicki, *Filozofia polskiego romantyzmu*, Kraków 2009, s. 83–328. Warto równocześnie zaznaczyć, że sam Mickiewicz niechętnie odnosił się do filozofii i wszelkiego typu „wyrzutowanych doktryn” (por. A. Walicki, op. cit., s. 123–124).

<sup>10</sup> J. Pietrzak-Thebault, *Literatura słowiańska w Collège de France – wizja ministra, wizja profesora*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich, seria II: Wokół kultur śródziemnomorskich*, t. 1, *Literatura i słowo*, red. Z. Abramowicz i J. Ławski, Białystok 2009, s. 226.

<sup>11</sup> Por. *Mickiewicz: encyklopedia*, red. J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka i in., Warszawa 2011, s. 84.

skich. Oba cykle składające się na rok trzeci były zatytułowane następująco: *Historia współczesnej literatury Słowian* oraz *Badania historyczne i filologiczne*. Pierwsze półrocze kursu czwartego nosiło tytuł *Historia ruchu filozoficznego i religijnego ludów słowiańskich*, a drugie – *Ogólny kurs historii i literatury słowiańskiej*<sup>12</sup>. Zamierzeniem Mickiewicza – wbrew niejednoznacznym tytułom całości wykładów, jak i poszczególnych kursów – było odejście od modelu holistycznego w ujęciu kultur i literatur słowiańskich, co w XIX wieku było największą skazą wszelkich badań w tej kwestii. Widzenie Słowiańszczyzny w jej wewnętrznej różnorodności było wówczas ewenementem w akademickim dyskursie, wywołującym liczne kontrowersje natury politycznej. Francuskie pięciotomowe wydanie prelekcji – kontrolowane, choć bez większej staranności, przez samego Mickiewicza – nosi już tytuł *Les Slaves* (1849)<sup>13</sup>.

Dostrzeżenie słowiańskiej różnorodności i odmienności pomiędzy poszczególnymi narodami słowiańskimi, mających przełożenie na ich tradycję, kulturę i literaturę, nie wykluczało jednak perspektywy uogólniającej, której poeta używał raczej w celach praktycznych. Zestawiając bowiem Słowiańszczyznę z Europą Zachodnią, Mickiewicz posługuje się modelem holistycznym, ułatwiającym porównania; gdy jednak dokonuje paralel w obrębie narodów słowiańskich, dostrzega ich wzajemne zróżnicowanie. Mickiewicz zatem umiejętnie modeluje obraz Słowiańszczyzny. Jednostkowe istnienie poszczególnych kultur zauważa przede wszystkim w warstwie faktograficznej, a więc wtedy, gdy istnieje możliwość ich rzeczywistego opisu zgodnego z ówczesnym stanem wiedzy. Perspektywa uogólniająca wynika z aksjologii, gdyż Słowiańszczyzna jest dla Mickiewicza przede wszystkim pewnego rodzaju aksjologią, którą on sam określa mianem „słowiańskości”<sup>14</sup>. Jest ona niejako nadbudowana nad warstwą szczegółową, faktograficzną, stanowi komentarz Mickiewicza do faktów, danych, dat. Do dziś wielu badaczy odczytuje tekst prelekcji właśnie według klucza holistycznego (Mickiewiczowską Słowiańszczyznę w tej perspektywie rozpatruje w pewnej mierze Michał Kuziak<sup>15</sup>).

Za jeden z głównych kontekstów filozoficznych prelekcji zwykło się przyjmować idee i poglądy niemieckiego myśliciela Johanna Gottfrieda Herdera. Mimo tego, że Mickiewicz znał jego filozofię i jej ślady odnaleźć można w wykładach, to jednak nie wszystkie aspekty dotyczące filozofii kultury i posłannictwa narodów słowiańskich można wyjaśnić odniesieniami do Herdera. Lektura prelekcji niewątpliwie pozwoli stwierdzić, że obecna w nich pluralistyczna koncepcja kultury pochodzi od tego filozofa, „który słauił niepowtarzalność kultur narodowych, kładąc nacisk przede wszystkim na ich niewspółmierność i różnice

<sup>12</sup> Por. *Uwagi o teksie*, oprac. J. Maślanka, [w:] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, op. cit., s. 617–618.

<sup>13</sup> Por. *Mickiewicz: encyklopedia*, op. cit., s. 275.

<sup>14</sup> Do takiego wniosku dochodzi J. Pietrzak-Thebault, a także M. Kuziak.

<sup>15</sup> M. Kuziak, *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006.

kryteriów, według których można je zrozumieć i ocenić<sup>16</sup>. Konsekwencją takiego myślenia było używanie typowo romantycznych hipostaz (jak najczęściej przywoływany duch narodowy), co począwszy od lat 30. XIX wieku, kiedy to zaczęła rodzić się krytyka pozytywistyczna, spotykało się z oskarżeniami o mętną metafizykę i brak naukowych podstaw. Filozofię Herdera określa się mianem partykularystycznej w przeciwieństwie do uniwersalistycznej filozofii Wilhelma von Humboldta<sup>17</sup>. I pomimo tego, że wykłady Mickiewicza zawierają w sobie to Herderowskie rozumienie kultury – według którego kultura jest tym, co odróżnia od innych – to jednak nie brak w nich także otwartej, uniwersalistycznej właśnie formuły. Mickiewicz należał przecież do najbardziej świątłych ludzi epoki w Europie, dla którego istotą kultury była jej zdolność do porozumienia, prowadzenia dialogu z innymi kulturami, odległymi i odmiennymi. Wskazując na oryginalność, a nawet pierwotność kultur słowiańskich, profesor nie zamyka się w hermetycznym świecie ocalałych tradycji, które dotrwały do jego czasów mimo zgubnego wpływu zachodniej cywilizacji. Entuzjazm, umiłowanie i ogromna sympatia do poszczególnych kultur słowiańskich miały pomóc słuchaczom zrozumieć i poznać tę „dziką Europę”, ukazać ich swoistą cywilizację.

#### NOWA OPOWIEŚĆ O SŁOWIANACH. MICKIEWICZOWSKI Dyskurs Sławistyczny

Nawet pobieżne spojrzenie na zakres tematyczno-ideowy prelekcji oraz na okoliczności związane z objęciem katedry literatur słowiańskich w Paryżu przez Mickiewicza<sup>18</sup> pokazuje, jak pionierskie stało się to wydarzenie, czy też może lepiej rzec – przedsięwzięcie. Pionierstwo wykładów jest jednak znacznie głębsze, niż by mogło się wydawać. Na uwagę zasługuje przede wszystkim sposób mówienia czy opowiadania o Słowianach i ich kulturach, co Michał Kuziak nazwał „dyskursem sławistycznym”<sup>19</sup>. Dyskurs ów był niejako otwarciem nowego rozdziału w historii literatury i kultury Europy, wskazaniem możliwości, jakie otwierały się przed badaczem Słowiańszczyzny<sup>20</sup>. Więcej: podjęcie nowego języka w tej wciąż mało znanej, obrosłej stereotypami kwestii oznaczało

<sup>16</sup> Cyt. za: J. A. Majcherek, *Kultura. Osoba. Tożsamość. Z zagadnień filozofii i socjologii kultury*, Kraków 2009, s. 9.

<sup>17</sup> Por. ibidem.

<sup>18</sup> Z dostępnych opracowań dotyczących tej kwestii wypada polecić następujące teksty: H. Batowski, *Katedra słowiańska w Paryżu i pierwsze kroki Mickiewicza*, [w:] idem, *Mickiewicz jako badacz Słowiańszczyzny*, Wrocław 1956 oraz L. Durković-Jakšić, *Wokół starań o katedrę sławistyki w Paryżu*, [w:] idem, *Mickiewicz i Jugosłowianie*, tłum. J. Leśny, W. Szulc i in., Poznań 1984.

<sup>19</sup> M. Kuziak, *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, Słupsk 2007, s. 61.

<sup>20</sup> Por. ibidem.

zerwanie z dotychczasowym dyskursem<sup>21</sup>, a także symboliczne wprowadzenie Słowiańszczyzny do Europy i do europejskiej nauki. Mickiewicz przecież – jak nikt przed nim – dostał szansę ukazania tej mało znanej części kontynentu w zupełnie nowym, mało komu znanym świetle. Słowiańszczyzna, jaką przedstawiał międzynarodowej publice w Collège de France, nie stała u progu cywilizowanej Europy, czekając na wejście do niej; była to Słowiańszczyzna, która od zamierzonych dziejów mogła pochwalić się żywiołem cywilizacji i kultury. Wydaje się, że w kontekście zachodnioeuropejskich zainteresowań serbską pieśnią epicką, zmaganiem dzielnych Czarnogórców z Turkami czy w ogóle problemami odrodzenia narodowego Słowian wykłady nie tylko trafiały w gusta słuchaczy, ale zaspokajały w tej kwestii rosnącą coraz bardziej ciekawość Europejczyków.

Mickiewicz, świadomy wagi i roli katedry, której przyszło mu przewodniczyć, jak i zadania, które przed nim postawiono, bardzo poważnie traktował prelekcje i możliwość oddziaływania dzięki nim na zachodnioeuropejską inteligencję. Przede wszystkim pragnął on poprzez przybliżenie dorobku kulturowego Słowian upomnieć się o ich równouprawnienie w sensie cywilizacyjnym. Katedra w Collège de France stała się miejscem walki o to, co zostało pominięte w dotychczasowych badaniach nad Słowiańszczyzną, próbą dopełnienia braków w europejskiej wiedzy na temat kultury<sup>22</sup>. Oczywiście konsekwencją takiego założenia stała się polemiczność prelekcji, które prezentowały odmienną, „konkurencyjną wobec istniejących historię kultury i literatury”<sup>23</sup>. Już pierwszy wykład, inaugurujący objęcie przez Mickiewicza katedry literatur słowiańskich i będący wprowadzeniem do rozległej i skomplikowanej problematyki prelekcji, jasno formułuje stanowisko profesora w kwestii cywilizacji i kultury, wzajemnych relacji między Europą Zachodnią a Słowiańszczyzną:

---

<sup>21</sup> Odtworzenie tego dyskursu, jak i całej optyki postrzegania „kontynentu słowiańskiego” jest sprawą niezmiernie problematyczną i skomplikowaną, wymagającą szerokich interdyscyplinarnych studiów i w tym sensie stanowiącą temat na osobne gruntowne opracowanie. Za wzór tego typu prac (aczkolwiek rozpatrujących to zagadnienie tylko w odniesieniu do Bałkanów) można z całą pewnością uznać dwie pozycje: M. Todorova, *Balkany wyobrażone*, tłum. P. Szymor i M. Budzińska, Wołowiec 2008 i B. Jezernik, *Dzika Europa. Balkany w oczach zachodnich podróżników*, tłum. P. Oczko, Kraków 2007. Warto jedynie zaznaczyć, że w kontekście XIX-wiecznego dyskursu o Słowianach ważne miejsce zajmują dwa wystąpienia, które pokazują stereotypowe ujęcie kulturowych osiągnięć narodów słowiańskich. Chodzi tu mianowicie o wykłady Augusta Wilhelma Schlegla z lat 1802–1803 oraz o dwadzieścia lat późniejsze wykłady Georga Wilhelma Friedricha Hegla, zblizone swym podobnie lekceważącym stosunkiem wobec literatur słowiańskich, które mają nie tylko nie reprezentować niczego oryginalnego na tle europejskim, ale przede wszystkim być wyrazem praktyk naśladowczych literatur zachodnioeuropejskich. Por. E. Zarych, *Romantycy, myśliciele, inspiratorzy. Badania nad wpływem filozofii niemieckiej – od Kanta do Hegla – na literaturę polskiego romantyzmu*, Gdańsk 2010, s. 227.

<sup>22</sup> Por. M. Kuziak, *O prelekcjach paryskich...*, op. cit., s. 62.

<sup>23</sup> Ibidem.

Powiadają uczeni i astrologowie, że planety najbliższe słońca są przeznaczone zająć kiedyś jego miejsce. Słowianie zawsze ciążyli i ciążą jeszcze ku Zachodowi. Ludy te, które w dwóch epokach graniczyły z cesarstwem Franków, za Karola Wielkiego i za Napoleona, których część podlegała waszym kapitularzom, a częśćka dziś jeszcze podlega waszemu kodeksowi; ludy, które od Europy przejęły religię, ustrój wojskowy, sztuki i rzemiosła, które materialną siłą oddziaływały na Zachód, ludy te są może najmniej znane pod względem moralnego i umysłowego stanu. Duch europejski trzyma je, że tak powiem, w pewnym oddaleniu i wyłącza ze społeczności chrześcijańskiej. Czy rzeczywiście nie posiadają one żadnego swoistego zasobu bogactw umysłowych i dóbr moralnych chrześcijaństwa? Pytanie takie wydaje się im uwłaczające; spragnione udowodnić swoje prawo należenia do społeczności chrześcijańskiej, próbują same przemawiać, pisać w waszym języku, dziełom swym torować drogę ku waszej literaturze (I, 15-16).

Ten obszerny, ale niezwykle istotny fragment, zapowiadający ów „dyskurs sławistyczny”, któremu Mickiewicz będzie wierny przez całe cztery lata prowadzenia wykładów, przynosi kilka interesujących spostrzeżeń. Przede wszystkim prelegent wyraźnie i od razu zaznacza, że Słowiańszczyzna od zawsze była ukierunkowana na kontakty i wymianę kulturową z Zachodem; w tym sensie od zawsze aspirowała do bycia częścią Zachodu. Zresztą wydaje się, że i Europa dążyła, by Słowiańszczyznę w pewien sposób ujarzmić, przyjąc w swoją strefę wpływów. Te wzajemne dążenia do zbliżenia spowodowały, że Słowianie zaczęli przejmować – dobrowolnie bądź też nie – zachodnioeuropejskie wzory kulturowe. Słowiańszczyzna, dzierżąc dzięki temu atrybuty europejskiej cywilizacji, w jakimś stopniu upodabniała się z czasem do Zachodu, który jednak skazał ją na bytowanie na peryferiach tej cywilizacji. Te dwie sprzeczne ze sobą tendencje, typowe dla Zachodu w kontaktach z narodami słowiańskimi, wytwarzając swoistą atmosferę pełną nieudomówień, niewiedzy i schematów w ich postrzeganiu, doprowadziły Mickiewicza do odsłonięcia przed słuchaczami ogromnej wizji kontynentu słowiańskiego<sup>24</sup>.

Wykład inauguracyjny, podobnie jak i następne, do których przyjdzie nam jeszcze nawiązać, wskazują na sukcesy i porażki w staraniach narodów słowiańskich o powrót do wspólnoty cywilizowanych narodów europejskich. Polski poeta stwierdza, że „aby zwrócić na siebie uwagę narodów Zachodu, wstrząsanych tylu sprawami i udręczonych tak ciężkimi troskami, nie dosyć było ukazać im na obszarze Słowiańszczyzny kilka błyszczących punktów, trzeba było odsłonić całkowity jej krąg w pełnej wielkości” (I, 16). Profesor, świadomy roli, jaką mogą odegrać jego kursy literatury słowiańskiej, wie, że jest to sytuacja bez precedensu w historii przybliżania Słowiańszczyzny Europie. Żaden z wcześniejszych pisarzy czy badaczy nie miał okazji, by narody słowiańskie uczynić na nowo częścią cywilizowanej Europy. By tego dokonać, Mickiewicz wykorzystuje zdobycze europejskiej myśli: kluczem do poznania Słowiańszczyzny

---

<sup>24</sup> Por. J. Ławski, *Odkrywca „słowiańskiego kontynentu”. O wykładzie inauguracyjnym Mickiewicza w Collège de France*, [w:] *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza*, op. cit., s. 75.

ma stać się jej kultura i literatura. „Trzeba było zbliżyć do Zachodu i przedstawić mu cały ogrom jej literatur” (I, 16) – powiada profesor i chwilę potem dodaje, odwołując się do wiedzy publiczności: „Wiadomo zaś Panom, czy można poznać historię ludu nie zstępując w głąb jego literatury” (I, 20). Najistotniejszą wskazówkę przynosi jednak spostrzeżenie, które pada po dłuższym wywodzie dotyczącym niewystarczalności „zwyczajnych formuł polityki do wyjaśnienia dziejów wieku poprzedniego i epoki naszej (...): Pragniemy wprowadzić was w dziedziny słowiańskie drogą najpewniejszą, drogą literatury. Jest to zarazem strona najbardziej użyteczna” (I, 21-22). Mickiewicz nawiązuje zatem do popularnych wówczas w Europie tendencji, według których duch narodu zamknięty jest w jego literaturze i kulturze. By poznać zatem jakiś lud, trzeba w pierwszej kolejności poznać jego wyobraźnię, bogactwa umysłowe, idee. Wszystko to zapisane jest w literaturze. Prelegent umiejętnie wykorzystuje europejskie podejście do nauki<sup>25</sup>, przekonując słuchaczy, że zainteresowanie słowiańskimi literaturami – jak wcześniej zauważyliśmy – jest naturalną konsekwencją procesu dziejowego, a także imperatywem współczesności, koniecznością dopełnienia cywilizacji europejskiej:

Ludy młode przekształcają się szybko, rzadko mają one pełną świadomość swojego bytu i swoich przemian. Wy jesteście bardziej sposobni do ich śledzenia. Jest to sprawa bardzo dla was ważna. Pamiętajmy o zaniedbaniu Greków i Rzymian, których daremnie pytamy o dzieje barbarzyńców, [co poprzez bory nieśli w sobie przyszłość Europy]; wy, synowie owych barbarzyńców, szukacie tam daremnie historii waszych przodków (I, 20).

Odwołanie profesora do losów starożytnych Greków i Rzymian w jego zamierzeniu uczulić ma słuchaczy na nierozzerwalny związek, jaki istnieje między dwiema częściami kontynentu: cywilizowaną i tą jeszcze „dziką”. Słowiańszczyzna, która towarzyszy Zachodowi od niepamiętnych czasów, jest częścią europejskiego, cywilizacyjnego dorobku. W tym sensie wyznacza dla Europy Zachodniej ważny aspekt tożsamościowy. Mickiewicz, pomny na tę ważną lekcję historii, apeluje do Zachodu o postawę aktywną: o wykorzystanie

---

<sup>25</sup> Adam Mickiewicz umiejętnie wykorzystuje ówczesny paradygmat naukowy i narzędzia badawcze dobrze ugruntowane w nauce europejskiej. W dwóch pierwszych kursach, chcąc przybliżyć zachodnioeuropejskiej publice osiągnięcia kulturowe i literackie Słowian, dokonuje ich omówienia poprzez częste porównania do tradycji literackiej starożytnych Greków (bardzo dobrze widoczne jest to w przypadku Mickiewiczowskiej rekonstrukcji eposu serbskiego). Z kolei wskazując na odmiennosc słowiańskiego procesu historycznoliterackiego, Mickiewicz odwołuje się do koncepcji i teorii Friedricha Schlegla oraz innych ówczesnych badaczy literatury. Ogromna erudycja i wiedza Mickiewicza pozwoliła mu w czasie wykładów nie tylko ze swobodą korzystać z ich ustaleń, ale także krytycznie się do nich odnosić, a nawet jawnie z nimi nie zgadzać. Należy również wskazać na fakt, że wykłady paryskie lokowały się w obrębie studiów porównawczych, które właśnie w wieku XIX przeżywają swój rozkwit.

swojej cywilizacyjnej dojrzałości do badania i wspierania wkraczającego na scenę dziejów „kontynentu słowiańskiego” (I, 17). Wzrost znaczenia Słowiańszczyzny i głosy zapowiadające jej świetlaną przyszłość muszą spotkać się z akceptacją ze strony europejskich elit, gdyż „warto by pojąć treść ich mowy” (I, 19). Elity te, reprezentowane także w osobach słuchaczy prelekcji, w kwestii „siły słowiańskiej” powinny „poznać jej punkt wyjścia, zmierzyć drogę, jaką przebiegła, by móc ocenić jej natężenie, odgadnąć jej cel” (I, 20). W tym miejscu Mickiewicz nawiązuje do charakteru modnych w romantyzmie badań nad Słowiańszczyzną, których ideowym fundamentem był zwrot ku archaice kulturowej, odgrywającej istotną rolę w dyskusji nad kulturą współczesną<sup>26</sup>. Dostrzec tu można myśl Herdera, wedle którego ów zwrot, mimo że był efektem oświeceniowej wiary w postęp, zawierał już także przeczucie kryzysu wartości, który gdy stał się faktem, dawał nadzieję na przezwycięzenie ery depresji<sup>27</sup>.

Zdecydowany głos Mickiewicza, nawołujący do akceptacji i obserwacji coraz silniejszej Słowiańszczyzny, odkrywa przed słuchaczami jej zasługi dla europejskiej kultury i nauki. Profesor dostrzega zgubną jednostronność wymiany wzorców i modeli kulturowych czy społecznych między narodami europejskimi a słowiańskimi. Mimo decydującego znaczenia Zachodu dla kształtu cywilizacji europejskiej także doświadczenia narodów słowiańskich mogą dostarczać pouczających wniosków dla Francuzów czy Niemców:

Rozważając stosunki cywilizacji słowiańskiej i zachodniej oraz ich wzajemne wpływy, nie będę się zatrzymywał w tej chwili nad tym, co jest pouczającego w organizacji społecznej nowszych ludów słowiańskich, które wprowadziły w życie pewne reformy godne zastanowienia. Publicyści jednak zajmujący się kwestiami socjalnymi mogliby stąd zaczerpnąć немало światła i z góry przewidzieć ostateczny wynik swych systematów. Niejedna myśl, co tu na Zachodzie, jako pojęcie rozumowe nie rozwinęła się jeszcze do najdalszych następstw logicznych, tam, wypełniona już, stawi przed oczy skutek rzeczywiście otrzymany. Gdyby teorie Zachodu, tak chwytnie przez Słowian, i praktyczne życie ludów słowiańskich, tak nie znane Zachodowi, złączyła pilna uwaga, może by przez to oszczędziło się ludzkości wielu daremnych a przykrych doświadczeń reformatorskich (I, 24-25).

Ostatnie zdanie tyczy się kwestii politycznych, które – jak wiadomo – dla Mickiewicza z czasem stawały się coraz ważniejsze. Porównuje systemy ustrojowe Francji i Rosji, wskazując na geniusz cara Piotra umiejętnie skupiającego całość władzy w swoim ręku. Tę lekcję dla Zachodu w wykładzie drugim kończy następującą uwagą: „Zachód powinien by sięgać do tych doświadczeń przeszłości, aby nie dokonywać różnych prób, których wynik jest już znany” (I, 25).

---

<sup>26</sup> Por. M. Kuziak, *O prelekcjach paryskich...*, op. cit., s. 61.

<sup>27</sup> Por. J. Bachórz, *O obrazach Słowian w polskiej literaturze romantycznej*, [w:] *W świecie literatury romantycznej*, red. W. Magnuszewski, Zielona Góra 1991, s. 257.



Spróbujmy teraz spojrzeć na Mickiewiczowski dyskurs slawistyczny w kontekście założeń krytycznej analizy teorii dyskursu Michela Foucaulta. W przeciwieństwie do francuskiego filozofa wydaje się jednak zasadne badanie dyskursu nie tylko z punktu widzenia reguł decydujących o powołaniu tego dyskursu do istnienia, ale także z punktu widzenia jednostki, której wypowiedzi go tworzą. Nie ulega przecież wątpliwości, że osoba Mickiewicza w decydujący sposób stanowi o wewnętrznym charakterze wykładów i ich względnej spójności. W związku z tym Michał Kuziak wskazuje na fakt, że projekt slawistyczny prelekcji paryskich jest w gruncie rzeczy antropologiczny w znaczeniu nadanym przez Foucaulta, dla którego – w przeciwieństwie do tradycyjnej historiografii – „historia ciągła jest nieodzownym korelatem źródłowej funkcji podmiotu – gwarancją, że wszystko, co mu umknęło, będzie mu zwrócone; pewnością, że wszystko, co czas rozprasza, zostanie odzyskane w odbudowanej jedności”<sup>28</sup>. Narrator takiej historii, posiadając wszechwiedzę na jej temat, staje się jej władcą pomimo częstych i oczywistych wyłomów w obiektywizmie prelekcji. Należy też zauważyć wskazywaną przez profesora tajemniczość i niewyraźność niektórych poruszanych przez niego aspektów<sup>29</sup>. Pozycja autorska, w tym wypadku można ją określić jako autorytet Mickiewicza, służy autoryzowaniu przekazywanych przez niego treści i idei, sprawia, że następuje zbliżenie między historią a życiem profesora, między rzeczywistością a jej świadkiem<sup>30</sup>. Autorytet nadaje prelekcjom wykładnię autentyczności. Mickiewicz konstruuje swoją opowieść o Słowiańszczyźnie, co rzecz jasna wiąże się z poważnym niebezpieczeństwem, któremu profesor ulega zwłaszcza w kursie III i IV. Chodzi tu z jednej strony o kwestię projekcji własnej ideologii czy też szerszej sprawy polskiej na przedmiot badań, z drugiej zaś strony o problem nadinterpretacji, jakiej dopuszczali się jego odbiorcy. Profesor wpisuje zatem w swoją opowieść liczne struktury treściowe, takie jak miejsca niedookreślone, błędy, wypaczenia, przemilczenia, które w odbiorze dekonstruują ją i przyczyniają się do nowej interpretacji. Za Foucaultem te wpisane w prelekcje struktury można określić mianem „punktów rozszczepienia w obrębie dyskursu”, które świadczą o wewnętrznej antynomiczności wypowiedzi, punktów będących w dyskursie rzeczą dozwoloną, a nawet naturalną<sup>31</sup>.

W latach czterdziestych, kiedy Mickiewicz wygłasza swoje prelekcje, „opowiadanie” o Słowiańszczyźnie pretenduje dopiero do roli wiedzy czy nauki w sensie przydanym jej w XIX wieku. Foucault powiedziałby zatem, że wypowiedzi Mickiewicza składające się na jego dyskurs slawistyczny „nie mogły być rozważane w kategoriach prawdy czy fałszu, ponieważ w ogóle nie były wów-

---

<sup>28</sup> M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Warszawa 1977, s. 38.

<sup>29</sup> Por. M. Kuziak, *O prelekcjach paryskich...*, op. cit., s. 72.

<sup>30</sup> Por. D. Howarth, *Dyskurs*, tłum. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008, s. 95.

<sup>31</sup> Por. ibidem, s. 90.

czas kandydatami w konkursie wiedzy”<sup>32</sup>. Z tego wynikają liczne trudności profesora, który balansował na granicy między tym, co rzeczywiste i historyczne, a tym, co baśniowe i mityczne. Romantyczna koncepcja nauki i jej kondycja w tym okresie wyznaczają zatem możliwości i ograniczenia dyskursów wykładów<sup>33</sup>. Odwołując się do nikłej wiedzy słuchaczy na temat ludów słowiańskich, Mickiewicz stwarzał właściwie nowy świat, którego przedstawieniu musiało towarzyszyć nakreślenie szerokiego kontekstu historycznego, religijnego, filozoficznego, przyrodniczego. Dlatego opisując dzieje literatur i kultur słowiańskich, prelegent poświęca nieraz wiele czasu na przedstawienie organizacji i podbojów Mongołów, mówi o początkach chrześcijaństwa, uprawia romantyczne mitoznawstwo porównawcze, odwołuje się do różnych koncepcji antropologicznych, filozoficznych, wreszcie opisuje środowisko naturalne Słowian. Jak zauważa Henryk Batowski w artykule na temat zakresu słowianoznawstwa w XIX wieku, uczony, który przystępował do badań nad światem słowiańskim, musiał wtedy być polihistorem, posiadaczem wiedzy uniwersalnej, ponieważ obiekt tych badań był *de facto* niemal nietkniętą gębą, gdzie każdy nawet najmniejszy wniosek mógł być odkryciem, nowością<sup>34</sup>. Dyskurs prowadzony przez Mickiewicza wydobywał więc temat godny określenia go naukowym z odmętów baśniowości, do której został wtłoczony przez zachodnioeuropejską naukę. Proces unaukowania problematyki słowiańskiej zachodził jednak powoli i napotykał po drodze liczne przeszkody w postaci zakodowanych już wielu schematów i stereotypów w świadomości ludzi Zachodu. Według opracowanej przez Foucaulta hierarchii progów<sup>35</sup>, które musi przejść dyskurs, by zyskać miano nauki, dyskurs prelekcji paryskich można umieścić na poziomie pozytywności i epistemologizacji. Pierwszy z wymienionych progów, będący najniższym poziomem, oznacza wyłonienie i postawienie jakiegoś problemu, który zostaje opracowany w myśl określonych zasad. Drugi próg, będący wyższym szczeblem, stanowi o rozwoju norm epistemicznych dyskursu, a więc jego spójności i weryfikacji, a także prowadzi do wykładni jego wiarygodności i akceptowalności. Odnieść to trzeba do wykładów: nie ulega wątpliwości, że w momencie wygłaszania ich przez profesora temat słowiański uchodzi za istotny problem nauki, a nawet za wyzwanie cywilizacyjne (o czym świadczy chociażby filozofia Herdera). Mickiewicz przecież powołuje się na teksty i wypowiedzi związane z powstającym słowianoznawstwem, nakreśla jeszcze co prawda skromny ilościowo i jakościowo stan badań, obiera punkt wyjścia, dzięki czemu nie zaczyna z poziomu zerowego. Te coraz bardziej zauważalne zainteresowania Słowiańszczyzną sprawiają, że problem słowiański nie tylko dociera do opinii publicznej, ale także zyskuje coraz szerszą akceptację. Trudności pojawiają się wraz z kwestią

<sup>32</sup> M. Foucault, cyt. za: D. Howarth, *Dyskurs*, op. cit., s. 94.

<sup>33</sup> Por. M. Kuziak, *O prelekcjach paryskich...*, op. cit., s. 76.

<sup>34</sup> Por. H. Batowski, *W sprawie zakresu pojęcia „słowianoznawstwo”*, „Życie Nauki” 1949, nr 40–42, s. 441.

<sup>35</sup> Więcej na temat tej hierarchii por. M. Foucault, op. cit., s. 218 i n.

weryfikacji podejmowanego problemu właśnie ze względu na istniejące i wciąż pokutujące schematy i stereotypy. One też decydują o tym, że XIX-wieczna sławistyka nie może pretendować do dwóch kolejnych i ostatnich zarazem progów: naukowości i formalizacji.

## KULTURA JAKO PROJEKT

Opis i analizę Mickiewiczowskiego projektu kultury południowsłowiańskiej wypada zacząć od fundamentalnej dystynkcji natura – kultura. Już w wykładzie piątym kursu pierwszego Mickiewicz wiele uwagi poświęca środowisku przyrodniczemu, które zdaniem profesora odgrywa niebagatelną rolę w kształtowaniu się, a także w zrozumieniu kultur słowiańskich:

Jeśli rozwiódłem się tak długo nad postacią ziemi, nad zwierzętami, owadami, to dlatego, że podania narodowe, pieśni gminne, a nawet wszystkie arcydzieła literatury współczesnej pełne są opisów, wzmianek o zjawiskach przyrody, i nie podobna ich zrozumieć, jeśli się nie ma stale w pamięci, jak bardzo kraje, które je wydały, różnią się wyglądem i klimatem od stron tutejszych (I, 62).

Co prawda, Mickiewicz w tej kwestii jest raczej daleki od stanowiska naturalistycznego, a więc redukującego kulturę do natury, ale kulturę można jego zdaniem wyjaśnić, odwołując się do podłoża naturalnego. W swoich poglądach profesor nie jest oryginalny. Przypomnieć należy chociażby poglądy Mme de Staël, która na podstawie klimatu dzieliła Europę na dwie części: północną, romantyczną i południową, klasycyzującą. Mickiewicz jasno deklaruje swoje stanowisko, podkreślając, że niektórzy filozofowie w swych poglądach dopuścili się nadużyć. „Rodu ludzkiego nie podobna traktować jako królestwa takiego samego jak królestwo zwierzęce i roślinne. Człowiek nie jest wytworem gleby; to pewna wszakże, iż człowiek zawsze szukał ziemi i klimatu, które by najlepiej odpowiadały jego ustrojowi duchowemu i fizycznemu” (I, 59) – profesor odcina się zatem od naturalistycznej herezji romantyzmu, ale nadal pozostaje wrażliwym na przekaz przyrody romantykiem. Zwraca uwagę przede wszystkim na sam fakt, że literatury słowiańskie w sposób szczególnie stały się zapisem świata i zjawisk przyrodniczych, które znacznie się różnią od tych na Zachodzie. Słowianie, według Mickiewicza, mimo że osiadają na stepach, nie prowadzą tam życia koczowniczego, a stopy przemierzają z obawą, zawsze szukając stałego, bezpiecznego siedliska (I, 59). Profesor dostrzega jednak jakiś niewytłumaczalny związek między ludami słowiańskimi a przyrodą: „Być może ten sam instynkt niemylny, który pędzi ptaki, zwierzęta pod nieba dla nich odpowiednie, pchnął słowiańskie ludy z wyżyn azjatyckich na obszary, które zajęły i gdzie je teraz widzimy” (I, 59). Ten swoisty związek kultury z naturą wynika być może z faktu, że obszar zajmowany przez Słowian od samego początku wyda-

wał się szczególnie przeznaczony pod rolnictwo<sup>36</sup>. Sprzyjały temu warunki klimatyczne, a także ukształtowanie terenu. Niemniej jednak ziemia ta głównie za sprawą mulistych rzek i licznych bagien izolowała siedziby Słowian od reszty kontynentu, uniemożliwiając swobodne kontakty handlowe. Dąb i brzoza stają się natomiast ulubionym motywem pieśni gminnej; dąb jest natchnieniem poetów, może też opowiadać dawne dzieje kraju (I, 61, 63), a pamięć o myszach wędrownych przetrwała do czasów współczesnych dzięki podaniom historycznym (I, 61–62). Prelegent podaje także znamienny przykład szarańczy, która w polskiej świadomości oznaczała Tatarów, a okrzyk „zgniećmy szarańczę” był wezwaniem wojennym (I, 62). Według Jurija Łotmana „kulturyzacja” świata przyrodniczego odbywa się za pośrednictwem języka, a dokładniej rzecz ujmując – przez nazywanie<sup>37</sup>. Szarańcza zostaje zatem włączona do języka kultury, dzięki czemu nabiera swoistej znakowości. Mickiewicz odwołuje się także do utworu *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego, w którym wymowna jest scena podróży Kozaka, przedzierającego się przez „przyrodę rozżywną” (I, 63). I jeszcze jedna znamienna uwaga poczyniona przez profesora: sam język słowiański przypomina odgłosy natury, co słyszalne jest zwłaszcza w poezji: „[Jeden z krytyków] porównał też zwrotki poety polskiego Zaleskiego do roju owadów; istotnie zwrotki te, skrzące poetycznością, podobne są do pszczoł, do motyli unoszących się nad stepami Ukrainy” (I, 63).

Zwróćmy uwagę także na inne zjawiska będące domeną nauk przyrodniczych, które według XIX-wiecznych założeń w pewnej mierze wskazywały na stopień ucywilizowania. Mimo że według Mickiewicza uczeni europejscy zaliczają ludy słowiańskie do „najbardziej sposobnych do cywilizacji, najłatwiejszych do ucywilizowania” (I, 57), to jednak ostro sprzeciwia się poglądom naturalistów (przede wszystkim przywoływanym przez siebie Johannowi Friedrichowi Blumenbachowi i Georgesowi Cuvierowi) i sporządzonym przez nich typologiom ras. Zgodnie z rozróżnieniem pierwszego z naukowców Słowianie należą do rodziny ludów kaukaskich, a drugiego – do europejskiej i arabskiej zarazem (I, 57). W tej kwestii prelegent przyjmuje stanowisko etnografów i filologów, Wilhelma von Humboldta i Juliusa Klaprotha, którzy zaliczyli Słowian do „rodu indogermańskiego, a raczej indoeuropejskiego” (I, 57), rodu najliczniejszego i zajmującego największy teren. Sam Mickiewicz jednak nie cofa się przed dosyć pejoratywną charakterystyką naturalnych skłonności Słowian: „Charakter tego ludu jest łagodny, namiętności raczej żywe niż silne; łatwo zapomina on krzywd, a niekiedy także i dobrodziejstw, nadmiernie lubuje się w rozrywkach raczej niż w rozkoszach” (I, 58). Mickiewicz daje jasno do zrozumienia, że opowiada się za systematyką, która bierze pod uwagę przede

<sup>36</sup> W tym punkcie Mickiewicz jest bliski poglądom Herdera, który wskazując na łagodność i pokojowe nastawienie Słowian, wychwalał ich jako szczególnie predestynowanych do rolnictwa.

<sup>37</sup> Por. B. Żyłko, *Wprowadzenie*, [w:] J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. i przedm. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 22.

wszystkim wartości duchowe, moralne i religijne jako najbardziej adekwatne do opisu narodów i ich zdolności do formowania kultur.

Podsumowując rozważania Mickiewicza na temat odniesień natura – kultura, należy zauważyć, że zgodnie z romantycznym kulturoznawstwem szuka on tego, co charakterystyczne, swoiste w świecie Słowian. Tę tendencję różnicującą najlepiej widać w kategorii kolorytu lokalnego<sup>38</sup>, o którym niejednokrotnie wspomina Mickiewicz. Kategoria ta oddziaływać będzie na kształt i ideową wymowę wielu omawianych przez niego dzieł z literatur słowiańskich. Pytania Mickiewicza dotyczące przyrodniczych źródeł kultury wskazują, że w bliskości natury i kultury wśród Słowian widział ważną cechę konstytuującą charakter „kontynentu słowiańskiego”, gdzie istotne aspekty kultury były niejako wynikiem zrozumienia natury i próbą jej uczłowieczenia. Słowianin pragnął, zdaniem profesora, czuć się bezpiecznie w otaczającym go świecie. Tak było w okresie wędrówek, kiedy protoplaści Słowian szukali swych siedzib, jak i później, gdy ludy słowiańskie próbowały rzeczywistości nadać określone znaczenie, sens.

Szczególne zainteresowanie Mickiewicza naturą uzasadnić można także problemem, któremu poświęcił znacznie więcej miejsca podczas swych wykładów, to znaczy mitologii. W kursie pierwszym przywołał Herderowskie rozróżnienie uczucia i objawienia, dostosowując je do potrzeb własnego programu<sup>39</sup>. Romantycy w myśl tej dystynkcji rozumieli mit na dwa sposoby: dla jednych wiązał się z „religią natury”, a więc z naiwnym przeżywaniem cudowności świata, dla drugich natomiast z pierwotnym objawieniem. Mickiewicz był zwolennikiem pierwszego stanowiska, dlatego też tak wiele miejsca w wykładach poświęcił światu przyrodniczemu. Mitologia pochodząca z objawienia pozbawiona zaś była kontaktu z pierwotnym źródłem, jakim dla Mickiewicza była właśnie natura; mitologia wypowiedziana traciła na wartości<sup>40</sup>.

Omawiając zagadnienia religijne, Mickiewicz zaczyna od zwrócenia uwagi na trzy dogmaty, które według niego były właściwe wszystkim dawnym religiom:

Słowianie przyjmowali istnienie Boga jedynego; wierzyli też w istnienie złego ducha, Czarnego Boga, który wiodł walkę z Białym Bogiem, najwyższym Panem, wymierzającym nagrody i kary; wierzyli wreszcie w nieśmiertelność duszy (I, 64).

Od razu jednak zaznacza, że cechą charakterystyczną religii dawnych Słowian był całkowity brak objawienia. Nie zachowały się żadne wzmianki na temat związku między bogiem a człowiekiem, nie wiadomo nic także o ewentualnym zesłaniu przez boga syna czy proroka. Konsekwencje tego stanu rzeczy były następujące:

---

<sup>38</sup> Por. M. Kuziak, *O prelekcjach paryskich...*, op. cit., s. 67.

<sup>39</sup> Por. M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006, s. 163.

<sup>40</sup> Por. ibidem.

Religia ta nie zna objawienia; nie mogła więc u Słowian wytworzyć się mitologia, ponieważ mitologia jest z wszelką pewnością niczym innym jak tylko skażeniem objawienia. Owóż skoro nigdy nie istniało objawienie, nie była też możebna mitologia (I, 64).

Brak mitologii ujętej w formę opowieści zapewnił żywotność religii Słowian, przechowanej w zwyczajach i tradycjach ludu<sup>41</sup>. Przyczynił się jednak do stworzenia swoistej sytuacji społeczno-politycznej, jako że brak fabularnie skodyfikowanej mitologii uniemożliwił rozwój klasy kapłańskiej i arystokracji. Mickiewicz, dostrzegając rolę mitologii w zrozumieniu danej cywilizacji, mówi, że pojęcia zaczerpnięte z mitologii streszczają jej przeszłość, tłumaczą teraźniejszość i dają klucz do jej przyszłości (I, 66). Zauważa równocześnie, że niedostatki w wiedzy na temat mitologii dawnych Słowian uniemożliwiają wejście w najdawniejszą historię ludów słowiańskich, w wyniku czego nie można poznać podstaw ich kultur, zapoznać się z ich wyobrażeniami, ideami<sup>42</sup>. To, co przetrwało do czasów współczesnych Mickiewiczowi, jest według niego zniekształconym, acz obfitym zlepkim przekazów bizantyjskich<sup>43</sup>, a w późniejszym okresie niemieckich i francuskich pisarzy o mitologii słowiańskiej. Ich wzmianki i opisy były jednak skażone fałszywymi poglądami, próbami odczytania jej w świetle znanych im mitologii, zwłaszcza greckiej i rzymskiej, co sprawiło, że mitologia słowiańska całkowicie zatraciła swą pierwotną oryginalność (I, 67, 75). Tak zarysowana wizja mitologii wpływała w dalszej kolejności na formy bytu społecznego. Od tej wizji nie uciekli zdaniem profesora także pisarze słowiańscy. Jako pierwszy sygnał do krytyki tak zafałszowanego obrazu dał Joachim Lelewel, co podjęli pisarze czescy i rosyjscy (I, 78). Nauka w krajach słowiańskich powinna odrzucić takie twierdzenia co do mitologii Słowian, które wypaczają obraz skrótowo nakreślony w wykładach. Współcześni profesorowi badacze negatywnie odnosili się nie tylko do mitologii słowiańskiej, ale w ogóle do mitologii, którą uważali za „wątek zmyśleń, dowolnych, jeśli nie zgoła niedorzecznych” (I, 67). Mickiewicz wyraźnie więc zaznacza, że Słowianie mitologii nie mieli, a co za tym idzie hierarchii i instytucji królewskiej (I, 79):

<sup>41</sup> Por. ibidem.

<sup>42</sup> Problem ten, stale obecny w badaniach nad dawną Słowiańszczyzną, do dziś nie doczekał się rozstrzygnięcia. Zgodnie ze znaną i często przywoływaną opinią czołowego badacza religii Słowian Stanisława Urbańczyka, nie dysponując tekstami potwierdzającymi istnienie mitologii słowiańskiej, można kategorycznie stwierdzić, że nie przemawia za faktem, że Słowianie tworzyli mity, to jest opowieści o bogach, ich narodzinach czy działalności (por. S. Urbańczyk, *Dawni Słowianie: wiara i kult*, Wrocław 1991, s. 126). Brak dowodów na istnienie mitologii słowiańskiej zmusza niejako współczesnych badaczy do dziwnej, a nawet nieprawdopodobnej tezy, wedle której Słowianie są jedynym bodaj ludem, „który swych kategorii myślenia nie opiera na ideach odwołujących się do początku czasu i przestrzeni oraz kształtowania ludzkości” (A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2010, s. 11).

<sup>43</sup> Mickiewicz wskazuje także na fakt powstania po przyjęciu przez Słowian chrześcijaństwa „czegoś na kształt mitologii, podobnej nieco do greckiej” (I, 227), ale od razu stwierdza, że nie miała ona szans na odpowiedni rozwój.

Jednakże aby uniknąć w tej sprawie nieporozumienia, należy rozróżnić u ludów słowiańskich wszystko to, co jest czysto i pierwiastkowo słowiańskie, od tego, co było przyniesione i przesadzone, że tak powiem, z obczyzny (I, 79).

Profesor zatem dostrzega walkę dyskursów w pojmowaniu mitologii Słowian, a w konsekwencji również początków ich dziejów. Tymczasem potrójny dogmat, o którym już wspominaliśmy, odróżnia duchowo Słowian od „bałwochwalczych Greków, od wierzących w duchy Celtów i od ludów uralskich, wyzuty z wszelkiej religijności” (I, 67)<sup>44</sup>. Rozważania Mickiewicza o religii i mitologii Słowian są niezmiernie istotnym rysem projektu kulturowego zawartego w prelekcjach paryskich. Współcześni Słowianie nie pamiętają o swojej pogańskiej i w przeważającej części tajemniczej przeszłości. Zachowali jedynie gotowość do przyjęcia objawienia, którego do tej pory nie przeżyli. Oczekiwanie ludów na objawienie, które będzie zaczynem nowej mitologii, staje się w prelekcjach paryskich fundamentalnym rysem innowacyjnym Mickiewicza. W jego interpretacji nazwa Słowianin oznaczała bowiem stan owego oczekiwania, a nie fakt, że słowo (objawienie) zostało już dane<sup>45</sup>.

Jednak nie antytezie natura – kultura czy religii i mitologii, lecz literaturom narodowym oraz poszczególnym zjawiskom literackim Słowian Mickiewicz w wykładach paryskich nadaje zdecydowanie dominującą rolę. Zauważyliśmy już wcześniej, że polski poeta widzi w literaturze „najpewniejszą drogę” (I, 22) do poznania dziejów Słowiańszczyzny, przydając tej metodzie także cechę „strony najbardziej użytecznej” (I, 22). Ujawniająca Herderowską proveniencję teza Mickiewicza o budzącej się i coraz bardziej zauważalnej sile narodów słowiańskich, dostrzegalna także w sferze ich narodowych kultur, wymaga od badaczy literatury, podobnie jak od astronomów widzących na niebie nową kometę, odpowiedniego podejścia, ukierunkowanego na dostrzeżenie i opisanie jej punktu wyjścia, zmierzenia przebytej drogi, a także oceny jej natężenia i dalszego kierunku rozwoju (I, 20). Zstąpienia w głąb literatury (I, 20) celem przybliżania jej do oczu widza (I, 24) Mickiewicz dokonuje na dwóch poziomach. Pierwszy z nich, obecny i używany przez niego przy zestawieniu i porównaniu z Zachodem, akcentuje słowiańską jedność i wspólnotę podstawowych idei, zjawisk; natomiast drugi poziom, stosowany przy analizie i opisie poszczególnych kultur słowiańskich, kieruje ku odrębnościom, istotnym różnicom, które

---

<sup>44</sup> Spośród znaczących opracowań, podejmujących kwestię wyjątkowej oryginalności religii i mitologii słowiańskiej (oprócz przywołanych już dzieł autorstwa S. Urbańczyka i A. Szyjewskiego), należy wymienić między innymi: H. Łowmiański, *Religia Słowian i jej upadek* (w. VI–XII), Warszawa 1979; A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982; skrótowo odnosi się także do tego problemu M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007, s. 12–20.

<sup>45</sup> Por. A. Wierzbicki, *Wschód – Zachód w koncepcjach dziejów Polski. Z dziejów polskiej myśli historycznej w dobie porzobiorowej*, Warszawa 1984, s. 109.

wpływają na ogład każdego z narodów. Głównym założeniem profesora jest jednak próba połączenia obu sposobów opisu. Taką deklarację składa na początku wykładu z 21 grudnia 1841 roku:

(...) mimo całej różnaitości i rozbieżności politycznych i religijnych idei Słowian, mimo niewielu łączących ich węzłów, a ściślej mówiąc, mimo braku jakichkolwiek węzłów religijnych i politycznych, rozwój literacki tych krajów wspólnemu zda się ulegać prawu (II, 20).

Zróżnicowanie kulturowe Słowian pozwala Mickiewiczowi na poszukiwanie ogólnych, „powszechnych” tendencji w krajach słowiańskich. Takie podejście wynika oczywiście z faktu, że profesor posiadał stosunkowo niewielką wiedzę o poszczególnych, opisywanych przez siebie kulturach, więc wykazanie i skupienie się na tym, co wspólne, charakterystyczne dla większej ilości pisarzy i twórców, było jedynym rozsądnym rozwiązaniem, choć należy też przyznać, że stosowane przez niego porównania, aczkolwiek mało pogłębione i często schematyczne, także ujawniają jego przenikliwość jako badacza Słowiańszczyzny.

Poszukiwanie ogólnych tendencji, charakterystycznych dla całej kultury literackiej Słowian, prowadzi Mickiewicza do podziału badań nad literaturą na dwa kierunki:

W dziejach piśmiennictwa, które są księgą rodzaju, drzewem genealogicznym ducha ludzkiego, można śledzić dwojaki rodowód: jeden podług litery, drugi podług ducha<sup>46</sup> (II, 337).

Pierwsza perspektywa, która dla profesora nie przedstawia większego problemu, polega na odtworzeniu głównych toków rozwoju literatury, a więc na wskazaniu kolejnych okresów i ważniejszych pisarzy; bliska jest zatem dzisiejszemu rozumieniu historii literatury. Ten punkt widzenia w oglądzie badanego problemu uniemożliwia jednak wyjaśnienie pewnych zjawisk, których obecności nie można określić i omówić poprzez odwołanie się do czysto linearnych procesów historycznoliterackich. Szansę na dogłębne zrozumienie literatury oferuje w ujęciu Mickiewicza dopiero badanie „podług ducha”, będące swoistą koncepcją historii idei przeniesioną na grunt literaturoznawstwa, i które to badanie wiąże dzieje literatury ze zjawiskami duchowymi, zachodzącymi w różnych krajach. Poszukiwanie idei, która wyznacza główny kierunek rozwoju literatury słowiańskich, uważa za swój główny cel badawczy (II, 15-16), dodając, że każ-

---

<sup>46</sup> Warto zwrócić uwagę na stosowane przez Friedricha Schlegla rozróżnienie na materię (ducha) i formę (literę). Por. M. P. Markowski, *Poiesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna*, [w:] F. Schlegel, *Fragmety*, tłum. C. Bartl, oprac., wstęp i koment. M. P. Markowski, Kraków 2009, s. XXXI.



dorazowe pojawienie się jakiejś wielkiej idei wiąże się ze wstąpieniem na scenę dziejów innego plemienia; teraz takim wybranym plemieniem stają się Słowianie. Na początku drugiego kursu, kiedy stawia ten problem przed paryską publiką, nie decyduje się jeszcze rzecz jasna na definitywne rozstrzygnięcie kwestii, jaka idea nadaje ton słowiańskim kulturom. Zaznacza jednak wyraźnie, wychodząc od tezy, jakoby „literatura nie polega[ła] (...) na doborze słów, że może wyrastać tylko z podłoża duchowego; aby ją stworzyć, trzeba rozpałcić iskrę duchową, trzeba obudzić w duszach poczucie siły, uczucie niepodległości” (II, 102). Dzieje literatury, rozumianej jako przejaw „ducha narodu”, wpisane zostają w ramy schematu związanego przede wszystkim z funkcjami ideologicznymi historiograficznej koncepcji, traktującej o posłannictwie Słowian i ich cywilizacji. Rozwinięcie tej złożonej problematyki Mickiewicz będzie przedstawiał w dalszej części swych prelekcji, a apogeum tych rozważań, wzbogaconych czy też może raczej skażonych ideą towianizmu i mesjanizmu, zaobserwować można zwłaszcza w dwóch ostatnich kursach, zamykających jego prelekcje. Głównym zarzutem stawianym przez polskiego poetę jest zauważalny brak w tej literaturze tak mocno przez niego poszukiwanej idei, która nosiłaby znamiona „powszechności”. Przykładowo, piśmiennictwo serbskie, które uzależnione jest niejako od tematu kosowskiego, nieprzerwanie opiewa własną przeszłość, szukając w niej potwierdzenia dla swojej wyższości (i można by dodać: cały czas próbując klęskę polityczną traktować w kategoriach moralnego zwycięstwa); zapatrzone w zmitologizowaną historię, nie jest w stanie spojrzeć w przyszłość i podjąć się dziejowej misji.

W wykładzie inauguracyjnym kursu drugiego Mickiewicz zakresła plan swoich wykładów, mówiąc, że zacznie od piśmiennictwa XVII i XVIII wieku, a zakończy dokładnym oglądem literatury nowszej, współczesnej. Perspektywa chronologiczna, jaką przyjął w przedstawianiu historii literatur i kultur słowiańskich, która spotkała się z wieloma krytycznymi uwagami, w tym przede wszystkim ze strony „Słowian naddunajskich, z głębi Węgier i Ilirii” (II, 8), zmusiła go siłą rzeczy – przynajmniej na razie – do „podróży okrężnej, podróży odkrywczej” (II, 8) w dziedzinie kultury literackiej. Rozwiązanie takie przyczyniło się zwłaszcza do potrzeby ominięcia i opuszczenia w prelekcjach często wielkich nazwisk oraz ważnych zjawisk literackich poszczególnych narodów słowiańskich, jeśli pozbawione były znaczenia „powszechnego”, ogólnosłowiańskiego. Cel profesora tkwi bowiem nie w prezentacji osobnych historii literatur, ale właśnie w przedstawianiu „historii wielu ludów, wielu literatur” (II, 8). Zjawiska i wydarzenia istotne nie tylko dla literatur narodowych, ale także dla całej Słowiańszczyzny według Mickiewicza powstają zwłaszcza w okresie odrodzenia narodowego, kiedy to narody słowiańskie przełamują narzuconą im z zewnątrz „niewolę umysłową i moralną” (II, 9) i budzą się wewnętrzne pokłady siły i energii. „Samodzielne piśmiennictwo”, odznaczające się „powszechnością” (II, 9–10), nadrabiając zaległości często wielowiekowego braku

wolności, przypomina literaturę francuską okresu regencji, tj. panowania Ludwika XV i pierwszych lat Ludwika XVI (II, 16). Dokonując tego porównania, Mickiewicz pisze:

Wtedy także na piśmiennictwie ciążyły setki rozmaitych zadań: zastępowało ono kazalnicy chrześcijańską [...], torowało drogę dziennikarstwu i było niejako łącznikiem wiążącym umysły. U Słowian w chwili obecnej piśmiennictwo musi spełniać wszystkie te zadania (II, 16).

Mickiewicz wywołuje w tym momencie złożony problem, w którego kontekście należy przypomnieć kilka istotnych faktów. Podążając za tezą Juliana Kornhausera o specyfice słowiańskich literatur: „Często ważniejsze od samych tekstów literackich są wpisane w nie sytuacje komunikacyjne”<sup>47</sup>, można stwierdzić, że często bardziej znaczące są okoliczności i warunki rozwoju piśmiennictwa niż same reprezentujące je dzieła. Wiąże się to z powszechnym w XIX wieku przeświadczeniem o kulturowym i cywilizacyjnym opóźnieniu narodów słowiańskich względem zachodniej Europy. Ale – jak przekonywał Dionyz Đurišin – „opóźnienie” słabiej ukształtowanych literatur narodowych jest tym czynnikiem, który warunkuje przebieg ich procesu rozwojowego<sup>48</sup>.

Cywilizacyjna młodość kultur słowiańskich i wszelkie konsekwencje tego stanu uniemożliwiają jednak studia nad tymi literaturami w ramach przyjętych przez zachodnioeuropejskich teoretyków dla literatury rozpatrywanej ogólnie jako zjawisko kultury. Przytoczmy dłuższy, niezmiernie istotny dla naszych rozważań fragment wykładu pierwszego:

Jest to objaw niezwykle, mieszający szyki systematykom i obalający wszelkie idee przyjęte w szkołach. Według tych idei, każda literatura, jak wiadomo, zaczyna się nieodzwonnie od poezji religijnej, prawie zawsze lirycznej, która odpowiada teokratycznemu stanowi społeczeństwa. Później z tej liryki wylania się poezja epiczna, opiewająca czasy bohaterskie. Wreszcie wymowa i filozofia, destylując pomалу surowiec poetycki, dają jako ostatni osad prozę i dziennikarstwo, niejako *caput mortuum* pracy umysłowej. Taki systemat ustalony przez Vica, Schlegla i wszystkich niemal historyków literatury. Owóż w Słowiańszczyźnie działo się zgoła inaczej. W kursie zeszlórocznym wykazaliśmy, że nie było tam nigdy mitologii powszechnej ani żadnych autorów owej epoki literackiej, uznanych przez całą Słowiańszczyznę. Był okres poezji morawskiej zupełnie odrębnej od czeskiej; była bogata poezja serbska, którą uważamy za coś przypadkowego. Za granicą wywołała ona zachwyt; wielu oczekiwało pojawienia się nowej *Iliady*, nowej *Odysei*. Ale nie cofając się przed rozwianiem złudzeń naszych spółrodaków, wykazaliśmy, że poezja ta nie miała przyszłości, że w dziejach literatury słowiańskiej pozostała epizodem ubocznym.

---

<sup>47</sup> J. Kornhauser, *Literatury zachodnio- i południowosłowiańskie XX wieku w ujęciu porównawczym*, Kraków 1994, s. 7.

<sup>48</sup> Por. D. Đurišin, *Teória literárnej komparatistiky*, Bratislava 1985, s. 279.

Dopiero na ostatniej karcie politycznych dziejów państw słowiańskich, na ostatniej karcie ich historii pragmatycznej, napotykały pierwsze zwrotki prawdziwej poezji. Zwrotki te rozwinęły się w krótkim czasie w poematy (II, 10).

Mickiewicz zatem całkowicie odrzuca zachodnioeuropejskie wzorce opisu rozwoju literatury i przebiegu procesu literackiego. Występując przeciw największym teoretykom literatury i kultury 1. połowy XIX wieku, polski poeta dokonuje wyłomu w dotychczasowym dyskursie naukowym. Odmienność procesu historycznoliterackiego w krajach słowiańskich uchodzić miała w jego przekonaniu za jeden z głównych argumentów świadczących o wyjątkowej i do tej pory niezbadanej roli literatur w procesie formowania się narodów na tym obszarze, a także o ich oryginalnym wkładzie w dziedzictwo cywilizacyjne Europy.

#### ABSTRACT

The paper discusses the concept of Slavic culture presented in Mickiewicz's Parisian lectures. Mickiewicz's concepts determine the field of possible strategies and projects in constructing cultural models, and attempt to indicate the origin of Slavic cultures and the direction in which they are heading. The article focuses on analysis of such aspects of this vision as the opposition between nature and culture, Slavic mythology and the concept of Slavic literatures.

#### BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

Mickiewicz A., *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 8–9: *Literatura słowiańska*, tłum. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997.

#### BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Bachórz J., *O obrazach Słowian w polskiej literaturze romantycznej*, [w:] *W świecie literatury romantycznej*, red. W. Magnuszewski, Zielona Góra 1991.
2. Batowski H., *Mickiewicz jako badacz Słowiańszczyzny*, Wrocław 1956.
3. Dopart B., *Koncepcja literatury mesjanistycznej w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, „Ruch Literacki” 1982, z. 5–6.
4. Durković-Jakšić L., *Mickiewicz i Jugosłowianie*, tłum. J. Leśny, W. Szulc i in., Poznań 1984.
5. Dybizbański M., Szturc W., *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006.
6. Đurišin D., *Teória literárnej komparatistiky*, Bratislava 1985.
7. Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Warszawa 1977.
8. Gieysztor A., *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982.
9. Howarth D., *Dyskurs*, tłum. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008.
10. Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.
11. Jezernik B., *Dzika Europa. Balkany w oczach zachodnich podróżników*, tłum. P. Oczko, Kraków 2007.

12. Kornhauser J., *Literatury zachodnio- i południowosłowiańskie XX wieku w ujęciu porównawczym*, Kraków 1994.
13. Kuziak M., *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, Słupsk 2007.
14. Kuziak M., *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006.
15. Ławski J., *Odkrywcą „słowiańskiego kontynentu”. O wykładzie inauguracyjnym Mickiewicza w Collège de France*, [w:] *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*, red. M. Kalinowska, J. Ławski i in., Warszawa 2011.
16. Łotman J., *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. i przedm. B. Żyłko, Gdańsk 2008.
17. Łowmiański H., *Religia Słowian i jej upadek (w. VI–XII)*, Warszawa 1979.
18. Majcherek J. A., *Kultura. Osoba. Tożsamość. Z zagadnień filozofii i socjologii kultury*, Kraków 2009.
19. Markowski M. P., *Poiesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna*, [w:] F. Schlegel, *Fragments*, tłum. C. Bartl, oprac., wstęp i koment. M. P. Markowski, Kraków 2009.
20. *Mickiewicz: encyklopedia*, red. J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka i in., Warszawa 2011.
21. Pietrzak-Thebault J., *Literatura słowiańska w Collège de France – wizja ministra, wizja profesora*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo narodów słowiańskich, seria II: Wokół kultur śródziemnomorskich*, t. 1, *Literatura i słowo*, red. Z. Abramowicz, J. Ławski, Białystok 2009.
22. Piwińska M., *Dzieje kultury polskiej w prelekcjach paryskich*, [w:] A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie. Wybór*, t. 1, Kraków 1997.
23. Rapacka J., *Godzina Herdera: o Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*, Warszawa 1995.
24. Saganiak M., *Natchnienie w prelekcjach paryskich*, [w:] *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*, red. M. Kalinowska, J. Ławski i in., Warszawa 2011.
25. Sikora A., *Wykłady – próba syntezy*, [w:] idem, *Posłannicy słowa. Hoene-Wroński. Towiański. Mickiewicz*, Warszawa 1967.
26. Stefanowska Z., *Legenda słowiańska w prelekcjach paryskich*, [w:] eadem, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976.
27. Szyjewski A., *Religia Słowian*, Kraków 2010.
28. Todorova M., *Balkany wyobrażone*, tłum. P. Szymor i M. Budzińska, Wołowiec 2008.
29. Urbańczyk S., *Dawni Słowianie: wiara i kult*, Wrocław 1991.
30. Walicki A., *Filozofia polskiego romantyzmu*, Kraków 2009.
31. Weintraub W., *Wykłady paryskie – ale jakie?*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2.
32. Wierzbicki A., *Wschód – Zachód w koncepcjach dziejów Polski. Z dziejów polskiej myśli historycznej w dobie porozbiorowej*, Warszawa 1984.
33. Wodzyńska M., *Adam Mickiewicz i romantyczna filozofia historii w Collège de France*, Warszawa 1976.
34. Zarych E., *Romantycy, myśliciele, inspiratorzy. Badania nad wpływem filozofii niemieckiej – od Kanta do Hegla – na literaturę polskiego romantyzmu*, Gdańsk 2010.

AGATA LINEK

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

## ARTETERAPIA – POZNANIE I WYRAŻENIE SIEBIE

Dzisiejsze realia życia i sposób funkcjonowania społeczeństwa skutkują zaburzeniem kontaktów międzyludzkich, a powszechna technicyzacja i dehumanizacja otoczenia może często stawać się przyczyną nieprawidłowości w wewnętrznym rozwoju i kształtowaniu osobowości jednostki. Pojęcie „samotny w tłumie” jest znane nie tylko socjologom<sup>1</sup>, specjalistom innych dziedzin, ale także wielu laikom. Zjawisko wyobcowania w społeczeństwie wydaje się mieć zdecydowanie zły wpływ na ogólne samopoczucie jednostki i na jej zdrowie psychiczne, co często objawia się brakiem wiary we własne możliwości i nieumiejętnością przyjęcia konkretnych ról społecznych.

Pomocna w tej sytuacji staje się arteterapia, czyli szeroko rzecz ujmując, terapia przez sztukę. Zwraca na to uwagę Ewelina Konieczna: „sztuka stanowi podstawę do wszelkich działań wychowawczych i estetycznych oraz moralnego rozwoju człowieka, a skierowanie uwagi praktyków na ten właśnie obszar wynika z braków w zakresie komunikacji, jakie sygnalizuje dzisiejsze społeczeństwo”<sup>2</sup>. Celem arteterapii jest zatem dążenie do samookreślenia, samorealizacji i wyrażenia siebie w społeczeństwie. Swietłana Masgutowa twierdzi, że polega to na „pracy z przeżyciami i subiektywnymi znaczeniami, nadawanymi przez osobowość wydarzeniom, skutkom”<sup>3</sup>.

Oddziaływanie poprzez twórczość może też pełnić inną rolę – może być sposobem odreagowywania konfliktów i wyrażania tłumionych emocji czy podświadomych lęków. Znana artystka Dorota Nieznalska powiedziała nawet w jed-

---

<sup>1</sup> Por. N. Glazer, R. Denney, D. Riesman, *Samotny tłum*, tłum. J. Strzelecki, Warszawa 1996.

<sup>2</sup> E. J. Konieczna, *Arteterapia w teorii i praktyce*, Kraków 2007, s. 9.

<sup>3</sup> S. Masgutowa, *Psychoterapia przez sztukę*, „Forum Psychologiczne” 1997, nr 1, t. 2, s. 69.

nym z wywiadów: „dzięki sztuce sama odreagowuję to, co mnie spotkało wcześniej (...) sztuka może być swoistą terapią”<sup>4</sup>.

Pod względem kulturowym terapia przez sztukę może być dobrą metodą reedukacji czy korekcji myślenia jednostki na temat sztuki. Oznacza to zatem, że przy jej pomocy można przekształcić negatywne widzenie sztuki (np. uznawanie jej za element dostępny i zrozumiały jedynie dla elit). Terapia służy więc do nie tylko do kształtowania społecznego, ale także emocjonalnego i intelektualnego.

Dobroczynne oddziaływanie na człowieka poprzez sztukę było znane już w starożytności. Podstawową funkcją tragedii, jaką jest *katharsis*, Arystoteles opisuje dokładnie w zachowanej części *Poetyki*<sup>5</sup>. Filozof ten, jako twórca pojęcia *katharsis* w odniesieniu do sztuki, a nie medycyny, zwraca uwagę na oddziaływanie na publiczność samego faktu oglądania widowiska. Tragiczne wydarzenia miały wyzwolić w widzu litość i trwogę poprzez ukazywanie na scenie jego własnych lęków i problemów, aby z pozycji „zewnętrznej” zrozumiał on oddziaływanie słabości na jego „wnętrze” i tym samym doprowadził do oczyszczenia tych doznań i wewnętrznego spokoju.

Słowo „arteterapia” składa się z dwóch członów, a mianowicie pochodzi od łacińskiego rdzenia *arte* (*ars*, *artis*), co oznacza rzemiosło, rękodzieło, sztukę, oraz greckiego słowa *therapeuein*, czyli leczenie, terapia<sup>6</sup>. Etymologicznie oznacza zatem „terapię przez sztukę”. W założeniu jej pioniera, brytyjskiego nauczyciela sztuki, Adriana Hilla, zalecana jest ona nie tylko ludziom chorym umysłowo czy fizycznie, ale także, jak już wcześniej podkreślałam, osobom zdrowym, na przykład jako metoda odprężająca<sup>7</sup>.

Arteterapia jest interdyscyplinarną dziedziną wiedzy, gdyż ma związek z filozofią, psychologią, medycyną, pedagogiką, socjologią czy sztuką. Rozwijała się równolegle w Stanach Zjednoczonych i Europie jako odrębny dział praktyki terapeutycznej, jednak jest stosowana głównie w charakterze metody wspomagającej, której wyniki (w postaci twórczości) mogą służyć diagnozie choroby głównej.

Ten rodzaj terapii jest o tyle ciekawy, że można go stosować w przypadku praktycznie każdego człowieka, gdyż ani wiek, ani wykształcenie, płeć, stan zdrowia czy nawet zdolności w danym kierunku artystycznym nie mają tu żadnego znaczenia. Ponadto, rola osoby prowadzącej w arteterapii nie polega na nauczaniu czy krytykowaniu, ale na dyskretnym przewodzeniu czy nawet towarzyszeniu osobie tworzącej.

Arteterapię można stosować w leczeniu osób niepełnosprawnych fizycznie bądź intelektualnie, zaburzonych psychicznie (depresje, lęki, uzależnienia, zabu-

---

<sup>4</sup> K. Bielas, *Dekonstrukcja męskości*, „Wysokie Obcasy” 2002, nr 46, s. 7.

<sup>5</sup> Zob.: Arystoteles: *Poetyka*, Wrocław 1983.

<sup>6</sup> *Wielki słownik wyrazów obcych*, red. M. Bańko, Warszawa 2003, s. 25.

<sup>7</sup> S. Masgutowa, op. cit., s. 24.

rzenia osobowości, autyzm, ADHD) lub niedostosowanych społecznie<sup>8</sup>. Swoją rolę dobrze też spełnia w leczeniu problemów w relacjach międzyludzkich, zwłaszcza w sferze rodzinnej (głównie w przypadkach patologii, nadużyć seksualnych). Programy arteterapeutyczne z powodzeniem są wprowadzane w szpitalach i klinikach.

Historia arteterapii sięga ponad sto trzydzieści lat wstecz. Znaczenie sztuki dla ludzkiego umysłu pierwszy zauważył i opisał w 1872 Auguste Ambroise Tardieu, a zaraz po nim Max Simon<sup>9</sup>. Francuscy psychiatrzy wskazywali w swych pracach na znaczenie plastycznej twórczości chorych psychicznie na zdiagnozowanie ich problemów. Wkrótce włoski psychiatra i neurolog Cesare Lombroso ogłosił w Turynie psychopatologiczną teorię twórczości, głoszącą bliski związek geniuszu z obłąkaniem<sup>10</sup>. Z racji tego, że pierwotnie arteterapia stosowana była w przypadku osób chorych psychicznie, teoria ta nadawała terapii przez sztukę dodatkowy sens – miała ona nie tylko pomóc zdiagnozować zaburzenia osoby chorej, ale mogła także skutkować odkryciem talentów i dorobkiem o wysokiej wartości estetycznej. Kolejne ważne dla późniejszej arteterapii monografie powstały już w XX wieku – ich autorami byli Marcel Reja oraz Walter Morgenthaler, warto też wymienić fundamentalne dzieło Hansa Prinzhorna *Bildnerie der Geisteskranken* z 1922 roku<sup>11</sup>. Prinzhorn opracował autorską systematyzację dzieł chorych, „synchronizując analizę dzieła z aktualnym stanem psychicznym”<sup>12</sup>, tym samym wzbudzając coraz większe zainteresowanie sztuką w procesie leczenia zaburzeń psychicznych. Rozwój tej dziedziny nauki postępował szybko („do roku 1939 zostało opublikowanych około 150 prac naukowych, natomiast do roku 1965 opublikowanych zostało już około 7000 prac dotyczących wartości diagnostycznej twórczości chorych i wykorzystywania jej w przebiegu terapii”<sup>13</sup>).

Zainteresowanie arteterapią w dalszym ciągu rośnie. W okresach późniejszych, w oparciu o nowe teorie i kierunki psychologiczne, zaczęto mówić o szeroko pojętym stosowaniu sztuki już w celach terapeutycznych. Nie bez znaczenia były teorie psychoanalizy Sigmunda Freuda oraz psychologii głębi Carla Gustava Junga, które miały znaczący wpływ na rozwój arteterapii na płaszczyźnie psychologicznej poprzez podkreślenie znaczenia ekspresji dzieł sztuki i wyobraźni.

Metoda terapii zaburzeń psychicznych została oparta na Freudowskiej teorii psychoanalizy i zakłada, że podstawową przyczyną powstawania tego typu zaburzeń jest trauma powstała na skutek ukrytych w sferze nieświadomego

---

<sup>8</sup> A. Gilroy, *Arteterapia: badania i praktyka*, tłum. S. Sobczyński, Łódź 2006, s. 35.

<sup>9</sup> S. Masgutowa, op. cit., s. 23.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

przykrych wspomnień, silnie nacechowanych emocjonalnie. Z powodu wyparcia silnych, nieprzyjemnych przeżyć ze świadomości nie można ich odreagować w adekwatny sposób. I tu wkracza psychoanaliza, która ma na celu wydobyć tych wspomnień z nieświadomego. Najlepiej cele owej metody odzwierciedlają słowa samego Freuda: „Wo Es war soll Ich werden” („Gdzie było to, tam ma być ja”)<sup>14</sup>.

Z kolei psychologia głębi Junga, genetycznie wywodząca się, co prawda, z teorii Freuda, ale znacznie od niej odbiegająca, to zbiór różnych koncepcji psychologicznych, które stanowią znakomite teoretyczne zaplecze dla wielu form psychoterapii. Carl Gustav Jung, w odróżnieniu od Freuda, posiadał znacznie szersze praktyczne doświadczenie, pracując z osobami dotkniętymi różnego rodzaju psychozami. Uważał on, że dla powstawania nerwic większe znaczenie niż czynniki seksualne czy biologiczne mają takie elementy, jak rozwój osobowości dziecka oraz wpływ rodziców. Uwzględnił także założenie o możliwej represji również dodatnich stron osobowości. Dlatego też postulował taką konstrukcję terapii, która mogłaby stanowić drogę do samorealizacji, będącej istotą arteterapii. Jung zachęcał pacjentów do wyrażania emocji za pośrednictwem sztuk plastycznych. Terapia ta kładzie silny nacisk na osobiste relacje terapeuty z pacjentem oraz na rozwój osobisty (co upodabnia ją do arteterapii), przez co zalecana jest także osobom zdrowym.

Pionierem współczesnej arteterapii i twórcą tego terminu (ang. *art therapy*) jest Brytyjczyk Adrian Hill, nauczyciel sztuki, który zabiegał o to, by terapię przez sztukę uznano za równorzędną alternatywę terapii zajęciowej, czyli prac ręcznych (*draft work*)<sup>15</sup>. Hill był też pierwszym zatrudnionym w szpitalu arteterapeutą.

Pojęcie arteterapii pierwszy raz zostało użyte w literaturze anglojęzycznej w 1942 roku<sup>16</sup>. Określenia tego używała również pracująca w USA psychoanalityczka Margaret Naumburg<sup>17</sup>. Początkowo pojęcie to rozumiane było jako terapia przez wykorzystywanie technik plastycznych. W polskiej literaturze pojawiło się oczywiście nieco później i było używane zamiennie z takimi określeniami, jak kulturoterapia, arterapia, arteterapia, artoterapia, terapia rysunkiem, plastykoterapia itp.<sup>18</sup>

W czasach powojennych dynamicznie rozwijała się rehabilitacja medyczna. Wielu artystów pomagało lekarzom w leczeniu pacjentów. Ich praca polegała na analizie i interpretacji twórczości chorych, przybierającej różne formy wizualne.

W 1959 roku powołano w Paryżu Międzynarodowe Towarzystwo Psychopatologii Ekspresji (*Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression*),

<sup>14</sup> Z. Freud, *Moje życie i psychoanaliza*, Warszawa 1990, s. 12.

<sup>15</sup> S. Masgutowa, op. cit., s. 24.

<sup>16</sup> E. Grzebyk, *Kurs z zakresu terapii przez sztukę*, Wrocław 1999, s. 8.

<sup>17</sup> *From Culture Education to Culture Therapy. 9th Annual International Participative Conference For Education in Health Care*, ed. W. Szulc, Durham 1998, s. 120.

<sup>18</sup> E. Grzebyk, op. cit., s. 9–10.



w którym również Polska ma swoich przedstawicieli. Arteterapia jednak najbardziej rozwinęła się w Stanach Zjednoczonych, gdzie już w 1960 roku założono pierwsze stowarzyszenie zawodowych arteterapeutów i zaczęto kształcić w tym kierunku oraz wydawać fachową prasę<sup>19</sup>.

W roku 1992 z inicjatywy kilku krajów europejskich (Wielkiej Brytanii, Holandii, Danii, Francji, Włoch i Niemiec) powstało Europejskie Konsorcjum Edukacji Arteterapeutów (ECArTE), zrzeszające uniwersytety, które prowadzą studia w różnych dziedzinach terapii przez sztukę<sup>20</sup>. Celem tej organizacji jest dbanie o wysoki poziom nauczania w dziedzinie arteterapii (przygotowanie zawodowe, prowadzenie badań naukowych, uzyskiwanie stopni naukowych). Z tej przyczyny zajmuje się ona analizą programów nauczania w czterech głównych obszarach arteterapii, czyli w arteterapii wizualnej, muzykoterapii, choreoterapii i dramaterapii<sup>21</sup>.

Natomiast za pioniera polskiej arteterapii uważany jest pedagog i etyk, profesor Stefan Szuman, który w 1928 roku w periodyku „Szkola Powszechna” opublikował pierwszy napisany w języku polskim artykuł o arteterapii pt. *Wpływ bajki na psychikę dziecka*<sup>22</sup>. Tym samym Szuman w jednym dziele połączył pedagogikę z psychologią rozwojową oraz wiedzą o sztuce. Dostrzegał on znaczenie arteterapii i sztuki we wszystkich etapach życia człowieka, a zwłaszcza doceniał ją w umacnianiu postawy „afirmacji życia”<sup>23</sup>. Kontynuatorem tej myśli był lekarz onkologii, profesor Julian Aleksandrowicz, który w latach 60. i 70. ubiegłego wieku starał się wprowadzać do polskich szpitali metody wspomagające leczenie chorych bardzo podobne do tych, które stosuje współczesna arteterapia.

Jednak najintensywniejszy rozwój arteterapii w Polsce miał miejsce dopiero w latach 90. XX wieku, co było wynikiem końca podziału Europy i otwarcia się naszego kraju na państwa zachodnie. Skutkowało to coraz częstszym ukazywaniem się tłumaczeń obcojęzycznych publikacji i owocowało organizowaniem licznych konferencji międzynarodowych (za najważniejsze profesor Wita Szulca uważa konferencje organizowane przez Akademię Muzyczną we Wrocławiu we współpracy z Ministerstwem Kultury i Sztuki w latach 1989 i 1990, czego wynikiem były trzy „Zeszyty Naukowe” pt. *Arteterapia*, oraz konferencję pod hasłem „Od edukacji kulturalnej do arteterapii” w roku 1999, zorganizowaną w Kaliszu w Instytucie Pedagogiczno-Artystycznym UAM<sup>24</sup>).

Pierwsze stowarzyszenia zrzeszające arteterapeutów powstały w naszym kraju dopiero pod koniec ubiegłego stulecia. Pierwszą tego typu organizacją w Polsce był powstały w 1989 roku Polski Komitet Międzynarodowego Stowarzyszenia

---

<sup>19</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>20</sup> W. Szulc, *Kultura dla mas Polski Ludowej*, Wrocław 2008, s. 135.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 150.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 152.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 155.

Wychowania przez Sztukę InSEA (International Society for Education through Art). Podstawowym celem jego działalności jest udział w rozwijaniu, upowszechnianiu i pogłębianiu wychowania przez sztukę oraz wsparcie współpracy w dziedzinie arteterapii stowarzyszeń w Polsce i zagranicą<sup>25</sup>.

Stowarzyszenie Terapeutów i Arteterapeutów „Linie” zostało powołane w 2001 roku. Organizuje ono liczne szkolenia, warsztaty, a także akcje artystyczne i plenery twórcze<sup>26</sup>.

Z kolei w 2003 roku powstało Stowarzyszenie Arteterapeutów Polskich „Kajros”. Zgodnie ze statutem stowarzyszenie ma na celu między innymi rekomendowanie do zagranicznych czasopism naukowych prac polskich arteterapeutów oraz umożliwianie swym członkom zdobycia certyfikatów arteterapeuty szkolnego i edukatora arteterapii zgodnie z zasadami obowiązującymi w innych krajach europejskich<sup>27</sup>.

W roku 2008 pod egidą Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie założone zostało Polskie Stowarzyszenie Terapii przez Sztukę. Posiada ono uprawnienia do przyznawania certyfikatu między innymi muzykoterapeuty, arteterapeuty, biblioterapeuty czy dramaterapeuty.

W 2004 roku, jak podaje Wita Szulc, do ECARTE została przyjęta pierwsza polska uczelnia wyższa. Uniwersytet Wrocławski otrzymał ów prestiżowy certyfikat, gdyż w ramach studiów III stopnia w zakresie pedagogiki prowadzi seminaria doktorskie z arteterapii<sup>28</sup>. Jednocześnie tamtejsza profesor Wita Szulc została wybrana na Reprezentanta Krajów Europy Środkowej i Wschodniej. Parę lat później do grona ECARTE dołączyła gnieźnieńska Wyższa Szkoła Humanistyczno-Menedżerska „Milenium” za sprawą uruchomienia studiów licencjackich o specjalności arteterapia.

By dostrzec istotę i rolę arteterapii, należy przede wszystkim zwrócić uwagę na znaczenie sztuki dla życia człowieka i jej wpływ na prawidłowe funkcjonowanie zarówno biologiczne i psychiczne, jak i emocjonalne czy społeczne. Sztuka jest przecież od wielu wieków doceniana między innymi za ogromną siłę terapeutyczną. Sztuka może także pomóc w rozumieniu rzeczywistości oraz budowaniu do niej pozytywnego stosunku: rozbudzać myślenie i emocje, uzmysławiać potrzebę kontaktu z drugim człowiekiem, uczyć wartościowania.

Sztuka jest próbą odnalezienia sensu i celu życia na drodze własnego rozwoju. Przy jej pomocy oswajamy lęki, strach czy stres. Szeroki zakres technik artystycznych pozwala na zlokalizowanie problemu, nazwanie go, zrozumienie i pokonanie. Poprzez tworzenie człowiek lepiej poznaje siebie, swoje wartości i potrzeby, swój sposób patrzenia na świat i drugiego człowieka. Twórczość jest zawołowanym odzwierciedleniem tych odkryć. Dzięki temu twórca jest w stanie pokazać innym swoje najgłębsze pragnienia i obawy, gdyż dużo łatwiej wyrażać

---

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 156.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 160.

<sup>28</sup> Ibidem.

siebie przez kody, symbole, metaforę niż powiedzieć wprost i ubrać w słowa myśli o własnych odczuciach.

Powyższe tezy w żaden sposób nie oznaczają, iż terapia przez sztukę może w jakikolwiek sposób konkurować z innymi terapiami zaburzeń osobowości. Istnieją bardziej wyspecjalizowane dziedziny nauk, takie jak rozbudowane techniki psychologiczne, psychoterapie czy metody psychoanalityczne skutecznie pomagające pacjentom. Jednakże można założyć, iż poprzez sztukę jednostka ma często nie tyle lepszą, ile inną możliwość nie tylko wyrażania siebie, ale również mówienia wprost o sobie. Wydaje się, iż niekiedy człowiekowi łatwiej jest wyrazić swój problem poprzez, na przykład, wykonanie rzeźby bądź namalowanie obrazu niż próby zwerbalizowania go, tak jak dzieje się to w czasie terapii indywidualnych czy grupowych. Wyżej wymienione funkcje i cele sztuki są jedynie wycinkiem, a nie stanowią o głębokiej istocie sztuki. W niniejszej pracy skupię się jednak przede wszystkim na takim oddziaływaniu sztuki na życie człowieka, na jakim opiera się sens istnienia arteterapii.

Nie ma jednej powszechnie akceptowanej definicji arteterapii. Sposobów rozumienia tego pojęcia jest niemal tyle, ilu jest badaczy. Oczywiście część znaczeń się pokrywa, ale tak jak sztuka jest pojęciem względnym, trudnym do określenia i bywa pojęciem nieostrym, tak względne jest pojęcie arteterapii.

Aleksander Hulek twierdzi:

(...) współczesne zainteresowania (...) kulturą w szerokim zakresie – twórczością literacką (poezją), sztuką wizualną, np. malarstwo, grafika, fotografia, teatrem, tańcem, muzyką, twórczym uczeniem się, rzemiosłem artystycznym, tkactwem, korzystaniem z taśm wideo, planowaniem przestrzennym ogrodów, kompozycją kwiatów itp., to czynniki o kolosalnym znaczeniu dla szeroko rozumianej edukacji. Trzeba je wykorzystywać, zwłaszcza w organizacji czasu wolnego<sup>29</sup>.

Jego wypowiedź najlepiej oddaje znaczenie, rolę i szeroki zakres arteterapii w dzisiejszym społeczeństwie.

Zbigniew Skorny ujmuje to jeszcze dokładniej:

Nie negując rehabilitacyjnej funkcji biernej percepcji sztuki, w procesie rehabilitacji szczególnie ważną rolę odgrywa czynny udział w działalności kulturalnej i twórczej: uczestnictwo w pracy zespołów amatorskich, własna twórczość literacka, plastyczna, muzyczna, udział w wybranych formach działalności naukowej. Formą uczestnictwa (...) w działalności kulturalnej jest arteterapia. Mianem tym określamy techniki oddziaływania psychoterapeutycznego polegające na wykorzystaniu w celach korekcyjnych różnych form działalności kulturalnej. Do arteterapii należy muzykoterapia, choreoterapia, grafoterapia, biblioterapia, psychodrama<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> *Edukacja osób niepełnosprawnych*, red. A. Hulk, Warszawa 1993, s. 5.

<sup>30</sup> Z. Skorny, *Uczestnictwo w działalności kulturalnej i twórczej a proces rehabilitacji osób niepełnosprawnych*, [w:] *Twórczość i sztuka w życiu i rehabilitacji osób niepełnosprawnych*, red. Z. Skorny, Wrocław 1986, s. 40.

Leon Hanek podchodzi do pojęcia terapii w ujęciu szerokim. Termin ten „obejmuje muzykoterapię, choreoterapię, biblioterapię, a także działania terapeutyczne za pośrednictwem teatru, filmu oraz sztuk plastycznych takich jak malarstwo, rzeźba, grafika i inne”<sup>31</sup>.

Szeroko rozumiana arteterapia jest także definiowana przez Eugenię Grzebyk jako „układ poglądów i czynności ukierunkowanych na utrzymanie i podniesienie poziomu jakości życia ludzi przy pomocy szeroko rozumianych dzieł sztuki i uprawiania sztuki”<sup>32</sup>. Aczkolwiek, jak widać, zakres sztuk artystycznych jest tu znacznie mniej dookreślony niż u Hanka.

Zaś wąskie znaczenie tego terminu opisuje Wita Szulc, jeden z najślynniejszych polskich arteterapeutów, określający arteterapię jako „terapię stosującą sztuki plastyczne”<sup>33</sup> (plastykoterapia lub terapia malarska), „spontaniczną twórczość chorych, poddanych opiece terapeutów, lub działania kreacyjne, plastyczne podejmowane w sytuacji terapeutycznej przez osoby uprzednio nietwórcze w zakresie plastyki”<sup>34</sup>. Badaczka prezentuje zatem zupełnie inną definicję arteterapii, którą niektórzy naukowcy wolą nazywać rodzajem arteterapii, czyli plastykoterapią.

Z kolei Henryk Grzegorzewski napisał, że: „arteterapia to twórczy trening, terapia wykorzystująca proces tworzenia lub wynik procesu twórczego do wzbogacenia własnej osobowości. Jest to metoda poznawania siebie, przygoda z tworzeniem oraz z twórczym myśleniem”<sup>35</sup>. Jest to zatem definicja, która idzie o krok dalej, gdyż zwraca uwagę na rolę terapii przez sztukę w rozwoju własnej osobowości.

Brytyjska naukowiec Andrea Gilroy idzie jeszcze dalej, podkreślając, że arteterapia „pomaga kształtować osobowość, stwarza możliwość ujawnienia stłumionych uczuć, przejmuje nad nimi kontrolę i uwalnia od napięć. Wpływa również na samoocenę i poczucie własnej wartości. Jest sposobem porozumienia z sobą i innymi”<sup>36</sup>.

Brytyjskie Stowarzyszenie Arteterapeutów (The British Association of Art Therapists) definiuje arteterapię jako „formę psychoterapii, która traktuje media artystyczne jako podstawowy sposób komunikacji”<sup>37</sup>. W praktyce oznacza to tworzenie przez uczestnika terapii obiektów artystycznych, a następnie opisywanie terapeutycie ich sensu, przez co odkrywa się zupełnie nowe znaczenia, analizuje je i rozwija.

---

<sup>31</sup> Cyt. za: W. Szulc, *Sztuka i terapia*, Warszawa 1993, s. 41.

<sup>32</sup> E. Grzebyk, op. cit., s. 12.

<sup>33</sup> W. Szulc, *Sztuka i terapia*, op. cit., s. 20.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 20–21.

<sup>35</sup> H. Grzegorzewski, *Szkice o arteterapii*, Katowice 2005, s. 45.

<sup>36</sup> A. Gilroy, *Bogactwo różnorodności czy neokolonializm? Rozwój arteterapii na świecie*, [w:] *Arteterapia w medycynie i edukacji*, red. B. Kaczorowska, W. Karolak, Łódź 2008, s. 33.

<sup>37</sup> *Arteterapia jako dyscyplina akademicka w krajach europejskich*, red. W. Szulc, Wrocław 2010, s. 35.

Arteterapia jest jedną z trzech (obok ergoterapii i socjoterapii) dziedzin terapii zajęciowej<sup>38</sup>. Ewelina Konieczna w swej książce *Arteterapia w teorii i praktyce* wymienia następujące jej rodzaje<sup>39</sup>:

- arteterapia – „terapia za pomocą szeroko rozumianej sztuki lub tylko sztuk plastycznych”<sup>40</sup> (ujęte jest tu zarówno wąskie rozumienie terminu przez Grzebyk, jak i szerokie przez Szulc);
- biblioterapia – terapia czytelnicza za pomocą słowa, publikacji, innymi słowy terapia poprzez kontakt z literaturą, jej czytanie, słuchanie, analiza; tutaj można zaliczyć bajkoterapię, czyli terapię poprzez kontakt z bajką, a także mitoterapię – przez czytanie i poznawanie mitów;
- choreoterapia – „leczenie za pomocą tańca”<sup>41</sup> (także ruchu, rytmiki, dźwięku itp.);
- chromoterapia – „leczenie kolorami, barwami”<sup>42</sup> (zarówno przez przebywanie w pomieszczeniach i otaczanie się przedmiotami w odpowiednio dopasowanych kolorach, jak i stosowanie barwnego oświetlenia czy też przez kontakt z wielobarwną przyrodą);
- dramatoterapia (drama, pantomima), psychodrama, teatroterapia – „terapia poprzez przygotowanie i uczestniczenie w spektaklach teatralnych”<sup>43</sup>; można tu też wspomnieć o terapii przez sztuki teatralne, czyli poprzez oglądanie spektakli (bardziej szczegółowo terapię przez teatr omówię w następnym punkcie);
- estetetoterapia – „terapia poprzez doznania estetyczne”<sup>44</sup> (doznania wywołane przez kontakt z szeroko rozumianą sztuką, a także poprzez uczestnictwo w jej tworzeniu, np. granie w spektaklach teatralnych, pisanie poezji, tworzenie muzyki, rzeźbienie, malowanie itp.);
- ergonoterapia/ergoterapia – inaczej terapia zajęciowa (dziedzina szersza od arteterapii, która jest jej częścią składową);
- hortikuloterapia – „terapia poprzez pracę lub przebywanie w ogrodzie”<sup>45</sup>;
- ludoterapia – „terapia za pomocą gier i zabaw”<sup>46</sup>;
- muzykoterapia – „terapia za pomocą muzyki”<sup>47</sup> (zarówno słuchanie jej – w postaci nagranej bądź koncertów na żywo – jak i tworzenie czy też granie na jakimkolwiek instrumencie);

---

<sup>38</sup> M. Nawrot, E. Kopij, E. Suska, A. Woroniuk, A. Kuczyńska, *Klasyfikacja rodzajów, metod, technik i form terapii zajęciowej*, Gdańsk 2005, s. 15.

<sup>39</sup> E. J. Konieczna, op. cit., s. 16.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ibidem.

- poezjoterapia – „terapia za pomocą recytowania, czytania lub pisania poezji”<sup>48</sup> (także słuchania).

Można także wyróżnić:

- plastykoterapię – leczenie przy udziale sztuk plastycznych i technik związanych z plastyką; także rzeźbę (rozumiane jako kontemplacja dzieł artystycznych i ich tworzenie);
- filmoterapię – terapię poprzez oglądanie filmów i dyskusję o nich.

Funkcje arteterapii zależą przede wszystkim od celu jej zastosowania. Zdaniem Mariana Kulczyckiego, zadania terapii przez sztukę można sprowadzić do trzech podstawowych funkcji<sup>49</sup>:

- rekreacyjnej – tworzenie odpowiednich warunków odpoczynku, oderwania się od problemów;
- edukacyjnej – dostarczenie dodatkowych wiadomości pomocnych przy refleksji nad sensem i celem życia, a także ujawnianie swoich własnych pragnień i potrzeb; rozwój wrażliwości i kształtowanie uczuć estetycznych;
- korekcyjnej – przekształcenie mechanizmów szkodliwych (odnoszących się do negatywnego widzenia siebie i kontaktów z innymi) na wartościowe.

Ewelina Konieczna, oprócz powyższych, wyróżnia również funkcje<sup>50</sup>:

- ekspresyjną – ujawnianie stłumionych emocji i pomoc w rozładowaniu napięcia;
- kompensacyjną – zaspokojenie niezrealizowanych potrzeb;
- poznawczą – uczenie nazywania i wyrażania uczuć;
- regulacyjną – zaspokajanie potrzeby samorealizacji, samoakceptacji (także akceptacji swojego ciała poprzez lepsze jego rozumienie) oraz kompensowanie braków i niepowodzeń doznawanych w określonej dziedzinie życia.

Arteterapia przeistacza szkodliwe mechanizmy zachowań pacjentów w mechanizmy prawidłowe. Poprzez analogię czy metaforę człowiek zaczyna rozumieć, że jego wzory zachowań są błędne. W wyniku poznania innych ludzi i ich problemów zmienia się optyka widzenia problemów własnych.

---

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> M. Kulczycki, *Psychologiczne problemy człowieka chorego: z zagadnień współpracy pracownika służby zdrowia z pacjentem*, Wrocław 1971, s. 55.

<sup>50</sup> E. Konieczna, op. cit., s. 27.

Terapia przez sztukę pobudza aktywność człowieka, nieraz zachęcając go do przekraczania granic własnych możliwości, a ściślej rzecz biorąc – granic, które wyznacza jego zaniżona samoocena. Pokazuje, do czego tak naprawdę zdolny jest człowiek, co potrafi zrobić poprzez twórczość artystyczną, z którą, w większości przypadków, nie miał nigdy wcześniej do czynienia. Dzięki temu uczy czerpania satysfakcji z osiągnięć na polu artystycznym. Wpływa to na zwiększenie roli pozytywnych emocji i pozytywnego myślenia w funkcjonowaniu człowieka i pokazuje, jak intuicja i wyobraźnia są ważne w rozumieniu samego siebie i w zmianie autowizerunku.

Jest też niezwykle pożytecznym narzędziem przy terapii zaburzeń w kontaktach międzyludzkich. Pokazuje, jak obserwować i poznawać świat wielozmysłowo. Pomaga nawiązać kontakt z otoczeniem, rozwija umiejętności interpersonalne oraz zaspokaja potrzebę akceptacji przez społeczeństwo, ale też pozwala zaakceptować innych. Poprzez akt twórczy można przyjrzeć się dokładniej i dogłębniej innym osobom i relacjom z nimi. Ponadto prezentacja własnych dokonań (wystawy, spektakle) przeciwdziała izolacji.

Integracja człowieka ze sztuką, poznawanie siebie na nowo i wyrażanie swojego „ja” w nietypowy sposób, polepsza kontakty z innymi. Arteterapia odpowiada na problemy cywilizacyjne, takie jak zaburzenia w kontaktach międzyludzkich, ale także poprzez samopoznanie i autokreację jednostki ma wpływ na rozwiązywanie problemów z samookreśleniem, zdefiniowaniem swoich pragnień, marzeń, miejsca we współczesnym świecie. Arteterapia przede wszystkim powinna dawać radość kreowania, tworzenia czegoś nowego, a współczesnemu człowiekowi w zabieganym życiu i zglobalizowanym świecie często tego bardzo brakuje. Nie ma on czasu w pełni cieszyć się z efektów swojej pracy, nie ma czasu na tworzenie, jedynie odtwarza i powiela, co nie daje pełnej satysfakcji i zadowolenia.

## ABSTRACT

The article describes briefly the history of art therapy. It attempts to shed some light on the sense of existence and the need for this type of therapy. It also pays attention to the fundamental role of art in human life. Through referring to the concept of *catharsis*, the author indicates that the influence of art on men and women has been known since the ancient times. The article lists definitions and describes types of art therapy, as well as its various functions. This interdisciplinary field of knowledge supports individuals in proper functioning in numerous aspects of their lives, both in terms of axiology and ethics, or esthetics. The text outlines also some benefits that a human being derives from an act of creation.

## BIBLIOGRAFIA

1. Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław 1983.
2. *Wielki słownik wyrazów obcych*, red. M Bańko, Warszawa 2003.
3. Bielas K., *Dekonstrukcja męskości*, „Wysokie obcasy” 2002, nr 46.
4. Freud Z., *Moje życie i psychoanaliza*, Warszawa 1990.
5. Gilroy A., *Arteterapia: badania i praktyka*, tłum. S. Sobczyński, Łódź 2006.
6. Glazer N., Denney R., Riesman D., *Samotny tłum*, tłum. J. Strzelecki, Warszawa 1996.
7. Grzebyk E., *Kurs z zakresu terapii przez sztukę*, Wrocław 1999.
8. Grzegorzewski H., *Szkice o arteterapii*, Katowice 2005.
9. *Edukacja osób niepełnosprawnych*, red. A. Hulek, Warszawa 1993.
10. *Arteterapia w medycynie i edukacji*, red. B. Kaczorowska, W. Karolak, Łódź 2008.
11. Konieczna E. J., *Arteterapia w teorii i praktyce*, Kraków 2007.
12. Kulczycki M., *Psychologiczne problemy człowieka chorego: z zagadnień współpracy pracownika służby zdrowia z pacjentem*, Wrocław 1971.
13. Masgutowa S., *Psychoterapia przez sztukę*, „Forum Psychologiczne” 1997, nr 1.
14. Nawrot M., Kopij E., Suska E., Woroniuk A., Kuczyńska A., *Klasyfikacja rodzajów, metod, technik i form terapii zajęciowej*, Gdańsk 2005.
15. Skorny Z., *Uczestnictwo w działalności kulturalnej i twórczej a proces rehabilitacji osób niepełnosprawnych*, [w:] *Twórczość i sztuka w życiu i rehabilitacji osób niepełnosprawnych*, red. Z. Skorny, Wrocław 1986.
16. *Arteterapia jako dyscyplina akademicka w krajach europejskich*, red. W. Szulc, Wrocław 2010.
17. *From Culture Education to Culture Therapy. 9th Annual International Participative Conference For Education in Health Care*, ed. W. Szulc, Durham 1998.
18. Szulc W., *Sztuka i terapia*, Warszawa 1993.
19. Szulc W., *Kultura dla mas Polski Ludowej*, Wrocław 2008.



BOGUMIŁA ŚNIEGOCKA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

## O MALARSKOŚCI W FILMACH WILHELMA SASNALA W KONTEKŚCIE FILOZOFII GILLES'A DELEUZE'A

### WSTĘP

W niniejszym artykule dokonana zostanie analiza wybranych filmów Wilhelma Sasnala przy wykorzystaniu teorii kina Gilles'a Deleuze'a. Podjęta zostanie również próba wykazania, że obraz malarski może być tożsamy z obrazem filmowym, co w konsekwencji sprawia, że analizować go można z zastosowaniem tej samej aparatury pojęciowej.

Metodyka badań opiera się na filozofii Gilles'a Deleuze'a dotyczącej kina, która przedstawiona została w dwutomowym traktacie francuskiego myśliciela zatytułowanym *Kino 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*. Filozof w pracy tej wyszczególnia i omawia podstawowe kryteria, które umożliwić mają analizę filmów. Pozwalają one również na zwrócenie uwagi na relacje zachodzące pomiędzy poszczególnymi elementami obrazu, które składają się na otaczający świat, co prowadzi do całkowitej zmiany sposobu jego postrzegania i interpretowania. Deleuze w swojej rozprawie rozwija myśl Bergsona i na tej podstawie dochodzi do wniosku, że kino może być metodą umożliwiającą poznanie świata i bezpośrednią komunikację podmiotu z bytem i bytu ze światem. Tym samym filozof udowadnia, że dzięki kolejno omawianym przez niego kategoriom, takim jak obraz-ruch, obraz-percepcja, obraz-działanie czy obraz-afekt, kino należy utożsamiać z wszechświatem. Myśliciel uważa, że widz oglądający dany film całkowicie pozbywa się własnej tożsamości i odseparowuje się od świata i rzeczywistości, w której egzystuje, na rzecz świata stworzonego przez reżysera. Obszarem, w którego obrębie poruszać zaczyna się widz, staje się rzeczywistość

filmowa, a proces myślowy, który towarzyszy egzystencji widza w obrębie tej nowej, stworzonej codzienności, jest jej całkowicie podporządkowany. Twórczość filmowa Wilhelma Sasnala realizuje ten postulat, a artysta poprzez sztukę umożliwia widzowi całkowite zagłębienie się w nowym realizmie. Co więcej, w wypadku twórczości Sasnala zadanie to jest w pewien sposób zdeterminowane przez fakt, że tworzy on artystyczną rzeczywistość na podstawie swojej własnej codzienności, doświadczeń i wrażeń. Tym samym pozwala niejako poznać nie tylko nowy obszar świata, ale przede wszystkim swój własny ogląd rzeczywistości, z którym widz na poziomie poznania wizualno-intelektualnego może się utożsamiać.

Kolejną część tekstu zajmuje analiza filmów Wilhelma Sasnala dokonana przy użyciu pojęć autorstwa Gilles'a Deleuze'a, które wywodzą się z drugiego tomu jego rozprawy filozoficznej. Celem filozofa było w tym wypadku udowodnienie, że kino może być drogą do poznania świadomości człowieka. Poprzez dokładne omówienie, czym jest czas i trwanie, a także wywiedzenie tych założeń z koncepcji Bergsona, Deleuze stara się pokazać możliwości płynące z komunikacji bytu ze światem. Dzięki realizacji tego postulatu filozof bada sposób, w jaki percepcja poszczególnych obrazów wpływa na mechanizm pamięci i możliwości kojarzenia pewnych zdarzeń lub sytuacji. Odnosić mogą się one do indywidualnego życia podmiotu-widza-observatora, ale także do pamięci zbiorowej, która konstytuuje tożsamość świata. Deleuze uważa, że eksplorowanie pamięci poprzez kino lub generalnie sztukę umożliwia dotarcie do jądra osobowości człowieka, nazywanego przez niego Ja głębokim. Miało być ono źródłem tajemnicy dotyczącej każdej pojedynczej jednostki, a równocześnie źródłem wszelkiej interpretacji otaczającego świata, zarówno realnego, jak i stworzonego przez filmową rzeczywistość. Twórczość Sasnala powinna być interpretowana przy wykorzystaniu tego klucza, ponieważ większość jego prac osadzona jest w kontekście doświadczeń i wspomnień własnych artysty lub w doskonale umotywowanym kontekście o charakterze historycznym, geograficznym lub społecznym. Odwoływanie się do pamięci własnej i zbiorowej umożliwia zrozumienie jego sztuki i poprzez tego rodzaju eksploracje własnej egzystencji odnalezienie centrum własnej świadomości – Ja głębokiego.

Wydaje się, że twórczość filmowa i malarska Wilhelma Sasnala wykazuje niezwykle dużo cech wspólnych, a to podobieństwo umożliwia w dużym stopniu utożsamienie różnych form wypowiedzi artystycznej. Zastosowanie takich samych kryteriów analizy do obu rodzajów prac pozwala na wyciągnięcie wniosku, iż sztukę artysty można rozpatrywać w kategoriach zarówno wszechświata, jak i świadomości.

WILHELM SASNAL – ARTYSTA INTERDYSCYPLINARNY.  
POCZĄTKI TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ I ROZWÓJ JEGO MALARSTWA

Wilhelm Sasnal swój pierwszy obraz namalował, będąc w technikum chemicznym, w klasie o profilu informatycznym. Był to widok Wawelu odwzorowany na podstawie fotografii Adama Bujaka. Naukę kontynuował na Politechnice Krakowskiej na wydziale architektury, co nie spełniało jego oczekiwań. Konsekwencją owego rozczarowania była zmiana studiów na malarstwo w Akademii Sztuki Pięknych w Krakowie, które zakończył w roku 1999, broniąc dyplomu w pracowni profesora Leszka Misiaka<sup>1</sup>. Te początki działalności malarskiej są bardzo istotne dla jego późniejszego rozwoju artystycznego – już wtedy interesował się syntetyzacją rzeczywistości i jak najbardziej skondensowanym sposobem przedstawiania otaczającego go świata. Na jego płótnach pojawiają się proste sceny, inspirowane filmem lub po prostu odtwarzające kadry filmowe, klatki fotograficzne, obrazy zaczerpnięte z komputera. Wklejał także na płótna zdjęcia wycięte z czasopism. Bardzo często są to przedstawienia obiektów konsumpcyjnych, widoki z okien lub wnętrza własnego domu lub pomieszczeń, w których się znajdował.

Prestiżowe miejsce w jego twórczości zajmuje przede wszystkim codzienność. Gorczyca postrzega obrazy Sasnala jako rozszczepienie rzeczywistości na coraz mniejsze elementy niczym kawałki układanki. Ten sposób malowania miał bardzo głęboki sens – był próbą doskonałego opisu świata realnego, ale także poszukiwaniem nowych możliwości rozumienia, odkrywania wszystkich aspektów świata i życia w nim za pomocą obrazu<sup>2</sup>. Modele wykorzystywane w pracach Sasnala to tak naprawdę „zjawiska wizualne”<sup>3</sup>. Można w nich znaleźć zarówno codzienność ze wszystkimi jej aspektami (rodzina, dom, relacje między współmieszkańcami, muzyka, książki, filmy, ważne wydarzenia polityczne, katastrofy, wypadki, ale też historia i jej wpływ na współczesność). Artysta gra intensyfikacją obrazu i świadomym zaburzaniem perspektywy, usunięciami znaczących elementów, specyficznym kadrowaniem – przybliżaniem i oddalaniem. Obrazy Sasnala są zmienne i różnorodne, zarówno jeśli chodzi o styl, jak i format, co uwarunkowane jest percepcją przedmiotów-tematów prac<sup>4</sup>.

Rozmaitość stylów i technik umożliwia mu adekwatne przedstawienie świata, będące równocześnie próbą aktywacji społeczeństwa do intelektualnego poznania rzeczywistości i urzeczywistnienia własnej wizji jej heterogeniczności.

<sup>1</sup> M. Drągowska, D. Kuryłek, E. M. Tatar, *Krótką historią Grupy Ładnie*, Kraków 2008, s. 36.

<sup>2</sup> Ł. Gorczyca, *Wilhelm Sasnal*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, Warszawa 2007, s. 126.

<sup>3</sup> B. Ruf, *Świadectwa niepokoju*, [w:] *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 39.

<sup>4</sup> J. Dąbrowski, *O malowaniu muzyki i rozgrywaniu malarstwa*, „Arteon” 2007, nr 3, s. 16–17.

Styl Sasnała można określić jako analityczny, brak tu bowiem ściśle wypracowanej strategii czy nastrojowości, a wyraźnie dostrzec można próbę zbliżania się do rzeczy przedstawianej. Jest to próba zmaterializowania percepcji, zrozumienia rzeczy samej w sobie, poprzez uniknięcie wszelkich dyskursów, faktów i kodów<sup>5</sup>. Obrazy te tworzą się w przestrzeni pomiędzy widzeniem a patrzaniem, czyli między dostrzeżeniem obiektu a jego intelektualnym poznaniem. Równocześnie są one lustrem naszych czasów, portretem cywilizacji pełnej łączności, która jest równie intensywna, co nietrwała. Nie można mówić tu o nadmiarze poznania, a raczej o jego dogłębności, dodatkowo podkreślonej przez estetyczne fajerwerki<sup>6</sup>.

#### FILMOWA TWÓRCZOŚĆ SASNAŁA – PRZYCZYNA ZAINTERESOWAŃ, WZORCÓW I AUTORYTETÓW

Wilhelm Sasnał zainteresował się twórczością filmową już w czasie swoich studiów. Od samego początku wykorzystywał przede wszystkim taśmę 8 i 16 mm. Niezwykle ważną postacią, która wpłynęła na zainteresowanie Sasnała filmem, był Ryszard Antoniszczak, który stosował różnorodne techniki animacji, włącznie z rysowaniem bezpośrednio na taśmie filmowej, stając się tym samym protoplastą nowatorskich technik animacji<sup>7</sup>. Sasnał, zafascynowany tego rodzaju interwencjami artystycznymi, również kolorował swoje pierwsze filmy.

Duży wpływ na rozwój filmowej twórczości Sasnała mają stare polskie filmy, które powodują, że artysta przenosi się w czasie, wkracza w zupełnie nową materialną rzeczywistość i z tego nowego punktu może oglądać swój świat i swoje życie. Nowa perspektywa wchodzenia we własną świadomość zostaje potem przez niego wielokrotnie wykorzystana we własnych filmach. Szczególne dużą rolę w tym procesie odegrały filmy Jakubowskiej, Wajdy, Kawalerowicza czy Munka<sup>8</sup>.

Zupełnie innym czynnikiem determinującym filmowość artysty było „kino własne”, które narodziło się w państwie komunistycznym jako reakcja na ograniczenia wolności wypowiedzi<sup>9</sup>. „Kino własne” już od czasu krótkich etiud filmowych Mirona Białoszewskiego skupione było na rejestracji potocznych, banalnych zdarzeń, fantazji i maskarad. W twórczości filmowej najważniejszy był

---

<sup>5</sup> B. Ruf, op. cit.

<sup>6</sup> J. Banasiak, *Sto utraconych kawalków*, [w:] *Sasnał. Przewodnik Krytyki Politycznej*, op. cit., s. 32.

<sup>7</sup> *Malowanie jest zwyczajne. Wywiad z Wilhelmem Sasnałem*, [w:] *Lata walki*, red. M. Brawińska, kat. wyst., Warszawa 2007, s. 30.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ł. Ronduda, „*Mówisz mi coś, ale co właściwie chcesz przez to powiedzieć? Do czego zmierzasz?*” *Czyli rzecz o filmach Wilhelma Sasnała*, [w:] *Sasnał. Przewodnik Krytyki Politycznej*, op. cit., s. 193.

efekt społeczny, a więc relacje rodzące się między ludźmi, którzy dany film realizowali. Twórcą terminu „kino własne” był Józef Robakowski, który zdecydował się na podjęcie nowego sposobu realizowania filmu, opartego przede wszystkim na pewnej intymności, subiektywizmie i narracji, jako reakcji na zobiektywizowane i zrationalizowane kino strukturalne. Pojawienie się „kina własnego” możliwe było dzięki powstaniu małej przenośnej kamery filmowej i wideo, które zbliżyły na niespotykaną dotąd skalę życie artysty i medium. Umożliwiło to całkowitą kontrolę powstającego materiału filmowego. Sasnal w wielu wywiadach podkreśla wpływ Robakowskiego, który kręcił bardzo proste filmy o wielowymiarowej treści, na swoją działalność artystyczną. Artysta, realizując podstawowe założenia „kina własnego”, w ogóle nie rozstaje się z kamerą, tworząc swoisty filmowy dziennik (*Przewodnik po Nowej Hucie*, 1997–1998; *Tarnów*, 2000; *Filmy z Europy Środkowo-Wschodniej*, 1999)<sup>10</sup>.

Sasnala jest artystą, który podejmuje grę z różnymi kontekstami funkcjonowania obrazu na polu współczesnej kultury wizualnej, co sprowadza się do poszukiwań nowych znaczeń i prowadzenia intelektualnej gry z odbiorcą dzieła. Z jednej bowiem strony w filmach Sasnala nie brak nowatorstwa, ściśle inspirowanego rozwojem filmu niemego (jak na przykład wprowadzanie klatek z napisami między klatki czysto obrazowe), a z drugiej strony podporządkowania ich schematom i rozwiązaniom fabularnym zaczerpniętym z filmów i seriali telewizyjnych (motyw samochodów powtarzający się w wielu jego filmach, który postrzegany może być jako chęć ucieczki w nieznane i całkowite oderwanie się od dotychczasowego kształtu życia, np. *Marfa*)<sup>11</sup>.

Filmy Sasnala można określić jako rodzaj teledysków – i tej tendencji wierny jest cały czas. Dźwięk można traktować jako klucz do odczytania twórczości Sasnala, a także jako most łączący różne pola jego działalności artystycznej. Wykorzystuje on w nich piosenki, które lubi, równocześnie nadając nowy kontekst i znaczenie dziełom, których ekspozycji towarzyszą lub je współtworzą, czego przykładem może być film *Love songs*. Jest to film pozbawiony dialogów i akcji dziejącej się na naszych oczach, odtwarzanej przez aktorów. Czas filmu odmierzany jest rytmem muzyki. Rola muzyki przy odczytywaniu filmów i sztuki Sasnala jest tak duża, że Kamila Wielebska stawia pytanie o relację zachodzącą między tymi mediami i ich hierarchiczność. Problem przewagi nad muzyką ilustrującą obrazy czy może wręcz odwrotnie – obrazów akompaniujących trzem piosenkom – pozostaje nierozstrzygnięty<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 193–196.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 90.

<sup>12</sup> K. Wielebska, *Is Such a Heavenly Way to Die... Life in America*, „ha!art” 2007, nr 27, s. 12.

FILOZOFIA GILLES'A DELEUZE'A  
 JAKO METODA BADAŃ SZTUKI WILHELMA SASNALA

Gilles Deleuze w swojej filozofii-teorii kina wprowadza podział na pojęcia, które wywodzą się z myśli Bergsona: są to kategorie *o b r a z - r u c h* i *o b r a z - c z a s*. Źródłem tej typologii należy szukać w *Materii i pamięci*, w której to książce Bergson traktuje obraz-ruch jako czystą materię, a obraz-czas jako czystą świadomość. Podstawowym wyzwaniem, jakie stawia przed sobą Deleuze, jest postrzeganie świata jako zespołu obrazów. Są one czystą materią, charakteryzującą się tożsamością obrazu i ruchu. Deleuze te dwa typy ujął w pojęciu obraz-ruch, które należy rozumieć jako szeroko zakrojone pole nieoddzielonych od siebie obrazów, nieustannie przez siebie przepływających. Rozróżnienie obrazu możliwe jest tylko dzięki percepcji. Obrazy mogą się więc zmieniać według określonych praw materii lub pod wpływem ludzkiej świadomości. Ten drugi rodzaj percepcji obrazu ma niezwykle skomplikowany charakter, ponieważ sposób jego postrzegania zależy od człowieka, jego umysłu, świadomości, które zgodnie z teorią Bergsona i Deleuze'a, same w sobie również są obrazami. Dwa systemy odniesienia powodują, że rzecz może być obiektem jej samodzielnego widzenia, ale może być częścią systemu relacji, w które wchodzi z innymi obiektami, a w konsekwencji świadomego jej postrzegania-interpretowania<sup>13</sup>. Podmiot oglądający jest z założenia bierny, ponieważ widzenie jest cechą posiadaną przez ludzi w sposób przyrodzony, a posługiwanie się zmysłem wzroku jest instynktowne, podobnie jak reakcje na oglądane obiekty. Percepcja jest elementem widzenia, który konstytuuje jego sensowność i nadaje mu określone znaczenie. Deleuze do obrazu-percepcji wprowadza element subiektywności, ponieważ każdy podmiot indywidualnie podejmuje decyzje, co jest dla niego ważne, a co nie. Chwila zatrzymania przed podjęciem decyzji to interwał między ruchem otrzymanym (to, co widzę) a ruchem oddanym (to, co zrobię). Odpowiedź na to pytanie, reakcja, jest kolejnym etapem widzenia, które w filozofii Deleuze'a przyjmuje nazwę obraz-czynność (obraz-akcja) oraz obraz-pobudzenie (obraz-afekt)<sup>14</sup>.

Deleuze zauważa, że nie zawsze czynność jako reakcja na to, co jest widziane, musi zostać podjęta. Częściej będzie to zaniechanie czynności na rzecz mentalnego postrzegania danych obiektów. W ten sposób Deleuze dochodzi do pojęcia obraz-czas, za którego pośrednictwem pragnie dowiedzieć się, czy człowiek jest w stanie wyzwolić się z pragmatyki życiowej i uwolnić się od własnego działania. Za każdym więc razem, gdy pojawia się obraz-czas, przedmiot podlega wielokrotnemu poznaniu mentalnemu, w którym nieustannie dochodzi do zacierania się przedmiotu i tworzenia go na nowo. Deleuze uważa, że

<sup>13</sup> G. Deleuze, *Obraz ruch i jego trzy warianty. Drugi komentarz Bergsonowski*, [w:] idem, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, Gdańsk 2008, s. 72.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 77–79.

obraz-czas podlega poznaniu przy pomocy wszystkich zakamarków pamięci i świadomości, zaczynając od najszerzych kręgów, a kończąc na tym najwęższym, będącym granicą świadomego poznania mentalnego i punktem zbiegu niemal niezauważalnej różnicy między oglądaniem obiektu a jego wspomnieniem, wyobrażeniem, halucynacją czy snem<sup>15</sup>.

#### OBRAZ-RUCH. CZY FILM JEST WSZECHŚWIATEM?

Deleuze jest autorem tezy, że żywiołem kina i wszechświata jest ruch i że jest on dla obu tych podmiotów tak samo charakterystyczny<sup>16</sup>. Deleuze, opierając się na *Materii i pamięci* Bergsona, formułuje tezę, że film jest dziedziną ruchomego obrazu i niczego nie naśladuje, nie przedstawia i nie rejestruje. Uważa, że film istnieje sam w sobie i nie ma żadnych dodatkowych, zewnętrznych czynników, które stanowią o jego jestestwie. Obraz jest tu tożsamy z ruchem. Według Deleuze'a, ruch neguje pojęcie przedmiotu jako ciała statycznego i sprawia, że nieustannie się on zmienia i przekształca, dzięki czemu możliwe jest jego odróżnienie od tła.

Deleuze, poddając analizie filozoficznej kino, wyszczególnia dwa niezwykle istotne kryteria<sup>17</sup>. Pierwsze z nich klasyfikuje obrazy filmowe na podstawie środków technicznych kamery i efektów, jakie można za jej pomocą uzyskać. Deleuze proponuje przyporządkowanie różnym planom filmowym określonych rodzajów obrazów-ruchów: plan ogólny to o b r a z - p e r c e p c j a, plan średni to o b r a z - a k c j a, zbliżenie to o b r a z - a f e k t. Drugie kryterium zdeterminowane jest przez chęć zrozumienia tego, co jest rzutowane na ekranie, i wyjaśnienie celu wyjść do kina. Podejmując te problemy, Deleuze dzieli obrazy na będące wyrazem oglądu świata, przyczyną podjęcia określonego działania przez podmiot, ale też ekspresją jego doznań, uczuć, emocji.

Deleuze w dziele *Kino 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas* dokonuje wszechstronnej analizy percepcji w filmie, ze szczególnym uwzględnieniem i wyróżnieniem oglądu subiektywnego oraz obiektywnego, który jest czynnikiem determinującym rozumienie pojęcia obraz-percepcja. Obraz ten jest dostrzeżeniem przedmiotów, ludzi, zjawisk w określonej przestrzeni i ich intelektualnym rozpoznaniem. Percepcja posiada zawsze dwa układy odniesienia, które niezwykle trudno wyodrębnić przy poznaniu wizualnym opierającym się na oglądaniu filmu. Wynika to przede wszystkim z faktu, że jako subiektywny zwykło się rozumieć stosunek do rzeczy, którą dana osoba kwalifikuje albo kształtuje, a podczas seansu kinowego to, co jest kształtowane, odnieść można do widza lub do bohatera filmu. Trudno rozstrzygnąć, kto jest tu źródłem patrzenia obiektywnego lub w stosunku do kogo należy je rozpatrywać. Deleuze proponuje trzy

---

<sup>15</sup> Ibidem, s. 295.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 88.

<sup>17</sup> M. Jakubowska, *Teoria kina Gilles'a Deleuze'a*, Kraków 2003, s. 103.

czynniki, które mają ułatwić odniesienie obrazu do podmiotu<sup>18</sup>. Są to: czynnik zmysłowości (uczestniczenie w tej samej scenie co bohater), czynnik aktywności (utożsamianie się z podmiotem filmowym – kadry filmu widziane jakby własnymi oczami) i czynnik afektywności (deformacja obrazu wynika ze stanu psychicznego bohatera). W filmach Wilhelma Sasnala stosunkowo łatwo wyodrębnić powyższe czynniki. Czynnik zmysłowości widoczny jest na przykład w filmie *Mojave*. Jest on wprowadzony do niektórych scen dzięki aktywnemu uczestnictwu widza. Anka – bohaterka filmu – wchodzi w relację z oglądającym obraz poprzez nawiązanie z nim kontaktu wzrokowego. Przypatrując się „oku kamery”, wpatruje się w widza, który gdy tylko połączenie wzrokowe zostanie zerwane, podąża za jej spojrzeniem, oczekując kolejnych wskazówek do odczytania filmu, odnalezienia jego kolejnych kontekstów i ukrytych znaczeń. Sposobem na współuczestnictwo w kolejnych scenach filmowych jest przyglądanie się zdarzeniom spomiędzy niektórych postaci, niejako zza ich pleców. Złudzenie takie jest możliwe oczywiście tylko dzięki odpowiedniemu kadrowaniu, a następnie montażowi, niepodważalnie jednak takie sceny pojawiają się w filmach Sasnala. Przykładem tego rodzaju obserwacji, która również stanowi próbę realizacji czynnika aktywności, jest film *Marfa*. Ważny jest sposób, w jaki widz obserwuje samochód już od pierwszej sceny, w której się on pojawia. Przyglądanie się mu – przy równoczesnym współuczestnictwie w podróży przez pola – powoduje, że widz znajduje się w centrum wydarzeń, patrzy, jak samochód zbliża się, oddala, poszukuje go w przestrzeniach między budynkami, w obrębie tajemniczego amerykańskiego miasta, a także siedzi wewnątrz samochodu, gdy na jego masce i dachu tańczą kobiety. Można wręcz odnieść wrażenie, że odbicie w lusterku wstecznym kierowcy (znów żona artysty) to własne odbicie widza. Subiektywność oglądanego obrazu łatwiej ocenić, jeżeli poddaje się ją porównaniu z domniemaną sceną obiektywną. Proces deformacji względem oryginału może stanowić jeden z kadrów filmu, ale nie jest to obowiązkowe kryterium, a raczej forma rekonstrukcji, której podjąć ma się widz przy wykorzystaniu swoich możliwości intelektualnego poznania czy doświadczenia.

Deleuze tworzy definicję obrazu obiektywnego, który rozumie jako „rzecz albo zbiór rzeczy widziany przez kogoś, kto pozostaje na zewnątrz zbioru”<sup>19</sup>. Definicja ta jest jednak bardzo ruchoma i nie można jej traktować jako ostatecznej, ponieważ w nieustannie zmieniającej się sekwencji obrazów filmowych, tworzących opowieść o ciągu przyczynowo-skutkowym, nieustannie dochodzi do zmian między tym, co obiektywne, a tym, co subiektywne. Deleuze uważa wręcz, że główne zadanie kina opiera się na balansowaniu między tymi dwoma rodzajami percepcji<sup>20</sup>. Filmem, w którym można dostrzec ulotność tego problemu, jest *Van Horn* – pozornie obiektywny zapis wędrówki kobiety po wysypi-

---

<sup>18</sup> Ibidem, s. 104.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 105.

<sup>20</sup> G. Deleuze, op. cit., s. 83.



sku wraków samolotowych, który zmienia się w subiektywne spojrzenie wraz z nawiązaniem kontaktu wzrokowego z bohaterką filmu, czy też pojawienie się w kadrze dłoni operatora kamery, która wprowadza niezwykle interakcje między bohaterem a widzem oraz przyczynia się do przekroczenia granicy obiektywnego i subiektywnego poznania wizualnego.

Obraz-akcja jest kategorią identyfikowaną z działaniami podejmowanymi przez bohaterów filmowych. Cechą, która wyróżnia ten typ obrazu, jest potrzeba nieustannego aktualizowania obrazu-działania, co polega na umiejscowieniu bohaterów filmowych w określonym środowisku społecznym, geograficznym, relacjach międzyludzkich czy realiach historycznych. Motywacja działania płynąca z zewnątrz wyznacza poziom realizmu obrazu-akcji<sup>21</sup>. U Sasnala zabieg ten sprowadza się przede wszystkim do umiejętnego kadrowania scen filmowych, w ten sposób, aby powstające sekwencje nie zawsze tworzyły ciągi przyczynowo-skutkowe, natomiast zakreślały tło i przestrzeń akcji filmowej. Sasnal ściśle określa warunki, którym podporządkowane są jego filmy, dzięki czemu ich spójność jest niepodważalna.

Deleuze dzieli obraz-akcję na dwa modele, które oznacza symbolami literowymi. Pierwszym z nich jest SAS' – czyli taki, w którym sytuację od S do A modyfikuje S', drugi to ASA' – przejście od akcji A, przez rozpoznanie akcji S, do nowej akcji A'<sup>22</sup>. W pierwszym modelu obrazu-akcji sytuacja może być przepełniona najróżniejszymi rodzajami i jakościami sił, które będą względem siebie przeciwstawne, a równocześnie z jednorodną siłą będą oddziaływać na bohatera akcji, tym samym zmuszając go do podjęcia działania. Bohater i oddziałująca na niego siła występują w biegunowych zależnościach: z jednej strony są antagonistyczne, z drugiej uzupełniają się. Taka sytuacja warunkuje istnienie filmu, gdyż wytwarza kolejne sytuacje inicjujące, nowe względem swoich poprzedniczek. Jest to realizacja przejścia z punktu S do S'. Istnieje wiele różnych sposobów na dokonanie się tej przemiany, przykładowo motywacja działania może wynikać z chęci powrotu do poprzedniego stanu. Deleuze system taki przyrównuje do spirali, ponieważ nie ma on końca. Niektóre z filmów Wilhelma Sasnala można traktować jako swego rodzaju filmy akcji, rozumianej jako ciągi wzajemnie determinujących się działań i czynów, które wpływają na siebie i stają się przyczyną kolejnych. Doskonale jest to widoczne w filmie *Wiosna*, w którym mężczyzna nawołujący do strajku natychmiast zyskuje całe grono popierających go osób, które w kolejnych scenach naśladują jego gesty – podniesione ręce i okrzyki (ważne, że film pozbawiony jest dźwięku, a mimo to harmider wydarzenia jest tak realistycznie przedstawiony, że wydaje się, iż słyszemy hałas). Ciekawy pozostaje również sposób, w jaki działanie wpływa na zachowanie młodych biernie obserwujących wydarzenia. Montaż filmu pozwala zauważyć, że nie oddają oni przyjmowanych ruchów, pozostają raczej na etapie

---

<sup>21</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>22</sup> Ibidem.

dłuższego interwału, aby reagować raczej mimiką twarzy, dyskusją z współtowarzyszami lub zapaleniem papierosa. Działanie na zasadzie SAS' może się dokonywać na bazie przekazywania aktywności, ale także na zasadzie wytłumienia jej i ukształtowania na jej podstawie zupełnie arbitralnego, przeciwstawnego efektu.

Drugi model proponowany przez Deleuze'a to ASA', w którym sytuacja wyjściowa nie jest dana ani w pełni zaprezentowana, a dopiero podjęcie działania umożliwia jej zrozumienie. Początkowo akcja jest więc niejasna, prowadzona po nieznanymi szlakach i terytoriach w celu rozpoznania sytuacji i jej charakteru, aż do pełnego odsłonięcia jej tajemnicy. Deleuze ten typ obrazu-akcji porównuje do elipsy i przypisuje mu charakter dwuznaczności<sup>23</sup>. Niewielka nawet różnica w rozumieniu określonej akcji prowadzić może do zarysowania dwóch zupełnie sobie przeciwstawnych sytuacji.

Swoista tajemniczość jest wpisana w filmy Sasnala i dopiero wielokrotne podjęcie działania przez bohaterów filmowych pozwala na zrozumienie wielowymiarowych treści podejmowanych przez artystę. W filmach bazujących na zasadzie ASA' nie brak scen realizujących omówione już działania w zgodzie z zasadą SAS'. Wydaje się, że większość filmów Sasnala budowanych jest właśnie na korespondencji między tymi dwiema kategoriami, ponieważ wyjaśnienie sytuacji ASA' powoduje, że kolejne działania opierają się o mechanizm SAS'. Oglądając filmy Sasnala, nie sposób nie zadawać sobie pytań dotyczących przedstawionych zdarzeń, jak w wypadku *Marfy*: dlaczego auto poddawane jest niszczeniu, *Wiosny*: jakie zamieszki są tematem filmu, *Mojave*: dlaczego kobieta nieustannie się przebiera i przemieszcza po wyznaczonym terenie, *The River*: dlaczego wszyscy śpiewają tę samą piosenkę.

Obraz-afekt to obraz, który poprzedza i warunkuje działanie. Obrazy-afekty występują przede wszystkim jako emocje i pasje porządkujące zachowanie i warunkują deterytorializację spojrzenia na dany obiekt. Obraz-afekt jest więc tylko pozornym zatrzymaniem ruchu między akcją a reakcją, gdyż zamienia się on w cały cykl pomniejszych działań odbywających się w ramach obrazu-afektu, który ujawnia się właśnie przy pomocy gestu lub grymasu twarzy. Cecha ta przypisywana jest niezwyklej fotograficzności tej formy. Opiera się ona przede wszystkim na zbliżeniu, które obojętne na otaczającą ją przestrzeń, poddaje obiekt całkowitej izolacji i pozwala zapoznać się z jej szczegółami. Przykładem takiego zbliżenia są poszczególne kadry filmu *The River*, w którym przybliżenie jest tak duże, że doprowadza do abstrakcyjnego rozmycia ostrości kadru. Zanim jednak dojdzie do pozbawienia kształtu twarzy, które są obiektem zainteresowania kamery, widz ma możliwość zapoznania się z emocjami towarzyszącymi wykonywanym czynnościom i uczestnictwa w danym przedsięwzięciu muzycznym. *The River* jako film o muzykach i muzyce, która może być formą wypowiedzi o najtrudniejszych nawet problemach, wskazuje na niezwykle duży stopień emocjonalnego zaangażowania bohaterów w projekt.

---

<sup>23</sup> Ibidem, s. 113.

Analizując wszystkie czynniki, będące według Deleuze'a komponentami kina rozumianego jako wszechświat, nie sposób nie zgodzić się z filozofem w kwestiach decydujących o postawieniu takiej tezy. Oglądanie filmów opierać się ma na całkowitym zapomnieniu o otaczającym człowieka świecie i jego problemach oraz zagłębieniu się w nowej przestrzeni wykreowanej przez reżysera, aktorów i wszystkich współpracujących przy powstawaniu filmu. Jeśli kino staje się wszechświatem, w który wchodzimy i zapominamy o tym, co pozostało za drzwiami sali kinowej, film i reżyser odnieśli sukces i spełnili postawione przed nim zadanie.

#### OBRAZ-CZAS. CZY KINO JEST ŚWIADOMOŚCIĄ?

Deleuze, podejmując problem czasu, wprowadza metaforę kryształu, która stanowi podstawę rozumienia czasu. W kryształach zachowana jest przeszłość i nieustannie umykające teraźniejszości<sup>24</sup>. Filozof uważa, że czas – jako złożona całość – funkcjonuje prawidłowo dzięki następującym po sobie teraźniejszościom, które same w sobie są zwartym przyrostem przeszłości. Deleuze dąży do odrzucenia przestrzeni w rozmyślaniu o czasie i próby umiejscowienia się w centrum zdarzenia lub rzeczy, która jest<sup>25</sup>. Tym samym czas zamienia się w trwanie, a procesy zachodzące wokół przedmiotu obracają się we wspomnienie, przeszłość konstytuującą teraźniejszość<sup>26</sup>. Takie pojmowanie czasu przejęte przez Deleuze'a umożliwia zrozumienie pamięci i trwania. Jest to bowiem z jednej strony proces istnienia w czasie, a z drugiej – wnikanie w niego, odwoływanie się do kolejnych kręgów przeszłości, które tworzą teraźniejszość. Doskonałymi reprezentantami wizualnymi tej myśli są filmy Wilhelma Sasnala, których zdecydowaną większość można uznać za powroty do kolejnych etapów życia i do wspomnień z nimi związanych, które zdeterminowały kształt współczesnego życia i twórczości artysty. Jedną z najważniejszych fascynacji Sasnala są samoloty. Pasja, która początkowo wiązała się z panicznym strachem przed lotem, stopniowo osławiana, znalazła swoje odzwierciedlenie w jego twórczości filmowej. *Mojave* jest krótką etiudą. Z jednej strony jest to zapis obrazu-ruchu kobiety przemieszczającej się po wysypisku wraków samolotowych, która targana emocjami poszukuje własnej tożsamości, z drugiej – jest to typowy reprezentant obrazu-czasu. Druga kategoria realizowana jest poprzez poszukiwanie świadomości eksponowane za pomocą zmiany strojów, ale przede wszystkim poprzez rejestrowanie kamerą konstrukcji samolotów, etapu zniszczeń, jaki osiągnęły, ich piękna, które przeminęło. W ten sposób Sasnal odwołuje się do własnych marzeń i stopniowych zmian, jakim one podlegały. Samoloty podda-

<sup>24</sup> Idem, *Wiercholki teraźniejszości i obszary przeszłości. Czwarty komentarz Bergsonowski*, [w:] idem, op. cit., s. 323.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 324.

<sup>26</sup> Ibidem.

wane są mimowolnemu procesowi niszczenia, podczas gdy marzenia Sasnała o tych maszynach stają się coraz pełniejsze i piękniejsze. To, co narodziło się w przeszłości, w głowie małego dziecka, przeobraża się w dorosłą, dojrzałą już fascynację, która staje się podmiotem jego artystycznej działalności. Marzenie-samolot jest drogą do przeszłości, która napędza teraźniejszość.

Ważnym terminem, który rozpatruje w swojej teorii kina Deleuze, jest wirtualność, będąca kolejnym aspektem pojmowania czasu. Filozof wskazuje tutaj na możliwość przejawiania się tych samych lub różnych zdarzeń w równoczesnych punktach teraźniejszości<sup>27</sup>. Sposobem Sasnała na realizowanie kategorii wirtualności jest podejmowanie wielokrotnie tych samych tematów w filmach. Raz jeszcze można przywołać jego zainteresowanie samolotami i relacje zachodzące między maszynami a bohaterami jego filmów. Wirtualność opiera się tutaj na przedstawianiu sprzecznych ze sobą zachowań i próbie uchwycenia różnych teraźniejszości i ich aspektów. Samoloty pojawiają się w filmie *Mojave* i *Van Horn*. Zachowanie bohaterów filmowych akcji jest każdorazowo inne, choć wykazuje pewne cechy wspólne, takie jak wyraźna fascynacja samolotami i poszukiwanie własnej tożsamości.

Deleuze, badając kategorię pamięci, dochodzi do wniosku, że pamięć nie jest w człowieku, ale to człowiek porusza się w obrębie pamięci, która stanowi samoistny świat<sup>28</sup>. Bergson, analizując pamięć i świadomość, doszedł do wniosku, że jaźń człowieka podzielić należy na jaźń powierzchowną, to jest zwróconą w stronę obiektywizmu i wymierności, i na jaźń głęboką, czyli subiektywną i indywidualną<sup>29</sup>. Deleuze w swoich komentarzach nie odwołuje się bezpośrednio do tych kategorii, ale według Małgorzaty Jakubowskiej, w ramach podziału kina można tę dwubiegowość interpretować jako materialny obraz-ruch i głęboki, stający się obraz-czas<sup>30</sup>. Wynika z tego, że bohater filmu realizowanego zgodnie z zasadami obrazu-ruchu będzie zachowywał się zgodnie z przyjętymi standardami i konwenansami, a jego działanie będzie logiczne. Bohater nie kieruje się emocjami ani pragnieniami, lecz działa według zdroworozsądkowego ciągu przyczynowo-skutkowego. W twórczości filmowej Wilhelma Sasnała ekspresja *J a p o w i e r z c h o n e g o* nie sprawia wielkich trudności. Jego filmy są bowiem w dużym stopniu bezpośrednim zapisem otaczającego świata, w które wpisuje on dodatkowe zdarzenia lub kontekst. Bardzo często jego twórczość przyjmuje wręcz dokumentalny charakter, co oznacza, że *Ja powierzchowne* jest w tego rodzaju realizacjach podstawową formą wypowiedzi artystycznej. W *Marfie* – zrealizowanym w Teksasie filmie o samochodzie – Sasnał, angażując do sytuacji artystycznej mieszkańców miasteczka, rejestruje sposób, w jaki mieszkańcy wchodzą z podmiotem filmu w kontakt. Większość

---

<sup>27</sup> Ibidem, s. 326.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 324.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>30</sup> Ibidem.

sytuacji jest oczywiście zaaranżowanych, nie sposób jednak pozbyć się wrażenia, że, przykładowo, zachowanie mechaników samochodowych nie jest poddane jakiegokolwiek obróbce lub zdeterminowane przez aktorskie doświadczenie. Mężczyźni zachowują się racjonalnie, chociaż wykonują dość absurdalne zadanie powierzone im przez artystę, mianowicie zniszczenie samochodu.

Przeciwieństwem Ja powierzchownego jest Ja głębokie, które rozumieć należy jako jądro osobowości jednostki, w którym kryją się wszystkie najbardziej intymne odczucia i przeżycia człowieka. Indywidualność, oryginalność i niepowtarzalność każdego człowieka jest determinowana właśnie przez Ja głębokie, z którym każdy się rodzi i które nie podlega przekształceniom wynikającym z uwarunkowań społecznych, geograficznych czy kulturowych. Félix Guattari uważa, że marzenie jest reakcją Ja głębokiego na działania i interakcje podejmowane przez Ja powierzchowne<sup>31</sup>. Jest to interpretacja zbliżona do teorii Deleuze'a, który dąży do tego, aby kino postrzegać jako spełnione poszukiwanie Ja głębokiego, zważywszy na to, że to w nim kryło się źródło autentycznego trwania i wolności<sup>32</sup>. Twórczość Wilhelma Sasnala, bazująca przede wszystkim na własnych doświadczeniach, pragnieniach i marzeniach, ale także w pewnym stopniu na uczestniczeniu w zbiorowej pamięci, trwaniu i poszukiwaniu życia wewnętrznego, jest próbą odkrycia Ja głębokiego. Przykładem filmu, którego fabuła zbudowana została wokół marzenia, jest *Mojave*. To właśnie w nim Sasnal najpełniej realizuje opisane wcześniej dążenia. Podobnym zapisem poszukiwań swojej tożsamości ukształtowanej przez odwieczne pragnienia jest film *Concorde*, będący zapisem widoku zza okna samolotowego podczas transatlantyckiego lotu. Ja głębokie znajduje tutaj swoje odzwierciedlenie nie tylko w całkowitej wolności wyboru skomplikowanego, a równocześnie banalnego tematu, ale także w ponadczasowej fascynacji możliwością wzniesienia się ponad przestworza i uczuć towarzyszących temu procederowi. Sasnal, rejestrując niezmienny błękit nieba, a potem kształty chmur, zdaje się całkowicie otwarcie mówić o swojej pasji i pozwalając sobie na ekspresję własnych doznań i odczuć, wywołanych tak silnym przeżyciem, jakim był dla niego ten lot, zdaje się wcale nie ukrywać ogromnej roli, jaką w jego egzystencji odgrywa Ja głębokie. Ponadto, pozwala on na utożsamienie się widza z jego własnymi odczuciami poprzez przyjętą metodę filmowania i brak montażu, który stawia widza w roli bohatera filmu – podczas oglądania odnosi się niezwykle silne wrażenie, że jest się uczestnikiem przedstawionej sytuacji, a wrażenia w obrębie Ja głębokiego każdej indywidualnej jednostki są w tym wypadku tożsame z odczuciami artysty.

Film może więc być reprezentacją pamięci metafizycznej Bergsona, czyli badaniem przeszłości przez aktualną teraźniejszość, a także przez eksplorację tego, co minione. Kino stało się środkiem dokonywania badań nad tymi aspek-

---

<sup>31</sup> F. Guattari, *Soft Subversions. Texts and Interview 1977–1985*, Los Angeles 2009, s. 184–197.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 142.

tami pamięci, z uwzględnieniem zarówno jego sukcesywności, jak i intensywności. Kino obrazu-czasu koncentruje się na dogłębnym poznaniu świadomości poprzez dotarcie do Ja głębokiego jako warunku myśli, do pamięci-świata i pamięci-bytu jako źródeł świadomości<sup>33</sup>. W obrębie filmów realizowanych zgodnie z zasadami tej konwencji dochodzi do rozluźnienia, a nawet zerwania, więzi między człowiekiem-widzem a światem. Czasowo odłącza się on od swojej własnej rzeczywistości na rzecz uczestnictwa w rzeczywistości filmowej, z którą jednak nie wiąże się ani trwale, ani czasowo. Tym samym kino staje się zarówno wszechświatem, jak i świadomością widza, a postulat Deleuze'a zostaje zrealizowany.

#### POSTRZEGANIE OBRAZU JAKO POJEDYNCZEGO KADRU FILMOWEGO

Przestrzeń artystyczna Wilhelma Sasnala, zarówno w malarstwie, jak i filmach, rozwija się pomiędzy symbolicznym a wyobrażonym<sup>34</sup>. Oznacza to, że malarstwo Sasnala jest zapisem zastanego stanu rzeczy przy równoczesnej dowolności sposobu jego kreowania. Malarstwo często zauważa i przedstawia to, co niejednoznaczne i pełne niedopowiedzeń. Widać tu też wyraźnie różnicę pomiędzy filmem a malarstwem, w którym można sterować rzeczywistością za pomocą subiektywizmu, duchowości i artystycznych uzdolnień. W filmie natomiast mamy do czynienia z obiektywnym zapisem zdeterminowanym przez racjonalne, technologiczne możliwości maszyny. Jakości te, ogólnie charakterystyczne dla sztuki, w twórczości Sasnala wchodzi w interakcję: malarstwo jest częściowo podporządkowane właściwościom filmowym (prosta rejestracja), podczas gdy film realizuje pewne czysto malarskie koncepcje (możliwe do uzyskania dzięki odpowiedniemu użyciu kamery, wywołaniu i montażowi)<sup>35</sup>.

Jedną z głównych wykładni twórczości filmowej Sasnala jest nawiązywanie do malarstwa, chociażby w polu interpretacyjnym. Łukasz Ronduda uważa wręcz, że jest ono głównym medium zainteresowań artysty, które poddaje on nieustannemu eksplorowaniu, i grą z jego określonymi konwencjami<sup>36</sup>. Wyraźnie widoczne jest to w wykorzystaniu ikonograficzno-przedstawieniowej tradycji poprzez różnorodne kadrowanie i osiągnięcie głębi przestrzennej w kolejnych kadrach filmu. Ponadto eksperymentuje on na granicy właściwości medialnych malarstwa poprzez próbę ich unowocześnienia przy pomocy muzyki (*Love songs*), tekstu (*Kodachrome*) czy doświadczenia czasu (*The River*). Ronduda uważa, że Sasnal próbuje zdefiniować, czym jest malarstwo, poprzez analizę tego, czym ono nie jest. Badacz zwraca też uwagę na wykorzystanie właściwości medialnych malarstwa na zasadzie gry różnic<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>34</sup> Ł. Ronduda, „Mówisz mi coś...”, op. cit., s. 188.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 188–189.

<sup>36</sup> Idem, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006, s. 91.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 92.

Aparatura pojęciowa Gilles'a Deleuze'a odnosząca się do struktur filmowych wydaje się być również odpowiednią terminologią służącą interpretacji malarstwa. Obraz-percepcja związany jest z postrzeżeniem wzrokowym danego układu przedmiotów, będącego pierwszym etapem ich intelektualnego zdefiniowania i interpretacji. Obraz-percepcja jest więc stosunkowo neutralnym pojęciem, które mogłoby zostać wprowadzone do codziennego użytku. Obraz-akcja odnosi się do działania podjętego po rozpoznaniu obrazu-percepcji, pomiędzy nimi zaś istnieje interwał. Jest to pojęcie nieco trudniejsze, ponieważ w obrazie filmowym jego zdefiniowanie nie stanowi większego problemu – ruch i zachodzące zmiany są rejestrowane poprzez kolejne kadry i klisze. W obrazie za ruch odpowiadający działaniu należy przyjąć relacje zachodzące między elementami, które muszą być interpretowane indywidualnie przez odbiorcę wyposażonego w odpowiedni poziom wiedzy na temat danego dzieła. Powoduje to pewne utrudnienia, jest jednak niewątpliwie doskonałą metodą poznawczą. Innym sposobem rozpoznania ruchu jest odwołanie się do pokładów pamięci i Ja głębokiego, które pozwolą w obrębie posiadanej wiedzy i doświadczeń utożsamić przedstawione, pozornie nieruchome elementy w ciągu dynamicznych następstw o charakterze przyczynowo-skutkowym. Kolejne pojęcie to obraz-afekt, które Deleuze definiował jako bezpośrednio odnoszące się do uczuć jednostki i będące próbą ich przedstawienia na obrazie filmowym jako kolejnej, poprzedzonej interwałem reakcji na obraz-percepcję. Ten element jest zdecydowanie prostszy do odkrycia w malarstwie ze względu na liczne przedstawienia twarzy i epatowanie uczuciami poprzez sztukę. Wszystkie te kategorie bez wątpienia można odkryć w twórczości Sasnala, a dogłębna ich analiza umożliwiła by zapoznanie się z poszczególnymi etapami powstawania dzieła.

Twórczość Wilhelma Sasnala jest próbą stworzenia nowego języka wypowiedzi artystycznej, która dokonana zostaje poprzez eksplorację kategorii wypracowanych w mniej lub bardziej tradycyjnych dyskursach artystycznych, za jakie uznać należy film i malarstwo. Jego prace rozpatrywać należy w kategoriach rewitalizacji cech wcześniejszych tradycji artystycznych, zaś obszar pomiędzy malarstwem a filmem jest dla niego polem poszukiwań kolejnych technik i nowatorskich wypowiedzi o niespotykanej świeżości uzyskiwanych efektów estetycznych.

## ZAKOŃCZENIE

Terminologia wprowadzona przez Deleuze'a jest narzędziem badań nad kulturą współczesną. Filmy Wilhelma Sasnala również można interpretować i analizować przy użyciu proponowanych przez filozofa kryteriów. Umożliwiają one zapoznanie się z wieloaspektową twórczością artysty. Dzięki deleuzjańskiej analizie filmowej powierzchownie niezrozumiałe zapisy ludzkich działań i przeszerzeni, w obrębie której są one realizowane, nabierają nowych znaczeń oraz

odsyłają do kategorii pamięci i ruchu, czasu i obrazu. Dodatkowo, ze względu na wielość cech wspólnych pojawiających się w filmach i malarstwie Sasnała, wydaje się, że określone kategorie wprowadzone przez filozofa są również wymiernym narzędziem badań obrazów artysty.

Sztuka Sasnała, balansująca na pograniczu malarstwa i filmu, jest twórczością, która nie może być jednoznacznie zinterpretowana. Niewątpliwie jednak teoria Gilles'a Deleuze'a wydaje się odpowiednio dobranym narzędziem badań nad jej przemianami, dzięki czemu sztuka ta umiejscowiona zostaje w obrębie najbardziej inspirujących dokonań ostatnich dekad.

#### ABSTRACT

The aim of the paper is to demonstrate the commonalities between the movies and paintings by Wilhelm Sasnal, one of the greatest painters of the young generation in Poland. The analysis uses terms coined by Gilles Deleuze in his book *Cinema. 1. Picture-movement. 2. Picture-time*. Deleuze perceived cinema as a method of exploring the world and as the only possibility to communicate with it. This allowed him to build categories such as picture-movement, picture-perception, picture-action, picture-emotion, all of which can be found in Wilhelm Sasnal's movies. The second part of the paper analyses human consciousness. Understanding the nature of time and duration allows to explore Deleuze's philosophy and the way he interpreted movies. Problem of understanding the universe and the human being in the context of Deleuze's philosophy contributes to the interpretation of Wilhelm Sasnal's art.

#### BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, Gdańsk 2008.
2. Guattari F., *Soft Subversions. Texts and Interview 1977–1985*, Los Angeles 2009.

#### BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Banasiak J., *Sto utraconych kawalków*, [w:] *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
2. Dąbrowski J., *O malowaniu muzyki i rozgrywaniu malarstwa*, „Arteon” 2007, nr 3.
3. Drągowska M., Kuryłek D., Tatar E. M., *Krótką historia Grupy Ładnie*, Kraków 2008.
4. Gorczyca Ł., *Wilhelm Sasnal*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, Warszawa 2007.
5. Jakubowska M., *Teoria kina Gilles'a Deleuze'a*, Kraków 2003.
6. *Malowanie jest zwyczajne. Wywiad z Wilhelmem Sasnałem*, [w:] *Lata walki*, red. M. Brewińska, kat. wyst., Warszawa 2007.
7. Ronduda Ł., „Mówisz mi coś, ale co właściwie chcesz przez to powiedzieć? Do czego zmierzasz?” *Czyli rzecz o filmach Wilhelma Sasnała*, [w:] *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
8. Ronduda Ł., *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.
9. Ruf B., *Świadectwa niepokoju*, [w:] *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
10. Wielebska K., *Is Such a Heavenly Way to Die... Life in America*, „ha!art” 2007, nr 27.



DAWID GŁOWNIA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

NIEZAMIERZONY SKANDAL, NIEŚWIADOMA  
TRANSGRESJA: JAK ZIGOMAR STWORZYŁ  
JAPÓŃSKI SYSTEM CENZURY FILMOWEJ

Skandal to fenomen o janusowym obliczu. Traktowany ogólnie, bądź to jako świadoma praktyka performatywna, bądź jako niezamierzony efekt splotu określonych okoliczności, nigdy nie wychodzi z mody, koncentruje na sobie uwagę, wywołuje dyskusje, a nierzadko przyczynia się do przekształceń w ramach porządku społeczno-kulturowego czy instytucjonalnego. Z drugiej jednak strony, jego konkretne manifestacje szybko się dewaluują i dezaktualizują. Trudno obecnie wyobrazić sobie osobę, dla której szokującym doświadczeniem byłaby lektura *Buszującego w zbożu*, a kino transgresji w wydaniu Johna Watersa postrzegać inaczej niż w kategoriach niesmacznego żartu. Społeczny kontekst, historyczne zakorzenienie, *Zeitgeist* – to słowa-klucze w analizie tak przeszłych, jak i aktualnych skandali, które w niedługim czasie opuszczą efemeryczną sferę doraźnej publicystyki i same staną się przedmiotem analizy historycznej. Oprócz odległości historycznej, czasowej, nie mniej istotną rolę w rozważaniach o skandalu odgrywa odległość geograficzna, przestrzenna. To, co w ramach jednego społeczeństwa jest zjawiskiem oburzającym, w innym może być niewarte przelotnego zainteresowania, a cóż tu dopiero mówić o pogłębionej refleksji czy działaniach zapobiegawczych. Nie musi to zresztą dotyczyć relacji na poziomie transkontynentalnym. Wystarczy wspomnieć o włoskich produkcjach eksploatacyjnych, niemal seryjnie blokowanych przez cenzurę brytyjską (niesławna lista tak zwanych *video nasties* zakazanych na mocy Video Recording Act z 1984 roku).

Skandal wywołany japońską premierą francuskiej serii kryminalnej *Zigomar* łączy te dwie płaszczyzny. Zrozumienie jego istoty wymaga zrozumienia kontekstu – historycznego, politycznego, społecznego, kulturowego, legislacyj-

nego – w którym zaistniał. Tylko to pozwala na udzielenie odpowiedzi na pytanie, jak doszło do tego, że filmy w Europie postrzegane jako niewinna rozrywka, zjednujące sobie sympatię zarówno wśród masowej publiczności, jak i w środowisku intelektualno-artystycznym, w Japonii – przynajmniej w niektórych kręgach – wywołały zgorszenie, oburzenie i grozę.

Problem jest złożony, może być bowiem omawiany w odniesieniu do kilku powiązanych ze sobą zagadnień czy też kluczy analityczno-interpretacyjnych. Składają się na nie między innymi: a) kształtowanie się nowoczesnej Japonii oraz polityki regulującej te przekształcenia, wyznaczającej ich cele oraz definiującej środki, które miały przyczynić się do ich osiągnięcia, b) zmiany w zakresie stylu życia i form spędzania wolnego czasu, w konsekwencji zaś wyłonienie się kina jako nowej masowej formy rozrywki, c) rozwój branży filmowej i jego stopniowe przechodzenie z modelu zorientowanego na wyświetlanie (dominująca rola wystawców) w model zorientowany na produkcję (dominująca rola wytwórci), d) refleksja nad immanentnymi właściwościami kina, a więc jego wyjątkowością na tle wcześniej istniejących mediów, e) działalność prasy i jej relacje z kinem oraz f) ewolucja dyskursu prawnego stosowanego w odniesieniu do kina i jego cenzury. Ze względu na ograniczenia objętościowe wymuszone formułą artykułu w dalszej części skupię się na trzech kwestiach – polityce państwa względem kina, burzy medialnej wywołanej przez prasę codzienną i przekształcaniach w obrębie systemu legislacyjnego – pozostałe jedynie sygnalizując.

#### OD DETEKTYWÓW DO MISTRZÓW ZBRODNI: KRYMINALNY FILM SERYJNY

Kinowy film seryjny – identyfikowany jako jedno ze źródeł współczesnego serialu<sup>1</sup> – wykształcił się na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku. Ta wewnętrznie zróżnicowana formuła stanowiła świadectwo przechodzenia branży filmowej z modelu filmu jednorolkowego (do 15 min) w produkty kinematograficzne dłuższe, przede wszystkim jednak bardziej rozbudowane pod względem fabularnym, narracyjnym i strukturalnym. W obrębie filmu seryjnego możemy wyróżnić dwa warianty: serię filmową, złożoną z niezależnych filmów powiązanych jedynie postacią głównego bohatera, oraz właściwy serial kinowy, w którego ramach jedną historię rozkładano na większą ilość odcinków, przy czym każdy z nich stanowił względnie zamkniętą całość. Filmy te trafiały do kin w kolejności chronologicznej, choć niekiedy w nieregularnych odstępach czasu. Osobną kwestią jest struktura filmów wchodzących w ramy serii. Te składały się zazwyczaj z kilku epizodów odpowiadających jednej rolce taśmy, co pozwalało na ich

---

<sup>1</sup> G. Stachówna, *Seriale – opowieści telewizyjne*, [w:] *Mitologie popularne: Szkice z antropologii współczesności*, red. D. Czaja, Kraków 1994, s. 73.

wyświetlanie zarówno w postaci filmu długometrażowego, jak i serialu, z czego część właścicieli kin skwapliwie czyniła użytek<sup>2</sup>.

Francuski film seryjny wykształcił szereg modeli, takich jak adaptacja literatury, melodramat czy – interesujący nas – film kryminalno-detektywistyczny. Ten ostatni narodził się w 1908 roku, kiedy to Victorin-Hippolyte Jasset zrealizował dla wytwórni Éclair cykl *Nick Carter, król detektywów* (*Nick Carter, le roi des détectives*). Za kanwę serii posłużyły amerykańskie powieści groszowe, wydawane we Francji w trybie dwutygodniowym przez niemieckie wydawnictwo Eichler<sup>3</sup>. W kolejnych latach Jasset realizował kontynuacje cyklu oraz szereg serii poruszających się w obrębie innych gatunków. Wraz z premierą *Zigomara, króla złodziei* (*Zigomar, roi des voleurs*) we wrześniu 1911 roku reżyser zrewolucjonizował formułę kryminału seryjnego, wprowadzając na ekrany kin nowy typ bohatera. W przeciwieństwie bowiem do Nicka Cartera, obrońcy prawa i porządku, tytułowy Zigomar był pełnokrwistym mistrzem zbrodni, opracowującym i realizującym coraz bardziej wymyślne plany przestępstw<sup>4</sup>. Choć stali po przeciwnych stronach barykady, istniały między nimi pewne podobieństwa: obaj chętnie korzystali z technik kamuflażu oraz wykazywali niemal nadnaturalne zdolności do niespodziewanego wkraczania na arenę wydarzeń i unikania śmierci (zazwyczaj na mocy strategii narracyjnej polegającej na redefiniowaniu z pozoru ostatecznego zamknięcia wcześniejszego epizodu<sup>5</sup>). Bohaterom tym przyszło zmierzyć się w filmie *Zigomar kontra Nick Carter* (*Zigomar contre Nick Carter*) z 1912 roku, sam zaś przestępca powrócił rok później w *Nieuchwytnym Zigomarze* (*Zigomar peau d'anguille*). Seria nie miała zakończyć się wraz z trzecią odsłoną, na co wskazuje jej niejako otwarte zakończenie, w którym Rosaria – pomocnica Zigomara – uśmiecha się i mruga do kamery, dając do zrozumienia, że ich ujęcie przez władze jest tylko tymczasowe. Kontynuacje jednak nigdy nie powstały, jako że Léon Sazie – autor literackiego pierwowzoru,

---

<sup>2</sup> Przykładowo: pierwsza odsłona serii filmów o Fantomasie – trójepizodowy *Fantomas: W cieniu gilotyny* (*Fantômas I: À l'ombre de la guillotine*, 1913) – mogła być w jednym kinie wyświetlana jako pojedynczy film, w innym natomiast w formie cotygodniowych odcinków – *Kradzież w hotelu Royal Palace* (*Le Vol du Royal Palace Hotel*), *Zaginienie Lorda Belthama* (*La Disparition de Lord Beltham*) i *Pod ostrzem gilotyny* (*Autour de l'échafaud*).

<sup>3</sup> R. Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*, Los Angeles 1998, s. 195.

<sup>4</sup> Warto zauważyć, że filmowy zwrot w kierunku przestępców miał źródło w literaturze, na gruncie której pod koniec XX w. wystąpiła podobna wolta, zapoczątkowana przez Ernesta Williama Hornunga, szwagra Arthura Conan Doyle'a. Uznawszy, iż wyczerpująca się formuła powieści detektywistycznej może zostać poddana rewitalizacji przez przeniesienie punktu ciężkości opowieści ze stróża prawa na przestępcę, pisarz ten powołał do życia postać Arthura J. Rafflesa, dzentelmena, a zarazem eksperta od włamań do sejfów. Por. T. Gunning, *Detective Films*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, ed. R. Abel, London 2005, s. 256–257.

<sup>5</sup> T. Gunning, *The Intertextuality of Early Cinema: A Prologue to Fantômas*, [w:] *A Companion to Literature and Film*, eds. R. Stam i A. Raengo, Maiden 2004, s. 136–137.

drukowanego w odcinkach w paryskim „Le Matin” – zaskarżył Jasseta i Éclair o zbyt swobodne operowanie materiałem wyjściowym<sup>6</sup>.

Po śmierci Jasseta stworzoną przez niego formułę do perfekcji doprowadził pracujący dla wytwórni Gaumont Louis Feuillade, głównie za sprawą serii filmów o Fantomasie (1913–1914), powstałej na bazie powieści Marcela Allaina i Pierre’a Souvestre’a, oraz pełnoprawnych seriali kinowych *Wampiry* (*Les Vampires*, 1915–1916) i *Judex* (1917–1918). Główną atrakcją dwóch pierwszych stanowił złowieszczy mistrz manipulacji, wyraźnie inspirowany postacią Zigomara<sup>7</sup>, w ostatnim zaś prym wiódł zamaskowany mściciel, który w walce z półświatkiem wykorzystywał szereg nieortodoksyjnych technik, w tym kamuflaż. Kryminalny film seryjny cieszył się w drugiej dekadzie XX w. ogromną popularnością zarówno we Francji, jak i w innych krajach, na których grunt był przeszczepiany. Wystarczy wspomnieć o produkcjach takich jak brytyjski *Porucznik Daring* (*Lieutenant Daring*, 1911–1914), duński *Doktor Gar El Hama* (*Dr. Gar El Hama*, 1911–1918), włoski *Za La Mort* (1914–1924) czy amerykański *Żelazny Szpon* (*The Iron Claw*, 1916).

#### NIESPODZIEWANY SUKCES, NIEZAMIERZONY SKANDAL: ZIGOMAR W JAPONII

Do Japonii formuła seryjnego filmu kryminalnego trafiła jeszcze w wydaniu Jasseta, konkretnie zaś pierwszego filmu o Zigomarze, który miał swą premierę 11 listopada 1911 roku, w kinie Kinryū-kan, mieszczącym się w tokijskiej dzielnicy Asakusa, ówczesnym centrum przemysłu rozrywkowego. Co ciekawe, początkowo importer filmu – wytwórnia Fukuhōdō – nie był zainteresowany jego wyświetlaniem i zdecydował się uczynić to dopiero, gdy zabrakło mu filmów, którymi mógłby zapewnić program swoich kin. „Dlaczego firma sprowadziła film, którego nie chciała wyświetlić?” – można zapytać. Otóż w owym czasie powszechną praktyką było importowanie filmów hurtowo, bez ich wcześniejszego obejrzenia, lub też – co zmniejszało ryzyko zakupu rzeczy bezwartościowych, lecz wiązało się z większymi kosztami i trudnościami organizacyjnymi – wysyłanie przedstawicieli firmy za granicę, by ci wybrali interesujące, ich zdaniem, produkcje. W tym konkretnym przypadku wytwórnia skorzystała z drugiej metody – *Zigomar, król złodziei* był jednym z filmów, które Yo Suzuki zakupił dla niej podczas swego pobytu w Londynie. W literaturze przedmiotu istnieje kilka odmiennych opinii na temat źródeł niechęci władz Fukuhōdō do filmu.

<sup>6</sup> R. Abel, op. cit., s. 367.

<sup>7</sup> Ze względu na katorznicze zobowiązania kontraktowe (jedna powieść powyżej 380 stron miesięcznie) Allaine i Souvestre nie tylko tworzyli podobne do siebie historie i wykorzystywali w nich elementy ze swoich wcześniejszych projektów, lecz również dopuszczali się plagiatów intryg i rozwiązań fabularnych z przygód Arsene’a Lupina, Josepha Rouletabille’a i Zigomara. Por. R. Walz, *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, Los Angeles 2000, s. 53.

Najczęściej pisze się o obawach związanych z jego przestępczą tematyką i ryzykiem interwencji policji, lecz niektórzy historycy kina – na przykład Chiezo Yoshida – wskazują na to, że władze firmy, nieprzyzwyczajone do tego typu produkcji, uznały, że film nie posiada żadnych walorów rozrywkowych (a więc: komercyjnych), sam zaś Kisaburō Kobayashi – ówczesny szef Fukuhōdō – usnął podczas projekcji testowej. Jakiegokolwiek nie byłyby jednak pobudki wstrzymania się z premierą filmu, faktem pozostaje, że okazała się ona niespodziewanym sukcesem i źródłem pierwszego skandalu doświadczonego przez raczkujący jeszcze japoński przemysł filmowy.

Jako że początkowo nic nie zapowiadało sukcesu filmu, a wystawcy nie mieli doświadczenia w promocji tego typu produkcji, Kichitarō Yamamoto – menadżer Kinryū-kan – zastosował niekonwencjonalną strategię reklamową. Po raz pierwszy w historii japońskiej branży filmowej zdecydował się na wprowadzenie tytułu zapisanego w katakanie – ジゴマ (*Jigoma*) – po czym nakazał swym pracownikom przygotowanie billboardów, na których widniałyby tylko twarz Zigomara i napis z jego imieniem<sup>8</sup>. Strategia oparta na minimalizmie i tajemniczości okazała się strzałem w dziesiątkę – zaciekawieni widzowie ściągnęli tłumnie, a kino zanotowało rekordowe otwarcie. O skali sukcesu niech zaświadczą liczby: okres wyświetlania filmu przedłużono do ponad półtora miesiąca, co w owym czasie było wydarzeniem niezwykłym, jako że repertuar kin zmieniał się średnio co tydzień, każdego dnia do kas wpływało od 800 do 1000 jenów (dla porównania: miesięczny czynsz kina wynosił wówczas 600 jenów), co przy cenie biletów w wysokości 50 senów przekłada się na 1600–2000 widzów dziennie, zaś Kobayashi po latach wspominał, że czysty zysk jego wytwórni z miesięcznego wyświetlania filmu wyniósł około 8000 jenów<sup>9</sup>.

Japońskie wytwórnie rychło zwietryły intratny kąsek i już w 1912 roku wprowadziły do kin rodzime imitacje francuskiego kryminału, pośród których znalazły się między innymi *Nowy Zigomar* (*Shin Jigoma*) produkcji M. Pathé, *Japoński Zigomar* (*Nihon Jigoma*) produkcji Yoshizawa Shōten czy *Zigomar, wielki detektyw* (*Jigoma daitantei*) produkcji Fukuhōdō. Popularność postaci była tak duża, że w nocy z 4 na 5 października 1912 roku cztery spośród największych kin Asakusy wyświetlały jedną z japońskich wariacji na jej temat<sup>10</sup>. Wcześniej widzowie mieli okazję obejrzeć drugą odsłonę oryginalnego cyklu, której japońska premiera odbyła się 1 maja 1912 roku. Nowym bohaterem ma-

---

<sup>8</sup> Warto zauważyć, że podobną strategię zastosowano wcześniej we Francji. Przed rozpoczęciem publikacji powieści w „Le Matin” rozwieszono w Paryżu plakaty, na których widniał wyłącznie napis „Zigomar”. Pierwsza prasowa reklama filmu przedstawiała natomiast twarz wykrzykującą pseudonim bandyty. Por. T. Gunning, *The Intertextuality...*, ed. cit., s. 137–138.

<sup>9</sup> M. Makino, *On the Conditions of Film Censorship in Japan before its Systematization*, [w:] *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, eds. A. Gerow, A. M. Nornes, Yokohama 2001, s. 58–59.

<sup>10</sup> A. Gerow, *Visions of Japanese Modernity. Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925*, Los Angeles 2010, s. 54.

sowej wyobraźni zainteresowało się też inne medium i na rynku wydawniczym pojawiły się literackie realizacje filmów oraz niezależne historie do nich nawiązujące.

Okres swobody nie trwał jednak długo. Boom na filmy kryminalne zwrócił uwagę urzędników państwowych i intelektualistów, którzy rozpoczęli debatę nad kinem i jego rzekomym negatywnym wpływem na nieletnich. Pierwsze głosy tego typu pojawiły się w ramach środowiska edukacyjnego już w 1911 roku, niemniej jednak szerszy rezonans uzyskały dopiero, kiedy przyłączyła się do nich prasa, która wywołała prawdziwą burzę medialną i rozpoczęła kampanię na rzecz zdjęcia filmów o Zigomarze z ekranów kin. Najważniejszą rolę w tym procesie odegrał dziennik „Tōkyō Asahi Shinbun” (東京朝日新聞), który filmy atakował ze szczególną zaciekłością. Kampania gazety przebiegała w dwóch etapach. Pierwszy z nich zapoczątkowany został w lutym 1912 roku serią dziesięciu artykułów o zbiorczym tytule *Film i dzieci* (*Katsudō shashin to jidō, 活動写真と児童*)<sup>11</sup>. Na tym etapie Zigomar nie był jeszcze wskazywany *expressis verbis*, zagrożenie było bowiem definiowane w kategoriach ogólnych – kina jako takiego. Sytuacja zmieniła się 4 października, wraz z rozpoczęciem publikacji ośmioczęściowej serii artykułów, w których ostrze krytyki zwrócone zostało bezpośrednio przeciw fenomenowi Zigomara. Argumentacja przeciwników kina przebiegała wzdłuż kilku linii, które zostaną szerzej omówione w późniejszych partiach tekstu, na tym etapie wystarczy wskazać, iż ogniskowała ona wokół zdolności kina do pobudzania widzów do popełniania przestępstw naśladowczych, opartych na tym, co zobaczyli na ekranie.

Prasa dopięła swego. 10 października 1912 roku Tokijska Policja Metropolitalna wprowadziła zakaz wyświetlania filmów poświęconych postaci Zigomara i nią inspirowanych, zaznaczając jednocześnie, że te, które uzyskały zgodę na wyświetlanie w terminie wcześniejszym, mogły figurować w repertuarze kin do 20 października<sup>12</sup>. Wkrótce za przykładem Tokio poszły inne miasta. Choć Zigomar zniknął z ekranów, nie opuścił umysłów Japończyków<sup>13</sup>. Mistrz zbrodni powracał w artykułach prasowych oraz dyskusjach nad koniecznością wypracowania bardziej efektywnych procedur cenzorskich, których zwieńczeniem było ustanowienie w pełni autonomicznych i scentralizowanych regulacji w zakresie cenzury filmowej.

<sup>11</sup> H. Salomon, *Movie Attendance of Japanese Children and Youth. The Ministry of Education's Policies and the Social Diffusion of Cinema, 1910–1945*, „Japonica Humboldtiana” 2002, No. 6, s. 141.

<sup>12</sup> A. Gerow, *Visions of Japanese...*, ed. cit., s. 55.

<sup>13</sup> Wraz z upływem czasu nastroje antyzigomarowskie ulegały stopniowemu łagodzeniu, do tego stopnia, że we wrześniu 1914 r. sprowadzono do Japonii *Nieuchwytnego Zigomara*, odbyło się to jednak ze sporym opóźnieniem w stosunku do Francji, gdzie film wszedł na ekran 21 marca 1913 r., poza tym importer dokonał prewencyjnej autocenzury, głównie w zakresie plansz tekstowych.

W tym miejscu konieczne staje się zaznaczenie, że cenzura restrykcyjna w stosunku do kina nie była wówczas w Japonii czymś nowym. Pierwsze wzmianki o podobnych praktykach pochodzą z 1897 roku, kiedy to w prefekturze Tochigi zabroniono wyświetlania filmu *Motyli taniec Annabelle* (*Annabelle Butterfly Dance*, 1894)<sup>14</sup>. Kwestii kluczowej nie stanowi więc fakt wprowadzenia zakazu, lecz jego przyczyny i skutki. Skandalem, który stał się udziałem filmów o Zigomarze, warto zajmować się właśnie ze względu na jego daleko idące konsekwencje dla funkcjonowania japońskiego przemysłu filmowego, jak i dyskursu kina w ogóle. Gdyby sprawa zakończyła się wraz ze zdjęciem problematycznych produkcji z afisza, nie byłaby niczym więcej jak tylko historyczną ciekawostką, urokliwą opowieścią pozbawioną większego znaczenia dla szerszej zakrojonej refleksji nad japońskim światem filmu. W najlepszym razie mogłaby posłużyć za kolejną ilustrację zjawiska różnic międzykulturowych. „Skandal Zigomarowski” można postrzegać i w tych kategoriach, nie wykracza on jednak wówczas poza sferę banału. Ujmowany całościowo jawi się natomiast jako punkt zwrotny w historii japońskiego kina i stanowi jeden z kluczowych elementów jego narracji.

#### WINNY, ZANIM DOWIEDZIE SIĘ JEGO WINY: ŹRÓDŁA SKANDALU

*Zigomar, król złodziei* trafił na ekrany japońskich kin w momencie krytycznym dla konstytuowania się kina jako nowego medium. Pod wieloma względami wybuch „skandalu Zigomarowskiego” stanowił konsekwencję nie tyle – czy też: nie tylko – właściwości, tak domniemanych, jak i rzeczywistych, oryginalnej produkcji i jej imitacji, co samej atmosfery panującej wówczas wokół kina. Gdyby podobne filmy trafiły do Japonii choćby o trzy lata wcześniej, prawdopodobnie zostałyby zdjęte z afisza bez medialnego szumu, branża filmowa potraktowałaby to jako element ryzyka zawodowego, a władze nie poświęciłyby tej sprawie większej uwagi. Przede wszystkim jednak wprowadzenie zakazu ich wyświetlania nie stanowiłoby impulsu do systemowych przeobrażeń w zakresie regulacji filmowych.

Na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku jasne stało się, że kino nie jest wyłącznie nowinką techniczną, ciekawostką, sensacją kilku sezonów, która rychło przejdzie do lamusa historii, lecz fenomenem, który w obraz nowoczesnego świata wtopi się na stałe. Choć pierwsze stałe kina powstały w Japonii jeszcze na początku wieku<sup>15</sup>, na skalę masową ich budowę rozpoczęto dopiero

---

<sup>14</sup> M. Makino, op. cit., s. 47.

<sup>15</sup> Pierwsze permanentne kino w Japonii powstało w 1900 r., w wyniku przebranzowienia tokijskiego teatru Kinki-kan. Trzy lata później w Asakusie otwarto Denki-kan, pierwszą placówkę wybudowaną wyłącznie w celu wyświetlania filmów. Por. D. Desser, *Japan*, [w:] *The International Movie Industry*, ed. G. A. Kindem, Illinois 2000, s. 10.

pod koniec pierwszej jego dekady. W efekcie tego w 1912 roku w samym tylko Tokio istniało już, wedle różnych szacunków, od czterdziestu do siedemdziesięciu takich placówek, nie licząc kin tymczasowych oraz miejsc, które poza wyświetlaniem filmów prezentowały również inne atrakcje (*kabuki*, *yose*, *rensageki* itp.). Rozbudowa infrastruktury stanowiła odpowiedź na wzrost popularności oglądania filmów jako formy spędzania wolnego czasu nie tylko w zakresie średniej ilości odwiedzin, ale i dywersyfikacji widowni, która w coraz większym stopniu rekrutowała się spoza środowisk robotniczych.

Mimo że kino zostało rozpoznane jako stały element pejzażu społecznego, nadal stanowiło enigmę pod względem swoich właściwości. Punkt ciężkości ontologii kina uległ przesunięciu z pytań w rodzaju „czy jest”, bowiem jego istnieniu nie sposób już było zaprzeczyć, na dociekania „jak jest” i „co robi”. Należy podkreślić, że kwestia ta nie dotyczyła wyłącznie Japonii. Kiedy tamtejsi uczeni prowadzili badania nad hipnotycznymi właściwościami kina oraz jego wpływem na sen dzieci (koszmary i somnambulizm), analogiczne eksperymenty przeprowadzano w Europie i USA<sup>16</sup>. Druga dekada XX wieku to czas pogłębianej refleksji nad psychologicznymi i społecznymi właściwościami kina, podejmowanej niemal pod każdą szerokością geograficzną. Już w jej początkach Hugo Münsterberg prowadził rozważania nad sposobem, w jaki filmy oddziałują na ludzką psychikę i świadomość, które zawarł w opublikowanym w 1916 roku *Dramacie kinowym. Studium psychologicznym*<sup>17</sup>. Mniej więcej w tym samym czasie Vachel Lindsay stwierdził, że najważniejszą ze społecznych właściwości kina jest jego zdolność do przekształcania zróżnicowanych mas ludzkich w jednolity naród amerykański<sup>18</sup>. Zaduma nad edukacyjno-wychowawczym potencjałem kina nieobca była i przedstawicielom przemysłu filmowego – David Wark Griffith lubił powtarzać, że film w jeden tylko wieczór może przekazać widzowi tyle prawdy o historii, ile osiąga się przez miesiące studiów<sup>19</sup>. Nieco wcześniej na japońskim gruncie do podobnych wniosków doszedł socjolog Yasunosuke Gonda, który na kartach *Teorii i praktycznego zastosowania ruchomych obrazów (Katsudō shashin no genri oyobi ōyō, 活動写真の原理及応用)* określił film mianem nosiciela nowej cywilizacji i wieścił mu rolę medium dostarczającego rozrywki masom, przy jednoczesnym podnoszeniu ich wiedzy. Spośród prac

<sup>16</sup> Por. M. Hase, *Cinemaphobia in Taishō Japan: Zigomar, Delinquent Boys and Somnambulism*, „Iconics” 1998, Vol. 4, s. 92–94.

<sup>17</sup> Syntetyczne omówienie poglądów badacza znaleźć można w: A. Helman, *Hugo Münsterberg*, [w:] *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Gdańsk 2010, s. 21–28.

<sup>18</sup> Por. V. Lindsay, M. Loundsbury, *The Progress and Poetry of the Movies: A Second Book of Film Criticism by Vachel Lindsay*, London 1995, s. 235. Praca ukazała się drukiem dopiero po śmierci autora. Jego wcześniejsze rozważania na temat społecznych właściwości kina, opublikowane po raz pierwszy w 1915 r., znaleźć można w: V. Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York 2000.

<sup>19</sup> R. A. Rosenstone, *History on Film, Film on History*, Harlow 2006, s. 11–12.



poświęconych społecznym aspektom kina warto wymienić również wydane w 1920 roku *Studia nad rozrywką masową* (*Minshu goraku no kenkyū*, 民衆娯楽の研究), w których Takahiro Tachibana analizował związki zachodzące między kinem a obszarami takimi jak edukacja, przestępczość, legislacja czy normy społeczne<sup>20</sup>.

Skandalu, który wybuchł w Japonii wokół filmów o Zigomarze, nie można jednak tłumaczyć wyłącznie zmianą statusu kina oraz towarzyszącym jej zainteresowaniem ze strony badaczy. Podobne trendy wystąpiły wszak również w Europie i USA, jednakże zwykle nie towarzyszyła im – przynajmniej na razie – tak silna krytyka nowego medium i postulaty jego kontroli, same zaś filmy o Zigomarze były tam z powodzeniem wyświetlane<sup>21</sup>. Jak dotąd poruszamy się więc w sferze kontekstu, nie zaś bezpośrednich przyczyn. Tych ostatnich należy szukać w dwóch powiązanych ze sobą, lecz względnie niezależnych zjawiskach: ambicjach władz względem wykorzystania kina w realizacji celów politycznych oraz działalności tamtejszej prasy codziennej.

U progu tak zwanej Restauracji Meiji, zapoczątkowanej w 1868 roku, japońskie władze stanęły przed dylematem dotyczącym kształtu nowej, wówczas dopiero rodzącej się Japonii. Kluczową kwestię stanowiła relacja pomiędzy pożądanymi przekształceniami politycznymi, ekonomicznymi i technologicznymi a zmianami społeczno-kulturowymi. Pytano, czy aby stać się państwem nowoczesnym i osiągnąć sukces na arenie międzynarodowej, konieczna jest powszechna akceptacja zachodnich obyczajów. Posługując się terminologią zaproponowaną przez Samuela Huntingtona<sup>22</sup>, można rzec, iż jako drogę dla siebie kraj wybrał „reformizm”, model pośredni między dwoma skrajnościami – „odrzuconiem” (tak modernizacji, jak i westernizacji) a „kemalizmem” (akceptacją obydwu). Reformistyczna postawa władz najpełniej uwidaczniała się w sloganie *wakon-yōsai* (民衆娯楽の研究, „Japoński duch, zachodnia technologia”), zaczerpniętym z pism Tadayasu Yoshizawy. Konsekwencją przyjęcia tej zasady była próba stworzenia nowego obywatela japońskiego, który przyswoiłby sobie zachodnią wiedzę, mógł swobodnie operować zachodnią techniką i stał się czynnym współtwórcą procesów modernizacyjnych, lecz pozostawał wierny „japońskiemu duchowi”, tradycji oraz ustalonym stosunkom władzy.

Rychło dostrzeżono, że kultura popularna może być w tym procesie pomocna, w wyniku czego na gruncie rządowym został sformułowany postulat, by wszelkie dziedziny rozrywki i sztuki ukierunkowane zostały na „edukowanie”,

---

<sup>20</sup> K. Iwamoto, *Film Criticism and the Study of Cinema in Japan*, „Iconics” 1987, Vol. 1, s. 131.

<sup>21</sup> O popularności Zigomara poza granicami Francji najlepiej świadczy fakt, iż trafił on do tekstu lwowskiej piosenki ulicznej, poświęconej lokalnym kinom i ich atrakcjom. Por. J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Kraków 1989, s. 144–145

<sup>22</sup> Por. S. P. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, Warszawa 2011, s. 105–110.

„wychowywanie” i „oświecanie” obywateli. Nim do Japonii dotarł film, postulat ten zaczęto wdrażać w ramy teatru *kabuki*, który w myśl propagatorów jego reformy miał stać się „szkołą dla niepiśmiennych”<sup>23</sup>. Pod koniec lat siedemdziesiątych XIX wieku Danjūrō Ichikawa IX i Mokuami Kawatake powołali do życia tak zwany „teatr żywej historii” (*katsureki-geki*, 活歴劇), w którym większą niż dotychczas wagę przywiązywano do faktograficznej akuratności przedstawianych wydarzeń, postaci i realiów, wykorzystując w tym celu materiały dostarczone przez historyków<sup>24</sup>. Nowa dydaktyczna funkcja *kabuki* nie miała jednak ograniczać się wyłącznie do przekazywania wiedzy faktograficznej. Zwłaszcza ruchy reformatorskie z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – na czele ze Stowarzyszeniem na Rzecz Reformy Teatru (*Engeki Kairyōkai*, 演劇改良会), którego założycielami byli między innymi ówczesny premier Hirobumi Itō, minister spraw zagranicznych Kaoru Inoue i minister edukacji Arinori Mori, zaś prezesem Kenchō Suematsu, zięć tego pierwszego<sup>25</sup> – akcentowały jego funkcję wychowawczą, widząc w nim teatr moralnej inspiracji. Podobne aspiracje przyświecały rządowi również na gruncie literatury, co zyskało uznanie w oczach znacznej części ówczesnych intelektualistów.

Myśl o zaangażowaniu rozrywki do realizacji celów edukacyjno-wychowawczych znalazła pełne ucieleśnienie w koncepcji „edukacji popularnej” (*tsūzoku kyōiku*, 通俗教育), której pomysłodawcą był Eitarō Komatsubara, minister edukacji z lat 1908–1911. Edukacja popularna miała wspierać tę w wydaniu szkolnym, zaś zamierzone przez Komatsaburę i jego współpracowników działania na szczeblu legislacyjnym i administracyjnym początkowo miały mieć wyłącznie pozytywny charakter – służyć promocji pożądanых trendów i dzieł wartościowych z punktu widzenia ich potencjału edukacyjnego.

W ostatnim roku swego urzędowania Komatsubara powołał do życia Komitet Badawczy do Spraw Edukacji Popularnej (*Tsūzoku Kyōiku Chōsa In Kai*, 通俗教育調査委員会), który miał za zadanie zbadać możliwości wykorzystania do celów edukacyjnych literatury popularnej, publicznych wykładów, pokazów tak zwanej latarni czarnoksięskiej i projekcji filmowych. W listopadzie 1911 roku opublikowano raport referujący wstępne ustalenia komitetu, w którym zawarto między innymi informacje o procedurach oceniania i wydawania pozytywnych opinii filmom i slajdom latarnianym posiadającym potencjał edukacyjny. Środek ciężkości został przeniesiony na wystawców i producentów, którzy sami decydowali o tym, czy chcą ubiegać się o rekomendację komitetu. Zobowiązani oni zostali do wystosowania podania uzupełnionego o przykładowe filmy lub slajdy

<sup>23</sup> P. B. High, *The Dawn of Cinema in Japan*, „Journal of Contemporary History” 1984, No. 1, s. 30.

<sup>24</sup> B. Powell, *Japan's Modern Theatre. A Century of the Continuity and Change*, London 2000, s. 8.

<sup>25</sup> M. C. Poulton, *A Beggar's Art: Scripting Modernity in Japanese Drama, 1900–1930*, Honolulu 2010, s. 3.

oraz ich dokumentację (opis katalogowy oraz transkrypcję komentarza narracyjnego wygłaszanego podczas pokazów). W przypadku uzyskania aprobaty komitetu petent mógł opatrzyć swoje produkty słowami „Zatwierdzone przez Komitet Badawczy do Spraw Edukacji Popularnej”, komitet z kolei zobowiązywał się do upublicznienia tej informacji na łamach oficjalnej gazety rządowej „Kanpō” (官報).

Uznanie kultury popularnej za platformę edukacyjną zdolną do promowania pozytywnie waloryzowanych wartości, wiedzy, postaw i nawyków nierozdzielnie łączy się z konstatacją przeciwną, mianowicie dostrzeżeniem możliwości jej negatywnego wpływu na jednostkę – promocji wartości stojących w opozycji do istniejącego porządku społecznego, przekazywania wiedzy niebezpiecznej, promowania postaw niepożądanych i skłaniania do aktywności sprzecznych z interesem ogółu. Z perspektywy środowisk rządowych, by kultura popularna mogła sprawnie wywiązywać się z wyznaczonych jej zadań, konieczne stało się wykarczowanie z niej elementów szkodliwych. Stąd też, niejako wbrew początkowym intencjom, w sekcji trzeciej raportu – poświęconej wyłącznie filmowi, co wskazuje na to, że już wtedy dostrzegano jakościową odmienność tego medium – pojawiła się zachęta do wprowadzenia środków o charakterze negatywnym, to jest mechanizmów kontroli kina zarówno w zakresie zawartości filmów, jak i warunków ich wyświetlania<sup>26</sup>. Konkluzją sekcji filmowej było stwierdzenie konieczności ograniczenia możliwości oglądania filmów przez uczniów szkół podstawowych<sup>27</sup>.

Choć pewne zamierzenia komitetu udało się zrealizować – na przykład od 1912 roku na łamach „Kanpō” publikowano informacje o filmach, które zostały uznane za wartościowe ze względów edukacyjnych – jego działania nie zyskały szerokiego rezonansu. Od początku istnienia komitet borykał się z brakami infrastrukturalnymi i kadrowymi, stanowiącymi konsekwencję zbyt pochopnego zaangażowania się w proces oceny filmów. Kwestią istotniejszą był jednak fakt, iż środek ciężkości publicznej debaty nad kinem przeniósł się w bardziej restrykcyjne obszary. Pod wpływem nacisków prasowych Tokijska Policja Metropolitalna dwukrotnie – w 1912 i 1917 roku – wprowadziła regulacje filmowe o charakterze *stricte* negatywnym, to jest zogniskowane wokół cenzury prewencyjnej i ograniczania możliwości oglądania filmów przez poszczególne segmenty widowni. Paradoksalnie, komitet dostarczył argumentów, z których korzystał dyskurs prasowy, jednakże ten – głównie za sprawą stosowania bardziej kategorycznych twierdzeń – wykazał się większą siłą oddziaływania, kwestie odnoszące się do edukacyjnego potencjału kina spychając poza nawias głównego nurtu dyskusji.

---

<sup>26</sup> Wśród problemów, z którymi należało się uporać, komitet zidentyfikował m.in. nieodpowiednie warunki w zakresie higieny i moralności panujące w placówkach wyświetlających filmy, ekspozycję widzów na niewłaściwe zachodnie zwyczaje, niewykształconych narratorów oraz obecność nieprzyzwoitych piosenek i tańców akompaniujących filmowi. Por. H. Salomon, op. cit., s. 146

<sup>27</sup> M. Makino, op. cit., 54–55

Przed przejściem do szczegółowego omówienia działań prasy warto podkreślić, że Ministerstwo Edukacji nigdy nie porzuciło ambicji aktywnego wykorzystania nowego medium do celów edukacyjno-wychowawczych ani opracowania „miękkich” środków oddziaływania na strategię produkcyjną wytwórni filmowych i dobór repertuaru przez właścicieli kin. Jeszcze w 1920 roku wprowadziło System Rekomendacji Filmów (Eiga Suisen Seido, 映画推薦制度), w ramach którego filmy uznane za wartościowe promowane były na łamach gazety ministerialnej, organizowano ich publiczne pokazy, a najlepsze z nich mogły ubiegać się o coroczną nagrodę przyznaną w formie medalu<sup>28</sup>. Praktyka publicznego rekomendowania filmów postrzeganych jako istotne dla podniesienia poziomu kultury narodowej (*kokumin bunka*, 国民文化) utrzymała się nawet po wprowadzeniu regulacji filmowych z okresu Wojny na Pacyfiku, na mocy których rząd uzyskał nowe prerogatywy, w tym możliwość nakazania realizacji filmów na określony temat. Zostawmy jednak ministerstwo i przejdźmy do drugiego – bardziej bezpośredniego – źródła „skandalu Zigomarowskiego”.

Przyczyny tak gwałtownej reakcji „Tōkyō Asahi Shinbun” na popularność Zigomara do dziś budzą wątpliwości. Wystosowana przez nią krytyka pod adresem kina pokrywała się z obawami części współczesnych, zwłaszcza tych związanych ze środowiskami edukacyjnymi, jednakże jej skala wydaje się niewspółmierna do rzeczywistego problemu. Rola gazety nie ograniczyła się wyłącznie do wyrażania nastrojów epoki, bowiem pismo przyczyniło się jeżeli nie do ich wytworzenia, to przynajmniej do ich intensyfikacji. Nie ulega wątpliwości, że i bez udziału prasy regulacje z zakresu cenzury filmowej zostałyby opracowane i wprowadzone, jednakże proces ten trwałby dłużej. Stąd też uzasadnione jest pytanie o przyczyny, dla których gazeta zaangażowała się w kampanię przeciw tak Zigomarowi, jak i kinu w ogóle.

Prawdopodobnie przynajmniej część dziennikarzy podzielała obawy edukatorów. Znacznie bardziej istotne wydają się jednak czynniki natury ekonomicznej, przede wszystkim silna konkurencja wewnętrzna i zewnętrzna, w ramach jednego medium i między różnymi mediami. W pierwszym przypadku kluczową rolę odgrywa specyfika „Tōkyō Asahi Shinbun”, stosującej w owym czasie szereg technik charakteryzujących *yellow-journalism*. Już we wczesnych latach swego istnienia gazeta zyskała popularność dzięki zastosowaniu innowacyjnej, jak na warunki japońskiego rynku prasowego, strategii: dużej ilości ilustracji, przyciągających uwagę nagłówków oraz sensacyjnych treści artykułów. Konstatacja ta, choć pomocna w wyjaśnieniu formy ataków na kino, posiada mniejszą wartość eksplanacyjną w odniesieniu do ich przyczyn i celów. Pełniejsze ich zrozumienie wymaga pochylenia się nad zagadnieniem relacji na linii prasa – kino.

Na początku drugiej dekady XX wieku jasne stało się nie tylko to, że kino nie będzie sensacją jednego sezonu, o czym wspominałem już wcześniej, lecz

---

<sup>28</sup> H. Salomon, op. cit., s. 151.

również, że stanie się rywalem prasy w walce o rząd dusz i strumień jenów. Prasa, dotychczas widząca się jako jedyne medium masowe, stanęła przed ryzykiem odpływu klientów. Stąd też próbowała dokonać polaryzacji społeczeństwa na dwie grupy – czytelników i widzów, przy czym grupie pierwszej przypisywano właściwości pozytywne, drugiej natomiast negatywne. Z punktu widzenia „Tōkyō Asahi Shinbun” klientela kin różniła się od reszty społeczeństwa już w punkcie wyjścia, filmy zaś jedynie potęgowały te różnice. Jak wskazuje Aaron Gerow, z raportów gazety wyłania się obraz widowni niemal anormalnej w charakterze, posiadającej osobowość podatną na uzależnienia, kłębiącej się wokół Zigomara „niczym mrówki rojące się wokół kawałka cukru<sup>29</sup>”. Gazeta dystansowała siebie, a co za tym idzie – czytelników prasy, od regularnych widzów kinowych, zajmujących niższe miejsce nie tylko w hierarchii społecznej, ale i pod względem predyspozycji intelektualnych, emocjonalnych i moralnych. Stąd też niejako imperatywem moralnym stała się troska o „więźniów sal kinowych”, którzy nie potrafili sami uchronić się przed przemożnym wpływem filmu.

W krytyce wystosowanej przez „Tōkyō Asahi Shinbun” pod adresem kina możemy wyróżnić przynajmniej trzy obszary problemowe: realia funkcjonowania przemysłu filmowego, warunki wyświetlania filmów i immanentne właściwości kina. Gazeta malowała więc portret branży zdominowanej przez skrajny komercjalizm, pochłoniętej drapieżną walką z konkurencją, w której nie powstrzymywano się przed niczym, byleby pokonać rywali i pobić kolejny rekord finansowy. Dziennikarze twierdzili również, iż całe środowisko konsumpcji kinowej zostało zorganizowane w ten sposób, by – poprzez oślepiające światła, kakofonię dźwięków, mrok i odór sali kinowej – jeszcze przed właściwym seanssem przeprowadzić zorganizowany atak na wszystkie zmysły widzów, prowadząc ich do stanu psychicznej destabilizacji i przygotowując na hipnotyczny wpływ filmu. Ten zaś dokonywać miał się za sprawą unikalnej właściwości kina, niedostępnej innym mediom i formom rozrywki, mianowicie zdolności do „przekraczania fikcji” i przekuwania jej w rzeczywistość. Wzmocniony przez warunki panujące w sali kinowej, film miał stanowić formę stymulacji (*shigeki*, 刺激), omijającej kontrolno-filtrujące funkcje świadomości, a przez to oddziałującej na ludzki charakter i psychikę w sposób bezpośredni<sup>30</sup>.

Koronny argument „Tōkyō Asahi Shinbun” na rzecz restrykcyjnej kontroli kina zawierał się w twierdzeniu, że oglądnie filmów o Zigomarze skłania widzów, zwłaszcza dzieci, do popełniania przestępstw naśladowczych. „Kiedy obejrzy się «Zigomara», nie sposób nazwać go filmem detektywistycznym, lecz raczej filmem promującym zbrodnię i gloryfikującym kryminalistów<sup>31</sup> – grzmieli dziennikarze w artykule z 7 października 1912 roku. O sile oddziaływania tej retoryki najpełniej świadczą fakt, że przez długi czas warunkowała ona ocenę ówczesnej

---

<sup>29</sup> A. Gerow, *Visions of Japanese...*, ed. cit., s. 58.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>31</sup> Cytat za: ibidem, s. 55.

sytuacji zawartą w japońskiej literaturze przedmiotu. Jeszcze w 1979 roku Jun'ichiro Tanaka kategorięcznie stwierdzał, że efektem wprowadzenia do kin filmów o Zigomarze była produkcja rzesz młodocianych przestępców<sup>32</sup>. Dopiero systematyczna analiza artykułów z epoki, której na przestrzeni ostatnich trzech dekad podjęli się między innymi Shigeo Fujio, Masato Hase i Aaron Gerow, pozwoliła na weryfikację tych poglądów.

Shigeo Fujio wykazał, że niemożliwe jest znalezienie choćby jednego artykułu sprzed wprowadzenia zakazów wyświetlania filmów o Zigomarze, który bezpośrednio wiązałby je z faktycznymi przestępstwami – ich asocjacja dokonywała się wyłącznie w umysłach dziennikarzy<sup>33</sup>. Również w późniejszym okresie gazety częściej posługiwały się ogólnikami, niż podawały konkretne przykłady przestępstw zainspirowanych działaniami mistrza zbrodni, a jeżeli już to czyniły, budzą one uzasadnione wątpliwości. Masato Hase wskazuje na istnienie dwóch takich artykułów – opublikowanych kolejno w „Chugai Syōgyō Shinpō” (新報社新報) i „Jiji Shinpō” (時事新報) z 15 i 25 października 1912 roku – opisujących ujęcie młodocianych złodziei zafascynowanych postacią francuskiego rabusia, z których jeden przyjął nawet pseudonim „Nowy Zigomar”<sup>34</sup>. Pogłębiona analiza ich treści pozwala jednak stwierdzić, że zatrzymani nie mogli czerpać wiedzy o procederze przestępczym z „gorszących” produkcji – nie tylko różnił ich od idola *modus operandi*, ale i na drogę występku wkroczyli, zanim mogli obejrzeć poświęcone mu filmy.

Burza medialna doprowadziła do wykreowania faktoidu – przekonania o silnych kryminogennych właściwościach kina. Do dziś wątpliwości budzi, na ile prasa uczyniła to z premedytacją, na ile zaś dokonała nieświadomej nadinterpretacji, korelując dwa niepowiązane ze sobą zjawiska. Najbardziej radykalne stanowisko w tej kwestii – choć należy podkreślić, że nie jedyne – prezentuje Masato Hase, pisząc: „Prawdą jest, że «Tōkyō Asahi Shinbun» i inne gazety wymyśliły istnienie przestępstw naśladowczych zainspirowanych Zigomarem, a policja w następstwie zakazała wyświetlania filmu na podstawie sfabrykowanych raportów tych gazet”<sup>35</sup>.

#### DZIEDZICTWO ZIGOMARA: JAPOŃSKI SYSTEM CENZURY FILMOWEJ

Jakiegokolwiek nie byłyby przyczyny zaangażowania się mediów drukowanych w kampanię anty-zigomarowską, faktem pozostaje, że jej efektem długofalowym była fundamentalna zmiana warunków funkcjonowania japońskiego przemysłu filmowego. Decyzja Tokijskiej Policji Metropolitalnej o zdjęciu z afisza problematycznych produkcji była działaniem *ad hoc*, dostosowanym do potrzeb

<sup>32</sup> M. Makino, op. cit., s. 60.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>34</sup> M. Hase, op. cit., 90.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 92.

chwili, dyskusja jej towarzysząca uzmysłowiła jednak władzom konieczność przeprowadzenia zmian o charakterze systemowym. Dostrzeżono zarówno nieefektywność istniejących przepisów z zakresu cenzury, jak i ich nieadekwatność do regulacji nowego medium. W odpowiedzi na zarzuty dziennikarzy, że filmy o Zigomarze nie powinny były w ogóle uzyskać zgody na wyświetlanie, przedstawiciele policji stwierdzili, że w ich opisach nie dopatrzone się niczego zdrożnego i dopiero ich obejrzenie pozwoliło na stwierdzenie, że są szkodliwe ze społecznego punktu widzenia. Cenzura dopuściła więc na ekrany filmy, których nie widziała. Przy czym nie wynikało to z rażących uchybień po stronie funkcjonariuszy, lecz miało źródło systemowe. Przepisy stosowane w odniesieniu do wcześniejszych form rozrywkowo-artystycznych, bezrefleksyjnie przetransponowane na obszar kina, nie zakładały konieczności oglądania spektaklu lub pokazu przed wydaniem zgody na jego publiczne wystawienie – wystarczył sam opis, streszczenie, lista dialogowa lub skrypt narracji. Po wybuchu „skandalu Zigomarowskiego” jasne stało się, że taki stan rzeczy nie może zostać utrzymany, a zabiegi cenzorskie dokonywane na gruncie kina muszą bazować na wcześniejszym obejrzeniu filmu. Wynikało to w głównej mierze z konstatacji, iż „ruchome obrazy” cechuje brak koherencji między sferą fabularną, tekstualną i wizualną. Filmy ukazujące działalność przestępczą miały mieć tak daleko posuniętą siłę oddziaływania właśnie ze względu na to, że choć zbrodnia była potępiana zarówno przez plansze tekstowe, narrację *benshi*, jak i ogólną strukturę fabularną filmu, sam obraz wysyłał sprzeczny komunikat, był podatny na odmienne interpretacje czy wręcz „odrywał się” od filmu, oddziałując na umysł widza w sposób niezależny.

Pojęcie kina jako fenomenu autonomicznego, wykazującego istotne jakościowe różnice względem innych mediów, posiadającego szereg właściwości danych wyłącznie sobie, wykształciło się dopiero w wyniku żywej debaty nad jego negatywnymi cechami oraz działaniami zmierzającymi do wypracowania efektywnych metod jego kontroli. Można wręcz stwierdzić, że kino zostało zidentyfikowane jako problem, zanim zostało zidentyfikowane jako kino. Ujmując rzecz słowami Aarona Gerowa:

Historia dyskursu kina jako specyficznego obiektu rozpoczęła się w Japonii dopiero w chwili uzmysłowienia sobie, że [uprzedni] dyskurs był nieadekwatny do definiowania i akomodowania swojego obiektu. Samo uzmysłowienie sobie tego faktu było [jednak] niewystarczające do wygenerowania dyskursu filmu: musiało ono zostać połączone z opisem medium jako problemu społecznego, który wymagał rozwiązania<sup>36</sup>.

Fundamentalna reorientacja w zakresie regulacji filmowych, która dokonała się za sprawą „skandalu Zigomarowskiego”, nie ograniczała się wyłącznie do odnotowania konieczności oparcia procedur cenzorskich o wcześniejsze obej-

---

<sup>36</sup> A. Gerow, *Visions of Japanese...*, ed. cit., s. 65.

rzenie filmu. W istocie oznaczała ona stworzenie takich regulacji oraz ujednoczenie i scentralizowanie przepisów z zakresu cenzury, jako że wcześniej pozostawały one w gestii władz lokalnych. Dość powiedzieć, że do wybuchu skandalu nie istniał żaden akt prawny odnoszący się wyłącznie do kina<sup>37</sup>, zaś jedynymi przepisami o ogólnokrajowym zasięgu o charakterze cenzorskim były regulacje celne, zakazujące importu zagranicznych obiektów (w tym filmów) bezczeszczących godność rodziny cesarskiej, nawołujących do zniesienia własności prywatnej lub obalenia monarchii, dokumentujących działania międzynarodowych grup komunistycznych itp.<sup>38</sup>.

Jako że kino nie zostało jeszcze zidentyfikowane jako medium o właściwościach immanentnych, wymagające opracowania osobnych regulacji, lokowano je w obszarze legislacyjnym odnoszącym się do teatru i *misemono*<sup>39</sup>. Decentralizacja przepisów oznaczała, że najmniejszą jednostką uprawnioną do wyznaczania i egzekwowania przepisów z zakresu cenzury był lokalny komisariat policji. O ile system sprawdzał się w nieurbanizowanych prefekturach i mniejszych miejscowościach, był nieefektywny w przypadku większych miast, w skrajnych bowiem przypadkach różnice w przepisach występowały już na poziomie dzielnic. Co więcej, jako że nie zakładał on możliwości, by zezwolenie na wyświetlanie filmu było respektowane w innym miejscu, niż zostało wydane, w okresie swej żywotności ekranowej ten sam film podlegał przynajmniej kilku niezależnym procedurom cenzorskim.

Proces wytworzenia scentralizowanych praw pokrywał się z ogólną linią polityki rządu Meiji, który stopniowo przekształcał pozostałości feudalnego systemu klanowego w nowoczesne państwo oparte na władzy centralnej. Nie ulega wątpliwości, że w końcu – po uporaniu się z kwestiami bardziej palącymi – objąłby również kino, a przynajmniej *misemono*. „Skandal Zigomarowski” doprowadził do przewartościowania priorytetów właśnie poprzez wskazanie na to, że problem kina jest istotny społecznie.

<sup>37</sup> Nie oznacza to jednak, że do kina nie stosowały się żadne przepisy o ogólnokrajowym zasięgu. To podlegało bowiem szeregowi regulacji odnoszących się do obszarów takich jak prawo autorskie i prawa pokrewne (np. „Ustawa o prawie autorskim” z 1899 r. czy „Ordynacja o procedurach rejestracji utworów objętych prawem autorskim” z 1910 r.), utrwalanie obiektów i placówek wojskowych (np. „Ustawa o ochronie pojazdów wojskowych” z 1899 r.) czy działalność wydawnicza i reklamowa (np. „Prawo o publikacjach” z 1893 r. czy „Przepisy reklamowe” z 1911 roku). Por. M. Makino, op. cit., s. 48–50.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>39</sup> *Misemono* (見世物) stanowi złożoną kategorię pojęciową, którą w języku polskim najlepiej oddaje słowo „pokaz”. Termin ten wykształcił się w epoce Edo (1603–1868) na określenie zróżnicowanych praktyk performatywnych i wystawienniczych prezentowanych w przydrożnych namiotach lub naprędce skleconych stoiskach. W ramy *misemono* wchodziły m.in. sztuczki kuglarskie i popisy akrobatyczne, pokazy *saiku* (wymyślnego rzemiosła), wystawy egzotycznych zwierząt i *freak-show*. Szczegółowe omówienie zagadnienia wraz z licznymi przykładami znaleźć można w: A. L. Markus, *The Carnival of Edo: Misemono Spectacles from Contemporary Accounts*, „Harvard Journal of Asiatic Studies” December 1985, Vol. 45, No. 2 passim.



Choć wadliwość nadmiernej decentralizacji przepisów została w niektórych miejscach dostrzeżona wcześniej – o czym świadczy fakt, że komisariaty główne policji w Tokio i Osace wprowadziły kolejno w październiku 1910 roku i lipcu 1911 roku bliźniaczo podobne wewnętrzne wytyczne dotyczące regulacji filmowej – działania zmierzające do wykształcenia przepisów o zasięgu ogólnokrajowym uległy intensyfikacji pod wpływem nacisków ze strony prasy. 13 października 1912 roku „Tōkyō Asahi Shinbun” upubliczniła poprawione wewnętrzne wytyczne tokijskiej policji, w których świetle należało wystrzegać się wyrażenia zgody na wyświetlanie filmów zawierających elementy: a) sugerujące cudzołóstwo, b) promujące środki i metody przestępcze, c) graniczące z okrucieństwem, d) obsceniczne i mogące wywołać pożądanie, e) sprzeczne z podstawowymi wartościami moralnymi, pobudzające dzieci do szkodliwych działań i powodujące zepsucie oraz f) lekkomyślnie wyśmiewające bieżące wydarzenia polityczne i mogące zakłócić porządek publiczny<sup>40</sup>. Jak zauważa Aaron Gerow:

Sekcje odnoszące się do cudzołóstwa, okrucieństwa, obsceniczności i moralności niewiele różniły się w stosunku do ówczesnych regulacji dotyczących teatru. Novum powstałym w zetknięciu się z problemem kina była ocena dzieła filmowego jako zdolnego nie tylko do urażenia powszechnego w społeczeństwie modelu wrażliwości i bezpośredniego uderzenia w publiczne zasady moralne, lecz również do skłonienia publiczności do podjęcia niepożądanych działań, szczególnie w odniesieniu do pewnych sektorów widowni. Obowiązujące do tego czasu regulacje dotyczące teatru nigdy nie wskazywały na bezpośredni wpływ spektaklu na ludzkie działania ani na istnienie specyficznych segmentów widowni, które powinny być objęte szczególną troską w zakresie prawodawstwa. Problem ten był właściwy wyłącznie kinu<sup>41</sup>.

Rozwiązania te miały charakter doraźny i stanowiły jedynie punkt wyjścia dla aktów prawnych ujmujących kino w sposób kompleksowy. Pierwszym z nich były „Zasady regulacji placówek filmowych” („Katsudō shashin kōgyō torishimari kisoku”, 活動写真興行取締規則), wprowadzone przez Tokijską Policję Metropolitalną w sierpniu 1917 roku. Podstawowe kryteria, na których podstawie decydować miano o dopuszczeniu filmu do wyświetlania, w nieznacznym stopniu różniły się od tych, jakie zawarto w wewnętrznych wytycznych, większy nacisk położono jednak na to, że podstawą oceny powinno być obejrzenie filmu. Przepisy wprowadzały również system licencji dla narratorów, którzy w celu jej uzyskania musieli przejść specjalne szkolenie, a od 1920 roku zdawać egzamin pisemny<sup>42</sup>. Początkowo dokonano również podziału filmów na dwie kategorie – typ *kō* (甲), dopuszczalny dla widzów od piętnastego roku życia, oraz typ *otsu* (乙), dostępny niezależnie od wieku – jednakże z zapisu tego zrezygnowano w 1920 roku

---

<sup>40</sup> M. Makino, op. cit., s. 65.

<sup>41</sup> A. Gerow, *Visions of Japanese...*, ed. cit., s. 63.

<sup>42</sup> H. Fujiki, *Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema*, „Cinema Journal” 2006, Vol. 45, No. 2, s. 78.

pod wpływem protestów ze strony wystawców, notujących spadek ilości klientów sięgający nawet pięćdziesięciu procent<sup>43</sup>. W świetle nowych przepisów kina musiały wprowadzić podział na sektor męski i żeński, zaś plakaty reklamowe miały być kontrolowane pod kątem tego, czy nie zawierają nieprawdziwych informacji i nie reklamują filmu w sposób sprostny<sup>44</sup>. Jak widać, twórcy regulacji próbowali odnieść się w nich do wszystkich kwestii, o których pisałem wcześniej – od samej zawartości filmów, przez towarzyszącą im narrację, po warunki ich wyświetlania. Wkrótce w pozostałych czterdziestu sześciu prefekturach wprowadzone zostały przepisy bazujące na tokijskich wzorcach, jednakże w każdej z nich występowały mniejsze lub większe odchylenia od modelu źródłowego.

Kontrola nad przemysłem filmowym jeszcze przez kilka lat pozostawała w gestii władz lokalnych, w końcu jednak Ministerstwo Spraw Wewnętrznych zdecydowało się dokonać centralizacji przepisów, czego efektem były „Przepisy inspekcji filmowej” z maja 1925 roku. Przepisy oddały cenzurę w ręce ministerialnych urzędników, którzy po obligatoryjnym obejrzeniu filmu mogli udzielić zgody na jego wyświetlanie na terenie całego kraju przez okres trzech lat<sup>45</sup>. Centralne regulacje odróżniało od lokalnych to, że usunięto z nich punkty odnoszące się do właściwości sali kinowej, publiczności i narratorów. Przepisy z 1925 roku były więc pierwszym japońskim aktem prawnym, który definiował tekst filmowy jako niezależny od sfery wystawowej, określając tym samym, że warunki prezentacji filmu są nieistotne w ocenie treści, jakie on niesie<sup>46</sup>.

#### GRANICE ZARYSOWANE: BRANŻA FILMOWA A NOWE REGULACJE

Paradoksalnie, na tym etapie kształtowania się regulacji filmowych największym zwycięzcą okazał się nie rząd – który zyskał narzędzie kontroli nad medium zdolnym kształtować opinię publiczną, a w przyszłości służyć do celów propagandowych – lecz japoński przemysł filmowy. Stwierdzenie to może budzić zastrzeżenia czytelników, gdyż obecnie w naszym kręgu kulturowym cenzura jest waloryzowana negatywnie, jako źródło kontroli społecznej i narzędzie tłumienia swobody wyrażania poglądów. Należy jednak pamiętać, że w owym czasie japońska branża filmowa nie była – poza marginalnymi wyjątkami – zainteresowana kontestowaniem kultury dominującej lub lansowanego przez państwo korpusu ideologicznego. Jej ambicją było zarabianie pieniędzy. Wpro-

<sup>43</sup> H. Salomon, op. cit., 149–150.

<sup>44</sup> F. Freiberg, *Comprehensive Connections: The Film Industry, the Theatre and the State in the Early Japanese Cinema*, „Screening the Past” 2000, Issue 11 [Online]: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1100/fffr11c.htm> [22.09.2011].

<sup>45</sup> G. Kasza, *The State of the Mass Media in Japan 1918–1945*, Berkley 1993, s. 55.

<sup>46</sup> A. Gerow, *The World before the Images: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture*, [w:] *Word and Image in Japanese Cinema*, eds. D. Washburn i C. Cavanaugh, Cambridge 2001, s. 27.

wadzenie scentralizowanego systemu cenzury filmowej, operującego na bazie jasnych kryteriów, leżało w jej interesie, zmniejszało bowiem ryzyko inwestycji w produkty, które nie przyniosą zysków.

Wraz ze stopniowym wykształcaniem się systemu studyjnego, modelowanego według wzorca amerykańskiego, kwestia ta stawała się coraz bardziej paląca. Rosnące koszty produkcji wymuszały myślenie w kategoriach ogólnokrajowych, któremu nie sprzyjała zarówno możliwość nieuzyskania zgody na wyświetlanie filmu (ograniczana poprzez klaryfikację przepisów), jak i uzyskanie jej tylko na terenie niektórych prefektur i miast (eliminowana przez ich centralizację). Brak konieczności poddawania filmów kolejnym długotrwałym procedurom cenzorskim przy zmianie lokalizacji ich wyświetlania zwiększał swobodę wytwórni w operowaniu swoimi produktami, znacznie ograniczał bowiem czas, w którym nie mogły być one użytkowane.

Przed wszystkim jednak producenci i importerzy filmowi wiedzieli w końcu, w jakich granicach mogli się poruszać. To, co z jednej strony jest ograniczaniem swobody, z drugiej stanowi zarysowywanie jej obszaru. Każde „zabraniam” nierozzerwalnie łączy się z „przyzwalam”. Wprowadzenie scentralizowanych przepisów oznaczało zmniejszenie obszaru niejasności i pozwoliło branży filmowej na racjonalizację jej działalności. Od tej pory transgresja nie mogła być już nieświadoma.

#### ABSTRACT

The paper is devoted to the sources and consequences of a scandal that occurred in 1910s' Japan following the opening night of the French crime film series - *Zigomar*. The starting point of the article is a synthetic introduction to the formula of French serialised films, especially those of criminal variety. What follows is a description of the Japanese opening night of the first part of *Zigomar* series, juxtaposing the distributor's initial reluctance to exhibit the film with its unexpected commercial success. The next part of the article analyzes the sources of the scandal triggered by *Zigomar's* popularity: the social aspect of cinema, the media storm unleashed by the Japanese press, and the idea of "popular education" promoted by the Japanese Government. Finally, the paper discusses the most important consequence of the scandal: the gradual emergence of a centralized and autonomous film censorship system. In conclusion, the impact of the *Motion Picture Film Inspection Regulations* on the Japanese movie industry is discussed.

#### BIBLIOGRAFIA

1. Abel R., *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*, Los Angeles 1998.
2. Desser D., *Japan*, [w:] *The International Movie Industry*, ed. G. A. Kindem, Illinois 2000.
3. Freiberg F., *Comprehensive Connections: The Film Industry, the Theatre and the State in the Early Japanese Cinema*, „Screening the Past” 2000, Issue 11 [Online]. Protokół dostępu: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1100/fffr11c.htm> [22.09.2011].

4. Fujiki H., *Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema*, „Cinema Journal” 2006, Vol. 45, No. 2.
5. Gerow A., *The World before the Images: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture*, [w:] *Word and Image in Japanese Cinema*, eds. D. Washburn, C. Cavanaugh, Cambridge 2001.
6. Gerow A., *Visions of Japanese Modernity. Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925*, Los Angeles 2010.
7. Gunning T., *Detective Films*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, ed. R. Abel, London 2005.
8. Gunning T., *The Intertextuality of Early Cinema: A Prologue to Fantômas*, [w:] *A Companion to Literature and Film*, eds. R. Stam i A. Raengo, Maiden 2004.
9. Habela J., Kurzowa Z., *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Kraków 1989.
10. Hase M., *Cinemaphobia in Taishō Japan: Zigomar, Delinquent Boys and Somnambulism*, „Iconics” 1998, Vol. 4.
11. Helman A., *Hugo Münsterberg*, [w:] *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Gdańsk 2010.
12. High P. B., *The Dawn of Cinema in Japan*, „Journal of Contemporary History” 1984, No. 1.
13. Huntington S. P., *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, Warszawa 2011.
14. Iwamoto K., *Film Criticism and the Study of Cinema in Japan*, „Iconics” 1987, Vol. 1.
15. Kasza G., *The State of the Mass Media in Japan 1918–1945*, Berkley 1993.
16. Lindsay V., *The Art of the Moving Picture*, New York 2000.
17. Lindsay V., M. Lounsbury M., *The Progress and Poetry of the Movies: A Second Book of Film Criticism by Vachel Lindsay*, London 1995.
18. Makino M., *On the Conditions of Film Censorship in Japan before its Systematization* [w:] *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, eds. A. Gerow, A. M. Nornes, Yokohama 2001.
19. Markus A. L., *The Carnival of Edo: Misemono Spectacles from Contemporary Accounts*, „Harvard Journal of Asiatic Studies” December 1985, Vol. 45, No. 2.
20. Poulton M. C., *A Beggar's Art: Scripting Modernity in Japanese Drama, 1900–1930*, Honolulu 2010.
21. Powell B., *Japan's Modern Theatre. A Century of the Continuity and Change*, London 2000.
22. Rosenstone R. A., *History on Film, Film on History*, Harlow 2006.
23. Salomon, *Movie Attendance of Japanese Children and Youth. The Ministry of Education's Policies and the Social Diffusion of Cinema, 1910–1945*, „Japonica Humboldtiana” 2002, No. 6.
24. Stachówna G., *Seriale – opowieści telewizyjne*, [w:] *Mitologie popularne: Szkice z antropologii współczesności* red. D. Czaja, Kraków 1994.
25. Walz R., *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, Los Angeles 2000.

## INFORMACJE O AUTORACH

MONIKA BEDNARCZYK – magister filologii polskiej, absolwentka Uniwersytetu Śląskiego. Uczestniczka seminarium doktoranckiego prof. dr hab. Aleksandra Nawareckiego. Zainteresowania: poezja religijna o tematyce pasyjnej, poezja Jarosława Iwaszkiewicza, twórczość Brunona Schulza.

LUIZA KULA – absolwentka filologii polskiej i filozofii, doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze: historia filozofii starożytnej, niemiecka filozofia XX w., twórczość Martina Heideggera, literatura polska XX w.

ANNA MARKWART – doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

OLGA BARTOSIEWICZ – doktorantka w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat twórczości eseistycznej oraz myśli filozoficznej B. Fundoianu (1898–1944). Zainteresowania naukowe: literatura i historia Rumunii pierwszej połowy XX wieku oraz współczesna kultura rumuńska.

DAMIAN KUBIK – absolwent polonistyki i filologii chorwackiej, obecnie doktorant w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje rozprawę poświęconą XIX-wiecznym dyskursom kulturowym na południu Słowiańszczyzny. Zajmuje się literaturą chorwacką i serbską okresu odrodzenia narodowego.

AGATA LINEK – absolwentka studiów licencjackich z zakresu wiedzy o teatrze, magisterskich z zakresu kulturoznawstwa międzynarodowego oraz pedagogiki, a także Podyplomowego Studium Literacko-Artystycznego. Zainteresowania badawcze: filozofia sztuki, semantyka sztuki, sztuka współczesna.

BOGUMIŁA ŚNIEGOCKA – doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się problemem różnicy i powtórzenia w sztuce polskiego od lat 90. XX wieku.

DAWID GŁOWNIA – doktorant w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Publikował między innymi na łamach „Kultury Popularnej”, „Kultury i Historii”, „Nauk Politycznych – Zeszytów Naukowych KNPUJ” i „Polisemii”. Zainteresowania naukowe: relacje między przekształceniami społeczno-politycznymi Japonii a kinem do 1952 roku.

