

# **PRZYSZŁOŚĆ KULTURY**

Od diagnozy do prognozy



# **PRZYSZŁOŚĆ KULTURY**

Od diagnozy do prognozy

Pod redakcją  
Alicji Kisielewskiej  
Andrzeja Kisielewskiego  
Moniki Kostaszuk-Romanowskiej

Wydawnictwo PRYMAT  
Białystok 2017

Recenzent: Dr hab. Tomasz Olchanowski

Projekt okładki: Andrzej Kisielewski

Redakcja i korekta: Zespół

Redakcja techniczna i skład komputerowy: Ewa Frymus-Dąbrowska

Fotografia na okładce: Andrzej Kisielewski

Copyright by: Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2017

Wydanie publikacji zostało sfinansowane ze środków  
Wydziału Filologicznego oraz Wydziału Pedagogiki i Psychologii  
Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7657-289-5

Wydawnictwo PRYMAT, Mariusz Śliwowski  
ul. Kolejowa 19; 15-701 Białystok  
tel. 602 766 304, 881 766 304  
e-mail: [prymat@biasoft.net](mailto:prymat@biasoft.net), [www.prymat.biasoft.net](http://www.prymat.biasoft.net)

# SPIS TREŚCI

Słowo od Redaktorów 7

## I. PRZYSZŁOŚĆ KULTURY

**Wojciech Józef Burszta**

Płynność i retrotopia 15

**Kazimierz Krzysztofek**

Między mędrca szkiełkiem i okiem a czuciem i wiarą.  
Rozważania o trzeciej kulturze 29

**Karolina Wierel**

Czarny horyzont, czyli śmierć Zachodu. Kultura  
postapokaliptyczna jako alternatywna wizja przyszłości 47

**Monika Kostaszuk-Romanowska**

Przyszłość teatru 69

## II. DZIEŁA-LEGENDY. ROLA TOPOSU W KULTURZE

**Steffen Dietzsch**

Antropologiczna granica piękna. Dwanaście tez 87

**Anna Matuchniak-Krasuska**  
Tematy i wątki artystyczne. Studia z pogranicza  
historii i socjologii sztuki. 99

**Andrzej Kisielewski**  
Etnologia i sztuka. Obrazy w monografiach  
Bronisława Malinowskiego 121

### **III. KULTURA MEDIÓW W REFLEKSJI ESTETYCZNEJ**

**Katarzyna Citko**  
Strategie *kamp* jako reprezentacje hiszpańskich  
tradycji kulturowych w filmach Pedra Almodóvara 149

**Alicja Kisielewska**  
Oglądanie telewizji a kultura czasu wolnego w Polsce.  
W poszukiwaniu przyjemności 169

**Ewelina Wejbert-Wąsiewicz**  
„Polska Światłoczuła” – kino objazdowe i jego publiczność  
w XX wieku 185

**Biogramy** 203

## Słowo od Redaktorów

Książka, którą oddajemy do rąk Czytelników, poświęcona pamięci Profesora Sława Krzemienia-Ojaka, stanowi rodzaj intelektualnego hołdu złożonego przez nas – jego współpracowników i przyjaciół – Profesorowi, którego od pięciu lat już nie ma wśród nas. Monografia niniejsza jest pokłosiem konferencji naukowej zorganizowanej w dniu 7 marca 2014 roku na Uniwersytecie w Białymstoku, z którym Profesor był związany przez ostatnie piętnaście lat swego życia.

Profesor Sław Krzemień-Ojak był wybitnym naukowcem – estetykiem i filozofem, teoretykiem i historykiem kultury intelektualnej i artystycznej – europejskiej, zwłaszcza włoskiej. Ale przede wszystkim był niezwykłym, mądrym, pod każdym względem niepospolitym, a przy tym skromnym i dobrym człowiekiem. Pracować z Profesorem Krzemieniem-Ojakiem było zaszczytem i przyjemnością, choć także intelektualnym wyzwaniem.

Można by wymienić, ale zapewne lepiej zrobią to przyszli bibliografowie, dziesiątki tytułów prac napisanych przez Profesora Krzemienia-Ojaka, obejmujących, po pierwsze – sylwetki filozo-

fów, którzy zbudowali fundamenty naszego współczesnego myślenia (Vico, Taine, Gramsci, Croce, Eco), po drugie – portrety wielkich pisarzy, twórców kultury europejskiej (np. Dante, Szekspir, Goethe), oraz po trzecie – teksty dotyczące najróżniejszych problemów dzisiejszej wiedzy o kulturze – od refleksji na temat przyszłości języka po wpływ mediów na myślenie współczesnego człowieka. Niewątpliwie tym, co je łączy jest perspektywa prospektywnego myślenia – szeroko pojmowana edukacja dla przyszłości, która była pasją badawczą Profesora.

Można by także opowiedzieć o talentach organizatorskich Profesora Krzemienia-Ojaka. Zanim trafił on do Uniwersytetu w Białymstoku pracował w różnych środowiskach naukowych i instytucjach badawczych. W latach 60. i 70. XX wieku w Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk kierował Zespołem Estetyki, był redaktorem naczelnym „Studiów Estetycznych”. W latach 80. i w początku lat 90. XX wieku Profesor Krzemień-Ojak kierował Instytutem Kultury oraz przewodniczył Komitetowi Redakcyjnemu serii tomów *Encyklopedii kultury polskiej*. Przez piętnaście lat pracy na Uniwersytecie w Białymstoku nie tylko stworzył od podstaw w Instytucie Filologii Polskiej dobrze funkcjonującą specjalność kulturoznawczą, która stała się zaczątkiem studiów kulturoznawczych na Uniwersytecie w Białymstoku, ale także potrafił skupić wokół siebie grupę kulturoznawców pracujących zarówno w kierowanym przez niego Zakładzie Wiedzy o Kulturze na Wydziale Filologicznym, jak i w Zakładzie Kulturoznawstwa na Wydziale Pedagogiki i Psychologii. Ta grupa osób, identyfikujących się z kulturoznawstwem, wkrótce po odejściu Profesora na emeryturę utworzyła międzywydziałowe studia kulturoznawcze na Uniwersytecie w Białymstoku.

Przez wszystkie lata pracy na UwB Profesor Krzemień-Ojak z powodzeniem organizował konferencje i sympozja przyciągające do Białegostoku naukowców z całego kraju złączonych pasją rozwijania współczesnej refleksji filozoficzno-antropologicznej, a efektem tego jest seria książek wydawanych pod hasłem: *Kultura*



*i przyszłość*. Dotychczas ukazało się dwanaście tomów, a kolejny, dotyczący kultury PRL-u znajduje się w przygotowaniu redakcyjnym.

Wreszcie należałoby także powiedzieć o wyjątkowej umiejętności Pana Profesora przyciągania młodych ludzi, a także tych starszych, a nawet najstarszych, zaliczanych już do „trzeciego wieku”. Taką płaszczyzną międzypokoleniowych spotkań stały się otwarte wykłady Białostockiej Wszechnicy Kulturoznawczej, dzięki której mogli oni poznawać rozmaite zjawiska artystyczne i różne przejawy życia kulturalnego w kraju i na świecie.

Gdy przygotowywaliśmy tę publikację, jej zamysł wydawał się czytelny. Chcieliśmy w niej zarysować horyzont tematyczny odzwierciedlający zakres naukowych badań Profesora Sława Krzemienia-Ojaka. Jednocześnie towarzyszyła nam świadomość, że to zadanie niemal niewykonalne. Szeroki zasięg kulturoznawczych zainteresowań Profesora, wielość i różnorodność jego naukowych fascynacji trudno oddać w tekstach pomieszczonych w objętościowo ograniczonej z konieczności monografii. Zdecydowaliśmy się zatem na wybór trzech – jak sądzimy – szczególnie ważnych dla Profesora kręgów problemowych. Znajdowały się one zawsze w centrum jego zainteresowań i pasji, którymi inspirował swoich współpracowników i wychowanków.

Trop pierwszy to *Przyszłość kultury*. Rozdział opatrzony tym tytułem stanowi nawiązanie do zainteresowań Profesora dotyczących prognozowania kierunków rozwoju kultury. Z jego inicjatywy formuła „Kultura i przyszłość” stała się wspólnym hasłem obejmującym prowadzone pod kierunkiem Profesora w Zakładzie Wiedzy o Kulturze na Uniwersytecie w Białymstoku prace badawcze, organizowane przez Zakład konferencje i przygotowany cykl publikacji (m.in. *Kultura i sztuka u progu XXI wieku* pod red. S. Krzemienia-Ojaka, *Intermedialność w kulturze końca XX wieku* pod red. A. Gwoźdźcia i S. Krzemienia-Ojaka, *Słowo w kulturze mediów* pod red. Z. Suszczyńskiego, *Przyszłość języka* pod red. S. Krzemienia-Ojaka i B. Nowowiejskiego, *Między powtórzeniem a innowa-*

*cja. Seryjność w kulturze* pod red. A. Kisielewskiej, *Przyszłość tradycji* pod red. S. Krzemienia-Ojaka). Jedną konferencję z tego cyklu zorganizował Andrzej Kisielewski z Zakładu Kulturoznawstwa na Wydziale Pedagogiki i Psychologii (jej pokłosiem stała się książka zatytułowana *Artystów gry z kulturą* pod red. A. Kisielewskiego). Głównym celem przywołanych tutaj konferencji i publikacji było praktykowanie perspektywnego myślenia o kulturze, namysł nad możliwościami i efektami kulturoznawczego prognozowania, wypracowywanie najbardziej skutecznej metodologii prognostycznych badań nad kulturą. Badaniom tym towarzyszyła wielokrotnie podnoszona przez Profesora potrzeba rozpoznawania kierunków zmian kultury współczesnej i podejmowania niełatwej „futurologicznej” refleksji nad przyszłością kultury, pozwalającej wskazać zarówno na jej szanse, jak i na zagrożenia.

Trop kolejny, ujęty w rozdziale drugim, opisaliśmy tytułem *Dzieła–legendy. Rola toposu w kulturze*. W 2007 roku działalność Białostockiej Wszechnicy Kulturoznawczej zainaugurowano odczytem Profesora *O powadze śmieszności czyli o niezwykłych przypadkach Don Kichota z Manczy w kulturze europejskiej*. Dla studentów Uniwersytetu w Białymstoku Profesor prowadził wykład monograficzny *Twórcy – dzieła – legendy* poświęcony interpretacji kulturowego dziedzictwa trzech twórców (Danteo, Cervantesa, Goethego) i trzech dzieł (*Boskiej komedii, Don Kichota, Fausta*). W jego domowym archiwum pozostało wiele materiałów zgromadzonych do pracy monograficznej dotyczącej tego tematu – pracy, której nie zdążył już, niestety, przygotować. Problem żywotności toposu kulturowego i kulturowych funkcji narracji literackich był bardzo bliski Profesorowi. W rozdziale drugim chcieliśmy oddać jego fascynację procesem recepcji wielkich dzieł w kulturze europejskiej, a zwłaszcza uformowanych w tym procesie wyobrażeń.

Trop ostatni, któremu poświęciliśmy rozdział trzeci, wyraża się w tytule *Kultura mediów w refleksji estetycznej*. Swoją działalność naukową Profesor Krzemień zaczynał jako estetyk. Później jego

pasją stały się studia nad kulturą, w szczególności nad kulturą współczesną. Z zainteresowaniem śledził dokonujące się w niej przemiany. Był otwarty na podejmowanie nowych problemów badawczych, jakie pojawiły się wraz z rozwojem mediów. Z uwagą wsłuchiwał się w analizy medioznawców. A jednocześnie był zwolennikiem połączenia namysłu nad kulturą medialną z refleksją estetyczną i kulturologiczną. Ostatnia część publikacji dotyczy więc problematyki estetycznego wymiaru współczesnej kultury medialnej, a także medialnego aspektu współczesnej sztuki. Znajdują się w niej teksty stanowiące próbę estetycznego opisu nowych mediów, ukazujące estetyczny wymiar formowanych przez nie tożsamości kulturowych, badające multimedialność kultury i „mediatyzację” sztuki współczesnej, sytuujące kulturę medialną w przestrzeni dyskursu kulturologiczno-estetycznego.

Tytuł całego tomu *Przyszłość kultury. Od diagnozy do prognozy* miał w założeniu oddać bogaty katalog wspomnianych problemów badawczych, a jednocześnie wskazać na główną ideę, która przyświecała całej pracy naukowej patrona naszej publikacji – Profesora Sława Krzemienia-Ojaka. Zgromadziliśmy tutaj teksty jego przyjaciół i współpracowników, którzy zechcieli – za co jesteśmy ogromnie wdzięczni – wziąć na warsztat i twórczo rozwinąć zaproponowane zagadnienia. Dzięki nim możemy oddać do rąk Czytelnika tom obejmujący takie tematy, jak: idea retrotopii Zygmunta Baumana (Wojciecha Józefa Burszty), „trzecia kultura” (Kazimierza Krzysztofka), kultura postapokaliptyczna jako alternatywna wizja przyszłości (Karoliny Wierel), perspektywa przyszłości teatru (Moniki Kostaszuk-Romanowskiej), antropologiczna granica piękna (Steffena Dietzscha), związki etnologii i sztuki w obrazach wykreowanych przez Bronisława Malinowskiego (Andrzeja Kisielewskiego), socjologiczna analiza recepcji malarstwa Jerzego Dudy-Gracza (Anny Matuchniak-Krasuskiej), reprezentacje hiszpańskich tradycji kulturowych w filmach Pedra Almodóvara (Katarzyny Citko), przyjemności związane z oglądaniem telewizji jako

kulturowy rytuał (Alicji Kisielewskiej), kino objazdowe i jego publiczność w XX wieku (Eweliny Wejbert-Wąsiewicz).

Wydaje się, że jeszcze tak niedawno Profesor Sław Krzemień-Ojak był z nami i wspierał nas swoim autorytetem, wiedzą i ogromnym życiowym doświadczeniem w staraniach o utworzenie studiów kulturoznawczych na Uniwersytecie w Białymstoku. Przyjechał do Białegostoku pomimo tego, że już nie pracował na Uczelni – był na emeryturze. Wówczas wydawało nam się, że będzie z nami zawsze.

*Alicja Kisielewska*

*Monika Kostaszuk-Romanowska*

*Andrzej Kisielewski*



# **PRZYSZŁOŚĆ KULTURY**





**Wojciech Józef Burszta**

## **Płynność i retrotopia**

### **Liquidity and retrotopia**

#### **Abstract**

The article focuses on Zygmunt Bauman's last, posthumously published book, in which he claims that the emergence of retrotopia is interwoven with the deepening gulf between power and politics that is a defining feature of our contemporary liquid-modern world, the gulf between the ability to get things done and the capability of deciding what things need to be done, a capability once vested with the territorially sovereign state. True to the utopian spirit, retrotopia derives its stimulus from the urge to rectify the failings of the present human condition, though now by resurrecting the failed and forgotten potentials of the past. Imagined aspects of the past, genuine or putative, serve as the main landmarks today in drawing the road-map to a better world. Having lost all faith in the idea of building an alternative society of the future, many turn instead to the grand ideas of the past, buried but not yet dead. Such is retrotopia, examined by Zygmunt

Bauman. Having devoted himself to the "liquidity" of our life most of his books after 2000, Bauman in the last years seems to have felt that this fluidity is unbearable and that there must be an attempt to stop the process. Such a defense of today's precariousness and uncertainty becomes the myth of the past.

9 stycznia 2017 roku odszedł „do płynnej wieczności” Zygmunt Bauman. W jego imponującym dorobku, który czeka na staranną i niespieszną wiwisekcję, dominują dzieła, które zwykło się nazywać książkami autorskimi. Tak wygląda trajektoria jego refleksji nad ponowoczesnością, a później płynną nowoczesnością – każda kolejna pozycja to oświetlenie problemu współczesności pod innym nieco kątem, zawsze jednak w ścisłym związku z nami, uczestnikami kultury, którzy na co dzień zmagamy się ze światem, w którym przyszło nam żyć. Zawsze podkreślał on, że humanistyka jest nade wszystko opowieścią o naszej codzienności, o Lebenswelcie. Intelktualista jest tedy jedynie tłumaczem spraw, które dotyczą nas wszystkich, ale o konsekwencjach których nie potrafimy niekiedy myśleć w trybie interpretacyjnym. Bauman podsuwa konteksty, zachęca do podążania różnymi drogami prowadzącymi wszakże zawsze do jednego punktu – do nas samych, rzuconych w świat, którego nie wybraliśmy, ale który odciska piętno na wszystkich naszych wyborach i zaniechaniach, pewności i obawach, koncepcji życia rodzinnego, granicach samotności i ułudach bytowania wspólnotowego.

Dorobek Zygmunta Baumana zbudowany jest tedy na zakładanej przez niego możliwości dialogu i rozmowy z Czytelnikiem/Czytelniczką – bo to do nas autor się zwraca, a nie do własnej narcystycznej osobowości, każącej mu „produkować” kolejne książki. W *To nie jest dziennik* tak pisze o swoim statusie outsidera – jak mawiał – wewnętrznego i zewnętrznego:



Jeśli zaś chodzi o opisywanie mnie jako zupełnego outsidera, outsidera w każdym calu (...) nie mam powodów, by się z tym nie zgadzać. Rzeczywiście, nie „należałem” nigdy w pełni do żadnej szkoły, zakonu, środowiska intelektualnego, stronnictwa politycznego czy grupy interesu; nie ubiegałem się o przyjęcie do żadnego z tych tworów i niewiele robiłem, by zasłużyć na zaproszenie (...). Sądzę, że do końca życia będę skazany na rolę outsidera, ponieważ brakuje mi niezbędnych cech akademickiego insidera: lojalności wobec określonej szkoły, umiejętności podporządkowania się jej metodom i widzeniu świata, a także gotowości do przestrzegania kryteriów spójności i logiczności przyjmowanych przez tę szkołę. I szczerze mówiąc, nie przeszkadza mi to...<sup>1</sup>.

Stąd – śmiem twierdzić – taka swoista tonacja, *timbre* i charakter refleksji nad światem, którą Bauman uprawiał. Jest to refleksja zarówno outsidera, jak i kogoś, kto na dobre tkwi w sferze zwanej przez Anglosasów *betwixt and between*, a przez Francuzów *l'envers et l'endroit*. Ten ktoś żyje wprawdzie w społeczeństwie, funkcjonuje jako jego pełnoprawny podmiot, ale jednocześnie – niekiedy z rozmysłem, niekiedy zmuszony do tego – sytuuje się na jego obrzeżach, by tym intensywniej myśleć zarówno o mechanizmach, które pchają świat ku kolejnym odsłonom dziejów, jak poddawać wiwisekcji samego siebie z punktu widzenia osobistych doświadczeń kulturowych. Z bycia „w i pomiędzy” czerpać zatem można wielorakie korzyści intelektualne, zawsze jednak kosztem osamotnienia, które sprawia, że Zygmunt Bauman był intelektualistą osobnym, odpowiedzialnym wyłącznie za siebie i własne myśli, unikającym konsekwentnie tworzenia odrębnej szkoły myślenia, która miałaby jeszcze w dodatku jakieś administracyjne ułożenie. Jakakolwiek „replika” myślenia Baumana jest po prostu nie do pomyślenia, a ci wszyscy, którzy próbują go kopiować, naznaczeni

---

<sup>1</sup> Z. Bauman, *To nie jest dziennik*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2012, s. 137-138.

są od razu piętnem wtórności. Myśl Baumana jest w takim stopniu naznaczona autorską sygnaturą, a jednocześnie tak uwodzi nieświadomych tego faktu, że łatwo ją przytaczać i powielać, o wiele trudniej zaś rozwijać, jako że autor stawia przed nami wyjątkowo trudne zadanie. Za każdą metaforą kryje się wyrafinowanie, staranna refleksja, rozległa wiedza i doświadczenie wygnańca.

Warto zwrócić uwagę na dwa jeszcze aspekty postawy intelektualnej Baumana. To one, jak się wydaje, przesądziły o wielkim oddziaływaniu jego sposobu widzenia świata, one też dały jego myśli niezwykłą żywotność i przywiodły go w końcu do idei retrotopii. Pierwszy to wielka atencja dla literatury i przekonanie, że – wbrew wielu naukowcom – nie stanowi ona jakiegoś wtórnego źródła wiedzy, bo jest „twórczością” a nie „poznaniem”. Literatura bardzo często, w swoim języku i stosując typowe dla siebie środki ekspresji, potrafi lepiej, wcześniej i często głębiej uchwycić „ ducha czasu”, przewidzieć zmiany i tendencje w życiu społecznym, niżli czynią to nauki społeczne. Warto więc śledzić „świat wyobrażony” w literackich kreacjach, bo wiele nam on podpowie o kształtach reprezentacji społecznych, które tworzą się na naszych oczach, chociaż jedynie je przeczuwamy, jako że nie uzyskały swej wyraźnej formy. Dla Baumana, co podkreślał wielokrotnie, socjologia i literatura są siostrami syjamskimi, obie eksplorują tajemnice ludzkiego doświadczenia. Tylko język niemiecki zakłada dwa sensy pojęcia „doświadczenia”, które w języku polskim i angielskim oddajemy za pomocą jednego terminu. Chodzi o doświadczenie w sensie *Erfahrung* (obiektywne aspekty doświadczenia) i w sensie *Erlebnis*, które wiąże się z subiektywnymi aspektami doświadczenia. Zarówno socjologia i inne nauki społeczne oraz humanistyczne, jak i literatura są w istocie rozmową, dialogiem z i o ludzkim doświadczeniu<sup>2</sup>. Obie są dyskursami, bo świat jest dyskursem.

---

<sup>2</sup> Zob. Z. Bauman, R. Mazzeo, *In Praise of Literature*, Cambridge 2016, s. 3.

Co więcej, jeśli chodzi o ów drugi aspekt „metody” Baumanowskiej, twierdził on, że w wyniku doświadczania świata najpierw pojawia się metafora, będąca próbą ujęcia tego co widziane, dopiero później – na jej bazie – tworzone są naukowe pojęcia i konstrukcje. Tym samym wpisuje się on w tę płodną tradycję rozszerzania granic humanistyki (a może i nauk przyrodniczych), którą znamionują nazwiska Mary Hesse czy Jacquesa Derridy. Mam jednak wrażenie, że Baumanowi przyświecał także cel czysto edukacyjny. Namawia nas on nie tylko do rozszerzania horyzontów humanistyki, ale do poszerzania pola własnej wrażliwości, do starannego szukania samych siebie w sztuce, zarówno w tradycyjnej literaturze, jak i sztukach wizualnych. Człowieczeństwo, nawet w czasie ideologii konsumeryzmu, jakże dogłębnie nicowanej na kartach książek Baumana, zasadza się wszak na możliwości wyboru i sięgania po wszystko, co pomaga ekspresji własnej tożsamości. Nie wszystko jeszcze zostało sprzedane i kupione, enklawy wymykające się standaryzowanej indywidualizacji ciągle istnieją.

Wielkość i wartość myśli Zygmunta Baumana, ale także jej nieuchronna ambiwalencja, zawierają się w jego umiejętności unikania, wręcz nieufności wobec rutynowego postrzegania świata. Warto w tym momencie przywołać pisarza amerykańskiego Toma Robbinsa z jego wizją „tunelowego” widzenia i myślenia. Według autora *Martwej natury z dzieciństwem*

„widzenie tunelowe” jest schorzeniem, w którym pojmowanie ograniczone jest ignorancją i zniekształcone nabytymi i nienaruszalnymi prawami. „Widzenie tunelowe” wywoływane jest przez optycznego grzyba, który rozmnaża się wtedy, gdy mózg jest mniej energiczny niż ego. Liczne powikłania wywołuje kontakt chorego z polityką. Gdy dobra idea zostanie przetrawiona przez filtry i kompresory „widzenia tunelowego”, po wydaleniu – jest nie tylko pomniejszona w skali i wartości, ale jej nowa, dogma-

tyczna konfiguracja daje przede wszystkim efekt przeciwny do zamierzonego.<sup>3</sup>

Los wygnańca na pewno sprzyja nieufności wobec tunelowych pokus prostych recept i oddania się w pacht ideologicznych zacie-trzewień. Myślenie i widzenie tunelowe jest bowiem nie tylko za-bójcze dla tego, kto je uprawia, ale także dla kultury – „idee postu-lują mistrzowie, dogmaty – uczniowie, a Budda zawsze ginie po drodze” – podsumowuje Robbins<sup>4</sup>, a nam wypada tylko przyznać, że Bauman unika wszystkich tych możliwości, będąc *between and betwixt*, zachęcając do rozszerzania tuneli, którymi wiedzie nas świat ku rzekomej szczęśliwości już za życia.

Dziesiątki książek jakie Bauman napisał po przejściu na emery-turę w roku 1990 dotyczą „płynności” naszych czasów we wszyst-kim obszarach życia i doświadczenia. Właśnie dychotomiczna me-tafora stałości/płynności staje się kluczowa w jego opisach nowo-czesności, która „upłynnia” wszystko to, co zdawało się trwałe i niepodważalne. Ale Bauman nie postrzega pary stałość/płynność jako prawdziwej dychotomii, ale raczej jako pojęcia w sposób nie-rozerwalny połączone dialektyczną więzią:

Przecież to przecież poszukiwanie stałości rzeczy i stanów najczę-ściej uruchamiało, utrzymywało w ruchu i nadzorowało proces upłynniania tychże rzeczy i stanów. Jednocześnie to bezkształt-ność sączącej się, cieknącej i lejącej się cieczy skłaniała do podej-mowania wysiłku jej studzenia, tamowania, zagęszczania i nada-wania jej kształtu. Jeżeli istnieje coś, co pozwalałoby na rozróż-nienie „stałej” i „płynnej” fa z y nowoczesności (to znaczy nada-nie im kolejności), to jest to zmiana, jaka zaszła zarówno w jaw-nym, jak i ukrytym celu owego nieustającego wysiłku<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> T. Robbins, *Martwa natura z dzieciństwem*, przeł. J. Polak, Poznań 1995, s. 86.

<sup>4</sup> Tamże, s. 85.

<sup>5</sup> Z. Bauman, *To nie jest dziennik*, dz. cyt., s. 138-139.

Poświęciwszy „upłynnianiu” rzeczywistości gros swoich książek po roku 2000, Bauman w ostatnich latach jakby przeczuwał, że owa płynność staje się nie do zniesienia i musi pojawić się jakaś próba zahamowania tego procesu. W zapiskach z 1 stycznia 2011 roku intuicję, że tak się właśnie dzieje wyraził w tytule *O nowym wcieleniu Anioła Historii*, a co później znalazło dojrzały wyraz w idei retrotopii.

Bauman nie doczekał ukazania się tej ostatniej, jak się okazało, swojej książki, która premierę miała jeszcze w tym samym miesiącu, w którym odszedł<sup>6</sup>. Retrotopia, bo o niej mowa, to z pewnością nie tylko pożegnanie wielkiego socjologa ze światem, ale także ostateczny rozrachunek z własnym intelektualnym dziedzictwem. Książka „gęsta”, bezwzględna w diagnozach, przypominająca tren żałobny i lament, tyle tylko, że dedykowany nie zmarłej osobie, ale pewnej formie utraconej kultury ufającej, że przyszłość daje nadzieję. Nawet struktura tej niewielkiej pracy przypomina klasyczny porządek epicedium: zaczyna się od wyjawienia przyczyny bólu, by przejść do wyliczenia cech i zasług zmarłego, następnie opłakiwać stratę i wreszcie szukać pocieszenia i dać moralne pouczenie. To ostatnie, co pewnie będzie dla wielu zaskakujące, płynie na końcowych kartach książki z ust... papieża Franciszka i słów jego gorącego apelu z 6 maja 2016 roku o budowanie kultury dialogu. Bauman, w pełni solidaryzując się z jego słowami, kreśli finalne zdanie książki, które brzmi: „W o wiele większym stopniu niż kiedykolwiek, my – zamieszkujący Ziemię – albo podamy sobie ręce, albo wykopimy wspólny grób”<sup>7</sup>. Kosmopolitycznie zintegrowana ludzkość to nie idea polityczna, ale apel do nas wszystkich, abyśmy wyrwali się z podszeptów retrotopii opisywanej w żałobnym Baumanowym pożegnaniu.

---

<sup>6</sup> Z. Bauman, *Retrotopia*, Cambridge 2017. Książka miała premierę 27 stycznia.

<sup>7</sup> Tamże, s. 167.

Co znaczy jednak termin retrotopia? Zygmunt Bauman był przekonany, że sam go stworzył, łącząc utopię z retro i odwołując do akwareli Paula Klee i jej interpretacji przez Waltera Benjamina, która posłużyła mu z kolei do stworzenia figury intelektualnej słynnego Anioła Historii. Koniecznie trzeba zacytować oryginalny fragment z pracy niemieckiego filozofa:

Klee namalował obraz, zatytułowany *Angelus Novus*. Przedstawia anioła, który wygląda, jak gdyby chciał się oddalić od czegoś, w co się uporczywie wpatruje. Oczy szeroko otwarte, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Ale od raju wieje wicher, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich złożyć. Ten wicher pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której jest zwrócony plecami, podczas gdy przed nim rośnie stos ruin. Tym wichrem jest to, co nazywamy postępem<sup>8</sup>.

Benjamin uświadamiał wszystkim piewcom postępu, że to nie blaski przyszłości nas pociągają, ale mroczne widma przeszłości odpychają i zmuszają do ucieczki, a zatem kierowanie się ku przyszłości jest nade wszystko ucieczką od przeszłości. Bauman, we wspomnianych zapiskach z roku 2011, postulował, że powinniśmy zrezygnować z jednego jedyne Anioła Historii i zastąpić go rojem „aniołów biografii”. Dzięki temu wyznalibyśmy, iż

jesteśmy tłumem samotników, popychanych ku przyszłości, do której stoimy odwróceniem plecami, podczas gdy znajdująca się przed nami sarta odłamków (pozostałości po naszych strzaskach)

---

<sup>8</sup> W. Benjamin, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 418.

nych nadziejach, zawiedzionych oczekiwaniach i straconych szansach) piętrzy się ku niebu<sup>9</sup>.

Słowem – nie możemy spodziewać się zbawienia po społeczeństwie, musimy radzić sobie sami. I dalej:

W naszym rozproszkowanym, zatomizowanym społeczeństwie, pełnym odłamków rozbitych więzi międzyludzkich i ich nader wątłych namiastek, skarłowaciały następca Anioła Historii znajduje mnóstwo powodów do odrazy, obrzydzenia i uciezki. Wśród wielu odpychających widoków podgniłe i rozkładające się zombi „społeczeństwa” czy „wspólnoty” najnatrętniej bodaj rzucać im się będą w oczy...<sup>10</sup>.

Pięć lat później Bauman znajduje jednak inny trop, także związany z figurą Anioła Historii. Jest to ponadto jego ostatnia wypowiedź w kwestii dialektycznej pary pojęć stałości i płynności. O ile bowiem oryginalnego anioła Klee odpychał wstręt do okropieństw przeszłości, ten dzisiejszy – powiada Bauman w *Retrotopii* – nie tyle rozpada się na skarłowaciałe „anioły biografii”, co przeobraża w postać, która mknie na ślepo plecami do przodu, ale pchana strachem przed... **przyszłością**. Inaczej sprawę ujmując – retrotopia to zwrócenie się ku wyobrażeniom przeszłości, nostalgiczny powrót w realia uważane za bezpieczne, zrozumiałe i – co mniej ważne – stabilne bo przewidywalne. Dotyczy zbiorowości, ale także jednostek, jest poszukiwaniem – z różnych powodów – pewności i uciezką przed nieznanym. Co ciekawe, opublikowana w ubiegłym roku powieść amerykańskiego pisarza, okultysty i ekologa, Johna Michaela Greera, zatytułowana jest nie inaczej, jak *Retrotopia*<sup>11</sup>. Opowiada ona historię upadku Ameryki w roku 2065

---

<sup>9</sup> Z, Bauman, *To nie jest dziennik*, dz. cyt., s. 177.

<sup>10</sup> Tamże, s. 178-179.

<sup>11</sup> J. M. Greer, *Retrotopia*, Founders House Publishing: LLC 2016.

i receptę na powrót do jej ponownego rozwoju i zbudowania sprawiedliwości, jaką przynosi pewien emisariusz, który namawia do tego, aby modelem dla przyszłości stało się zaufanie do przeszłości. Kongenialność? Zapewne, ale w wypadku amerykańskiego autora, także wiara, że to ma sens. I o tym właśnie pisze Bauman: że ludzie wierzą, iż powrót do przeszłości jest nie tylko realny, ale może być skuteczną receptą na dzisiejsze turbulencje i permanentną płynność zglobalizowanej rzeczywistości.

Świat drugiej dekady XXI stulecia jest antyutopijny, pełen niewiary, że przyszłość może przynieść postęp, polepszyć zbiorowy i indywidualny byt. Przeciwnie, jest przepojony nostalgią za czasami, które z dzisiejszej perspektywy jawią się jako pożądane, rzekomo sprawdzone, choć przecież także pełne przemocy i okrucieństwa. Przeszłość jest idealizowana i traktowana wielce wybiórczo, jako „nasza” przeszłość. Przeszłość już była, nie może więc popełnić błędów, które przyszłość jak najbardziej jest w stanie! Co więcej, można nią manipulować i tak się właśnie powszechnie robi. Niewiara w przyszłość – powiada Bauman – napędza retrotopijne tendencje, rozlewające się w niemal wszystkich obszarach życia jednostkowego i zbiorowego. Baumanowa *Retrotopia* jest ich wstępnym inwentarzem i opisem, to ostatnia metafora, jaką nam pozostawia do rozważenia, podjęcia i krytycznej wiwisekcji.

Bauman ujął sentymenty i praktyki retrotopii w czterech odsłonach: powrotu do Hobbesa, powrotu do plemion, powrotu do nierówności i powrotu do łona. Takie tytuły noszą właśnie kolejne rozdziały tej niewielkiej objętościowo, ale wyznaczającej nowe pole rozważań książki-testamentu. Wielki socjolog zastosował przy tym ulubioną przez siebie metodę, którą zawdzięczał jednemu z pionierów polskiej socjologii, Gustawowi Ichheserowi i jego anegdotce o pokoju, do którego można wejść wieloma drzwiami. Obok każdego z nich umieszczony jest włącznik pozwalający zapalać innego koloru światło – żółte, zielone, czerwone, niebieskie itd. Wchodząc różnymi wejściami, zapalamy światło, przekonani, że kolor, w jaki rozświetla pomieszczenie dzięki „naszemu” przyciskowi, jest



tym prawdziwym. Tymczasem, jak utrzymywał Bauman, sam będąc także znamienitym fotografem, każde światło wydobywa inne aspekty rzeczywistości i żaden z opisów nie wyklucza pozostałych, każdy może być prawdziwy i nieprawdziwy jednocześnie.

Podobnie jest z barwami i odcieniami retrotopii. Można spojrzeć na nią przez pryzmat swoistego powrotu do idei walki wszystkich ze wszystkimi Thomasa Hobbesa, co nie oznacza, że w XXI wieku wracamy do początkowego stanu natury, ale tyle tylko, że to, co siedemnastowieczny filozof nazywał umową społeczną i obrazował biblijnym Lewiatanem, istnieje dzisiaj w postaci nieprzebranych, konkurujących ze sobą, często wadliwych reguł i zasad, wzajemnej nieufności, mnożenia się teorii spiskowych i wojen kulturowych. Wszystko zdaje się iść ku gorszemu. Przyszłość niczego lepszego nie zapowiada, cóż więc bezpieczniejszego, niż zwrócić się ku fantazjom z „lepszych czasów”.

Jedną z odpowiedzi na permanentną niepewność i nieznośną płynność jest powrót w realia plemienne, co jest coraz powszechniejszą reakcją na świat zderegulowany i pobawiony centrum, wielokulturowy i przepojony lękiem przed (pewnie jeszcze gorszą) przyszłością. Bauman analizuje dzisiejszy nacjonalizm, narastanie tendencji populistycznych w świecie (Trumpa w to włączając!), ale przede wszystkim pokazuje, w jaki sposób antropologiczna opozycja „my”–„oni” rozpisuje się i multiplikuje – od obrony tożsamości narodowych i dziedzictwa przodków (zawsze naszych) aż po środowiska elektroniczne, które wbrew nadziejom sprzed lat, wcale nie sprzyjają emancypacji, porozumieniu i dialogowi, lecz stwarzają – jak sam lubię to nazywać – nową wersję *homo barbarus*<sup>12</sup>. Powszechnie możemy doświadczać skutków gremialnego odwrótu od jakichkolwiek form uniwersalności, wszyscy zaczynają chronić się w obrębie własnej terytorialności i odwołań do własnego dziedzic-

---

<sup>12</sup> W. J. Burszta, *Homo Barbarus w świecie algorytmów*, „IDEA – Studia nad strukturą pojęć filozoficznych” 2016, XXVIII/2, s. 5-19.

twa, i tylko do niego. Zamiast globalnej solidarności, przywiązanie i obrona lokalnej monokultury.

Rozdział o powrocie do nierówności to oczywiście kluczowa część *Retrotopii*, przypomnienie wszystkich argumentów obnażających logikę neoliberalnego porządku świata, znanych z wielu innych książek Zygmunta Baumana. To bezkompromisowy głos staro socjalisty, który nie może pogodzić się z myśleniem, że nierówności są sprawą naturalną, że niejako wynikają z samej logiki świata społecznego. Odrzucenie wiary, że podział na bogatych i biednych daje się przynajmniej minimalizować i stanowi kwestię etyki, skutkuje nie tylko odwrotem od solidarności społecznej, ale także nieuchronnym, choć nieplanowanym być może, powrotem do przeszłości. Ten rodzaj retrotopii może zakończyć się globalną katastrofą w momencie, kiedy światy uprzywilejowanych i tych pozabawionych szans „rozjadą” się ostatecznie. Wówczas istotnie możemy wrócić w realia sprzed Lewiatana.

Mamy wreszcie powrót do „nirwany łona”, ostatnią z omawianych form retrotopii. W istocie dotyczy to tylko owej uprzywilejowanej części społeczeństw i jest antidotum bogatych na powrót do trybalizmu innych, do czego ich się zresztą namawia. Nazywa się to racjonalnym egoizmem i oznacza całkowite, wyłączne skupienie na sobie, permanentne ignorowanie innych, powrót do sytuacji, kiedy samo pojęcie wolności staje się puste. Jestem tylko ja, bezpiecznie usadowiony w kokonie własnej jaźni, idealnie socjalizowany do neoliberalnego świata. Inni to tłum, ci wszyscy, dla których pożywką jest separowanie „naszości” od reszty świata. Idealnym połączeniem obu tych tendencji wydaje się Donald Trump. Z jednej strony strojący się w piórka trybuna plemiennej, dumnej z przeszłości i do niej wracającej Ameryki, z drugiej – cyniczny, egoistyczny, neoliberalny przedsiębiorca, najlepiej czujący się w którejś z Trump Tower... Namawia Amerykanów do trybalizmu, a sam bezpiecznie wraca do łona o nazwie „Me”.

Retrotopijne poszukiwania można dalej rozgałęziać, ta koncepcja jest na tyle inspirująca, że już pojawiają się rozszerzone de-

finicji retrotopii, obejmujące także praktyki artystyczne i estetyczne. Czy nie w takim świetle należałoby postrzegać retromanię w muzyce popularnej, opisaną kilka lat temu przez Simona Reynoldsa?<sup>13</sup> Dzisiaj to już także widoczna tendencja w kinie, powieści współczesnej i innych dziedzinach popkultury. Czy retrotopia stanie się jedną z ważnych metafor pierwszych dekad XXI wieku?

W pięknej, przywołanej już wcześniej książce z 2016 roku, *In Praise of Literature*, będącej zapisem rozmów Zygmunta Baumana z włoskim wydawcą i eseistą Riccardo Mazzeo, obaj zastanawiają się nad metaforami dla XXI wieku. Mazzeo przywołuje wówczas książkę swojego przyjaciela, profesora literaturoznawstwa Stefano Taniego. Zaproponował on trzy takie metafory – Ekranów (patrzenie na siebie), Alzheimer (opróżnianie siebie ze zbędnego balastu) i Zombie (permanentna transformacja siebie)<sup>14</sup>. Wszystkie są, jak podkreśla Tani, wynikiem procesów płynnej nowoczesności opisywanej w każdym możliwym przejawie i aspekcie przez polskiego socjologa. Sprowokowany do podania własnych propozycji Zygmunt Bauman opowiada się za Narcyzem, ale zaraz dodaje, że nie jest przypadkiem, że wybór Taniego dotyczy wyłącznie metafor związanych z *ego*, dla nich meta-metaforą jest właśnie Narcyz. Uderza brak metafor związanych z życiem społecznym, kulturą i polityką.

Nie mam wątpliwości, że retrotopia jest autorską propozycją, jaką Bauman zostawia nam w spadku. Można powiedzieć, że logicznie wynika ona z drogi intelektualnej, jaką przebył i rozwoju refleksji nad, płynnym przeciwieństwem, światem ponowoczesnym. To metafora na nowe czasy, kiedy owa płynność staje się nie do zniesienia.

Od momentu przejścia na emeryturę w roku 1990 Zygmunt Bauman napisał czterdzieści książek. Wiele z nich to prace funda-

---

<sup>13</sup> S. Reynolds, *Retomania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, New York 2012.

<sup>14</sup> Z. Bauman, R. Mazzeo, *In the Praise of Literature*, dz. cyt., s. 83.

mentalne, stanowiące kanon światowej literatury humanistycznej. Przez lata „mówiono i pisano Baumanem”, a on sam pytany o to, dlaczego ciągle nie rezygnuje z zabierania głosu, odpowiadał: „ponieważ sprawy mogą wyglądać inaczej, powinno się różne rzeczy robić lepiej”. Tym bardziej symptomatyczne jest, że kodą *Retro-manii* jest zawierzenie słowom Franciszka, który jako jeden z niewielu dziś autorytetów globalnych daje pocieszenie i moralny nakaz – dzielenie się owocami ziemi i ludzkiej pracy to nie jedynie filantropia ale zobowiązanie moralne.



**Kazimierz Krzysztofek**

**Między mędrca szkiełkiem i okiem  
a czuciem i wiarą.  
Rozważania o trzeciej kulturze**

**Between "sage's glass and eye" and "feeling and faith".  
Some considerations of the third culture**

**Abstract**

The article is an immediate attempt to answer some questions referring to relationships between science and humanities in the digital age. The key question is as follows: does our experience and practice in all of the orientations of human activities: expressive, lucid, cognitive, and instrumental to others manifesting themselves as a part or in some areas entirely in the digital environment create more chance for the integration of our knowledge. The point of the paper is to indicate, that this environment allows us to achieve this purpose, i.e. building a cohesive knowledge about individuals, societies and nature. This would enable us to overcome an old division on two cultures coined by Charles Percy Snow and set up

an interface between them leading to the “third culture” as defined by John Brockman.

## Wprowadzenie

Celem tego eseju jest próba odpowiedzi na pytanie, czy to, że ludzkie doświadczenie i praktyka w niemal wszystkich orientacjach aktywności: ekspresywnej, ludycznej, kognitywnej, komunikacyjnej, poznawczej i in. manifestują się częściowo, a w wielu przypadkach także całościowo w środowisku cyfrowym, stwarza większe szanse na integrację nauk, które te praktyki badają i pozwoli na stworzenie spójnej wiedzy o przyrodzie, społeczeństwie i człowieku. Nie chodzi o często wyszydzaną ogólną teorię wszystkiego, a o coś, co w myśli społecznej przynajmniej ostatnich dwu dekad funkcjonuje jako „trzecia kultura”.

Nad jej brakiem ubolewał przed ponad pół wiekiem Charles Percy Snow w książce *The Two Cultures*<sup>1</sup>. Te dwie kultury – jedna powoływana przez nauki ścisłe i przyrodnicze, druga przez nauki społeczne i humanistyczne – kreują dwa odrębne, nieprzenikające się światy poznania. Mówiąc dzisiejszym językiem, między jednymi i drugimi nie było „interfejsu”. Nasza wiedza była pęknięta.

Jeśli procesy poznawcze dokonują się w coraz większym stopniu w środowisku cyfrowym, to powinno to oznaczać, że ten interfejs jest dziś możliwy. Jego brak brał się stąd, że przedstawiciele twardych nauk nie widzieli możliwości dialogu z „miękkimi”, hermeneutycznymi, interpretatywnymi dyscyplinami. W rezultacie wiedza o człowieku była jakby przepołowiona – jawił się on osobno jako twór biologiczny, zaprogramowany genetycznie, z jednej strony, z drugiej zaś – kulturowy formowany przez pozagenetycz-

---

<sup>1</sup> Ch.-P. Snow, *The Two Cultures*, Cambridge 1993.

ny przekaz informacji. Zaciążyła na tym tradycja oświeceniowa, która wyniosła scjentyzm i empiryzm na piedestał, spychając zeń sztuki wyzwolone; próbowała narzucić w swej skrajnej wersji maszynowy paradygmat społeczeństwa i człowieka. Wtedy drogi scjencyzmu, naukowego i społeczno-humanistycznego oglądu świata na długo się rozeszły, zrywając tradycje holistycznego podejścia do świata, który reprezentowali odrodzeniowi polihistorzy i twórcy z da Vincim i Michałem Aniołem na czele. Zapewne nie przyszło im do głowy zadawać sobie pytanie, czy są inżynierami, artystami czy myślicielami.

Przez całe tysiąclecie „długiego trwania” kultura jako sfera twórczości przenikała całą wytwórczość. Grecy nie znali pojęcia sztuka. To, co dziś rozumiemy przez sztukę, mieściło się w *τέχνη* i obejmowało nadto rzemiosło, sprawność, mistrzostwo w jakiejś dziedzinie. Własną twórczością nasycał swe dzieło nie tylko ktoś, kogo wedle późniejszych pojęć nazwalibyśmy „artystą”, ale także rzemieślnik, w którego wytworach zmaterializowana została jakaś część jego osobowości, wrażliwości, widzenia świata itp. W tej fazie kultura nie miała swej autonomii, przenikała wszystko.

## **Kondycja nauk społecznych w warunkach rewolucji technologicznej**

Oto przychodzi rewolucja informacyjna, która zmienia oblicze technologii i środowiska społecznego. Nauki przyrodnicze, ściśle i inżynierskie jako pierwsze ją zdyskontowały. Zaczęły coraz śmielej wkraczać na grunt zarezerwowany dla nauk społecznych i humanistycznych. Te znalazły się w trudnej sytuacji, ponieważ nie stoi za nimi autorytet „twardej nauki” i zaczęły być spychane na pobocza jako hermeneutyczna humanistyka, a jej miejsce zajmują nauki przyrodnicze, które cieszą się takim autorytetem i które oferują wiedzę uznawaną za przydatną do rozumienia procesów zachodzących w społeczeństwie technologicznym.

Obszary przypisane naukom społecznym są coraz mocniej penetrowane przez „twarde” nauki przyrodnicze i matematykę. Są to przyczółki przyrodoznawstwa w obszarze nauk społecznych. Już od dawna takim przyczółkiem stała się cybernetyka, która wzbogaciła badania społeczne. Obecnie jest to nowa nauka sieci, którą od lat 90. rozwijają matematycy i fizycy, m.in. ze szkoły Alberta-László Barábasi’ego<sup>2</sup>. Przeniesiona na grunt nauk społecznych zaowocowała ona nowym nurtem badań – analizą sieci społecznych.

Z obszaru biologii na grunt nauk społecznych, zwłaszcza psychologii, przeszczepiona została jako społeczna neuronauka–neurobiologia, która dała podstawy neurokognitywistyce. Ze sfery informatyki, zwłaszcza obszaru sztucznej inteligencji oraz robotyki – badania nad algorytmami, m.in. mrówkowymi, które wyjaśniają zjawisko „inteligencji roju” – *swarmintelligence*<sup>3</sup>. Są one pomocne w rozumieniu inteligencji kolektywnej (*smart mobs*), technologii kooperacji<sup>4</sup>.

Dla niektórych wpływowych badaczy nie jest to już społeczeństwo, jakie opisywała od swych narodzin socjologia. Jest to jakieś postspołeczeństwo. Jest kilka impulsów, które skłaniają niektórych autorów do wyrażenia takiego stanowiska. Pierwszy to ten, że socjologia straciła przedmiot badania, bo społeczeństwa po prostu już nie ma. Że jest to zakwestionowanie istnienia społeczeństwa świadczy tytuł, jakim opatrzyła swą książkę Karin Knorr-Cetina: *Social Relations in Post-social Knowledge Societies*<sup>5</sup>. Autorka posługuje się oksymoronem *post-socialsocieties*. To szer-

---

<sup>2</sup> A.-L. Barábasi, *Linked. The New Science of Networks*, Cambridge, Ma. 2002.

<sup>3</sup> H. Rheingold, *Smart Mobs. The Next Social Revolution. Transforming Cultures and Communities in the Age of Instant Access*, Cambridge, Ma. 2002.

<sup>4</sup> H. Rheingold, *Narzędzia ułatwiające myślenie. Historia i przyszłość metod poszerzania możliwości umysłu*, Warszawa 2005.

<sup>5</sup> K. Knorr-Cetina, *Sociality with Objects. Social Relations in Post-social Knowledge Societies*, „Theory, Culture & Society” 1997, t. 14, nr 4, s. 1-30.



szy problem – używanie oksymoronów, metafor, parabol i innych środków semiotycznych, gdy brakuje nowego języka opisu.

Trochę jest tu „winna” teoria aktora-sieci (*Actor-Network Theory*). Podejście to, które lokuje się w nieklasycznej socjologii wiedzy rozwinęli francuscy socjologowie Michel Callon<sup>6</sup> (1991) i Bruno Latour<sup>7</sup> (2007), a także Brytyjczyk John Law<sup>8</sup> (1999). Obecnie należy mówić o wzajemnym konfigurowaniu i formatowaniu się człowieka i maszyny. Refleksja na temat nie-ludzkich aktorów i ich wpływu na ludzi długo nie była traktowana jako główne zadanie badawcze humanistyki i nauk społecznych. Nauki społeczne zostały ufundowane na badaniu zdarzeń społecznych sfokusowanych na podmiotach, tekstach, symbolach, znaczeniach i instytucjach. Zasługą twórców tej teorii jest odświeżenie języka socjologii, zwrócenie uwagi na nowe wymiary, ale też trzeba ich obarzyć grzechem dalszego skomplikowania naszego rozumienia społeczeństwa, „którego nie ma”. To oni bowiem ogłosili „desocjalizację” świata<sup>9</sup>.

Gdyby przyjąć takie stanowisko, to należałoby uznać, że brną w ślepą uliczkę ci wszyscy, którzy, badając na przykład skutki rewolucji informacyjnej i komunikacyjnej, posługują się pojęciem społeczeństwa z przymiotnikami informacyjne czy sieciowe itp. Radykalny w swej logice wniosek z Latoura „socjologii nie-ludzi” wprowadzają Tomasz Szlendak i Krzysztof Pietrowicz:

---

<sup>6</sup> M. Callon, *Techno-economic Networks and Irreversibility*, w: *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*, ed. J. Law, London-New York 1991, s. 132-161.

<sup>7</sup> B. Latour, *Actor Network Theory. A Few Clarifications*, „Soziale Welt” 1996, Vol. 47, No. 4, s. 369–381.

<sup>8</sup> *Actor Network Theory and After*, ed. J. Law, J. Hassard, Oxford 1999.

<sup>9</sup> K. Krzysztofek, *Nie-ludzka sieć. Wokół teorii Actor-Network*, w: *Człowiek – Miasto – Region. Związki i interakcje*, red. G. Gorzelak, M.S. Szczyński, W. Ślęzak-Tazbir, Warszawa 2009, s. 267-283.

jeżeli usługi oferowane przez człowieka zostają zastąpione strukturą elektroniczną, zupełnie zautomatyzowaną, to żadna struktura o charakterze społecznym, w której biorą udział ludzie, nie jest już do niczego potrzebna. Wystarczy elektronika. Zmiana społeczna (...) nie będzie już wymagała dalszej komplikacji i rozwoju sieci społecznych złożonych z ludzi i relacji między nimi, lecz dalszego wzrostu poziomu złożoności sieci elektronicznych (czy raczej sieci złożonych z ludzi i nie-ludzi, z rosnącą przewagą tych drugich) i konstruowania, a potem wprowadzania w obieg coraz to nowszych przedmiotów. Będzie można zatem uprawiać socjologię w ogóle nie zajmując się ludźmi, ponieważ będzie się analizowało więzi i sieci między przedmiotami w takim ukierunkowanym na przedmiot społeczeństwie. Rola człowieka zaś ograniczać się będzie do roli operatora przedmiotów, pewnego typu ogniwa interakcji wykorzystywanego przez przedmioty. Technologia bowiem od kilkudziesięciu lat zmienia się w sposób nieliniowy i nieprzewidywalny, szybko i w rozmaitych kierunkach, społeczeństwo zaś (to złożone z ludzi) zmienia się bardzo powoli i w zasadzie jest stabilne<sup>10</sup>.

### Zdaniem Edwina Bendyka *Actor-Network Theory*

kwestionuje istnienie społeczeństwa, zwraca natomiast uwagę na istnienie kolektywów, zbiorów aktorów działania społecznego. Latour znajduje miejsce w tych kolektywach nie tylko dla ludzi, ale dla wszystkich obiektów uczestniczących w komunikacji społecznej. Nie można z niej bowiem wykluczyć np. obiektów techniki, gdyż niosą one istotne znaczenia mające wpływ na działanie, by tylko wspomnieć oprogramowanie komputerowe i rolę interfejsu na proces artykulacji<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> T. Szlendak, K. Pietrowicz, *Kultura konsumpcji jako kultura wyzwolenia? Między krytyką konsumeryzmu a społeczeństwem opartym na modzie*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, XLIX, nr 3, s. 93-94.

<sup>11</sup> E. Bendyk, *Globalne przyspieszenie*, „Polityka” 2008, nr 1.

W tym nurcie lokuje się też Alain Touraine wieszczący koniec społeczeństwa<sup>12</sup>. Jeśli tak, to mówienie o trzeciej kulturze byłoby bezprzedmiotowe.

## Nowe szanse humanistyki i nauk społecznych

Chyba nie warto wikłać się w spór o istnienie czy nieistnienie społeczeństwa. Rzeczywistość społeczna jest symbolicznie zakodowana. Bez społeczeństwa nie byłoby prawdziwie ludzkich jednostek. To zagadnienie wymagałoby odrębnego namysłu. Nawet wielu realistycznie myślących przedstawicieli nauk przyrodniczych stwierdza wręcz coś przeciwnego; nieistotne czy społeczeństwo ma się dobrze, czy nie, ale z pewnością nie odchodzi w niebyt, zatem i nauka o nim jest potrzebna. Oto wybitny fizyk Marc Buchanan ogłasza, że rysuje się przełom w nauce o społeczeństwie, który wywoła wielką zmianę społeczną i kulturową z implikacjami dla zarządzania, ekonomii, polityki itp.<sup>13</sup>. Buchanan na podstawie analizy licznych badań w ramach *social network analysis* przewiduje, że nauki społeczne przestają być „ubogim krewnym”. Brak twardej danych narażał je w przeszłości na spekulacje i często prowadził w ślepy zaułek. Fizyka ma swoje teleskopy, zderzacz hadronów i „wypasione” laboratoria. Biologia dzięki odczytaniu sekwencji genomu stała się w części nauką informatyczną. Wraz z coraz szerszym zakresem *computingu* w badaniach wszystkie nauki staną się poniekąd informatycznymi.

Buchanan wie, co mówi. Ludzie są nie tylko podmiotem, ale także przedmiotem badań, potrzeba o nich coraz więcej danych, informacji i wiedzy, ponieważ są konsumentami i wytwórcami, a na nich wspiera się konstrukcja gospodarki. Derrick de Kerck-

---

<sup>12</sup> A. Touraine, *La fin des sociétés*, Paris 2013.

<sup>13</sup> M. Buchanan, *Social Networks. The Great Tipping Point Test*, „Social Scientist Magazine” 2010, 26 of July.

howe chyba nie mijają się z prawdą, gdy twierdzi, że o użytkownikach technologii cyfrowych, zwłaszcza tych intensywnych, wiadomo więcej niż sami wiedzą o sobie<sup>14</sup>. Gromadzi się dane o ludziach, aby ktoś mógł je analizować, po czym wnioski z tych badań są wdrażane do praktyki społecznej, aby była ona bardziej efektywna i znowu poddaje się badaniu tę nową praktykę, aby wiedzieć, na ile została usprawniona. I tak bez końca. Anthony Giddens nazywa to podwójną hermeneutyką. Finalnie chodzi o to, aby na podstawie danych o ludziach tworzyć bardziej sprawne struktury, odpowiednio zalgorytmizowane, przewidywalne, słowem – maszyny społeczne. Algorytmy, procedury badawcze stają się quasi-naturalnym środowiskiem człowieka i jesteśmy coraz bardziej od nich uzależnieni, nie mając już nawet świadomości, że jesteśmy nimi krępowani.

I tak już chyba pozostanie. Dobrą intuicją wykazał się francuski filozof kultury, Jean Baudrillard<sup>15</sup>, który twierdzi, że nasza rzeczywistość, środowisko życia zapośredniczone przez media, technologie, staje się coraz bardziej obsceniczna. Jest obsceniczna dlatego, że technologie czynią ją bardziej widzialną niż rzeczywistość fizyczną, wydzierają tajemnice ludziom, przyrodzie, światu. Nic się już przed nimi nie ukryje, ani priony, bakterie, czy kopulujące mszyce. Nakładka cyfrowa na ludzi, przyrodę, kosmos, dno oceanów, ujawnia potencjalnie wszystkie sekrety. Jest to coś w rodzaju uniwersalnego, przekraczającego wszystkie epoki Wikileaks. Czy zatem Wikileaks nie jest zgodny z duchem epoki?

Wydieramy te tajemnice przyrodzie, ale także nam samym, ujawniamy nasze zachowania, mobilność przestrzenną, ale także opinie, stany świadomości, pragnienia, obrzydzenie itp., nie tylko

---

<sup>14</sup> D. de Kerckhove, *Przyszłość 2030*, w: *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, red. M. Derda-Nowakowski, A. Maj, Katowice 2009, s. 81-90.

<sup>15</sup> J. Baudrillard, *Rozmowy przed końcem* (wywiad Philippe Petit), Warszawa 2001.

o czym myślimy, ale także co myślimy. Najbardziej opresyjni dyktatorzy nie wiedzieli tyle o swych poddanych. To jest rejestrowanie zmian i reagowanie na nie, ale coraz doskonalsze i bardziej wydajne innowacje wywołują kolejne zmiany, destabilizują instytucje społeczne: jedne niszczą, inne transformują i kreują nowe. To oznacza, że wcale ryzyko nie będzie minimalizowane, co więcej – będzie rosnać, potęgować się zmienność życia i codziennie będziemy się czuć nowicjuszami. Jak zmierzyć, zważyć, obliczyć świat, który zaczyna się od „e”? Pokolenie dziś przychodzące na świat rozpocznie dorosłe życie w rzeczywistości, w której inteligentne sieci otoczą planetę niczym żywa skóra. Czujniki rozmieszczone wszędzie będą przekazywać wszelkie informacje wprost do sieci – samomonitorującego się globalnego organizmu, jak nerwy transmitujące informacje do mózgu<sup>16</sup>. Ile jest w tym wszystkim wizjonerstwa, sztuki *fantasy*, a ile prognozy opartej na realnych przesłankach ekstrapolacji *lege artis*? Otóż nie jest to czysta fantazja, realnych przesłanek jest niemało.

Oto badacze ze Szwajcarskiego Federalnego Instytutu Technologicznego budują sieć superkomputerów do symulacji procesów i zjawisk dziejących się na Ziemi. Inspiruje ich wspomniany Wielki Zderzacz Hadronów funkcjonujący w laboratoriach CERN-a, który bada zachowania cząstek elementarnych. Nawiązując do metafory ze znanej książki Michela Houellebecqa ludzie to też cząstki elementarne, które się zderzają i pozostawiają ślady. Metaforą zderzacza posłużył się wspomniany Jacob Helbing, inicjator założonego na dekadę projektu *Futur ICT*, którego obecna faza nosi nazwę *Living Earth Simulator*. Jest to pomysł na „system nerwowy ziemi”. Wszystkie dane o tym, co robimy, będą po przetworzeniu mapą ludzkich działań. Cel jest prosty: mieć większą wiedzę na temat tego, w którą stronę zmierza współczesny świat oraz co można zro-

---

<sup>16</sup> R. Bomba, *Socjologia cyfrowa. Nowy paradygmat w naukach społecznych w gospodarce informacyjnej*, <http://rbomba.pl/archives/1140>, [dostęp: 24.04.2014].

bić, aby stymulować pożądane zmiany. Chodzi o odrobienie lekcji z niedawnej przeszłości: nie dać się zaskoczyć, przewidzieć trend, zwłaszcza taki, który grozi kryzysem. Czyli chodzi o system wczesnego ostrzegania, ale także ujawniania pozytywnych trendów, celem wzmocnienia szans. Inicjatorów projektu ożywia wiara w to, że „Symulator żywej Ziemi” pozwoli poradzić sobie z pęczniejącą masą danych o społeczeństwach, aby socjologia, ekonomia, epidemiologia i in. miały taki sam komfort, jak fizyka i inne nauki ścisłe. Zagregowanie danych o ludziach w połączeniu z geofizyczną fotografią planety pozwoli na nową jakość – symulowanie ludzkich społeczeństw wraz ich fizycznym środowiskiem.

Idea Projektu ma się wyrażać w „zderzaniu” danych, informacji i wiedzy z różnych dziedzin. Na przykład Diagnoza Społeczna przeprowadzana w Polsce co dwa lata udostępnia dane o ponad 50 tysiącach Polaków – ponad 2000 cech każdego badanego, na tej podstawie można analizować wszystko – wartości, wykształcenie, poglądy polityczne dochody itp.<sup>17</sup>. Wyzyskanie tych danych w różnych przekrojach i konfiguracjach pozwala na ustalenie różnych prawidłowości i dzięki temu wykreowanie olbrzymiej wiedzy o społeczeństwie. To wymaga wielkiej mocy komputerów, szybko więc rozwija się statystyka obliczeniowa.

Projekt „Żywa ziemia” to swoista „nakładka cyfrowa na świat”, zespół superkomputerów załadowanych bazami danych o ziemskim klimacie, populacji, gospodarce i przetwarzających te dane zgodnie z regułami fizyki konfliktów, symulacji ekonomicznych czy meteorologicznych. Przypomina to wiarę radzieckich planistów z lat 50. w to, że potężny komputer nazywany wtedy mózgiem elektronowym pozwoli na pełną rejestrację i kontrolę wszystkich transakcji między jednostkami gospodarki uspołecznionej oraz doskonałe zaplanowanie zaopatrzenia ludności we wszystkie kategorie dóbr wedle świetnie rozpoznanych i zinventa-

---

<sup>17</sup> P. Biecek, *Bez wariacji nie da się żyć. Wywiad Karola Jąłochowskiego*, „Polityka” 2011, nr 46, s. 59-61.

ryzowanych potrzeb. To się okazało iluzją, ale może tym razem się uda?

Jest zatem oczywiste, że wszelkie nauki, w tym społeczne i humanistyczne cierpiące na chroniczny niedobór twardych danych zaczynają dysponować olbrzymią bazą danych o ludzkich zachowaniach i interakcjach, a niedługo będą tonąć w infomasie. To sprawia, że – zdaniem Buchanana – pojawia się zupełnie inne podejście do nauk społecznych, bardziej partnerskie, także dzięki temu, że jest coraz więcej dobrych badań na podstawie danych uzyskanych ze śladów cyfrowych, które są bardziej obiektywne niż deklaracje badanych. Mając takie dane, coraz mniej ufa się badanym, którzy nie potrafią nawet nazwać stanów swojej świadomości, albo też mogą konfabulować. W pewnym sensie remedium na te niedostatki jest etnografia, także wirtualna. Do badania społeczności wirtualnych podchodzi się jak do „nowych plemion”. Można nie ufać badanym, gdy się ma twarde narzędzia badania zachowań i interakcji – poczynając od starej tele- i audiometrii (badanie publiczności mediów) po bio- i neurometrię, okulografię (*eye cracking*), neuroobrazowanie mózgu i in., a kończąc na analizie sieciowej<sup>18</sup>.

Oznacza to, że tzw. dane deklaratywne (pochodzące z wywiadów, ankiet itp.) będą mieć mniejszą wagę niż dane behawioralne. Zdaniem czołowego przedstawiciela nowej nauki o sieci, Alberta-Lászlò Barabási'ego, po raz pierwszy naukowcy mają szansę badać, co ludzie robią w czasie rzeczywistym i obiektywnie. To w istotny sposób zmienia wszystkie dziedziny nauki, które badają zachowania ludzi, dzięki czemu można mierzyć się z fundamentalnymi problemami badawczymi, wobec których poprzednie generacje badaczy były bezradne. Barabási ma nadzieję odkryć ściśle, matematyczne prawa opisujące ludzkie zachowania, które można użyć

---

<sup>18</sup> N. A. Christakis, J. H. Fowler, *Connected: The Surprising Power of Our Social Networks and How They Shape Our Lives, How Your Friends' Affect Everything You Feel, Think, and do*, London 2009.

do prognozowania ludzkiego behawioru<sup>19</sup>. Marks pretendował do odkrycia takich praw na gruncie historii (materializm historyczny), ale to mogły być tylko spekulacje i interpretacje, Barabási chce te prawa odkrywać na gruncie obiektywnych danych. Socjologowie „polowali” na te prawa przez całe dekady, ale dalekosiężne implikacje ich teorii były faktycznie niemożliwe do zweryfikowania; technologie pomiaru po prostu nie istniały. Teraz się to zmienia. Milionów ludzi nie da się umieścić w laboratorium, ale ślady przez nich pozostawione, w tym ślady świadomości, można już badać laboratoryjnie.

Badacze z Uniwersytetu Princeton i Yahoo Research Center – Matthew J. Salganik, Duncan J. Watts<sup>20</sup> – są przekonani, że wraz z gigantycznym wzrostem siły komputerów i niemal nieograniczoną kohortą uczestników dostępnych przez internet, można przeprowadzać laboratoryjne badania na milionach uczestników. Dzięki rejestracji cyfrowej aktywności przyrody i człowieka dane w wielkiej obfitości są dostępne we wszystkich dziedzinach wiedzy, a po ich przetworzeniu, destylacji i ustrukturyzowaniu mogą być przekształcane w nową informację i nową wiedzę.

Temu służy też analityka kultury, m.in. YouTube, dzięki czemu dokonuje się casting zdolnych twórców, których można wyłowić w tłumie zamieszczać tam swoje materiały, a jednocześnie skuteczne badanie zainteresowań użytkowników tego serwisu. Wiedza o tych zainteresowaniach pozwala np. kanałom telewizyjnym orientować się, co ludzi interesuje i czym te kanały zapełniać. To jest sposób na wychwytywanie trendów w kulturze, obniżanie bariery ich postrzegalności. Stwarza to olbrzymie możliwości humanistyce cyfrowej, która dzięki oceanowi danych o działaniach

---

<sup>19</sup> A. L. Barabási, *Bursts. The Hidden Pattern Behind Everything We Do*, New York 2010.

<sup>20</sup> M. J. Salganik, D. J. Watts, *Web-Based Experiments for the Study of Collective Social Dynamics in Cultural Markets*, “Topics in Cognitive Science” 2009, 1(3), s. 439-468.



i zdarzeniach społecznych stoi na mocnym gruncie empirycznym<sup>21</sup>.

Zwolennikiem trzeciej kultury, choć nie nazywa on jej po imieniu, jest znawca zachowań społeczności owadów, Edward Osborne Wilson. Ze swoją socjobiologią wprowadził nauki przyrodnicze w sferę socjologii i choć mu się to nie całkiem udało, bo nie został w pełni zaakceptowany ani przez socjologów, ani biologów, to jednak zakłócił błogi spokój humanistom. Wkroczył ostro w centralne kategorie europejskiej humanistyki osnute wokół dualizmu ciała i duszy, natury i kultury – zestawu pojęć, „przy których trudziły się najtęższe umysły”<sup>22</sup>.

Wilson wypowiedział wiele cierpkich słów pod adresem humanistów, których ci do dzisiaj nie potrafią mu zapomnieć, oskarżając jego socjobiologię o to, że jest najnowszą odmianą darwinizmu społecznego. Tzvetan Todorov przestrzegął: katastrofa faszyzmu, który odwoływał się do praw biologii we wprowadzaniu porządku społecznego i komunizmu, który odwoływał się do praw historii, powinna nas skłonić do opamiętania w poszukiwaniu determinizmów<sup>23</sup>.

Dziś sytuacja jest całkiem nowa: wraz z postępami genetyki nauki przyrodnicze wkraczają w duchowość człowieka, w mistyczne sfery – życie, dziedziczność, intelekt. Trzeba znaleźć wspólny język z tradycyjną humanistyką i podjąć współpracę dla „odrodzenia Oświecenia” – w tym duchu idzie książka Wilsona *Consillience: The Unity of Knowledge* (*Zgodność: Jedność wiedzy*), w której zawarł apel o zjednoczenie wiedzy: syntezę religii, filozofii i na-

---

<sup>21</sup> *Zwrot cyfrowy w humanistyce. Internet/Nowe Media/Kultura 2.0.*, red. A. Radomski, R. Bomba, Lublin 2013, [www.e-naukowiec.eu](http://www.e-naukowiec.eu).

<sup>22</sup> S. Amsterdamski, *Spór jest tam, gdzie był*, „Gazeta Wyborcza” 25-26.07.1998, s. 19.

<sup>23</sup> T. Todorov, *The Surrender to Nature. Review of E. O. Wilson's Consillience: The Unity of Knowledge*, „The New Republic” 1998, April, s. 29-33.

uki<sup>24</sup>. Od dawna wyzwaniem dla nauk jest zbudowanie pomostów łączących biologię-genetykę i teorię ewolucji ze sferą ludzkiej kultury, naukami społecznymi, religią i etyką.

Zdaniem Wilsona nauka, zwłaszcza biologia molekularna, dokonuje przewrotu w nauce o człowieku i społeczeństwie. Okaże się, jak mizerny dorobek ma cała tradycyjna humanistyka. Ale stopniowo, krok po kroku, jesteśmy w stanie wyjaśnić coraz więcej i jest to możliwe dzięki zbliżeniu nauk przyrodniczych i nauk społecznych. Relacja geny-kultura wydaje się wiedzą tajemną, ale to samo było z biologią: mówiono, że nie da się wyjaśnić procesów życiowych na gruncie tej dyscypliny, że jest jakaś tajemnicza *vís vitalis*.

W myśli Wilsona tkwi racjonalne jądro. Nauka o człowieku i społeczeństwie nie musi się zdawać już tylko na obserwacje i opisywanie świata tak, jak się go widziało: np. że Ziemia jest płaska. Nauka ma do dyspozycji wiele języków do opisu świata. W procesie rozwoju konstruowała paradygmaty: jeśli jeden się wyczerpywał, nie objaśniał już świata, rodził więcej pytań niż dawał odpowiedzi, to pojawiał się następny. Dzięki postępom medycyny, biologii, poznawaniu żywych organizmów istniała pokusa postrzegania przyrody i społeczeństwa organicystycznie. W epoce mechaniki opisywano przyrodę i człowieka w duchu prymitywnego mechanicyzmu Juliana Ofraya de La Mettrie. Potem pojawił się technokracizm Thorsteina Veblena, który był przekonany, że społeczeństwo da się zaprojektować jak taśmę fabryczną. Genetyka wzbogaciła człowieka o nową warstwę poznawczą. Neurobiologia zachęcała do patrzenia na społeczeństwo z perspektywy centralnego układu nerwowego. Ta metafora posłużyła Edwardowi Shilsowi do definiowania rdzenia kultury jako ośrodkowego układu spo-

---

<sup>24</sup> E. O. Wilson, *Consilience: The Unity of Knowledge*, New York 1999, s. 64-69.

łecznego<sup>25</sup>. Wreszcie cybernetyka, a następnie (tele)informatyka skłaniały do postrzegania człowieka jako sytemu informacyjnego, a społeczeństwa jako sieci. Neuroinformatyka w połączeniu z neurokognitywistyką pozwala spojrzeć na człowieka ponad tym, co biologiczne i tym, co techniczne.

Zachłyśnięto się sukcesami nauk przyrodniczych i uwierzono, że da się osiągnąć taki postęp wiedzy o świecie ludzkim (i wykorzystaniu go do organizacji społecznej), jak w naukach przyrodniczych. Stąd wziął się pogląd, że człowieka da się udoskonalić, jeśli stworzy się optymalne struktury. To legło u podstaw wielu konstruktywistycznych teorii społecznych, m.in. marksizmu i modernizacji. Dziś okazuje się, że – jak stwierdza Wilson – nasza wiedza przyrodnicza była prymitywna, bo za słabo poznała przyrodę, prymitywna musiała być zatem także wiedza o społeczeństwie i organizacji społecznej. Oświecenie i postęp w naukach przyrodniczych podążyły naprzód, załamała się tylko wiara w postęp społeczny, bo były ku temu powody. Omnipotencja religii została zastąpiona imperializmem nauki. Obecnie jednak postęp przyrodniczy może wesprzeć postęp społeczny dzięki wkroczeniu w sferę duchowości. Dzięki jedności wiedzy możemy przywrócić wiarę w postęp. Sprawdzalność wiedzy musi być nadal kanonem. Wilson kategorycznie odrzuca pogląd postmodernistów, że nauka stała się ideologią, wierzy w zjednoczenie wiedzy: syntezę religii, filozofii i nauki, w realność takiej fuzji. Wydaje się, że nie jest to wiara utopijna czy przedwczesna. Jest szansa na zbudowanie pomostów łączących biologię-genetykę i teorię ewolucji ze sferą ludzkiej kultury (czyli pozagenetycznym przekazem informacji), naukami społecznymi, religią i etyką. A wtedy ziszczałaby się tęsknota pozytywistów i scjentyistów, że uda się zerwać z szufladkowaniem dyscyplin i niechęcią do ujęć inter- i transdyscyplinarnych. Problem znalezienia – jak byśmy dziś powiedzieli – „interfejsu” między dwiema

---

<sup>25</sup> E. Shils, *Centre and periphery, w: The Logic of Personal Knowledge: Essays Presented to Michael Polanyi*, London 1961, s. 117-130.

kulturami zaprzętał uwagę już od dawna uczonym wrażliwym na tę kwestię. Dziś ten „interfejs” jest szczególnie potrzebny; nauki ścisłe i technika wpływają silnie na nasze życie jak nigdy wcześniej. Szukanie wspólnego języka dyskursu nie jest zadaniem beznadziejnym, bowiem w miarę zmiany pokoleniowej w społeczności ludzi nauk ścisłych rośnie wrażliwość na społeczne skutki inwazji techniki w nasze życie, która staje się istotnym elementem duchowości człowieka. Dyskusja o trzeciej kulturze ożyła dzięki Johnowi Brockmanowi, który daje nadzieję na to, że ten „interfejs” między naukami przyrodniczymi i humanistycznymi jest na horyzoncie i wszystko wskazuje na to, że powstaje „trzecia kultura”, jako nowa zintegrowana wiedza<sup>26</sup>. Przedstawiciele nauk ścisłych, informatycznych i przyrodniczych bywają coraz częściej socjologami i znawcami dyscyplin pokrewnych. Do swojego autorytetu, który czerpią z twardych nauk dodają kompetencje z zakresu nauk społecznych. Reprezentantom nauk społecznych i humanistycznych jest o wiele trudniej przebyć tę drogę w „drugą stronę”.

## Konkluzje

Wiedza o nowych, wyłaniających się kształtach społecznych jest kreowana ciągle jeszcze raczej przez społeczne *imaginarium* – by użyć określenia Charlesa Taylora<sup>27</sup> – niż empirię, której nadal jest relatywnie mało, mamy bowiem do czynienia z *history in the making*. Stąd ciągle niewiele mamy zweryfikowanych teorii socjologicznych i społecznych, a dużo często sprzecznych dyskursów. W tej sytuacji opis każdego zjawiska, jeśli ma być w miarę wyczerpujący, musi się lokować w polu różnych dyskursów. Monodyskursywnie można mówić o faktach i ustaleniach, które nie budzą sporów i sprzecznego wartościowania. Tam zaś, gdzie wchodzi w grę

---

<sup>26</sup> J. Brockman, *Nowy renesans. Granice nauki*, Warszawa 2005, s. 25-36.

<sup>27</sup> Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, Kraków 2010.

ewaluacja, wartościowanie, oceniać dane zjawisko społeczne można tylko multidyskursywnie. Odnosząc to do społeczeństwa sieci, należy stwierdzić, że wiedza o nim jest właśnie raczej zbiorem dyskursów niż jednolitą socjologiczną jego teorią, która zyskałaby szerszą aprobatę.

Z pogłębianiem wiedzy o zmieniającym się społeczeństwie nie poradzą sobie ani nauki humanistyczne i społeczne bez nauk ścisłych i przyrodniczych, ani te bez nauk społecznych. Mariaż tych nauk jest zatem koniecznością. Socjolog czy przedstawiciel innych nauk społecznych nie uporają się z wyjaśnieniem nowych fenomenów bez pomocy nauk ścisłych. Dotyczy to zwłaszcza analizy fenomenów sieciowych, która nie jest możliwa bez modeli matematycznych. Takiej wiedzy dostarczają nauki przyrodnicze, z których nauki społeczne muszą więcej czerpać. Na skutek użycia nowych technologii informacyjnych dochodzi do kompleksyfikacji i chaotyzyacji procesów społecznych.

Jeśli ograniczyć się tylko do socjologii, która z racji własnych zainteresowań jest mi najbliższa, to można powiedzieć, że stanęła ona wobec wyzwania zmierzenia się z opisem nieliniowych systemów dynamicznych, czyli systemów złożonych, z czym wcześniej nie miała do czynienia i doświadczeń badawczych. Chodzi zwłaszcza o wyjaśnienie natury tzw. zjawisk emergentnych. Systemy złożone wykazują nieprzewidywalne cechy: chodzi o zjawiska, których nie da się wskazać poprzez nagromadzenie wiedzy o funkcjonowaniu poszczególnych elementów systemu. Socjologia musi jak najwięcej z tej nowej wiedzy wchłonąć, zaadaptować ją dla swoich potrzeb, a zarazem obronić swoją autonomię. Można zatem te rozważania zakończyć optymistycznym stwierdzeniem, że socjologia tak łatwo nie skapitułuje, dysponuje bowiem „unikatowymi zasobami niedostępnymi przedstawicielom przyrodoznawstwa”<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Ł. Afeltowicz, K. Pietrowicz, *Koniec socjologii, jaką znamy, czyli o maszynach społecznych i inżynierii socjologicznej*, „Studia Socjologiczne” 2008, nr 3 (190), s. 69.

Janusz Mucha wierny nieklasycznemu podejściu do socjologii wiedzy-nauki pokazuje, na podstawie ciekawych wypowiedzi respondentów, pozatechniczne czynniki, które „filtrują” rozwój naukowo-techniczny, w tym relację nauki ściśle i technika – sztuka, religia i in.<sup>29</sup>. Te ostatnie bywają inspiracją dla *scientists*, zwłaszcza sztuka czy literatura. Można podać wiele przykładów na to, jak intuicje artystów, pisarzy wyprzedzały wielkie odkrycia czy wynalazki, by przywołać Lema wyobrażenie rzeczywistości, którą nazwał (w latach 60.) fantomatyczną, a która – wypisz, wymaluj – jest prefiguracją rzeczywistości wirtualnej, tak jak się ją percypuje w wieku internetu.

Konkludując: wchodzenie nauk ścisłych i przyrodniczych na obszar wiedzy o społeczeństwie nie dezawuuje nauk humanistycznych i społecznych; co więcej – stwarza im nowe możliwości związane zwłaszcza z rejestrowaniem śladów cyfrowych, jakie jednostki i grupy pozostawiają w sieci. Daje to tym naukom potężny oręż, choć będą to już inne nauki.

---

<sup>29</sup> J. Mucha, *Naukowcy z krakowskiej AGH wobec cywilizacyjnych wyzwań i zagrożeń współczesności*, Warszawa 2009.



Karolina Wierel

# **Czarny horyzont, czyli śmierć Zachodu. Kultura postapokaliptyczna jako alternatywna wizja przyszłości**

*Ludzie mogą znać tylko to, co sami stworzyli*

Giambattista Vico, *Nauka Nowa*, 1725 r.

**Black horizon or the death of the West.  
A post-apocalyptic culture as an alternative  
vision for the future**

## **Abstract**

The article presents the contemporary trend of post-apocalyptic work as a way of sublimation of social and individual anxieties reflected in the imagination of the inhabitants of Western cultures. In the context of the scientific achievements of Prof. Sław Krzemień-Ojak, post-apocalyptic culture is interpreted as an instrument of contemporary prognosis of cultural and scientific prognosis. In my point of view the analogy between the thinking of

Krzemień-Ojak on the role of contemporary anthropology and futurology and the ideas embodied in some forms of post-apocalyptic narrations presenting the ideas of the "new humanities".

In order to present the complex nature of post-apocalyptic imagery, I present the sources that influenced its emergence. I am calling concepts: *amor fati*, posthumanism, new humanities, ecology, hyper-object, affirmative nihilism, which are the sources of shaping the post-apocalyptic imagination and the complexity of the transmissions of its plot. I call on the views of Gianni Vattimo, Manuel Castells, Jack Dobrowolski. In addition, I want to point out that human-induced disasters are the element of reality whose effects are imaginable and predictable, and as a result preventive actions are possible.

Profesor Sław Krzemień-Ojak wiele uwagi poświęcił kwestii przyszłości. Obok estetyki temat futurologii stale powracał w zainteresowaniach badawczych Pana Profesora. Był to człowiek, którego pasja badawcza inspirowała czytelników i słuchaczy jego wykładów do refleksji nad kwestiami losów idei kultury i człowieka w perspektywie przyszłości. W artykule *Żegnanie postmodernizmu? O przyszłości antropologii* z roku 1997 Profesor przyszłość antropologii nakreślił w następujących słowach:

Przyszłość antropologii zależy więc od tego, w jakim stopniu dyscyplina ta przekroczy ciasne granice akademickiego getta, przewycięży nawyk mówienia żargonem, przestanie lekceważyć nurt studiów stosowanych, poszuka dróg do szerokiego odbiorcy poprzez media. A przede wszystkim: w jakiej mierze będzie obecna wszędzie tam, gdzie płynie wartki nurt wydarzeń współczesnych –



gdzie głód, narkotyki, wojna, fundamentalizm, gdzie napięcia w kulturze, obyczajach, religii, języku<sup>1</sup>.

W analizie nowych nurtów myślenia w antropologii pod koniec wieku XX u Krzemienia-Ojaka dostrzegłam chęć skierowania uwagi antropologów kultury na zaangażowanie badań w kwestie bliższe losom człowieka żyjącego na przełomie wieków XX i XXI, ku lękom i nadziejom, jakimi żyją tworzący obszar kultur Zachodu.

W tym tekście zwracam uwagę na prężnie rozwijający się nurt twórczości postapokaliptycznej, tworzący jedno z wyobrażeń alternatywnych losów Zachodu ujętych w konwencję „świata po końcu” cywilizacji Zachodu. Twórczość postapokaliptyczna to tytułowy „czarny horyzont” rozumiany przez mnie jako miejsce, w którym artykułowane są lęki i nadzieje mieszkańców kultur Zachodu. Podążając za wyobraźnią katastroficzną twórców początku wieku XX, takich jak Stanisław Ignacy Witkiewicz, Oswald Spengler czy José Ortega y Gasset, dotarłam do nurtu myśli krytycznej wobec humanizmu w połowie wieku XX w twórczości Martina Heideggera (*List o humanizmie*), Jacquesa Derridy (*Koniec człowieka*), by następnie przez teksty *Słów i rzeczy* Michela Foucault i *Reguła dla ludzkiego zwierzyńca* Petera Sloterdijka dotrzeć do myśli Bruno Latoura, Donny Haraway, czy Cary’ego Wolfe’a. Wymienione powyżej osoby łączy myślenie o potrzebie konstruktywnej krytyki humanistyki i Zachodu w duchu postmodernistycznym. Przywołana droga myśli filozoficznej wywodząca się z katastrofizmu początku wieku XX była kontynuowana w myśli antyhumanizmu, a następnie stała się gruntem wzrostu dla posthumanizmu i trashumanizmu. Wskazane etapy krytyki myśli humanistycznej

---

<sup>1</sup> S. Krzemień-Ojak, *Żegnanie postmodernizmu?: rozważania o przyszłości antropologii*, „Sztuka i Filozofia” 1997, nr 13, s. 79, [pdf] [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka\\_i\\_Filozofia/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1997-t13/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1997-t13-s74-83/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1997-t13-s74-83.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1997-t13/Sztuka_i_Filozofia-r1997-t13-s74-83/Sztuka_i_Filozofia-r1997-t13-s74-83.pdf), [dostęp 10.05.2017].

i sposobu myślenia mieszkańców Zachodu w mojej opinii ukształtowały wyobraźnię twórców kultury postapokaliptycznej.

Intensywne wykorzystywanie motywu „końca” jest jedną z cech charakteryzujących kulturę Zachodu. Frank Kermode w refleksjach na temat schyłkowego charakteru kultury określonej przez motyw „końca” jako pojęcia odrębnego, zauważa, iż: „dla nas (ludzi przełomu XX i XXI wieku – przyp. K.W.) koniec utracił chyba swoją naiwną nieuchronność, jego cień wciąż unosi się nad naszymi narracjami; możemy o nim mówić jako o zjawisku immanentnym”<sup>2</sup>. Zatem „koniec” kreujący postapokalipsy umożliwia rozpad etosu badań humanistycznych i świata antropocentrycznego, tak jak i w dyskursie naukowym, aby zbudować nowe narracje.

Francis Fukuyama obwieścił koniec historii, koniec geografii, a potem koniec człowieka. W podobnym duchu wypowiada się Artur Coleman Danto, który perspektywę „końca” uznaje za paradygmat sztuki w książce pt. *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*<sup>3</sup>. W przypadku wyobraźni postapokaliptycznej znaczenie „końca” przestaje być metaforyczne, a staje się realnym końcem cywilizacji stworzonej przez człowieka, z wszelkimi konsekwencjami upadku ludzkiej dominacji w świecie, od ekologicznej, przez polityczną, gospodarczą, etyczną i estetyczną. Twórczość oparta na wyobrażeniach świata „po końcu świata” w wyniku wojny nuklearnej, klęski ekologicznej, czy innych czynników destrukcyjnych, takich jak inwazja nowych form życia (sztuczna inteligencja, rośliny, zwierzęta, czy obce formy życia z kosmosu) stanowi współcześnie prężnie rozwijający się nurt kultury popularnej, który projektuje możliwe scenariusze przyszłości. Dystopie postapokaliptyczne, bo o nich mowa, są elementem kryty-

---

<sup>2</sup> F. Kermode, *Znaczenia końca*, przeł. O. i W. Kubiński, Gdańsk 2010, s. 11.

<sup>3</sup> Por.: A. C. Danto, *Po końcu sztuki: sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013.

ki kultur Zachodu w formie twórczości artystycznej, będąc jednocześnie próbą diagnozy kultury popularnej.

Twórczość postapokaliptyczna coraz częściej staje się również przedmiotem zainteresowań badawczych socjologów, kulturoznawców, literaturoznawców. Dystopie postapokaliptyczne są niczym rytuały inicjacyjne trzeciego tysiąclecia – artykułują zagrożenia i najczarniejsze możliwe scenariusze dotyczące przyszłości Zachodu i losów człowieka, a jednocześnie wskazują możliwości przezwyciężenia ostatecznego końca kultury i kresu istnienia człowieka wieszczone przez artystów i filozofów. Nurt kultury postapokaliptycznej, projektując alternatywne scenariusze przyszłości kultur Zachodu jest przeciw futurologią w formie twórczości artystycznej. Za Profesorem Krzemieniem-Ojakiem pojęcie to rozumiem jako „wiedzę o tym, co możliwe i prawdopodobne, (...) przypuszczenia (...) i prognozy ostrzegawcze (...) po to, by w wyniku działań zapobiegawczych”<sup>4</sup> owe prognozy nie musiały się sprawdzić. Postapokalipsy to teksty kultury będące unikalnym zapisem (rejestrem) współczesnych „map” wyobrażeń przyszłości. Rosnąca popularność twórczości opartej na wyobrażeniach świata „po końcu” determinuje coraz szersze zainteresowanie „kulturą postapokaliptyczną”, jak określa ten nurt ludzkiego zainteresowania wizjami postfinalnymi Teresa Heffernan, analizująca powieści postapokaliptyczne powstałe w ubiegłym wieku<sup>5</sup>. Inna badaczka, Claire P. Curtis napisała książkę *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract*, w której przedstawia uwikłanie twórczości nurtu postapokaliptycznego w debatę społeczną nad problemami współ-

---

<sup>4</sup> S. Krzemień-Ojak, *O potrzebie kształcenia u młodzieży perspektywicznego myślenia o kulturze*, s. 52, [pdf] [http://www.kulturawspolczesna.pl/sites/default/files/artykuly/7\\_slaw\\_krzemien-ojak\\_-\\_o\\_potrzebie\\_ksztalcenia\\_u\\_mlodziemy\\_prospektywnego\\_myslenia\\_o\\_kulturze.pdf](http://www.kulturawspolczesna.pl/sites/default/files/artykuly/7_slaw_krzemien-ojak_-_o_potrzebie_ksztalcenia_u_mlodziemy_prospektywnego_myslenia_o_kulturze.pdf) [dostęp: 12.12.2016].

<sup>5</sup> T. Heffernan, *Post-Apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism and the twentieth – Century Novel*, Toronto – Buffalo – London 2008.

czesnego świata<sup>6</sup>. Idąc tropem myśli zawartych w obu książkach, można wskazać na hybrydyczny charakter kultury postapokaliptycznej, w której łączą się wyobrażenia na temat nowego, odradzającego się świata i tego, który się skończył – cywilizacji świata Zachodu. Rzeczywistość postfinalną twórcy nurtu *postapo*<sup>7</sup> konstytuują na gruzach wyobraźni człowieka Zachodu oraz mieszając różne gatunki twórczości artystycznej. Curtis wymienia takie jak: utopia, dystopia, horror, fantastyka naukowa, baśń oraz opowieści mitologiczne. Twórczość postapokaliptyczna jest skierowana na uświadomienie sobie i odbiorcom realnych zagrożeń istniejących w rzeczywistości twórcy i odbiorcy przekazów. Wyobrażenia mrocznej i nieprzyjemnej człowiekowi przyszłości, gdzie cywilizacja techniczna funkcjonuje w formie szczątkowej, a człowiek przestał być gatunkiem dominującym na Ziemi, tworzą wizję świata zawierającą zarówno negatywny obraz możliwych losów przyszłych, jak i potencjał zmiany postawy człowieka wobec rudymenarnych pojęć egzystencjalnych, takich jak życie, natura, czy świat. Owe zmagania krytyki człowieka i jego dokonań z nadzieją na ludzką ewolucję duchową odnaleźć można w literackich fabułach *Przypowieści o siewcy* i *Przypowieści o talentach* Octavii E. Butler lub w *Drodze* Cormaca McCarthiego, czy w trylogii *Metro* Dmitra Glukhovskiego, bądź w trylogii *MaddAddam* Margaret Atwood, czy to w filmowych obrazach walki maszyn z ludźmi przedstawionych w *Matrixie*. Wśród wymienionych światów postapokaliptycznych nie powinno zabraknąć również przerażającej wizji państwa zwanego Kapitol z uniwersum *Igrzyska Śmierci* Sussanne Collins. Krótki przegląd fabuł postapokaliptycznych wskazuje, że owa twórczość powstaje w różnych przestrzeniach geograficznych i kulturowych, tworząc wspólnoty wyobrażeń przyszłości świata „po końcu”.

---

<sup>6</sup> C. P. Curtis, *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract*, “We’ll not go home again”, Lanham – Bolder – New York – Toronto – Plymouth 2012.

<sup>7</sup> Tak twórczość postapokaliptyczną w skrócie nazywają fani tego nurtu kultury popularnej.

Prognostyka przyszłości poza przewidywaniem możliwych scenariuszy rozwoju ekonomicznego i politycznego współczesnego świata dotyczy także spraw bardziej fundamentalnych, jak przyszłość Ziemi ujęta w perspektywie kosmosu, czy losów gatunków, w tym i człowieka, co potwierdza opinię Profesora Krzemienia-Ojaka z pierwszej dekady XXI wieku, kiedy stwierdził on, że prognostyczna działalność organizacji typu World Future Society, UNESCO lub Future Studies Federation, stale wykracza poza własny zakres zainteresowań<sup>8</sup>. Następnie Profesor zauważa, że tylko przyszłość jest sferą, w której człowiek może kreować świat, w którym będzie żył, czego emanacją jest używanie metafor językowych ukierunkowanych na myślenie o przyszłości, takich jak: „przeznaczenie”, „odpowiedź”, „sądzenie”, „apokalipsa” i „wyzwanie”<sup>9</sup>. W twórczości postapokaliptycznej znajdziemy wszystkie z wymienionych metafor myślenia o przyszłości, a szczególnie eksploatowane są metafory „apokalipsy”, „sądzenia” i „wyzwania”. Dwie pierwsze oscylują wokół religijnych wyobrażeń losów świata i człowieka, trzecia zaś podkreśla zadaniowy i prewencyjny charakter działania ludzi w perspektywie przyszłych losów świata. Twórczość postapokaliptyczna jest świecką wersją dziejów człowieka i świata po spektakularnym ich „końcu”, która została oparta na paruzyjnej tradycji symboliki religijnej, głównie judaizmu i chrześcijaństwa. Tradycja apokaliptyczna przedstawiona w *Biblii* jest ważnym źródłem świeckich wyobrażeń rzeczywistości postfinalnej.

Poszukując źródeł kształtujących wizje utrwalone w różnych tekstach kultury postapokaliptycznej, sięgnę do nurtu „nowej humanistyki”<sup>10</sup> jako jednego z głównych źródeł inspiracji fabuł dysto-

---

<sup>8</sup> S. Krzemień-Ojak, *O potrzebie kształcenia...*, dz. cyt., s. 53.

<sup>9</sup> Tamże, s. 55.

<sup>10</sup> Por.: E. Domańska, *O nowej humanistyce*, w: „Litteraria Copernicana” 2011, nr 2 (8), [http://mikroagencja.nazwa.pl/installator/domanska/wpcontent/uploads/2011/03/O\\_nowej\\_humanistyce\\_z\\_Ewa\\_Domanska\\_rozmawia\\_Katarzyna-Wieckowska.pdf](http://mikroagencja.nazwa.pl/installator/domanska/wpcontent/uploads/2011/03/O_nowej_humanistyce_z_Ewa_Domanska_rozmawia_Katarzyna-Wieckowska.pdf), [dostęp: 12.12.2016].

pii postapokalitycznych. „Nowa”, bo krytyczna wobec dotychczasowych osiągnięć kultur Zachodu i świadoma błędów, jakie popełnił człowiek w historii swojego panowania na Ziemi. Jednym z efektów refleksji nad osiągnięciami ludzkości jest przecucie rychno nadciągającego jej „końca”, które to staje się realnym i permanentnie obecnym przecuciem inspirującym współczesnych twórców przekazów kulturowych. „Nowa” to także „zbuntowana” przeciwko kontynuowaniu narracji o kulturze jako idei kolonializmu, patriarchy, europocentryzmu i przeciwna wyznaczaniu wyraźnych granic dyscyplin naukowych. „Nowa humanistyka” stara się stworzyć narrację o świecie w ramach projektów przekraczających ramy ludzkiej perspektywy myślenia o rzeczywistości, która zostaje oparta na interdyscyplinarnym sposobie myślenia i chętnie sięga do myśli z dziedzin ekologii, genetyki, biotechnologii i nieantropocentrycznego sposobu myślenia<sup>11</sup>. Wyobrażenia postapokaliptyczna kreuje fabuły „świata na opak”, świata, w którym (raczej) nie chcielibyśmy żyć, co zauważa recenzent książki *Droga* Cormaca McCarthy’ego, Michał Kubalski, który stwierdził, że dzięki książce *Droga* uświadomił sobie „w jakim raju toczyliśmy swe beztroskie żywoty”<sup>12</sup>. Owa świadomość nie miałaby racji bytu, gdyby nie tekst powieści przedstawiający świat bez nadziei na lepszą przyszłość – jest to czarny horyzont, którego kolor staje się coraz głębszy.

Przykład powieści amerykańskiego pisarza jest jedną z możliwości uwrażliwienia odbiorcy na realne problemy świata pozafabularnego. Jednym z celów tworzenia narracji postapokaliptycznych jest zwrócenie uwagi odbiorcy na wielką ideę współczesnego świa-

---

<sup>11</sup> Por.: S. Krzemień-Ojak, *O potrzebie kształcenia...*, dz. cyt., s. 57. Krzemień-Ojak wymienia trzy główne idee współczesnej kultury, co nazywa „projektami”, które wyznaczają ideały determinujące działania współczesnych ludzi. Są to projekty: ekologiczny, ekumeniczny i europejski.

<sup>12</sup> M. Kubalski, *Cudzego nie znacie. Iść, ciągle iść*, <http://www.cormacmccarthy.pl/recenzje/droga-rec-mk.html>, [dostęp: 13.12.2016].

ta – projekt ekologiczny, o którym wspomina Profesor Krzemień-Ojak. Ekologia nie jest tylko ochroną przyrody przed nadmierną jej eksploatacją przez człowieka. Są to także działania uświadamiające, że natura jest dobrem wspólnym wszystkich organizmów w nim żyjących. Ewa Domańska propaguje na polskim gruncie naukowym humanistykę ekologiczną<sup>13</sup>. Jest to ważny nurt myślenia w obrębie nowej humanistyki, co zauważył Profesor Krzemień-Ojak na początku wieku XXI. Wpływ myślenia ekologicznego na relacje człowieka z przyrodą, a także redefinicja pojęcia „natury” ujawniają się w postapokaliptycznych tekstach kultury, czego najbardziej wyraźnym przykładem jest trylogia Margaret Atwood *MaddAddam*<sup>14</sup>. W mojej opinii refleksja podjęta na temat współczesnych wizji postkatastroficznych autorki *Oryksa i Derkacza*, *Roku Potopu* i *MaddAddama* jest próbą odpowiedzi na pytanie: czy świat postapokaliptyczny jest rzeczywistością, w której chciałabym żyć? Ekotopia Atwood osadzona w świecie „po końcu” jest również istotnym głosem w rozważaniach na temat źródeł wyobraźni postapokaliptycznej w kulturach Zachodu.

W podobnym tonie jak Atwood pisze niemiecki filozof, Ralf Konersmann, w książce *Krytyka kultury* (2008). Konersmann w analizie zjawiska kultury dochodzi do wniosku, że kultura jest ciągłym „stawaniem się”, czyli jak zauważa Sław Krzemień-Ojak we *Wstępie* do omawianego dzieła tego autora, kultura ma charakter „pregnacyjny”, czyli dążący do zamknięcia, ale jednocześnie obarczony koniecznością ciągłego „bycia otwartym”. W mojej opinii jest to proces, który wydaje się analogiczny do sposobu, w jaki działa przyroda – nieustannych cykli „końca” i „początku”. Ponadto Konersmann stwierdza, że osiągnięcie celu sprawiłoby, iż wek-

---

<sup>13</sup> Por.: E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2, s. 13-32.

<sup>14</sup> Trylogię M. Atwood *MaddAddam* tworzą: *Oryks i Derkacz* (2003), *Rok Potopu* (2009) i *MaddAddam* (2017). Na podstawie literackiej serii powstaje serial telewizyjny produkcji stacji HBO.

tor kulturotwórczy z kierunku rozwoju zmieniłby swój kierunek na wektor kierujący ludzkość ku regresowi i obumieraniu<sup>15</sup>. W ujęciu niemieckiego filozofa kulturę można porównać do metafory procesu kreacji. Zatem nie jest ona niczym ustalonym, a jedynie sposobem tworzenia świata i znaczeń. Kultura stała się więc już nie *logosem*, bytem, historią, lecz potencjałem na horyzoncie możliwości<sup>16</sup>. Jedną z tych możliwości jest kreacja wizji końca, upadku, rozbitcia cywilizacji zbudowanej na wysoko zaawansowanych technologiach i antropocentryczności. Pogląd niemieckiego filozofa pozwala sądzić, iż wizje zmierzchu kultury Zachodu, świata antropocentrycznego stają się wizjami rozwijającymi potencjał kreacji przyszłości i są kontynuacją krytyki zachodniocentrycznej wizji świata. Idea „otwartości” myślenia o kulturze i o człowieku, o której pisze autor *Krytyki kultury* jest paradoksalnym dążeniem do ocalenia tego, co może ulec nieodwracalnej destrukcji. W ten sposób powracam do opinii Krzemienia-Ojaka na temat celu istnienia prognostyki jako nauki, której głównym zadaniem jest zapobieganie temu, czemu można przeciwdziałać.

W rozważaniach o przyszłości jako działaniu Profesor podkreśla, iż jedną z istotnych metafor przyszłości jest metafora przyszłości jako „wyzwania”, co konotuje konieczność „działania” nastawionego na przeciwdziałanie, zapobieganie i przezwyciężanie zagrożeń, których ignorowanie może być przyczyną katastrofy totalnej, po której świat będzie tworzony na nowo, wedle reguł niekoniecznie stworzonych przez ludzi.

Kolejnym punktem w rozważaniach Konersmanna o kryzysie kultury, na jaki chcę zwrócić uwagę, jest mówienie o kryzysie kultury Zachodu w różnych *mass mediach*. Krytyka kultury stała się wszechobecna, ale także łatwo dostępna, oparta na zasadach de-

---

<sup>15</sup> R. Konersmann, *Krytyka kultury*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 3.

<sup>16</sup> Tamże, s. 34-35.



mokracji i postmodernistycznej grze tradycjami i symbolami<sup>17</sup>. Jak stwierdza niemiecki filozof: „Krytyka, zwłaszcza zaś krytyka kultury, znajduje się w dwuznacznej sytuacji. Przeciwstawia się rzeczywistości, a jednocześnie wie, że jest z nią związana i nieodłącznie od niej zależy”<sup>18</sup>. Wedle autora tych słów, tym, co charakteryzuje kulturę Zachodu jest właśnie autorefleksja nad swoim stanem i jej nowoczesną wersją „normalizującą nieskończoność” (*Kontingenze*) oraz stymulującą kompleksowość, co Konersmann nazywa „endogeniczną kontrolą jakości rzeczywistości kultury, która ambicje doskonałości ma już za sobą”<sup>19</sup>. Wnioskując ze słów niemieckiego myśliciela, stwierdzam, że człowiek Zachodu jest coraz bardziej rozczarowany sobą i światem, w którym żyje, co autor *Krytyki kultury* nazywa „stanem nieukontentowania” (*uneasiness, Unbehaglichkeit*)<sup>20</sup>. Nie jest to stan, który można porównać do uczucia resentymentu, o którym pisał Fryderyk Nietzsche lub Max Scheller. Jest on raczej formą działania i kształtowania krytycznego osądu wobec historii, teraźniejszości, rozciągającej się również na wizje futurologiczne. Gdyby szukać pojęcia w filozofii, które korespondowałoby z propozycją nieukontentowania, byłoby to, wedle Konersmanna, uczucie „zdziwienia”, o którym pisał Arystoteles. Wedle greckiego filozofa uczucie to jest początkiem, impulsem do poszukiwania wiedzy<sup>21</sup>. Nowożytną reinterpretacją Arystotelesowskiego zdziwienia jest właśnie stan nieukontentowania. Jednak zaproponowana przez Konersmanna perspektywa percepcji rzeczywistości nie jest tylko negacją, gdyż w tej samej mierze owo *nie* dla zachodniocentrycznych idei jest początkiem poszukiwania nowych

---

<sup>17</sup> F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Kraków 2011.

<sup>18</sup> R. Konersmann, dz. cyt., s. 10.

<sup>19</sup> Tamże, s. 15.

<sup>20</sup> Tamże, s. 140.

<sup>21</sup> Tamże, s. 145. Por.: Arystoteles, *Metafizyka I* 2, *Dzieła wszystkie*, t. 2, Warszawa 1999, s. 618.

form wyrazu, nowych dróg, które mogłyby wyprowadzić Zachód z impasu i skierować na inne drogi rozwoju, które wykraczają poza czarny horyzont nakreślony w postapokalipsach. Zatem, tak jak krytyka kultury jest możliwością i potencjałem zmiany, a więc rozwoju, tak też światy „po końcu” w dystopiach postapokalitycznych są możliwością refleksji i uświadomienia sobie zagrożeń obecnych w realiach pozafikcyjnych odbiorcy i twórcy przekazów postapokalitycznych. Pesymistyczne tendencje w dyskusji na temat Zachodu mogą zostać przezwyciężone dzięki dostrzeżeniu w mroku negatywnych scenariuszy przyszłości Zachodu nadziei na uwrażliwienie odbiorcy przekazów postapokaliptycznych na poglądy prezentowane przez nową humanistykę.

W nakreśleniu wyobrażenia istoty „po człowieku” Rosi Braidotti czerpała z Nietzscheańskiego umiłowania losu/przeznaczenia. Postawę wrażliwego działacza i twórcy kształtuje *amor fati*. Postawa *amor fati* jest afirmacją życia we wszelkich jego przejawach, co zakłada odrzucenie podziałów narodowych, religijnych, płciowych, a nawet gatunkowych. Aby wyjaśnić, co rozumiem pod pojęciem *amor fati*, przywołam analizę współczesnej sytuacji człowieka nakreśloną przez Jeana Baudrillarda:

człowiek nie jest już w stanie ująć siebie samego inaczej jak tylko wychodząc od punktu omega, od zewnętrznego wobec tego, co ludzkie, (...) gdyż świat nie jest już myślany przez człowieka, a my jesteśmy myśleni przez to, co nieludzkie. I to wcale nie metaforycznie, ale na zasadzie wirusowej homologii, bezpośredniej kontaminującej infiltracji, wirtualnej nieludzkiej myśli<sup>22</sup>.

Myśl Baudrillarda, z założenia negatywnie opisująca współczesną sytuację człowieka, inspiruje mnie do poszukiwań wyobrażeń człowieka nakreślonych przez nie-ludzi w fabułach postapokaliptycznych. Obraz „zewnętrzny” ludzi i ich krytyka mogą stać się im-

---

<sup>22</sup> J. Baudrillard, *Przed końcem...*, przeł. R. Lis, Warszawa 2001, s. 148.

pulsem zmian i działań uwrażliwiających odbiorcę kultury *postapo* na inne formy życia przez poszerzenie znaczenia pojęć do tej pory zarezerwowanych do określenia człowieka i człowieczeństwa, takich jak: życie, człowieczeństwo, wrażliwość, myślenie, sprawiedliwość, miłosierdzie, sztuka, religia.

W kulturze postapokaliptycznej występują przykłady krytyki człowieka przez różne formy życia, co odnajdziemy np. w dialogach Agenta Smitha i Neo w trylogii *Matrix*. Nie-ludzka opinię o człowieku znajdziemy w narracji literackiej trzeciej części trylogii Atwood *MaddAddam*, w której główną postacią mówiącą jest derkaczanin, uczący się człowieczeństwa od ludzi ocalałych po „bezwodnym potopie”. Innym interesującym przykładem nie-ludzkiej perspektywy człowieczeństwa jest postać chłopca-androida w *A.I. Sztuczna Inteligencja*, czy analogiczna kobieca wersja sztucznej inteligencji w filmie *Ex Machina*<sup>23</sup>. W gronie antropomorfizowanych maszyn, które zapadły mi w pamięć są także sympatyczny robot starej generacji *Wall-E*<sup>24</sup> z animacji wytwórni Pixar-Disney Studios i robot bojowy z filmu *Chappie*<sup>25</sup>. Mniej znany szerokiemu gronu odbiorców jest bezimienny robot z filmu *Robot i Frank*<sup>26</sup>, który pojawił się w życiu starszego mężczyzny jako remedium na jego samotność. Kwestia „człowieczeństwa” maszyny to coraz bardziej popularny temat wśród twórców *science-fiction*, z którego wywodzi się kultura postapokaliptyczna. Pojęcie „człowieczeństwa” w postapokalipsach prezentuje przesuwające się granice jego rozumienia i odczuwania także w świecie pozafikcyjnym.

W celu nakreślenia gruntu, na jakim opieram wyobrażenia nie-antropocentrycznego świata przywołam kategorię „nie-ludzkiego”, która w opinii Bruno Latoura jest pojęciem koniecznym do konstytuowania tego, co „ludzkie” i pojęcia „kultura”. Latour dokonuje

---

<sup>23</sup> *Ex Machina*, reż. Alex Garland, Wielka Brytania 2015.

<sup>24</sup> *Wall-E*, reż. Andrew Stanton, USA 2008.

<sup>25</sup> *Chappie*, reż. Neil Blomkamp, Belgia 2015.

<sup>26</sup> *Robot i Frank*, reż. Jack Schreier, USA 2012.

demystyfikacji pojęć „kultura” i „człowiek”, które w opinii francuskiego naukowca są kategoriami przypisanymi tylko ludziom, w opozycji do tego, co „nie-ludzkie” i „naturalne”. W tej perspektywie przestrzeń natury staje się obca, odległa i wroga, gdyż jest sferą nie-ludzką. Współcześnie do zamierzchłej kulturowo dyskusji na temat relacji tego, co naturalne i tego, co kulturowe zostają włączone coraz bardziej zaawansowane badania z dziedziny genetyki, jak np. program Poznania Ludzkiego Genomu, w skrócie HUGO prowadzony w latach 80. i 90. wieku XX, który niewątpliwie wpłynął inspirująco na wyobraźnię twórców i odbiorców twórczości *science-fiction*. Poza aspektem praktycznym badań nad genami w celu wyeliminowania chorób genetycznych działania badawcze nad ludzkim genomem doprowadziły również do powstania projektów eugenicznych gatunku ludzkiego i w efekcie postawienia pytania o granice, których nauka nie powinna przekraczać. Czy raczej ma Latour, który twierdzi, że już samo postawienie takiego pytania wskazuje na zakwestionowanie prymarnej roli wiedzy naukowej?

W postapokalipsach odbiorcy zostają przypomniane zasady, na których opiera się kultura Zachodu, jak zakaz kanibalizmu, kazi-rodztwa, czy nakaz szacunku wobec ciał zmarłych. Nurt postapokaliptyczny w kulturze współczesnej ewoluował do roli nośnika wartości, które powinny zostać ocalone w przyszłości jako przeciwwaga niestabilności pokoju na świecie, możliwych wojen o podłożu religijnym, terroryzmu czy walki między państwami i korporacjami o dominację na świecie. Postapokalipsy powstają między innymi w celu poszukiwania sensu ludzkiej egzystencji i tego, co robi człowiek, lub czego powinien zaniechać, jak np. dalszego nieodpowiedzialnego wykorzystywania zasobów Ziemi. W swoim wywodzie staram się zauważyć, iż twórczość *postapo* nie przedstawia jedynie negatywnych skutków ludzkiej działalności i samej katastrofy. W swoich przekonaniach nie jestem odosobniona, cze-

go przykładem może być książka Konrada Wojnarowskiego pod wymownym tytułem *Pożyteczne katastrofy*<sup>27</sup>. Zgadza się z autorem w kwestii kulturotwórczej roli jaką przypisuje on destrukcji jako sile, dzięki której możliwe jest trwanie kultur, w tym także kultur Zachodu. Już Georg Wilhelm Hegel, Fryderyk Nietzsche, czy Georg Simmel twierdzili, że czas pokoju jest czasem zgniłym, a kultura rozwija się pod wpływem wojen, katastrof i innym gwałtownych zmian<sup>28</sup>. Uważam, że kulturotwórczy potencjał twórczości postapokaliptycznej oparty jest na ścieraniu się wizji apokalipsy religijnej i jej świeckiej wersji, które w obu przypadkach prowadzą do powstania nowego świata, wedle starych, mitologicznych praw wiecznego powrotu życia i śmierci oraz sprawiedliwości. Wojnarowski trafnie stwierdza, że katastrofy „rozrywają horyzont uporządkowanej wiedzy o świecie”<sup>29</sup> i „ustanawiają możliwość stanowienia nowego (porządku – przyp. K. W.)”<sup>30</sup>. Zatem świat po katastrofie, świat postapokaliptyczny jest światem kreowanym na nowo, w którym dezaktualizacji uległa idea utopii społeczno-politycznej i linearności czasu historycznego<sup>31</sup>. Przywołana przez autora *Pożytecznych katastrof* teoria Davida Aubina ilustruje twórczy potencjał zniszczenia i chaosu<sup>32</sup> jako wektora zmian w obszarze nauk ścisłych, co Wojnarowski kontynuuje, przenosząc teorię francuskiego badacza na grunt badań nad wpływem *mass mediów* na zmiany w kulturze w konsekwencji katastrof. Najbardziej wyrazistym przykładem interpretacji kulturotwórczego znaczenia katastrofy są wydarzenia z 11 września 2001 roku w USA po ataku na

---

<sup>27</sup> K. Wojnarowski, *Pożyteczne katastrofy*, Kraków 2016.

<sup>28</sup> Por. np.: G. Simmel, *Filozofia kultury: wybór esejsów*, przeł. W. Kunicki, Kraków 2007.

<sup>29</sup> K. Wojnarowski, dz. cyt., s. 11.

<sup>30</sup> Tamże, s. 13.

<sup>31</sup> Por.: Tamże, s. 11.

<sup>32</sup> D. Aubin, *A Cultural History of Catastrophes and Chaos. Around the Institut des Hautes Scietntifiques, France 1958–1980*, <https://webusers.imj-prg.fr/~david.aubin/publis.html>, [dostęp: 10.12.2016].

WTC i Pentagon, które Wojnarowski nazywa „archetypiczną katastrofą współczesnego świata”<sup>33</sup>. Terrorystyczne ataki na USA stały się jedną z matryc kształtujących wyobraźnię człowieka Zachodu. Zagrożenia terrorystyczne na stałe wpisały się w pejzaż lęków na horyzoncie kultur Zachodu i przenikają do twórczości artystycznej czasów przełomu wieków XX i XXI.

Kolejnym ważnym źródłem kształtującym wyobraźnię postapokaliptyczną czasów współczesnych jest zagłada życia na Ziemi w wyniku katastrofy atomowej, a jeszcze częściej wojny z użyciem broni masowego rażenia: neutronowej, biologicznej i chemicznej. Poszukując źródeł lęku, jaki ujawnia się w postapokalipsach przed katastrofą atomową przypomnieć należy wydarzenia z sierpnia 1945 roku w Hiroszynie i Nagasaki, a potem z roku 1986 w Czarnobylu, które do dziś znajdują swoje odbicie w twórczości pisarzy, takich jak Tatiana Tołstoj czy Dmitriy Glukhovskiy. Kolejnym impulsem dla wyobrażeń skutków katastrofy atomowej była data 11 marca 2011 roku w Fukushima. Obszary wokół reaktora to realny obraz miasta-widma, obrazujący, jak może wyglądać świat, w którym nie ma ludzi. Nie-ludzkie krajobrazy nie są współcześnie tylko obrazami innych planet prezentowanymi za pomocą satelity z kosmosu. Fotografie Arkadiusza Podniesińskiego przedstawiają terytorium wokół reaktorów w Czarnobylu i Fukushima. Ów fotograf nie tylko archeolog i antropolog przedstawia post-ludzkie krajobrazy<sup>34</sup> wokół miejsc opuszczonych przez ludzi w wyniku katastrofy nuklearnej<sup>35</sup>. Dzięki jego fotografiom rzeczywistość, w której człowiek jest tylko gościem/turystą istnieje nie tylko w rezerwach przyrody i fikcyjnych światach, lecz i na mapie współczesnego świata. Miejsca, takie jak Czarnobyl, Fukushima, wyspa Hashima w Japonii, Sanzi-Taipei w Tajwanie, czy Pentedattilo we Włoszech

---

<sup>33</sup> K. Wojnarowski, dz. cyt., s. 49.

<sup>34</sup> <http://www.podniesinski.pl/portals/fukushima-drugi-czarnobyl/> [dostęp: 26.09.2016].

<sup>35</sup> <http://www.podniesinski.pl/portals/zima-w-strefie/> [dostęp: 26.09.2016].

tworzą realne post-ludzkie krajobrazy. Odczłowieczone przestrzenie są atrakcją turystyczną, tworząc nowy rodzaj turystyki – *dark tourism*. Osobliwy cel podróżowania – odwiedzenie miejsc po katastrofie – jest realnym doświadczeniem postapokalipsy w rzeczywistości. Popkultura uczyniła z tematu „końca” i świata postfinalnego produkt cieszący się dużym zainteresowaniem wśród konsumentów, przy jednoczesnym zaangażowaniu się w dyskusję nad realnymi problemami współczesnego świata. Być może popularność twórczości postapokaliptycznej jest efektem uczynienia z ludzkiego strachu przed apokalipsą i śmiercią narzędzia do kształtowania wyobrażeń o możliwych scenariuszach przyszłości o charakterze pozareligijnym? Przestrzenie po katastrofie atomowej są prześląknięte śmiercią, ale czas sprawia, że zaczynają tętnić życiem pozbawionym wpływu czynnika ludzkiego, stając się osobliwymi „rezerwatami przyrody”. Postnuklearne przestrzenie są elementem kultury współczesnej, która funkcjonuje w cieniu bomby atomowej i inspiruje twórczość postapokaliptyczną. Obraz atomowego grzyba na trwałe wpisał się do ludzkiej wyobraźni, będąc z jednej strony czymś nierealnym, a jednocześnie złowrogą i realną zapowiedzią totalnego zniszczenia. Perspektywa użycia broni atomowej od drugiej wojny światowej wydaje się trwale obecna w sferze lęków Zachodu. Obawa ponownego użycia broni atomowej potęguje lęk przed katastrofą.

Wizja zagłady atomowej tym różni się od wcześniej utrwalonych przekazów kulturowych o katastrofie, iż nie wymaga ona do zaistnienia czynnika nadprzyrodzonego; sprawcą może być jednostka ludzka lub zbuntowany komputer. Poza tym przewidywany ogrom zniszczeń, którego namiastkę dały wydarzenia z Japonii i Czarnobyli, nie wymaga od inicjatora wybuchu jakichś wyjątkowych umiejętności, ale jest wyjątkowo łatwy w realizacji, jak w piosenie zespołu The Chemical Brothers monotonicznie powtarzane

w utworze *Galvanize*. „My finger is on the botton, The time is come to”<sup>36</sup>.

Cień atomowego grzyba obecny jest również w myśli Gianniego Vattimo, który w roku 1985 napisał:

Doświadczenie ‘kresu historii’ jest, jak się wydaje, szeroko rozpowszechnione w kulturze XX wieku, w której – pod różnymi postaciami – nieustannie powraca widmo ‘zmierzchu Zachodu’ w ostatnich latach coraz bardziej realnego w związku z zagrażającą nam katastrofą atomową. Kres historii jest więc, w tym katastroficznym sensie, identyfikowany z końcem życia ludzkiego na Ziemi. Ponieważ możliwość takiego końca zagraża nam realnie, katastrofizm, rozpowszechniony we współczesnej kulturze jest postawą jak najbardziej uzasadnioną<sup>37</sup>.

Słowa włoskiego badacza kładą nacisk na perspektywę katastrofy, która jest jednym z najwyraźniej zarysowanych elementów tworzących wyobraźnię zbiorową w kulturze lat 80. ubiegłego wieku i stale obecnych w wyobrażeniach przyczyn końca świata do czasów obecnych. Warto zaznaczyć, iż wojna nuklearna, która niszczy cywilizację Zachodu jest najczęstszą przyczyną końca świata wykorzystywaną przez twórców kultury *postapo*. Dwie dekady po słowach Vattimo, Manuel Castells potwierdza utrzymywanie się tendencji katastroficznycch w kulturze współczesnej. Badacz ten, w tekście pod tytułem *Koniec tysiąclecia*<sup>38</sup> wskazuje skutki wpływu nowych mediów na społeczeństwo i kulturę do czasów końca trzeciego tysiąclecia.

---

<sup>36</sup> The Chemical Brothers, *Galvanize*, in: *Push the Button*, Virgin Records (CD), 2005.

<sup>37</sup> G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Karków 2006, s. 4-5.

<sup>38</sup> M. Castells, *Koniec tysiąclecia*, przeł. J. Stawiński, S. Szymański, Warszawa 2009.



Rozwój internetu w XXI wieku wytworzy „społeczeństwo sieci”<sup>39</sup>, jak nazywa Castells przyszłą ludzką zbiorowość. Źródła powstania tej zbiorowości sięgają *wieku informacji*, czyli, wedle wykładni hiszpańskiego socjologa, wieku XX. Castells sądzi, że w czasie przełomu drugiego i trzeciego milenium widoczne stają się tendencje, które mogą ukształtować przyszłe losy świata. Wedle badacza, w perspektywie przyszłości bez wątpienia będzie rosła rola sieci internetowej, która oplecie cały glob i stworzy społeczności oparte na komunikacji internetowej, ale

decyzja o nieuczestniczeniu (w tej zbiorowości – przyp. K.W.) nie będzie pokojowym wycofaniem. Przybiera ona i będzie przybierać formę fundamentalistycznej afirmacji alternatywnego zbioru wartości i zasad egzystencji, przy której nie jest możliwa koegzystencja ze złym systemem, tak dogłębnie niszczącym życie ludzi<sup>40</sup>.

Słowa te wskazują, że optymistyczna wizja przyszłości społeczeństwa sieci niknie w cieniu tendencji fundamentalistycznych, najczęściej o podłożu religijnym. Jeszcze większą obawę badacza budzi perspektywa uzyskania przez organizacje ekstremistyczne dostępu do broni masowego rażenia, czego ekstremalnym przykładem były wydarzenia z 11 września 2001 roku, przez niektórych naukowców uznawane za historyczny początek nowego tysiąclecia. Dymiące i upadające wieże WTC były czymś tak nierealnym, jak widok skutków użycia broni atomowej w postaci osobliwych kształtów atomowego grzyba. Oba obrazy są obecne w naszej wyobraźni dzięki *mass medium*.

Obawy dotyczące użycia broni atomowej, zamachów terrorystycznych przy użyciu broni biologicznej i chemicznej są stale obecne w ludzkiej świadomości czasów współczesnych i nie przemijają, co potwierdzić może diagnoza współczesności, którą

---

<sup>39</sup> Tamże, s. 353.

<sup>40</sup> Tamże, s. 354.

przedstawia w drugiej dekadzie nowego tysiąclecia amerykański badacz Timothy Morton<sup>41</sup>. Twórca pojęcia *hiperobiektu* stwierdza, że dawny świat już się skończył w momencie, kiedy zaczęto eksperymentować z bronią masowego rażenia, najpierw na pustyni koło Trinity w lipcu 1945 roku, a potem w sierpniu 1945 roku w Hiroszimie i Nagasaki. Hiperobiekty przyniosły myślenie o końcu świata, który nie będzie eksplozją Ziemi, wywołaną czynnikami zewnętrznymi jak meteoryt lub interwencją innych form życia, które chcą przejąć władzę nad Ziemią. Degradacja planety przynosząca kres życiu na niej, podobnie jak obraz atomowego grzyba czy płonących wież WTC, na stałe wpisały się do współczesnego imaginarium. Wszystkie przyczyny kresu świata w utworach wymienionych jako przykłady twórczości *postapo* mają jedną cechę wspólną, a jest nią działalność człowieka. Nie zapominam o nurcie postapokaliptycznym, który bazuje na paruzyjnym charakterze dziejów świata, szczególnie w wydaniu amerykańskim, o czym pisze Lech M. Nijakowski w tekście *Popularne postapokalipsy późnej nowoczesności*<sup>42</sup>. Religijne konteksty apokalipsy, w efekcie których dochodzi do kataklizmu są niezależne od człowieka i dopełniają wizję biblijnego końca świata i nadejścia Dnia Sądu Ostatecznego.

W niniejszej wypowiedzi zwracam uwagę czytelnika na twórczość postfinalną, która przyczyny końca świata upatruje w działalności człowieka jako tematu wspólnego twórcom z różnych rejonów kulturowych i geograficznych. Zauważalne są paralele między motywami pojawiającymi się w twórczości Glukhovskiego, Tołstoj, Atwood i McCarthy'ego. Z własnych dotychczasowych wniosków, opartych na analizie przekazów literackich i filmowych, mogę stwierdzić, iż stylistyka kultury postapokaliptycznej rezonuje

---

<sup>41</sup> T. Morton, *Hiperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis – London 2013, s. 100.

<sup>42</sup> L. N. Nijakowski, *Popularne postapokalipsy później nowoczesności*, w: *Colloquia Anthropologica et Communicativa*, t. 3: *Mit, prawda, imaginacja*, Warszawa 2011, s. 243-269.

z Bachtinowską kategorią karnawalizacji świata, w której wszelkie prawa, normy, zwyczaje zostają zawieszane w ramach konwencji gry z czytelnikiem – gry w urzeczywistnianie niemożliwego i przekraczanie kolejnych możliwości wyobraźni na ruinach wartości i zdegenerowanej idei Zachodu. Wyznaczniki nowoczesności, takie jak racjonalność, sekularyzacja, postęp technologiczny zostają przeniesione w perspektywę przeszłości, będąc przyczyną katastrofy, stają się przeszłością. Oświeceniowe osiągnięcia w optyce postapokalipsy zyskują nawet kategorię grzechu ludzkości, za który karą jest życie w nowym nie-antropocentrycznym świecie. Pojawia się pytanie: czy w tekstach postapokaliptycznych można odnaleźć załączki nadziei ocalenia człowieka? Szansą jest wyjście poza patriarchalny sposób postrzegania rzeczywistości i męskocentryczną racjonalność w kierunku ekofeminizmu. Tołstoj zaś proponuje ponowną „naukę alfabetu” jako drogę powrotu do początków istnienia cywilizacji archetypicznego stwarzania świata na nowo. Zmiana wymaga redefinicji elementarnych pojęć, takich jak: prawda, dobro, zło, piękno, życie i człowieczeństwo. Postapokalipsy, które wymieniałam w tym tekście nie stawiają przed czytelnikiem „wielkich zadań”, „mocnych żądań”<sup>43</sup>, gdyż, jak stwierdza Jacek Dobrowolski, współczesny świat

to nie jest świat dla człowieka pojedynczego chodzącego w glorii i chwale swego jednostkowego splendoru, pojedynczość nawet dążąca do wielkości musi zadowalać się małą wielkością „słabych”, bardziej bezpieczeństwa niż „pańskich” gestów i dokonań, nie celując w żaden choćby najbardziej uduchowiony arystokratyzm i nie odcinając się od własnej kruchej, bezsilnej kondycji – od własnej chorowitości, niemocy i niezaradności.

---

<sup>43</sup> Por.: J. Dobrowolski, *Wzlot i upadek człowieka nowoczesnego*, Warszawa 2015, s. 119-120.

Diagnoza człowieka nowoczesnego według Dobrowolskiego jest także wizją człowieka i kondycji człowieczeństwa, którego cień w narracjach postapokaliptycznych przyjmuje różnorodne nie-ludzkie kształty. Ten sam filozof stwierdza, że wiek XXI może być wiekiem „średnich” i „małych narracji”, „tzn. takich, które wykluczają cel, kres, postęp i rozumność planu jakiejś historii, ukazując jej całościowość jako, w ostatecznym rozrachunku czasu, zawsze fragment czegoś nieokreślenie większego i równie nieskończonego”<sup>44</sup>, co Dobrowolski ostatecznie nazywa nihilizmem afirmatywnym<sup>45</sup>.

Postawa afirmatywna jest konieczna do akceptacji słabości ludzkiej egzystencji i ograniczonych możliwości poznawczych. W świecie fabuł postfinałnych, a także w realiach współczesnej nowoczesności, człowiekowi pozbawionemu wsparcia w zbiorowościach religijnych i lokalnych wspólnotach pozostaje wiara w to, że najczarniejszy odcień czerni daje szansę na dostrzeżenie słabego światła nadziei, gdyż, jak głosi inskrypcja na grobie Profesora Krzemienia-Ojaka, „Przędzie się...” los świata, nawet bez człowieka, z którego stratą tak trudno się pogodzić. To, co człowiek może zrobić, to kreślić różnorodne scenariusze przyszłości i być uwrażliwionym na to, co przyniesie przyszłość.

---

<sup>44</sup> Tamże, s. 125.

<sup>45</sup> Tamże, s. 126.



**Monika Kostaszuk-Romanowska**

## **Przyszłość teatru**

### **The future of the theatre**

#### **Abstract**

The starting point of the article is an essay by Leszek Kolankiewicz posted in 1997 and is entitled *The future of theatre in the anthropological perspective* and its two theses. The first one was that the "representative and social" function of theatre get primacy over the aesthetic one. The second one announced progressive dramatization of public space. In the section entitled *Theatre*, the author of this article – referring to the first thesis – considers the motivation of the still statistically insignificant group of people who go to the theatre, and also indicates a new phenomenon in Polish theatre in the 21st century (decentralization of theatre life, development of its Internet infrastructure, looking for new spaces, and commitment of theatre to public discourse). The second section entitled *Spectacle* discusses the increasing dramatisation and mediatization of social processes. In the last part, the author

attempts to forecast the future (including both mentioned categories).

„Spojrzeń w przyszłość” – tak we wstępie do wydanego w roku 1997 tomu *Kultura i sztuka u progu XXI wieku* (inicjującego serię publikacji opatrzonej hasłem „Kultura i przyszłość”) jego pomysłodawca i redaktor, Sław Krzemień-Ojak, objaśniał główną ideę publikacji<sup>1</sup>. Potrzebę prognostycznego namysłu nad kierunkami rozwoju kultury motywował nie tylko kontekst czasowy – dość problematyczna i zdecydowanie umowna cezura kolejnego „końca wieku” – ale przede wszystkim, jak podkreślał badacz, trudny do zakwestionowania fakt pojawienia się nowej formacji kulturowej, opartej na mediach elektronicznych – fascynującej i wówczas jeszcze słabo rozpoznanej – „cyberkultury”. Pytanie o przyszłość kultury, co oczywiste, stawało się więc pytaniem nie o to, czy i w jakim stopniu będą ją kształtować technicznie nowe środki komunikowania, lecz w jakim kierunku będzie ten proces przebiegał i jakie będą jego bliższe i dalsze dla kultury skutki. Trudno się zatem dziwić, że to właśnie rozważania o sztukach audiowizualnych, cyberprzestrzeni, rzeczywistości wirtualnej i interaktywności w sieci zdominowały tematykę publikacji. Teksty poświęcone prognozowaniu spodziewanej ewolucji „starych” mediów musiały się znaleźć w mniejszości.

Jednym z nich był krótki ale interesujący szkic Leszka Kolaniewicza pt. *Przyszłość teatru w perspektywie antropologicznej*. Autor podjął się trudnego zadania syntetycznej prezentacji możliwych scenariuszy przewidywanych zmian. Dwie z jego tez warto tu przypomnieć. Pierwsza może się wydawać dość zaskakująca. Otóż,

---

<sup>1</sup> S. Krzemień-Ojak, *Słowo od redakcji*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, wsp. red. A. Kisieleska, Z. Suszczyński, Białyłstok 1997, s. 5.

jak twierdził autor, w niedalekiej przyszłości teatr – w znaczeniu konkretnej fizycznej przestrzeni – uzyska nową, społeczną rolę. Budynki teatralne pozostaną miejscami gromadzącymi uczestników wydarzeń teatralnych. Nadal będą tam wystawiane spektakle (nawiasem mówiąc, pojmowane tradycyjnie – jako inscenizacje dramatów). Jednak zmieni się motywacja wyrażająca potrzeby samych widzów. Będą oni chodzić do teatru nie wyłącznie po to, by obejrzeć przedstawienie, ale głównie po to „by spotkać się z innymi ludźmi, i po to, by się pokazać”<sup>2</sup>.

Podstawowa, artystyczna funkcja teatru jako „świętyni sztuki”, miejsca przeżywania doznań przede wszystkim estetycznych, zostanie nie tyle zmarginalizowana, co podporządkowana funkcji „reprezentacyjno-towarzyskiej”. To, co pokazywane na scenie, stanie się jedynie pretekstem do wizyty w teatrze, a sama wizyta będzie traktowana jako atrakcyjny, pożądany z przyczyn wizerunkowych sposób wspólnego spędzenia wieczoru w odpowiednim towarzystwie. Teatr w budynku będzie zatem pełnił rolę „miejsca skupienia społecznego”. Istotny pozostanie jego aspekt widowiskowy – świetlana przyszłość zdaje się czekać zwłaszcza formy operowe z racji ich „pysznej wystawy” i niewymagającej specjalnego interpretacyjnego wysiłku warstwy fabularnej.

Przyszły teatr będzie więc przypominał teatry istniejące dzisiaj w stolicach państw afrykańskich, przeznaczone dla korpusów dyplomatycznych, dla rządów, teatry nierealizujące funkcji społecznej, którą teatr dramatyczny pełni obecnie w naszej kulturze. Proces przemiany funkcji teatru będzie zmierzał w kierunku czystej formy interakcji, czystej sztuki życia codziennego<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> L. Kolankiewicz, *Przyszłość teatru w perspektywie antropologicznej*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, dz. cyt., s. 189.

<sup>3</sup> Tamże, s. 190.

Druga teza autora odnosiła się, co trzeba podkreślić, do całkiem odmiennego rozumienia i pojęcia i zjawiska teatru. Nie chodziło już w niej o teatr w znaczeniu miejsca prezentowania przedstawień (ani tym bardziej o dziedzinę sztuki). Ten element prognozy bardziej niż teatru artystycznego dotyczył fenomenu szeroko pojmowanej teatralizacji przestrzeni publicznej. Kolankiewicz przewidywał, iż w przyszłości dorobek teatru okaże się cennym źródłem sprawdzonych i gotowych do użycia form służących kreowaniu widowisk. Te zaś będą szczególnie przydatne w okresach napięć i konfliktów społecznych:

Z drugiej strony, struktury dramatyczne, struktury wypracowane z widowisk teatralnych będą coraz częściej służyć do rozwiązywania kryzysów społecznych. Kryzysy te będzie się rozwiązywać raczej za pomocą innych mediów: telewizji, sieci komputerowej. Ale generalnie rzecz biorąc, będą te kryzysy rozwiązywane coraz sprawniej dzięki widowiskom kulturowym. A wszystkie struktury wypracowane przez dramatopisarzy, inscenizatorów, reżyserów będą mogły służyć do organizowania takich widowisk<sup>4</sup>.

Wywód dotyczący wykorzystania struktur dramatycznych w rozwiązywaniu społecznych kryzysów nawiązuje do koncepcji czterech faz dramatu społecznego Victora Turnera. Po etapie naruszenia normy i etapie ujawnienia się kryzysu następuje trzecia faza, w trakcie której, dla przywrócenia społecznej równowagi, uruchamia się działania rytualne z użyciem właściwych im elementów widowiskowych<sup>5</sup>. Do rozwiązania kryzysu (choć w teorii Turnera faza czwarta może też oznaczać pesymistyczny wariant jego pogłębienia i ostatecznego rozłam w doświadczającej kryzysu społeczności) niezbędne są więc instrumenty, które decydują

---

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Zob. V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory: Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005, s. 29.



o mocy sprawczej, wspomnianego przez Kolankiewicza, widowiska kulturowego.

Jednak, według autora, to nie jedyny sposób wykorzystywania (w przyszłości) społecznego potencjału takich parateatralnych form. W swoich prognostycznych rozważaniach uwzględnił on także inne warianty. Teatralizacji, jak twierdził, będą podlegać różne obszary życia społecznego – zarówno w wymiarze zbiorowym, jak i indywidualnym, w makro i mikroskali. Teatr, a właściwie ludzie teatru mogą się okazać niezastąpieni na przykład jako profesjonalni „dostarczyciele”... rytuałów religijnych:

Twórcy teatralni – niczym specjaliści świadczący usługi – będą tworzyć rytuały dla tych nowych wyznań, nowych kultów, które pojawią się w wyniku procesów synkretyzmu. Z jednej strony będą więc dostarczać struktur dramatycznych, z drugiej – uczyć wypracowanych, skutecznych technik aktorskich<sup>6</sup>.

Zapewne sprawdzą się też, twierdzi Kolankiewicz, jako trenerzy umiejętności komunikacji interpersonalnej – zarówno w życiu zawodowym, jak i prywatnym. Obie te sfery codziennej aktywności jednostki w coraz większym stopniu będą wymagały wykorzystywania określonych technik aktorskich. Nie oznacza to, przekonuje autor, iż „życie codzienne będzie coraz bardziej sztuczne”<sup>7</sup>, ale że coraz częściej będzie wymagało sprawnego odnalezienia się w swojej roli społecznej i efektywnego jej realizowania.

Aktorzy, nauczyciele techniki aktorskiej będą sprzedawać swoją profesję, udostępniając ją wszystkim, bo to będzie nam potrzebne w życiu codziennym, aby dobrze spełniać swoje role społeczne. Przełożeni, pracodawcy będą się od nas domagać fachowości, kompetencji i sprawnego, skutecznego wykonywania naszych ról

---

<sup>6</sup> L. Kolankiewicz, dz. cyt., s. 191.

<sup>7</sup> Tamże.

społecznych. Także w życiu rodzinnym, w życiu towarzyskim będzie się od nas wymagać tego, żebyśmy nie zawracali głowy innym, tylko jak najsprawniej wypełniali swoje role społeczne<sup>8</sup>.

Antropologiczna prognoza Kolankiewicza musiała napawać lękiem teatrologów. Z kolei u socjologów i psychologów mogła budzić obiekcje co do możliwości bezpośredniego zastosowania form teatralnych w życiu społecznym. Po dwudziestu latach, które upłynęły od publikacji tekstu Kolankiewicza uzasadniona wydaje się refleksja następująca – można do pewnego stopnia zakwestionować rozpoznanie pierwsze, a jednocześnie wypadałoby w znaczącej części potwierdzić rozpoznanie drugie. Idąc tropem refleksji autora, swój komentarz do nich, podzieliłam na dwie części – pierwsza mówi o teatrze, druga o widowiskach. Oba problemy chciałabym przedstawić, odwołując się do polskich realiów. Tę krótką analizę kończy fragment, który jest próbą prognozy.

## 1. Teatr

Wizja teatru jako snobistycznego miejsca towarzyskich spotkań raczej się nie ziściła. *Nota bene* chronicznie niedofinansowane teatry publiczne są dziś często miejscami niekoniecznie reprezentacyjnymi (rzeczywiście, wyjątek stanowią wiodące sceny operowe). Zresztą by mówić o teatralnym obyczaju spotkań towarzyskich, musielibyśmy rozpoznać jakąś formę wypracowanego społecznego rytuału wyrażającego się w praktykach, w których istotna jest silna identyfikacja z teatrem jako miejscem ich realizowania. Tymczasem chodzenie do teatru w grupie rozrywek kulturalnych Polaków zajmuje wciąż ostatnie miejsce (po wyjściach do kina, na koncert, do muzeum czy na wystawę). Jak pokazuje komunikat

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 192.

CBOS *Aktywności i doświadczenia w 2015 roku*<sup>9</sup>, odsetek osób bywających w teatrze wynosił w badanym okresie 22%. I choć w stosunku do roku poprzedniego wzrósł o 3 punkty, to nadal oznacza, iż dla ponad trzech czwartych społeczeństwa teatr jest miejscem nieznanym i obojętnym. Wrażenie zapełnionych po brzegi sal teatralnych (bo faktycznie są one na ogół wypełnione) jest więc statystycznie mylące. Teatr, jak wynika z komunikatu CBOS, to rozrywka o ograniczonej dostępności ekonomicznej i geograficznej. Chodzą do niego – tu nie ma zaskoczenia – głównie osoby lepiej sytuowane, o wyższym wykształceniu, mieszkające w dużych miastach. A zatem bywanie w teatrze jest faktycznie praktykowaną formą spędzania wolnego czasu tylko w najbardziej aktywnej, wąskiej grupie, którą prawdopodobnie należy oszacować na 2% populacji (taki odsetek badanych na pytanie „Czy w minionym roku był(a) Pan(i) w teatrze” odpowiedział „Tak, wiele razy”). I choć badania statystyczne, co oczywiste, nie objaśniają motywacji bywalców, zapewne tej właśnie grupy mogłaby dotyczyć uwaga Kolankiewicza o potrzebach „reprezentacyjno-towarzyskich”. Ale z drugiej strony, to, jak się wydaje, najbardziej świadomi odbiorcy spektakli teatralnych. Dla nich warstwa artystyczna i problemowa przedstawień z pewnością nie jest marginalna (i tu znów należałoby zrobić zastrzeżenie, że prawdopodobnie nieco inaczej należałoby traktować publiczność operową, bo opera to miejsce nadal „odświętne”, a bywanie w niej jest oznaką statusu społecznego).

Jednak nie sposób nie zauważyć, że ta, wciąż bardzo elitarna, rozrywka ulega powolnemu, lecz przecież dokonującemu się, procesowi demokratyzacji. Nie świadczy o tym ów, w rzeczywistości wciąż bardzo niski, trzypunktowy wzrost, ale widoczne zmiany na polskiej mapie teatralnej. Opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego raport *Przemiany organizacyj-*

---

<sup>9</sup> Komunikat z badań nr 30/2016 *Aktywności i doświadczenia w 2015 roku*, [http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2016/K\\_030\\_16.PDF](http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2016/K_030_16.PDF), [dostęp: 3.6.2016].

*ne teatru w Polsce w latach 1989–2009*<sup>10</sup> dowodzi, że w badanym okresie<sup>11</sup> znacząco zwiększyła się zarówno liczba teatrów (o ok. 25%) i scen (o ok. 60%), jak i liczba premier (o ponad 20%)<sup>12</sup>. I choć w raporcie odnotowano wówczas jeszcze spadającą liczbę widzów, to zgromadzone dane świadczą o tym, iż dostępność imprez teatralnych stale rosła (i zapewne będzie rosnąć). Także dzięki przybywającym małym scenom oraz, jak to określił autor raportu, za sprawą „teatralnej szarej strefy”<sup>13</sup> (przedstawień realizowanych dla przedszkoli i szkół).

Trudno też nie zauważyć procesu decentralizacji życia teatralnego w Polsce. Dziś głośne, przyciągające widzów spektakle powstają nie tylko w trzech najważniejszych ośrodkach: Warszawie, Krakowie i Wrocławiu, ale też w Legnicy, Wałbrzychu, Bydgoszczy czy Kielcach. By się o tym przekonać, wystarczy przejrzeć programy festiwali i przeglądów, a zwłaszcza kalendarium cieszących się niesłabnącą frekwencją Warszawskich Spotkań Teatralnych (reaktywowanych w 2010 roku) sprowadzających do stolicy największe sceniczne „hity” sezonu. Sama oferta teatralna zwiększa się i różnicuje, głównie za sprawą wspomnianych już małych lokalnych scen

---

<sup>10</sup> P. Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989–2009*, [http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportTeatr/teatr\\_raport\\_w\\_pena\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportTeatr/teatr_raport_w_pena(1).pdf), [dostęp 3.6.2016].

<sup>11</sup> Niestety, nie ma bardziej aktualnych badań. Sam autor raportu, Paweł Płoski, krytycznie odniósł się do tej sytuacji: „W Polsce nie ma regularnie prowadzonych badań organizacji życia teatralnego. Jeśli już się zdarzają, to dane są albo niepełne (badania teatrów miejskich Związku Miast Polskich – miasta nieregularnie przesyłają dane), albo niespójne (np. w przypadku danych GUS o liczbie teatrów w Polsce, do której dolicza się niektóre teatry niepubliczne, a scenę operetkową Opery Krakowskiej liczy jako oddzielny teatr), albo dotyczą określonego obszaru (raporty o stanie teatrów miejskich przygotowywane przez Urząd Miasta Stołecznego Warszawy).” Zob. P. Płoski, *Wstęp*, w: Tamże, s. 5.

<sup>12</sup> Tamże, s. 47.

<sup>13</sup> Tamże, s. 48.

i nowej, coraz silniejszej konkurencji dla teatru instytucjonalnego w postaci teatrów prywatnych i impresaryjnych. Jednocześnie rozszerza się geograficznie i czasowo. Teatry wychodzą do widzów, starają się pozyskać nową publiczność, organizując objazdy terenowe i letnie przeglądy.

Zjawisko „przegrupowania sił” dotyczy też krytyki teatralnej. Z promowania teatru wycofują się media tradycyjne. Dzienniki i tygodniki coraz częściej likwidują działy teatralne i unikają pisanie o wydarzeniach kulturalnych, które – takie zapewne jest założenie – interesują tylko garstkę czytelników. Ten medal ma jednak dwie strony. Debata o teatrze przenosi się do internetu, a to, biorąc pod uwagę jego zasięg, także byłoby znakiem swoistej demokratyzacji medium teatralnego. Nowym zjawiskiem są na przykład branżowe portale internetowe – wiele z nich chętnie zamieszcza teksty młodych, niezawodowych recenzentów. Przykładem może być choćby coraz bardziej profesjonalnie prowadzony portal *teatrdlawas.pl*. Pod hasłem „Świat teatru bliżej Ciebie” publikuje on nie tylko recenzje, komentarze, informacje o *castingach* dla aktorów, porady i relacje dla kandydatów na wydziały aktorskie, ale też rankingi spektakli typowanych przez internautów. Najmłodszy portal teatralny *teatralny.pl* stworzył nawet na swojej stronie tzw. „Pogotowie Krytyczne”. Mógł się do niego zgłosić każdy nieodwiedzany przez krytyków teatr – twórcy portalu zapewniali, że wyślą do niego swojego recenzenta. Coraz większe znaczenie zyskuje też blogosfera teatralna, którą tworzą zarówno blogi typowo hobbyistyczne, jak i – to ważne *novum* – komercyjne. Wystarczy je przeczytać, by przekonać się, że w obu przypadkach ich autorami są prawdziwi pasjonaci.

Teatr – tu Kolankiewicz miał rację – nadal kojarzy się z fizycznym miejscem, instytucją produkującą spektakle. I raczej nie przeniesie się do internetu. Dwadzieścia lat temu trudno jednak było przewidzieć powstanie i dynamiczny rozwój internetowej infrastruktury życia teatralnego. A ta wyraźnie się rozrasta, tworząc aktywną wirtualną społeczność. Nowe medium sprawnie realizuje

kilka istotnych dla niej funkcji – dokumentuje spektakle, promuje je, tworzy możliwości rozmowy widzów z twórcami i, co najważniejsze, pełni rolę opiniotwórczą. Teatr, ze swej istoty będący sztuką „żywego kontaktu”, niespodziewanie pozyskał inną – niezwykle dziś ważną, bo oferującą różne formy uczestnictwa – przestrzeń społecznej komunikacji.

Przez ostatnie lata byliśmy również świadkami procesu, który określiłabym jako poszerzanie symbolicznie rozumianej przestrzeni teatralnej. Nie chodzi tu wyłącznie o poszukiwanie nowych miejsc dla zdarzeń scenicznych – ale trudno także i o nim nie wspomnieć. Tzw. teatr environmentalny, choć nie jest zjawiskiem nowym, stwarza wciąż nie w pełni wykorzystane możliwości budowania bliskiego kontaktu z publicznością, wprowadzania jej do znalezionych poza budynkami teatralnymi przestrzeni, w których produkcja sensów zostaje spotęgowana symboliką miejsca zastanego i zaanektowanego przez działania teatralne. Przykładem mogą być choćby dwie kultowe postindustrialne inscenizacje – *H. Jana Klaty* w zrujnowanej Stoczni Gdańskiej i *2007: Makbeth* Grzegorza Jarzyny w hali dawnych zakładów Waryńskiego (wystawiony tuż przed jej wyburzeniem).

Teatr „przestrzeni znalezionej” realizował też Teatr Wybrzeże w ramach tzw. Szybkiego Teatru Miejskiego, którego najważniejszym założeniem było zmniejszenie dystansu między wypowiedzią teatralną a bieżącą rzeczywistością. Tak powstały inscenizacje dotyczące aktualnych problemów społecznych: nielegalnych aborcji (*Przebitka*), sytuacji rodzin żołnierzy przebywających na misjach wojskowych poza granicami kraju (*Padnij*), fascynacji ideologią nazistowską (*Nasi*), imigracji ekonomicznej (*Kobiety zza wschodniej...*) czy wykluczenia wynikającego z bezdomności (*Pamiętnik z dekady bezdomności*). Tę ostatnią pokazano w noclegowni schroniska dla bezdomnych św. brata Alberta. Podobny projekt stworzył też zespół TR Warszawa, który grał swoje spektakle na przykład na Dworcu Centralnym (*Zaryzykuj wszystko*), w starej drukarni (*Bash*) ale też w nowoczesnym biurówcu (*Electronic City*). Z kolei

dyrektor legnickiego teatru, Jacek Głomb, proponował łączenie nowych miejsc działań teatralnych z misją edukacyjną – odzyskiwaniem pamięci o przeszłości miasta m.in. w głośnym przedstawieniu *Ballada o Zakaczwaniu*, granym w zrujnowanym kinie „Kolejarz” znajdującym się w tej zapomnianej części miasta.

Teatr wychodzący – dosłownie i przenośnie – w przestrzeń publiczną to, jak już wspomniano, nie tylko trend artystyczny, to także próba wypracowania nowej formuły scenicznego dyskursu poprzez wejście z nim w autentyczną materię życia, zatarcie granicy między rzeczywistością i sztuką. To również praktyczne testowanie, dosłownie rozumianej, społecznej skuteczności przekazu teatralnego – próba sprawdzenia, czy może on wyjść poza komentowanie rzeczywistości, realnie na nią oddziałując. Taka właśnie idea przyświecała twórcom wrocławskiego przedstawienia z 2012 roku pt. *Czy pan to będzie czytał na stałe?* Przywołuję ten spektakl, bo to wydarzenie bez precedensu – sceniczna akcja protestacyjna przeciw urzędniczym planom komercjalizacji teatrów publicznych, zmontowana z dokumentów, medialnych relacji i oświadczeń urzędników w zawrotnym tempie dwu tygodni.

Prezentowane przykłady dowodzą, iż współczesny teatr nie tylko nie wycofuje się ze swojej misji społecznej, ale coraz poważniej ją traktuje. Aspiruje do bycia aktywnym uczestnikiem publicznego dyskursu. W jednym z wywiadów Krzysztof Mieszkowski, dyrektor Teatru Polskiego we Wrocławiu, na pytanie, co daje dziś teatr społeczeństwu, odpowiedział tak: „Konfrontacyjną demokracją. Strefę wolności. Dyskusję nieograniczoną doraźnym interesem politycznym. Teatr może być zarzewiem buntu i ostatnią deską ratunku”<sup>14</sup>.

Wywiad z dyrektorem Mieszkowskim pochodzi ze stycznia 2014 roku. Dwa miesiące wcześniej miał miejsce słynny incydent na przedstawieniu *Do Damaszku* w Teatrze Starym w Krakowie.

---

<sup>14</sup> T. Koczanowicz, *Co daje dziś teatr społeczeństwu*, <http://publica.pl/teksty/co-teatr-daje-spoleszenstwu-41202.html>, [dostęp 4.6.2016].

Z kolei pięć miesięcy po tym wywiadzie rozpoczęły się protesty przeciw wystawieniu na festiwalu Malta spektaklu *Golgota Picnic*<sup>15</sup>, a ponad rok później opinią publiczną wstrząsnęła sprawa sztuki *Śmierć i dziewczyna*, realizowanej właśnie przez zespół Teatru Polskiego we Wrocławiu. Nie wchodząc w szczegółową analizę tych wydarzeń, warto stwierdzić jedno – dwadzieścia lat temu trudno sobie było wyobrazić, że teatr w tak bardzo dosłownym sensie może stać się przestrzenią publicznej debaty, w której burzliwy spór stoczą ze sobą skonfliktowani przedstawiciele różnych orientacji obyczajowo-ideowych i różnych opcji politycznych.

## 2. Widowiska

Ta część rozważań będzie nieproporcjonalnie krótka w stosunku do analizy przedstawionej wcześniej. Przyczyna jest oczywista. Druga prognoza Kolankiewicza, przypomnę, dotyczyła wykorzystania struktur dramatycznych w rozwiązywaniu kryzysów społecznych. A temu rozpoznaniu trudno zaprzeczyć. Ja jednak zamieniłabym określenie „rozwiązywanie” na „inscenizowanie”. Prognostycznej refleksji niewątpliwie trzeba dziś poddać postępującą spektaklizację procesów społecznych – to, w jaki sposób powoływane do życia widowiska wizualizują i dramatyzują te procesy, w jakim stopniu konstytuują aktualizowane w nich (i poprzez nie) doświadczenie zbiorowe.

Kolankiewicz pisał swój tekst w 1997 roku. Reprezentatywnym przykładem był dla niego historyczny już performans Okrągłego Stołu. Dziś jesteśmy bogatsi o wiele innych doświadczeń, które

---

<sup>15</sup> Akcje związane ze spektaklami *Do Damaszku* i *Golgota Picnic* opisywałam w artykule poruszającym kwestię wykorzystywania teatru jako nośnika społecznego protestu. Zob. M. Kostaszuk-Romanowska, *Teatr jako „medium” oburzonych*, w: *Teatr wśród mediów*, red. A. Duda, M. Wiśniewska, B. Oleszek, Toruń 2015.



można by określić jako polityczny wariant widowiska kulturowego, w tym na przykład o doświadczenie związane z wydarzeniami stanowiącymi następstwo katastrofy smoleńskiej. Ciekawą ich analizę przedstawił Dariusz Kosiński w studium *Teatra polskie. Rok katastrofy*<sup>16</sup>. Kosiński podejmuje w nim próbę rozpoznania kolejnych sekwencji narodowego dramatu, rozgrywającego się w przedziale czasowym roku po katastrofie. Zalicza do nich m.in. aktualizację narracji romantyczno-mesjanistycznych, dramaturgizację ulicznej wojny o krzyż, złożony repertuar gestów i rekwizytów teatru żałoby – całe rozbudowane instrumentarium ustanawiania narodowej identyfikacji.

Parateatralne instrumenty kreowania zbiorowego samorozpoznania i artykulacji zbiorowych emocji są dziś (jak zresztą wiele razy w historii) nieodłącznym elementem każdej publicznej aktywności wyrażającej się w wiecach, manifestacjach czy protestach, w których biorą udział duże grupy uczestników. Ale Kolankiewicz zwracał też uwagę na medialny wymiar współczesnych widowisk kulturowych. Performans *Okrągłego Stołu* – z jego głównym rekwizytem, najważniejszymi aktorami i starannie budowaną dramaturgią – był rodzajem spektaklu obliczonego na użytek przekazu telewizyjnego. Właśnie on miał tworzącą się „nową jakość społeczną i polityczną”<sup>17</sup> zwizualizować i w tej postaci – jako zapisany (do pokazania) obraz zdarzeń pozostających poza zasięgiem bezpośredniej percepcji przeciętnej jednostki – wprowadzić w obieg publiczny. We współczesnej kulturze medialnej (którą tworzy nie tylko telewizja, ale przede wszystkim internet) rola doświadczenia zapośredniczonego będzie już tylko rosnąć. Takie doświadczenie jest bowiem doświadczeniem nie tylko spotęgowanym, ale też usemantyzowanym, uspołnionym towarzyszącą mu, nadającą znaczenia (medialną) narracją.

---

<sup>16</sup> D. Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Warszawa 2013.

<sup>17</sup> L. Kolankiewicz, dz. cyt., s. 191.

Jednocześnie poziom zmediatyzowania sfery życia publicznego pokazuje, że o ile „struktury wypręparowane z widowisk teatralnych” faktycznie odegrały (czas przyszły z tekstu Kolankiewicza świadomie wymieniam na czas przeszły) ważną rolę w strukturyzowaniu odbioru rzeczywistości, o tyle dziś stwierdzenie tego faktu wydaje się nie mieć aż tak istotnego znaczenia. Widowiska medialne wypracowały swoje własne strategie spektaklizacji. Należałoby zatem mówić już nie o zapożyczaniu, lecz o podobieństwie, kierując uwagę zwłaszcza na jeden, szczególnie ważny, jego aspekt:

Media i teatr – zauważa Dorota Sajewska – łączy niewątpliwie jedna podstawowa właściwość: *permanentna samoinscenizacja*, mająca na celu podkreślenie obecności „tu i teraz”, a w istocie ukrywająca „fantomowość”, na swój sposób kłamstwo, fałsz tej sytuacji – zarówno teatr, jak i media nie mają jasno określonego miejsca ani też wyraźnego punktu odniesienia kreowanego (czy też generowanego) komunikatu: „the medium is the message”. Są raczej pewną potencjalnością, która w procesie odbioru może wytwarzać znaczenia<sup>18</sup>.

Nie chcę tu rozwijać, wspomnianego przez Sajewską i niewątpliwie bardzo ciekawego, problemu „podejrzliwości” wobec mediów i „podejrzliwości” samych mediów, jednak może właśnie w tym kontekście warto na koniec odnieść się do kilku bardzo konkretnych zapowiedzi Kolankiewicza. Mowa o treningu technik aktorskich, który, jak twierdził autor, będzie zyskiwał na znaczeniu i w wymiarze zbiorowym i indywidualnym. Szukając potwierdzenia tej prognozy, należałoby się odwołać do zjawisk w naszej rzeczywistości wciąż jeszcze nowych, ale odgrywających coraz większą rolę. Mam na myśli takie dziedziny, jak marketing (w tym zwłaszcza marketing polityczny) i *coaching*. Obie rozwijają się, profesjonalizują i specjalizują w naprawę zawrotnym tempie. Z antropolo-

---

<sup>18</sup> D. Sajewska, *Pod okupacją mediów*, Warszawa 2012, s. 53.

gicznego punktu widzenia interesujące wydają się przede wszystkim dwie kwestie. W przypadku obu wymienionych dziedzin warto zwrócić uwagę na problem faktycznej skuteczności wypracowanych i praktycznie przez nie stosowanych strategii widowiskowo-wizerunkowych oraz powiązane z nim zagadnienie jawnego „stechnicyzowania” oferowanego katalogu instrumentów służących do reżyserowania procesu społecznej komunikacji.

### 3. Prognoza

Prognozowanie przyszłości teatru jest trudne nie tylko dlatego, że każdą prognostyczną refleksję z natury rzeczy obciąża duże ryzyko błędu. Ta trudność wynika także z faktu, że pojęciem teatru w tej krótkiej analizie opisywałam – zgodnie z optyką przyjętą przez Kolankiewicza – całą konstelację zjawisk o charakterze zarówno artystycznym, jak i pozaartystycznym. Tak szeroka formuła, co oczywiste, utrudnia wypracowanie jednorodnej prognozy, która w porównywalnym stopniu uwzględniałaby wszystkie wspomniane wcześniej procesy. Wydaje się, że z dużym prawdopodobieństwem można przewidzieć jedno: teatr (teatralność) będzie istotną formą ekspresji i animacji zbiorowego doświadczenia.

Atrakcyjność, w gruncie rzeczy bardzo ogólnie i nieprecyzyjnie identyfikowanej, strategii „teatru blisko życia” zapewne potwierdzi się przyrostem nowych gatunków scenicznych i nowych form kreowania uczestnictwa widzów. Społeczna przestrzeń teatru – wyznaczana nie tylko (lub nie tyle) jego własną, artystyczną aktywnością, ale też pozateatralną siłą jej oddziaływania – zapewne będzie się poszerzać. I w tym znaczeniu trudno mówić o teatrze przyszłości zamkniętym „w budynku”. Coraz częściej i coraz śmielej będzie on wychodził w przestrzeń publiczną – i w sensie dosłownym (tu możliwości znalezienia nowych przestrzeni są wciąż nieograniczone), i – co ważniejsze – w sensie symbolicznym. Ten ostatni oznacza mocny głos teatru w publicznej debacie – ze wszystkimi jego

konsekwencjami. A te mogą być zarówno pozytywne, jak i destrukcyjne. Skutek pozytywny należy rozumieć w kategoriach wzmocnienia pozycji teatru jako medium nie tylko diagnozującego społeczne nastroje ale też biorącego udział w ich wyrażaniu i organizowaniu. Jednocześnie nie sposób pominąć faktu, że ta publiczna „aktywność” teatru może nieść za sobą niebezpieczeństwo marginalizacji dyskursu artystycznego i powiązane z nią zagrożenie utratą instytucjonalnej autonomii. Jak pokazują wydarzenia towarzyszące wspomnianym wcześniej spektaklom (*Do Damaszku, Golgota Picnic, Śmierć i dziewczyna*), z efektem przesunięcia dyskusji o scenicznych artefaktach (i ich ocen) z poziomu estetycznego na poziom okołoteatralnych sporów, wikłających teatr w bieżący konflikt polityczny, mieliśmy już przecież do czynienia. Jednym z najbardziej paradoksalnych (i trudnych do oceny) skutków społecznego zaangażowania teatru może być również i to... że przestanie on być przestrzenią obcą (raczej w negatywnym niż pozytywnym rozumieniu) dla ludzi do teatru niechodzących. Czyli, mówiąc prościej, stanie się nie tyle uczestnikiem publicznej debaty co stroną konfliktu.

Jednocześnie będziemy świadkami ustanawiania nowych – bądź też nowych starych – procedur widowisk kulturowych, których znaczenie w strukturyzowaniu przestrzeni publicznej będzie stale rosło, także dlatego, że same widowiska będą podporządkowane coraz bardziej starannie, profesjonalnie i efektywnie przygotowywanym scenariuszom. Myślę też, i to już ostatnia, całkiem luźna refleksja, że o ile w przypadku teatru artystycznego poziom generowanego patosu będzie się obniżał, o tyle w porządku widowisk kulturowych będzie się on zdecydowanie podnosił.



**DZIEŁA – LEGENDY**  
**ROLA TOPOSU W KULTURZE**





**Steffen Dietzsch**

**Antropologiczna granica piękna.  
Dwanaście tez\***

**Anthropological limit of beauty. Twelve theses**

**Abstract**

The paper emphasizes an "anthropological" turn in the perception of "beauty" because the meaningful circumstance can be noticed, both in philosophy and in fine arts, or, as André Malraux writes: "eternity (begins) to withdraw from the world." Then acceptance or rejection establishes the criterion whether one, and their philosophical or artistic works, belong to "modernism" or "academism." Therefore, it is not nature that is beautiful, it is not God that is beautiful, and not the state, either, but, according to Nietzsche, "Nothing is beautiful, only man is beautiful." "Beauty" is: 1. An exclusive human sensory stimulus crucial (for survival), and 2. At the same time, it is our form of principle referred to the construction of the world as creation of

the "second nature." Thus "beauty" is not the notion of a substance, but the notion of a function.

## 1.

Piękno – z definicji – jest doskonałe, ale skoro wymaga postaci dostępnej ludzkim zmysłom, nie jest bynajmniej pozbawione granic. Jest ono – zdaniem Kanta, najwyższą „formą celowości danego przedmiotu, o ile zostaje ona w nim spostrzeżona bez wyobrażenia jakiegoś celu”<sup>1</sup>. Piękno więc przekracza i ogranicza w paradoksalny sposób już granicę celu. Ma ono więc też, jak na przykład to, co „prawdziwe”, „dobre” lub „sakralne”, funkcję transcendującą, tzn. przekraczania granicy – dlatego Goethe nazwał ją funkcją „przypominającą boską” – jednakże w porównaniu z tymi normatywnymi ideami ma ona ten walor, że – w przeciwieństwie do nich jawi się bezpośrednio i nie musi być, o co także upominał się już Goethe, dopiero „odgadywana z jego manifestacji”<sup>2</sup>.

## 2.

Granica *piękna* zarysowuje się też wyraźnie, kiedy weźmiemy pod uwagę ten wgląd Kanta, że piękno jest „tylko dla ludzi”<sup>3</sup> (w odróżnieniu od tego, co „sakralne” lub „wzniosłe” – odnoszące się do całości). Pod pewnym względem można by powiedzieć: „To, co piękne, jest antropomorficzne, tylko to, co antropomorficzne, jest piękne”, czyli, mówiąc słowami Schopenhauera: „...piękno człowieka przewyższa wszystko”<sup>4</sup>. Piękno jest nie tyle nieograniczoną

---

\* Tekst w tłumaczeniu Krystyny Krzemieniowej.

<sup>1</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. J. Gałeczki, Warszawa 1986, s. 117.

<sup>2</sup> J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Weimar 1907, s. 135.

<sup>3</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 72.

<sup>4</sup> A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 329.



właściwością odbicia (*Abbild-Eigenschaft*), jest ono raczej (symboliczną) performatywną formą oglądu ukonstytuowania naszego – ograniczonego – świata zjawisk. *Piękno* służy w ten sposób „ratowaniu fenomenów” z ich ontologicznej całości. „Całość” natomiast pozostaje w najlepszym razie *wzniosła, wysublimowana, prawdziwa, straszliwa, sakralna*.

Gdyby jednak pojmować to, co piękne (*das Schöne*), jako bezgraniczny normatyw, to piękno (*Schönheit*) mogłoby się właśnie stać się także czymś wrogim wobec świata i życia. Już Heinrich Heine zwraca uwagę na tę granicę piękna, która ma coś wspólnego ze światem życia człowieka, a mianowicie w obliczu pewnego rodzaju triumfalizmu doskonałości i przemożności (*Vollkommenheits- und Überwältigungs-Triumfalistik*), którą również można by łączyć z pięknem (*Schönheit*). Bogini piękności – Afrodyta ulega niekiedy tej pokusie i zmienia się wtedy w Venus Libitina:

Ale bałbym się twojej piękności,  
I gdybyś mię zechciała, jak innych herosów,  
Ciałem swym uszczęśliwić, umarłbym ze strachu:  
Boginią trupów mi się zdajesz,  
Venus Libitina!<sup>5</sup>

Bezgraniczność piękna byłaby wtedy jego śmiercią. Staje się ono wtedy środkiem wymiotnym; tę przemianę możemy obserwować na przykładzie „realizmu socjalistycznego”.

### 3.

Idea i praktyka piękna (*Schönheit*) musiały się ciągle konfrontować z ograniczeniami. Takie – zrazu zewnętrznie – nakładane granice znajdowały różne motywacje i uzasadnienia: istniały poli-

---

<sup>5</sup> H. Heine, *Bogowie Grecji*, przeł. R. Stiller, w: Tegoż, *Księga pieśni*, Warszawa 1980.

tyczne, religijne i kulturowe granice tego, co akceptowano jako piękno, a czego nie. Te granice były oczywiście zmienne, w zależności od właśnie osiągniętego stopnia duchowej pluralności w wymiarze społecznym (*Gemeinwesen*), (historycznie zróżnicowanej) duchowej tolerancji i kulturowej nowoczesności (*Modernität*). Takie polityczne granice *piękna* są oczywiście mało interesujące z teoretycznego punktu widzenia, aczkolwiek w konkretnych okolicznościach życiowych mogą praktycznie być dokuczliwe.

Ale pozostaje pytanie: czy istnieją też „rzeczywiste” granice piękna?

#### 4.

Oczywiście istnieje, by tak rzec, „absolutna” granica, poza którą taki orzecznik jak „piękny” traci sens. W noweli *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1831) Balzac wskazał na tragiczną okoliczność, że ludzkie poszukiwanie absolutnego piękna – „Piękno jest ścisłą i trudną sprawą, której w ten sposób nie da się uchwycić”<sup>6</sup> – niesie ze sobą nierozwiązywalne problemy kształtowania. Puenta sformułowana następnie przez Balzaca brzmi: „niczego nie ma na płótnie” oraz wniosek: tutaj kończy się nasza sztuka na ziemi”<sup>7</sup>. W 1931 roku Picasso próbował zilustrować tę nowelę, miał zresztą swoje atelier pod wskazanym przez Balzaca adresem (7, rue des Grands-Augustins) paryskiego mieszkania owego artysty ponoszącego klęskę w zmaganiach z absolutnym pięknem.

To wszakże wydaje się wskazywać na antropologiczną (zogniskowaną na człowieku) granicę piękna. Należałoby przy tym wziąć pod uwagę dwie sprawy:

---

<sup>6</sup> H. de Balzac, *Menschliche Komödie*, Bd. 20, *Das unbekannte Meisterwerk*, Berlin 1969, s. 281.

<sup>7</sup> Tamże, s. 309.

a) takie by rzecz „transcendentalne” zwrotne zespolenie z subiektywnością nie zdegradowałoby piękna do czegoś tylko subiektywnie wyobrazonego, wymaginowanego (lub nawet je uniemożliwiło)

i

b) piękno nie mogłoby ponownie stać się ontologicznym predykatem leżącego przed naszymi oczami („obiektywnego”) świata.

To znaczy: Piękno przestaje być już tylko ideą (jak „Bóg”, „dobro” lub „nieskończoność”), nie jest ani ukrytą właściwością substancji rzeczy, ani dekoracyjnym momentem rzeczy.

## 5.

Zakaz kultu obrazów (tzn. rezygnacja z przedstawienia piękna absolutu, tego, co wieczne, czyli Boga) w judaizmie, w islamie, we wczesnym chrześcijaństwie i w początkach reformacji świadczą o owym antropologicznym wglądzie wysoko rozwiniętych monoteistycznych religii, że pryncypialnie nie jest możliwe wniesienie *ens/perfectissimum* – jako *omnis pulchri causa* w adekwatnie jawiącą się formę postaciową. Mimo to łączenie oddawania czci Bogu z – piękną – postacią mogłoby znaczyć tylko tyle: „alle Gotteverhrung würde Idolatrie sein”<sup>8</sup>.

Takie granice zostają potem w nowożytnej – subiektywistycznie-teoretycznej – świadomości identyfikowane z uwagi na ich podstawy, modalności i konsekwencje. Bowiem, jak zauważył już

---

<sup>8</sup> I. Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, Akademie – Ausgabe, Bd. VI, s. 169. W polskim tłumaczeniu Aleksandra Bobko odpowiedni fragment brzmi: „...kto tę historyczną wiarę ceni wyżej niż dążenie do prowadzenia dobrego trybu życia (...) – ten zmienia służbę Bożą w bałwochwalstwo”. Zob. I. Kant, *Religia w obrębie samego rozumu*, tłum. A. Bobko, Kraków 1996, s. 216.

Benedetto Croce, to, co piękne nie jest „è fatto fisico”, ale należy do „attività dell'uomo”.

## 6.

Tym samym w nowożytności (od czasów Odrodzenia) nie pozostawiono już rozumienia piękna do dyspozycji „pojęciu substancji, ale na nowo podporządkowano „pojęciu funkcji”. W rezultacie piękno jest pojmowane jako ekskluzywny środek właściwy ludzkiemu wyrażaniu świata, postrzeganiu świata, strukturuwaniu sensowności odkrywania świata. – Piękno jest naszą zasadą formy odnoszoną do budowy świata.

Miało to natychmiastowe skutki na przykład dla teorii *mimesis*. Nie naśladujemy już bowiem jakiegoś „piękna natury” (*ein Schönes der Natur*), ale dzięki subiektywnej formie oglądu zmysłowego *piękno* (*Schönheit*) projektujemy jako nacechowaną (*tingiere*) antropologicznie „drugą naturę”. Odnośny zwrotny punkt można odkryć w pracach Giuseppe Archimboldi’ego „dosłownie jako poprzednika Picasso”<sup>10</sup>. W jego portretach (np. *Zima*) przejął wiele elementów (pięknej) natury (jako naturalia), formując je tak, że na koniec wszystkie ulegają antropomorficznej przemianie i kulminują w – później nowym – pięknie – jako artificialia – w anthropos.

## 7.

Od czasów Diderota (*Beau* – w *Encyclopédie*) akceptujemy to, że wszystkie „istotne skale piękna (...) dochodzą do naszego rozumu poprzez zmysły”, że więc ludzkie ciało stanowi portal piękna. Już stąd wynika dla Oświecenia (do dziś), że – tak brzmi *dictum*

---

<sup>9</sup> B. Croce, *Estetica*, Bari 1950, s. 107.

<sup>10</sup> G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg 1957, s. 45.

*Encyclopédie* – „absolutne piękno nie istnieje”<sup>11</sup>. Wynika stąd, że brzydota *nie* jest, jak długo myślano, granicą piękna, ale tylko stopniem (modus) piękna. Albo, by powtórzyć za Remo Bodei, „Pomimo upartej obecności owego cienia obok piękna, brzydota nie staje się przedmiotem dociekań aż po Laookona Lessinga, któremu zawdzięczamy (także zdaniem Rosenkranza) pierwszą teoretyczną analizę tematu”<sup>12</sup>.

Lub:

tak, jak ten splot „piękny i „brzydki” brzmi u młodszego niemieckiego liryka:

Dich will ich loben: Hässliches,  
Du hast so was Verlässliches  
Das Schöne gibt uns Grund zur Trauer  
Fast tut es weh, wenn man so sieht.  
(...)  
Das Schöne gibt uns Grund zur Trauer  
Das Hässliche erfreut durch Dauer.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> *Schön*, cyt. na podstawie artykułu z: D. Diderot, D’Alembert, *Encyclopédie*, Leipzig 1972, s. 137-139.

<sup>12</sup> R. Bodei, Przedmowa do: K. Rosenkranz, *Estetica del Brutto*, Bologna 1984, s. 9.

<sup>13</sup> Ciebie chcę słać: brzydoto,  
masz w sobie coś z niezawodności  
Piękno znika, odchodzi ucieka  
Niemał boli, gdy się na to patrzy  
(...)  
Piękno daje nam powód do żałoby  
Brzydota cieszy nas trwaniem.

R. Gernhardt, *Nachdem er durch Metzingen gegangen war, Gesammelte Gedichte*, Frankfurt/M 2005.

## 8.

Nasz nowożytno-nowoczesny wgląd w antropologiczne granice piękna – po końcu „okresu sztuki” – wypada datować na rok 1869. Wtedy ukazują się Lautréamonta *Pieśni Maldorora* zawierające poetyckie – nowe określenia tego, co jest piękne: „Piękny jak wrodzona wada w ukształtowaniu męskich organów płciowych, która polega na niedostatecznej długości cewki moczowej i rozdzieleniu tkanki dolnej lub całkowitym jej braku, wskutek czego cewka otwiera się przed żołądkiem i u spodu członka” lub też „jak u indyka mięsista narośl w kształcie stożka przecięta dość głęboko poprzecznymi bruzdami, wystająca przy nasadzie górnej części dzioba”<sup>14</sup>, krótko: „piękny jak drzenie rąk u alkoholików”<sup>15</sup>. W takich definicjach piękna, rozsianych po całym tekście *Pieśni Maldorora*, dochodzi do głosu literacki sposób postępowania, który później w surrealizmie określił jego plastyczną i literacką poetykę. Jest to *przypadek obiektywny*, tak nazwany przez André Bretona, czyli zbliżenie dwóch w swej „wewnętrznej logice całkowicie przeciwnych konstelacji, struktur, rzeczy itd., które potem jak dwa wektory tworzą nową wypadkową: jak przypadkowe spotkanie na stole prosektoryjnym maszyny do szycia i parasola”<sup>16</sup>.

Co wszakże przydarzyło się tu pięknu? Dlaczego ma się ono (jeszcze) nazywać piękne? Z tego jednego powodu: Mamy się nauczyć, zrozumieć, że jedynie człowiek, jego ciało, jest jedynym celem samym w sobie, a nie tylko środkiem. A zatem: nie natura jest piękna, nie sztuka jest piękna, nie Bóg jest piękny, i nie państwo, ale wyłącznie człowiek jest piękny! Lub, jak mówi też Lautréamont: „Moja subiektywna istota i Stwórca to dla jednego mózgu zbyt wiele”<sup>17</sup>. Krótko: Nie możemy w ogóle mieć obok nas innych – pięknych bogów – z wyjątkiem nas samych.

---

<sup>14</sup> Lautréamont, *Pieśni Maldorora*, przeł. M. Żurowski, Kraków 2004, s. 238.

<sup>15</sup> Tamże, s. 202.

<sup>16</sup> Tamże, s. 229.

<sup>17</sup> Tamże, s. 204.

## 9.

Od tego czasu przestaliśmy pojmować piękno jak substancjalną właściwość (symetria, zawartość symboliczna) lub „boski” przymiot jakiejś rzeczy (niezmienną wartość), i rozumiemy je jako, by tak rzec, (relacyjno-logiczny) (*relations-logisch*) katalizator w toku naszego odkrywania świata (*ars inveniendi*), które jest związane z ludzką egzystencją (Dasein) i aktywnością (samoza-chowanie). Z jego pomocą (tzn. piękna) jako warunku możliwości dokonujemy przedstawienia: ekspresji naszego dostępu do świata, naszego otwarcia świata.

Ten „katalizator” – piękno – odwodzi nasze ludzkie dokonania, nasze sztuczne wynalazki, naszą praktykę, od tego, co (tylko) empiryczne, naturalne ku – ostatecznie nigdy niekończącego się powodzeniem – poszukiwania kontaktu (komunikacja) z transcendencją. Dlatego piękno, jak kiedyś powiedział Schopenhauer, jest „otwartym listem polecającym, który z góry zdobywa dla nas serca”<sup>18</sup>, ale zarazem jest „piękno melancholijnym żartem”. Nie-możliwość wypełnienia, ale zarazem zaniechania naszej pracy „nad pięknem” stanowi jądro tej, tym samym tragicznej, praktyki człowieka, która nie kieruje się logiką absolutu ale logiką labiryntu.

To właśnie wyraża paradoksalne stwierdzenie Rilkego:

Piękno bowiem jest jedynie  
przerażenia początkiem, który potrafimy jeszcze  
znieść  
i podziwiamy je, bo gardzi łaskawie naszym unicestwieniem<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> A. Schopenhauer, *Aphorismen zur Lebensweisheit*, (Kap. 2), *Sämtliche Werke*, hg. v. Wolfgang v. Löhneysen, Bd. 4, Leipzig 1979, s. 392. A. Schopenhauer, *Aforyzmy o mądrości życia*, (rozdział 2), *Dzieła wszystkie*, wydane przez Wolfganga v. Löhneysena, t. 4, Leipzig 1979, s. 392.

<sup>19</sup> R. M. Rilke, *Elegie duinezyjskie*, przeł. B. Antochewicz, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 7.

**10.**

Zgodnie z nowoczesnymi badaniami antropologicznymi ewentualnie dotyczącymi biologii zachowań (Konrad Lorenz) *pięknu* przysługuje funkcja, którą można określić jako *kluczowy bodziec*, a mianowicie z powodu dwóch właściwości: jego *prostoty i jego (niecodziennego) nieprawdopodobieństwa*. Ten tak kwalifikowany – optyczny – bodziec kluczowy kompensuje u człowieka „ubóstwo jego autentycznych przeżyć, doznawanych przed działaniem wyzwalacza”<sup>20</sup>. A to odróżnia (i ogranicza!) piękno także od innych indywidualnych – akustycznych, smakowych i sensorycznych wyzwalaczy bodźcowych. „O tyle”, pisał już Nietzsche, „piękno mieści się w obrębie ogólnej kategorii biologicznych wartości tego, co użyteczne, dobroczynne, potęgujące życie: tak wszakże, że duża ilość bodźców (...) daje nam poczucie piękna, tzn. wzmożenie poczucia siły”<sup>21</sup>.

**11.**

Właśnie nowsza antropologia potwierdza to włączenie piękna w dymensje i granice ludzkiego ciała w jego egzystencji organizowanej w celu samozachowania.

Piękno jest wobec tego ważną dla przeżycia formą obcowania człowieka, który jako istota naznaczona brakiem skazany jest na szczególne miejsce w świecie. Formuje ono jego zachowanie motoryczne i postrzeżeniowe. Poprzez nie konstytuuje się człowiek „bodźców kluczowych”, które swoje aktywności warunkują i koordynują w toku konstruowania jego „drugiej natury” (=Kultury).

---

<sup>20</sup> A. Gehlen. *W kręgu antropologii i psychologii społecznej*. Studia, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001, s. 165, 168.

<sup>21</sup> F. Nietzsche, *Aesthetica*, K.S.A. Bd. 12, s. 554 [Kritische Gesamtausgabe].



To tu Arnold Gehlen ukazał związek „pewnych właściwości przeżycia estetycznego, a nawet całej tej szczególnej strony ludzkiego zachowania z cechami struktury bodźców popędowych”<sup>22</sup>. Poprzez organon piękna człowiek odsłania swą najgłębszą istotową cechę (odnośnie swych zdolności produkcyjnych i receptywnych), czyli, jak powiedział Gehlen, „uwolnienie z więzów instytutu, odciążenie i w gruncie rzeczy i bezwiednie, w pięknie każdego kwiatu święci siebie”<sup>23</sup>.

Także wytwarzanie „drugiej natury” w sferze intelektualnej, drogą *wielkiego stylu*, łączy się z prymatem piękna, bowiem „wielki styl powstaje, kiedy piękno odnosi zwycięstwo nad czymś niezmiernie wielkim”<sup>24</sup>.

Z tych stwierdzeń wynikają zatem możliwości i zadania, jak mówi dalej Gehlen, „fizjologii sztuki”, pojmowania tego, co piękne – by tak rzec w granicach samej antropologii. Jaki mieści się w tym potencjał krytyki czasu i kultury, wypadałoby podsumowująco zacytować z *Zeit-Bilder* (1960) Arnolda Gehlena.

## 12.

Co pozostaje jako rezultat? – Można by to ująć w *dictum* Nietzschego: „Nic nie jest piękne, tylko człowiek jest piękny”<sup>25</sup>. Powinno to nam uprzytamniać, że już z racji piękna nie jesteśmy tylko derywatem natury, ale sami jesteśmy *piękną całością*. Ale to znów paradoks, ponieważ jako piękni (według określenia Kanta) jesteśmy ukonstytuowani jako „zweckzurücknehmenden Zweck-

---

<sup>22</sup> A. Gehlen, dz. cyt., s. 185.

<sup>23</sup> Tamże, s. 189.

<sup>24</sup> F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków 2010, s. 291.

<sup>25</sup> F. Nietzsche, *Streifzüge eines Unzeitgemäßen*, Nr. 20, Kritische Studienausgabe, Bd. 6, s. 124.

mäßigkeit". To znaczy, jesteśmy – jak samo piękno – określani przez »wewnętrzną granicę«. Ta granica ogranicza nas i zarazem pozwala nam wyrzeć poza nią. Kto dostrzega ludzkie piękno, mówi Goethe, „nad tym zło nie ma władzy, ten czuje się pojednany z samym sobą i z całym światem”<sup>26</sup>. Czyli: Człowiek sam jest ograniczony i zarazem nieograniczony.

---

<sup>26</sup> J. W. Goethe, *Powinowactwa z wyboru*, przeł. W. Markowska, w: Tegoż, *Dzieła wybrane*, t. III, Poznań 2002, s. 167.



**Anna Matuchniak-Krasuska**

**Tematy i wątki artystyczne.  
Studia z pogranicza historii  
i socjologii sztuki**

**Artistic Topics and Themes. Studies from History  
and Sociology of Art Borderland**

**Abstract**

This text dedicated to memory of Professor Sław Krzemień-Ojak has theoretical and empirical character. First part *Sociology of (pieces of) art* present theoretical frames of discipline, based on concepts of Pierre Francastel. The second one – *Duda-Gracz versus Chełmoński* presents empirical studies linking the “sociology of painting”, “sociology of topics” and “sociology of reception”. Text concerns the common reception of two pictures made by Jerzy Duda-Gracz entitled *Apocalypse Riders or Bungled Work* and *To Joseph Chełmoński*; both are new versions of compositions realized by the famous polish painter from the XIX century. Conclusions *Sociological study of reception of painting by*

*Jerzy Duda-Gracz* proved, that polyvalent sociology of art *cross-genre* is sociology *tout court*, so just sociology.

## 1. Socjologia (dzieł) sztuki

Socjologia sztuki jest subdyscypliną socjologii kultury, a tym samym częścią socjologii. Wobec sztuki – swojego przedmiotu badań, dzielonego z innymi dziedzinami nauki, zwłaszcza historią i teorią sztuki – stosuje komunikacyjną orientację badawczą oraz metody i techniki badań społecznych. W niespełna stuletniej historii dyscypliny wyróżnia się trzy generacje związane z dominującym nurtem poznawczym: estetykę socjologiczną, społeczną historię sztuki, socjologię empiryczną (badającą dzieła sztuki, ich produkcję, recepcję, mediację)<sup>1</sup>. Dwie pierwsze są silnie związane z „wewnętrzny” naukami o sztuce: estetyką i historią sztuki<sup>2</sup>.

Stanisław Ossowski i Pierre Francastel to najwybitniejsi przedstawiciele estetyki socjologicznej, którzy w tym samym czasie, lecz niezależnie, stworzyli fundamenty tej dyscypliny, choć wcześniej powstało wiele prac o sztuce i o społeczeństwie. W swoich studiach koncentrowali się na charakterystyce dzieł sztuki jako artefaktów kulturowych, ale akcentowali też zasadność badania ich społecznego funkcjonowania (twórców, odbiorców, obiegów instytucjonalnych), powiązań z innymi systemami symbolicznymi (np. religią), wzajemnych zależności sztuki i społeczeństwa<sup>3</sup>.

Stanisław Ossowski, interesując się społeczną egzystencją dzieła sztuki, socjologiczną analizą objął cztery zagadnienia: dzieło sztuki jako pewien wytwór życia społecznego, dzieło jako przed-

---

<sup>1</sup> N. Heinich, *Socjologia sztuki*, przeł. A. Karpowicz, Warszawa 2010.

<sup>2</sup> V. Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge 1990.

<sup>3</sup> A. Matuchniak-Krasuska, *Problematyka komunikowania w socjologii sztuki*, „Przegląd Socjologiczny” 1982, t. XXXIII.

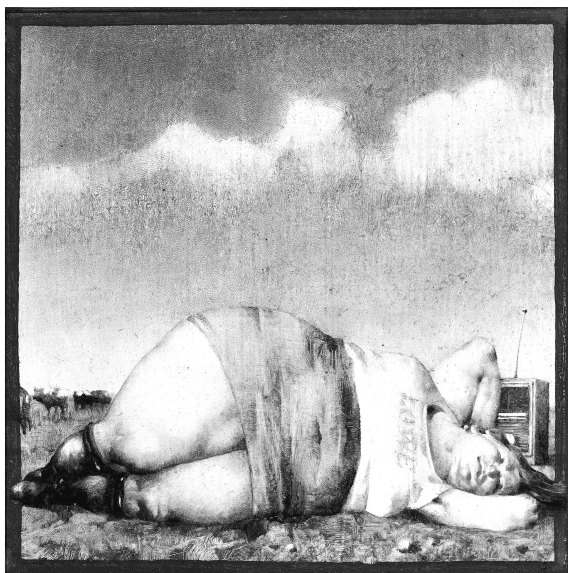
miot reakcji emocjonalnych ukształtowanych pod wpływem środowiska, dzieło jako ośrodek nowych stosunków społecznych oraz dzieło jako czynnik przeobrażeń społecznych i kulturowych. W dwu krótkich szkicach *Estetyka i socjologia sztuki* oraz *Socjologia sztuki. Przegląd zagadnień*, zamieszczonych na końcu pierwszego tomu dzieł zatytułowanego *U podstaw estetyki*, został lapidarnie sformułowany szeroki zakres badań wzajemnych relacji



Jerzy Dduda-Grac, *Jeźdźcy apokalipsy czyli fucha* (1977)



Józef Chełmoński, *Czwórka* (1881)



Jerzy Duda *Gracz*, *Józefowi Chełmońskiemu* (1986)



Józef Chełmoński, *Babie lato* (1875)

sztuki i społeczeństwa, w tym genezy sztuki i jej funkcji, recepcji sztuki oraz społecznego świata sztuki<sup>4</sup>.

Pierre Francastel, wyznaczając ramy socjologii sztuki, zaproponował jako jeden z sześciu kierunków badań „socjologię dzieł”, zajmującą się zewnętrzną i wewnętrzną analizą przedmiotów artystycznych<sup>5</sup>. Analiza zewnętrzna, polegająca na typologii dzieł sztuki na podstawie ich formy i funkcji, prowadzi do wyróżnienia subdyscyplin socjologii sztuki, takich jak socjologia malarstwa, socjologia literatury czy socjologia teatru, dotyczących różnych dziedzin sztuki. Natomiast analiza wewnętrzna ma na celu wyodrębnienie elementów spajających dzieło, zwłaszcza tematów, toposów, wątków. Warto zauważyć, że wszystkie obrazy są klasyfikowane tematycznie i określane jako portrety bądź akty, pejzaże, sceny rodzajowe, martwe natury czy kompozycje. Awangarda XX wieku wprowadziła nowe tematy i formy, jak collage, emballage, happening, performance, co nie zmienia zasady tematycznej, a tylko uzupełnia ją o kolejne egzemplifikacje. „Socjologia tematów” umożliwia przegląd historii sztuki pod kątem występowania i ujęcia różnych klasycznych wątków, np. aktu kobiecego, portretu królewskiego, wizerunku Madonny. Analizę tematów artystycznych oraz dziedzin sztuki uzupełnia „socjologia środków wyrazu” zajmująca się konstytuującymi dzieło sztuki nośnikami materialnymi oraz ramami mentalnymi, takimi jak czas i przestrzeń. W książce *Twórczość malarska i społeczeństwo* Francastel przedstawił przekształcenia czasoprzestrzeni średniowiecznej w dobie renesansu, a następnie jej rozbitcie przez kubizm. Perspektywę hierarchiczną zastąpiła perspektywa geometryczna, a tą z kolei ujęcie policentryczne<sup>6</sup>. Na podstawie pogłębionej analizy dzieł sztuki, przeprowadzonej na wyżej wymienionych trzech poziomach, mogą być prowadzone

<sup>4</sup> S. Ossowski, *U podstaw estetyki, Dzieła*, t. I, Warszawa 1966.

<sup>5</sup> P. Francastel, *Problèmes de la sociologie de l'art, w: Traité de sociologie*, t. 2, red. G. Gurvitch, Paris 1964.

<sup>6</sup> P. Francastel, *Twórczość malarska i społeczeństwo*, Warszawa 1973.

badania *stricte* socjologiczne. Byłyby to zwłaszcza badania środowisk twórców i publiczności, określane przez Francastela jako „socjologia grup i typologia kultur”, a także badania instytucji obiegu sztuki w społeczeństwie (teatru, muzeum, świątyni, karnawału), nazywanych we współczesnej francuskiej socjologii instytucjami mediacyjnymi. Pierre Francastel podkreślał, że socjologia sztuki może rozwijać się tylko na podstawie pogłębionej analizy dzieł. Koncepcja znakomitego francuskiego socjologa konstruuje ramy teoretyczne tego opracowania.

Socjologia dzieł sztuki, jako część pewnej subdyscypliny socjologicznej, wydaje się bardzo wąskim obszarem badań. Okazuje się jednak, że wymaga integracji wiedzy z estetyki, historii sztuki i socjologii. Opisuje formę i treść dzieł sztuki, wielorakie emocje z nimi związane, społeczne funkcjonowanie (kreację, mediację, recepcję). Jak sugerowała to Vera Zolberg, socjologia sztuki „łączy perspektywy” i „buduje mosty” między różnymi naukami o sztuce. Założenia te realizuje m.in. książka francuskiego socjologa Jeana-Pierre’a Esquenazi’ego o znaczącym tytule *Socjologia dzieł sztuki. Od produkcji do interpretacji*<sup>7</sup>. Analiza tematów/wątków zawartych w dziełach sztuki koncentruje się na pewnym aspekcie dzieł – treści; kryterium to służy do wyboru niektórych wytworów z całego uniwersum artystycznego i utworzenia konkretnego zbioru. Pozostałymi aspektami dzieł sztuki – jak forma i ekspresja – zajmuje się on niejako wtórnie, dokonując analiz korpusu badawczego. Ujęcie takie jest charakterystyczne dla historii sztuki, co jest widoczne zwłaszcza w wydawnictwach albumowych oraz wystawach – zawsze mających tytuł eksplikujący temat.

Symptomatyczny jest przykład książki Umberto Eco *Historia piękna*, na początku której zamieszczonych jest kilkaset ilustracji uporządkowanych po pierwsze tematycznie, a następnie, wewnątrz każdego zbioru tematycznego, chronologicznie. Umberto Eco za

---

<sup>7</sup> J.-P. Esquenazi, *Sociologie des oeuvres. De la production à l'interprétation*, Paris 2007.



znaczące uznał dwanaście toposów: „Naga Wenus”, „Nagi Adonis”, „Wenus ubrana”, „Ubrany Adonis”, „Oblicze i włosy Wenus”, „Oblicze i włosy Adonisa”, „Maria”, „Jezus”, „Król”, „Królowa”, „Proporcje”; każdy z nich jest zilustrowany przez około trzydzieści dzieł sztuki. Nie oznacza to wcale, że lista toposów jest zamknięta, choć zostały wymienione te najważniejsze. Warto zauważyć, że socjologia tematów przekracza ramy socjologii malarstwa czy socjologii rzeźby, wyróżnionych ze względu na dziedzinę sztuki i nośniki materialne dzieł. Zbiór zatytułowany *Naga Wenus* obejmuje rzeźby (m.in. *Wenus z Wilendorf*, *Wenus z Milo*), obrazy sztalugowe (m.in. *Śpiąca Wenus* Giorgione’a, *Wenus z Urbino* Tycjana, *Maja naga* Goyi, *Odaliska* Ingres, *Olimpia* Maneta), fotografie aktów kobiecych (Josephine Baker, Marylin Monroe, Brigitte Bardot, Monici Bellucci). Podobnej logice podporządkowane są egzemplifikacje kolejnych toposów. Jest tu wykorzystana definicja osten-sywna toposu – przez egzemplifikację<sup>8</sup>.

Sław Krzemień-Ojak dokonał erudycyjnej analizy trzech toposów: „Mony Lizy”, „Ostatniej wieczerzy”, „Piety”, określając kolejne wersje arcydzieł renesansowych jako „artystów gry z kanonem”<sup>9</sup>. Anna Matuchniak-Krasuska skoncentrowała się na różnych realizacjach „Mony Lizy”, sytuując je w polu dóbr symbolicznych (w rozumieniu Pierre’a Bourdieu); odpowiednio do ich proveniencji i cech formalnych w subpolu awangardy lub subpolu kultury masowej. Analizowany zbiór pastiszy i przeróbek liczył ponad tysiąc obrazów, zebranych z albumów i portali internetowych; a pomimo tego nie jest kompletny. Wspólnym mianownikiem wszystkich

---

<sup>8</sup> U. Eco, *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2005.

<sup>9</sup> S. Krzemień-Ojak, *Artystów gry z kanonem. Trzy przykłady i kilka refleksji*, w: *Artystów gry z kulturą*, red. A. Kisielewski, Białystok 2009.

elementów tego zbioru była kompozycja i tytuł, opatrzone często komentarzem odautorskim<sup>10</sup>.

Logika tematyczna, przedmiotowa, dominuje w postawach zwykłych, nieprofesjonalnych odbiorców sztuki. Jest to interesująca zbieżność podejścia naukowego i potocznego, dogodna dla badania recepcji malarstwa. W studiach bliższych historii sztuki wybiera się najpierw dzieło – pierwowzór, oryginał, a następnie poszukuje jego kolejnych wersji. Studia eksperymentalne w ramach empirycznej socjologii sztuki wymagają wyboru najpierw korpusu badań, a następnie zbiorowości badanej. Badacz koncentruje się na artefaktach oraz artystach i odbiorcach współczesnych, czyli przedmiotach i podmiotach aktualnego pola dóbr symbolicznych.

Wybrano zatem obrazy współczesnego polskiego malarza Jerzego Dudy-Gracza będące *remake*'ami dzieł klasycznych innych artystów; dokonano ich analizy strukturalnej; zajęto się także interpretacjami odbiorców. W 1986 roku, przed obrazami eksponowanymi w galerii w Bytomiu, indagowano prawie stu widzów. Badania te zostały przedstawione w książce *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*. Wypada przypomnieć, że książka uzyskała pozytywną recenzję Profesora Sława Krzemienia-Ojaka<sup>11</sup>. Przeprowadzony eksperyment badawczy łączy podejścia „socjologii tematów” i „socjologii odbioru” w ramach „socjologii malarstwa”, stanowiąc przykład socjologii sztuki *cross-genre*.

---

<sup>10</sup> A. Matuchniak-Krasuska, *Emocje w polu dóbr symbolicznych. Od Leonarda da Vinci do Jerzego Dudy-Gracza*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2013, t. IX, nr 2.

<sup>11</sup> A. Matuchniak-Krasuska, *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*, Łódź 1999.

## 2. Duda-Gracz *versus* Chełmoński

### – Artystyczne studium tożsamości narodowej

Jerzy Duda-Gracz kreśli karykaturalne portrety rodaków oraz satyryczne scenki rodzajowe z ich życia. Głównym środkiem artystycznego wyrazu staje się brzydota, zwłaszcza charakterystyczna i ekspresyjna<sup>12</sup>. Defilują przed oczyma zdumionych widzów młode krzepkie niewiasty – *Wełnowiecka Wenus* i pasterka z obrazu zatytułowanego *Józefowi Chełmońskiemu*, zabiegane, zniszczone kobiety, jak ta *Spóźniona*, pretensjonalne babsztyły (*Miss 50-80*), wiedźmowate staruchy (*List na zachód*, *Wniebowzięta*); za nimi podążają *Dwa pokolenia mężczyzn* i pędzi na motocyklu *Jeździec Apokalipsy*. Tu każdy widz poznaje rękę mistrza, te groteskowe monstra to „ludzie Dudy-Gracza”. Artysta bezlitośnie obnaża swych rodaków, ukazując ich niezgrabne, opasłe cielska, obwisłe brzuchy, patykowate lub słoniowe nogi, tępe pomarszczone oblicza o wyłupiastych oczach, kartoflowatych nosach i potarganych włosach. Równie odrażający są ci zaniedbani, jak ci modnie wystrojeni.

Mężczyźni portretowani przez Dudę-Gracza przedstawiani są przy pracy (z reguły źle wykonywanej), przy odpoczynku (często w czasie i miejscu pracy) oraz akcji politycznej, a więc w typowo męskich rolach, uosabiając narodowe przywary: lenistwo, pijaństwo, pieniactwo. Tradycyjny podział ról jest wyeksponowany poprzez ukazywanie kobiet uwikłanych w codzienne domowe i rodzinne obowiązki (*Spóźniona*, *Wniebowzięta*, *Polska sztafeta*), rzadziej odpoczywających (*Józefowi Chełmońskiemu*), czy pracujących zawodowo (*Biurwa*). Kobiety ukazane są w bardziej sympatyczny sposób niż mężczyźni. Ironia artysty atakuje raczej ich powierzchowność niż sposób bycia, w związku z czym portrety ko-

---

<sup>12</sup> M. Wallis, *O przedmiotach estetycznie brzydkich*, w: Tegoż, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Kraków 1968.

biet Dudy-Gracza nie odpowiadają ideałowi wizerunku upiększonego z firmy portretowej Witkacego, ani ciepłym konterfektom Rubensa, Renoira, Bacciarellego, Rodakowskiego. Socjologia tematów uwzględniająca klasyków może być wykorzystana do analizy malowideł współczesnego artysty.

Te groteskowe portrety rodaków i sceny rodzajowe z życia umieszczone w swojskim krajobrazie wiejskim czy miejskim, poddają się z łatwością werystycznym nastawieniom odbiorców, skoncentrowanych raczej na odzwierciedlaniu rzeczywistości niż dyskursie o sztuce.

Niektóre z tych obrazów nawiązują do innych, klasycznych dzieł sztuki; a poprzez ich tytuły i kompozycje sterują percepcją widzów. *Babel* Dudy-Gracza to przecież *Wieża Babel* Breughla, *Raj* przypomina akty pędzla Rubensa, *Kochankowie* to „śląska” wersja *Mony Lizy*. *Motyw polski* nawiązuje do Malczewskiego, zaś *Tryptyk polski* – do Goi, Maneta i Kowarskiego. *Hamlet polny* Dudy-Gracza jest niewątpliwym nawiązaniem do dramatu Szekspira, ale także do Wyspiańskiego, Malczewskiego, Rodina. Te dzieła Dudy-Gracza są znakomitymi przykładami groteski operującej metaforami wizualnymi, zwanymi też plastycznymi lub ikonicznymi<sup>13</sup>.

Dzieła Dudy-Gracza operujące realizmem rodzajowym mogą być zatem odbierane jako ilustracje aktualnej polskiej rzeczywistości, a równocześnie jako obrazy o innych obrazach, włączające się w meta-dyskurs o sztuce. Czyni to prawomocnymi dwie różne strategie odbiorcze: odbiór dosłowny (sytuowanie obrazów w normalnym świecie, znanym widzom z autopsji) oraz odbiór metaforyczny (umieszczanie ich w uniwersum sztuki). Pastisze klasycznych obrazów nadają się znakomicie do tropienia tych dwóch postaw recepcyjnych, ugruntowanych też w analizach kompetencji

---

<sup>13</sup> S. Wysłouch, *Wizualność metafory*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. S. Wysłouch i E. Balcerzan, Warszawa 1985; a także: Tejże, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

artystycznej przez Bourdieu<sup>14</sup>. Tekst ten poświęcony jest recepcji dwóch obrazów Jerzego Dudy-Gracza zatytułowanych: *Jeźdźcy Apokalipsy czyli Fucha* oraz *Józefowi Chełmońskiemu*; obydwa są nowymi wersjami kompozycji znanego przedstawiciela polskiego malarstwa realistycznego z XIX wieku<sup>15</sup>.

### **– *Jeźdźcy Apokalipsy czyli fucha* – mężczyźni w pracy**

Zgodnie ze schematem analizy treści obrazu zaproponowanym przez Ervina Panofsky'ego, wypada rozpocząć od opisu preikonograficznego, stanowiącego podstawę analizy ikonograficznej i ikonologicznej<sup>16</sup>. Fachowcy, wypoczęci po „śniadaniu na trawie” (*vide – Babeł*), ruszają wreszcie do pracy, ale tej „na lewo”, dającej dodatkowy zarobek. Wymaga to pośpiechu, sprytu, wysiłku, własnych środków pracy oraz pewnej dozy solidarności grupowej. Dlatego trzech *Jeźdźców Apokalipsy* pędzi na fuchę co sił, ledwie dysząc ze zmęczenia, łypiąc podejrzliwie na boki i taszcząc za sobą betoniarzkę. Jest to jeden z najbardziej znanych i lubianych obrazów Jerzego Dudy-Gracza, komentowany przez wszystkich widzów. Podziwiano jego dynamiczny układ, czytelny morał i odwoływanie się do znanej tradycji malarskiej.

Odbiorcy „realiści”, na ogół mniej kompetentni w dziedzinie sztuki, ograniczali się do opisu postaci i przedmiotów ukazanych na płótnie, sytuując akcję w polskich realiach. Taki odbiór dosłowny, werystyczny, skłaniał do reakcji emocjonalnych krytycznych lub współczujących wobec bohaterów obrazu i ich sytuacji. Obydwie reakcje wskazują na proces identyfikacji odbiorców z posta-

---

<sup>14</sup> A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 2010.

<sup>15</sup> A. Matuchniak-Krasuska, *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*, dz. cyt.; A. Matuchniak-Krasuska, *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa*, Łódź 1988.

<sup>16</sup> E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, przeł. J. Białostocki, Warszawa 1971.

ciami ukazanymi na płótnie, związany ze wspólnymi doświadczeniami życiowymi. Widzowie posiłkowali się także interpretacją odautorską wyrażoną w tytule obrazu. Symptomatyczne jest, że wykorzystywano wyłącznie jeden człon tytułu, pomijając zupełnie konotacje biblijne. Takie świadectwa odbioru dotyczące wyłącznie warstwy preikonograficznej określono jako „naiwne aktualizacje”.

To są murarze i mają betoniarkę. (mężczyzna, wykształcenie wyższe)

Robotnicy ciągną jakąś betoniarkę – to oznacza wysiłek pracy. (kobieta, wykształcenie średnie)

Nawiązuje ciągle do ludzi pracy, do sposobów pracy. Oni są zagonieni, zdyszani, bo rwą się do dodatkowego wynagrodzenia. Dobrze, szybko i z poświęceniem własnych sił – to tylko fucha. Do normalnej pracy ludzie się nie rwą. Rama okienna jako oprawa jest dopełnieniem obrazu, oddaje jego nastrój. (kobieta, wykształcenie średnie)

Codzienny obrazek, pędzą, aby jak najwięcej zarobić, bo z normalnej pracy nie wystarcza. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Świetne! Nasi polscy robotnicy zamiast do pracy – to na fuchę! Pędzą, bo może im sprzątną okazję sprzed nosa. Błyskawicznie zrobią i będą mieli na wódeczkę. (mężczyzna, wykształcenie zawodowe)

To jest zrozumiałe w naszych warunkach. Do roboty nikt się nie garnie, a jak jest fucha, to każdy biegiem. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Jacyś trzech robotnicy, pewnie nasi budowlani, tak jak na tamtym obrazie, tym razem gnają na fuchę, na lewiznę, z ukradzionym sprzętem, z wysiłkiem na twarzy, prawie z pianą na ustach, aby dorobić się. Nasza polska codzienność. (mężczyzna, wykształcenie wyższe)

Odbiorcy kompetentni dokonywali analizy ikonograficznej poprzez odczytanie metafory konfrontacyjnej zawartej w kompozycji oraz analizy ikonologicznej poprzez odgadnięcie metafor ewokacyjnych prowadzących do odkrycia sensów dzieła.

Obraz ten operuje przede wszystkim metaforą konfrontacyjną, polegającą na zestawieniu „tematu” z pierwowzoru malarskiego i „rematu” z *remak’u*. Zamiast koni galopujących w zaprzęgu (temat z obrazu Chełmońskiego) płótno przedstawia pędzących mężczyzn, ciągnących betoniarkę (remat z obrazu Dudy-Gracza). Równocześnie obraz zawiera metafory ewokacyjne. Fucha i jej wykonawcy ilustrują „szarą strefę” – patologię w gospodarce i społeczeństwie. Prowadzi też do refleksji o naturze i losie człowieka, wyrażanej w porzekadłach: „każdy ciągnie do siebie”, „każdy pracuje jak koń”. Sugeruje to rozbieżna kompozycja obrazu oraz zachowanie głównych bohaterów. Wprawdzie wszyscy trzej rwą co sił do przodu, to jednak nie są razem. Każdy z nich pędzi osobno, ciągnąc w swoją stronę. Interpretacje metaforyczne ugruntowane w schemacie dzieła uzupełniają odtworzenia dosłowne.

Połowa wypowiedziących się nawiązywała do *Trojki* i *Czwórki* Chełmońskiego, pocztytywanych za malarski pierwowzór *Jeźdźców Apokalipsy*. Wskazywano nie tylko na powinowactwo motywów, ale także kompozycji a nawet mimiki rozszalałych ludzi czy koni. Dostrzegano tym samym bardzo wyraźnie metaforyczną konstrukcję tego obrazu. Poniższe świadectwa odbioru koneserów można określić jako „erudycyjne ikonologie”.

To oczywiście podobne do Chełmońskiego – pęd, polot i trzy konie. Gonią, ciągną po bruku betoniarkę. Jeden ma cel wytknięty, chce go osiągnąć, drugi chce mu dopomóc, a ten trzeci, z figlarnym oczkiem, to kombinuje, co by tu do kieszeni ukradkiem włożyć. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Pierwowzór malarski to *Trojka* Chełmońskiego. Na fuchę goni się z wywieszonym językiem. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

W wywiadzie udzielonym autorce opracowania Jerzy Duda-Gracz przyznał się do świadomego nawiązania do znanego obrazu polskiego artysty, do wielkiej sztuki.

Na pewno ta pędząca *Trojka*. W każdym moim obrazie jest jasna deklaracja mojej świadomości, że wiem kim jestem, że jestem jakimś dalszym ciągiem moich wielkich poprzedników. Ja lubię całą sztukę tradycyjną<sup>17</sup>.

Odautorska interpretacja *Jeźdźców Apokalipsy* potwierdza trafność potocznych odtworzeń obrazu, odnoszących nakreśloną przez malarza sytuację do realiów Polski Ludowej. W wywiadzie, przytaczanym poniżej we fragmentach, Duda-Gracz podał wiele szczegółów dotyczących powstania obrazu, których odbiorcy nie mogli przecież znać. Przede wszystkim wyjaśnił swoje intencje i celowość posługiwania się „językiem ezopowym”, kryjącym przed cenzurą przesłanie zakazane polityczne. Zarówno artysta, jak i odbiorcy łączą analizę strukturalną obrazu ze społecznymi warunkami jego powstania. Recepcja *Jeźdźców Apokalipsy*, podobnie jak wielu innych obrazów Dudy-Gracza, świadczy o skuteczności komunikacji artystycznej.

Obraz powstał w połowie lat 70-tych, kiedy budowaliśmy ‘drugą Polskę’. W 1974 roku obchodziliśmy 30-lecie Polski Ludowej. Nie miałem żadnych szans aby ten obraz zaistniał publicznie, społecznie, więc musiałem dla niego wymyślić taki tytuł, to jest mój prezent dla Polski Ludowej. Właśnie na 30-lecie Polski Ludowej są te trzy postacie. Właściwie to jest jedna postać, która się starzeje; ta pierwsza z owiniętą ręką to postać z okresu ‘człowieka z marmuru’, z lat 50-tych, ta środkowa z lat siermiężnych Gomułki, a ten największy dziadyga, który się ociąga w zaprzęgu to jest budowni-

---

<sup>17</sup> Wywiad autorki z J. Dudą-Graczem z 18 kwietnia 1997 roku w Katowicach.



czy Polski Ludowej z lat 70-tych. Problem polega na dodaniu słowa 'fucha', bo to naprawdę była Apokalipsa. Ten obraz był próbą szyderczego uczczenia jubileuszu Polski Ludowej. Ale przecież była cenzura i ja nie miałem innej możliwości, jak wprowadzenie jej w błąd tytułem obrazu. Interpretacja jest prosta. Proszę zobaczyć, że betoniarka, przy pomocy której budujemy tą 'drugą Polskę' – Gierkowską, w ogóle nie porusza się w tym kierunku, w którym oni biegną i w którym powinna się poruszać po wyznaczonych sobie pasach. Również nasze perspektywy są mocno zawężone murem ze wszystkich stron. Byliśmy przecież wesołym, ale jednak barakiem w obozie socjalistycznym. Jak na tamte czasy, jest to obraz zdecydowanie wywrotowy. Wiem, że ludziom się podobał, bo on trafia w tzw. zapotrzebowanie społeczne, a zawsze jednak sens obrazu jest trudniejszy do wytropienia niż słowa. Bo w obrazie tych interpretacji można snuć nieskończenie wiele. (...) Podobnie z obrazem *Wieża Babel – 2*. Siedzi trzech facetów, to jest cytat z Breughla *Wieża Babel*, której nigdy nie zbudowano na skutek głupoty i pychy ludzkiej. I to jest właśnie odniesienie się wprost do hasła Edwarda Gierka 'Budujemy drugą Polskę'. Ta druga Polska jest ogrodzona drutem. Takim obrazem jest też *Aby Polska rosła w siłę, a ludzie żyli dostatniej*. To były dramatyczne obrazy, dlatego nawet nie miałem możliwości publicznego zaprezentowania przeciwko interpretacji mojej twórczości jako przesławstwa, szydercy i satyryka. A mimo to tworzyło się jakieś porozumienie między mną a publicznością. Publiczność świetnie wiedziała, co ja do niej mówię<sup>18</sup>.

Ludzie pracy ukazani na obrazach Dudy-Gracza mogliby doskonale pozować do modnych nieco wcześniej „trójek murarskich”, zasadnego toposu z malarstwa realistycznego. Malarz rozprawia się jednak z socrealistyczną manierą ukazywania uśmiechniętego, śpiewającego i tylko pracującego robotnika. Artysta dobitnie skomentował swoją wizję człowieka pracy:

---

<sup>18</sup> Tamże.

Nie maluję jakiegoś ideału klasowego, portretu klasy robotniczej, ale żywych ludzi. (...) Nie maluję robotniczych portretów na zamówienie, gdzie gość wystrojony jak na defiladę pozuje do portretów na zamówienie. Maluję ludzi, których brzydota i przeciętność, śmieszność i wady są mi bliskie i piękne. (...) Do głowy by mi nie przyszło wyśmiewać się z polskich robotników<sup>19</sup>.

Polskich odbiorców fascynował w tych obrazach zarówno realizm treści, jak i formy<sup>20</sup>. Groteskowe portrety Polaków pędzla Dudy-Gracza spotykały się z rozumiejącym odbiorem rodzimej publiczności, zgodnym z intencjami autora.

Ja nie maluję dokładnie tego, co widzę, ja to muszę przeżyć, prze-trawić. Żeby malować to trzeba żyć, rozumieć się w pół słowa, próbować wyrazić istotę, sens, ideę. Namalować portret Polaka to jest nieprawdopodobny wysiłek, bo w Polaku jest i świętość i gnój, alkoholik i bohater narodowy, jak to wyrazić? Ja to próbuję robić. – wyjaśnia artysta<sup>21</sup>.

### – *Józefowi Chelmońskiemu* – kobiety w pracy?

Obraz Dudy-Gracza *Józefowi Chelmońskiemu*, dedykowany malarzowi, jest pastiszem jego *Babiego lata*, wiernym odbiciem kompozycji i motywu leżącej pasterki. I malarzy i pasterki dzieli jednak cała epoka. Zamiast pogodnego dziewczęcia w skromnej białej płóciennej sukience, wieśniaczki rozmarzonej widokiem mijającego babiego lata, widzimy opasłą babę odzianą w mini spódniczkę i plastikowe kozaczki, zajętą słuchaniem radia. Jest tu typowy dla wielu portretów Dudy-Gracza dysonans powierzchowności i sposobu bycia. Podobnie jak poprzedni, także i ten obraz operuje

---

<sup>19</sup> *Jerzy Duda-Gracz* [album], Warszawa 1985, s. 109.

<sup>20</sup> S. Ossowski, *U podstaw estetyki, Dzieła*, t. I, Warszawa 1966.

<sup>21</sup> Wywiad autorki z J. Dudą-Graczem z 18 kwietnia 1997 roku w Katowicach.

metaforą konfrontacyjno-ewokacyjną. Konfrontacyjny charakter tej metafory jest uchwytny jedynie dla widzów kompetentnych, przypominających sobie malarstwo Chełmońskiego lub chociaż znających nazwisko artysty. Natomiast odczytanie metafory ewokacyjnej było możliwe także dla odbiorców mniej obeznanych z historią sztuki, którzy dostrzegali nawiązania do swojskiej rzeczywistości. Recepcja była zatem sterowana tytułem oraz światem obrazu (terminu „świat obrazu” używam za Stefanem Szumanem<sup>22</sup>).

Odbiorcy mniej obeznani ze sztuką koncentrowali się przede wszystkim na opisie preikonograficznym sceny pędzla Dudy-Gracza. Eksponowali tuszę współczesnej pasterki i sielankowy żywot wieśniaków. Czasami uznawali tę scenę za niemal fotograficzne odzwierciedlenie rzeczywistości, czasami za jej krytykę. Werystyczne podejście odbiorcy, niedostrzegającego karykaturalnych aspektów malarskiej kompozycji i traktującego bohaterkę obrazu jako „normalną kobietę”, jest jedną z typowych procedur „oswajania” groteskowego monstrum. Taka „naturalizacja” neutralizuje to co groźne, dziwne, obce. O dosłownej interpretacji obrazu świadczą poniższe „naiwne aktualizacje”.

Widzimy pasterkę, której obojętne są krowy, bo tylko słucha radia. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Na obrazie jest kobieta, która pasie krowy i słucha radia. Jest to kobieta prosta, ubrana w zwykłą, skromną sukienkę. Jej kształty są uwypuklone, kiedyś to był ideał urody kobiecej. Marzy o tym, żeby porządnie zjeść, wyspać się i odpocząć. Prosty sposób życia. (mężczyzna, wykształcenie wyższe)

Strasznie gruba baba na plaży. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Obraz prowokował też interpretacje nakierowane na odczytanie metafory ewokacyjnej, równie wyrazistej jak w groteskowym

---

<sup>22</sup> S. Szuman, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1962.

dziele Hieronima Boscha *Siedem grzechów głównych* czy kultowym filmie *Wielkie żarcie*. Opisana scena traktowana była jako alegoria lenistwa, łakomstwa, pożądania, a w odpowiedziach respondentów pojawiła się cała lista ludzkich słabości.

Duda-Gracz chciał pokazać Ślązaczki, które żrą i są grube. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

To jest przesyte, ta kobieta myśli tylko o jedzeniu. Widać, że jest zadowolona z życia, najadła się i teraz chce spać, odpoczywać. Może czeka na kogoś. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Podobnie jak w poprzednim przypadku, ponad połowa badanych widzów wychwytiła podobieństwo pierwowzoru i *remake'u*. Prawie wszyscy opisywali postacie i sceny typowe dla malarstwa Chełmońskiego: pastuszków, łąki, krowy, pieski, lecące ptaki, wymieniając pasujące do treści prawdopodobne tytuły obrazu: *Łąka, Bociany, Żurawie, Pastuszek*. Jedynie kilku respondentów podało poprawną odpowiedź analizując „z pamięci” *Babie lato*, wykazując także podobieństwa i różnice oryginału i pastiszu oraz tematu i re-matu. Świadczy to o lepszej dyspozycji estetycznej niż kompetencji artystycznej odbiorców (obu terminów używam za Bourdieu)<sup>23</sup>. Odczytanie metafory konfrontacyjnej i ewokacyjnej pozwalało na dyskurs o upływie czasu, o zmianie epoki. Jak to wynika z komentarza Dudy-Gracza, była to jedna z głównych intencji malarza. Świadczą o tym poniższe przykłady „erudycyjnych ikonologii”.

Współczesna wersja obrazu Chełmońskiego. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Był taki obraz Chełmońskiego. Ale tytułu nie pamiętam. Tu czasy się zmieniły. Na łące leży kobieta, muzyczka przygrywa, słońce

---

<sup>23</sup> A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, dz. cyt.

świeci, krowy się pasą, a ona odpoczywa. Lenistwo ją ogarnęło. (kobieta, wykształcenie zawodowe)

Mam w domu reprodukcję *Babiego lata* Chełmońskiego. Jest tam leżąca postać, której głowa jest zwrócona do nieba w kierunku lecących ptaków. Obok jest pies, a tu radio. Zmiana epoki. Przebawne. (mężczyzna, wykształcenie wyższe)

To cyniczna parafraza *Babiego lata* Chełmońskiego. Tam dziewczyna z lubością patrzyła na babie lato, a tu u Gracza, jest wiejska dziewczyna leżąca i słuchająca radia. (kobieta, wykształcenie średnie)

Oczywiście poznaję *Babie lato* Chełmońskiego. Tam była skromna pasterka, a tu mamy romansową damę w zagranicznych ciuchach. I te kształty 'Rubensowskie': nóżki przechodzą w świńskie ratki. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Kompozycja żywcem wzięta z obrazu Józefa Chełmońskiego. Świetna jest ta kobieta leżąca na trawie, choć przesadnie gruba, bardziej niż u Rubensa. Może chciał pokazać odpoczynek? Tu jest radio, może słucha muzyki, może marzy, może kogoś oczekuje. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Dwa ostatnie świadectwa odbioru świadczą o konstruowaniu i wykorzystywaniu toposu „Wenus ubrana”. Józef Chełmoński nie był przecież jedynym twórcą malującym pulchne kobiety w interesującej scenerii. Przywołanie dzieł Rubensa jest zasadne. Sytuowanie obrazu w uniwersum sztuki, poprzez wskazywanie podobieństw formalnych czy treściowych, wskazuje na kompetencję artystyczną i dyspozycję estetyczną widzów. Koneserom właśnie takie obrazy są szczególnie bliskie. Bawi ich rozpoznawanie malarzkich pierwowzorów, śmieszy odczytanie intencji pastiszu. Rozumieją powinowactwo motywów i konwencji artystycznych oraz konieczność czerpania z tradycji. Doceniają biegłość warsztatową, poczucie humoru, znakomity zmysł obserwacji tak życia, jak i sztuki, erudycję malarza. Świadczy o tym wypowiedź: „Na tej wy-

stawie przekonałam się, że Duda-Gracz zna nie tylko malarstwo, ale i literaturę”. Natomiast widzowie niekompetentni traktują pastisz jako rodzaj artystycznego pasożytnictwa ukrywający nieudolność współczesnego malarza. Zapominają, że dawni wielcy mistrzowie też inspirowali się dziełami swoich poprzedników. Ponadto, często obcy jest im meta-artystyczny dyskurs o sztuce i założenia „obrazów o obrazach”. Groteskowa deformacja bohaterki *Babiego lata* i „przeróbka” pięknego obrazu Chełmońskiego traktowana była niekiedy jako afront uczyniony wielkiemu malarzowi. Oburzenie wyrażali wielbiciel tradycyjnego malarstwa realistycznego, mało tolerancyjni wobec wszelkich innowacji w sztuce.

Tu jest potwór! I Duda-Gracz zestawia to z Chełmońskim, który ładnie malował postacie kobiece. Wygląda jakby kpił sobie z Chełmońskiego. (kobieta, wykształcenie średnie)

Żal mi, że w ten sposób dedykowano obraz Chełmońskiemu. (kobieta, wykształcenie średnie)

Jerzy Duda-Gracz, akceptujący koncepcję „dzieła otwartego” i „wolności odbiorcy”, a tym samym rozmaite interpretacje swoich obrazów, zaprotestował jednak przeciwko przypisywanej mu przez niektórych wielbicieli klasyki intencji obrażania wielkiego malarza, któremu zadedykował swój obraz.

Oczywiście, gdybym miał jakieś ukryte intencje, to nie pisałbym ‘Józefowi Chełmońskiemu’. Było to proste skojarzenie, które wypowiedziało mi życie. Na łące spoczywała taka pasterka, tylko sto lat później, nie taka romantyczna, bawiąca się niemi babiego lata. Było to odniesienie żartobliwe, ale z całym szacunkiem, i pełne miłości do tej sztuki, która była przede mną. To jakbym odkrywał relikty tego, co bezpowrotnie odeszło<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Wywiad autorki z J. Dudą-Graczem 18 kwietnia 1997 roku w Katowicach.

### 3. Socjologiczne studium recepcji malarstwa Jerzego Dudy-Gracza

Odbiorcy odnosili się do formy artystycznej obrazów Dudy-Gracza oraz do ich treści – „polskości”, formułując oceny zdecydowanie pozytywne lub zdecydowanie negatywne, gdyż malarz żadnego z widzów nie pozostawił obojętnym.

„Erudycyjnym ikonologiom”, to jest interpretacjom formalnym „pro-Kantowskim”, dotyczącym kompozycji, kolorystyki, warsztatu malarskiego, a także nawiązań do klasycznej sztuki, towarzyszyły na ogół pozytywne oceny tych obrazów. Interpretacje treściowe z kolei wywoływały spolaryzowane oceny. Część odbiorców akceptująca konwencję groteski z jej karykaturą, deformacją i brzydotą oraz popierająca krytyczno-ironiczną prezentację spraw polskich przez artystę wyrażała opinie pozytywne. Natomiast odbiorcy nie rozumiejący istoty groteski cierpieli z powodu „uczuć mieszanych” – śmiechu, wstrętu, złości, jakie wywoływał w nich groteskowy przekaz. Odrzucali więc obraz oceniany jako brzydki i nieprawdziwy, traktując go jako dowód dziwactwa i nieudolności artysty. Negatywne oceny związane były też z nostalgiczno-nabożną wizją spraw polskich, które zdaniem niektórych widzów nie powinny być ukazywane w groteskowy sposób jako „straszne i śmieszne zarazem”. „Naiwne ikonologie” nie tworzyły więc homogenicznej kategorii recepcyjnej.

Malarstwo Dudy-Gracza, podobnie jak dramaty Szekspira, charakteryzuje homogenizacja wewnętrzna, odautorska, kierująca dzieła do szerokiej, niejednolitej publiczności wirtualnej, pozwalająca zarówno na odbiór treściowy, dosłowny, jak i odbiór metaforyczny (pojęcia homogenizacji używam za Antoniną Kłoskowską<sup>25</sup>).

Recepcja obrazów Dudy-Gracza nie była formalna, artystyczna i bezinteresowna, zgodna z regułami „czystego” przeżycia este-

---

<sup>25</sup> A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 1966.

tycznego. Widzowie wkraczali w „świat obrazu” i mówili o tożsamości narodowej, o zaletach i przywarach Polaków. W sposób charakterystyczny dla odbioru potocznego mówiono raczej, o czym są te obrazy, a nie jak są namalowane. Wypada zastanowić się, czy koncepcji toposu w sztuce, przekraczającego już ramy jednej dyscypliny, łączącego wszystkie sztuki plastyczne (rzeźbę, malarstwo, fotografię), oraz włączającego także inne dziedziny, jak literatura, teatr, film (*vide* topos Hamleta), nie należałoby uzupełnić o reprezentacje mentalne rzeczywistości, leżące przecież u podstaw dzieł sztuki. Przeprowadzona analiza prowadzi do wniosku, że socjologia (dzieł) sztuki staje się socjologią *toutcourt*.





**Andrzej Kisielewski**

**Etnologia i sztuka.  
Obrazy w monografiach  
Bronisława Malinowskiego\***

**Ethnology and Art.  
Images in Monographs by Bronisław Malinowski**

**Abstract**

This essay is an attempt to look at the work of the eminent ethnologist Bronisław Malinowski as a creation of images. In this essay his work is treated as a collection of images with a strictly European provenance. Examples of such images could be depictions of the places where the Polish ethnologist conducted his research. These depictions are, in fact, maps which he created by

---

\* Tekst jest specjalnie przygotowanym do niniejszej książki nowym ujęciem i jednocześnie rozwinięciem uwag zawartych w tekście „*Ethnology Has Introduced Law and Order*”: *Remarks on the Works of Bronisław Malinowski as a „Hybrid Activity”* opublikowanym w: „Ikonotheka” 2015, nr 25.

means of words. The images are like painted descriptions of tropical nature or, as Malinowski himself said, cinematic representations of the everyday life of the natives from the Trobriand Islands; they are people's portraits created by verbal descriptions, numerous photographs and also specifically "modernist" visual forms, such as tables, graphs, diagrams etc. The European nature of these images confirms the hypothesis that the phenomenon described, rather infelicitously, as primitivism, of which ethnology represented by the second generation of field-working ethnologists, to which Malinowski belonged, is a construct created by a strictly European imagination.

O Bronisławie Malinowskim napisano chyba już wszystko, zwłaszcza o literackich walorach jego pisarstwa<sup>1</sup>. Dzisiaj jest on antropologiem tyleż podziwianym, co krytykowanym<sup>2</sup>. Krytyczne oceny jego badań można znaleźć nawet w podręcznikach dla studentów, w których zwykle podkreśla się, że jego monografia *Argo-nauci Zachodniego Pacyfiku* stała się pierwszym nowoczesnym

---

<sup>1</sup> Clifford Geertz jednoznacznie określił etnografię jako „czystą grę słów”, wskazując tym samym na literacki charakter antropologii kulturowej: Tegoż, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. E. Dzurak i Sł. Sikora, Warszawa 2000, s. 11-18. O różnicy między pisaniem jako opowieścią a doświadczeniem pisał też Edward M. Bruner, por.: Tegoż, *Etnografia jako narracja*, przeł. E. Klekot, A. Surek, Kraków 2011. Na różnice i podobieństwa między pracą literata i humanisty zwracała uwagę historyk sztuki Maria Poprzęcka. Por.: Tejże, *I. os. lp.*, w: *Podmiot/Podmiotowość. Artysta – Historyk – Krytyk*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2011, s. 33 i nast.

<sup>2</sup> Można tu przywołać uwagi Ernsta Gellnera, który ironizuje z mitu Malinowskiego jako wielkiego badacza i teoretyka kultury, zwracając także uwagę na fakt, iż antropologia Malinowskiego jednak nadal silnie oddziałuje. Por.: E. Gellner, *O Malinowskim*, w: Tegoż, *Pojęcie pokrewieństwa i inne szkice o metodzie i wyjaśnianiu antropologicznym*, przeł. A. Bydłoń, Kraków 1995.

dziełem etnograficznym nadal rzucającym swój cień na antropologię kulturową. Z drugiej zaś strony przedstawia się Malinowskiego jako przedstawiciela europejskich elit żyjących przed I wojną światową, a więc reprezentanta rzeczywistości w sensie temporalnym odległej już o prawie wiek od świata współczesnego. Zarzuca się przy tym etnografowi europocentryzm, jak również wręcz arystokratyczne uprzedzenia i w efekcie kolonialną postawę, jaką przyjmował wobec krajowców<sup>3</sup>.

Niniejsze uwagi stanowią próbę spojrzenia na dorobek Bronisława Malinowskiego z perspektywy badacza sztuki i tym samym próbę potraktowania działalności etnologa jako twórczości artystycznej. Tego rodzaju porównania – będące efektem krytyki badań drugiego pokolenia etnologów, reprezentowanego między innymi przez Franza Boasa, Margaret Mead, Ruth Benedict, Bronisława Malinowskiego – zaczęli propagować reprezentanci antropologii postmodernistycznej, między innymi Clifford Geertz i James Clifford. Ten ostatni pisząc o etnografii jako „hybrydycznej działalności” wskazywał, iż badania etnograficzne wymagają szczególnego rodzaju postawy krytycznej, zazwyczaj kojarzonej z awangardą artystyczną<sup>4</sup>. Taka postawa miałaby wyrażać się w postrzeganiu norm organizujących zastaną rzeczywistość jako umownych i tym samym sztucznych, dzięki czemu istniejący porządek kulturowy można było już poddać analitycznemu rozkładowi i porównywać z jego możliwymi innymi wariantami. W sztuce ilustracje takiej postawy, która skutkowałą krytyczną dekompozycją przedstawianej rzeczywistości, Clifford odnajdywał najpierw w malar-

---

<sup>3</sup> K. G. Heider, *Seeing Anthropology. Cultural Anthropology through Film*, Boston – London – Toronto – Sydney – Tokyo – Singapore 1997, rozdz. *Malinowski and the Anthropological Mystique*, s. 28-29.

<sup>4</sup> J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dzurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, Warszawa 2000, por. rozdz.: *O surrealizmie etnograficznym*, s. 133 i nast.

stwie Cézanne'a, następnie w twórczości kubistów i surrealistów. W podobny sposób postrzegał także działalność francuskich badaczy plemienności, takich jak Marcel Mauss, Lucien Lévy-Bruhl, Paul Rivet, Michel Leiris, Georges Bataille. Oceniając efekty ich pracy naukowej Clifford użył pojęć „surrealizm etnograficzny” i „etnografia surrealistyczna”, które traktował jako metafory wymownie wskazujące na artystyczny i tym samym kreatywny charakter etnografii. Uwagi niniejsze mogą zapewne ilustrować znaną zasadę o przyglądaniu się światu przez pryzmat uprawianej profesji, w tym wypadku wspomnianego na początku badacza sztuki. Stanowią one zarazem świadectwo podążania szlakiem, jaki przetaił Clifford, porównując między innymi wielkie monografie Malinowskiego z twórczością Józefa Conrada<sup>5</sup>.

Dzieła Malinowskiego, będące opisem już nieistniejącego świata, niewątpliwie nadal pobudzają wyobraźnię, inspirują między innymi także do krytycznej analizy. Uważna lektura wielkich monografii, takich jak *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, *Życie seksualne dzikich* czy *Ogrody koralowe i ich magia* pozwala na konstatację, że w wielu momentach ich autor, mając na ogół całkowitą tego świadomość, konstruował obrazy, których zadaniem było sugestywne oddziaływanie na wyobraźnię czytelnika. Można również zauważyć, iż Malinowski wpisywał w ten sposób rzeczywistość tubylców z Wysp Trobrianda w modernistyczną sferę widzialności. Paradoksalnie w warstwie „technologicznej” jego kreacje obrazowe zdają się mieć wiele wspólnego z twórczością kubistów, którzy wykorzystywali technikę kolażu, zestawiając ze sobą obrazy o różnym charakterze. Tego rodzaju kolażowy charakter miewa w wielu momentach także twórczość wielkiego etnologa. Ponadto zdradza ona pewne cechy podobieństwa z techniką budowania dzieła literackiego przez Jamesa Joyce'a, który zwłaszcza w *Ulissiesie* używał różnych konwencji literackich, co pozwoliło mu na stworzenie wy-

---

<sup>5</sup> Tamże, rozdz. *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski*.

razistego obrazu realności bohatera powieści Leopolda Blooma<sup>6</sup>. Zbieżność między dziełem Malinowskiego i pisarstwem Joyce'a wynikałaby ze świadomej gry konwencjami<sup>7</sup>. O ile jednak Joyce zestawiał ze sobą konwencje literackie – na przykład pastisz eposu Homera z formą banalnej informacji prasowej, poetykę pamiętnika pensjonarki z suchą notatką policyjną – o tyle Malinowski zestawiał ze sobą budowane słowami obrazy reprezentujące różne konwencje obrazowania, których nie można jednak interpretować jako świadectw strategii pastiszu i ironii. Przedstawienia rzeczywistości tubylców z Wysp Trobrianda w jego dziełach, traktowane bardzo poważnie, są także „gotowane” w rozumieniu proponowanym przez Claude'a Lévi-Straussa. Zostały one bowiem przefiltrowane nie tylko przez pryzmat osobowości badacza i jego predylekcji, przez reguły postępowania narzucone etnologowi przez jego własną dziedzinę badań, ale także wspomniane tu konwencje obrazowania. Źródłem tych konwencji – to wypada podkreślić – była nie tyle rzeczywistość wyspiarzy trobriandzkich, ile kultura europejska. Tym właśnie konwencjom obrazowym są poświęcone niniejsze uwagi.

Świadectwem wpisywania się we wzory kultury europejskiej, najpierw literackie, są już tytuły dzieł wielkiego etnologa. Jako przykład można przywołać słynną monografię *Argonauci Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, poświęconą obrzędowi *kula*, wydaną w 1922 ro-

---

<sup>6</sup> O epizodycznej strukturze książki Joyce'a, a także akumulacji w niej faktów-obrazów pisał Stuart Gilbert; por.: Tegoż, *James Joyce's Ulysses*, New York 1955.

<sup>7</sup> Na temat zastosowania różnych konwencji literackich w *Ulissesie* pisał Richard Ellman w: Tegoż, *James Joyce*, przeł. E. Krasieńska, Kraków-Wrocław 1984, s. 318 i nast. O konwencjach literackich w dziele Joyce'a pisał również Stuart Gillbert, por. Tegoż: *James Joyce's Ulysses*, dz. cyt., rozdz. *The Narrative of Ulysses*.

ku<sup>8</sup>. Tytuł, o sensacyjnym i zarazem obrazowym charakterze, kieruje uwagę czytelnika ku tradycji europejskiej – do antycznego mitu o Argonautach, którzy wyprawili się do Kolchidy po złote runo. Z drugiej jednak strony poetyka tytułu stanowi przykład odwołania się do powieści podróżniczej, stanowiąc tym samym iście promocyjną obietnicę ciekawej lektury<sup>9</sup>. Ekscytująco brzmi również tytuł innej słynnej monografii Malinowskiego: *Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanezji*<sup>10</sup>. W świetle znanej diagnozy Michela Foucaulta na temat represjonowania seksualności w kulturze europejskiej<sup>11</sup> i również w kontekście europejskiej mieszczańskiej obyczajowości lat 20. i 30., dzieło Malinowskiego jawi się jako świadectwo swoistego *voyeuryzmu*<sup>12</sup>, zarazem jako odważne a nawet skandalizujące, chociaż niewątpliwie to ostatnie łagodzić może jego „obiektywny”, czyli naukowy charakter. Ów skandalizujący posmak pozwala jednak na ponowne wskazanie analogii między dziełem Malinowskiego a *Ulisesem* Jamesa Joyce'a.

W *Argonautach Zachodniego Pacyfiku* już na samym początku znajdujemy uwagę, że „badacz terenowy uzależniony jest całkowicie od inspiracji, jaką daje mu teoria”<sup>13</sup>. Jest nią etnologia, która

---

<sup>8</sup> B. Malinowski, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szykiewicz, Warszawa 1987. Tytuł angielski: *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*.

<sup>9</sup> O nawiązywaniu do literatury podróżniczej przez Claude'a Levi-Straussa w *Smutku tropików* pisał Clifford Geertz; por. Tegoż, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, dz. cyt., s. 55.

<sup>10</sup> B. Malinowski, *Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanezji*, przeł. J. Chałasiński, A. Waligórski, Warszawa 1980. Tytuł oryginalny brzmiał: *The Sexual Life of Savages in Northwestern Melanesia*.

<sup>11</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1995.

<sup>12</sup> Zwróciła na to uwagę Marianna Torgovnick; por.: Tejże, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago and London 1991, s. 8.

<sup>13</sup> B. Malinowski, *Argonauci...*, dz. cyt., s. 38.

„wprowadza ład i prawa naukowe w to, co wydawało się chaotyczne i dziwaczne”. Dalej czytamy, że ona „przekształca sensoryjny, nieokiełznany i nieobliczalny świat »dzikich« w szereg uporządkowanych społeczności, kierowanych prawem, zachowujących i myślących w kategoriach stałych, logicznych zasad”<sup>14</sup>. Pomińmy tu słowo „dzikich”, stanowiące dobitny dowód kolonialnej postawy badacza, natomiast wypada zwrócić uwagę na użycie słowa „ład”. W języku polskim kojarzy się ono z rzeczownikiem „porządek”, stanowi również źródłosłów przymiotnika „ładnie”, którego stopień najwyższy oznacza piękno, długo uchodzące za zasadniczy wyznacznik sfery sztuki, od połowy XVIII w. określanej mianem sztuk pięknych. Słowo „ład” należy zatem pojmować w znaczeniu, które łączy je z Wielką Teorią piękna wywodzącą się jeszcze z czasów antycznych<sup>15</sup>. Ład w dziełach etnologa, jak się okaże, arbitralnie narzucony przedmiotowi poznania przez podmiot badań, byłby zatem rodzajem porządku o walorze estetycznym, w znacznym stopniu określanym przez procedury wypracowane w polu samej etnologii jako dyscypliny naukowej. Niewątpliwie był on czymś koniecznym w obszarze myśli o przedmiocie badań i w sposób nieunikniony był też rzutowany na sam ów przedmiot. Wspomniany porządek wyznaczały jednak nie tylko procedury etnologii.

W *Argonautach* Malinowski podkreślał, że przygotowanie etnologiczne obserwatora kultury plemiennej pozwala na badanie jej w sposób dociekliwy, pedantyczny, systematyczny i metodyczny. W jednym z początkowych fragmentów dzieła czytamy, że „celem wyszkolenia naukowego jest dostarczenie badaczowi terenowemu czegoś w rodzaju »mapy umysłowej« (*mental chart*)”<sup>16</sup>. Pozwala to wysnuć wniosek, iż badana przez antropologa rzeczywistość „dzikiego człowieka” – jak go określał Malinowski – zostaje niejako wpisana

---

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> W. Tatarkiewicz, *Parerga*, Warszawa 1978, s. 7-8.

<sup>16</sup> Tamże, s. 42.

w strukturę owej mapy<sup>17</sup>, która jawi się jako coś pierwotniejszego i w związku z tym dominującego nad obiektem badań. Można w tym miejscu przypomnieć oczywisty skądinąd fakt, że mapa jako odwzorowanie terenu jest specyficznym obrazem rzeczywistości. Bywa bliska sztuce, jednak ze względu na swój racjonalno-utilitytarny charakter sytuuje się również w sferze nauki i techniki. Svetlana Alpers w swojej znanej analizie kultury wizualnej XVII-wiecznej Holandii zwróciła uwagę, że mapowanie ma wiele analogii z twórczością malarską. Analizując obecność map w malarstwie Jana Vermeera z Delft odkryła także, że mapa w malarstwie holenderskim z jednej strony uchodziła za wyraz ludzkiej marności, z drugiej zaś postrzegano ją jako symbol ludzkiej pychy<sup>18</sup>.

Nasuwa się w tym momencie pytanie, czy w antropologii Malinowskiego mamy do czynienia z obiektywnym „mapowaniem” rzeczywistości plemiennej i tym samym jej wiernym przedstawianiem, czy raczej należy jego dzieła postrzegać tylko jako efekt nadawania *post factum* ładu wcześniejszemu doświadczeniu rzeczywistości trobriandzkiej? Odpowiedź, jak się wydaje, nie może być jednoznaczna. Przypomnijmy, że na przykład monografia o Argonautach trobriandzkich powstawała na Wyspach Kanaryjskich, gdzie Malinowski przebywał wraz z żoną, Elsie Masson, której dyktował swoje dzieło, zawierzywszy tym samym jej ówczasnie

---

<sup>17</sup> O antropologu jako kartografie i pielgrzymie pisał Clifford Geertz, który jednak nie rozwijał tego wątku. Por.: Tegoż, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, dz. cyt., s. 116.

<sup>18</sup> Svetlana Alpers, pisząc o kulturze wizualnej w XVII-wiecznej Holandii, zauważa oczywistość istnienia w niej map jako obrazów rzeczywistości – będących przykładami szczególnego rodzaju opisywania świata. Holenderskie „mapowanie” (mapping) autorka postrzega jako wszechogarnianie świata, które nie jest – tak jak włoska perspektywa zbieżna – oparte na ludzkiej mierze. Autorka podkreśla, że holenderskie mapy były obrazami, które łączyły artystów, podróżników i odkrywców. Zob.: S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art. in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, s. 144 i nast.



znacznie lepszemu od swojego wycuciu języka angielskiego. Przypomnieć też można, że na swoją legendarną wyprawę w tropiki badacz zabrał wiele artefaktów, które na wiele sposobów miały go dystansować od rzeczywistości Trobriandów. Wśród takich „izolatorów” znalazła się umywalka z toaletką, wanna brezentowa, komplet piżam, stolik, parasol od słońca, dywan podróżny, a także wiele innych drobniejszych wytworów nowoczesnej cywilizacji, jak keczup pomidorowy Heinza, słoiki z musztardą francuską, buraczki holenderskie, bekon w plastrach, oliwki hiszpańskie, butelki z winem itd.<sup>19</sup>

Wydaje się, że zasady etnologii, które stosował Malinowski stawały się rodzajem siatki nałożonej na rzeczywistość trobriandzką, która miała umożliwić wydobycie jej najważniejszych cech i która jednocześnie nadawała jej swoisty ład. Użyta tu metafora siatki nie jest przypadkowa. Zdaje się ona bowiem tworzyć szkielet iście modernistycznego światobrazu – użyjmy tu znanego określenia Martina Heideggera. Malinowski, usilnie szukając ładu w trudnej do ogarnięcia rzeczywistości wyspiarzy trobriandzkich stwierdzał w jednym z fragmentów monografii o ogrodach koralowych: „Po niewątpliwie pracochłonnym procesie wyjaśniania sprzeczności i umieszczania faktów w żywych związkach, w założonym obrazie sytuacji dochodzimy do prostoty i jedności”<sup>20</sup> (podkr. – A. K.). Być może użyte tu sformułowanie „założony obraz” należy potraktować jako jedno z kluczowych w rozważaniach o dziełach wybitnego uczonego. Czym jest ów „założony obraz”? Wydaje się, że najpierw tworzy go ogólna wizja kultury propagowana przez Malinowskiego, z którą ściśle jest związana preferowana przezeń metoda analizy funkcjonalnej. Przypomnijmy, że badacz postrzegał kulturę jako zwartą całość, którą miałyby tworzyć powiązane ze sobą

---

<sup>19</sup> M. W. Young, *Bronisław Malinowski. Odyseja antropologa 1884–1920*, przeł. P. Szymor, Warszawa 2008, s. 351-352.

<sup>20</sup> B. Malinowski, *Ogrody koralowe i ich magia*, przeł. A. Bydłoń, Warszawa 1986, s. 470.

w sensie funkcjonalnym instytucje, takie jak mit, magia i religia, totemizm, małżeństwo, pokrewieństwo, życie seksualne, wymiana handlowa przybierająca na przykład formę obrzędu *kula* itd. Tego rodzaju model kultury można postrzegać jako swoisty światobraz, którego modernistyczny charakter wyrażałby się między innymi w tym, iż był on traktowany przez badacza jako metanarracja aspirująca do powszechnej ważności. Owemu modelowi można nadać postać wizualną, która w sposób paradoksalny zdaje się przypominać projekt modernistycznej budowli – o modularnym charakterze, z „otwartym” planem i tym samym brakiem osi symetrii, budowli będącej gloryfikacją zasad funkcjonalizmu, matematycznego ładu i standaryzacji. Poszczególne instytucje kultury zdają się w takim ujęciu być czymś w rodzaju równoważnych wobec siebie modułów, razem tworzących zwartą całość i które można podobnie badać w oparciu o wcześniej przyjęte założenia teoretyczne. Przypomnijmy, że jako wizualne wyznaczniki modernistycznej architektury zwykle wskazuje się linie proste krzyżujące się pod kątem prostym i tworzące w ten sposób strukturę siatki (lub kratki), która znamionuje isticie biurokratyczny porządek i dyscyplinę, i tym samym dominację tego, co techniczne nad tym, co naturalne. Paradoksalnie tego rodzaju struktury, rozumiane już całkiem dosłownie, są stale obecne w dziełach etnologa. Ich przykładowymi wariantami mogą być tabele, tablice, zestawienia, genealogie, wykazy, plany, karty synoptyczne, diagramy itd., w które uczony precyzyjnie wpisywał różnorakie dane etnograficzne. Malinowski podkreślał, że:

procedura konkretnego przedstawiania danych w formie tabel powinna przede wszystkim stać się legitymacją dla samego etnografa, rodzajem jego „listów uwierzytelniających”. To znaczy, że etnograf, który pragnie zdobyć zaufanie czytelnika, musi ukazać jasno i zwięźle w formie tabelarycznej, które partie materiałowe będące podstawą jego opracowania oparte są na bezpośrednich

informacjach, a które zostały uzyskane dzięki bezpośrednio zebranych informacjom<sup>21</sup>.

Badacz wpisywał w porządkujące i „uwiarygodniające” tabele, zestawienia i wykazy, na przykład podział czynności magicznych pomiędzy płciami<sup>22</sup>, ujmował w nich dary żniwne<sup>23</sup>, także ich odbiorców i ofiarodawców<sup>24</sup>. W stosownym zestawieniu uporządkował mieszkańców wsi Omarakana według wieku<sup>25</sup>, w innym zrobił to samo z darami ślubnymi<sup>26</sup>. W tablicach i diagramach prezentował na przykład genealogię małżeństw między kuzynostwem i terminy pokrewieństwa. Jedna z tablic stanowi zapis chronologii wydarzeń związanych z wyprawą *uvalaku* z wyspy Dobu do wyspy Sinaketa w 1918 roku. Inna służy dokumentacji procesu budowania czółna: z rozpisaniem czasu, miejsc, poszczególnych czynności i towarzyszących im obrzędów magicznych<sup>27</sup>. W *Argonautach* znajdziemy na przykład iście buchalteryjne zestawienia naramieników, wymienionych w ramach obrzędu *kula* w marcu 1918 roku, z ukazaniem ich liczby i z podziałem na wsie<sup>28</sup>. Wszystkie wymienione wyżej formy „przedstawiania danych” mają bez wątpienia walor mimetyczny i stanowią wytwór tradycji kultury europejskiej. Pozwala to na przywołanie w tym momencie opisywanej przez Michela Foucaulta XVII i XVIII-wiecznej tradycji ujmowania realności w porządek, którego wyrazem są tablice poglądowe<sup>29</sup>. Były one wyrazem ładu i traktowano je jako centra wszelkiej wiedzy – ów-

---

<sup>21</sup> B. Malinowski, *Argonauci...*, dz. cyt., s. 46.

<sup>22</sup> B. Malinowski, *Życie seksualne...*, dz. cyt., s. 181.

<sup>23</sup> B. Malinowski, *Ogrody koralowe i ich magia*, dz. cyt., s. 573.

<sup>24</sup> Tamże, s. 559.

<sup>25</sup> B. Malinowski, *Życie seksualne...*, dz. cyt., s. 195.

<sup>26</sup> Tamże, s. 219.

<sup>27</sup> B. Malinowski, *Argonauci...*, dz. cyt., s. 528-531.

<sup>28</sup> Tamże, s. 599.

<sup>29</sup> M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 76 i nast.

czesna *episteme* była niemożliwa bez przejrzystości skonstruowanej tablicy, na której można było wyraziście pokazać każdą identyczność i wszelkie różnice. To na niej – jak stwierdzał Foucault – *mathesis* jako ustanawianie ładu natur prostych łączyć się mogła z *taxinomią*, pojmowaną jako ustanawianie ładu natur złożonych. *Mathesis*, *taxinomia* i geneza pozwalały na określenie trwałej sieci zależności, która wyznaczała konfigurację wiedzy w epoce klasycznej.

Przykładem takiego łączenia *mathesis* i *taxinomii* w książkach Malinowskiego mogą być nie tylko wspomniane wcześniej tabele, wykazy, zestawienia itd., lecz także rysunki, które mają właśnie charakter tablic poglądowych. Innymi przykładami mogą być przekroje ilustrujące typy czółen, zasady ich budowy i stateczności, a także schemat gier sznurowych<sup>30</sup>, następnie szczegółowe rysunki będące przedstawieniem etapów budowy i szczegółów konstrukcji *bwayma*, czyli spichrza na *yam*<sup>31</sup>. Wśród takich rysunków poglądowych znalazły się nawet schematy wzrostu bulw *taytu*<sup>32</sup>.

Echem opisywanego przez Foucaulta nadawania porządku badanej rzeczywistości zdaje się być również sam sposób jej prezentowania w monografiach kultury trobriandzkiej. W *Argonautach* Malinowski pisze na przykład, że etnolog najpierw musi zbudować rodzaj „szkieletu”, w który następnie powinna być wpisana rzeczywistość życia tubylczego. Ów „szkielet” należy nasycić detalami ludzkiego zachowania, „opisem tła i wielu drobnych wydarzeń”<sup>33</sup>. Najpierw wyznaczają go opisy badanego obszaru geograficznego, następnie opisy konkretnego już terenu będącego przestrzenią badań, w tym przedstawienia położenia wsi, jej urbanistyki i architektury, co etnolog uzupełnia mapami drukowanymi lub sporządza-

<sup>30</sup> B. Malinowski, *Życie seksualne...*, dz. cyt., s. 470.

<sup>31</sup> B. Malinowski, *Ogrody...*, dz. cyt., s. 396 i nast.

<sup>32</sup> Tamże, ss. 213-214.

<sup>33</sup> B. Malinowski, *Argonauci...*, dz. cyt., s. 49.

nymi własnoręcznie rysunkami<sup>34</sup>. Kolejnym elementem narracji jest opis cech rasowych i następnie najważniejszych wzorów kulturowych kultywowanych przez ludzi żyjących na danym terenie. „Szkielet” w wielu momentach dziwnie przypomina wspomnianą wcześniej mapę i zarazem strukturę modernistycznej siatki, którą można wypełnić każdym znaczeniem.

Świadczenia myślenia konstrukcyjnego pojawiają się wielokrotnie w dziełach etnologa. Na przykład w jednym z początkowych fragmentów *Argonautów* pisze on o postępowaniu według schematu, zgodnie z którym najpierw „należy przedstawić organizację plemienia i anatomię jego kultury”. To przedstawienie, zdaniem etnologa, winno przyjmować formę ściśle ustalonego i przejrzystego zarysu<sup>35</sup>. Następnie badacz zauważa, że „sposobem jego przedstawienia jest konkretna dokumentacja statystyczna”. W drugim etapie postępowania tak zakreślony zarys „należy wypełnić treścią” – niemal tak, jak mapę nasycy się szczegółami – na którą składają się „imponderabilia aktualnego życia oraz typy zachowań”. Kolejnym krokiem w procesie kreowania obrazu życia plemiennego jest uzupełnienie dwóch poprzednich etapów przedstawieniem zbioru dokumentów etnograficznych. Mogą one przybrać postać wypowiedzi, charakterystycznych narracji, opowiadań, typowych wyrażzeń, wątków folklorystycznych i formuł magicznych. To, zdaniem badacza, służy zilustrowaniu tubylczej mentalności. Następnie stwierdza w konkluzji:

---

<sup>34</sup> Przykładem może być filmowa w charakterze narracja w *Argonautach* o dopływniu badacza do wyspy Boyowa, połączona z malowniczymi opisami pejzażu z uwzględnieniem barw, opisem mieszkających tam ludzi, a następnie przedstawieniem wiejskiej urbanistyki i architektury. Uzupełnieniem wspomnianej narracji stała się dołączona mapa archipelagu Wysp Trobrianda. Por.: Tamże, s. 86 i nast.

<sup>35</sup> Tamże, s. 57.

Te trzy drogi prowadzą do ostatecznego celu, którego etnograf nie powinien nigdy tracić z oczu. Celem tym jest, mówiąc najkrócej, uchwycenie tubylczego punktu widzenia, stosunku krajowca do życia, zrozumienia jego poglądu na świat<sup>36</sup>.

Ostatecznym efektem stanie się jednak przedstawienie nie tubylczego punktu widzenia świata, ile bardziej sposobu widzenia tego punktu przez europejskiego etnografa<sup>37</sup>.

Obrazowy charakter dzieł Malinowskiego wyraża się nie tylko w licznych świadectwach myślenia konstrukcyjnego, którego celem było jednak usilne podporządkowywanie się idei *mimesis*. W wielu fragmentach swoich dzieł etnolog zamieszcza opisy rzeczywistości trobriandzkiej dokonywane z lotu ptaka, następnie w płynny sposób obniża punkt widzenia, dzięki czemu czytelnik może odnieść wrażenie, iż ogląda przesuujące się przed nim isticie filmowe obrazy. Wiele z tych opisów przypomina także mapy<sup>38</sup>. W *Argonautach* badacz najpierw usiłował w niezwykle plastyczny sposób przedstawić obszar występowania przedmiotu swoich badań, czyli systemu wymiany *kula*. W jednej z początkowych części pracy, chcąc zaprezentować wschodni kraniec Nowej Gwinei i Wyspy Tro-

---

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Por. na ten temat uwagi Jamesa Clifforda w: Tegoż, *O surrealizmie etnograficznym*, dz. cyt., a także uwagi Clifforda Geertza, w: Tegoż, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. Z. Pucek, Kraków 2003, s. XVII. Amerykański badacz Edward M. Bruner, pisząc o etnografii jako tworzeniu struktur narracyjnych i podważając tradycyjne rozróżnienie na etnografa jako podmiot i ludy tubylcze jako przedmiot badań stwierdził, że praca antropologa jest w istocie nie tyle odkrywaniem rzeczywistości, ile bardziej dialogiem antropologa z własnym systemem symbolicznym. Por.: Tegoż, *Etnografia jako narracja*, w: *Antropologia doświadczenia*, red. V. W. Turner, E. M. Bruner, przeł. E. Klekot, A. Szurek, Kraków 2011, s. 161.

<sup>38</sup> O antropologu jako kartografie i pielgrzymie wspomina Clifford Geertz, który jednak nie rozwija tego wątku. Por. Tegoż, *Zastane światło*, dz. cyt., s. 166.

brianda, etnograf najpierw opisuje go w taki sposób, że czytelnik ma wrażenie jakby oglądał tropiki z bardzo wysoka – na przykład z okna z samolotu. Następnie badacz powoli, w sposób wręcz filmowy, obniża punkt widzenia i pokazuje coraz więcej szczegółów. Tego rodzaju działania pozwalają na określenie „obszaru wizualnego”, o jakim pisał znany reprezentant studiów wizualnych Nicholas Mirzoeff<sup>39</sup>. Budowane słowami obrazy, obok swoich waleńców filmowych, przypominają także mapy stanowiące niezwykle plastyczne odwzorowanie terenu – obrazują nie tylko tropikalną przyrodę, lecz również rozmieszczenie poszczególnych ludów zamieszkujących rejon Nowej Gwinei i Wysp Trobrianda uczestniczących w wymianie *kula*, a także typowy wygląd fizyczny ich przedstawicieli, a przede wszystkim trasy żeglarskie pokonywane w celu odbywania obrzędu wymiany. Dodajmy, że w książkach Malinowskiego mapy i plany, starannie opracowane od strony estetycznej, stanowią częste uzupełnienie tekstu. Autorstwo map, rysunków i schematów jest różne; w dziennikach trobriandzkich etnolog wielokrotnie wspomina o samodzielnym sporządzaniu planów i tworzeniu różnego rodzaju rysunków. W *Argonautach* i *Życiu seksualnym dzikich* znajdujemy na przykład tę samą mapę, o atrakcyjnej formie graficznej, którą przedrukowano z książki Charlesa G. Seligmana, obrazującą rozkład wysp tworzących archipelag Trobrianda i zasięg geograficzny Massimów i obszarów zamieszkałych przez Papuo-Melanezyjczyków i Papuasów. Zamieszczony w *Życiu seksualnym* plan wsi Omarakana stanowi z kolei uzupełnienie szczegółowego i wręcz filmowego w charakterze opisu jej położenia, urbanistyki, architektury a następnie jej mieszkańców. W *Ogrodach koralowych* znajdujemy natomiast plan ogrodów wsi Omarakana<sup>40</sup>, a także szczegółowy plan roz-

---

<sup>39</sup> N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej*, „Artium Questiones” 2006, nr XVII, s. 258.

<sup>40</sup> B. Malinowski, *Ogrody koralowe...*, dz. cyt., s. 617.

mieszczenia pokazów żniwnych<sup>41</sup>. Innym przykładem tego rodzaju obrazu może być schemat przedstawiający układ altany ogrodowej<sup>42</sup>. W wielu momentach można jednak odnieść wrażenie, iż autorem opisów rzeczywistości trobriandzkiej jest operator kamery filmowej. Oto fragment tego rodzaju isticie filmowej narracji:

Po drodze mijamy kilka wsi. Z chwilą gdy zbliżamy się do pasma stromych skał koralowych, ciągnących się wzdłuż wschodniego wybrzeża i odgarniających równinną wyspę od pełnego morza, gleba staje się bardziej urodzajna, osiedla ludzkie częstsze.

W oddali widać grupy drzew – to ciągnące się wokół Omara-kany drzewa owocowe, palmy i resztki nie wytrzebionej jeszcze, dziewiczej dżungli. Mijamy gaj i znajdujemy się pomiędzy dwoma szeregami domów, zabudowanych w koncentryczne pierścienie wokół dużej otwartej przestrzeni. Pomiedzy zewnętrznym i wewnętrznym pierścieniem wzdłuż całej wsi biegnie okólna chata, na której spostrzegamy grupy ludzi siedzących przed chatami<sup>43</sup>.

Kolejnym przykładem może być fragment filmowej w charakterze narracji o dopływaniu badacza do wyspy Boyowa, połączonej z malowniczymi opisami pejzażu z uwzględnieniem barw, opisem mieszkających tam ludzi, a następnie przedstawieniem wiejskiej urbanistyki i architektury:

Teraz wpływamy na mętne, zielonkawe morze, którego monotonię przerywa kilka piaszczystych ławic. Jedne z nich są nagie i obmywane wciąż przez wodę, inne z kilkoma drzewami pandanusa, jakby przykucniętymi wysoko na piasku na swoich napowietrznych korzeniach. Na te ławice przybywają tubylcy z wysp Amphlett i spędzają całe tygodnie łowiąc żółwie i długonogi<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Tamże, s. 564.

<sup>42</sup> Tamże, s. 258.

<sup>43</sup> B. Malinowski, *Życie seksualne...*, dz. cyt., s. 153-154.

<sup>44</sup> Tamże, s. 86.



Uzupełnieniem powyższej narracji stała się dołączona mapa archipelagu Wysp Trobrianda, z której największą jest właśnie wyspa Boyowa<sup>45</sup>. Malinowski miał pełną świadomość filmowych walorów swoich relacji. W jednym z fragmentów *Życia seksualnego dzikich* pojawia się stwierdzenie, w którym etnolog jednoznacznie przyznaje się do świadomego stosowania „kinematograficznych” – jak je nazwał – środków obrazowania:

Teraz, by pokrótce zebrać nasze dotychczasowe wyniki, wyobraźmy sobie, że z lotu ptaka patrzemy na wieś tubylczą; starajmy się stworzyć sobie kinematograficzny obraz (podkr. – A.K.) przesuwającego się przed naszymi oczyma życia społeczeństwa. Gdy rzucimy okiem na główny plac, ulice i otaczającą wieś gaj i ogrody, widzimy jak zapełnione są one przez mężczyzn i kobiety przestających ze sobą swobodnie i na zasadach równości. Czasami wspólnie pracują w ogrodzie lub zbierają pożywienie w dżungli czy nad brzegiem morza<sup>46</sup>.

Obok wspomnianych wyżej obrazów o charakterze filmowym, a także wcześniej przywoływanych map budowanych przy użyciu słów, jak również takich form wizualnych, jak wspomniane wcześniej tabele, wykazy, tablice genealogiczne itd., ważne miejsce w dziełach etnologa zajmują malarskie opisy przyrody, w których wykazuje się on wielką wrażliwością na barwy, światło i plastyczne walory form stanowiących o malowniczości archipelagu Wysp Trobrianda. Dariusz Czaja, analizując dzienniki trobriandzkie, odnalazł w nich wiele świadectw stanu niemal wizualnej ekscytacji Malinowskiego<sup>47</sup>. Będąc pod wrażeniem jego wrażliwości na wizualną stronę rzeczywistości Trobriandów, Czaja zwrócił również

---

<sup>45</sup> B. Malinowski, *Argonauci...*, dz. cyt., s. 89.

<sup>46</sup> Malinowski, *Życie seksualne...*, dz. cyt., s. 185-186.

<sup>47</sup> D. Czaja, *Malinowski o kolorach. Na marginesie Dzienników*, w: Teogo, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Kraków 2004, s. 43 i nast.

uwagę na predylekcję etnologa do kadrowania i widzenia jej na sposób niemal fotograficzno-malarski. Według Czaji wyobraźnia literacka Malinowskiego, który był przecież dzieckiem swojego czasu, została wykarmiona lekturami modernistycznych utworów i niewiele miałyby odbiegać od przyswojonego wzorca; Czaja jednak nie przywołuje przykładów takich lektur. Dodajmy, że wyobraźnia etnologa była karmiona nie tylko dziełami literackimi. Oddziaływały na nią film, fotografia, sztuka dawna i nowoczesna i inne sposoby obrazowania, czego liczne dowody odnajdujemy w jego dziełach. Niezwykle istotna okazywała się także ogłada literacka badacza, o czym była mowa na początku niniejszych rozważań. Jej świadectwa można odnaleźć jednak nie tylko w tytułach dzieł Malinowskiego. W jednym z fragmentów *Argonautów* wyspiarze trobriandzcy zostali przezeń porównani z „bohaterami Homera”<sup>48</sup>. W innym z kolei natykamy się na stwierdzenie, że przytoczona pieśń trobriandzka *Gumagabu* ma charakter futurystyczny ze względu na fakt, iż w jednym obrazie oddaje kilka scen jednocześnie<sup>49</sup>. W zeszytach trobriandzkich Malinowski wykazuje się nie tylko wykształceniem literackim i wrażliwością na formy wizualne i barwy, lecz również znajomością tradycji sztuki europejskiej. Porównuje na przykład obserwowanego przez siebie tubylca ze znaną rzeźbą antyczną *Umierający Gall*<sup>50</sup>, innym razem pisze o swoim białoskórym przyjacielu Micku George’u, który zgodnie z określeniem etnologa „siedzi skulony jak Achilles w rysunku Wyspiańskiego”<sup>51</sup>.

Niektóre opisy Trobriandów kojarzyć się mogą z malarstwem Paula Gauguina, w innych pojawiają się sugestywne, tworzone słowami przedstawienia o poetyce surrealistycznej, odzwierciedlającej charakter opisywanej przez etnologa materii – w tym wypad-

---

<sup>48</sup> B. Malinowski, *Argonautici...*, dz. cyt., s. 86.

<sup>49</sup> Tamże, s. 385.

<sup>50</sup> B. Malinowski, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 581.

<sup>51</sup> Tamże, s. 504.

ku snów krajowców z Wysp Trobrianda<sup>52</sup>. O malarskiej wyobraźni etnologa może świadczyć taki oto fragment *Argonautów*:

W okręgu tym wioski można spotkać tylko na wybrzeżu, u stóp wzgórz, ukryte w gajach, wśród których przeświecają tu i ówdzie, spod ciemnej zieleni liści, złocisto-fioletowawe strzechy. W czasie pogody kilka łodzi wypłynęło zapewne na pobliskie łowiska. Jeśli odwiedzający przyjeżdża tędy w okresie świąt, wypraw handlowych, czy jakiegokolwiek innego zgromadzenia plemiennego, zapewne ujrzy dużo pięknych, pełnomorskich łodzi zbliżających się przy melodyjnych dźwiękach konch<sup>53</sup>.

Dziwi jednak, że Malinowski, uwrażliwiony na wizualność, niewiele uwagi poświęcał sztuce mieszkańców Wysp Trobrianda; prawie o niej nie pisał, a jeśli gdzieś jednak zamieszcza wzmianki na jej temat, to zwykle nie wykracza w nich poza powierzchowny zachwyt i ewentualnie lapidarny opis. Dzięki licznym badaniom prowadzonym zwłaszcza w drugiej połowie XX wieku wiadomo, że kulturę artystyczną na Trobriandach tworzył zwarty system form, znaków i barw i że jej przejawy dotyczyły ściśle określonych miejsc. Były nimi niektóre detale architektury domów i, zwłaszcza, spichrzów na *yam*, także dekoracje łodzi – przede wszystkim tych wykorzystywanych w rytuale *kula* – następnie elementy ubioru i wreszcie ciała tubylców. Ów system wizualny był wyrazem wyobrażeń, wierzeń i przesądów, dotyczył ciała człowieka, jego życia, a także zwierząt i roślin tworzących otoczenie mieszkańców Wysp Trobrianda. Był ściśle powiązany z treścią mitów, stanowiąc narrację o bogach, duchach, o życiu i śmierci człowieka<sup>54</sup>. Trzeba jednak zaznaczyć, niejako usprawiedliwiając Malinowskiego, że służące

---

<sup>52</sup> B. Malinowski, *Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanezji*, dz. cyt., s. 460.

<sup>53</sup> B. Malinowski, *Argonautici...*, dz. cyt., s. 69.

<sup>54</sup> S. F. Campbell, *The Art. of Kula*, Oxford – New York 2002, s. 93 i nast.

ozdobie i jednocześnie stanowiące wyraz mitologii wytwory plemiennie nigdy jednak nie funkcjonowały na Wyspach Trobrianda jako „sztuka” w rozumieniu europejskim, a więc jako oddzielna część życia, ponieważ była ona esencją ludzkiej egzystencji.

Każda z wielkich monografii Malinowskiego jest ilustrowana fotografiami, które stanowią jeden z najbardziej oczywistych przykładów obrazowania w jego dziełach. O sławnych fotografiach trobriandzkich napisano wiele rozpraw. Etnolog, jak wiadomo, zainteresował się fotografią pod wpływem Stanisława Ignacego Witkiewicza, który wziął udział w wyprawie do Australii w 1914 roku<sup>55</sup>. Następnie miał zamiar udać się do Melanezji. Witkacy towarzyszył mu w charakterze fotografa i rysownika, ale, jak wiadomo, w trakcie podróży powrócił do Europy<sup>56</sup>. Zostawił jednak przyjacielowi swój aparat fotograficzny.

W fotografiach trobriandzkich – podobnie jak w modelu kultury Malinowskiego – można widzieć kolejny przykład iście modernistycznej tendencji nadawania światu postaci wizualnej. W ocenie interpretatorów tej strony aktywności wielkiego etnologa mają one charakter *stricte* dokumentacyjny<sup>57</sup>. Wskazywano na ich sekwencyjność – świadczą one najpierw o zainteresowaniu przedmiotem, później ukazują coraz więcej szczegółów, dzięki

---

<sup>55</sup> Malinowski udał się tam jako wykładowca Uniwersytetu Londyńskiego chcąc uczestniczyć w kongresie British Association for the Advancement of Science.

<sup>56</sup> *Curriculum Vitae Stanisława Ignacego Witkiewicza, porucznika rezerwy z 16 sierpnia 1922*, w: J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny*, Warszawa 2009, s. 514. Stanisław I. Witkiewicz przez Bałkany przyjechał do Odessy i stamtąd udał się Petersburga, gdzie został przyjęty do batalionu zapasowego Pawłowskiego Pułku Lejbgwardii, a następnie trafił do Szkoły Pawłowskiej, dzięki czemu został oficerem.

<sup>57</sup> M. Young, *Kiriwina Malinowskiego. Wprowadzenie (fragmenty)*, „Konteksty” 2000, nr 1-4 (248-251), s. 149.

czemu zdają się one być rodzajem fotografii poszukującej<sup>58</sup>. Malinowski dokumentuje w nich na przykład rodzinę trobriandzką, fotografując pozujących na tle domu żonę, męża i dzieci. Fotografuje naramienniki będące obiektami wymiany *kula*, spichrze na *yam*, typową zabudowę wiosek, wiejskie ulice, ogrody koralowe, także krajowców pochłoniętych codziennymi czynnościami; znajdujemy tu między innymi również zdjęcie rzeźbiarza pracującego nad *tabu yo* – owalną deską zdobiącą dziób czółna.

Fotografie Malinowskiego, mając przede wszystkim walor dokumentacyjny i ilustracyjny, są jednak świadectwem konwencji obrazowania, które można nazwać nowoczesnymi. Większość zdjęć jest robionych z daleka, w planie ogólnym; zbliżenia, nawet jeśli są, to nie zanedo bliskie. Można zatem postrzegać je jako przejaw konwencjonalnego w tym czasie kadrowania obrazu fotograficznego. Michael Young wskazywał, że „w fotografii Malinowskiego nie ma żadnych modernistycznych chwytów, ani metafizyki”<sup>59</sup>. Niemniej niektóre zdjęcia – w których dominujący motyw, na przykład grupka krajowców, jest usytuowany z boku, a nie centralnie, w których tym samym pozostawiono otwartą i „czystą” płaszczyznę (chciałoby się wręcz stwierdzić: iście modernistyczną), na przykład widok pola uprawnego w ogrodzie – mogą kojarzyć się z późniejszymi eksperymentami kompozycyjnymi fotografii Bauhausu. Wskazywanie na tego rodzaju analogie można oczywiście uznać za ryzykowne i nie zawsze uzasadnione; byłoby to zatem nieroszczącą prawa do obiektywizmu osobistą interpretacją autora niniejszego tekstu. Intencją jest tu jednak wskazanie, że takie asymetryczne kadrowanie fotografii, w istocie modernistyczne, było obce kulturze wizualnej mieszkańców wysp Trobrianda nie tylko dlatego, że oni nie znali fotografii. Ono ilustruje wpisywanie realności tubylców w ramy wykształconego w Europie obrazowania.

---

<sup>58</sup> T. Wright, *Cienie rzeczywistości rzucone na ekran zjawisk: Malinowski, Witkacy i fotografia*, „Konteksty” 2000, nr 1-4 (248-251), s. 17.

<sup>59</sup> M. Young, *Kiriwina Malinowskiego*, dz. cyt., s. 151.

Asymetryczna kompozycja kadru i jego diagonalny układ, ponadto fotografowanie ludzi w specyficznym zbliżeniu, sprawiają, że niektóre zdjęcia przypominają obrazy z Thaiti Paula Gauguina. Malinowski czasami w podobnym zbliżeniu pokazuje postać ludzką – na przykład klęczące na kolanach kobiety i lepiące garnki, ewentualnie siedzące lub leżące, wypełniające jednak cały kadr. Niektóre fotografie sposobem kadrowania przypominają sławne studia aktów Edgara Dégasa, w których ciało kobiety wypełnia obraz. Nie chodzi tu o wskazanie, że Malinowski inspirował się dziełami Gauguina lub Dégasa. Niemniej obecność zarówno w dziełach obu malarzy, jak i w fotografiach Malinowskiego tego rodzaju kadrowania wydaje się efektem wpływu pewnych wzorów obecnych ówczesnie w europejskiej kulturze wizualnej.

Według przywoływanego już Younga fotografia Malinowskiego miałaby stanowić antytezę fotografii Witkacego<sup>60</sup>. Nie wydaje się to jednak takie oczywiste. Można w tym momencie zestawić fotografie Malinowskiego – te, w których pozuje on wraz krajowcami, stanowiące odrębną kategorię dokumentów trobriandzkich – z fotografiami Witkacego, w których przybiera on swoje słynne grymasy. Autorem fotografii Malinowskiego był zaprzyjaźniony z nim Bill Hancock, Brytyjczyk mieszkający na stałe na Wyspach Torbrianda. Autorem zdjęć z minami Witkacego był najczęściej Stefan Okołowicz, zaprzyjaźniony z artystą fotograf z Zakopanego. Wspomniane tu fotografie przedstawiające Malinowskiego i Witkacego łączy to, iż można je postrzegać jako rejestracje swoistych „masek” kreowanych przed obiektywem.

Inspiracją do takiego interpretowania powyższych fotografii jest jeden z listów Witkacego skierowanych do Heleny Czerwijowskiej, w którym zapowiada, że: „Żelazna maska pokryje dziecianną twarzyczkę dawnego Ignasia. Urodzi się Maciej. Najpotworniejszy z tej całej kompanii...”<sup>61</sup>. Słowo „maska” ma tu szczególną wagę,

---

<sup>60</sup> Tamże, s. 149.

<sup>61</sup> S. I. Witkiewicz, *Listy I*, oprac. T. Pawlak, Warszawa 2013, s. 239.

bowiem kieruje uwagę ku modernistycznej fascynacji maskami plemiennymi, co – jak wiadomo – stało się katalizatorem przeobrażeń w sztuce I połowy XX wieku, które doprowadziły do narodzin kubizmu i kolejnych -izmów znamionujących rewoltę awangardy<sup>62</sup>. W społecznościach plemiennych maski były powiązane z obrzędami religijnymi i magicznymi. Ich założenie wiązało się z religijnym lub magicznym aktem wcielenia się, którego celem była walka o przetrwanie. Temu także służyło przyobleczenie rytualnego stroju, stanowiącego uzupełnienie maski.

Fotografie Witkacego są świadectwem wchodzenia przezeń w rolę, których znakiem staje się przybrany wyraz twarzy mający wszelkie cechy maski; jednym z przykładów może być znana fotografia zatytułowana *Towarzysz Piersmierdłów patrzący na egzekucję mienszewików*. „Miny” Witkacego są świadectwem jego autoironii i tym samym świadectwem dystansu wobec otaczającej rzeczywistości, jak również jego sławnej megalomanii. Malinowski z kolei przybiera inną „maskę” – wciela się w wizualny stereotyp białego podróżnika-zdobywcy, ubranego na białą, z założonymi sztylpami na nogach i czasami z korkowym hełmie na głowie. Swoją wymowę mają tu także okulary Malinowskiego, będące wyznacznikiem europejskości, jak również znakiem przynależności do pewnej klasy społecznej. Przykładem tego rodzaju stereotypowego obrazu białego podróżnika lub myśliwego może być znana fotografia Henryka Sienkiewicza, dokumentująca jego wyprawę do Afryki<sup>63</sup>. Kolonialny myśliwy był jedną z bardziej uderzających figur pojawiających

---

<sup>62</sup> Por. A. Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy I połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Białystok 2011.

<sup>63</sup> Por. na temat podróży Sienkiewicza do Afryki: Ł. Wojtaczak, *Afrykańska podróż Henryka Sienkiewicza – Relacje pisarza, a korespondencja Jana hr. Tyszkiewicza*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” t. 27, red. R. Kotowski, Kielce 2012, s. 169 i nast. Tamże również zamieszczono reprodukcję fotografii Henryka Sienkiewicza, pozującego w białym stroju, w korkowym kapeluszu i sztylpach, z dubeltówką w ręku.

się w fotografii podróżniczej owego czasu. Często pozował z bronią obok właśnie upolowanego zwierzęcia lub innych trofeów swojej ekspedycji<sup>64</sup>.

Na fotografiach Malinowski zawsze jest ubrany, ponadto jasna barwa jego stroju kontrastuje z ciemną karnacją ciał prawie nagich wyspiarzy trobriandzkich. Etnolog jest wobec nich zazwyczaj zdystansowany – co można postrzegać jako dystans badacza wobec przedmiotu swoich badań. Między nimi nie widać relacji o charakterze emocjonalnym; twarz etnologa wydaje się zawsze taka sama, zdaje się przypominać maskę pozbawioną emocji, stanowiąc tym samym przeciwieństwo „masek” Witkacego, nasyconych emocjami. „Maska” Malinowskiego i jego strój stanowią świadectwo wcielenia się w postać etnologa-badacza terenowego, którego celem jest walka o przetrwanie nie tyle w świecie krajowców, ile w świecie, w którym słowo etnologia miało swój oczywisty sens. Krajowcy tego słowa raczej nie znali.

Fotografie autorstwa Hancocka stanowią nie tylko namacalną ilustrację przebywania badacza wśród „dzikich”, czyli bezpośredniego kontaktu z przedmiotem swoich badań. Można je również postrzegać jako uzupełnienie słynnego dziennika, którego pisanie bez wątpienia było świadectwem analitycznego podejścia nie tylko do otaczającej go rzeczywistości, lecz również do własnego w niej bycia, a więc świadomego przeżywania swojej egzystencji, w czym można dostrzec wymiar autoterapeutyczny. Dodać wypada, że dziennik był pisany po polsku, jedynie z obcojęzycznymi, głównie angielskimi, wtrętami. Zapiski te są niewątpliwym świadectwem zachodniej podmiotowości, przeświadczenia, iż sedno bycia człowiekiem stanowi autointerpretacja, która jest podstawą budowania tożsamości w zachodnim, europejskim rozumieniu. Wspomniane tu fotografie, podobnie jak dzienniki, pośrednio mogą więc świadczyć, iż Malinowski, badając „dzikich”, jednocześnie badawcą po-

---

<sup>64</sup> J. R. Ryan, *Picturing the Empire Photography and the Visualisation of the British Empire*, London 1997, s. 99.



stawą wykazywał się wobec siebie. Zdjęcia, w których badacz prezentuje się wśród przedmiotu swoich badań można zatem postrzegać nie tylko jako dokument etnologiczny, lecz także jako świadectwo refleksyjnego stosunku wobec siebie i własnego bycia w tropikach.

Malinowski był nieodrodnym dzieckiem swojej epoki. W kreowanych przezeń obrazach reprodukuje się jego wiedza kulturowa, dotycząca kultury własnej, jak i trobriandzkiej. Ta wiedza jest jednak w znaczącym stopniu świadectwem wizualnych, uwarunkowanych kulturowo podstaw poznania. Realność plemienna była więc w wielu wypadkach ujmowana w formę obrazów na ogół o nowoczesnej proveniencji. Paradoxem jest, że jako wytwór określonych warunków historyczno-kulturowych, a więc mając charakter historyczny, posłużyły one do ujmowania rzeczywistości, która, jak się często przyjmuje, miała charakter ahistoryczny. Spojrzenie Malinowskiego było warunkowane przez poetyki różnych europejskich mediów – literaturę, malarstwo, etnologię, modernistyczną „siatkę”, fotografię, mapy, wreszcie kino. Badacz postrzegał zatem świat w sposób typowy dla swojej warstwy społecznej – tworzonej przez ludzi wykształconych, charakteryzujących się oglądą, znających malarstwo, poezję futurystyczną, poematy Homera, interesujących się kinematografią i patrzących na świat przez pryzmat nowoczesnej widzialności.

Czytelników monografii Malinowskiego może zastanawiać, że prawie nie istnieje w nich sfera zapachów, z rzadka tylko pojawiają się świadectwa jego reakcji na dźwięki bądź smaki. W zasadzie nie pisze on o doznaniach dotykowych, sporadycznie wspomina o muzyce, z rzadka opisuje tańce. W jego dziełach króluje sfera wzroku. W tym momencie można przywołać znane uwagi Edwarda T. Halla, który w swoich badaniach ujawnił wielowymiarową zmysłowość egzystencji człowieka, co zwłaszcza dotyczyć miało człowieka żyjącego w codziennym kontakcie z naturą i co jednocześnie miało

wpływ na jego sposób interpretacji rzeczywistości<sup>65</sup>. Ów człowiek zwykle miał w równym stopniu rozwinięte wszystkie zmysły i wykorzystywał je z równą intensywnością, ponieważ było to wymuszone przez warunki jego egzystencji. Zapewne też w taki właśnie sposób – przy użyciu wszystkich zmysłów – percypował realność, ale także ją kształtował bohater trobriandzkich analiz Malinowskiego. Człowiek wychowany w nowoczesnej cywilizacji zwykle staje się „specjalistą” w wykorzystywaniu zmysłów. Takim „specjalistą” może być kucharz mający bardziej od przeciętnej rozwinięty zmysł smaku i powonienia, może nim być muzyk słyszający „więcej” od przeciętnego człowieka, jak również – użyjmy tu modnej dzisiaj kategorii – artysta wizualny, widzący inaczej i więcej od przeciętnego uczestnika własnej kultury. Zdaniem Halla zmysł wzroku jest szczególnie preferowany w nowoczesnej cywilizacji, natomiast negatywnie wartościowane są pozostałe zmysły, zwłaszcza węchu i dotyku.

Bronisław Malinowski wpisał swoje doświadczenie rzeczywistości tubylców z Wysp Trobrianda w nowoczesną sferę widzialności, co było warunkowe jego pochodzeniem, wychowaniem, wykształceniem, sposobem patrzenia na rzeczywistość, przyjaźniami itd. Nie był w stanie doświadczać rzeczywistości trobriandzkiej w inny sposób, ponieważ blokadą okazywała się już własna sfera zmysłów ukształtowana przez jego kulturę. Można zatem stwierdzić, że obrazy prezentujące rzeczywistość, w której żyli mieszkańcy Trobriandów są dziełem europejskiego „specjalisty” w znaczeniu, o którym pisał wspomniany wyżej Hall.

---

<sup>65</sup> E. T. Hall, *Poza kulturą*, przeł. E. Goździak, przedmowa i redakcja naukowa J. Burszta, Warszawa 1984; por. zwłaszcza rozdz. *Wyobrażenia i pamięć*.



**KULTURA MEDIÓW  
W REFLEKSJI ESTETYCZNEJ**





Katarzyna Citko

**Strategie *kamp*  
jako reprezentacje hiszpańskich  
tradycji kulturowych  
w filmach Pedra Almodóvara**

**Strategies of *camp* as a representation  
of Spanish cultural traditions  
in the films of Pedro Almodóvar**

**Abstract**

The films of Pedro Almodóvar are characterized by their spectacularness and splendor. Their essential components are attractiveness, prestige, charm, *glamour*. Almodóvar uses in his work a rich tradition of Spanish culture, with specific aesthetics, which can be compared to categories of *glamour* and *camp*. This phrases refers both to the aesthetic category of beauty and to the beauty, and its representations are found mainly in the mass culture, fashion, photography and interior design. Constituent features of *glamour* are

associated with its multi-functionality that leads to impracticality, excessive ornamentation, sensuality and eroticism. Such representations are very characteristic for Pedro Almodóvar's cinema. However, the creative strategies of the director are original and do not rely solely on patterns or superficial inspirations. Almodóvar uses his *glamour* aesthetics in his own version of *camp* to determine the condition of contemporary Spanish society and Iberian culture through a variety of strategies.

At the same time, the treatments of the rich Spanish cultural traditions used by the director, recovers her forgotten patterns in the modern world, restoring their meaning and codes. They show how it is possible to transform traditional themes, motifs and patterns into stories that are important from today's perspective.

Pedro Almodóvar invokes a variety of patterns from traditional Spanish culture to show how their former meaning is changed and redefined by modern society. He takes the difficult task of facing the rich tradition of religious Spanish Catholicism (represented by mystics, saints, monks, baroque cathedrals and altars, statues of Virgin Mary, processions and fiestas); bullfighting; national dances and songs; the patriarchate's established social norms (*machismo*); cult of football as a national sport. Using new codes to read traditional patterns, Almodóvar builds his own strategy by introducing personal emotional engagement and homosexual preferences into his works. Therefore, the campaign strategies implemented in Almodóvar's cinema appeal primarily to the consciousness of the audience, because the cinema of Almodóvar's is both a spectacle and its own auto-parody. This is particularly evident in the Almodóvar's parodies of television shows. The effect of a dazzling spectacle is also gained by referring to the style of Hollywood melodramas, especially in the 1950s.

It is therefore possible to conclude that the reference to the rich cultural heritage and its revelation in the "rejuvenated" form becomes an element of the Almodóvar's diagnosis of how important is the former for the present. At the same time, the cinema of Pedro

Almodóvar demonstrates the possibility of remitologization and transformation of the old codes and representation in the new, and shows the role of tradition for the creation of a new, postmodern society.

Filmy Pedra Almodóvara cechuje olśniewająca widowiskowość i splendor. Istotnymi ich komponentami są atrakcyjność, blask, powab, przepych, prestiż, świetność. Almodóvar wykorzystuje w swojej twórczości bogatą tradycję kultury hiszpańskiej, w specyficznej estetyce, którą porównać można do kategorii *glamour*. Termin ten odnosi się zarówno do kategorii estetycznej piękna, jak i do bycia pięknym, a jego reprezentacje odnajdziemy głównie w kulturze masowej, modzie, fotografii, architekturze wnętrz. Konstytutywne cechy *glamour* związane są z jego wielofunkcyjnością prowadzącą aż do niepraktyczności, nadmierną ornamentacją, zmysłowością i erotyzacją. Tego typu reprezentacje są charakterystyczne dla kina Pedra Almodóvara. Jednak strategie twórcze reżysera są oryginalne i nie polegają jedynie na czerpaniu wzorów bądź powierzchownych inspiracji. Almodóvar wykorzystuje w swoich filmach estetykę *glamour* w autorskiej wersji *kampowej*, aby za pomocą różnorodnych strategii *Kamp* określić kondycję współczesnego społeczeństwa hiszpańskiego i kultury iberyjskiej.

*Kamp*, podobnie jak *glamour*, neutralizuje moralne zgorzenie, etykę zastępuje estetyką, miesza i zaciera granice pomiędzy dobrem i złem. Świat traktowany jest w przedstawieniach *kamp* jak scena teatralna, na której podmiot staje się tym, co reprezentuje jego rola, nakłada maskę i utożsamia się z nią. Efekt *glamour* wykorzystywany w strategii *kamp* to skutek świadomego i ostentacyjnego przerysowania, lubowania się w tym, co widowiskowe, sztuczne, dekoracyjne i przesadne, a także świadomie bliskie, lub nawet przekraczające granice kiczu.

Zdaniem Susan Sontag, *Kamp* to styl bycia dandysem w epoce kultury masowej<sup>1</sup>. Styl ten znajduje szczególne upodobanie w tym, co dekoracyjne, ostentacyjnie sztuczne i przesadzone, powierzchowne i płytkie. Za najbardziej charakterystyczny dla *kampu* rys Sontag uważa przerysowanie, nadmiar: nadmiar reprezentacji, formy, nadmiar emocji. Zdaniem Sontag, *kamp* można określić jako „dobry smak złego smaku”, ponieważ odnaleźć w nim można elementy kiczu, autoparodii, ekstrawagancji i nadreprezentacji.

Piotr Zawojcki<sup>2</sup>, który charakteryzuje styl filmów Almodóvara jako *kampowy*, zwraca uwagę na jego barokowość i manieryzm. Wskazuje również, powołując się na Susan Sontag, że *kamp* jest tkliwym uczuciem, gdyż stanowi rodzaj specyficznej wrażliwości i miłości okazywanej wobec reprezentatywnych dlań obiektów, a nie ich wyśmianie, pastiszową przeróbkę czy parodię.

Natomiast zdaniem Andrew'a Rossa<sup>3</sup>, *kamp* jest strategią uwalniania obiektów i dyskursu z przeszłości, od zapomnienia i lekceważenia. Efekt *kampowy* pojawia się, kiedy obrazy czy obiekty, które – jako zaczerpnięte z przeszłości utraciwszy możliwość nadawania znaczeń istotnych dla obecnej kultury – powracają zredefiniowane i przekształcone w nowoczesne kody estetyczne. Pedro Almodóvar realizuje w swoich filmach strategię *kamp* jako odzyskiwanie hiszpańskiej tradycji kulturowej, rekonstrukcję i parodię elementów centralnych dla rodzimej ikonografii, w celu wyposażenia ich w nowe, postmodernistyczne znaczenia. Jest to zadanie niełatwe, gdyż elementy kultury andaluzyjskiej, a szczególnie jej popkulturowej wersji dla cudzoziemców, czyli tak zwanej *españolady*, są w Hiszpanii wszechobecne, zaś za czasów dyktatury generała Franco wykorzystywane były w celach propagandowych. Dla-

---

<sup>1</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9 (101).

<sup>2</sup> P. Zawojcki, *Smak campu*, „Opcje” 1999, nr 6.

<sup>3</sup> A. Ross, *Uses of Camp*, w: Tegoż, *No respect: Intellectuals and Popular Culture*, London 1989, s. 139 (i nast.).



tego, według Alejandra Yarzy<sup>4</sup>, jedyną szansą wykorzystania wzorców rodzimej tradycyjnej kultury, jest jej ironiczna transformacja, świadomie używająca estetyki kiczu. Almodóvar manifestuje kicz, dokonując recyklingu wzorów zaczerpniętych z prasy kobiecej, z sentymentalnych piosenek typu *bolero* czy *ranchero*, z tradycyjnych gatunków filmowych, jak melodramat, horror czy komedia obyczajowa – wreszcie ogólnie ze wszystkiego, co sztuczne i zapożyczone, w odróżnieniu od tego, co autentyczne i oryginalne.

Pedro Almodóvar przywołuje różnorodne wzorce z tradycyjnej hiszpańskiej kultury, aby ukazać, jak ich dawne znaczenie jest zmieniane i redefiniowane przez współczesne społeczeństwo. Podejmuje trudne zadanie zmierzenia się z bogatą tradycją religijności hiszpańskiego katolicyzmu, reprezentowaną przez mistyków, świętych, zakonników, barokowe katedry i ołtarze, figury Matki Boskiej, procesje i fiesty; z walkami byków; narodowymi tańcami i pieśniami; z utrwalonymi wzorcami społecznymi patriarchy i *machismo*; z kultem piłki nożnej jako narodowego sportu. Używając nowych kodów do odczytania tradycyjnych wzorców, Almodóvar buduje własną autorską strategię, wprowadzając do swoich dzieł osobiste emocjonalne zaangażowanie i homoseksualne preferencje. Dlatego strategie *kampowe*, realizowane w kinie przez Almodóvara, odwołują się przede wszystkim do stanu świadomości odbiorców. Ten sam obraz może być *kampowy* dla jednych odbiorców, a zarazem być kiczem dla innych. Dlatego Alejandro Yarza stwierdza: „Odbiorca *kamp* uwewnętrznia obiekt, przyswaja, pożera niczym kanibal, przeobrażając go zgodnie ze swoimi libidinalnymi potrzebami. W pewnym sensie, obiekt przechodzi w byt re-wymyślony przez swojego odkrywcę.”<sup>5</sup>

Kino Pedra Almodóvara jest zarazem olśniewającym spektaklem, jak i jego swoistą autoparodią, rodzajem przerysowania

---

<sup>4</sup> A. Yarza, *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid 1999.

<sup>5</sup> Tamże, s. 20 (tłumaczenie własne).

w przerysowaniu, wnoszącym efekty ironicznego pastiszu bądź komedii charakterów. Widać to szczególnie wyraźnie w konstrukcji filmowych bohaterów. Na przykład Tina, bohaterka filmu *Prawo pożądania* (*La ley del deseo*, 1987) jest transseksualistką. Bohaterka zmieniła płeć w młodości, pod wpływem ojca, który ją uwiódł, a następnie porzucił. Tina jednak nie żałuje swojej decyzji, a jedynym powodem jej frustracji jest nieodwzajemniona miłość do perwersyjnego tatusia. Z kolei Lola, bohaterka *Wszystko o mojej matce* (*Todosobre mi Madre*, 1999) to – jak ją określa Manuela, jego/jej była żona – „szowinistyczna świnia”, która „dorobiła sobie cycki z silikonu” i spacerowała w bikini po plaży, natomiast jej nie pozwalała włożyć minispódniczki. Agrado, inna bohaterka filmu *Wszystko o mojej matce*, która podobnie jak Lola wyposażyła swoje ciało w ponętny biust, nie rezygnując przy tym z podstawowego atrybutu męskości, komentuje swoje zabiegi transgenderowe w sposób następujący: „Autentyczność dużo kosztuje. Ale na to nie należy skąpić. Jesteś tym bardziej autentyczna, im bardziej podobna do wymarzonego wizerunku.” Z kolei bohater filmu *Skóra, w której żyję* (*La piel quehabito*, 2011), niczym demoniczny doktor Frankenstein, sam tworzy sobie własny ideał piękna, przeobrażając dzięki zabiegom chirurgicznym ciało młodego chłopca w wyidealizowaną przez swoje wspomnienia postać kobiecą.

Bohaterowie urzekają widzów swoim wyglądem, ale ich reprezentacje często nie mieszczą się w tradycyjnym, klasycznym wyobrażeniu piękna. Lola przez większość akcji filmowej obecna jest jedynie w rozmowach o niej/o nim kobiet; kiedy pojawia się po raz pierwszy na ekranie, jest to rzeczywiście spektakularne wejście. Bohaterka przybywa na pogrzeb Rosy, swojej byłej kochanki; kamera eksponuje ją z żabiej perspektywy, z dołu, apoteozując tym samym jej postać. Lola, ubrana w czarny prochowiec i spodnie, eleganckie buty, apaszkę i ciemne okulary przysłaniające połowę jej twarzy, z parasolem w ręku, którym podpira się niczym laską, niepewnie zstępuje po schodach. Jej objawienie się i reprezentacja nieuchronnie przywodzą na myśl wizerunek śmierci. Nie jest to

jednak tradycyjne wyobrażenie kostuchy, okrywającej szkielet czarną płachtą, lecz śmierć w eleganckim wydaniu, w wersji *glamour*, olśniewająca i przerażająca zarazem. Reżyser, wskazując na inspirację tej postaci *Siódmą pieczęcią* (*Det Sjunde Inseglät*, 1956) Ingmara Bergmana, stwierdza:

Dla mnie jest to śmierć elegancka, potężna, przebrana. Nigdy wcześniej nie wyobrażałem sobie postaci, która przedstawiałaby abstrakcyjną ideę w sposób tak dalece konkretny. Lola robi ogromne wrażenie, zstępuje po schodach jak modelka podczas pokazu mody<sup>6</sup>.

Podobnie spektakularny wizerunek transseksualisty zaprezentował Almodóvar w filmie *Złe wychowanie* (*La malaeducación*, 2004). Angél, aktor filmu realizowanego w *Złym wychowaniu* przez bohatera będącego reżyserem, jest uosobieniem splendoru i wystawności estetyki pop. Widzowie oglądający go jako Zaharę w scenie wykonywania piosenki *Quizás, quizás, quizás* mogą dać się autentycznie oczarować i uwieść, niezależnie od ich osobistej preferencji seksualnej. Natomiast jego pierwowzór i realna (filmowa) reprezentacja, Ignacio, jest zdegenerowanym wrakiem człowieka, zniszczonym chorobą i nadużywaniem narkotyków. Kontrast splendoru Zahary i mizarii wycieńczonego Ignacia jest ważnym elementem budowania dramaturgii filmowych wydarzeń.

Almodóvar starannie dobiera kostiumy dla swoich bohaterów, szczególnie wtedy, gdy wykonują oni sceniczne występy. Przywołać tu można chociażby wizerunek gwiazdki estradowej Yolandy z filmu *Pośród ciemności* (*Entre tinieblas*, 1983), śpiewającej piosenkę w hołdzie Matce Przełożonej konwentu zakonnego, w którym schroniła się przed policją. Yolanda ubrana jest w sukienkę raczej podkreślającą niż zasłaniającą jej ponętne ciało. Tiul nie zakrywa

---

<sup>6</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, przeprowadził: F. Strauss, przeł. O. Hedemann, Izabelin 2003, s. 208.

jej biustu, jedynie go przykrywa, a szal służy piosenkarce jako szarfa do podkreślenia scenicznego (i obscenicznego zarazem) tańca, który wykonuje przed publicznością złożoną z zakonnicy i księdza. Strój Yolandy, pomimo swojej wystawności, okazuje się jednak mało wyszukany w porównaniu z olśniewającymi ubiorami, które szyje jedna z zakonnicy, siostra Żmija, dla figury Matki Boskiej, starannie respektując obowiązujące w danym sezonie kanony mody.

Efektowne stroje kobiece, wpisujące się w estetykę *kamp* i zarazem kiczu, odnajdziemy praktycznie we wszystkich filmach Pedra Almodóvara. Niejednokrotnie były one projektowane przez najsłynniejszych kreatorów mody. Przykładowo, odgrywaną przez Victorię Abril bohaterkę filmu *Wysokie obcasy* (*Taconeslejanos*, 1991), Rebeke, ubrał Chanel, zaś wizerunek Becky del Páramo, kreowany przez Marisę Paredes, stworzył Giorgio Armani.

W obu przypadkach są to stroje klasyczne, charakterystyczne dla linii każdego z projektantów, które Almodóvar wykorzystuje w celu podkreślenia aspiracji klasy społecznej, zamożnej i wykształconej, z której pochodzą bohaterki. Rebeca ubiera się w żakiety, które respektują linię i kolorystykę Chanel, obszyte lamówkami, z guzikami w kolorze złota lub srebra i nosi czerwoną lub czarną torebkę z firmowym napisem »Chanel«. Jej strój jest charakterystyczny dla hiszpańskiej inteligencji początku lat dziewięćdziesiątych. Natomiast Becky del Páramo, »(...) ze strojami od Giorgio Armani, reprezentuje triumf elegancji, koloru i profesjonalnego sukcesu«. Jej żakiety, w kolorach zgodnych z osobistym światem barw realizatora, odzwierciedlają także linię rysunku Armaniego, podkreślającego prostotę, a zarazem wyrafinowanie strojów, wykonanych z jedwabiu. Te stroje odzwierciedlają duszę artystyczną Becky, ale są również świadectwem jej wigoru i ekspresywności<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> K. Citko, *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Uniwersum emocji*, Białystok 2007, s. 267.

Podobnie wyszukane, starannie zaprojektowane stroje noszą bohaterki i bohaterowie filmów *Matador* (1986), *Kobiety na skraju załamania nerwowego* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1987), *Kika* (1993) czy *Przelotni kochankowie* (*Los amantes pasajeros*, 2013). Kostiumy do *Kiki* projektowali: José María Cossío, Gianni Versace oraz Jean-Paul Gaultier. Szczególnie interesujący efekt *kampowej* trawestacji popkultury osiąga reżyser w parodii telewizyjnych spektakli typu *show*: Andrea, jedna z bohaterek filmu, prowadzi swój program o znamionym tytule *Najgorsze wiadomości* (*Lopeor del día*) ubrana w kostium zaprojektowany przez Gaultiera. Telewizyjny *show* Andrei stanowi kwintesencję efektownego spektaklu, o silnych konotacjach erotycznych, w najbardziej widowiskowym wydaniu. Andrea z emfazą w głosie wymienia zdobyte przez siebie sensacyjne informacje, a kamera panoramuje wzdłuż jej sylwetki w górę, eksponując najpierw czarno-czerwony tren sukni, przypominający skrzepłe sople krwi, a następnie kwadratowe wycięcia w górnej części kreacji, obramowane krwistoczerwonymi frędzlami i strzępami materiału, z których wyglądają atrapy piersi z błyszczącymi guziczkami sutek. Kolejne ujęcie prezentuje w zbliżeniu twarz Andrei, eksponując jej bladą cerę, czerwone usta, czarne włosy zaczesane do tyłu z loczkami na czole w kształcie misternych spiralek, długie kolczyki przypominające skrzepniętą krew i bliznę na policzku, podkreśloną czerwoną kredką. Strój i ciało prezenterki zostają wyeksponowane w ten sposób, aby budzić pożądanie widzów.

Stella Bruzzi zauważa, że ubrania Andrei i sposób pokazywania jej sylwetki wpisują się w konwencjonalne mechanizmy sprawiające, że żeńska forma przedstawienia przekształca się w spektakl. Stroje dziennikarki są parodią eleganckiej kreacji wieczorowej, ale zarazem podkreślają klimat przerażającego spektaklu, którym jest jej program. W drugim epizodzie telewizyjnym, Andrea ubrana jest w krwistoczerwoną krótką sukienkę, efektownie poszarpaną, z rozcięciami i dziurami, nosi kolczyki w uszach w kształcie du-

żych kół oraz malowniczo udrapowane bandaże na rękach i nogach, będące oczywistą aluzją do krwawego obrzędu biczowania<sup>8</sup>.

Program telewizyjny prowadzony przez bohaterkę koncentruje się bowiem na opowieści o procesji biczowników we wsi Villaverde de los Ojos.

Pojawiające się często w filmach Almodóvara różnorodne spektakle telewizyjne, teatralne bądź sceniczne, w celu olśnienia widzów, realizowane są w estetyce pop, ale także odwołują się do bogatej tradycji barokowej sztuki hiszpańskiej. Świat spektaklu przybiera w wizjach reżysera najrozmaitsze formy; na ekranie pojawiają się bohaterowie pracujący w mediach, parodie *spotów* reklamowych, imitacje dzienników i wiadomości, satyry na programy typu *talk show* i *reality show*, fragmenty autentycznych i fikcyjnych dzieł filmowych. Sceny filmowe odwołujące się do wszechobecności mediów we współczesnej kulturze, konstruuja i wcielają ideę spektaklu, którego rolą jest olśnienie widzów i dostarczenie im przyjemności, niejednokrotnie wstydlivych, o charakterze voyeurizmu i skopofilii.

Świat mediów reprezentowany jest w filmach Almodóvara bardzo szeroko i spektakularnie. Mark Allinson<sup>9</sup> twierdzi, że we wszystkich prawie filmach zrealizowanych przez hiszpańskiego reżysera występują postacie ze szklanego ekranu, w mniej lub bardziej epizodycznych rolach. Tytułowa bohaterka filmu *Pepi, Luci, Bom i inne laski z naszej paczki* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980) zakłada agencję reklamową i planuje strategie promocyjne. Ivan i Pepa, protagoniści *Kobiet na skraju załamania nerwowego*, występują jako aktorzy w telewizji. Pracownikami prywatnego kanału telewizji są także bohaterowie *Wysokich obcasów*, Rebeka i jej mąż. Andrea z *Kiki* prowadzi swój program rów-

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 324.

<sup>9</sup> M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, London 2001.

niez w komercyjnej stacji telewizyjnej. Augustina z *Volver* występuje jako bohaterka telewizyjnego *talk show*. W epizodycznych rolach filmowej prezenterki, występuje niekiedy matka Almodóvara, Francisca Caballero.

Ponieważ reżyser ma bardzo krytyczny stosunek do zdominowanych przez komercyjną sensację i tanią rozrywkę mediów, ich filmowe reprezentacje przybierają często charakter zjadliwej satyry. Dlatego splendor i wystawność studia telewizyjnego (które możemy oglądać na przykład w filmach *Volver*, 2006, *Kobiety na skraju załamania nerwowego* czy *Wysokie obcasy*) zastąpione zostają niekiedy zgrzebną estetyką kiczu. Przykładem jest wpleciony w tkanekę filmowej fabuły *Kiki* program telewizyjny o wdzięcznym tytule *Trzeba więcej czytać* (*Hayqueleermás*). Jest on parodią telewizyjnych programów kulturalnych, a w roli prezenterki występuje Francisca Caballero, matka Pedra Almodóvara. Przeprowadza ona wywiad z pisarzem, myląc jego nazwisko, czytając pytania z kartki i bardziej interesując się swoimi komentarzami niż odpowiedziami zaproszonego gościa. Tytuł programu: *Hayqueleermás*, zjeżdża w dół ekranu niczym kurtyna, wyhaftowany na płótnie. Kojarzy się z kiczowatą makatką wiszącą w kuchni i w niczym nie przypomina dekoracji o wysmakowanym designie, które towarzyszą programom tego typu. Także wystrój studia przypomina wiejski dom, a prezenterka ubrana jest w czerwoną sukienkę z białymi grochami i białym kołnierzykiem. W tej scenie Almodóvar odwołuje się do estetyki kiczu w jego wersji *kampowej*, niewolnej od sentymentu i czułości; tym bardziej, że przywołującej wspomnienia z czasów dzieciństwa reżysera, spędzonego na prowincji. Ale odnaleźć tu możemy także inspirację światem mediów, który wszystko przeobraża w wystawny, przyciągający widzów spektakl; nawet to, co pozornie nieudane. Almodóvar komentuje swój pomysł na wstawkę z programem *Trzeba więcej czytać* następująco:

Odwołuję się w tej scenie do programu Carmen Sevilli, wiekowej już aktorki, która wycofała się z filmu dwadzieścia pięć lat

temu, a ostatnio stała się sławną osobowością telewizyjną, ponieważ w prowadzonym przez siebie programie bez przerwy się myli, używa niewłaściwych zwrotów i często zapomina słów. To, co mogłoby być uważane za słabość, stało się poniekąd racją bytu tego programu, uwielbianego przez publiczność, która kocha gafy popełniane przez Carmen Sevillę.<sup>10</sup>

Tego typu zabiegi, gloryfikujące mierność, bezguście i kicz, Ewa Mazierska określa mianem „powagi wulgarności”<sup>11</sup>.

Wprowadzając w fabułę swoich dzieł sceny programów telewizyjnych, filmów czy reklamowych *spotów*, Almodóvar realizuje formułę spektaklu w spektaklu, wykorzystując widowiskowe obrazy jako kategorię estetyczną, ale także odwołując się do kategorii oglądalności wychodzącej naprzeciw gustom i potrzebom widzów. Dlatego filmy Almodóvara pełne są olśniewających barw – ekspresyjnych, krzykliwych, charakteryzujących bohaterów, ich ubiory i wnętrza, w których przybywają. Omawiając film *Wysokie obcasy*, Antonio Holguín stwierdza: „Dzieło jest eksplozją kolorystyczną pod każdym względem. Almodóvar sięga zenitu własnej koncepcji artystycznej, kolor zalewa wszystkie ściany, meble, przedmioty stanowiące dekorację i wszystkie sceny.”<sup>12</sup> W filmowej czołówce, zrealizowanej przez Juana Gatti’ego, dominują barwy o konotacjach melodramatycznych: czerwień i czerń, symbolizujące miłość i śmierć. W całym filmie kolory są kontrastowo zestawione, dominuje połączenie niebieskiego i czerwonego. Czerwień, ulubiony kolor Almodóvara, pojawia się jako dominanta w ubraniach bohaterów: Manuel umiera, zastrzelony w czerwonej piżamie, Letal wkłada do scenicznych występów czerwoną koszulę, spódnicę, buty i rękawiczki, Rebeca i Becky często występują w strojach tego kolo-

---

<sup>10</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, dz. cyt., s. 168.

<sup>11</sup> E. Mazierska, *Słoneczne kino Pedra Almodóvara*, Gdańsk 2007, s. 99 i nast.

<sup>12</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, Madrid 1994, s. 251 (tłumaczenie własne).



ru. Inne barwy, występujące w filmowych wnętrzach i dekoracjach, są równie olśniewające. Reżyser tłumaczy swoją wizję artystyczną w sposób następujący:

Wykorzystanie tej estetyki w przypadku *Wysokich obcasów* wydawało mi się czymś spójnym, ponieważ jedna z bohaterek, matka, jest piosenkarką należącą do świata spektaklu, a jej historia jest bardzo zbliżona do biografii niektórych gwiazd amerykańskiego kina. Film odwołuje się do obrazów z udziałem Lany Turner lub Joan Crawford, ale są tam również odniesienia do ich prywatnych losów, do relacji Lany Turner z córką, która zabiła swojego kochanka, i do bardzo burzliwych dziejów Joan Crawford i jej córki Christine. W takiej sytuacji *glamour* jest naturalnie wpisany zarówno w język, jak i w świat, o którym jest mowa w filmie.”<sup>13</sup>

Równie olśniewające, kontrastowo zestawione ze sobą kolory i wymyślne aranżacje wnętrz odnaleźć możemy w filmach: *Mata-dor*, *Kobiety na skraju załamania nerwowego*, *Kika* czy *Skóra, w której żyję*. Almodóvar podkreśla, że eksplozja barw występująca w jego filmach doskonale pasuje do dramaturgii, a zarazem podkreśla złożony charakter jego „barokowych” bohaterów.

Efekt olśniewającego widzów spektaklu realizuje Almodóvar w swoich dziełach również poprzez nawiązanie do stylistyki hollywoodzkich melodramatów, szczególnie z lat pięćdziesiątych XX wieku. Spektakularne wizje artystyczne, na które składają się: staranna kompozycja, przemyślany montaż i jaskrawe, kontrastowo dobrane kolory, prowokują aurę zmysłowości, charakterystyczną zarówno dla melodramatu, jak i dla efektu kiczowatego przerysowania. Reżyser w rozmowach z Frédérikiem Straussem zadeklarował, że interesuje go melodramat w wydaniu najbardziej wystawnym, widowiskowym, gdyż wtedy najbardziej ujawnia się efekt iluzji, na modłę hollywoodzkich melodramatów z lat czterdziestych

---

<sup>13</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, dz. cyt., s. 106.

i pięćdziesiątych. Reprezentacją tego typu stylu są filmy *Wysokie obcasy*, *Drżące ciało* (*Carne Trémula*, 1997) czy *Skóra, w której żyję*, a także film *Prawo pożądania*, jako odmiana melodramatu w wersji gejowskiej.

Kolejny przykład strategii *kamp* wykorzystywanej przez Almodóvara w jego filmach, to gromadzenie sentymentalnych klisz, zaczerpniętych z prasy, filmu i literatury. Ewa Mazierska charakteryzuje ten zabieg następująco:

Jak w melodramacie główna bohaterka *Kobiet na skraju załamania nerwowego* słabnie i osuwa się na sofę lub podłogę od nadmiaru emocji, ale słabnie nie raz, tylko kilka razy, i w tym »maratonie omdleń« towarzyszą jej inne kobiety. Scena w mieszkaniu Pepy, w której wielki pokój pełen jest omdlałych kobiet, robi wrażenie parodii staroświeckich opowieści z wyższych sfer, a obecność wśród nich omdlałego mężczyzny jeszcze dodaje jej humoru<sup>14</sup>.

Prasa dla kobiet jest ważnym elementem świata filmowego w *Labiryncie namiętności* (*Laberinto de pasiones*, 1982): Queti, bohaterka filmu, namiętnie rozczytuje się w kiczowatych poradach zamieszczanych na łamach kobiecych czasopism i jest prawdziwą skarbnicą wiedzy w tej materii: w każdej chwili potrafi poradzić, jak pielęgnować paznokcie bądź uporać się z nadmierną lub zbyt słabą męską potencją. Inni bohaterowie czerpią z prasy brukowej informacje na temat wydarzeń istotnych dla rozwoju fabuły: matka Rیزی dowiaduje się o jego obecności w Madrycie z artykułu, zaś Sexilla odkrywa, również dzięki lekturze artykułu, że Riza jest synem cesarza. Almodóvar komentuje te wątki filmowe następująco:

W owym czasie bardzo lubiłem czytać pisma kobiece, gdyż znajdowałem tam rzeczy według mnie zupełnie komiczne, w szcze-

---

<sup>14</sup> E. Mazierska, dz. cyt., s. 106.

gólności w listach od czytelniczek, które obgryzają paznokcie albo się im odbija, i pytają, co robić, żeby temu zaradzić. Te właśnie kobiety odnajdujemy w filmie<sup>15</sup>.

Mniej komiczne wykorzystanie inspiracji prasą kobiecą odnajdziemy w czołówce do filmu *Kobiety na skraju załamania nerwowego*, którą zrealizował Juan Gatti. Almodóvar zasugerował mi, aby wyciął zdjęcia z pism kobiecych z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych i wykonał z nich *collage*,

aby można było wejść w ten film tak, jak kartkuje się żurnal. Ten rodzaj otwarcia przypomina kilka amerykańskich komedii, takich jak *Zabawna buzia* Stanleya Donena, której akcja toczy się zresztą w środowisku mody. Bardzo odpowiada mi ten typ czołówki. Chciałem wprowadzić elegancką estetykę pop po to, aby widz znalazł się w »kobiecy« świecie, o którym film opowie, rzecz jasna w sposób głębszy. Czołówka ta i towarzysząca jej piosenka stanowią wstęp porównywalny nieomal z uwerturą do opery.<sup>16</sup>

Piosenki pojawiające się w filmach Almodóvara również często realizują efekty o charakterze *kampowym*, odwołując się zarazem do bogatej tradycji muzycznego folkloru hiszpańskiego. Niejednokrotnie Almodóvar pokazuje w swoich filmach występujących przed publicznością piosenkarzy, a występy są zawsze starannie zaaranżowane, z bogatą oprawą scenograficzną. W *Pośród ciemności* Yolanda śpiewa piosenkę w stylu *ranchero* przed zgromadzonymi na widowni zakonnicami, w brawurowej aranżacji uzupełnionej chórkami mniszek, przyśpiewujących i grających na bębenku, którym towarzyszą z offu porykiwania wygłodzonego tygrysa. W *Wysokich obcasach* Letal występuje w swoim spektaklu jako *drag queen*, wykonując sentymentalną piosenkę *Unañod'amor*.

---

<sup>15</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, dz. cyt., s. 33.

<sup>16</sup> Tamże, s. 103.

Chavela Vargas prezentuje w *Kice* piosenkę *Luz de luna* w stylu lamentacji *fádo*. Olśniewający spektakl transwestyty wykonującego przed publicznością utwór *Quizas, quizas, quizas* odnaleźć można w *Złym wychowaniu*. W filmową tkankę *Porozmawiaj z nią* (*Hable con ella*, 2000) Almodóvar wplótł liryczny śpiew Cayetano Veloso interpretującego utwór *Cucurucucúpaloma*, będący latynoską kołysanką a zarazem lamentem po utracie ukochanej osoby.

Piosenki pojawiające się w filmach Almodóvara pełnią różnorodne funkcje. Charakteryzują bohaterów, oddają ich emocje, popychają akcję naprzód, stanowią rodzaj lirycznego bądź dramaturgicznego komentarza. Dzięki dziełom Almodóvara widzowie odkryli (często ponownie) wiele piosenek związanych z folklorem latynoskim i latynoamerykańskim. Po sukcesie *Kobiet na skraju załamania nerwowego* La Lupe, który śpiewał w tym filmie piosenkę *Puroteatro*, wydał dwie popularne płyty. Almodóvar skomentował rzecz następująco:

La Lupe nie był znany w Hiszpanii przed ukazaniem się filmu *Kobiety...*, co zresztą dotyczy prawie wszystkich piosenkarzy i piosenkarek, których można usłyszeć w moich filmach. Jest to trochę niesprawiedliwe, ponieważ Los Panchos w *Prawie pożądania*, LuchoGatica w filmie *Pośród ciemności*, Los Hermanos Rosario w *Wysokich obcasach* lub Chavela Vargas w *Kice* śpiewają po hiszpańsku i mimo że pochodzą z Ameryki Łacińskiej, powinni byli zostać odkryci znacznie wcześniej. Pokutuje tak wiele przesądów wobec tego rodzaju muzyki, że bardzo długo uważano ją w Hiszpanii za coś przestarzałego i zbyt sentymentalnego<sup>17</sup>.

Ale wszakże sentymentalność, granie na uczuciach widzów jest rysem charakterystycznym stylu hiszpańskiego reżysera, mającym zresztą wiele wspólnego z tradycją folkloru Andaluzji.

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 133-134.

Niezwykle interesujące, a zarazem specyficzne strategie *Kamp* uzyskuje Almodóvar, odwołując się do bogatej oprawy obrzędów chrześcijańskich. Poczynając od utworu *Pośród ciemności*, religia jest obecna prawie we wszystkich filmach Almodóvara, który komentuje uzyskane w ten sposób efekty następująco:

Kicz jest obecny we wszystkich moich filmach i jest on nierozłączny z praktyką religijną. (...) To, co mnie pociąga, fascynuje i wzrusza w praktyce religijnej, to jej zdolność tworzenia komunikacji pomiędzy ludźmi, a zwłaszcza między dwiema istotami, które się kochają. W religii najbardziej interesuje mnie teatralność<sup>18</sup>.

Ideą, która przyświeca reżyserowi, nie jest wywoływanie skandalu ani ośmieszanie wiary, lecz wykorzystanie bogatej oprawy ceremoniałów religijnych dla emocjonalnego skomentowania postępowania bohaterów. Barokowa oprawa ikonograficzna, która towarzyszy obrzędowi fascynuje i inspiruje Almodóvara, a ich teatralizacja i rytualizacja znajduje odzwierciedlenie w kompozycji i stylu filmowych scen.

W filmach Almodóvara odnajdziemy odwołania do procesji religijnych związanych z obchodami w Hiszpanii Wielkiego Tygodnia (*Semana Santa*) do reprodukcji świętych obrazów wieszanych w domach na ścianie, a także do domowych ołtarzyków, których konstruowanie jest powszechną tradycją w Hiszpanii i w Ameryce Łacińskiej. Obraz procesji religijnej odnajdziemy w filmie *Kika*, domowe ołtarzyki o specyficznym wystroju, gdyż miejsce świętych zajmują w nich gwiazdy filmu, muzyki pop i celebryci, występują w *Prawie pożądania* i w *Porozmawiaj z nią*. Ołtarz z *Prawa pożądania*, przesadnie dekoratywny, gromadzący figurki świętych, fotosy gwiazd filmowych, żywe kwiaty, posążki zwierząt, muszle i świece, stanowi kwintesencję kiczu, będącego przekształceniem kodów estetycznych właściwych dla ikonografii chrześcijańskiej,

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 49.

wyrażających się w figuratywności, dramatyzacji, eklektyzmie stylu i wizualnym przesycie. Interesujący, bardziej symboliczny sposób budowania osobistego ołtarzyka odnajdziemy w filmie *Pośród ciemności*. Na ścianie celi Matki Przełożonej wiszą portrety aktorek, które uosabiają „wielkie grzesznice dwudziestego wieku”: są wśród nich Amanda Lear, Raquel Welch, Ava Gardner, Brigitte Bardot. Charakteryzują one sylwetkę Matki Przełożonej, która łączy misję odkupienia win upadłych grzesznych kobiet z osobistą fascynacją amoralnymi lecz pięknymi kobietami. Zakonnica tłumaczy swoje upodobania następująco: „Jezus umarł na krzyżu nie żeby ocalić świętych, ale żeby odkupić grzeszników.” W ten sposób, posługując się prawdami wiary chrześcijańskiej, Matka Przełożona usprawiedliwia i rozgrzesza swoje perwersyjne, lesbijskie skłonności.

Nawiązania do praktyk i ikonografii rytuałów religijnych mają w kinie hiszpańskiego reżysera charakter kiczowaty. Wyobraźnia religijna i kicz spotykają się, zdaniem Almodóvara, we wspólnej dla obydwu sfer idei poszukiwania uczuciowości. Almodóvar włącza w obszar ikonografii kiczu osobiste emocje związane z miłością i pożądaniem, przekształcając je w wymiar sakralny.

Użycie elementów tradycji obrzędowej ceremonialności katolickiej jako obiektów kiczowatych związane jest z ironicznym dystansem i przyjętą przez Almodóvara postawą *kamp*, co związane jest z utratą niewinności i świeżości wiary. Artysta czuje się nęcony przez kicz, gdyż poprzez niego uzyskuje dostęp do naiwności, która go głęboko porusza. Kicz stanowi dla Almodóvara rodzaj osłony dla skrępowania towarzyszącego opowiadaniu o prawdziwie głębokich, osobistych emocjach. Dzięki zabiegowi teatralizacji i stylizowanej kiczowatości reżyser może także mówić o melodra-

matycznych przeżyciach swoich bohaterów bez popadnięcia w pretensjonalność<sup>19</sup>.

Wszystkie strategie i sposoby wykorzystywania przez Almodóvara efektów i strategii *kamp* służą zresztą temu właśnie celowi: ukazaniu przepychu, bogactwa, nadreprezentacji, barokowości, wybuchowości, widowiskowości – uczucia określanego mianem miłość, niezależnie od wieku, wykształcenia, osobowości czy preferencji seksualnych bohaterów, którzy w nieuchronny sposób podlegają jej prawu. Głównym toposem twórczości Almodóvara jest bowiem miłość, podobnie jak miało to miejsce na przestrzeni wieków w bogatej hiszpańskiej tradycji kulturowej. Almodóvar gloryfikuje i celebruje miłość we wszystkich możliwych jej przejawach i wariantach: miłość kobiet do mężczyzn, mężczyzn do mężczyzn i kobiet do kobiet, miłość macierzyńską i ojcowską, miłość spełnioną i nieodwzajemnioną, miłość romantyczną i perwersyjną, tkliwą i brutalną, zawiedzioną i tryumfującą, przyjmującą postać erotycznej fascynacji, obsesji, szału, sadomasochistycznego wyuzdania i destrukcyjnej siły niszczącej kochanków, wiodącej ich aż ku śmierci. Tematyka ta i towarzyszące jej różnorodne strategie autorskie, między innymi strategie wykorzystania efektów o charakterze *kamp*, pozwalają określić filmową twórczość Pedra Almodóvara jako jeden z bardziej interesujących fenomenów światowego kina współczesnego.

Równocześnie, strategie i zabiegi wykorzystywania przez reżysera bogatej hiszpańskiej tradycji kulturowej odzyskują jej nieco zapomniane w zglobalizowanym świecie wzorce, przywracają ich znaczenie i kody, już nie tylko dla odbiorców żyjących na Półwyspie Iberyjskim, ale dla wszystkich mieszkańców „globalnej wioski”. A zarazem ukazują, w jaki sposób we współczesnym świecie, możliwe jest przekształcanie tradycyjnych tematów, motywów

---

<sup>19</sup> K. Citko, *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Uniwersum emocji*, dz. cyt., s. 124.

i wzorów w opowieści ważne z dzisiejszej perspektywy. Można więc pokusić się o stwierdzenie, że nawiązanie do bogatej spuścizny kulturowej i ukazanie jej aktualności w „odświeżonej” wersji, staje się dla Almodóvara elementem diagnozy, jak ważne jest to, co dawne dla teraźniejszości – a zarazem ukazanie możliwości remitologizacji oraz przekształcenia starych kodów i reprezentacji w nowe staje się elementem prognozy o roli tradycji dla konstytuowania się nowego, postmodernistycznego społeczeństwa.





**Alicja Kisielewska**

**Oglądanie telewizji  
a kultura czasu wolnego w Polsce.  
W poszukiwaniu przyjemności**

**Television watching and the culture of leisure time in Poland.  
In search of pleasure.**

**Abstract**

The subject of this article is TV watching as a cultural practice, constituting an element of everyday-life routines in Polish families and households and – until today – the most popular play in free time. Because the history of TV watching in Poland is to a large extent the history of free time, I would like to examine how cultural patterns and norms considering spending free time and leisure by Poles have changed, by analyzing ways of TV watching since 1952, which is considered a beginning of television in Poland, until now.

Oglądanie telewizji najczęściej ma miejsce w tak zwanym czasie wolnym sprzyjającym relaksowi i poszukiwaniu przyjemności. John Corner twierdzi, że główną funkcją telewizji jest dostarczanie widzom przyjemności. Jest ona maszyną przyjemności, zajmującą się rozpowszechnianiem *show businessu*. Według autora telewizja oferuje odbiorcom różnego rodzaju przyjemności: wizualne, paraspołeczne, dramatyczne, przyjemności wiedzy, komedii, fantazji, rozproszenia, różnorodności i rutyny<sup>1</sup>. Źródłem przyjemności dostarczanych widzom przez telewizję mogą być teksty telewizyjne, ale też samo jej oglądanie i ten drugi aspekt będzie mnie tutaj zajmował w sposób szczególny. Oglądanie telewizji wpisuje się w kompleks wzajemnie powiązanych zjawisk, takich jak pragnienie dobrego samopoczucia, poszukiwanie przyjemności i chęć rozrywki<sup>2</sup>. Według Mariana Golki przyjemność jest kojarzona z takimi stanami i odczuciami, jak: „beztroska, zadowolenie, uciecha, radość, podniecenie, odprężenie, oszołomienie, upojenie, ekstaza czy po prostu poczucie komfortu psychicznego, czyli swoistego »dobrostanu«”<sup>3</sup>. Różnorodność przejawów przyjemności i jej źródeł powoduje, że bardzo trudno jest ją ująć w sztywne definicyjne ramy. Golka, próbując w jakiś sposób określić przyjemność, proponuje traktowanie jej „jako takiego stanu, który »chce« trwać. Albo inaczej, jako stanu, który doznający go człowiek chce kontynuować, przy którym, czy raczej w którym, chce jak najdłużej istnieć”<sup>4</sup>. Badacze, między innymi Bogusław Sułkowski, Neil Postman, zwracają uwagę, że dzisiaj istotne źródło przyjemności, a także miejsce ich realizacji stanowi kultura popularna<sup>5</sup>. Wystar-

---

<sup>1</sup> J. Corner, *Critical Ideas in Television Studies*, Oxford 1999.

<sup>2</sup> Por. M. Golka, *Przyjemność i zblazowanie*, w: *Kultura przyjemności. Rozważania kulturoznawcze*, red. J. Grad, H. Mamzer, Poznań 2005, s. 37.

<sup>3</sup> Tamże, s. 41.

<sup>4</sup> Tamże, s. 45-46.

<sup>5</sup> Por.: B. Sułkowski, *Zabawa. Studium socjologiczne*, Warszawa 1984; N. Postman, *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2002.

czy mieć pilota w ręku, laptopa lub inne urządzenie i niepotrzebne są w zasadzie żadne kompetencje i umiejętności, aby móc doświadczać przyjemności. Z kolei Michel Foucault zauważa, że istnieje zależność między przyjemnością a kontrolą społeczną, czyli władzą, która może reglamentować przyjemności. Interesuje mnie tutaj przyjemność doświadczania telewizji ujmowana w perspektywie społecznej, o której pisał John Fiske<sup>6</sup>, wynikająca z relacji między odbiorcą a telewizją jako swego rodzaju strukturą władzy. W takim ujęciu przyjemność związana z praktyką oglądania telewizji może mieć dwojaki charakter: opozycyjny w sytuacji, gdy odbiorcy niejako wymykają się szerzonym w telewizji ideologiom lub akceptujący, gdy widzowie podporządkowują się dominującej ideologii, wówczas może być ona swego rodzaju formą nagrody<sup>7</sup>. Istotne jest w kontekście niniejszych rozważań, że mamy do czynienia z odbiorcą zakorzenionym w kulturze polskiej. Celem telewizji, w perspektywie społecznej, jest zagospodarowanie czasu wolnego Polaków i stymulacja ich pragnień, zaś środkiem do tego obietnica wyrwania ich z codziennej rutyny.

Na oglądanie telewizji Polacy przeznaczają połowę swojego czasu wolnego. Oglądanie telewizji stanowi także najczęstszy sposób spędzania weekendów. W 2015 roku statystyczny Polak oglądał telewizję 4 godziny i 23 minuty (2011 – 4 godz. i 2 min., 2012 – 4 godz. i 3 min.; 2013 – 4 godz. i 7 min.; 2014 – 4 godz. i 20 min.) i nie odbiega to od średnich europejskich i światowych<sup>8</sup>. Podstawową aktywnością czasu wolnego Polaków jest więc oglądanie telewizji – na co dzień i od święta. Fenomen tak zwanego czasu wol-

---

<sup>6</sup> J. Fiske, *Television Culture*, London – New York 2002.

<sup>7</sup> H. Mamzer, *Baranek na talerzu. Ponowoczesne meandry konsumpcji, w: Kultura przyjemności. Rozważania kulturoznawcze*, red. J. Grad, H. Mamzer, Poznań 2005, s. 29.

<sup>8</sup> Opracowanie Biura KRRiT na podstawie danych Nielsen Audience Measurement, cyt. za: [http://www.krrit.gov.pl/Data/Files/\\_public/Portals/0/komunikaty/spr-info-krrit-2015/informacja-o-podstawowych-problemach-radiofonii-i-telewizji-w-2015-roku.pdf](http://www.krrit.gov.pl/Data/Files/_public/Portals/0/komunikaty/spr-info-krrit-2015/informacja-o-podstawowych-problemach-radiofonii-i-telewizji-w-2015-roku.pdf) [dostęp: 16.08.2016].

nego, na co zwracał uwagę Thorstein Veblen, wyłonił się już w dobie rewolucji przemysłowej w XVIII wieku<sup>9</sup>, w którym zaczął się realizować ludzki pęd do rozrywki i próżnowania. Istotę nowoczesnego rozumienia wolnego czasu stanowi swoboda jednostki w gospodarowaniu czasem. W niniejszym artykule czas wolny rozumiem socjologicznie<sup>10</sup>. Według Maxa Kaplana „*leisure* jest to czas, w którym człowiek ma najwięcej możliwości, aby być samym sobą”<sup>11</sup>. Czas wolny znaczy tutaj wolny od zobowiązań państwowych i społecznych. Punktem odniesienia mogą być kulturowe wzorce dotyczące podziału czasu na czas poświęcony na pracę i czas wolny dedykowany świętowaniu. Kulturowe tradycje oraz wzorce i normy dotyczące sposobów spędzania czasu wolnego i odpoczynku w Polsce oczywiście ulegają zmianom, ale jedno wydaje się być *constans* – telewizja będąca przestrzenią ustawicznego świętowania.

Niniejszy artykuł dotyczy badań nad odbiorem telewizji jako powszechną praktyką kulturową stanowiącą element rutyny codziennego życia rodzinno-domowego Polaków a zarazem najpopularniejszą do dzisiaj zabawę w czasie wolnym. Przy czym oglądanie telewizji oznacza różne formy zaangażowania widzów – od skupionej uwagi po przelotne spojrzenia w kierunku ekranu w czasie wykonywania rozmaitych czynności<sup>12</sup>. Ponieważ historia oglądania

---

<sup>9</sup> T. Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. J. Frentzel-Zagórska, Warszawa 2008.

<sup>10</sup> Jedną z najczęściej stosowanych definicji czasu wolnego – Joffre’a Dumazediera: „czas wolny obejmuje wszystkie zajęcia, którym jednostka może się oddawać z własnej chęci bądź dla odpoczynku, rozrywki, rozwoju swych wiadomości lub swego kształcenia (bezinteresownego), swego dobrowolnego udziału w życiu społecznym, po uwolnieniu się od obowiązków zawodowych, rodzinnych, społecznych”, cyt. za: S. Czajka, *Z problemów czasu wolnego*, Warszawa 1979, s. 39.

<sup>11</sup> Cyt. za: A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1981, s. 164.

<sup>12</sup> Por. R.C. Allen, *Badania zorientowane na czytelnika a telewizja*, w: *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, przeł. E. Stawowczyk, Kielce 1998, s. 98.

telewizji w Polsce stanowi w dużej mierze historię czasu wolnego, próbując zastanowić się – analizując sposoby oglądania telewizji od 1952 roku, uważanego za początek telewizji w Polsce, do dnia dzisiejszego – jak zmieniały się kulturowe wzorce i normy dotyczące spędzania czasu wolnego i odpoczynku Polaków. Przemiany sposobów oglądania telewizji w Polsce wiążą się nie tylko ze zmieniającą się telewizyjną technologią ale także ze zmianami kulturowych modeli czasu wolnego.

### **1. 1952–1989 – czas wolny reglamentowany.**

#### **Oglądanie telewizji –jako odgórnie kontrolowane „święto” ludzi pracy**

W PRL-u problem wolnego czasu, czyli tego, co można robić po pracy pojawił się wraz z industrializacją i urbanizacją. Był to problem nie tylko pracowników ale też władzy. Decydenci partyjni używali telewizji jako jednego z narzędzi służących społecznemu zawłaszczaniu czasu wolnego<sup>13</sup>. Wyrazem troski partii o zagospodarowanie wolnego czasu obywateli był, między innymi, rozwój telewizji – jej bazy i programu, którego zadaniem było dostarczanie takich propozycji wykorzystania czasu wolnego, aby człowiek pracy w czasie wolnym mógł odpocząć i zregenerować siły. Natomiast ideolodzy partyjni dbali o to, aby program telewizyjny oprócz dostarczania widzom przyjemności także kształtował ich jako członków społeczeństwa socjalistycznego.

W początkach telewizji w Polsce, w latach 50. XX wieku, telewizja stanowiła przyjemny sposób spędzania czasu wolnego dla niewielu wówczas widzów. Właścicielami teleodbiorników byli bowiem jedynie partyjni i rządowi prominenci oraz tzw. prywacia-

---

<sup>13</sup> A. Siciński, *Styl życia, kultura, wybór. Szkice*, Warszawa 2002, s. 187.

rze<sup>14</sup>. W latach 50. w Polsce oglądanie telewizji w domu, ze względu na małą dostępność telewizorów, które stanowiły wyraz przynależności do uprzywilejowanej grupy społecznej, było zajęciem dosyć ekskluzywnym. Zwykły obywatel mógł oglądać telewizję jedynie w świetlicach zakładowych lub klubach. Tworzenie wspólnot oglądających telewizję stanowiło wówczas alternatywę dla zabaw towarzyskich, które w coraz większym zakresie zastępowała telewizja. A w związku z tym, że czas nadawania programu był stosunkowo krótki widzowie oglądali go w całości, wręcz przyklejeni do ekranu. Telewizja w latach 50. jeszcze w niewielkim stopniu zagospodarowywała czas wolny Polaków, a jej oglądanie pełniło funkcje socjalizacyjne i rekreacyjne.

Sytuacja diametralnie zmieniła się w ciągu dekady lat. 60. Wówczas liczba zarejestrowanych odbiorników telewizyjnych wzrosła niemal dziesięciokrotnie, z 400 tys. w 1960 (w 1959 – 144 tys.) do 4,2 mln w 1970 roku<sup>15</sup>. W latach 60. telewizja się sprywatyzowała i zdemokratyzowała, stając się medium domowym. W ten sposób telewizja stała się jednym z filarów trendu prowadzącego do domowej prywatyzacji aktywności w czasie wolnym<sup>16</sup>. Widz oglądał telewizję najczęściej we własnym mieszkaniu lub w mieszkaniu sąsiadów. Oglądanie telewizji, ze względu na fakt, że wielu Polaków jeszcze nie posiadało telewizora, było okazją do sąsiedzkich spotkań towarzyskich. Grupowe zazwyczaj zasiadanie przed telewizorem ustanawiało czas wolny, a jednocześnie stopniowo wypierało inne zabawy czasu wolnego. Sposobem synchronizacji owych spotkań była ramówka telewizyjna. W zrealizowanym w latach 1961–1962 badaniu nad odbiorem telewizji w Polsce okazało się, że 98% telewizorów w miastach i 92% na wsiach znajduje się

---

<sup>14</sup> A. Kozieł, *Za chwilę dalszy ciąg programu. Telewizja polska czterech dekad 1952–1989*, Warszawa 2003, s. 16-19.

<sup>15</sup> Cyt za: M. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945–1989*, Warszawa 2007, s. 70.

<sup>16</sup> N. Abercombe, *Television and Society*, Cambridge 1997, s. 168.

w domach prywatnych. Obliczono, że z jednego prywatnego telewizora korzysta systematycznie średnio dziesięć osób. W ten sposób telewizja wkraczała w codzienne życie rodzinne odbiorców. Oglądanie telewizji stało się towarzyską rozrywką po pracy i w dni wolne od pracy. Z czasem wyznacznikiem czasu wolnego stawał się na przykład ulubiony serial. W latach 60. wyjątkowo popularne były dwa seriele: *Stawka większa niż życie* i *Czterej pancerni i pies*.

W latach 70. telewizja stanowiła już najważniejsze źródło rozrywki w czasie wolnym, a oprócz tego skuteczne narzędzie propagandy. Dla 75% dorosłych Polaków oglądanie telewizji stało się wówczas najpopularniejszą formą spędzania czasu wolnego<sup>17</sup>. Widzowie w coraz większym zakresie poszukiwali w programie telewizyjnym przyjemności kojarzonej z rozrywką telewizyjną. Obowiązującym wówczas systemem nadawania był *broadcasting* oparty na klasycznej formule strumienia programowego adresowanego do możliwie najszerzej grupy odbiorców, tzw. odbiorców masowych. System ten obowiązywał od początku dziejów telewizji w Polsce do końca lat 80. Telewizja w latach 70. oferowała widzom rozrywkę zideologizowaną, scentralizowaną, odgórnie sterowaną bez możliwości wyboru (program II uruchomiono w 1971 roku), a przyjemność, jakiej mogli oni doświadczać w związku z oglądaniem telewizji miała być formą nagrody za podporządkowanie się dominującej ideologii.

Swego rodzaju przełom, jeśli chodzi o rolę telewizji w zagospodarowywaniu czasu wolnego Polaków, nastąpił w związku z wprowadzeniem w Polsce wolnych sobót i nieznanego wcześniej w PRL-u zjawiska *weekendu*. Pierwsza wolna sobota miała miejsce 21 lipca 1973. W 1973 roku wolne były tylko dwie soboty i to z obowiązkiem ich odpracowania. Rok później wolnych sobót było już sześć, dwa lata później dwanaście. Symbolem nowej roli telewizji, która zdominowała inne formy relaksu i odpoczynku Polaków

---

<sup>17</sup> H. Zaleska, *Spoleczne oddziaływanie telewizji w ocenie odbiorców*, „Przekazy i Opinie” 1975, nr 1.

w czasie wolnym w latach 70. stało się *Studio 2*, nowatorski całodzienny magazyn telewizyjny, którego pomysłodawcą był Mariusz Walter. Magazyn pojawił się w programie drugim TVP w wolną sobotę 30 listopada 1974 roku i po pierwszym wydaniu, które okazało się dużym sukcesem, został przeniesiony do programu pierwszego. *Studio 2* cieszyło się ogromną popularnością wśród widzów i było nadawane do 1983 roku. Był to pierwszy program „na żywo” nadawany w telewizji polskiej. Statycznego dotychczas spikera zastąpili dziennikarze, którzy stali się swego rodzaju wodzirejami trwającego przez całą sobotę telewizyjnego *show*<sup>18</sup>. Przy czym była to rozrywka telewizyjna na wysokim poziomie, odmienna od dominującej dotychczas jej socjalistycznej formuły. W *Studio 2* oprócz z reguły dobrych filmów fabularnych i dokumentalnych: polskich i zagranicznych, pokazywano także oryginalne produkcje własne dziennikarzy skupionych wokół *Studia 2*: programy publicystyczne, kulturalne i cykliczne programy rozrywkowe, takie jak: *Właśnie leci kabarecik*, *Wszystko za wszystko*, *Świadkowie*, *Progi kariery*, *Muzyka i dobre obyczaje*.

*Studio 2* wprowadziło polskich widzów w świat telewizyjnej rozrywki. W połowie lat 70. codzienne oglądanie telewizji deklarowało 46% Polaków, w końcu dekady było to już 73% stałych widzów (program I obejmował zasięgiem 93 % Polaków, a program II – 66%). W drugiej połowie dekady 90% obywateli posiadało odbiornik w domu i poświęcało na oglądanie telewizji dwie godziny i dwanaście minut dziennie w dni powszednie, a w dni wolne od pracy ponad cztery godziny i ten czas systematycznie się wydłużał. Dla 85% obywateli treści programów telewizyjnych były później tematem rozmów, a w co dziesiątej rodzinie dochodziło do nieporozumień z powodu telewizora<sup>19</sup>. W latach 70. i 80., dzięki upo-

---

<sup>18</sup> *Studio 2* prowadzili: Bożena Walter, Edward Mikołajczyk, Tomasz Hopfer, Tadeusz Sznuć.

<sup>19</sup> K. Pokorna-Ignatowicz, *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*, Kraków 2003, s. 138-141.



wszechnieniu się telewizorów, oglądanie telewizji odbywało się najczęściej w gronie rodzinnym, którego rytm życia w coraz większym stopniu wyznaczała ramówka telewizyjna. Oglądanie telewizji stało się rodzinnym rytuałem, który jednoczył rodzinę wokół telewizyjnego ekranu pełniącego różne funkcje. Bywał on kapliczką skupiającą „wiernych wyznawców”, ale też swego rodzaju szkłem powiększającym pozwalającym zobaczyć „więcej” niż chcieli pokazać nadawcy.

Istotnym kontekstem społecznym w latach 80. było zjawisko, które Jacek Tarkowski nazwał „amoralnym familizmem” polegające na coraz większym zamykaniu się Polaków w rodzinach, które w socjalistycznej klientystycznej kulturze opartej na idei kolejki stawały się strukturami samowystarczalnymi<sup>20</sup>. Po wprowadzeniu stanu wojennego jeszcze bardziej nasiliła się ucieczka Polaków w prywatność. Pomimo powszechnego wśród Polaków w latach 80. przekonania, że telewizja kłamie i manipuluje, ów spadek zaufania nie oznaczał rezygnacji z oglądania telewizji. Przez całą dekadę lat 80. Polacy regularnie oglądali telewizję. Przyjemność związana z oglądaniem telewizji najczęściej polegała na „czytaniu między wierszami”, czyli swego rodzaju wymykaniu się dominującej ideologii. W końcu lat 80. zaczęło się upowszechniać w Polsce wideo i telewizja satelitarna. W 1988 roku 38% Polaków deklarowało oglądanie programów odtwarzanych z kaset wideo, najczęściej były to filmy fabularne oglądane u osób posiadających magnetowidy<sup>21</sup>. W 1989 roku antenę satelitarną posiadało 0,9% badanych<sup>22</sup>. Nie zmieniało to jednak faktu, że do 1989 roku w Polsce dominował model telewizji nazwany przez dwóch badaczy: Francesco Caset-

---

<sup>20</sup> J. Tarkowski, *Socjologia świata polityki. Władza i społeczeństwo w systemie autorytarnym*, tom 1, Warszawa 1994, s. 263-282.

<sup>21</sup> W. Siesicki, *Magnetowidy w Polsce*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne” 1988, nr 4, s. 13-15.

<sup>22</sup> W. Siesicki, *Zainteresowanie Polaków telewizją satelitarną*, „Aktualności Radiowo-Telewizyjne” 1988, nr 6, s. 5-9.

tiego i Rogera Odina paleotelewizją, oparty na pedagogicznej umowie komunikacyjnej polegającej na tym, że widza należy w szerokim sensie edukować<sup>23</sup>. Istotnym przełomem, jeśli chodzi o czas wolny Polaków, było wprowadzenie wszystkich wolnych sobót, które stanowiły 21. punkt porozumień z sierpnia 1980 roku, ale wówczas władza nie dotrzymała zobowiązań wobec strajkujących. Dopiero pod koniec PRL-u prawie wszystkie soboty były wolne.

## **2. Po 1989 roku – czas wolny sprywatyzowany. Oglądanie telewizji jako aktywne poszukiwanie przyjemności z pilotem w ręku**

Telewizja po 1989 roku w Polsce staje się elementem przemysłu rozrywkowego, dokonuje się także jej jakościowa rewolucja. Wraz z transformacją ustrojową nastąpiła zmiana systemu mediów w Polsce. Telewizja z państwowej, podporządkowanej dyrektywom partyjnym, stała się publiczna. Już na początku lat 90. powstały stacje prywatne – komercyjne (TVN i Polsat). Z perspektywy odbiorcy nadeszły bardzo dobre czasy, ponieważ zaczął on mieć coraz większy wybór, jeśli chodzi o ofertę programową, a także dostępne technologie odbioru. Nadawanie masowe zostało zastąpione systemem *narrowcasting* polegającym na adresowaniu programów do wybranych segmentów publiczności, a także na dostosowywaniu ich do rytmu życia widzów. Stało się to możliwe w Polsce dopiero w latach 90. dzięki upowszechnieniu się telewizji satelitarnej i kablowej, pilotów i magnetowidów. Widzowie w Polsce zyskali dostęp do różnych stacji, także globalnych. Casetti i Odin nazy-

---

<sup>23</sup> F. Casetti, R. Odin, *Od paleo- do neotelewizji. W perspektywie semio-pragmatyki*, przeł. I. Ostaszewska, w: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 117-136.

wają ten okres neotelewizją. Następuje w niej zerwanie z komunikacją zwektorowaną obowiązującą w paleotelewizji, a dyrygowanie widzom z ekranu zastępuje wzajemna aktywność w takich formach, jak np. gorąca linia, audiotele, ankiety, sondaże. Widzodbiorca zyskuje nowe role: mocodawcy w programach na życzenie, uczestnika w teleturniejach, *talk shows*, *reality shows* i zaproszonego do dyskusji gościa<sup>24</sup>. Istotną techniką oglądania telewizji staje się *zapping*, czyli ustawiczne „skakanie” po kanałach. Widz z pilotem w ręku ma cały świat przyjemności w swoim zasięgu. Punktem odniesienia dla nadawców staje się życie codzienne odbiorców, w związku z tym próbują oni wykorzystywać w ramówce telewizyjnej ich rytuały dnia codziennego, przykładem mogą być magazyny poranne typu *Kawa czy herbata*. Większość stacji telewizyjnych stara się dopasować swój program do zmieniającego się rytmu życia widzów. Telewizje komercyjne i kanały tematyczne nie odchodzą jednak od logiki kalendarza, starają się natomiast maksymalnie wykorzystać *prime time*. Czas wolny w coraz większym stopniu oznacza poszukiwanie przyjemności. W latach 90. XX wieku telewizja w Polsce staje się przestrzenią wspólnego biesiadowania, dominuje w niej formuła familiarności. Tradycyjną biesiadę, która w historii kultury polskiej stanowiła istotny element czasu odświętnego i oznaczała długotrwałe uczty, które charakteryzowała obfitość jedzenia i trunków, zastąpiło biesiadowanie w czasie wolnym z telewizją<sup>25</sup>.

Po roku 2000 w erze tzw. hipertelewizji oglądanie telewizji staje się praktyką problematyczną, ponieważ dokonuje się ono na różnych urządzeniach, w różnych przestrzeniach i coraz częściej niezależnie od ramówki telewizyjnej. Oglądanie telewizji coraz częściej staje się interaktywnym jej użytkowaniem, fragmentarycznym, zatomizowanym i nieciągłym. Istotny jest jednak w dalszym

---

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> B. Łaciak, *Obyczajowość polska czasu transformacji, czyli wojna postu z karnawalem*, Warszawa 2007, s. 327.

ciągu model oglądania „tradycyjnego”, ale jako jeden z jego wariantów. W przypadku użytkowników korzystających z różnych platform medialnych mamy do czynienia z „publicznością rozproszoną”<sup>26</sup>. Ponadto możemy mówić o tworzeniu się nowego modelu zabawy w oglądanie telewizji połączonej z jej współtworzeniem. Oglądaniu może towarzyszyć własne publikowanie „na życzenie” przez widzów, którzy posiadają hipertekstualne doświadczenia użytkowników nowych mediów dotyczące produkcji i praktyk odbiorczych. Badacze mówią o „współkonsumpcji telewizji i internetu”, coraz częstszą praktyką odbiorczą staje się korzystanie z różnych ekranów jednocześnie (*multi-screener*) będące praktyką indywidualizującą. Problematyczna staje się także kategoria czasu wolnego, który coraz trudniej jest wyodrębnić w rytmie codziennego życia. Jedno pozostaje niezmiennie – oglądanie telewizji stanowi zabawę komunikacyjną umożliwiającą widzom swobodne wybieranie z dostępnych form rozrywki telewizyjnej obrazów i programów w celu osiągnięcia przyjemności. Dzisiaj oglądanie telewizji coraz częściej polega na kompulsywnym surfowaniu po kanałach telewizyjnych w poszukiwaniu przyjemności, na swego rodzaju błędzeniu po wirtualnych światach w poszukiwaniu przyjaznego łądu. W coraz większym zakresie staje się ono formą konsumpcji obrazów i dźwięków, które mają dostarczyć widzowi przyjemności natychmiastowej, a dodatkowo wyrwać go z nudy codzienności. George Ritzer zauważył, że konsumenci, którzy nawet są skłonni zrezygnować ze zbędnych rzeczy, nie są w stanie zrezygnować z rozrywki i przyjemności związanej z aktem konsumpcji. Kultura masowa wmawia ludziom, że mogą być szczęśliwi jedynie poprzez uczestnictwo w cywilizacji konsumpcji<sup>27</sup>. Telewizja staje się swego rodzaju rozrywkowym hipermarketem. Poszukiwanie

---

<sup>26</sup> Por. M. Filiciak, *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*, Gdańsk 2013, s. 226.

<sup>27</sup> G. Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, przeł. L. Stawowy, Warszawa 2001, s. 314.

przyjemności poprzez surfowanie po ekranie stanowi przyjemność wynikającą z samego aktu klikania, błędzenia, niezatrzymywania się na niczym dłużej niż kilka sekund.

Wcześniej widz był statyczny i powiązany z konkretnym miejscem, którym był zazwyczaj dom. Dzisiaj może on być mobilny, podobnie, jak jego urządzenia, a tym samym miejsce widza staje się problematyczne. Coraz częściej jest to „nie-miejsce”, używając terminologii Marca Augé: autobus, pociąg, dworzec itp.<sup>28</sup>, ponieważ to urządzenie, z którego widz korzysta określa jego miejsce. Telewizja teoretycznie jest coraz mniej powiązana z lokalizacją, ale nie należy przeceniać nowych sposobów jej oglądania. Wprawdzie w schemacie korzystania z mediów typowym dla dzisiejszego widza to internet odgrywa pierwszoplanową rolę, a telewizja często jest medium tła. Jednak większość widzów w naszym kraju ogląda telewizję w sposób tradycyjny, czyli w domu przy użyciu odbiornika telewizyjnego<sup>29</sup>. Telewizja w dalszym ciągu stanowi formę pośredniej, wynegocjowanej w rodzinie komunikacji. Telewizor pełni też funkcję medium komunikacyjnego osób spotykających się przed odbiornikiem w różnych miejscach, takich jak dom, szpital czy kawiarnia. Telewizja może być symbolem życia rodzinnego nawet wówczas, gdy widz ogląda ją samotnie, na przykład w hotelu<sup>30</sup>.

Z powyższych analiz wynika, że istnieje wiele sposobów oglądania telewizji i związanych z tym przyjemności. Samo oglądanie telewizji zazwyczaj ma miejsce w czasie wolnym, a często go usta-

---

<sup>28</sup> Por. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2012.

<sup>29</sup> Potwierdziły to badania, jakie przeprowadzili Mirosław Filiciak i Piotr Toczyski dotyczące sposobów oglądania seriali telewizyjnych przez widzów w Polsce. Ankietę internetową wypełniły 1303 osoby, z czego 1206 osób zadeklarowało oglądanie seriali. A 80% widzów stwierdziło, że ogląda seriale zgodnie z ramówką telewizyjną, M. Filiciak, dz. cyt., s. 224.

<sup>30</sup> J. Bohdziewicz, *Piękno aktualności. Telewizja bycia u progu czasu*, Warszawa 2014, s. 178.

nawia. W ten sposób telewizja przyczynia się do tworzenia wspólnej kultury, o czym mówi Fiske, dotyczy to także kultury czasu wolnego<sup>31</sup>. Nicholas Abercrombie słusznie zauważa, że telewizja tworzy rytualną i symboliczną konstrukcję życia codziennego, ogniskując konwersację społeczną, sytuując widzów w lokalnych, narodowych i globalnych relacjach społecznych, bawiąc ich i informując<sup>32</sup>. A tym samym wciąż dostarcza widzom różnego rodzaju przyjemności w czasie, który w dużej mierze dzięki telewizji staje się wolnym.

Pomimo tego, że telewizja stanowi medium niecieszące się społecznym uznaniem, a jej oglądanie w społecznym odczuciu często uznawane jest za czas zmarnowany, wręcz stracony, widzowie na całym świecie, także w Polsce, wciąż chętnie ją oglądają. Pomijając kwestię wartości programów telewizyjnych, powodem jest możliwość doznawania przyjemności z samego oglądania telewizji i korzystania z niej na wiele sposobów. Z kulturoznawczej perspektywy przyjemności związane z oglądaniem telewizji polegają na tym, że telewizja stanowi kulturowy rytuał – istotny element życia codziennego zapewniający poczucie relaksu, odprężenia. Jason Mittell pisze w tym kontekście o „telewizji spotkania”, która oferuje widzom przyjemność związaną z programami, które „należy zobaczyć”. Mogą to być filmy, seriale, wiadomości telewizyjne. Widzowie często przygotowują się do ich oglądania, ponieważ stanowią one stały element ich planu dnia<sup>33</sup>. Inne rodzaje przyjemności związane z oglądaniem telewizji polegają na przykład na możliwości zobaczenia ulubionego prowadzącego program, zaangażowaniu się uczuciowym w perypetie serialowych bohaterów lub wirtualnym współdoświadczeniu z uczestnikami teleturnieju lub *reality show*. Przyjemność oglądania telewizji polega także na tworzeniu

---

<sup>31</sup> J. Fiske, dz. cyt.

<sup>32</sup> N. Abercrombie, dz. cyt., s. 169.

<sup>33</sup> J. Mittell, *Oglądanie telewizji*, w: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2011, s. 36.

się więzi społecznych związanych z „funkcją wspólnotową” telewizji, której celem jest budowanie więzi rodzinnych, sąsiedzkich. Dzisiaj w czasach cyfrowej konwergencji i związanego z tym rozproszenia widowni telewizja wciąż jednoczy Polaków poprzez transmisje z ważnych uroczystości państwowych, religijnych lub wydarzeń sportowych. Inne rodzaje przyjemności oglądania telewizji wiążą się z „praktyką wielozadaniowości” (*multitasking*) i związaną z tym możliwością włączenia się w strumień programowy w każdej chwili, ale też oglądania programów w skupieniu<sup>34</sup>. Przyjemności może dostarczać odbiór zaangażowany możliwy dzięki technologiom nagrywania programów na DVD lub ściągania ich z sieci. W tym przypadku przyjemność polega na oglądaniu programów z większą uwagą i angażowaniu się w ich narrację. Przywołane przykłady przyjemności związanych z oglądaniem telewizji nie wyczerpują listy możliwości. Pokazują jednak, że telewizja angażuje uczucia i emocje widzów, którzy dzięki temu wciąż chcą ją oglądać.

---

<sup>34</sup> Tamże, s. 37-38.







Ewelina Wejbert-Wąsiewicz

## **„Polska Światłoczuła” – kino objazdowe i jego publiczność w XXI wieku**

*Do miasteczka przyjechało kino objazdowe, przyjechało wyświetlić film.  
Radziecki, o miłości, rosyjskiego żołnierza do polskiej sanitariuszki (...).  
Całe miasteczko się na tę okazję zebrało, wyległo ze swoich  
ciasnych mieszkań, wypłynęło na ulice i bez tego tłoczne,  
opuściło zakłady pracy, bary mleczne, zakłady fryzjerskie, kościoły.  
Film był o miłości i zakończył się źle.*

(Marta Kucharska „Kino Objazdowe”)

### **„Polska Światłoczuła” – traveling cinema and its audience in the 21st century**

#### **Abstract**

The goal of this article is sociological reflection about polish traveling cinema, the audience and reception of polish cinema on the basis of three years of observations during the route of traveling cinema “Polska Światłoczuła”. The text uses literature from the field of sociology of culture and art and sociology of film, which

were devoted sociological researches of cinema and film. The cinema is considered as a social institution, and the film as a cultural product and human experience. The sociology of film in Poland currently has not developed. The article reminds a heritage of polish sociology of film and describes in this field history and social frame of traveling cinema. This old institution (from the perspective of technological development), operates in the 21st century as a holiday in Poland.

## 1. Socjologia kultury, sztuki, filmu

Jednym z pierwszych ważnych polskich tekstów o socjologii kina był artykuł Jana Stanisława Bystronia z 1919 roku pt. *Socjologia kina*. Kino było dla niego wynalazkiem o wielkim wpływie na jednostkę i masy. Krytyk pisał, że dzięki „ekranowi” zmniejszył się dystans chłopa wobec innych światów społecznych, warstw społecznych, miasta i wsi. Chłop uczęszczający na projekcje filmowe stawał się „międzynarodowym turystą”<sup>1</sup>. Autor jako pierwszy w historii postulował, aby stworzyć odrębną dyscyplinę socjologiczną, która miała przede wszystkim zajmować się badaniem wpływu kina. W tym celu użyteczne były różnorodne statystyki filmowe, obliczanie frekwencji widzów w kinach, analiza ilości i jakości wyświetlanych dzieł, badanie treści filmów. Po stu latach od wspomnianego tekstu można spróbować dokonać podsumowania w tej dziedzinie.

Badaczy zajmujących się w Polsce socjologią filmu nie było wielu<sup>2</sup>. Wśród ponad trzydziestu nazwisk, zaledwie kilkoro stanowili socjologowie, a większość to kulturoznawcy, filmoznawcy

---

<sup>1</sup> J. S. Bystron, *Socjologia kina*, „Ekran” 1919, nr 11, s. 1.

<sup>2</sup> K. Michalewicz, *Polskie rodowody filmu. Narodziny masowego zjawiska*, Warszawa 1998.

uprawiający krytykę socjologizującą. Nie bez znaczenia pozostawał tu zapewne fakt, że polska socjologia filmu wyłoniła się z wiedzy o filmie. Nie można zapominać, że socjologia filmu jest także socjologią wizualną, a przede wszystkim subdyscypliną socjologii kultury i sztuki. Pociąga to za sobą pewne konsekwencje programowe. Warto podkreślić, że socjologia sztuki nie wartościuje jak estetyka. Socjologia kultury czy sztuki koncentruje się na komunikowaniu autotelicznym, które związane jest z interpretacją dzieł sztuki. Nie obejmuje ona całego procesu semiotycznego. Głównym celem socjologii sztuki jest analiza procesów artystycznych, czyli współzależności dzieła, artysty i odbiorcy – publiczności. Na dziele sztuki ześrodkowuje się społeczny proces komunikowania twórcy i odbiorcy. Na wczesnym etapie rozwoju kino było przede wszystkim rozrywką, ale nobilitacja kina, potraktowanie filmu jako jednej z muz sprawiły, iż kino stało się sferą odrębną, wyróżnioną, należącą do „sztuki wysokiej”. Socjologiczna analiza obejmuje dzieło sztuki jako „element czy korelat kultury, przedmiot wytworzony, transmitowany i odbierany” oraz zajmuje się jego strukturą, wartością, funkcją, konkretyzacją i przeżyciami estetycznymi wywołanymi jego percepcją.

Dorobek socjologii sztuki w Polsce jest skromny na tle innych subdyscyplin socjologii. Jeszcze w latach siedemdziesiątych najlepiej rozbudowany pozostawał dział socjologii filmu, głównie za sprawą Kazimierza Żygulskiego<sup>3</sup>, który nakreślił program tej subdyscypliny oraz realizował liczne badania. Cztery działy dociekań badawczych to: widownia, twórcy i realizatorzy, dzieło filmowe, organizacja produkcji i rozpowszechniania filmów. Zdaniem Żygulskiego, socjologia filmu przede wszystkim powinna zajmować się krytyką filmową o orientacji socjologicznej poprzez: opis sytuacji społecznych ukazywanych na przykładzie utworu filmowego; konfrontację sytuacji społecznych ukazywanych w filmach z rze-

---

<sup>3</sup> C. Prasek, *Czym mogłaby być socjologia filmu?*, „Kino” 1970, nr 56, s. 31.

czywistością społeczną; porównanie sytuacji społecznych ukazanych w konkretnym utworze z analogicznymi sytuacjami w innych artystycznych środkach wyrazu, takich jak: literatura, teatr, malarstwo. Kluczowym w świetle powyższych celów jest analiza dzieła filmowego, która stanowi metodę warsztatu filmoznawcy.

Podsumowując dorobek polskiej socjologii filmu, trzeba stwierdzić, że jej początki nakierowane były głównie na empirię. Od lat 70. i 80. XX wieku dyscyplina stała się bardziej teoretyczna. Wpłynęła na ten fakt przede wszystkim semiotyka, teorie odwołujące się do psychoanalizy i pojęcie „ideologii”<sup>4</sup>. Konieczne stało się szersze spojrzenie na rolę kina w obszarze komunikacji kulturowej, połączone z refleksją nad samym tekstem filmowym.

W polskiej socjologii filmu dominował nurt ilościowych badań nad kinem, o czym świadczą zrealizowane liczne sondaże, ankiety i wywiady kwestionariuszowe. Metody jakościowe, takie jak np. analiza recepcji dzieła i treści dokumentów pisanych stosowano bardzo rzadko. Okazjonalność przedsięwzięć badawczych utrudniała śledzenie kierunku zmian, a pogłębiał to powszechny w tamtym czasie brak typologii metodologicznych, płynność kryteriów i terminów stosowanych przez różnych badaczy. Ogólnie zgromadzony materiał był skąpy, a największe niedostatki widać w analizach procesu odtworzenia dzieł filmowych przez badanych. W latach 70. tą kwestią zajmowali się Mieczysław Gałuszka i Kazimierz Kowalewicz prowadzący badania w Dyskusyjnych Klubach Filmowych; Bożena Linowiecka, która analizowała recepcję wybranego filmu i postawy łódzkich widzów wobec przedstawionego tematu; Antonina Kłoskowska, która wraz z Alicją Rokuszewską podjęły się próby pogłębionej analizy potocznego odbioru filmowej wersji dramatu *Wesele* w celowo dobranej grupie robotników, techników, inżynierów w wieku 22-25 lat oraz humanistów. Wyniki badań były niezadowolające, a w przypadku ostatnich (Kłoskowska,

---

<sup>4</sup> S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001.

Rokuszevska-Pawełek) – druzgocące. Okazało się, że sens dramatu nie dotarł do większości badanych.

W latach 80. wyraźnie widać spadek zainteresowania socjologią filmu wśród polskich uczonych i badaczy. Sporadycznie publikowano analizy bohaterów filmowych i sondaże badające upodobania widzów. Pod koniec lat 90. sposoby rozumienia filmu przez studentów badał Jacek Ostaszewski. Na podstawie analizy prac pisemnych studentów polonistyki oraz kandydatów na studia filmoznawcze podjął on próbę rekonstrukcji zjawiska rozumienia opowiadania filmowego w świetle kognitywnej teorii filmu. Prace mające służyć analizie rozumienia filmu były świadectwem jego niezrozumienia<sup>5</sup>. Zestawiając badania receptywne różnych audytoriów i publiczności z poprzednich dekad, można zauważyć, że wywiady socjologiczne i analiza tekstów pisanych nie przyniosły spodziewanych rezultatów ani w zakresie weryfikacji teorii ani formułowania nowych praw dotyczących recepcji sztuki. Z kolei na podstawie własnych badań ankietowych, realizowanych w ciągu ostatnich pięciu lat, skierowanych do łódzkich studentów kierunków humanistycznych (socjologia, europeistyka, dziennikarstwo i komunikacja społeczna) mogę stwierdzić, że wiedza o kulturze filmowej, o kinie polskim jest na bardzo słabym poziomie wśród młodzieży akademickiej<sup>6</sup>. A funkcja zabawowa jest najpowszechniej realizowaną w związku z oglądaniem filmów. Na ten fakt zwracali uwagę także autorzy zajmujący się badaniami w latach 70. i 80<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> J. Ostaszewski, *Rozumienie opowiadania filmowego*, Kraków 1999.

<sup>6</sup> Por. E. Konieczna, *Kto ogląda polskie filmy? Pytania o funkcje polskiego filmu fabularnego w życiu młodzieży akademickiej*, w: *Kino polskie wczoraj i dziś. Kino polskie po roku 1989*, red. M. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007, s. 174.

<sup>7</sup> T. Osiński, *Film fabularny w świadomości młodych odbiorców*, w: *Problemy teorii dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, „Studia Filmoznawcze” t. IV, Wrocław 1985.

Socjologia filmu w latach 90. stała się dyscypliną zaniedbaną przez badaczy. Wydaje się, że w to miejsce pojawiło się zainteresowanie mediami, szeroko pojętą audiowizualnością. Z pewnością wpływ na ten stan miały przeobrażenia społeczno-kulturowe, jakie zaszły po 1989 roku w Polsce, ale także niezadawalające rezultaty badań socjologów filmu. Obecnie socjologia filmu jako fakultatywny kurs zajęć dla studentów socjologii proponowana jest na Uniwersytecie Jagiellońskim i Uniwersytecie Łódzkim. Socjologiczne badania recepcji sztuki związane są z estetyką, teorią sztuki i z semiotyką. Aby badać odbiór dzieła sztuki, należy uprzednio dokonać analizy budowy dzieła sztuki i struktury procesu recepcji. Recepcja sztuki jest elementem komunikowania. Biorąc pod uwagę schemat komunikowania, który przyjmuje się za podstawę analiz, socjologiczne badania sztuki skupiają się na czterech zasadniczych elementach: dziele sztuki i jego recepcji, artyście i procesie tworzenia, kategoriach odbiorców i instytucjonalnych, społecznych ramach sztuki<sup>8</sup>.

Przez wiele lat socjologowie kultury zajmujący się badaniami nad filmem posługiwali się pojęciem uczestnictwa w kulturze, które związane jest przede wszystkim z czynnościami formułowania oraz odbierania i interpretowania symbolicznych przekazów<sup>9</sup>. W tym ujęciu kategoria recepcji kultury definiowana jest jako proces przyswajania treści kultury, ich rozumienia i trafnej interpretacji. W badaniach receptywnego odbioru filmów chodzi o uchwycenie skutków odbioru, głównie poprzez analizę tego, co zostało w pamięci, świadomości respondentów po obejrzeniu filmu. Na podstawie własnych doświadczeń badawczych mogę przyznać, że największym problemem badawczym jest tutaj kwestia „odtworzenia filmu” w umyśle widza po seansie.

---

<sup>8</sup> A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1977.

<sup>9</sup> A. Kłoskowska, *Społeczne ramy kultury. Monografia socjologiczna*, Warszawa 1972, s. 129.

Refleksja nad istotą zjawiska kina, możliwościami jego rozwoju, a także tym, jak film oddziałuje na publiczność związana była z filmem od początku jego powstania. W ramach rozważań nad filmem stawiano hipotezy co do sposobu funkcjonowania kina i oddziaływania filmu na odbiorcę. Stefan Morawski zakładał, że istnieje: wpływ bezpośredni, natychmiastowy, który przejawia się w różnych formach naśladownictwa postaci; wpływ kumulatywny, wręcz niedostrzegalny wpływ oglądanych filmów, który sumuje się i powoduje zmiany w psychice oraz wpływ podświadomy – na początku widz może odrzucać prezentowane treści czy postawy, które jednak pozostają w pamięci odbiorcy i następuje podświadoma ich afirmacja<sup>10</sup>. Możliwości zbadania przez socjologów kwestii wpływu kumulatywnego oraz wpływu podświadomego są znikome. W przypadku oddziaływania bezpośredniego filmu na odbiorcę sprawdzić może się obserwacja i wywiad socjologiczny. Zawsze jednak głównym przedmiotem analizy będą deklaracje respondentów względem obejrzanego filmu.

Warto zwrócić uwagę, że współcześnie w kinach mamy do czynienia ze zmienionymi warunkami odbioru filmowego, z „multipleksyzacją” filmu (co, jak podkreślają teoretycy kina, jest powtórą „wodewilizacją”)<sup>11</sup>. Proces ten polega na łączeniu się, mieszaniu, przenikaniu dzieła filmowego z dobrami, usługami i praktykami. Projekcje filmowe wplecione są w sieć towarzyszących aktów konsumpcji napojów, przekąsek, gadżetów, nabywania zabawek i innych produktów. Oglądanie filmu w kinie studyjnym i multipleksie powinno być postrzegane jako odmienna praktyka kulturowa, gdyż w istocie praktyki te sytuują się w odrębnych kontekstach instytucjonalnych i dyskursywnych. Odmienne jest w tych

---

<sup>10</sup> S. Morawski, *Kultura filmowa młodzieży*, Warszawa 1977, s. 45-46.

<sup>11</sup> M. Adamczak, *Z DKF-u do multipleksu czyli przeprowadzka X muzy*, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 100.

sytuacjach „doświadczanie kina” i uczestnictwo w seansie, choć nazywane jest w potocznym języku „chodzeniem do kina”<sup>12</sup>.

## 2. Historia kina objazdowego w Polsce

Instytucja kina objazdowego pojawiła się na świecie na początku XX wieku. Można wyróżnić kilka etapów w historii kin objazdowych: wczesny etap kin wędrownych; etap kin stacjonarnych związanych z rozwojem miast; powojenny model mieszany (funkcjonowanie kin wędrownych i ocalałych kin stacjonarnych); czas rozwoju kin stacjonarnych, świetlic kinowych i zanik kin objazdowych; multipleksyzacja i renesans kina objazdowego.

W 1900 roku oficjalnie powstał zawód tzw. przedsiębiorcy kinowego. W cyrkach, na jarmarkach, w namiotach organizowano pierwsze pokazy. Kino oprócz rozrywki pełniło funkcję edukacyjną. Przedsiębiorca kinowy dysponował skromnymi środkami w postaci aparatu projekcyjnego i zapasu filmów, które wyświetlał najczęściej podczas letnich zabaw plenerowych. Według dostępnych źródeł najstarsze amerykańskie kino objazdowe działało w Pittsburghu (1905). Pięć lat później w Stanach Zjednoczonych funkcjonowało około 10 tysięcy kin wędrownych (nazywanych „nickelodeon” – nazwa od pięciozłotówki za bilet), co pozwala sobie wyobrazić, jak duże było zapotrzebowanie na oglądanie „żywych fotografii”<sup>13</sup>. W Polsce bracia Krzemińscy w 1905 roku dysponowali już dwoma kompletami projekcyjnymi i jeździli z seansami objazdowymi do Rosji. Masowe zapotrzebowanie na kino powodowało wyparcie kin wędrownych na rzecz stacjonarnych. Kino jako osobny budynek pojawiło się około 1907 roku. Zanim to nastąpiło seanse odbywały się w namiotach, teatrach, wagonach kolejowych, restauracjach, kawiarniach, sklepach i salach rozrywki.

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 103.

<sup>13</sup> *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2010, s. 674.



W salonie rozrywek Bronisława Mieszkowskiego, w ramach jednego pokazu filmowego publiczność oglądała występy śpiewaków, cyrkowców. Sala kinowa Mieszkowskiego była drugą w ówczesnej Warszawie. Na wczesnym etapie rozwoju kina (jarmarczne pokazy, atrakcje w ramach projekcji) można mówić o jego „wodewilowym” charakterze<sup>14</sup>.

Ponowny rozkwit kina objazdowego w Polsce nastąpił po drugiej wojnie światowej. Według oficjalnych danych w czerwcu 1945 roku na obszarze Polski czynnych było 230 kin. W końcu roku liczba ta wzrosła do 409. Istniały ogromne dysproporcje między liczbą rozmieszczonych kin na terenach wiejskich a miejskich. W tym czasie, jak podają źródła, było zaledwie 49 kin wiejskich i 6 objazdowych<sup>15</sup>. Po wojnie nadzór nad działalnością kin objazdowych sprawował Wydział Kin Objazdowych usytuowany w Centralnym Zarządzie Kin Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”. Ówczesne kino postrzegane było przez aparat władzy jako medium mające ogromny wpływ na ludzi. Kina objazdowe zostały podporządkowane Ministerstwu Informacji i Propagandy na dwa miesiące przed planowanym referendum ludowym w 1946 roku, stanowiły zatem własność „Filmu Polskiego”, a ich faktycznymi dysponentami stali się naczelnicy Wojewódzkich Urzędów Informacji i Propagandy. Rola kierowników kinematografii ograniczała się do zorganizowania sprzętu technicznego i dostaw kopii filmowych. Natomiast Ministerstwo Informacji i Propagandy odgórnie decydowało o repertuarze i trasie kin, dostarczało odpowiednich materiałów propagandowych, śledziło nastroje i reakcje widowni. „Film Polski” był instytucją, która angażowała twórców do objazdu kinowego.

O tym okresie Ewa Gębicka pisała w „Kwartalniku Filmowym”:

---

<sup>14</sup> M. Adamczak, dz. cyt., s. 100.

<sup>15</sup> *Kronika Kinematografii polskiej 1895–2011*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2012, s. 167.

Dla wielu miłośników sztuki filmowej wędrowne ośrodki projekcji były wówczas jedyną szansą natychmiastowego zaspokojenia głodu kina. Jednakże działalność kin objazdowych w tamtych latach w istocie niewiele miała wspólnego z upowszechnianiem kultury filmowej<sup>16</sup>.

W PRL-u największą popularność kino objazdowe przeżywało w latach 60. i 70. Ogromne społeczne zainteresowanie kinem spowodowało rozwój kin stacjonarnych, które stopniowo wypierały obwoźnych kinematografów. W latach 80. w Europie na rynku audiowizualnym wyraźnie zaczęła dominować kinematografia amerykańska. Nastąpiło obniżenie liczby widzów filmowych produkcji europejskich oraz dominacja Stanów Zjednoczonych w sektorze audiowizualnym (film, telewizja, wideo/DVD). Wtedy też pojawiły się pierwsze multipleksy w Stanach Zjednoczonych, które w polskich największych miastach zaczęły funkcjonować pod koniec lat 90. Z kolei zmiany transformacyjne w sektorze kultury zaowocowały stopniowym upadkiem małych kin. Przystarzały sprzęt i nierentowność stały się głównymi czynnikami zamykania małych kin stacjonarnych, a także świetlic, klubów, domów kultury, które najczęściej pełniły funkcję jednosalowych kin w małych miastach i wsiach. Po 1989 roku załamał się dotychczasowy system produkcji kinematograficznej w Polsce. Kino polskie zerwało więzi z tradycją, eksperci, krytycy mówili o kryzysie kina polskiego.

W efekcie szerokich przeobrażeń życia społeczno-polityczno-kulturowego w latach dziewięćdziesiątych pojawiło się zjawisko „nowej biedy” (ok. 40% populacji) ale też i wykluczenie kulturowe, które w dużej mierze dotknęło mieszkańców prowincji. W omawianym przykładzie, dotyczącym kina chodzi o praktykę społeczną

---

<sup>16</sup> E. Gębicka, *Jeśli przyjeżdżacie z kinem to nie prowadźcie propagandy! Kina objazdowe w latach 1944–1947*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 4, s. 183-192.

polegającą na spędzaniu czasu wolnego poza domem oraz o legalny dostęp do kultury filmowej.

Film można obejrzeć w domu, korzystając z nowoczesnych nośników techniki, dostępu do internetu. Jednakże „chodzenie do kina” jest kulturowo uregulowaną praktyką, stwarzającą jednocześnie okazję do innych praktyk<sup>17</sup>. Ponadto bezpośredni kontakt, komunikowanie interpersonalne sprawiają, że seans kinowy nie jest transmisją, lecz interakcją społeczną. Dlatego też formuła kina objazdowego, czyli kina bez stałego adresu, prezentującego repertuar podczas krótkich pobytów w danej miejscowości, wciąż jest atrakcyjna. Świadczy o tym również popularność inicjatyw, takich jak kino letnie, kino samochodowe. W Polsce najbardziej rozpoznawalnym wśród tego rodzaju wydarzeń komercyjnych realizowanych od 2010 do 2015 roku przez drugi sektor instytucji kulturalnych było Kino Orange, które nawiązywało do przeszłości z jednoczesnym wykorzystaniem najnowszych technologii. Celem kin objazdowych jest organizacja seansów w miejscowościach, w których nie ma kin. W XXI wieku użytkowanie obrazów i wszelkiego typu informacji przekazywanych przez media elektroniczne stało się czynnością rutynową i codzienną, dlatego tradycyjny seans filmowy w kinie wciąż ma wartość odświeżającą<sup>18</sup>. Świadczą o tym inicjatywy lokalne, jak Opolskie Kino Objazdowe<sup>19</sup> czy krajowe przedsięwzięcia np. Outdoor Cinema Kino Visa<sup>20</sup>. Dzięki rozwojowi trzeciego sektora kultury, czyli organizacjom pożytku publicznego, fundacjom i stowarzyszeniom kino letnie, kino „pod chmurką”, kino wędrowne odradza się w wielu miastach, stając obok kina stacjonarnego, multipleksu, ofertę kulturalną, edu-

---

<sup>17</sup> M. Adamczak, dz. cyt., s. 98-99.

<sup>18</sup> Por. K. Citko, *Sytuacja odbiorcy w dobie ekspansji nowych mediów, w: Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, Białystok 1997, s. 284.

<sup>19</sup> Zob. <http://www.film.opole.pl/>, [dostęp: 08.05.2017].

<sup>20</sup> Zob. [https://kino.visa.pl/historia\\_kin](https://kino.visa.pl/historia_kin), [dostęp: 08.05.2017].

kacyjną. Niezwykłym przykładem organizowania takiej oddolnej działalności jest projekt „Polska Światłoczuła”, który powstał w 2011 roku z inicjatywy pary filmowców: reżyserki Doroty Kędzierskiej i operatora Artura Reinharta.

### **3. „Polska Światłoczuła” – analiza instytucjonalna**

Celem filmowców jest promocja polskiego współczesnego kina i edukacja widzów. Działalność polega na docieraniu z najnowszymi polskimi dziełami filmowymi najczęściej do miejsc, w których nie ma kin. Projekcje filmowe odbywają się w salach widowiskowych, w domach kultury, świetlicach, bibliotekach, szkołach, kościołach, więzieniach i innych ośrodkach. Udział publiczności w seansie kinowym jest bezpłatny. Po projekcji filmowej odbywa się spotkanie twórców z publicznością. Najczęściej są to reżyserzy bądź aktorzy, ale udział biorą również scenografowie, operatorzy, montażyści. Spotkania z publicznością są rejestrowane i transmitowane na żywo w sieci. Istnieje zatem możliwość aktywnego włączenia się do dyskusji (poprzez czat internetowy). Trasa filmowa odbywa się codziennie w innym miejscu i trwa około półtora tygodnia. Wymaga to od ekipy pokonania codziennie trudów podróży (czasem przejechania kilkaset kilometrów).

Dane liczbowe dają obraz skali realizowanego przedsięwzięcia: 52 tys. przejechanych kilometrów, 77 odwiedzonych miejsc, prawie 250 projekcji i spotkań. Odwiedzone do tej pory miejsca to między innymi: Białogard, Białystok, Damasławek, Darzewo, Dębak, Drohiczyn, Dubliny, Gidle, Górzno, Gródek, Bytom, Czarne, Grójec, Gryfino, Inowódz, Jaczno, Jaworzno, Kamienna Góra, Kazimierz Dolny, Kętrzyn, Konin, Kluczbork, Krasnobród, Krasnystaw, Kromnów, Lubochnia, Miasteczko Śląskie, Miastko, Mikołów, Miłków, Mszanowo, Nowy Wiśnicz, Nowy Sącz, Oborniki Wielkopolskie, Olszanica, Opatów, Ostrów Wielkopolski, Piła, Piwniczna, Potulice, Przecław, Radoniów, Radziejowice, Rytro, Sanok,

Sępólno Krajeńskie, Sokołowsko, Stary Sącz, Supraśl, Szafarnia, Szarlejka, Szczecin Dąbie, Szubin, Świątniki Górne, Świeszyno, Świdwin, Toruń, Tuchola, Tykocin, Uherce Mineralne, Wałcz, Wapienne, Wągrowiec, Wschowa, Zamość, Zawiercie, Zabłocie (k. Kodnia), Zduńska Wola, Żnin, Żytkejmy. W wielu z tych miejsc „Polska Światłoczuła” była kilka, kilkanaście razy (najwięcej w Kętrzynie ponad 20 razy). W każdym z województw znajduje się kilka odwiedzanych przez filmowców miasteczek, miejscowości i wsi, jedynie województwo opolskie i lubuskie posiada po jednym tzw. „światłoczułym miejscu”. Obowiązkiem gospodarzy jest zapewnić nocleg i wyżywienie kilkuosobowej ekipie „Polski Światłoczułej”.

Personel „Polski Światłoczułej” składa się z dziesięciu osób oraz z wolontariuszy towarzyszących w trasie twórcom (operator, dziennikarz). Podmiotem odpowiedzialnym za program jest Fundacja Kid Film. Projekt „Polska Światłoczuła” finansowany jest z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz z dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Korzysta też ze środków od sponsorów prywatnych (np. w postaci użyczenia auta na czas trasy czy częściowego pokrycia kosztów dojazdu – karta paliwowa). Jednopojojowe biuro ekipy filmowców mieści się w siedzibie Narodowego Instytutu Audiowizualnego w Warszawie. „Polska Światłoczuła” otrzymała na 37 Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni Nagrodę Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej za krajowe wydarzenie filmowe 2011.

Należy dodać, że od strony technicznej projekcje filmowe realizowane są na najwyższym poziomie. Jakość projekcji jest lepsza niż w kinach, ale to zadanie wymaga logistycznej operacji, jaką jest przewiezienie, ustawienie, zsynchronizowanie ogromnej liczby sprzętu kinowego (ekran, głośnik, projektor, oświetlenie, mikrofony, nagłośnienie, komputer, kamery itp. z trudem mieszczą się do transportowego auta).

Zasada naczelna działania „Polski Światłoczułej”, kin rucho- mych w ubiegłym wieku czy kin objazdowych realizowanych obec-

nie na zamówienie różnych podmiotów jest odmienna. Wspomniane wcześniej Kino Orange czy tradycyjne wędrownie kina działały w oparciu o zasadę przynoszenia profitów. Zarówno filmowcy, jak i organizatorzy realizujący projekt „Polski Światłoczuły” zrezygnowali z zysku ekonomicznego. Należy jednak podkreślić, że pewną barierą (wstydliwą, bo organizatorzy rzadko otwarcie o tym mówią członkom ekipy „Polski Światłoczuły”) są wydatki, jakie musi ponieść organizator w związku z zaproszeniem „światłoczułego kina”. Są to środki służące zapewnieniu wyżywienia i noclegu dla kilkusobowej ekipy (zazwyczaj 5-6 osób). Dla niektórych instytucji to spory wydatek i bez wsparcia ze strony prywatnych sponsorów wydarzenie artystyczne nie mogłoby zostać zrealizowane.

#### 4. „Światłoczułe” filmy i ich widzowie

Dotychczas objechano Polskę z osiemnastoma filmami polskimi, w tym z sześcioma współczesnymi dokumentami. Wśród filmów fabularnych znajdują się najnowsze (wyjątkiem były dwa „stare” filmy: *Wesele* A. Wajdy i *Cześć Tereska* R. Glińskiego) krajowe dzieła, takie jak: *Jutro będzie lepiej* (reż. D. Kędzierszawska), *Imagine* (reż. A. Jakimowski), *Lęk wysokości* (reż. B. Konopka), *Obława* (reż. M. Krzyształowicz), *W ciemności* (reż. A. Holland), *Wymyk* (reż. G. Zgliński), *Miłość* (reż. S. Fabicki), *Jesteś Bogiem* (reż. L. Dawid), *Ida* (reż. P. Pawlikowski), *Chce się żyć* (reż. M. Pieprzycza). Z kolei wśród polskich filmów dokumentalnych, które udało się pokazać widzowi w ramach trasy „światłoczuły” były: *Argentyńska lekcja* (reż. L. Staroń), *Droga na drugą stronę* (reż. A. Damian), *Koniec Rosji* (reż. M. Marczak), *Ojciec i syn* (reż. P. Łoziński), *Inny świat* (reż. D. Kędzierszawska), *Powroty Agnieszki H.* (reż. K. Krauze i J. Petrycki). W objazdowych trasach i spotkaniach z publicznością udział wzięło trzydziestu sześciu uznanych twórców, realizatorów kina polskiego, najczęściej byli to re-

zyserzy, operatorzy, aktorzy, ale także scenografowie. Na podstawie obserwacji trzyletniej działalności „Polski Światłoczułej” można stwierdzić, że polscy filmowcy przede wszystkim edukują widzów. Z moich obserwacji i wywiadów z publicznością, z organizatorami wynika, iż „światłoczułe projekcje” są w wielu miejscach jedyną okazją do poznania polskiego współczesnego kina. Co ciekawe, wśród osób starszych istniało najczęściej przeświadczenie, że obecnie polskie kino jest w kryzysie. Jednocześnie pytania sprawdzające wiedzę o kinie ujawniały kompletną ignorancję w tej dziedzinie. Nie przeszkadzało to jednak formułować ostrych sądów o polskich produkcjach fabularnych. Wśród młodych ludzi polskie kino współczesne i dawne było w takim samym stopniu nieznanie. Jest to najprawdopodobniej szerszy problem, który dotyczy relacji kultury narodowej i pop-kultury.

Polski dokument filmowy cieszy się dużo mniejszą popularnością wśród widzów. To tendencja, którą można było zaobserwować w trakcie sześciu tras. Zdarzały się miejsca, gdzie na sali projekcyjnej zasiadało kilkoro widzów. Największa frekwencja była na projekcjach filmów *Jesteś Bogiem* oraz *Chce się żyć* (około 1200 widzów). Również udział młodych widzów w tych seansach był proporcjonalnie wyższy niż w trakcie innych. Najbardziej pożądanymi gośćmi z „filmowego świata” są aktorzy, aktorki. Celebrowanie tych uroczystości w każdym miejscu przebiega podobnie. Spotkaniom takim towarzyszy rozdawanie autografów, wręczanie prezentów od publiczności, fotografowanie, wywiady prowadzone przez lokalne media (prasa, radio, telewizja).

W trakcie każdej „trasy” ogłaszany jest konkurs na recenzję filmową wśród publiczności. Zwycięzcę wyłania twórca filmu, zaproszony gość. Recenzje tworzą widzowie. Analiza tych tekstów czyli wywołanych dokumentów (recenzji i listów) jest doskonałą

metodą uzupełniającą badanie wrażliwości i świadomości filmowej widzów<sup>21</sup>.

W wielu „światłoczułych miejscach” widoczna jest tendencja „powracania widzów”, można w tym przypadku sformułować tezę o kształtowaniu się stałej publiczności. Warto też wspomnieć o funkcji edukacyjno-wychowawczej w stosunku do dzieci. W czerwcu w ramach objazdowego kina realizowane są seanse dla dzieci z polskimi animacjami (np. *Zaczarowany ołówek*, *Bolek i Lolek*) wraz z warsztatami twórczymi pod okiem profesjonalistów od animacji poklatkowej. Projekcje filmowe oraz warsztaty cieszą się ogromną popularnością wśród dzieci (pokazy filmów i warsztaty w danym miejscu odbywają się nawet i trzy razy dziennie).

W kinie struktura widowni jest zmienna i dynamiczna. Widz, wybierając się na seans, kieruje się różnymi dyspozycjami. W przypadku „światłoczułych objazdowych projekcji” jest inaczej. Widownia jest stała, a dyspozycja prawdopodobnie niezmienna (widz nie ma wyboru w kwestii repertuaru). Przedmiot badań, jakim jest przeżycie filmowe wymyka się całkowitemu poznaniu ze względu na subiektywny i indywidualny charakter, niezależnie czy zastosujemy pojęcia socjologiczne czy aparat narzędzi z psychologii odbioru. Ograniczeniem jest przede wszystkim subiektywizm reakcji emocjonalnych i racjonalnych u odbiorców. Być może film jest zbyt skomplikowanym strukturalnie dziełem sztuki, aby socjolog mógł za pomocą dostępnych mu narzędzi metodologicznych poznać odbiór dzieła. Trzeba zwrócić uwagę, że jest to proces, który odbywa się w czasie. Proces odbioru nie jest zakończony tuż po obejrzeniu filmu, a wtedy zazwyczaj czynione są próby przeprowadzenia badania recepcji dzieła. Z kolei upływ czasu powoduje zapomnianie filmów przez widzów, co uniemożliwia prawidłowe przeprowadzenie badań. Najważniejszym zadaniem byłoby optymalne zsynchronizowanie tych dwóch elementów. Z kolei w przy-

---

<sup>21</sup> Por. A. Helman, *Film faktów i film fikcji*, Katowice 1977.



padku obserwacji widzów w trakcie projekcji najłatwiej zauważyć reakcje będące rezultatem szoku.

Kino objazdowe, instytucja stara z perspektywy rozwoju techniki, funkcjonuje w XXI wieku w społecznych ramach kultury filmowej jako święto. Działalność klubów dyskusyjnych polegała na tym, iż miłośnicy kina w swoich miastach i wsiach organizowali spotkania z twórcami filmowymi, przeglądy ich dzieł. „Polska Światłoczuła” to projekt, który przypomina o tradycji funkcjonowania klubów filmowych poprzez spotkania i dyskusje widzów z filmowcami, jednakże inicjatywa odgórna nie pochodzi od amatorów kina, ale od profesjonalistów, czyli twórców polskiego kina.

Obliczając frekwencję na seansach, zbierając odautorskie komentarze reżyserów filmowych, obserwując zachowania twórców, publiczności, ekipy filmowej, organizatorów, przebywając drogę do kolejnych „wykluczonych kulturowo” miejsc, oglądając i fotografując domy kultury, dawne świetlice, upadłe kina, analizując filmowe dyskusje, socjolog zbiera materiał ilościowo-jakościowy, przebogaty, daleko wykraczający poza wąskie ramy socjologii filmu czy sztuki. Poznaje mechanizmy funkcjonowania lokalnych polityk instytucji, co daje mu możliwość rekonstrukcji procesów transmisji kultury wedle poszczególnych społecznych ram kultury, układów starych – pierwotnych, instytucjonalnych i mass-mediów<sup>22</sup> oraz nowych<sup>23</sup>. Przedmiotem oglądu są nie tylko artystyczne strategie twórców w relacjach z odbiorcami, rytuały interakcyjne „światłoczułych miejsc” czy wreszcie publicznie dokonywana analiza filmowa dzieła (dyskusje widzów z twórcami po seansie) ale także zaobserwowane naocznie oraz opowiedziane problemy społeczne danej zbiorowości czy grupy społecznej. Wszystko to sprawia, że podążanie za kinem objazdowym w XXI wieku daje socjologowi nie tylko możliwość zbadania społecznego obiegu dzieła filmowe-

---

<sup>22</sup> A. Kłoskowska, *Społeczne ramy kultury. Monografia socjologiczna*, dz. cyt.

<sup>23</sup> B. Sułkowski, *Społeczne ramy kultury po czterdziestu latach. Pięć modeli komunikacji kulturowej*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, nr 2, s. 4-32.

go w świadomości zbiorowej i jednostkowej, ale i możliwość analizy procesów artystycznych, czyli współzależności dzieła, artysty i odbiorcy – publiczności. I choć wydaje się, że na filmowym dziele sztuki skupia się proces badania społecznego komunikowania twórcy i odbiorcy, najczęściej przedmiotem oglądu jest rzeczywistość polska.



## Biogramy

**Wojciech Józef Burszta**, profesor zwyczajny w SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny w Warszawie, kieruje także Zakładem Badań Narodowościowych Instytutu Sławistyki PAN w Poznaniu, prezes Instytutu im. Oskara Kolberga, redaktor naukowy rocznika „Sprawy Narodowościowe”, przewodniczący Komitetu Nauk o Kulturze PAN w latach 2011–2015, przewodniczący Rady Naukowej kwartalnika „Przegląd Kulturoznawczy”, antropolog kultury, kulturoznawca i eseista. Interesuje się teorią i praktyką współczesnej kultury, w tym popkultury i popnacjonalizmu. Zajmuje się badaniami z kręgu antropologii współczesności i kulturoznawstwa, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki mitu i symbolu, a także zjawiskami kontestacji i anarchii w społeczeństwach liberalnych. Ostatnio opublikował monografię *Preteksty* (Gdańsk 2015).

**Katarzyna Citko**, dr hab., profesor Uniwersytetu w Białymstoku, jest kierownikiem Zakładu Kulturoznawstwa na Wydziale Pedagogiki i Psychologii. Jej zainteresowania badawcze związane są

z emocjami i wartościami w sztuce, zwłaszcza filmowej oraz z analizą i interpretacją twórczości filmowej w dyskursie hermeneutycznym. Opublikowała m.in. *Filmowy świat Pedra Almodóvara – uniwersum emocji* (Białystok 2007), *Wizerunki mężczyzn i kobiet w najnowszym filmie europejskim* (Białystok 2009), *Autobiografizm w kulturze współczesnej* (Białystok 2012) oraz szereg artykułów, m.in. *Las cuestiones del genero en las películas de Pedro Almodóvar*, w: *Encenando Género. Cultura, Arte e Comunicação*, red. M. Neves Strey, M.E. Vernet Machado Wilke, R. de Alencar Rodrigues, V. GiustiBalestrin, Edipucrs (Porto Alegre 2008), *Depictions of Death in Film*, w: *Death Education – The Importance of Medical Care*, red. E. Krajewska-Kułak, A. Guzowski, W. Kułak, E. Rozwadowska, C. Łukaszuk, J. Lewko (Białystok 2013), „*Without One Tree, a Forest Will Stay a Forest*” by Dagmara Drzazga As a Religious and Historical Documentary, „Images” 2014, no. 24 (vol. 15).

**Steffen Dietzsch**, profesor w Instytucie Filozofii w Humboldt-Universität w Berlinie, dyrektor Kondylis-Institut für Kulturanalyse und Alterationsforschung [KONDIAF] w Fern Universität w Hagen (Nadrenia-Westfalia), zajmuje się nowoczesną historią idei w Niemczech (od 1800) i edycją dzieł filozoficznych. Ostatnio opublikował książki: *Transzendentalphilosophie und die Kultur der Gegenwart* (Leipzig 2012), *Geheimes Deutschland* (Lindau 2013), *Nietzsches Perspektiven* (Berlin-Boston 2014), *Denkfreiheit* (Leipzig 2016).

**Alicja Kisielewska**, dr hab., profesor Uniwersytetu w Białymstoku, kierownik Zakładu Studiów nad Kulturą i Mediami na Wydziale Filologicznym. Jest filmoznawczynią i medioznawczynią, prowadzi badania z zakresu kultury audiowizualnej, teorii telewizji, komunikacji kulturowej, antropologii kultury. Szczególnie interesuje ją semiotyka przekazów medialnych, zwłaszcza seriali telewizyjnych. Autorka książek: *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*

(Kraków 2009), *Film w twórczości Andrzeja Struga* (Białystok 1998), ponad 60 artykułów naukowych, redaktorka książek zbiorowych, m.in. *Na stykach kultur i mediów. Między prowincjonalizmem a kosmopolityzmem* (Białystok 2014), wspólnie z Andrzejem Kisielewskim *Mity, legendy i historie Białostocka Wszechnica Kulturoznawcza. Część II* (Białystok 2016), wspólnie z Moniką Kostaszuk-Romanowską i Anetą B. Strawińską *Glamour – magia czy mistyfikacja? Dawny urok w nowym wymiarze* (Białystok 2016).

**Andrzej Kisielewski**, dr hab., pracownik Zakładu Edukacji Wizualnej na Wydziale Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu w Białymstoku. Jest historykiem sztuki zajmującym się sztuką XX i XXI wieku, a także współczesną kulturą wizualną, antropologią sztuki i teorią kultury współczesnej. Uprawiał krytykę artystyczną i eseistykę poświęconą sztuce współczesnej. Autor artykułów o sztuce współczesnej i nowoczesnej kulturze wizualnej. Autor książek: *Karny* (Białystok 1995), *Sztuka i reklama. Relacje między sztuką i kulturą* (Białystok 1999), *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności* (Białystok 2011). Redaktor prac zbiorowych: *Artystów gry z kulturą* (Białystok 2009) i *Sztuka i nie-sztuka. Rozważania o kulturze artystycznej, kulturze popularnej i kulturze najszerzej pojętej. Białostocka Wszechnica Kulturoznawcza 2011–2014. Część I* (Białystok 2015). Współredaktor książek: wraz Wojciechem J. Bursztą *Kultura pragnień i horyzonty neoliberalizmu* (Poznań 2015), wraz z Alicją Kisielewską *Mity, legendy i historie. Białostocka Wszechnica Kulturoznawcza 2011–2014. Część II* (Białystok 2016).

**Monika Kostaszuk-Romanowska**, dr, adiunkt w Zakładzie Studiów nad Kulturą i Mediami Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku. Kulturoznawca, teatrolog, filolog. Interesuje się performatywnością w kulturze współczesnej, antropologią teatru, teorią teatru i współczesnym teatrem polskim. Współredagowała: wraz z Anną Wieczorkiewicz *Wizje kultury własnej, obcej*

*i wspólnej w sytuacji kontaktu* (Białystok 2009) i *Spektakle zmysłów* (Warszawa 2010), wraz z Alicją Kisielewską i Anettą B. Strawińską *Glamour – magia czy mistyfikacja? Dawny urok w nowym wymiarze* (Białystok 2016). Ostatnio opublikowała artykuły: *Faketheatre, czyli teatralna lektura „zaginionej” powieści Brunona Schulza*, w: *Kolekcja fikcji: o mistyfikacji w sztuce*, red. M. Wawrzak (Toruń 2016), *Teatralny supermarket. Popkulturowe tropy we współczesnym teatrze polskim*, w: *Tropy literatury i kultury popularnej (II)*, red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska (Warszawa 2016), *Jak się zostaje księżniczką, czyli o dziecięcej subkulturze blichtru*, w: *Glamour – magia czy mistyfikacja? Dawny urok w nowym wymiarze*, red. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. B. Strawińska (Białystok 2016).

**Kazimierz Krzysztofek**, profesor socjologii w Uniwersytecie SWPS w Warszawie, wykładowca w Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych, *Postdoc* w Massachusetts Institute of Technology w zakresie badań nad technologiami komunikacji, gościnny wykładowca w College of Liberal Arts, Pennsylvania State University (1996). W latach 1995–2006 Członek Komitetu Prognoz PAN „Polska 2000 Plus”. Autor wielu publikacji i artykułów z dziedziny mediów, społeczeństwa informacyjnego, sieci społecznych, technologii cyfrowych. Tytuły wybranych publikacji: *Komunikowanie Międzynarodowe: informacja, kultura, środki masowego przekazu, stosunki międzynarodowe* (Warszawa 1993), *Cywilizacja: dwie optyki* (Warszawa 1991). Współautor z Markiem S. Szczepańskim podręcznika uniwersyteckiego: *Zrozumieć rozwój: Od społeczeństw tradycyjnych do informacyjnych* (Katowice 2002) oraz współautor raportu dla United Nations Development Program *Poland and the Global Information Society: Logging on* (Warszawa 2002).

**Anna Matuchniak-Krasuska**, profesor socjologii, kierownik Katedry Socjologii Sztuki i Edukacji Uniwersytetu Łódzkiego, zaj-

muje się socjologią kultury i sztuki, socjologią francuską, socjologią historyczną, ruchami społecznymi, instytucjami kultury i publicznością.

Jest autorką wielu artykułów i kilku książek: *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa* (Łódź 1988), *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza* (Łódź 1999), z Jacqueline Heinen *L'Avortement en Pologne. La croix et la bannière* (Paris 1992), *Aborcja w Polsce. Kwadratura koła* (Warszawa 1995), *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu* (Warszawa 2010), z Norbertem Bandier i Bogusławem Sułkowskim *Cultural Practices and the Logic of Institutions. Pratiques culturelles et logique des institutions* (Łódź 2004), z Norbertem Bandier, Abdelhafidem Hammouchem i Bogusławem Sułkowskim *Lokalne pola produkcji kulturalnej w Polsce i we Francji* (Łódź 2010), *Za drutami oflagów. Studium socjologiczne* (Opole 2014), *Za drutami oflagów. Jeniec wojenny 613/XA* (Opole 2016).

**Ewelina Wejbert-Wąsiewicz**, dr nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Socjologii Sztuki i Edukacji, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Instytut Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego. Socjolożka, autorka trzech monografii i kilkudziesięciu artykułów naukowych z dziedziny socjologii kultury i sztuki, w tym socjologii filmu. Ostatnio opublikowane prace: *Bez retuszu czy po liftingu? Obrazy starości i aborcji w filmie* (Łódź 2017), *Biografia artystyczna i mit (na przykładzie „Papuszy” Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze)*, „Kultura i Edukacja” 2016, nr 1, *Niepokorne reżyserki kina polskiego*, w: *Niepokorne – buntowniczkini – reformatorki*, red. I. Kuźma, I. Desperak (Łódź 2016).

**Karolina Wierel**, dr, asystent w Zakładzie Studiów nad Kulturą i Mediami Uniwersytetu w Białymstoku. Kulturoznawca, filolog. Interesuje się twórczością katastroficzną i postapokaliptyczną, motywem Księgi w kulturze, relacją kultura–literatura–film, historią oralności i piśmienności oraz współczesnymi prądami myślowymi

w filozofii kultury, a szczególnie nową humanistyką, humanistyką ekologiczną, posthumanizmem, postsekularyzmem. Ostatnie publikacje: *Po co nam postapokalipsy? Kultura postapokaliptyczna na początku XXI wieku z perspektywy kultur Zachodu*, „Przegląd Humanistyczny” 2017, nr 1, *Postapokaliptyczna wizja człowieka w trylogii Dmitrija Głuchowskiego: Metro 2033, Metro 2034, Metro 2035*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2016, nr 2, vol. XXXIV, *Nie tylko ludzkie pragnienia – refleksje na temat kompleksu omnipotencji*, w: *Kultura pragnień i horyzonty neoliberalizmu*, red. W. J. Burszta, A. Kisielewski (Poznań 2015).