

OBRAZY NIEOBOJĘTNOŚCI

SZKICE O ZAANGAŻOWANIU W SZTUCE



UNIwersYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Obrazy nieobojętności

Szkice o zaangażowaniu w sztuce

Obrazy nieobojętności

Szkice o zaangażowaniu w sztuce

redaktorzy
Anna Szawerna-Dyrszka
Maciej Tramer
Kasper Pfeifer
Aleksandra Więcek

Recenzent
Jerzy Smulski

Spis treści

Słowo wstępne (Anna Szawerna-Dyrszka, Maciej Tramer)	7
Wojciech Kawala	
<i>Haider</i> Vishala Bhardwaja, czyli jak Bollywood delegitymizuje indyjską władzę w Kaszmirze	9
Michalina Lubaszewska	
<i>Winning is strictly prohibited</i> . O strategiach twórczych Banksy'ego i Jana Klaty	21
Aleksandra Więcek	
„Najbardziej skondensowana w formie poezja” – międzywojenny fotomontaż polski	33
Kamil Myszkowski	
Jerzy Lewczyński – artysta zaangażowany?	47
Izabella Adamczewska-Baranowska	
Ciało reportera. Reportaż wcieleniowy w kontekście body artu	59
Monika Lubińska	
Przechwycenie i przemieszczenie. Strategie zaangażowania w tomie <i>Natalia ist sex. Alex ist Freiheit</i> Siksy	75
Marcin Hanuszkiewicz	
Czarnoksiężskie przeznaczenie. Georges'a Bataille'a batalia o mit a Bruno Schulz	93
Kasper Pfeifer	
Radziecki wysiłek kolonialny, czyli socrealizm jako orientalizm. Uwagi na marginesie powieści <i>Człowiek zmienia skórę</i> Brunona Jasińskiego	115
Dezydery Barłowski	
Żyd jako fetysz. O antysemityzmie w powieściach i pismach politycznych Romana Dmowskiego	137
Bartłomiej Bielas	
Alfred Döblin. Między zaangażowaniem a zapomnieniem	171
Indeks osobowy	189

Słowo wstępne

Wiosną 2019 roku z inicjatywy dwojga młodych badaczy, Aleksandry Więcek i Kaspra Pfeifera, rozpoczęliśmy w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego rozmowy o związkach między polityką a estetyką. Podczas dyskusji o działaniach i inicjatywach artystycznych nieobojętnych wobec zjawisk społecznych zrodziła się potrzeba stworzenia szerszego forum wymiany poglądów na temat postaw artystycznych opartych na przekonaniu, że sztuka ma lub powinna mieć wpływ na zmiany społeczne. We wrześniu 2019 roku zorganizowaliśmy zatem w cieszyńskim kampusie Uniwersytetu Śląskiego trzydniowe spotkanie naukowe, którego problematyka przyciągnęła badaczy zainteresowanych twórczością popierającą bądź kontestującą – w różnych czasach i w różny sposób – jakiś porządek społeczny. Przedmiotem poszczególnych wystąpień były konkretne utwory, światopoglądy i biografie twórcze, a nasza wspólna refleksja miała na celu redefinicję pojęcia „sztuka zaangażowana” i próbę syntetycznego ujęcia tego zjawiska.

Dwa lata oddzielające owo spotkanie od udokumentowania dyskusji w publikacji stanowiły okres wyjątkowy – nie tylko z powodu pandemii, która ograniczyła kontakty, lecz także (a może nawet przede wszystkim) za sprawą wydarzeń z jesieni 2020 roku. Sztuka wyszła wówczas na ulice w najbardziej dosłowny sposób. Wiele haseł niesionych nad głowami przez demonstrantów było cytataми lub parafrazami fragmentów tekstów literackich, nawiązaniem do filmów, seriali czy widowisk. Natychmiast obudziła się społeczna świadomość rangi artystycznej tego momentu. Robione w pośpiechu transparenty od razu wzbudziły zainteresowanie kilku najważniejszych galerii w Polsce. Warto tu wspomnieć o kodzie ekologicznym zastosowanym przez październikowo-listopadowych demonstrantów. Używany karton – biodegradowalny materiał z odzysku – na którym ogłaszano sprzeciw wobec decyzji polityków, stał się niemalże godłem buntu 2020 roku. Spontaniczne i powszechne korzystanie z takiego materiału było odruchem, oczywistym znakiem, wpisanym trwale w gramatykę wrażliwości, znakiem nie mniej wyrazistym niż słowa umieszczone na planszach pochodzących z recyklingu.

Przywołujemy te wydarzenia, gdyż dyskusjom, które w dniach 20–22 września 2019 roku toczyły się w Cieszynie pod hasłem „Sztuki zaangażowane”¹, towarzyszyło przeczcucie tego, co miało nastąpić za rok. Nie mogło być inaczej, bo nasze spotkanie skupiło ludzi młodych (*sic!*), niezwykle wyczulonych na sprawy wspólne, świadomych tego, co dzieje się wokół, i tego, jak na ową sytuację reaguje szeroko rozumiana sztuka. Ich poglądy, wykrystalizowane w trakcie konferencyjnych dysput, mamy teraz przyjemność zaprezentować czytelnikom niniejszej książki. Poszczególne szkice, choć dotyczą twórców tak różnych jak Banksy i Bruno Schulz, Vishal Bhardwaj i Mieczysław Berman, Bruno Jasieński i Roman Dmowski czy Jerzy Lewczyński i Siksa, ukazują to, co ich łączy – „obrazy nieobojętności” wobec kwestii społecznych. Humanistyczna, wielowątkowa analiza tych obrazów dowodzi, że literatura, film, fotografia, reportaż, fotomontaż, teatr, sztuka uliczna bez względu na czas i przestrzeń, w jakich powstają, zawsze pozostają zaangażowane.

Materiały opublikowane w naszym tomie są znakiem czasu, dokumentem zmian, które w ostatnim okresie dokonują się w humanistyce: sztuka coraz mniej chce być wyłącznie komentatorką czy też kontestatorką rzeczywistości, coraz częściej wychodzi z budynków i sal zarezerwowanych dla instytucji parających się kulturą, coraz rzadziej stoi z boku. I to samo odnosi się do współczesnej humanistyki – nie tylko tej najmłodszej.

Anna Szawerna-Dyrszka, Maciej Tramer

¹ Konferencja ta była jedną z ostatnich, które zorganizował działający na Uniwersytecie Śląskim Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, gdyż po wprowadzeniu w październiku 2019 roku nowych struktur uniwersyteckich Instytut przestał istnieć. Była także jednym z ostatnich kontaktowych spotkań naukowych, które zdążyły się odbyć przed pandemią (z jej przyczyny publikacja ukazuje się z opóźnieniem). Cieszyńskie rozmowy stanowiły drugą odsłonę cyklu spotkań przerwane przez COVID-19. Pierwszą była konferencja poświęcona sztuce rewolucyjnej, zorganizowana w maju 2018 roku na Wydziale Filologicznym UŚ w Katowicach. Zainicjowali ją bardzo młodzi naukowcy, którzy zaprosili i namówili do udziału starszych badaczy. Miała ona na celu refleksję historyczną, ale też wymianę poglądów na temat wydarzeń najbardziej aktualnych. Szkice będące owocem tamtej konferencji i tamtych przemyśleń zostały zebrane w „Śląskich Studiach Polonistycznych” (2020, nr 2).

Wojciech Kawala

Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0002-8825-8676>

Haider Vishala Bhardwaja, czyli jak Bollywood delegitymizuje indyjską władzę w Kaszmirze

Jednym z reżyserów zaprzeczających popularnemu w Polsce przekonaniu, jakoby kino indyjskie prezentowało tylko kolorowe śpiewy i tańce, jest Vishal Bhardwaj. Ten urodzony 4 sierpnia 1965 roku reżyser, pisarz, scenarzysta, producent i kompozytor już od swojego debiutu stara się podejmować istotne problemy, z jakimi mierzy się indyjskie społeczeństwo. Bhardwaj rozpoczął karierę w Mumbaju¹ od komponowania muzyki. Reżyserem postanowił zostać – o czym wspominał w wywiadzie – po obejrzeniu retrospektywy Krzysztofa Kieślowskiego podczas festiwalu filmowego w Kerali. Jak sam przyznaje, Kieślowski, oprócz Quentina Tarantino, pozostaje jego idolem².

Społeczno-polityczne aspekty twórczości Vishala Bhardwaja

Kinowym debiutem Bhardwaja był film dla dzieci z 2002 roku zatytułowany *Makdee* (Pajęczycza)³, opowiadający o opuszczonym domu stojącym w pewnej indyjskiej wsi. Wszyscy okoliczni mieszkańcy twierdzą, że jest nawiedzony, i nawet mają na to dowody: ludzie, którzy do niego weszli, nigdy już stamtąd nie wyszli. Wychodziły za to zwierzęta, w które – jak utrzymują mieszkańcy – zamieniła śmiałków wiedźma Makdee (w tej roli Shabana Azmi). W wiosce żyją też bliźniaczki Chunni i Munni (obie grane przez Shwetę Prasad). Kiedy jedna z nich trafia do nawiedzonego domu, druga postanawia ją uratować. Wiedźma

¹ W 1995 roku rząd indyjski zmienił nazwę miasta z „Bombaj” na „Mumbaj” (podobnej modyfikacji uległy też Madras, Kalkuta i Benares – w nowej wersji: Cennaj, Kolkatta i Waranasi).

² Zob. N. Joshi, *Krzysztof... In Meerut*, „Outlook” [online], 31.08.2009, <http://www.outlookindia.com/article/Krzysztof-In-Meerut/261415> [dostęp: 26.12.2019].

³ Wszystkie tłumaczenia tytułów filmowych pochodzą od autora artykułu.

okazuje się oszustką, która szukała ukrytego tam skarbu i potrzebowała do tego ludzi, dlatego nie wypuszczała ich z budynku. W filmie, choć skierowany został do dziecięcej publiczności, możemy odnaleźć nawiązania do korupcji występującej wśród indyjskiej policji. Kobieta podająca się za czarownicę przekupiła policjantów, by nie szukali zaginionych.

Drugi film Bhardwaja – *Maqbool* z 2003 roku, będący adaptacją *Makbeta* – to jedna z trzech adaptacji szekspirowskich w dorobku reżysera oprócz *Omkary* (2006), czyli ekranizacji *Otella*, oraz *Haidera* (2014), przedstawiającego losy Hamleta. Akcja dzieł została przeniesiona do współczesności i dostosowana do realiów panujących w Indiach. Tak więc *Maqbool* porusza kwestię handlu narkotykami, koncentrując się na podziemiu przestępczym Mumbaju⁴, *Omkara* skupia się na hinduskiej tradycji i powiązaniu lokalnej polityki z grupami przestępczymi, *Haider* z kolei podejmuje problem konfliktu w Kaszmirze.

Następnym filmem reżysera jest adaptacja powieści Ruskina Bonda, urodzonego 19 maja 1934 roku w Kasauli (stan Himaćal Pradeś) pisarza angloindyjskiego. Jego pierwsza książka (powstała w 1956 roku) nosi tytuł *The Room on the Roof*. Bond specjalizuje się w dłuższych opowiadaniach, zwłaszcza w pisarstwie dla dzieci. Z utworów tego autora emanuje przekonanie, że prawdziwymi Indiami są prowincjonalne miasteczka; bohaterowie jedynie w kontakcie z przyrodą mogą realizować się w pełni, a życie w dużym mieście przynosi im brak satysfakcji i rozczarowanie⁵. Bhardwaj dwa razy zmierzył się z twórczością Bonda⁶. Najpierw przeniósł na ekran powieść *The Blue Umbrella* (Błękitna parasolka), napisaną w 1980 roku⁷.

Film prezentuje historię młodej Biniyi (Shreya Sharma), która mieszka w małej wiosce w regionie Himaćal Pradeś wraz z mamą i bratem i zabawia przyjezdnych. W końcu w zamian za amulet z pazura niedźwiedzia dostaje od turystów z Japonii niebieski parasol. Dziewczyna i jej nowy nabytek zyskują dużą popularność zarówno wśród turystów, jak i wśród lokalnej ludności.

⁴ Temat mafii z Mumbaju porusza też film Bhardwaja *Kaminey* (Dranie) z 2009 roku. Opowiada on o braciach bliźniakach Guddu i Charliem (Shahid Kapoor), którzy pragną zarobić pieniądze. Jeden z nich chce osiągnąć swój cel uczciwą pracą, drugi wstępuje do mafii.

⁵ Zob. S.A. Narayan, J. Mee, *Powieściopisarze lat 50. i 60. XX wieku*, w: *Historia anglojęzycznej literatury indyjskiej*, red. A.K. Mehrotra, tłum. D. Stasik, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007, s. 314–329.

⁶ W 2011 roku premierę miał film *7 Khoon Maaf*, oparty na krótkim opowiadaniu Bonda *Susanna's Seven Husbands* (Siedmiu mężów Susanny). Akcja skupia się na losach tytułowej bohaterki (Priyanka Chopra) i mordowanych przez nią kolejnych mężów. Ostatnim poślubionym mężczyzną okazuje się Jezus Chrystus, któremu Susanna chce poświęcić życie. Film (słusznie) nie odniósł sukcesu w Indiach i zebrał negatywne recenzje.

⁷ Zob. M. Olszowska, *Tożsamość kulturowa w zglobalizowanej rzeczywistości*. „*The Blue Umbrella*” Ruskina Bonda i Vishala Bhardwaja, w: *Od „Ramajany” do „Slumdogy”*. *Filmowe adaptacje literatury indyjskiej*, red. G. Stachówna, T. Szurlej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 297–311.

Właściciel sklepu, Nandkishore Khatri (Pankaj Kapur), chce odkupić parasol, ale mu się to nie udaje. Pewnego dnia pożądany przedmiot znika, po czym pojawia się u Nandkishore'a, tylko w innym kolorze. Brak dowodów na kradzież powoduje, że teraz sklepikarz staje się bohaterem wsi. Kiedy jednak podczas deszczu okazuje się, że parasol przefarbowano, złodzieja dotyka ostracyzm. Mężczyzna zaczyna bankrutować, lecz gdy zamierza opuścić wieś, Biniya przekazuje mu parasol, twierdząc, że nie jest to rzecz najważniejsza. Nandkishore zostaje z powrotem przyjęty do społeczności wioski. Bhardwaj z krótkiego opowiadania dla dzieci stworzył film, który zawiera postkolonialną krytykę współczesnego zglobalizowanego świata i pozbawionego autorefleksji przemysłu turystycznego⁸.

Chciałbym jeszcze wspomnieć o filmie *Matru Ki Bijlee Ka Mandola* (Matru należy do Bijlee, a Bijlee do Mandoli) z 2013 roku. Opowiada on o Harrym Mandoli (Pankaj Kapur), jego córce Bijlee (Anushka Sharma) oraz więzi, jaka łączy ich z Matru (Imran Khan). Ten ostatni kończy studia na Uniwersytecie w Delhi, jednak nie dostaje później pracy i wraca do wioski, by kontynuować rodzinną tradycję służenia rodowi Mandolów. Zakochuje się w Bijlee, związanej z synem lokalnego polityka współpracującego z Harrym. Zamierzają oni odebrać chłopom ziemię i sprzedać ją pod zabudowę. Na przeszkodzie staje im ruch naksalitów⁹, na którego czele stoi Matru.

Z przedstawionych krótkich informacji wynika, że reżyser prawie we wszystkich swoich dziełach wprowadza wątki społeczno-polityczne¹⁰. Najwyraźniej widać to w adaptacjach sztuk Williama Shakespeare'a, takich jak *Haider*. W tym właśnie filmie reżyser – po raz pierwszy w historii mainstreamowego kina

⁸ Tamże, s. 310.

⁹ Głównym postulatem naksalitów była anihilacja wrogów ludu, czyli całkowite ich wyniszczenie. Naksalici wierzyli, że tędy prowadzi droga rewolucji. Pod koniec lat 60. XX wieku udało im się zmobilizować mieszkańców kilku wiosek, by zabijali właścicieli ziemskich, urzędników, policjantów, nauczycieli, by symbolicznie przejmowali władzę, tworząc komitety i sądy ludowe. Na ogólnoindyjskie wezwanie do rewolucji odpowiedziało sporo aktywistów i działaczy komunistycznych niezwiązanych wcześniej z frakcją maoistowską. W efekcie w różnych regionach kraju zaczęły wybuchać lokalne bunt, a uciskane masy obejmowały władzę na swoim terenie. Po upadku powstania, na początku lat 70., naksalici uznali, że trzeba zmienić taktykę: pora zejść do podziemia i rozpocząć wojnę partyzancką. Wróg ludu się nie zmienił, zmieniła się wyłącznie metoda. Od tamtej pory wieś indyjska jest polem nieustannej walki.

¹⁰ 24 lutego 2017 roku miała miejsce premiera kolejnego jego filmu, zatytułowanego *Rangoon* (to największe miasto w Birmie i była stolica kraju, w której działała Indyjska Armia Narodowa). Przedstawia on historię trójkąta miłosnego rozgrywającą się w czasie II wojny światowej. Kanga-na Ranaut wciela się w postać nieustraszonej Julii, żony Rusiego Billimorii (Saif Ali Khan), która nawiązuje romans z oficerem sił powietrznych Nawabem Malikiem (Shahid Kapoor). Film został zrealizowany poniżej możliwości reżysera, co pokazuje, że twórcom takim jak Vishal Bhardwaj czy Anurag Kashyap nie służy skupianie się na kinie mainstreamowym, aby przyciągnąć jak największą widownię. Zarówno *Rangoon* Bhardwaja, jak i *Bombay Velvet* Kashyapa okazały się nieudanymi eksperymentami.

hindi¹¹ – pokazał, pod osłoną *Hamleta*, usankcjonowane prawnie przestępcze działania armii indyjskiej na terytorium Kaszmiru (gdzie od 1947 roku trwa konflikt indyjsko-pakistański). Należą do nich bezpodstawne aresztowania, tortury stosowane podczas przesłuchań, zabijanie więźniów czy chowanie w anonimowych grobach Kaszmirczyków oskarżonych o terroryzm. Dlatego akurat ten film zostanie poddany analizie w dalszej części artykułu.

Haider, czyli Hamlet

Hamlet według Bhardwaja nie rozpoczyna się od sceny zjawienia się ducha strażnikom. Reżysera znacznie bardziej obchodzą żywi. Lekarz Hilal Meer (Narendra Jha), poproszony o pomoc, postanawia we własnym domu zoperować poszukiwanego separatystę. Żona doktora Ghazala (Tabu, właśc. Tabassum Hashmi Khan) ma świadomość niebezpieczeństwa związanego z takim posunięciem. Zadaje mężowi pytanie, czy jest po stronie Indii, czy Pakistanu. Hilal odpowiada, że nie wybiera strony, tylko broni życia. Jego decyzja doprowadza do dramatycznych konsekwencji. Uzyskawszy informację, gdzie ukrywa się ścigany bojownik, armia podejmuje działania przeciwko doktorowi. Hilal Meer zostanie aresztowany i zaginie bez śladu, a jego dom zamieni się w zgliszcz.

Wydarzy się to na mocy ustawy o prawach specjalnych sił zbrojnych¹². Będzie o niej mowa również wtedy, gdy jedna z postaci stwierdzi, że w Kaszmirze Bóg przebywa w niebie, natomiast na ziemi panuje armia, której biblię stanowią AFSPA. Inny bohater powie, że „AFSPA” rymuje się z „hucpa” (w filmie ang. *chutpah*). To pochodzące z języka hebrajskiego, bardzo pojemne znaczeniowo słowo jest synonimem zuchwałości, bezczelności, arogancji. Można więc rozumieć je jako określenie stosunku władz Indii i Pakistanu do Kaszmirczyków.

¹¹ Pojęcie to oznacza filmy z dominującym językiem hindi, produkowane przez studia mające siedzibę w Mumbaju. W Polsce najpopularniejszym określeniem tej kinematografii jest „Bollywood”.

¹² AFSPA (The Armed Forces Special Powers Act) – ustawa o prawach specjalnych sił zbrojnych, uchwalona w 1958 roku. Upoważnia przedstawicieli rządu centralnego i gubernatora danego stanu do przekazania wojsku specjalnych uprawnień na „niespokojnych” terenach. Armia nabywa wtenczas prawo do aresztowań, przeszukań czy zajęcia mienia bez nakazu. Ustawa pozwala również na otwarcie ognia do zgromadzenia liczącego zaledwie pięć osób. Chociaż jej wprowadzenie zapowiadane było jako środek nadzwyczajny, który miał obowiązywać przez rok, obowiązuje do dnia dzisiejszego. Od 1990 roku ustawa może zostać zastosowana w Dżammu i Kaszmirze. Dzięki niej oficerowie armii posiadają immunitet: nie mogą być ścigani, skazani ani nie może być przeciwko nim prowadzone jakiegokolwiek inne postępowanie prawne, jeśli działają na podstawie AFSPA. Kontroli sądowej nie podlega również decyzja rządu o uznaniu jakiegoś regionu za niespokojny. Wyrokiem z dnia 8 lipca 2016 roku Sąd Najwyższy Indii zniósł immunitet sił zbrojnych w zakresie działań podejmowanych na podstawie AFSPA.

W kolejnej sekwencji filmu w rodzinne strony wraca Haider Meer (Shahid Kapoor), który – jak wielu młodych – wyjechał z niespokojnej Doliny na studia do Aligarhu¹³. Gdy dociera do granicy Kaszmiru, napotyka patrol wojskowy. Na pytanie, skąd pochodzi, odpowiada, że z Islamabadu, za co zostaje aresztowany. Z pomocą przybywa mu przyjaciółka Arshia (Shraddha Kapoor), która tłumaczy żołnierzom, że miał na myśli ludową nazwę swojej rodzinnej miejscowości, Anantnagu, a nie stolicę Pakistanu. To rozwiązuje problem, Haider może wrócić do Doliny Kaszmirskiej. Gdy dowiaduje się o zaginięciu ojca, bezskutecznie próbuje odkryć jego losy. Udaje się w tym celu do różnych obozów, więzień oraz na manifestacje APDP (Association of Parents of Disappeared Persons – Stowarzyszenie Rodziców Osób Zaginionych). To tam spotyka się ze zjawiskiem półwdów – kobiet, których mężowie przepadli bez śladu¹⁴. Inaczej niż literacki pierwowzór matka Haidera, Ghazala, nie jest jeszcze żoną brata zaginionego męża, Khurrama (Kay Kay Menon), z czasem jednak rośnie jej zażyłość z filmowym odpowiednikiem Klaudiusza.

Chociaż dzieła Bhardwaja nie rozpoczyna pojawienie się ducha, to znajdujemy w fabule nawiązania do niego. Tytułowy bohater trafia na pewien trop dotyczący ojca. Z Haiderem kontaktuje się tajemniczy rebeliant Roohdar (Irrfan Khan), by przekazać mu wiadomość od Hilala Meera, którego śmierci był świadkiem. Nim ona nastąpiła, lekarz poprosił o powtórzenie synowi słów: „Pomścij mnie, twój wuj mnie wydał”. Roohdar okazuje się członkiem organizacji Hizbul Mudżahedin¹⁵, uznawanej za terrorystyczną, co powoduje, że ściga go policja.

¹³ Aligarh leży w zachodniej części stanu Uttar Pradesh i jest bardzo istotnym ośrodkiem edukacji i handlu w Indiach. Jest również znaną siedzibą różnych organizacji i instytucji, które przyczyniły się do kształtowania elit muzułmańskich od połowy XIX wieku. Najważniejsza z nich to Mohammedan Anglo-Oriental College, założony przez sir Syeda Ahmeda Khana w 1875 roku. Kolegium jest dziś znane jako Aligarh Muslim University i słynie z wydziałów filologicznych oraz badań nad poezją różnych regionów Indii.

¹⁴ Uważa się, że od 1989 roku w Kaszmirze zaginęło od 8000 do 10 000 osób, co doprowadziło do pojawienia się ok. 1500 półwdów, lecz rząd indyjski nie uznaje ich istnienia. Farooq Ahmad Mir, działacz opisujący sytuację tych kobiet, zaznacza, że spędzają większość życia na próbie znalezienia odpowiedzi na pytanie, co stało się z ich mężami. Ponadto tracą wsparcie wspólnoty i krewnych, co pogarsza ich sytuację materialną, gdyż stają się często jedynymi żywicielkami rodziny. Zob. S. Parthasarathy, *The Plight of Kashmir's Half-Widows and Widows*, „The Wire” [online], 28.06.2016, <https://thewire.in/46426/the-plight-of-kashmirs-half-widows-and-widows/> [dostęp: 20.12.2019].

¹⁵ Hizbul Mudżahedin – organizacja powstała we wrześniu 1985 roku w Dolinie Kaszmirskiej, głównie za sprawą mistrza Ahsana Dara, aresztowanego przez siły bezpieczeństwa Indii w połowie grudnia 1993 roku. Została założona jako bojowe skrzydło organizacji islamistycznej Jamaat-e-Islami (JeI). Uważa się, że utworzono ją na żądanie ISI (pakietańskiego wywiadu), aby przeciwdziałać Frontowi Wyzwolenia Dżammu i Kaszmiru (JKLF), który opowiada się za całkowitą niepodległością stanu. Hizbul Mudżahedin postuluje islamizację Kaszmiru oraz jego przyłączenie do Pakistanu. Liczebność organizacji jest szacowana na ok. 1500 członków, ma ona własną agencję informacyjną (Kashmir Press International) oraz skrzydło kobiece (Banat-ul-Islam).

Haider dzięki tej znajomości zbliży się do organizacji, a przez władze zostanie wręcz wzięty za jej członka.

Imię Roohdar zawiera w sobie część *rooh*, znaczącą w języku hindi ‘duch’, ‘dusza’ czy ‘świadomość’. Z kolei sufiks pochodzenia perskiego *-dar* tworzy nazwy osób rodzaju męskiego posiadających rzecz określoną rzeczownikiem podstawowym, a także przymiotniki¹⁶. Możemy więc przetłumaczyć imię Rooddar jako ‘ten, który ma duszę, ducha lub świadomość’. W retrospektywach pokazane są wstrząsające obrazy z kaszmirskich więzień: tortury, bicie, okaleczanie aresztowanych. Właśnie takim przesłuchaniom poddano Hilalę, zanim w końcu został zamordowany na zlecenie brata.

Grażyna Stachówna błędnie twierdzi, iż CBFC¹⁷ zmusiło Bhardwaja aż do 41 cenzorskich ingerencji w gotowy film¹⁸. Reżyser bowiem w wywiadzie zaprzeczył tym informacjom, pojawiającym się również w Indiach. Oświadczył, że owszem, dokonał 41 zmian, lecz zaledwie do 7 z nich został zmuszony, reszta wynikała z chęci uczynienia fabuły spójniejszą oraz usunięcia pewnych scen przemocy¹⁹. Pozwoliło to bowiem na otrzymanie przez *Haidera* certyfikatu U/A (oznaczającego, że dzieci poniżej 12. roku życia mogą go oglądać wyłącznie z rodzicami) zamiast początkowo proponowanej kategorii A (tylko dla dorosłych). Filmy kategorii A nie mogą być emitowane w indyjskiej telewizji w godzinach największej oglądalności (ang. *prime time*), co prawdopodobnie zmniejszyłoby siłę oddziaływania tego dzieła, ważnego dla zrozumienia współczesnej historii Indii²⁰.

Gdy Haider dowiaduje się, że jego ojciec został zamordowany, postanawia udawać szaleńca. Goli głowę i na placu w centrum miasta zadaje pytanie: „Istniejemy czy nie istniejemy?”. Powołuje się przy tym na uchwałę ONZ nr 47 z 1948 roku, artykuł 2 wszystkich czterech konwencji genewskich i artykuł 370 konstytucji Indii. Przyjrzyjmy się zatem owym dokumentom. Rezolucja Rady Bezpieczeństwa ONZ nr 47 z 21 kwietnia 1948 roku głosi m.in.:

¹⁶ Zob. D. Stasik, *Podręcznik języka hindi*, cz. 2, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2012, s. 120.

¹⁷ Central Board of Film Certification – instytucja, która musi wydać zgodę na dystrybucję każdego filmu wyświetlanego w Indiach.

¹⁸ Zob. G. Stachówna, *Shakespeare jedzie do Bollywood*, w: *Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare’a*, red. O. Katafiasz, Wydawnictwo PWST im. Ludwika Solskiego, Kraków 2017, s. 175–192.

¹⁹ Zob. V. Lalwani, *Vishal Bhardwaj’s „Haider” cleared with a UA certificate after 41 cuts*, „Entertainment Times” [online], 6.09.2014, <http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news/Vishal-Bhardwaj-Haider-cleared-with-a-UA-certificate-after-41-cuts/articleshow/41842174.cms> [dostęp: 21.08.2019].

²⁰ Zob. A. Chhabra, *Vishal Bhardwaj’s „Haider” shows the truth about Kashmir that India can’t wish away*, „Quartz India” [online], 2.10.2014, <https://qz.com/275278/vishal-bharadwaj-haider-is-a-difficult-conversation-about-kashmir-that-must-takeplace/> [dostęp: 21.08.2019].

Uznawszy, że jak najszybsze przywrócenie pokoju i porządku w Dżammu i Kaszmirze jest niezbędne, aby Indie i Pakistan mogły podjąć wszelkie starania zmierzające do zakończenia wszelkich walk; odnotowawszy z uznaniem, że zarówno Indie, jak i Pakistan życzą sobie, aby problem akcesji Dżammu i Kaszmiru do któregoś z nich został rozwiązany w sposób demokratyczny za pomocą wolnego i bezstronnego plebiscytu [podkr. – W.K.], [...] [Rada Bezpieczeństwa ONZ – W.K.] zaleca rządowi Indii i Pakistanu podjęcie następujących działań niezbędnych w opinii Rady do zaprzestania walk i stworzenia właściwych warunków do przeprowadzenia wolnego i bezstronnego plebiscytu [...] ²¹.

Artykuł 2 konwencji genewskich z 1949 roku mówi m.in.:

Konwencja niniejsza będzie miała zastosowanie w razie wypowiedzenia wojny lub powstania jakiegokolwiek innego konfliktu zbrojnego między dwiema lub więcej niż dwiema Wysokimi Umawiającymi się Stronami, nawet gdyby jedna z nich nie uznała stanu wojny.

Konwencja będzie również miała zastosowanie we wszystkich przypadkach okupacji całości lub części terytorium jednej z Wysokich Umawiających się Stron, nawet gdyby ta okupacja nie napotykała żadnego zbrojnego oporu ²².

Niemniej dla nas ważniejszy będzie artykuł 3 owych konwencji, brzmiący zupełnie ironicznie w kontekście zarówno postanowień AFSPA, jak i scen tortur pokazanych w filmie:

Gdyby na terytorium jednej z Wysokich Umawiających się Stron wybuchł konflikt zbrojny nieposiadający charakteru międzynarodowego, każda ze Stron w konflikcie obowiązana będzie stosować się przynajmniej do następujących postanowień:

- 1) Osoby niebiorące bezpośrednio udziału w działaniach wojennych, włącznie z członkami sił zbrojnych, które złożyły broń, oraz osobami, które stały się niezdolne do walki na skutek choroby, ran, pozbawienia wolności lub z jakiegokolwiek innego powodu, będą we wszelkich okolicznościach traktowane w sposób humanitarny, bez czynienia żadnej różnicy na ich niekorzyść z powodu rasy, koloru skóry, religii lub wiary, płci, urodzenia lub majątku ani z żadnych innych analogicznych powodów.

²¹ Cyt. za: A. Kuszewska, *Indyjsko-pakistański konflikt o Kaszmir*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 263–264.

²² *Konwencje o ochronie ofiar wojny, podpisane w Genewie dnia 12 sierpnia 1949 roku*, Dz.U. 1956, nr 38, poz. 171, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19560380171/O/D1956038017102-za%C5%82.pdf> [dostęp: 21.08.2019].

W tym celu są i pozostaną zakazane w stosunku do wyżej wymienionych osób w każdym czasie i w każdym miejscu:

- a) zamachy na życie i nietykalność cielesną, w szczególności zabójstwa we wszelkiej postaci, okaleczenia, okrutne traktowanie, tortury i męki,
 - b) branie zakładników,
 - c) zamachy na godność osobistą, a w szczególności traktowanie poniżające i upokarzające,
 - d) skazywanie i wykonywanie egzekucji bez uprzedniego wyroku, wydanego przez sąd należycie ukonstytuowany i dający gwarancje procesowe, uznane za niezbędne przez narody cywilizowane.
- 2) Ranni i chorzy będą zbierani i leczeni²³.

Z kolei artykuł 370 konstytucji Indii głosi m.in.:

Kompetencje Parlamentu do wydawania ustaw dla wspomnianego stanu ogranicza się do tych wymienionych na liście [...], które w wyniku konsultacji z rządem stanu zostały uznane przez prezydenta za odpowiadające sprawom występującym w akcie o przystąpieniu stanu do Dominium Indii [...]. Ponadto zarządzenie takie, które odnosi się do spraw innych niż wymienione wyżej, może być wydane tylko za zgodą tego rządu²⁴.

Z punktu widzenia prawa sytuacja stanu Dżammu i Kaszmir jest wyjątkowa – jako jedyny posiada on własną konstytucję. Parlament krajowy ma obowiązek uznania opinii lokalnej legislatury odnośnie do zmiany granic stanu²⁵. Artykuł 370 konstytucji Indii nie może stracić mocy obowiązywania bez zgody Zgromadzenia Konstytucyjnego Dżammu i Kaszmiru²⁶. Tyle mówi prawo, lecz praktyka jego stosowania to już zupełnie odrębna kwestia, Pakistan bowiem od lat zarzuca Indiom niedotrzymywanie postanowień prawa międzynarodowego. Władze indyjskie twierdzą, że wina leży po stronie Pakistańczyków, gdyż wywołany przez nich konflikt zbrojny i szkolenie bojowników uniemożliwiają przeprowadzenie wolnych wyborów. A najmniej w tym wszystkim liczy się głos

²³ Tamże.

²⁴ *Konstytucja Republiki Indii*, tłum. i wstęp J. Trzciński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 192–194. Najnowsza wersja konstytucji została zamieszczana na państwowym portalu Indii: <http://india.gov.in/my-government/constitution-india/constitution-india-full-text> [dostęp: 21.08.2019].

²⁵ W przypadku innych stanów opinia miejscowej legislatury nie jest wiążąca dla rządu.

²⁶ Na początku sierpnia 2019 roku Indie unieważniły artykuł 370 swojej konstytucji, czyli odebrały specjalny status autonomiczny stanowi Dżammu i Kaszmir. Nastąpiło to wbrew wyrokowi Sądu Najwyższego Indii, który uznał takie działanie za niezgodne z konstytucją. Usunięcie artykułu 370 pozwoli osobom pochodzącym spoza stanu kupować w nim nieruchomości, starać się o pracę i stypendia, które wcześniej były zagwarantowane mieszkańcom Dżammu i Kaszmiru. Zdaniem ekspertów może to doprowadzić do zmian w strukturze społecznej jedynego stanu Indii zamieszkanego w większości przez muzułmanów.

samych Kaszmirczyków, którzy prawie 70 lat czekają na plebiscyt mający zadecydować o ich przyszłości. I nic nie wskazuje na to, że kiedykolwiek się on odbędzie. Zatem pytanie, które zadaje Haider: „Istniejemy czy nie istniejemy?”, ma głęboki sens. Właśnie na nie chcieliby odpowiedzieć mieszkańcy spornego terytorium. Czy istniejemy jako część Indii, czy Pakistanu, a może jako niepodległy kraj? Prawo do samostanowienia narodów jest przecież jedną z podstawowych zasad prawa międzynarodowego.

W filmie reżyser, w zgodzie z duchem pierwowzoru, znajduje miejsce również dla dwóch komicznych postaci, Rosenkrantza i Guildensterna. Zostają oni zamienieni na niewydarzonych właścicieli wypożyczalni kaset wideo, Salmana i Salmana, fanów Salmana Khana²⁷. Gdy po raz pierwszy ujrzymy ich na ekranie, będą zajęci tańczeniem do piosenki z filmu *Andaz Apna Apna* (Każdy ma własny styl, reż. Rajkumar Santoshi) z 1994 roku. Jest on zabawną komedią przedstawiającą dwóch bohaterów, Amara (Aamir Khan) i Prema (Salman Khan), jako utracjuszy, którzy przysparzają swoim ojcom samych kłopotów. Pewnego dnia wyczytują w gazecie, że do Indii przybyła bogata dziedziczka, córka przemysłowca, Raveena (Raveena Tandon), która pragnie wyjść za mąż. Postanawiają zdobyć jej serce i szybko się wzbogacić, co prowadzi do serii gagów i nieporozumień. Czyniąc z braci Salmanów wielbicieli filmów oraz prezentując zaplecze kina „Faraz” jako miejsce kaźni kaszmirskich patriotów, reżyser pokazuje inne oblicze kinematografii w Indiach. Choć bracia wydają się niegroźni, okazują się mordercami na usługach policji²⁸. Podobnie jak Rosenkrantz i Guildenstern w dramacie Shakespeare’a, poświęcają przyjaźń z Haiderem, by zyskać przychyłność Khurrama. Ostatecznie giną zabici przez tytułowego bohatera. Na ciekawy aspekt tej sceny zwraca uwagę Grażyna Stachówna, która twierdzi, że Haider, rozbijając im głowy kamieniem, symbolicznie niszczy kino jako narzędzie propagandy politycznej, tak często wykorzystywane w odniesieniu do wojny w Kaszmirze²⁹.

Znaczącą zmianą jest usunięcie postaci Horacja, będącego w literackim pierwowzorze jedynym przyjacielem Hamleta i osobą godną zaufania, wierną protagoniście i lojalną wobec niego od początku do końca. Właśnie Horacio ma obserwować reakcję króla podczas oglądania sztuki teatralnej. W filmie odpowiednikiem przedstawienia, którym duński książę zabawia Gertrudę i Klaudiusza, stał się klasyczny utwór taneczny *bismil*³⁰; to Haider jest jego głów-

²⁷ Salman Khan – aktor filmowy (zupełnie pozbawiony talentu), urodzony 27 grudnia 1965 roku w Indore w stanie Madhya Pradeś. Jest jedną z najbardziej wpływowych osób w Bollywood i jednym z trzech najważniejszych Khanów w indyjskim przemyśle filmowym (dwaj pozostali to Shah Rukh Khan i Aamir Khan). Od kilku lat filmy z jego udziałem biją rekordy wpływów w krajowym *box office*.

²⁸ Zob. G. Stachówna, *Shakespeare jedzie do Bollywood...*, s. 188.

²⁹ Tamże, s. 189.

³⁰ Słowo pochodzenia perskiego; w urdu oznacza ‘ranny’, ‘poświęcenie’ lub ‘kochanek’.

nym wykonawcą i obserwuje zachowanie Khurrama. Taniec odbywa się zaraz po tym, jak Ghazala zawiera związek małżeński z bratem zmarłego męża.

Brak postaci przyjaciela Hamleta wpływa na wydźwięk scen finałowych. Nie usłyszymy więc kwestii: „Horacjo, umieram. Moc tej trucizny mroczy moje zmysły. Już nie posłyszę wiadomości z Anglii. Lecz przepowiadam ci, że wybór padnie na Fortynbrasa. Mój głos konający oddaję za nim. To jemu masz złożyć relację o tym, co się zdarzyło, co mnie skłoniło... Reszta jest milczeniem”³¹. Finał filmu okazuje się całkowicie inny. Po śmierci swojej przyjaciółki Arshii Haider ukrywa się na cmentarzu wraz z kaszmirskimi separatystami, którzy pełnią również funkcję grabarzy i kopią grób dla Ofelii w czasie trwania utworu *So Jao* (Zaśnij). Po pogrzebie Khurram przybywa tam z wojskiem, żeby zabić tytułowego bohatera. Na miejscu pojawia się też Ghazala, która prosi syna, aby odstąpił od zemsty, bo ona do niczego nie prowadzi.

Bhardwaj w złożony, wielowymiarowy sposób oddał relację Haidera z matką. Postać Gertrudy była przecież różnorodnie interpretowana i doczekała się skrajnych ocen – od absolutnego potępienia do rozgrzeszenia. Filmowa Ghazala nie jest demonizowana. Wydaje się boleśnie prawdziwą, zwyczajną kobietą, która próbuje wywalczyć dla siebie i swoich bliskich choć trochę szczęścia. Widać również, że bardzo kocha syna. Wcześniej zmusiła go do wyjazdu na studia, grożąc popełnieniem samobójstwa, chciała bowiem uchronić Haidera przed dołączeniem do bojowników³². Gdy w końcu zaczyna rozumieć, że jej nowy mąż zdradził brata i bratanka, postanawia się zabić. Wysadza się w powietrze w obecności oddziału indyjskiej armii i Khurrama, aby uratować syna.

Ostatecznie Haider nie ginie, zresztą okazuje się, że jego wuj, choć ciężko ranny, także przeżył wybuch. Bohater staje więc przed dylematem: czy wybrać wierność matce, która prosiła o poniesienie zemsty, czy ojcu domagającemu się śmierci Khurrama. Decyduje się na to pierwsze i odchodzi, pozostawiwszy wuja przy życiu. Zakończenie filmu trudno jednak uznać za szczęśliwe. Haider stracił wszystkich bliskich; już usunięcie z fabuły Horacja potęgowało jego samotność, a w finale osiąga ona apogeum. Przez rząd Indii został uznany za separatystę, ciąży więc na nim wyrok śmierci. Nie pojawia się również żaden Fortynbras. Reżyser pokazał świat całkowicie pozbawiony nadziei. W Kaszmirze dalej panują armia, hucpa i AFSPA.

³¹ W. Shakespeare, *Hamlet*, tłum. S. Barańczak, w: tegoż, *Tragedie i kroniki*, Znak, Kraków 2013, s. 395.

³² Film *Yahaan* (Tutaj, reż. Shoojit Sircar) z 2005 roku opowiada m.in. o tym, że głównym celem rodziców mieszkających w Kaszmirze jest znalezienie dla swoich dzieci takiej partii, która będzie mogła zabrać je z Doliny, aby dłużej nie musiały znosić koszmarnego życia w owym rejonie.

Bibliografia

- Chhabra Aseem, Vishal Bhardwaj's „Haider” shows the truth about Kashmir that India can't wish away, „Quartz India” [online], 2.10.2014, <https://qz.com/275278/vishal-bhardwaj-haider-is-a-difficult-conversation-about-kashmir-that-must-takeplace> [dostęp: 21.08.2019].
- Joshi Namrata, Krzysztof... In Meerut, „Outlook” [online], 31.08.2009, <http://www.outlookindia.com/article/Krzysztof-In-Meerut/261415> [dostęp: 26.12.2019].
- Konstytucja Republiki Indii, tłum. i wstęp J. Trzeciński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.
- Konstytucja Republiki Indii, państwowy portal Indii, <http://india.gov.in/my-government/constitution-india/constitution-india-full-text> [dostęp: 21.08.2019].
- Konwencje o ochronie ofiar wojny, podpisane w Genewie dnia 12 sierpnia 1949 roku, Dz.U. 1956, nr 38, poz. 171, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19560380171/O/D1956038017102-za%C5%82.pdf> [dostęp: 21.08.2019].
- Kuszeńska Agnieszka, *Indyjsko-pakistański konflikt o Kaszmir*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Lalwani Vicky, Vishal Bhardwaj's „Haider” cleared with a UA certificate after 41 cuts, „Entertainment Times” [online], 6.09.2014, <http://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/bollywood/news> [dostęp: 21.08.2019].
- Narayan Shymala A., Mee Jon, *Powieściopisarze lat 50. i 60. XX wieku*, w: *Historia anglojęzycznej literatury indyjskiej*, red. A.K. Mehrotra, tłum. D. Stasik, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007, s. 314–329.
- Olszowska Martyna, *Tożsamość kulturowa w zglobalizowanej rzeczywistości. „The Blue Umbrella” Ruskina Bonda i Vishala Bhardwaja*, w: *Od „Ramajany” do „Slumdogy”. Filmowe adaptacje literatury indyjskiej*, red. G. Stachówna, T. Szurlej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.
- Parthasarathy Sindhuja, *The Plight of Kashmir's Half-Widows and Widows*, „The Wire” [online], 28.06.2016, <https://thewire.in/46426/the-plight-of-kashmirs-half-widows-and-widows> [dostęp: 20.12.2019].
- Shakespeare William, *Hamlet*, tłum. S. Barańczak, w: tegoż, *Tragedie i kroniki*, tłum. S. Barańczak, Znak, Kraków 2013, s. 241–397.
- Stachówna Grażyna, *Shakespeare jedzie do Bollywood*, w: *Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare'a*, red. O. Katafiasz, Wydawnictwo PWST im. Ludwika Solskiego, Kraków 2017, s. 175–192.
- Stasik Danuta, *Podręcznik języka hindi*, cz. 2, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2012.

Wojciech Kawala

Vishal Bhardwaj's *Haider*, or: how Bollywood delegitimizes Indian power in Kashmir

Summary

This article analyses Vishal Bhardwaj's film *Haider*, an adaptation of William Shakespeare's *Hamlet*. In addition, the article provides basic information about other works of the Indian

director, especially in the context of socio-political issues. The background of the events depicted in *Haider* is the war in Kashmir between India and Pakistan, which has been ongoing since 1947. The AFSPA (Armed Forces Special Powers Act), under which the father of the title character was arrested is discussed in passing in the paper. The film is also analyzed in the context of international law and the Indian Constitution to show how *Haider* delegitimizes Indian power in Kashmir.

Keywords: Kashmir, Vishal Bhardwaj, *Haider*, Hindi cinema, *Hamlet*, William Shakespeare

Michalina Lubaszewska

Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0001-5281-5883>

Winning is strictly prohibited O strategiach twórczych Banksy'ego i Jana Klaty*

Opisując wejście do wesołego miasteczka usytuowanego w Halensee pod Berlinem, Siegfried Kracauer wspomina o „robotnikach, szarych ludziach, urzędnikach, tłumie [...], [który – M.L.] uciekłszy od miasta, kłębi się przed tą bramą do iluzji miasta”¹. Dalej zaś – gdy omawia doświadczenie osób wsiadających do kolejki górskiej, głównej atrakcji lunaparku – pisze, że są „zwyczajcami, u ich stóp leżą czarownie napacykowane pałace”². Jak widać, niemiecki badacz, charakteryzując w latach 20. XX wieku funkcjonowanie wesołego miasteczka, zwraca uwagę na dwie idee immanentnie wpisane w jego formułę: grę iluzji oraz ucieczkę od codzienności, co można by też określić jako chwilowe wyzwolenie z ram systemu społecznego.

Podobne cechy lunaparku dostrzega po latach także Roger Caillois³. Otóż uznaje go za „świat znacznie bardziej »nasycony« niż świat powszedni”; zbudowany na generowanym przez tę przestrzeń doświadczeniu przyjemności, która z kolei opiera się na mechanizmach „iluzji i z góry zaakceptowanym rozgardiaszu”. Caillois wylicza również nieodłączne elementy składowe owego wyizolowanego miejsca, takie jak: „hałaśliwy i podniecony tłum, szal barw i światła, nieustanny ruch i zamieszanie zachęcające do swobody”. Co zaś najistotniejsze, wśród nadrzędnych funkcji atrakcji dostępnych w wesołym miasteczku wymienia dostarczanie „aż do przesytu przyjemności jak najsurowiej wzbронionych w życiu rzeczywistym”.

Z kolei Victor Turner w interesującym nas kontekście badawczym wprowadza pojęcie rozigrania i wyjaśnia, że we współczesnych społeczeństwach

* Pierwodruk w nieco odmiennym brzmieniu: „Śląskie Studia Polonistyczne” 2020, nr 2, s. 1–12, <https://doi.org/10.31261/SSP.2020.16.07>.

¹ S. Kracauer, *Ulice*, tłum. K. Wierzbicka, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 318.

² Tamże.

³ Zob. R. Caillois, *Gry i ludzie*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997, s. 115–118.

doznanie go jest możliwe jedynie w miejscach ściśle nadzorowanej swobody, do których zalicza się, jego zdaniem, właśnie wesołe miasteczko. Turner konstatuje, że rozigranie „stanowi lotną, czasem niebezpiecznie wybuchową substancję, którą instytucje kulturalne próbują butelkować [...] w ośrodkach symulacji, jak teatr, oraz w stanach kontrolowanej dezorientacji, takich jak jazda kolejką górską w lunaparku [...]”⁴.

Z przytoczonych uwag, formułowanych przez badaczy kultury niemal od stulecia, wyłania się obraz wesołego miasteczka jako miejsca barwnego, oddzielnego – by posłużyć się wyliczeniem Caillois – „bramami, girlandami, świetlnymi rampami lub napisami, masztami, chorągwiami, wszelkiego rodzaju dekoracjami widocznymi z daleka i zakreślającymi granice uświęconego świata”⁵; miejsca, gdzie iluzja (odnosząca się do rzeczywistości wykreowanego uniwersum, a co za tym idzie, również do oferowanej przez nie wolności) przeplata się nieustannie z mechanizmami, które tę iluzję niszczą. Ową zależność charakteryzuje celnie Kracauer. W cytowanym już fragmencie, skupionym na opisie doznań pasażerów kolejki górskiej, zaznacza, iż w pewnym momencie orientują się oni, że cały otaczający ich świat jest zaledwie atrapą: „[...] fasady były tylko fasadami, zwykłymi dekoracjami, zasłaniającymi olbrzymią drewnianą konstrukcję. [...] Przed chwilą jeszcze miasto cudów olśniewało przepychem, a teraz odsłania się jego nagi szkielet. [...] Małe pary ludzkie są jednocześnie zaczarowane i odczarowane”⁶.

W tym tekście spróbuję się przyjrzeć sztuce, która wykorzystuje zjawisko wesołego miasteczka, odwołuje się do idei, symboliki i funkcji lunaparków – miejsc ludycznych, opartych na grze iluzji i deziluzji, a równocześnie odgrywających rolę wentylu bezpieczeństwa (jak to wyraził Turner, „zabutelkowane” zostają w nich „niebezpieczne substancje wybuchowe”: wszelkie emocje i tęsknoty ludzkie, którym nie sposób dać ujścia w zwykłej codzienności). Istnieją bowiem wesołe miasteczka funkcjonujące jako chwyt konstrukcyjny w sztukach wizualnych i performatywnych. W przypadku tych pierwszych nie chodzi o użycie motywu ikonograficznego, lecz o rzeczywistą instalację, która nawiązuje swym kształtem do formuły współczesnego parku rozrywki. Z kolei w przypadku sztuk performatywnych mam na myśli włączenie do struktury spektaklu teatralnego odwzorowań atrakcji wypełniających takie miejsca, charakteryzujących się zaburzaniem stabilności percepcji.

Dwa przykłady można tu podać jako szczególnie wymowne: instalację *Dismaland* zaprojektowaną przez brytyjskiego artystę street artu Banksy’ego oraz elementy lunaparkowe wykorzystywane w teatrze stworzonym przez Jana Klatę. Wydaje się bowiem – a w każdym razie będę się starała to wykazać – że dopiero

⁴ V. Turner, *Body, Brain and Culture*, „Zygon” 1983, nr 18, cyt. za: R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, tłum. T. Kubikowski, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2000, s. 31–32.

⁵ R. Caillois, *Gry i ludzie...*, s. 115–116.

⁶ S. Kracauer, *Ulice...*, s. 318.

wtedy, gdy wesołe miasteczko przeniesione zostanie w obszar sztuki (w sposób dosłowny lub czysto conceptualny), może się stać prawdziwym znakiem uwolnienia od codzienności, a nade wszystko – sposobem wyrażania wywrotowych idei. Zwłaszcza że – by przywołać spostrzeżenie Umberta Eco – żyjemy obecnie w dobie permanentnej karnawalizacji życia codziennego⁷, zatem cezura między powszedniością a ludycznością, czyli poniekąd również rozrywką dostarczaną przez wesołe miasteczka, staje się coraz bardziej rozmyta.

Dlaczego akurat takie zestawienie: Banksy i Kłata? Oczywiście, w pierwszej kolejności nieodparcie narzuca się skojarzenie, że obaj tworzą sztukę zaangażowaną. Jednak oprócz tego jako wspólne rysy ich przedsięwzięć artystycznych wskazać można z całą pewnością ludyczność oraz grę z iluzją; ogólnie rzecz ujmując, działaniom obydwu patronuje duch zabawy. Zaangażowanie jawi się więc jako kategoria nadrzędna opisująca omawianą twórczość, ludyczność zaś i grę będę traktować jako środki wyrazu. Dzieła Banksy'ego cechuje specyficzne poczucie humoru manifestujące się poprzez estetykę groteski. Za przykłady takiej strategii twórczej niech posłużą: instalacja z Londynu z 2006 roku znana pod nazwą *Śmierć budki telefonicznej*, przedstawiająca typową londyńską czerwoną budkę telefoniczną – przewróconą i wygiętą niemal wpół, z wbitym w środek kilofem, oraz szablon zatytułowany *Rzucający kwiatami* – namalowany w Betlejem w 2005 roku, ukazujący zamaskowanego anarchistę, który rzuca bukietem kwiatów zamiast spodziewanym w takiej sytuacji kamieniem czy koktajlem Mołotowa.

Z kolei poetykę teatru Klaty charakteryzuje nasycenie obiektami materialnymi, które stają się nośnikami sensów niewidocznych na pierwszy rzut oka, a w dużej mierze wypełniają go przedmioty odsyłające do pola semantycznego związanego właśnie z ludycznością. Sam reżyser zaś – korzystam tu z dyktomii przyjętej przez Beatę Frydryczak⁸ – jawi się jako kolekcjoner radosny: podobny do dziecka, które swoją kolekcję rozmaitych, nierzadko dziwacznych przedmiotów wzbogaca za pomocą działań przypominających czynności tropicielskie myśliwego. Za przykład może służyć obiekt użyty w *Trojankach* Eurypidesa, mianowicie drewniana zabawka – konik na kółkach, ciągnięty na sznurku przez Odyseusza i będący dość oczywistym, prześmiewczym nawiązaniem do historii konia trojańskiego i zwycięstwa Greków nad mieszkańcami Ilionu. Ponieważ jednak owa zabawka pojawia się w scenie rozmowy Odyseusza z lamentującą Hekabe, uosabiającą ból wszystkich kobiet trojańskich, mamy do czynienia ze zderzeniem ludyczności z patosem, co nadaje spektaklowi aurę wieloznaczności i wprowadza szczególne napięcie: element ludyczny pomniejsza bowiem patos

⁷ Zob. U. Eco, *Od zabawy do karnawału*, tłum. J. Ugniewska, w: tegoż, *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów*, tłum. J. Ugniewska, K. Żaboklicki, A. Wasilewska, W.A.B., Warszawa 2007, s. 89–94.

⁸ Zob. B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 191–216.

(rozumiany zgodnie z etymologią, grec. *pathos* 'cierpienie'), a tym samym go uwypatnia.

Jeśli chodzi o kwestię iluzji, to właśnie zabawa nią jest zabiegiem często stosowanym przez Banksy'ego: włącza on do streetartowego dzieła jakiś stały obiekt realnie istniejący w przestrzeni miejskiej, np. w pracy anektującej rynną, która staje się jej integralną częścią. Artysta domalował postać dziewczynki puszczającej bańki mydlane i zjeżdżającej z owej rury; w ten sposób rynna przeistacza się w zjeżdżalnię (*Bubble slide Girl*, Londyn 2008). Inny przykład podobnego zamysłu stanowi szablon *Chłopiec z młotkiem*, powstały w 2013 roku w Nowym Jorku. Przedstawia on chłopca, który uderza tytułowym narzędziem w znajdującą się akurat w tym miejscu czerwoną studzienkę. Chwyt anektowania zastanych materialnych komponentów miasta i włączania ich do dzieł sztuki ulicznej polega na wywoływaniu pewnego zaburzenia percepcji: na pierwszy rzut oka trójwymiarowość elementów materialnych nie jest dostrzegalna. Dodatkowym efektem tej strategii twórczej okazuje się przywrócenie widzialności zwykle niezauważanym obiektom należącym do przestrzeni miejskiej: studzienkom, słupom oświetleniowym, rynnom, hydrantom, pokrywom kanalizacyjnym⁹.

Podobne chwytły obecne są w teatrze Klaty. Reżyser bawi się zarówno nadawaniem nowych funkcji i sensów przedmiotom codziennego użytku (łóżko w *Trylogii* przemienia się w rumaka, ale jednocześnie zachowuje swoje prymarne znaczenie), jak i wykorzystywaniem zastanych składników otoczenia i wprzęganiem ich do inscenizacji (konstrukcja Dworca Świebodzkiego w *Sprawie Dantona*).

Wspólną cechą charakteryzującą działania Banksy'ego i Jana Klaty jest także moc performatywności, co w przypadku reżysera *Trylogii* wydaje się oczywiste, lecz w odniesieniu do pierwszego z nich wymaga wyjaśnienia. Otóż należy zaznaczyć, że tworzenie w przestrzeni miejskiej wiąże się z całą otoczką sytuacyjną, która przypomina utajony performans. Przedstawiciele street artu, w tym Banksy – o ile nie pracują na zamówienie – działają nielegalnie, muszą zatem używać rozmaitych forteli, by realizować swe dzieła. Ponadto zaraz po zaistnieniu sztuka uliczna wchodzi w interakcję z widzami, dla których zyskuje walor zaskakującego zdarzenia.

Przyjrzyjmy się teraz, jak obaj artyści, operujący podobną estetyką, adaptują koncepcję wesołego miasteczka na potrzeby swej sztuki.

W 2015 roku Banksy stworzył instalację *Dismaland*, ułożoną w niegdyś popularnym i dobrze prosperującym, jednak w owym czasie już podupadłym kurorcie nadmorskim Weston-super-Mare w hrabstwie Somerset w północno-zachodniej Anglii. *Dismaland* to, rzecz jasna, subwersywna – ponura i ukazująca wszystko na opak – wersja Disneylandu, czyli najśłynniejszego wesołego

⁹ Zob. A. Gralińska-Toborek, *Graffiti i street art. Słowo, obraz, działanie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, s. 167–181.

miasteczka na świecie. Sam autor określił swój projekt mianem „Bemusement Park”, co należałoby przetłumaczyć dosłownie jako ‘wesołe miasteczko wprawiające w zakłopotanie, w konsternację’. Jednocześnie mamy tu do czynienia z zabawą językową, gdyż *bemusement* nawiązuje w sposób oczywisty do *amusement*, czyli zwykłego słownikowego określenia wesołego miasteczka. Banksy sarkastycznie opisywał też wykreowaną przez siebie ludyczną przestrzeń jako „rodzinny park rozrywki nienadający się dla dzieci”¹⁰. Dodatkowo w *Dismalandzie* wyodrębniona została przestrzeń wystawiennicza służąca do ekspozycji dzieł współczesnych artystów (m.in. Damiena Hirsta i Mike’a Rossa).

Przygotowania do tego wydarzenia artystycznego utrzymywane były w ścisłej tajemnicy aż do dnia otwarcia. Mieszkańców Weston-super-Mare informowano, że budowany jest plan zdjęciowy do hollywoodzkiego filmu. Niemniej w pewnym momencie nad odgrodzonym rusztowaniami i barierkami terenem zaczął dominować olbrzymich rozmiarów kolorowy jarmarczny wiatraczek – także dzieło Banksy’ego, które zresztą jako jedyne zachowano po rozebraniu instalacji, funkcjonującej zaledwie miesiąc.

Subwersywna zabawa formułą Disneylandu, zasygnalizowana już w nazwie projektu, obejmuje zarówno sferę wszelkich atrakcji, które można znaleźć w tym dziwacznym i posępnym wesołym miasteczku, jak i stronę organizacyjną: obsługa techniczna jest z zasady nieprzychylnie nastawiona do zwiedzających – droczy się przy wydawaniu biletów wstępu, z niechęcią udziela jakichkolwiek informacji itp. Banksy kreuje bowiem przestrzeń, która w rzeczywistości ma być zminiaturyzowanym odtworzeniem, a zarazem metaforą współczesnego społeczeństwa oraz mechanizmów nim rządzących. W tym celu brytyjski artysta street artu subwersywnie przepoczwarza Disneyland, owa subwersja zaś – jak to ujął Grzegorz Dziamski – „polega na naśladowaniu, na utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń. [...] To nie jest krytyka wprost, bezpośrednia, tylko krytyka pełna dwuznaczności”¹¹.

Nieprzypadkowo Banksy obiera za obiekt subwersji akurat Disneyland. Przypomnijmy, że ten największy park rozrywki na świecie, założony w 1955 roku w Kalifornii przez Walta Disneya, miał stanowić odzwierciedlenie idealnego obrazu Ameryki. Warto być może nadmienić w tym miejscu, iż Federico Fellini, który przebywał pod koniec lat 50. w Stanach Zjednoczonych, rozmyślał nad stworzeniem filmu o Disneylandzie traktowanym właśnie jako miniatura Ameryki. Ostatecznie pomysłu nie zrealizował, ale pozostały reminiscencje ze spotkania

¹⁰ „Family theme park unsuitable for small children”, cyt. za: M. Brown, *Banksy’s Dismaland: „Amusements and anarchy” in artist’s biggest project yet*, „The Guardian” [online], 20.08.2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/20/banksy-dismaland-amusements-anarchy-weston-super-mare> [dostęp: 3.04.2022].

¹¹ G. Dziamski, *Wartości sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje i prowokuje do rozmów o wartościach* [głos w dyskusji], „Gazeta Malarzy i Poetów” 2001, nr 2/3, cyt. za: Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2006, s. 9–10.

z Disneyem. Opisuje go jako „bardzo sympatycznego błazna, ubranego w marynarkę ze złotymi epoletami jak herszt bandy”, który wręczył Felliniemu oraz Giulietcie Masinie rewolwer, by mogli się bronić w czasie zamarkowanego ataku bandytów na saloon, gdzie akurat się znajdowali. Jak zauważa włoski reżyser, „[s]pędziłem tam [w Disneylandzie – M.L.] dwa dni i dzisiaj we wspomnieniu wydaje mi się dziwne, że nikt nie nakręcił nigdy filmu o tym zjawisku, ponieważ byłby to unikalny sposób opowiedzenia o Ameryce, jakby dokument”¹².

Ów park rozrywki można by zatem uznać za feeryczne przedstawienie amerykańskiego snu. Louis Marin, który analizuje Disneyland z punktu widzenia waloryzacji przestrzeni, nazywa go „zdegenerowaną utopią”¹³, czyli utopią zrealizowaną w formie mitu ukazującego Amerykę przez pryzmat wyidealizowanej przeszłości i przyszłości. Z kolei Umberto Eco postrzega to miejsce jako przestrzeń hiperrealną, w której granicach odtwarzany jest wiernie świat fantazji. Inaczej mówiąc: kreowana tam rzeczywistość operuje znakami pozbawionymi referencji¹⁴. Jeszcze dalej w swych rozpoznaniach idzie Jean Baudrillard, gdy pisze, iż ideologiczny wymiar owego fenomenu utajnia działanie „symulacji trzeciego rzędu”:

Disneyland istnieje po to, by zataić fakt, że „rzeczywisty” kraj, cała „rzeczywista” Ameryka jest Disneylandem. [...] Sfera wyobrażeń otaczająca Disneyland nie jest już ani prawdziwa, ani fałszywa, jest to maszyna przewencyjna wprowadzona w ruch w przeciwnym celu – po to, by ożywić fikcję rzeczywistości. Stąd idiotyzm owej wyobraźniowości, jej infantylna degeneracja. Świat ten mieni się dziecięcym, chcąc sprawić, byśmy uwierzyli, że dorośli są gdzie indziej, w „rzeczywistym” świecie – po to, by kryć, że prawdziwy infantylizm jest wszędzie i jest on cechą właściwą samym dorosłym, którzy przybywają tu, by udawać dzieci oraz pielęgnować złudzenia co do własnego rzeczywistego infantylizmu¹⁵.

Baudrillard zatem widzi Disneyland jako maszynę, której nadrzędny cel stanowi ukrywanie, że nie istnieje inny – prawdziwy, nie infantylny – świat na zewnątrz. *Dismaland* Banksy’ego natomiast jawi się jako dokładna tego odwrotność: jest odwróceniem Disneylandu zarówno pod względem budowy (prezentuje bowiem, o czym piszę dalej, emblematyczne dla niego obiekty, lecz w zdegenerowanej postaci), jak i jego zakamuflowanej, a odczytanej i wskazanej przez Baudrillarda funkcji. *Dismaland* nie tylko demaskuje prawdziwe oblicze

¹² Fellini. *Zawód: reżyser*. Rozmowy, przeprowadziła R. Cirio, tłum. A. Osmólska-Mętrak, Świat Literacki, Izabelin 2003, s. 118–119.

¹³ Zob. L. Marin, *Dégénérescence utopique: Disneyland*, w: tegoż, *Utopiques: jeux d’espaces*, Éditions de Minuit, Paris 1973, s. 297–324.

¹⁴ Zob. U. Eco, *Podróż do hiperrealności*, tłum. J. Ugniewska, w: tegoż, *Podziemni bogowie. Wybór szkiców*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 2007, s. 53–63.

¹⁵ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 19–20.

współczesnego społeczeństwa, lecz także, co najważniejsze, daje narzędzia do walki z jego opresyjnymi, antyhumanistycznymi i konsumpcjonistycznymi mechanizmami.

Gdy spojrzeć na *Dismaland* od strony formalnej, opierającej się na schemacie pozornego naśladownictwa formuły estetycznej pierwowzoru, na pewno trzeba wspomnieć o wykreowanym przez Banksy'ego zamku – symbolu Disneylandu¹⁶ – przed którym ulokowana została figura Małej Syrenki (Little Mermaid). Zamek, utrzymany w kolorze szarości, ma podziurawiony dach i wygląda, jakby miał zaraz runąć, a otacza go fosa wypełniona brudną wodą. Inny przykład obiektu odwołującego się bezpośrednio do disneyowskiej wyobraźniowości to znajdująca się we wnętrzu zamku karoca z Kopciuszkiem. Karoca jest jednak przewrócona i zgnieciona jak samochód po wypadku drogowym; z jej okna wystaje głowa postaci mającej być odwzorowaniem Cinderelli, najwyraźniej martwej. Instalacja ta, również autorstwa Banksy'ego, stanowi symboliczne, mocno ambiwalentne upamiętnienie tragicznie zmarłej księżnej Diany.

Jeśli chodzi o uniwersalne atrakcje, typowe dla wesołych miasteczek, jarmarków i innych miejsc zbiorowych zabaw, włącznie z Disneylandem, to z pewnością należy do nich karuzela, popularna od XIX wieku. Nie mogło jej zabraknąć także w *Dismalandzie*. Z pozoru wygląda zwyczajnie: kręcąca się wokół własnej osi okrągła platforma o napędzie elektrycznym, na której umieszczono siedziska w kształcie koni. Jednakże poza utrzymanymi w jarmarcznej estetyce końmi dostrzec można tam postać rzeźnika w białym fartuchu, umazanego krwią, z tasakiem w ręku. Zamyśl polegał na symbolicznym i groteskowym zarazem skomentowaniu głośnej w owym czasie afery związanej z nielegalną rzezią koni i sprzedażą koniny. Instalacja odnosi się więc do aktualnej wtedy sprawy poruszającej opinię publiczną i ma znamiona artystycznej kontestacji.

Inny przykład atrakcji, które na pierwszy rzut oka przywodzą na myśl te z tradycyjnego parku rozrywki, to zdalnie sterowane łódki, pływające w minizatoce. Znajdują się w nich jednak postacie uchodźców, a mechanizm sterowania zaprogramowany został w taki sposób, aby uniemożliwić sprowadzenie łódek do brzegu. To również jest instalacja Banksy'ego, wyraz jego zaangażowanej postawy wobec kryzysu migracyjnego w Europie.

Do ludycznych atrakcji *Dismalandu*, z jednej strony powierzchownie nawiązujących do zabaw w typowym wesołym miasteczku, z drugiej zaś obnażających idee i struktury regulujące naszą rzeczywistość społeczną, a zarazem skłaniających do buntu przeciwko nim, można zaliczyć wymyślone przez Banksy'ego strzelnicę oraz minipole golfowe. Na szyldzie budki, w której za jednego funta celuje się do puszek, widnieje napis: *Winning is strictly pro-*

¹⁶ Za wzór zamku Kopciuszka znajdującego się w Disneylandzie na Florydzie oraz zamku Śpiącej Królowej w Kalifornii posłużył słynny bawarski zamek Neuschwanstein.

hibited („Wygrywanie surowo wzbronione”). I rzeczywiście, na strzelnicy tej nie da się trafić do celu, bo strzelby nabijane są lekkimi korkami, które spadają natychmiast po wystrzeleniu. Z kolei gra na polu golfowym nie może się udać, gdyż raz wybita piłka znika bezpowrotnie. Hasło „Wygrywanie surowo wzbronione” z pewnością stanowi – przez kontrast z dominującym dziś w sferze wartości społecznych absolutyzowaniem sukcesu – dowcipne ujawnienie opresyjnych mechanizmów systemu, w którym żyjemy. Ponadto funkcjonować może jednocześnie jako zachęta do przeciwstawiania się owym mechanizmom, Banksy bowiem dokonuje bardzo przemyślnego, subwersywnego przejęcia słów „surowo wzbronione”. Następuje tu karnawałowe odwrócenie porządku: w takim układzie słowa te są wymierzone przeciwko systemowi, przeciwko władzy (społecznej, politycznej), która jest ich pierwotnym twórcą. W ten sposób owo hasło zaczyna wybrzmiewać jako swoiste nawoływanie do przechwytywania narzędzi opresji i propagandy i zmieniania kierunku wektorów ich działania.

Dobrym zobrazowaniem opisanych tu zabiegów jest podmienianie lub przerabianie tekstów reklamowych. Zresztą technik zamiany plakatów można się było nauczyć w samym *Dismalandzie*, ponieważ znalazło się tam miejsce również dla nieskrywanych działań wzywających do postawy antysystemowej: były to warsztaty, na których uczono partyzanckich technik przydatnych w walce z władzą. Prezentowano m.in. rozmaite metody otwierania oszklonych gablot na reklamy (tzw. citylightów), powszechnego elementu przystanków autobusowych, oczywiście po to, by w realnym świecie uczestnicy warsztatów umieli podmieniać umieszczane tam treści na własne.

Wspomniane hasło ze strzelnicy: „Wygrywanie surowo wzbronione”, przewrotny zakaz o znamionach oksymoronu, służyć może jako metafora strategii twórczej nie tylko Banksy’ego, lecz także Jana Klaty. Obaj artyści stosują bowiem zabieg synchronicznego obrazowania rzeczywistości i opatrywania jej krytycznym komentarzem, formułowanym bardziej lub mniej wprost, stanowiącym wyraz zaangażowania.

Do charakterystycznych cech teatru Klaty należy komentowanie rzeczywistości społecznej poprzez wplatanie w spektakle materialnych, muzycznych i werbalnych cytatów z obszaru kultury popularnej i codzienności. Niespodziewane pojawianie się owych wstawek, pełniących funkcję swoistego udziwnienia, wywołuje dezorientację u widza. Zmieniające się niczym w kalejdoskopie, nasycone cytataми obrazy tworzą efekt *illinx*, czyli wiru – jednej z form zabawy wyodrębnionych przez Rogera Caillois, której doświadczyć można, zdaniem badacza, właśnie w wesołym miasteczku. Aby zobrazować ten mechanizm, chciałabym się skupić na paru spektaklach, w których na pierwszy plan wybija się pewien typ tego zawirowania powodującego utratę stabilności percepcji. Można by ów typ określić mianem atrakcji – na wzór atrakcji znamiennych dla wesołego miasteczka, choć nasuwa się tu nieodparcie również skojarzenie z tzw. montażem

atrakcji Siergieja Eisensteina, czyli tworzeniem takich zestawień ujęć filmowych, które wzbudzają w widzach silne reakcje emocjonalne¹⁷. W przypadku teatru Klaty chodzi jednak bardziej o atrakcje oparte na chwytach zakorzenionych w ludyczności, na zabiegach mających nie tyle szokować, ile wywoływać efekt *illinx* – zawrotu głowy, oszołomienia.

W *Witaj/Żegnaj* – próbie inscenizacji eksperymentu literackiego amerykańskiej pisarki Suzan-Lori Parks *365 Days / 365 Plays* – Kłata przedstawia postmodernistyczną, konsumpcjonistyczną rzeczywistość społeczną, zmieniającą się w zawrotnym tempie. Wykorzystany tekst bowiem to zbieranina poszatkowanych fragmentów i śladów codzienności, rozmów ulicznych, urywków zasłyszanych w mediach, przechodzących jedne w drugie i niepowiązanych ze sobą. Aby oddać ów chaos i natłok zdarzeń i informacji, artysta używa sceny obrotowej. Na podzielonej na trzy segmenty scenie, zgodnie ze strukturą tekstu Parks, aktorzy nie kreują żadnych konkretnych ról, jedynie prezentują niepołączone ze sobą strzępki rozmaitych narracji. W rezultacie wprowadzają widza w dezorientację i oszołomienie, podobne do tego odczuwanego w wesołym miasteczku podczas złożonej z nieustannych okrążeń jazdy na diabelskim młynie. Kłata stosuje tu chwyt polegający na obnażaniu zdehumanizowanej rzeczywistości, a zarazem krytykuje ją i stara się odstręczyć od niej widza, wykorzystując w tym celu te same zabiegi, które stanowią jej budulec: nadmiar, bylejałość.

Innym zagadnieniem istotnym dla teatru Jana Klaty jest problematyka związana z polskością. W *Trylogii* według Henryka Sienkiewicza kreuje prześmiewczy, jednocześnie zaś wzruszający wizerunek Polski i polskości – pewnych cech mentalnych niezmiennych się na przestrzeni dziejów: heroizmu i tendencji do straceńczej walki, ale też pijaństwa, zamięłowania do swarów i przepychu. Reżyser ukazuje zawiłą historię Polski w XVII wieku i każe postaciom mówić niezmiennym, archaizowanym Sienkiewiczowskim tekstem, lecz przepłata przeszłość znakami współczesności: pan Wołodyjowski występuje w dresie i trampkach, Zagłoba nosi na rękę kilka złotych zegarków, Krzysia Drohojowska i Baśka Jeziorkowska ubrane są według dzisiejszej mody prowincjonalnej, posłowie przybywający do księcia Radziwiłła noszą peruki stylizowane na afro i tańczą do muzyki techno. Z tych przenikających się jak w kalejdoskopie znaków utrzymanych w rozmaitych stylistykach wyłania się obraz Polski zniekształcony niczym w gabinecie luster. Kłata nie tylko ujawnia, ale przede wszystkim uwykuła i przejawia nasze niezmiennie, wręcz spetryfikowane rysy narodowe. Jest to swego rodzaju kontestacja i zarazem próba wskazania innej drogi, którą reżyser tłumaczy następująco: „Myślę, że w tym, co opowiadam na temat Polski i rodaków, jestem bliski wizji patriotyzmu wyrażonej w prostym wierszu przez mojego idola Cypriana Norwida: »Czy ten ptak własne gniazdo kała, co je kała,

¹⁷ Zob. M. Hendrykowski, *Montaż atrakcji*, [hasło] w: tegoż, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 23.

czy ten, co mówić o tym nie pozwala?«. Głaskanie i lukrowanie wrzodów nie jest niczym dobrym”¹⁸.

Idea ujawniania problemów stale dotykających Polskę patronuje też przedstawieniu *Utwór o Matce i Ojczyźnie* według tekstu oratorium Bożeny Keff. Tę historię matki, której tożsamość określa doświadczenie Holokaustu, oraz córki pozbawianej prawa do odrębnego życia czytać należy jako metaforę (co sugeruje już sam tytuł) opowieści o Polsce. Warto się przyjrzeć scenicznemu sposobowi zaprezentowania relacji bohaterki¹⁹. W spektaklu Klaty Usia – córka nieumiejąca się wyzwolić od domowej mitologii związanej z historią ocalenia swojej matki – ucieka w świat fantazji. Materialnym znakiem jej eskapizmu jest szafa pancerna, w której wnętrzu ukazują się dzikie pnącza i liany, oddające myśli Usi o realnej ucieczce, ale jednocześnie ewokujące ich marzycielski wymiar. Niemniej na scenie znajdują się jeszcze trzy inne szafy. Każda staje się nośnikiem odmiennych znaczeń w zależności od kontekstu, lecz, co istotne, kolejne punkty dramaturgiczne – kolejne problemy dotyczące zarazem partykularnej historii rodzinnej i dziejów Polski – są ujawniane właśnie za pośrednictwem którejś z szaf: postacie wychodzą z nich i wchodzą tam z powrotem. W ten sposób zakreślona zostaje kolistą struktura inscenizacji, wzmocniona dodatkowo powtarzającymi się, śpiewanymi tekstami oratorium. Spektakl zaczyna jawić się niczym karuzela: zachowany jest rytm, cyklicznie używane są te same obiekty, a owa kolistą struktura przywodzi też na myśl historiozoficzną warstwę znaczeniową utworu – aktualizuje zakłęty krąg stałych schematów w dziejach Polski.

Sposób funkcjonowania omówionych tu, z konieczności wyrywkowo, przykładów wykorzystania formuły wesołego miasteczka w obszarze sztuk wizualnych i performatywnych można by lapidarnie spuentować, odwołując się do sceny końcowej ze *Stroszka* Wernera Herzoga. Otóż jak pamiętamy, protagonista – niemiecki emigrant, któremu nie ziścił się sen o Ameryce jako kraju obfitości – w desperacji napada na sklep, kradnie żywność i w rezultacie jest ścigany przez policję. Rozczarowany amerykańskim systemem polityczno-społecznym, w ludycznym i kontestatorskim odruchu udaje się do wesołego miasteczka, gdzie włącza rozmaite urządzenia, m.in. automaty z tresowanymi zwierzętami: kurczakiem tańczącym w rytm utworu z szafy grającej, kurą grającą na minipianinie oraz królikiem uruchamiającym alarm w zabawkowej miniaturowej wozu strażackiego. Okazuje się jednak, że owych urządzeń nie da się już zatrzymać...

¹⁸ A. Kyzioł, *Wojna trwa. Rozmowa z Janem Klatą*, „Polityka” 2006, nr 5, s. 56. (Właśc.: „Czy ten ptak kała gniazdo [...]”).

¹⁹ Przychodzi tu na myśl – sytuująca się w opozycji do idei zawartych w tekście Keff – koncepcja Luce Irigaray: odzyskanie suwerennego głosu kobiet poprzez odbudowanie pierwotnej, biologicznej jedności cielesnej z matką. Zob. L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, tłum. A. Araszkiewicz, eFka, Kraków 2000.

Bibliografia

- Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005.
- Brown Mark, *Banksy's Dismaland: „Amusements and anarchism” in artist's biggest project yet*, „The Guardian” [online], 20.08.2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/20/banksy-dismaland-amusements-anarchism-weston-super-mare> [dostęp: 3.04.2022].
- Caillois Roger, *Gry i ludzie*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.
- Eco Umberto, *Od zabawy do karnawału*, tłum. J. Ugniewska, w: tegoż, *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów*, tłum. J. Ugniewska, K. Żaboklicki, A. Wasilewska, W.A.B., Warszawa 2007, s. 89–94.
- Eco Umberto, *Podróż do hiperrealności*, tłum. J. Ugniewska, w: tegoż, *Podziemni bogowie. Wybór szkiców*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 2007, s. 11–73.
- Fellini. *Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeprowadziła R. Cirio, tłum. A. Osmólska-Mętrak, Świat Literacki, Izabelin 2003.
- Frydryczak Beata, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002.
- Gralińska-Toborek Agnieszka, *Graffiti i street art. Słowo, obraz, działanie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.
- Hendrykowski Marek, *Montaż atrakcji*, [hasło] w: *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994.
- Irigaray Luce, *Ciało-w-ciało z matką*, tłum. A. Araszkiewicz, eFka, Kraków 2000.
- Kracauer Siegfried, *Ulice*, tłum. K. Wierzbicka, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 287–325.
- Kyzioł Aneta, *Wojna trwa. Rozmowa z Janem Klatą*, „Polityka” 2006, nr 5, s. 56.
- Marin Louis, *Utopiques: jeux d'espaces*, Éditions de Minut, Paris 1973.
- Ronduda Łukasz, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006.
- Schechner Richard, *Przyszłość rytuału*, tłum. T. Kubikowski, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2000.

Michalina Lubaszewska

“Winning is strictly prohibited”

On the creative strategies of Banksy and Jan Kłata

Summary

The text constitutes an analysis of the work of two socially-engaged artists: Banksy and Jan Kłata, who use the motif of an amusement park in their works. Banksy uses it in a literal – though subversive – way in his project *Dismaland*, which presents a mocking reversal of Disneyland. Kłata, on the other hand, in his performances that often function as a commentary on the reality that surrounds us, uses a set of formal “attractions” reminiscent of those found at an amusement park, which put the viewer (like Eisenstein’s montage of attractions) in a state of perceptual dissonance. The author argues that the space created by engaged art, which utilizes the concept of the amusement park, allows for a true rebellion against the established order. Real amusement parks, on the other hand, create only an illusion of the possibility to break from the existing social norms.

Keywords: amusement park, subversion, ludic art, Banksy, Jan Klata

„Najbardziej skondensowana w formie poezja” – międzywojenny fotomontaż polski*

Sztuka jest najwyższą radością, jaką człowiek może sobie dać.

Karol Marks

Celem niniejszego szkicu jest refleksja nad techniką fotomontażową, której dynamiczny rozwój w Polsce nastąpił w okresie międzywojennym za sprawą działania awangardzystów. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie o proveniencję fotomontażu, jego protoplastów i modyfikatorów, a także zastanowię się nad czynnikami, które sprawiły, że właśnie ta metoda twórcza spopularyzowała się i rozkwitła w naszym kraju we wspomnianym dwudziestolecu, a po wojnie zyskała kontynuatorów.

Kwestia pochodzenia fotomontażu nie jest do końca jasna – badacze nie są zgodni, kto wykonał pierwsze prace ani które z nich można już było określać tym mianem. Branżowe czasopisma podejmowały to zagadnienie wielokrotnie (mam na myśli przede wszystkim artykuły i wzmianki w „Wiadomościach Fotograficznych”, „Nowościach Fotograficznych”, „Obscurze” i „Fotografii”). Na samym początku najlepiej będzie wyjaśnić omawiane pojęcie. Najstarszą definicją, do której udało mi się dotrzeć, jest formuła Józefa Świątkowskiego opublikowana w 1933 roku na łamach „Nowości Fotograficznych”: „Zestawianie obok siebie różnych obrazków fotograficznych, czyli »montowanie« ich w jedną całość, w jeden obraz wspólny, nazywa się fotomontażem”¹. W tym zdaniu pojawiają się dwie składowe niezmiennie istotne, by w ogóle mówić o interesującym nas zabiegu artystycznym, tzn. fotografia i montaż. Fragmenty zdjęć (rzadziej całe fotografie) są ze sobą zestawiane, a więc zmontowane, ułożone w nową kompozycję. Trzeba jednak podkreślić, że cytowana wypowiedź w żadnym wypadku nie może być uznana za tekst naukowy, lecz raczej za proste wyjaśnienie skierowane najprawdopodobniej do fotografów amatorów. Dalej autor w tym samym popularnonaukowym tonie wskazuje na ewentualność zaburzenia

* Pierwodruk w nieco odmiennym brzmieniu: „Najbardziej skondensowana w formie poezja” – zarys międzywojennego fotomontażu polskiego, „Bibliotekarz Podlaski” 2021, nr 4, s. 207–223.

¹ J. Świątkowski, *O fotomontażu*, „Nowości Fotograficzne” 1933, nr 2, s. 7.

stosunku wielkości zestawionych (zmontowanych) elementów i wynikający stąd nieraz kontrowersyjny stopień ich przystawalności do siebie i do rzeczywistości. Według Świtkowskiego taka metoda obrazowania jest pionierska i zazwyczaj korzystają z niej „nowoczesne czasopisma ilustrowane”².

Gwoli ścisłości należałoby jednak w poszukiwaniu źródeł fotomontażu cofnąć się do XIX wieku, kiedy to wiktoriański malarz Oscar Rejlander i fotografik Henry Peach Robinson, zafascynowani możliwościami sztuki rejestrowania obrazu za pomocą światła, zaczęli podejmować próby ingerencji w gotowe zdjęcia i tworzyć z nich nowe kompozycje³. Praca Rejlandera *The Two Ways of Life* z 1857 roku była przez niego uważana za pierwszy w historii fotomontaż, a samego siebie malarz mianował wynalazcą tej metody. Kompozycja powstawała sześć tygodni i składa się z 32 obrazów nieskazitelnie połączonych w spójną całość. Stworzony obiekt przywodzi na myśl dzieła renesansowe, zastosowanie zbieżnej perspektywy odsyła np. do *Ostatniej wieczerzy* Leonarda da Vinci. Część postaci jest zamazana, zamglona lub nieostra, co wzmacnia klarowność osób przedstawionych centralnie, a będący głównym źródłem światła łukowaty otwór w ścianie skupia uwagę odbiorcy na trzech mężczyznach, którzy stanowią oś kompozycji. Układ figur ludzkich wydaje się odwołaniem do obrazu *Szkoła ateńska* Rafaela Santiogo, gdzie w centrum (notabene również na tle łukowatego przejścia, za którym widać błękit nieba) zaprezentowani zostali Platon i Arystoteles. Pierwszy z nich unosi palec wskazujący prawej dłoni ku niebu, drugi zaś wskazuje na ziemię dookoła nich, trzymając prawą rękę przed sobą. Wokół znajduje się kłębowski mężczyzn w mniej lub bardziej odpowiednich pozach, a sposób ich usadowienia miał ilustrować różne rodzaje skupienia na studiowaniu filozofii. Analogicznie do tego dzieła zostały przedstawione centralne postacie w *The Two Ways of Life*. Trzeba jednak zauważyć dosyć istotne różnice: brodaty starszy mężczyzna, który unosi prawą dłoń, robi to raczej w geście pozdrowienia czy też błogosławieństwa, lewą ręką trzyma dłoń jasnego, eterycznego młodzieńca z przymkniętymi powiekami. Przy górnej krawędzi fotomontażu zwisają kotary, co przywodzi na myśl kurtynę teatralną, jednocześnie zaś kieruje wzrok widza w stronę znajdujących się na „scenie” jaśniejszych, utrzymanych w skali szarości wizerunków półnagich kobiet (są one – jak się zdaje – swoistą grą z męskim tłumem ze *Szkoły ateńskiej*) oraz mężczyzn należących do różnych grup społecznych i odzianych według rozmaitych konwencji.

Wiesław Hudon w artykule z 1970 roku zatytułowanym *Rodowód i specyfika fotomontażu* bezceremonialnie rozprawia się z opinią, jakoby Rejlander i Robinson mogli jakkolwiek uchodzić za wynalazców tej techniki. Wskazuje

² Tamże.

³ Zob. Rejlander & Robinson. *Photomontage Experts*, <https://spark.adobe.com/page/uEbpqRuYgqDoG/> [dostęp: 13.09.2019].

na zasadniczą niezgodność założeń formalnych ówczesnych twórców z ideami, które przyświecały artystom w XX wieku:

Jest sprawą jasną, że rodowód fotomontażu nie sięga do dziewiętnastowiecznych kompozycji Rejlandera i Robinsona. Choć nie sposób zaprzeczyć, że prace tych artystów były w jakimś sensie „fotomontażami”, to znaczy – posługiwały się tworzywem w postaci studium fotograficznego, montowanym później na płaszczyźnie. Rejlanderowi i Robinsonowi chodziło jednak o posłużenie się zabiegiem montażu w celu uzyskania pewnej rzeczywistości spójnej⁴.

Hudon zarzuca wiktoriańskim artystom, że próbowali stwarzać iluzję prawdziwości, autentyczności, korzystając z fotografii, które w myśl późniejszych koncepcji, np. Rolanda Barthes’a (*Światło obrazu*), są elementem przedstawiającym rzeczywistość, dowodem na istnienie czegoś. Oskarżenie polskiego fotografa jest zasadnicze, ponieważ uważa on, że zamiarem Rejlandera i Robinsona było oszukiwanie odbiorców. (Ten rodzaj fotomontażu, zakamuflowanego i wygładzonego, wrócił potem do łask w tabloidach, prasie brukowej czy też fotografii politycznej. W epoce cyfrowej szczególnie upodobali go sobie użytkownicy mediów społecznościowych. Z perspektywy źródeł genealogii fotomontażu będzie to jednak odległa przyszłość).

Początek XX wieku przyniósł kolejne eksperymenty mające na celu eksplorację techniki fotograficznej, o czym świadczą np. pocztówki wojenne z 1917 roku. Należy do nich *Stolzenfels am Rhein*⁵ nieznanego autorstwa, która jest właściwie kolażem, ponieważ nie ogranicza się do jednego tworzywa, lecz łączy malarstwo i fotografię. Na tę kompozycję zwracam uwagę przede wszystkim dlatego, że na obrazie sam element fotograficzny bardzo skrupulatnie zmontowano, chodzi więc o swoisty fotomontaż (swoisty, ponieważ wpisany w kolaż). Tło – górski pejzaż – zostało namalowane, podobnie jak postacie machającej matki i dwójki dzieci. Są one przedstawione płasko i naiwnie, w szczególny, tradycyjny sposób, przywołujący małomiasteczkowy styl życia. Sylwetki żołnierzy w pruskich mundurach, w pikielhaubach i z karabinami na ramionach zostały wzięte z fotografii i wkomponowane w obraz. Ich wizerunki zduplikowano: ośmioosobowy pluton to tak naprawdę zaledwie trzy osoby utrwalone na zdjęciu. Jeden z żołnierzy odwraca głowę w stronę kobiety, dzieci i sielskiego pejzażu, aby na nich spojrzeć – zapewne po raz ostatni przed wyruszeniem na wojnę.

Pierwszowojenny montaż wydaje się niezdarne (jeden z mężczyzn stoi sąsiadowi na bucie), lecz ogólny obraz oddziały jest bardzo spójny: wszyscy jego

⁴ W. Hudon, *Rodowód i specyfika fotomontażu*, „Fotografia” 1970, nr 6, s. 129.

⁵ Zob. E. Otto, *The Secret History of Photomontage. On the Origins of the Composite Form and the Weimar Photomontages of Marianne Brandt*, w: *Weimar Publics / Weimar Subjects. Rethinking the Political Culture of Germany in the 1920s*, eds. K. Canning, K. Barndt, K. McGuire, Berghahn Books, New York–Oxford 2010, s. 67.

członkowie są podobnego wzrostu, w odpowiednio dobranym umundurowaniu i mają identyczny, zdecydowany wyraz twarzy. Na ich tle unikatową, gdyż specyficznie wyodrębnioną, figurę stanowi żołnierz odwracający się w kierunku bliskich i pejzażu – usytuowany po lewej stronie, spogląda nie ku widzowi, lecz ku namalowanym osobom. Tylko on w zasadzie nie ma twarzy i jako jedyny nie został zduplikowany w fotomontażu. Dystans między bezpieczną krainą lat dziecięcych, gdzie stoi dom rodzinny, a rzeczywistością wojenną i powinnością wojskowego jest ukazany wyraźnie przez zastosowanie i połączenie dwóch opozycyjnych technik: malarstwa i fotografii. Dzięki niewidocznej twarzy sentymentalnego żołnierza mógł się z nim utożsamić każdy, kto tę pocztówkę wysyłał w ojczyste strony.

Elizabeth Otto w artykule o tajemnicach historii fotomontaży zauważa, że podobne kompozycje wykonywał w owym czasie także Albert Pfeiffer:

[...] sytuował swoje postacie w spokojnym, sielskim krajobrazie z widocznymi wiejskimi zabudowaniami i iglicami kościołów oraz wzgórzem z romantycznymi ruinami. [...] Pfeiffer tworzy uniwersalną scenię, lecz umieszcza w niej kilka wyraźnych odniesień do wojny, takich jak uniformy żołnierzy oraz sterowiec strzegący nieba za ich plecami, który był w tym czasie [w roku 1915 – A.W.] jednym z najwyrazistszych znaków, gdyż odnosił się do wymiaru militarnego i symbolicznego prowadzonych działań wojennych⁶.

Zostawmy jednak nieco na boku owe symboliczne, uładowane kompozycje, zacierające granice pomiędzy częściami składowymi. Sprawą, której chciałabym się przyjrzeć dokładniej, są montaże międzywojenne, z widocznymi cięciami, śladami kleju, zarysowaną ołówkiem siatką, wykorzystujące nagromadzenie elementów do prezentacji różnorodnych znaczeń – wszystkie te, które nie ukrywają zabiegu montowania.

Jeśli zatem podobnie jak dotychczasowi badacze nie uznamy XIX-wiecznych prac za pełnoprawne fotomontaże, to trzeba będzie jeszcze raz zadać pytanie o to, kiedy narodziła się sztuka łącząca fotografię i montaż. Dostępne opracowania wskazują cztery rozbieżne tropy – każdy prowadzi do odmiennego spojrzenia i opinii na temat proveniencji omawianej techniki.

Pierwsza ścieżka wiedzie do dwójga niemieckich dadaistów: Raoula Hausmanna i Hannah Höch. Moment domniemanego wynalezienia przez nich fotomontażu opisuje Hudon, przytaczając wspomnienia Hansa Richtera:

W 1917, czy też 1918 roku Hausmann i ona [Hannah Höch – A.W.] postanowili spędzić wakacje nad morzem. Wynajęli więc pokój w Gribow[ie] na wyspie Usedom [po polsku Uznam – A.W.] nad Bałtykiem. Naprzeciwko ich łóżka

⁶ Tamże, s. 75 [tłum. własne]. Uwagi E. Otto dotyczą pocztówki zatytułowanej *Musketier Podolski*.

wisiał wielki oleodruk. Na środku obrazu figurował młody cesarz Wilhelm II w otoczeniu swych przodków i potomków. Nieco wyżej, lecz również w środkowej części obrazu, stał młody kanonier, pod którego hełmem wklejony był portret gospodarza, u którego mieszkaliśmy. Młody pionier stał – pełen dumy – wśród swych najwyższych zwierzchników. Paradoksalność tej sytuacji absorbowiała uwagę Hausmanna. Doszedł do wniosku, że takie naklejanie można by przecież zastosować także w wielu innych przypadkach, zwłaszcza gdy chodziłoby o uwypuklenie głupoty i zacofania celem obnażenia tej zmagmatwanej bezsensowności świata. Powróciwszy do Berlina, zaczął tworzyć rzeczy zawiłe, polegające na przeciwstawianiu sobie fotograficznych banalności, i nazwał to fotomontażem⁷.

Tym, co Richter szczególnie podkreślał, były prześmiewcze i karykaturalne możliwości fotomontażu, które biorą się z nagromadzenia elementów sztucznie zestawionych i nieprzystających do siebie. Wszak „obnażanie zmagmatwanej bezsensowności świata” stanowiło jeden z głównych postulatów dadaistów. A zatem początków omawianej techniki należałoby poszukiwać w „dadaistycznym bełkocie”, dzięki któremu chciano w czasie chaosu związanego z wojną i rewolucją zademonstrować nowy kierunek optyczno-myślowy. Hausmann pisał: „To nie formy zderzają się na płaszczyźnie fotomontażu. To zderzają się konkretne rzeczywistości. To już nie jest – po prostu metoda, styl pracy. To jest światopogląd”⁸. Działalność dadaistów doprowadziła do zaanektowania przez artystów przedmiotu nieartystycznego i nadania mu cech, jakich dotąd nie posiadał. Było to posunięcie rewolucyjne. Zdaniem Hudona „[p]rzedmiot wkroczył do plastyki, wnosząc ze sobą poza własnym stanem lawinę relacji, w których mógł zaistnieć lub zaistniał”⁹.

W tym miejscu warto zatrzymać się na chwilę nad montażem, jest on bowiem szczególnie ważny dla relacji, w jakie uwikłany zostaje przedmiot. Wszak wydaje się istotą analizowanej techniki – bez montażu mielibyśmy do dyspozycji tylko korowód fotografii. Sam termin pochodzi z języka francuskiego i znajdziemy go w słowniku pojęć technicznych, gdzie oznacza ‘składanie maszyn, urządzeń lub budowli z gotowych części’¹⁰. Tadeusz Miczka podaje, że humaniści rozszerzyli owo znaczenie – według nich „chodziło o umiejętność wyboru, kojarzenia i integrowania informacji. Zawsze wskazywali umysł jako źródło mechanizmów montażowych”¹¹. Co prawda śląski filmoznawca skupia się przede wszystkim na semantyce kinematograficznej, jednakże z łatwością można przenieść mechanizmy zestawiania i łączenia scen filmowych na proces kompo-

⁷ W. Hudon, *Rodowód i specyfika fotomontażu...*, s. 128.

⁸ Cyt. za: tamże, s. 129.

⁹ Tamże, s. 123.

¹⁰ Zob. T. Miczka, *Montaż*, [hasło] w: tegoż, *Słownik pojęć filmowych*, t. 9, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998, s. 144.

¹¹ Tamże.

nowania nowych form z pofragmentowanych fotografii. Za najznakomitszych montażystów uważa Miczka pionierów radzieckiego kina rewolucyjnego, z Sergiejem Eisensteinem na czele, którzy konsekwentnie posługiwali się terminem „montaż” i uznali go za główną zasadę twórczą – podstawę kinematograficznego działania artystycznego – oraz za indywidualny sposób wypowiedzania się reżysera¹². Zresztą właśnie w koncepcji Eisensteina „montaż” nabral zupełnie innego znaczenia; reżyserowi *Pancernika Potiomkina* nie chodziło bowiem wyłącznie o układanie scen w ustalonym porządku, lecz o selekcjonowanie ujęć i taką ich kolejność, która potęgowałaby siłę dramatyczną – kolejność, która nie zależy od chronologii, ale jest świadomą kompozycją¹³.

Dosyć gładko termin ten został przetransponowany z obszaru pojęć filmowych w obszar związany z komponowaniem obrazów z fotografii. Korzystano z montażu głównie dlatego, że dzięki takiemu zabiegowi możliwe było przedstawienie wielu zjawisk równocześnie lub też jednego przedmiotu z kilku punktów widzenia. Według filmowców i fotografów montowanie pozwalało na wywoływanie spieć, zderzeń między ukazanymi elementami, które dzięki swojej prowokacyjności i nieprzystawalności stają się szczególnym rodzajem narracji. László Moholy-Nagy, jeden z czołowych teoretyków Bauhausu, dostrzegał w idei montażu „ćwiczenie z błyskawicznej obserwacji symultanicznych bytów we wszystkich dziedzinach kształtowania”¹⁴. Do tego wątku przyjdzie mi jeszcze powrócić.

Kolejnym tropem, który warto sprawdzić w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o pioniera lub pionierkę fotomontażu, będzie ślad prowadzący do Georga Grosza i Johna Heartfielda. Wiesław Hudon przytacza fragment wspomnień Grosza, który w następujący sposób relacjonował moment powstania pierwszych prac:

Kiedy w 1916 roku w moim atelier któregoś majowego poranka o godzinie piątej nad ranem wynaleźliśmy z Johnem Heartfieldem fotomontaż, obaj nie zdawaliśmy sobie sprawy z olbrzymich możliwości oraz pełnej cierni, ale owocnej drogi, na jaką wkroczy to odkrycie. Na zwykły karton naklejaliśmy bezładnie ogłoszenia reklamujące pasy przepuklinowe, komersy studenckie, pożywienie dla psów, etykiety z butelek po wódce i winie, fotosy z pism ilustrowanych; dowolnie je cięliśmy i dowolnie układaliśmy – montowaliśmy to tak, że swą obrazową kompozycją wyrażało to, co przekazane słowem stałoby się łupem cenzury. [...] Prawdą natomiast jest, że ta początkowo pociągająca politycznie zabawa zachęciła Heartfielda do rozwinięcia tej techniki¹⁵.

¹² Tamże, s. 153.

¹³ Zob. R. Dreyer-Sfard, *Montaż w twórczości Eisensteina*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964, s. 23.

¹⁴ Cyt. za: T. Miczka, *Montaż...*, s. 169.

¹⁵ Cyt. za: W. Hudon, *Rodowód i specyfika fotomontażu...*, s. 128.

To następny trop prowadzący za zachodnią granicę. W tym wypadku pierwsze próby fotomontażowe zostały zaprezentowane jako działania mające charakter eksperymentu, zabawy, igraszki lub żartu. Grosz zaznacza przypadkowość i dowolność komponowania elementów, taka incydentalność była jednak do pewnego stopnia pozorna. Praca posługująca się techniką fotomontażu służyła przekazywaniu treści, które nie miałyby szans na zaistnienie w formie wypowiedzianej. Fotomontaże bohatera cytatu dotarły również do Polski. Wspomina o nich m.in. grafik Mieczysław Berman w tekście *John Heartfield – mój mistrz i przyjaciel*, podkreśla tam istotny wpływ politycznych fotomontaży tytułowego artysty na własną twórczość¹⁶.

Nowinki z dziedziny sztuki przenikały przez granicę dzięki czasopismom takim jak „1930”, „Blok”, niemieckie „AIZ” („Arbeiter-Illustrierte Zeitung”) czy „Volks-Illustrierte”, a także poprzez kontakty osobiste, np. ze studentami Bauhausu w Dessau. Kontakty te, szczególnie z artystami skupionymi wokół Bauhausu, przerwało dojście do władzy nazistów, mających negatywny stosunek do tzw. sztuki zdegenerowanej. Wybuch wojny całkowicie zakończył współpracę. Berman dopiero w 1943 roku podczas pobytu w Moskwie przypadkowo dowiedział się, że Heartfieldowi udało się uciec przed nazistami oraz że żyje w Londynie i wciąż używa swojej sztuki jako oręża w walce z faszyzmem. Być może za sprawą popularności pierwszego z nich na gruncie polskim bardzo często spotyka się opinię, że właśnie Heartfield wynalazł fotomontaż.

Warto w kontekście owego twórcy jeszcze raz na moment powrócić do pojęcia montażu. Alfred Durus, niemiecki krytyk sztuki, zżymał się na termin „fotomontaż”, ponieważ „słowo »montaż« nasuwa fałszywe i mechaniczne skojarzenia pojęciowe i nie odpowiada istocie [...] metody, której rezultatem jest nie mechanizacja, lecz przeciwnie, zwiększająca się demechanizacja fotografii”¹⁷. Trudno zgodzić się z tym zarzutem, gdyż obaj wcześniej wymienieni, zachwyceni prostotą i logiką maszyny, postulowali przeniesienie zasad jej działania do procesu twórczego. Hausmann odczuwał „silną awersję do występowania w roli artysty”¹⁸, uważał się za inżyniera-konstruktora, pragnął „konstruować swoją robotę, »montować« (jak ślusarz)”¹⁹, a więc wręcz poddać swą pracę pewnemu algorytmowi, mechanizacji. Podobnie mówił o sobie Heartfield: „ja, fotomonte – majster fotomontażu”²⁰, w ten sposób podkreślając analogię między twórczością fotomontażową a działalnością rzemieślniczą. Zdaniem artysty praca obu „rzemieślników” polegała na montowaniu, całkowicie osobną sprawą zaś

¹⁶ Zob. P. Rypson, *Czerwony Monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Karakter, Kraków 2017.

¹⁷ M. Berman, *Pionierzy fotomontażu w Polsce*, w: *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 71.

¹⁸ W. Hudon, *Rodowód i specyfika fotomontażu...*, s. 128.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Cyt. za: M. Berman, *Pionierzy fotomontażu...*, s. 71.

pozostawało to, czy chodzi o kompozycję skonstruowaną z fotografii, czy też o akcesorium do praktycznego użycia.

Bardzo istotny dorobek i znaczne doświadczenie fotomontażowe prezentowali również artyści związani z rewolucją radziecką. Tutaj także znajdziemy eksperymentatorów, którzy tytułowali się wynalazcami tej techniki. Gustaw Kłucis, fotograf i malarz, z pełnym przekonaniem twierdził:

Fotomontaż jako metoda artystyczna powstał w Związku Radzieckim w latach 1919–1921. Jego powstanie poprzedziły długotrwałe prace laboratoryjne i przemysłowe w zakresie nowych metod kształtowania. W rezultacie powstała pierwsza praca fotomontażowa w ZSRR, tzw. *Miasto dynamiczne* artysty malarza G. Kłucisa (r. 1919), gdzie po raz pierwszy wykorzystano zdjęcie fotograficzne jako element faktury i wyrazu oraz zmontowano na zasadzie różnej skali, odrzucając w ten sposób odwieczne kanony perspektywy i proporcji²¹.

Zwrot w poszukiwaniach ku wschodniej granicy nastęrcza pewnych trudności. *Primo*, Kłucis w swoich obliczeniach popełnia dosyć zasadniczy błąd, ponieważ już w 1918 roku Kazimierz Malewicz dokonał fotomontażu, kiedy w tle fotografii przedstawiającej nowojorskie drapacze chmur domalował układ pionowych płaszczyzn – tym samym odebrał Kłucisowi palmę pierwszeństwa. *Secundo*, właściwy rozwój fotomontażu radzieckiego nastąpił dopiero wraz z pojawieniem się Aleksandra Rodczenki w styczniu 1923 roku. Wydaje się, że właśnie jego prace – przede wszystkim słynne ilustracje do poematów Władimira Majakowskiego *Pro eto* oraz *Władimir Iljicz Lenin*, a także plakat promujący film *Pancernik Potiomkin* Eisensteina – reprezentują to, co można pełnoprawnie określić mianem radzieckiego fotomontażu.

Ostatnim, czwartym tropem będzie ślad, który za pośrednictwem wypowiedzi Władysława Strzemińskiego zawiedzie nas do Mieczysława Szczuki: „Kiedy w 1928 roku Szczuka rozpoczynał swą pracę nad fotomontażem, było wiadomo jedynie o analogicznych pracach Man[a] Raya w Paryżu, który jednak wyprowadzał je z kubizmu fakturowego i doszedł skutkiem tego do wyników całkiem odmiennych – gry kształtów jako celu samowystarczającego, [podczas] gdy Szczuka chodziło o działanie poetyczno-plastyczne”²². Trudno powiedzieć, czy Strzemiński miał w tym zakresie pełną orientację, czy zależało mu tylko na dowartościowaniu przyjaciela. Przytoczone zdanie zawarte zostało w artykule pod znamienym tytułem *Fotomontaż wynalazkiem polskim* i nawet jeżeli nie jest całkiem wiarygodne, na pewno warto je odnotować w kontekście dokonań wschodnich i zachodnich sąsiadów naszego kraju. Trzeba jednak zauważyć, że

²¹ G. Kłucis, *Fotomontaż jak nowy wid agitacjonnowo iskusstwa* [Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki agitacyjnej], cyt. za: M. Berman, *Pionierzy fotomontażu...*, s. 71.

²² W. Strzemiński, *Fotomontaż wynalazkiem polskim* („Europa” M. Szczuki i A. Sterna), w: *Mieczysław Szczuka...*, s. 110.

autor popełnia tutaj anachronizm (a może to po prostu omyłka zecerska), ponieważ artysta przywołany w cytacie zginął w 1927 roku, zatem niemożliwe było, aby rozpoczął prace nad fotomontażem rok później.

Pierwszą kompozycją fotomontażową Szczuki – przynajmniej pierwszą zachowaną i zaprezentowaną publiczności – jest okładka do *Ziemi na lewo* Anatola Sterna i Brunona Jasińskiego z 1924 roku. Niemniej Strzeмиński okazał się dosyć konsekwentny w przypisywaniu prekursorstwa Polakowi, uparcie twierdząc: „Obok prac czysto drukarskich i ilustracyjnych M. Szczuki należy wymienić jego wynalazek fotomontażu”²³. Taka teoria wydaje się atrakcyjna i zapewne podbudowuje polskie ego, lecz wszelkie fakty jej przeczą – przede wszystkim wykluczają owo pierwszeństwo prace Heartfielda, Hausmanna, Höch, Rodczenki czy Kłucisa, datowane na lata wcześniejsze. Zgodzić się można natomiast, że Szczuka wprowadził spory zespół modyfikacji, które czyniły z jego kompozycji wypowiedź oryginalną i samodzielną. Autor oprawy graficznej do „biuletynu poetyckiego” *Trzy salwy* nazywał fotomontaż „najbardziej skondensowaną w formie poezją”, „nowoczesną epopeją”²⁴ i „jednoczesną wielością zjawisk”²⁵ – rozumiał go jako odpowiedź na komplikacje dnia codziennego wynikające z ucisku klasy robotniczej. W technice tej upatrywał wyznacznik „nowej sztuki”, która dojść miała do głosu po „zniknięciu zmory wyzysku”²⁶.

Cztery różne spojrzenia na proveniencję fotomontażu są tutaj ukazane skrótowo i na pewno niniejszy szkic nie wyczerpuje tematu. Jednak bez względu na to, gdzie fotomontaż faktycznie powstał (sama skłaniając się ku mówieniu raczej o jego odkryciu niż wynalezieniu), istotne jest, że jego początki i rozkwit przypadają na okres dwudziestolecia międzywojennego z wyraźnym kontekstem katastrofy Wielkiej Wojny oraz rewolucyjnej atmosfery towarzyszącej pierwszym dekadom XX wieku. Nie ulega bowiem wątpliwości, że każdy z przywołanych utworów fotomontażowych ma taki właśnie charakter – w duchu zarówno dadaistycznego burzenia, jak i komunistycznej konstrukcji. Montaż fotograficzny nader mocno zakorzenił się w ruchu wczesnowrewolucyjnym i lewicowym, przede wszystkim z uwagi na ogromny potencjał propagandowy (to sprawiło zresztą, że nieco bardziej ortodoksyjni artyści wyrugowali go na pewien czas z dziedziny sztuki). I nie zmienia tego późniejsza aneksja owej techniki przez środowiska prawicowe, które zaczęły się nią posługiwać równie chętnie. Jej atrakcyjność wcale nie wynikała z eksperymentu estetycznego, lecz z wyjątkowego mechanizmu komunikowania się z odbiorcą.

Niemożność ustalenia odkrywcy fotomontażu nie stanowi żadnego problemu, przeciwnie – jest szalenie znacząca. Specyfika tej techniki czyni ją od początku

²³ Tamże.

²⁴ A. Stern, *Głód jednoznaczności*, w: *Mieczysław Szczuka...*, s. 32.

²⁵ Cyt. za: M. Berman, *Pionierzy fotomontażu...*, s. 72.

²⁶ M. Szczuka, wypowiedź poprzedzająca deklarację programową w „Bloku”, cyt. za: A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, s. 26.

egalitarną, kolektywną: nie wiadomo, skąd się wzięła, kto był jej ojcem, trudne do ustalenia są także prawa autorskie do prac, mianowicie to, czy fotomontaż należy do twórców wykorzystanych fotografii, czy może do artysty, który wykreował z nich nową jakość. Jej „wspólność” i „kolektywność”, czy może raczej jej „niczyjość”, wydają się niezwykle istotne z perspektywy celów, którym służyła. Fotomontaże miały emancypować klasę robotniczą, miały być sprzeciwem wobec sztuki elitarnej, hermetycznej, zamkniętej w muzeum, czystej, niepraktycznej, niedostępnej dla masowego odbiorcy.

W Polsce rok 1918 jest momentem odzyskania niepodległości po przeszło stu latach, a okres ponad dwóch dekad dzielący dwie wojny światowe okazał się czasem własnej, społecznej odpowiedzialności za kształt i charakter państwa. Był to także czas narastającego niezadowolenia grup, które czuły się wykluczone i wykorzystywane. Wewnętrzne starcia o kształt nowo powstałej Rzeczypospolitej stanowiły zatem tło nie tylko konfliktów politycznych, ale również sporów artystów o kształt współczesnej sztuki oraz rolę, jaką powinna odgrywać. Anatol Stern w tekście *Głód jednoznaczności* pisał:

Nasze walki o nową sztukę w dwudziestoleciu międzywojennym swoją zawziętością przypominały zapewne wielu ludziom wojny religijne [...]. Tak było z poezją – i tak było z malarstwem. Każda z ówczesnych wystaw, demonstrujących malarstwo suprematystów, unistyczne lub konstruktywistyczne, była traktowana niemal jak szarganie świętości i krytyka na ogół zgodnie stawała w obronie spraw dnia wczorajszego²⁷.

Przywoływany już Mieczysław Szczuka postulował konstruktywizm jako nową sztukę, odpowiadającą specyficznym, rewolucyjnym realiom, w których przyjdzie jej funkcjonować. Uważał, że należy przywrócić sztukę klasie robotniczej, czyli tym, którzy dotąd pozostawali wykluczeni i nie mieli możliwości, by ją tworzyć lub kontemplować, ponieważ bez reszty pochłaniały ich walka o przetrwanie i praca zarobkowa. Zafascynowany logiką maszyn Szczuka chciał, by w analogiczny do nich sposób powstawały przedmioty użytkowe, lekcewał bezzasadny estetyzm i ideę „sztuki dla sztuki”. Jego prace były przede wszystkim konstrukcjami, gdyż idea konstrukcji miała przyświecać całemu procesowi „produkcji” sztuki. Wyobrażenia artysty powinna zostać stłumiona i podporządkowana kategorii użyteczności, by ograniczyć ryzyko „grafologicznych odchylen”²⁸, czyli pokusy oderwania się wyzwolonej i nazbyt wybujałej fantazji od rzeczywistości. Stąd wywodzi się również zafascynowanie fotomontażem – spożytkowanie powszechnie dostępnych fotografii, obecnych m.in. w prasie ilustrowanej czy na afiszach reklamowych lub plakatach, sprawiało, że „zmontowane” (skonstruowane) prace były bliskie odbiorcy-robotnikowi.

²⁷ A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, s. 8.

²⁸ Tamże, s. 16.

Choć przekształcone, korzystały z istniejącego materiału i istniejących środków, a więc były przedstawieniami nie wyabstrahowanymi z codziennego życia, lecz zbudowanymi z fragmentów otaczającego świata. A jeżeli zauważymy jeszcze, że początek XX wieku przyniósł także błyskawiczny rozwój kinematografii (która też bardzo szybko odkryła montaż jako jeden z kluczowych elementów techniki), to zrozumiemy, że odbiorca, stopniowo oswajany ze stymulacją wieloma bodźcami, nagle zmieniającymi się obrazami, zapewne miał zbliżone doznania, obcując z fotomontażem, w którym wielość i różnorodność składowych zależały wyłącznie od rzeczywistości oraz od zdolności i możliwości twórcy-montażysty.

Szczuże – podobnie jak zasadniczej części artystów związanych z ruchem awangardowym – przyświecała idea powszechnej dostępności jego prac. Fotomontaż dawał taką szansę, dlatego że łatwo poddawał się reprodukcji. Wykorzystanie elementów fotograficznych, powstałych wcześniej niż samo dzieło, gwarantowało obiektywizm form, zarazem regulując zakusy wyobraźni artystycznej. I stąd według jednych teoretyków sztuki o fotomontażu możemy mówić wówczas, gdy będziemy mieć do czynienia z kompozycją ułożoną (lub przyklejoną) na podłożu, najczęściej tekturowym, złożoną z fragmentów istniejących fotografii zestawionych w nową, zaskakującą całość. Natomiast dla drugich fotomontażem stanie się nie złożona, lecz dopiero sfotografowana (wstępnie lub ponownie powielona) kompozycja.

Ignacy Witz – badacz prac Mieczysława Bermana – określił fotomontaż jako „dziecię dwudziestego wieku”²⁹, a za warunki niezbędne do jego powstania uznał rozwój technologiczny oraz czynnik ekonomiczny: spadek wartości zdjęć i ich łatwiejszą dostępność. Oczywiście, próbowano również w jakimś sensie nobilitować tę technikę. Związany z Bauhausem węgierski artysta i teoretyk sztuki László Moholy-Nagy proponował, aby rozróżniać dwa typy fotograficznych montaży: po pierwsze, prymitywne „sklejki”, które radził nazywać fotomontażem (było to tutaj określenie do pewnego stopnia pejoratywne); po drugie, bardziej rozwinięte, wyszukane i przemysłane formy, opatrzone przez niego mianem fotoplastyki³⁰. Ów podział jednak nigdy się nie przyjął, a fotomontaż pozostał własnością sztuki masowej. Do dziś wszystkie prace powstałe metodą „wytnij-wklej” funkcjonują pod taką nazwą.

Nie da się jednoznacznie wskazać autora pierwszego fotomontażu, niemniej chyba to właśnie stanowi o jego istocie. Niewątpliwie przyczyną utrudniającą ustalenia są zniszczenia wojenne, które pochłonęły dużą część prac, lecz jest nią również ów znamieny brak konsekwencji artystów, którzy nie datowali swoich projektów (co najwyżej – jak Berman – z perspektywy czasu usiłowali datować je wstecznie, gdyż chcieli odtworzyć zaginiony dorobek), a w końcu powodem

²⁹ I. Witz, *Wstęp* [do:] tegoż, *Fotomontaże Mieczysława Bermana*, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „Prasa”, Warszawa 1964, s. 5.

³⁰ Zob. M. Berman, *Pionierzy fotomontażu...*, s. 74.

jest pewne lekceważenie przez artystów własnych prac, przeznaczonych nie do galerii, ale do powielenia i do wielokrotnego użytku. Ta postawa, jak się zdaje, w największym stopniu cechowała Szczukę.

Trudno powiedzieć, co zadecydowało o popularności montażu fotograficznych. Nie dlatego, że któryś z elementów można by uznać za nieistotny, lecz że sami „odkrywczy” tej techniki niemal programowo uważali swoje działania za przypadkowe, nieważne lub nieszczęśliwe. Zapewne przyczyną był moment, w którym powstała technika fotomontażu, a zarazem moment, który chciano w ten sposób wyrazić – gwałtowny zakręt dziejowy, katastrofę Wielkiej Wojny, z wyczuwalną podskórnie potrzebą rewolucji i przebudowania porządku świata, pragnieniem przewrotu, zastąpienia dotychczasowego systemu z dominującą rolą mieszczaństwa – nową, lepszą rzeczywistością. Rewolucja w sztuce miała zwiastować rewolucję społeczną, w niej zaś miała się spełnić wizja Szczuki:

W przyszłości gdy zginie zmora wyzysku
Gdy każdy będzie żył w sposób podyktowany przez poczucie
Własnego szczęścia
Zmienia się i formy sztuki w sposób
Którego przewidzieć nie można³¹.

Bibliografia

- Berman Mieczysław, *Pionierzy fotomontażu w Polsce*, w: Mieczysław Szczuka, oprac. M. Berman, A. Stern, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 70–109.
- Dreyer-Sfard Regina, *Montaż w twórczości Eisensteina*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964.
- Hudon Wiesław, *Rodowód i specyfika fotomontażu*, „Fotografia” 1970, nr 6, s. 123–129.
- Miczka Tadeusz, *Montaż*, [hasło] w: tegoż, *Słownik pojęć filmowych*, t. 9, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998, s. 144–194.
- Otto Elizabeth, *The Secret History of Photomontage. On the Origins of the Composite Form and the Weimar Photomontages of Marianne Brandt*, w: *Weimar Publics / Weimar Subjects. Rethinking the Political Culture of Germany in the 1920s*, eds. K. Canning, K. Barndt, K. McGuire, Berghahn Books, New York–Oxford 2010, s. 66–92.
- Rejlander & Robinson. *Photomontage Experts*, <https://spark.adobe.com/page/uEbpqRuYgqDoG/> [dostęp: 13.09.2019].
- Rypson Piotr, *Czerwony Monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Karakter, Kraków 2017.
- Stern Anatol, *Głód jednoznaczności*, w: Mieczysław Szczuka, oprac. M. Berman, A. Stern, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 8–53.
- Strzemiński Władysław, *Fotomontaż wynalazkiem polskim („Europa” A. Sterna i M. Szczuki)*, w: Mieczysław Szczuka, oprac. M. Berman, A. Stern, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 110.

³¹ M. Szczuka, wypowiedź poprzedzająca deklarację programową w „Bloku”, cyt. za: A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, s. 27.

Świtekowski Józef, *O fotomontażu*. „Nowości Fotograficzne” 1933, nr 2, s. 7–11.

Witz Ignacy, *Wstęp* [do:] tegoż, *Fotomontaże Mieczysława Bermana*, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „Prasa”, Warszawa 1964.

Aleksandra Więcek

“Poetry most condensed in form” – interwar Polish photomontage

Summary

The aim of this article is to look at the photomontage – the technique itself, its history and protoplasts. It became widespread in Poland in the interwar period as a result of technological development and, significantly, the idea of communism, which was gaining more and more supporters at the time. It is not entirely clear who invented the photomontage; for that reason, the author presents various, usually divergent concepts.

Key words: photomontage, revolution, Szczuka, Heartfield, Grosz, Höch

Kamil Myszkowski

Muzeum Śląskie w Katowicach, Uniwersytet Śląski

 <https://orcid.org/0000-0002-3341-3763>

Jerzy Lewczyński – artysta zaangażowany?

Jerzy Lewczyński jest uznawany za jednego z najistotniejszych twórców w historii polskiej fotografii. Często przywołuje się słowa: „Zamieniłem życie na fotografię”¹, które stały się jego dewizą. Zaangażowanie w działania artystyczne, ale i dbanie o samo medium fotograficzne w przypadku Lewczyńskiego były szczególne. Jego aktywność w tej dziedzinie nie polegała wyłącznie na wykonywaniu zdjęć – badał historię, odkrywał na nowo zapomniane postacie, zwracał uwagę na losy jednostek niewidocznych w tłumie. W niniejszym tekście chciałbym się przyjrzeć wybranym pracom i postawie twórczej tego fotografa oraz spróbować odpowiedzieć na pytanie, czy może być określany mianem artysty zaangażowanego. Aby nakreślić odpowiedni kontekst, konieczne będzie przypomnienie jego sylwetki.

Autor *Głów wawelskich* urodził się 14 marca 1924 roku w Tomaszowie Lubelskim². Rodzina Lewczyńskiego mieszkała w wiosce Rachanie. Ojciec był legionistą i urzędnikiem, pochodził z Parczewia pod Lublinem, matka zaś wychowała się w Krakowie³. Pierwsze zdjęcia późniejszy artysta wykonał jeszcze przed II wojną światową, co jest oczywiście zrozumiałe – w latach 30. XX wieku fotografia stała się pewnego rodzaju modą kulturalną, która zainteresowała również młodego Jerzego⁴. Nie byłoby to możliwe, gdyby nie aparat fotograficzny Kodak Baby Brownie o rozmiarze klatki 4 cm × 6,5 cm, otrzymany od ojca.

¹ Cyt. za: M. Śnieciński, *Jerzy Lewczyński. Fotografie i rzeczy znalezione* [katalog wystawy], Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2007, s. 6.

² Zob. *Fotografowie 1946–2006. Słownik biograficzny fotografów polskich (członków ZPAF)*, red. Z. Jurkowlaniec, W.T. Nowotka, M. Wideryński, Związek Polskich Artystów Fotografików, Warszawa 2006, s. 225.

³ Zob. *Jerzy Lewczyński, polski artysta fotograf* [film], portal Canal-U TV, https://www.canal-u.tv/video/fmsh/jerzy_lewczynski_polski_artysta_fotograf.29569 [dostęp: 30.12.2019].

⁴ Zob. K. Jurecki, *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”. Znaczenie dorobku twórczego Jerzego Lewczyńskiego*, w: J. Lewczyński, *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, Kropka, Września 2005, s. 13.

Wówczas medium, z którym Lewczyński miał się związać na całe życie, stanowiło dla niego tylko amatorską fascynację, warto jednak podkreślić, że już wtedy przejawiał chęć rozwijania umiejętności fotograficznych. Ważną inspiracją z tego okresu były fotografie, które robił jego wujek, marynarz na „Darze Pomorza”⁵, i które wraz z pocztówkami przychodziły z różnych zakątków świata. Kadry zarejestrowane przez brata matki odegrały potem doniosłą rolę w działaniach związanych z koncepcją archeologii fotografii, a w 1941 roku Lewczyński stworzył pracę autoportretową *Fotografia marzeń*, będącą kolażem własnego zdjęcia i fotografii wykonanej z negatywu wujka. Mimo że owo dzieło w zasadzie nie jest częścią archeologii (program rozwinął się znacznie później), można je traktować jako swoistą zapowiedź tego przedsięwzięcia – sam artysta podkreślał, że kolekcjonował cudze fotografie i negatywy już od najmłodszych lat⁶.

Początki właściwej twórczości bohatera artykułu przypadają na okres II wojny światowej – widoczne są u niego inspiracje piktorializmem⁷. Do osób, które wpłynęły wówczas na Lewczyńskiego, należał Jan Bułhak, ale choć cenił wartości formalne jego zdjęć, odrzucał ich tematykę. Jak pisze Krzysztof Jurecki, Bułhak stanowił w tym czasie jedyny autorytet, dzięki któremu można było próbować formułować własną wypowiedź twórczą⁸. Stąd oddziaływanie tego artysty wydaje się zrozumiałe, a tendencja piktorialna zauważana była w pracach interesującego nas fotografa jeszcze po wojnie. Dopiero potem pojawiły się wpływy konceptualizmu i surrealizmu, silnie naznaczone jego własną osobowością, dlatego trudno go klasyfikować w obszarze konkretnego kierunku⁹.

Wojna odcisnęła na psychice Lewczyńskiego głębokie piętno. Na jego oczach umierali ludzie, których znał – w tym okresie stracił także ojca, zakatowanego przez Niemców¹⁰. W latach 1943–1945 Jerzy był żołnierzem Armii Krajowej (obwód Tomaszów Lubelski)¹¹, ponadto pracował na poczcie. W lipcu 1944 roku wstąpił do Ludowego Wojska Polskiego, lecz zdezerterował i schronił się na Śląsku – wyjechał do Gliwic, gdzie podjął studia na Wydziale Inżynieryjno-Budowlanym Politechniki Śląskiej, ukończone przezeń w 1951 roku¹².

Dorośle życie Lewczyńskiego związane było z Gliwicami – w tym mieście żył, pracował i tworzył; tam rozpoczęła się jego międzynarodowa kariera artystyczna.

⁵ Zob. *Promocja książki „Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu”* [film], Mediateka Muzeum Narodowego w Krakowie, <http://mediatekamnk.pl/obiekt.php?id=1270> [dostęp: 30.12.2019].

⁶ Tamże.

⁷ Zob. M. Janczyk, I. Święch, *Otwieram i zamykam oczy. Prezentacja twórczości Jerzego Lewczyńskiego*, Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2006/2007, s. 5.

⁸ Zob. K. Jurecki, *Od piktorializmu...*, s. 13.

⁹ Zob. M. Janczyk, I. Święch, *Otwieram...*, s. 5.

¹⁰ Zob. O. Ptak, *Jerzozwierz. Portrety i autoportrety Jerzego Lewczyńskiego*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2012, s. 75.

¹¹ Zob. J. Lewczyński, *Archeologia fotografii*, w: tegoż, *Archeologia fotografii...*, s. 31.

¹² Zob. K. Jurecki, *Od piktorializmu...*, s. 13; *Fotografowie 1946–2006...*, s. 225.

Tam zapisał się także do oddziału Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, przemianowanego w 1961 roku na samodzielne Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne. Członkowie organizacji wspólnie się uczyli, wymieniali poglądy, urządzali wystawy, poznawali wybitne postacie świata fotografii. W GTF Lewczyński współpracował m.in. z Zofią Rydet, Piotrem Janikiem, Władysławem Decem, Tadeuszem Maciejką, Adamem Sheybalem oraz wieloma innymi fotografikami, a w latach 1961–1963 pełnił funkcję prezesa¹³. „Spóźniony piktorializm z socjalistyczną wymową”¹⁴ widoczny po wojnie w twórczości bohatera artykułu zmienił się pod wpływem jego przyjaciela i nauczyciela, Tadeusza Maciejki. Ta znajomość przyniosła mu rozwój wiedzy fotograficznej, także inspiracje Bauhausem, a zwłaszcza László Moholym-Nagyem – Maciejko podarował Lewczyńskiemu jego książkę *Malarei. Fotorafie. Film*. Ponadto autor *Głów wawelskich* został 11 listopada 1958 roku członkiem rzeczywistym Związku Polskich Artystów Fotografików (legitymacja numer 252), Okręg Śląski. Przez całe życie sprawował w tym zrzeszeniu wiele funkcji: od 1962 roku należał do Komisji Artystycznej ZPAF, od 1970 był członkiem Rady Artystycznej ZPAF, a w latach 1975–1984 jej przewodniczącym¹⁵.

W latach 1957–1960 wraz ze Zdzisławem Beksinśkim i Bronisławem Schlabssem współtworzył nieformalną grupę, która zasłynęła fotograficznym *Pokazem zamkniętym* w 1959 roku¹⁶ – po tej prezentacji Alfred Ligocki określił przedsięwzięcia trójki artystów mianem „antyfotografii”. Twórczość Lewczyńskiego z etapu owej współpracy była ekspresjonistyczna i surrealistyczna; fotografia stanowiła dla niego rodzaj warsztatu dla plastyka, uważał, że trzeba przekroczyć jej medialne ograniczenia¹⁷. Mimo krótkiego okresu działalności tej grupy zdecydowanie naznaczyła ona późniejsze jego dzieła. Warto też wspomnieć, że Beksinśki i Schlabs po zakończeniu współpracy z Lewczyńskim porzucili medium fotograficzne. Natomiast ten ostatni, z wyjątkiem kilku prób malarskich, nie wychodził poza tradycyjnie rozumianą fotografię; dokonywał jednak manualnych ingerencji w obraz (np. malowanie fragmentów zdjęć, kolaż)¹⁸.

Od końca lat 60. Lewczyński pracował nad koncepcją archeologii fotografii, którą ostatecznie sformułował w latach 90. W ramach niej wykorzystywał twórczość innych autorów – m.in. znalezione fotografie i negatywy; w obszarze tej idei można umieścić również inicjatywy mające na celu promowanie działalności zapomnianych artystów. Kolekcjonowanie, pokazywanie, komentowanie, przetwarzanie zdjęć, pamiętników, dokumentów rodzinnych – to przejawy osobistego wymiaru jego najistotniejszego projektu twórczego, a także szczególnego

¹³ Zob. *Fotografowie 1946–2006...*, s. 225.

¹⁴ W. Nowicki, *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2012, s. 17.

¹⁵ Zob. *Fotografowie 1946–2006...*, s. 225–226.

¹⁶ Zob. J. Lewczyński, *Archeologia...*, s. 32.

¹⁷ Zob. K. Jurecki, *Od piktorializmu...*, s. 14.

¹⁸ Tamże, s. 16.

zaangażowania, jakie cechowało archeologię fotografii. Lewczyński gromadził przedmioty swojej rodziny, ale też należące do anonimowych ludzi, aby móc się do nich odnosić w działaniach twórczych. Fotografia stanowiła pomost między losami osób anonimowych a losami tych mu najbliższych.

Jerzy Lewczyński zmarł 2 lipca 2014 roku w Gliwicach¹⁹. Osiągnął rangę jednego z głównych polskich fotografików drugiej połowy XX wieku i brał udział w większości najważniejszych prezentacji w kraju. Przyczynił się do poszerzenia historiografii dotyczącej fotografii (jako odkrywca postaci zapomnianych oraz jako twórca *Antologii fotografii polskiej*)²⁰.

Głowy wawelskie

Zaangażowanie bohatera artykułu przejawiało się przede wszystkim w pracach fotograficznych, za pomocą których formułował swoje wypowiedzi artystyczne. Niezbędne jest więc zwrócenie uwagi na konkretne przykłady i przeanalizowanie ich w kontekście postawy Lewczyńskiego.

Na początku chciałbym się przyjrzeć cyklowi fotografii *Głowy wawelskie*, odwołującemu się tytułem do rzeźb głów zdobiących strop Sali Poselskiej w Zamku Królewskim na Wawelu. Cykl ten został wystawiony na pokazie zamkniętym w siedzibie Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego 20 czerwca 1959 roku. Jerzy Lewczyński wspólnie ze Zdzisławem Beksińskim i Bronisławem Schlabssem zaprezentowali wtedy dzieła i zestawy dzieł, które na zawsze zmieniły oblicze polskiej fotografii, odcinając się od jej dotychczasowej stylistyki i wymowy.

Początki pracy nad cyklem datowane są na rok 1956²¹, lecz dopiero w latach 60. zyskał on tytuł *Głowy wawelskie*²². Zdjęcia nie ukazują jednak głów ani całych postaci ludzkich – był to celowy zabieg przeciwstawiający się konom socrealizmu. W skład cyklu wchodzi fotografie: *Nieznany* (powstała w 1957 roku, przedstawia robotnika zasłaniającego twarz łopatą), *Nogi* (powstała w 1956 roku, przedstawia bose stopy wraz z fragmentem goleni, stojące na ciemnej drewnianej podłodze), *Koszula* (powstała w 1957 roku, przedstawia kawałek wiszącej, upranej białej koszuli), *Rogatywka (wrzesień)* (powstała w 1958 roku, przedstawia wojskową rogatywkę nałożoną na drewniany

¹⁹ Zob. Jerzy Lewczyński, portal Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-lewczynski> [dostęp: 30.12.2019].

²⁰ Zob. K. Pijarski, *Archeologia fotografii: czy można zarchiwizować gest?*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 123.

²¹ Zob. H. Kisielska, Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński. *Fotograficy poszukujący*, w: Beksiński. Lewczyński. Schlabs. Pokaz otwarty [katalog wystawy], Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Bytom 2019, s. 10.

²² Zob. K. Jurecki, *Od piktorializmu...*, s. 15.

palik, wystający z ziemi porośniętej wysoką trawą) oraz *bez tytułu* (powstała w 1960 roku, przedstawia nagi tors mężczyzny z tatuażem, który prezentuje całującą się parę).

Jerzy Lewczyński wspominał:

Lata 50., gdy zacząłem fotografować, to okres niesłychanej deformacji politycznej i społecznej. Trudno było zrozumieć, mimo bolesnych doświadczeń, dramaturgię kolejnych spektakli politycznych. Codziennosc egzystencji zmuszała do ucieczki w obszary innych wartości. Fotografia stała się dla mnie taką niszą ekologiczną, dającą względne bezpieczeństwo poczynañ²³.

Głowy wawelskie są krytyką propagandy i nobilitacją tożsamości robotnika; Lewczyński sprzeciwiał się traktowaniu robotników jako bezimiennej masy. W kilku ujęciach zaproponował opowieść o żyjącym w szarej socjalistycznej rzeczywistości pojedynczym człowieku. W zestawie można wyczuć próbę demaskowania fasadowości systemu komunistycznego oraz protest przeciw władzy – jest to szczególnie przejaw zaangażowanej postawy Lewczyńskiego.

W najbardziej charakterystycznym *Nieznany* fotografik gra z motywem wizerunków przodowników pracy, wyrabiających i przekraczających normy produkcji lub wydobycia w PRL i ZSRR. Pomnikową figurę przodownika pracującego dla systemu, o okazałej posturze i w nieco romantycznej pozie, u Lewczyńskiego zastąpił wizerunek mężczyzny w podniszczonym ubraniu roboczym, zasłaniającego swą twarz szpadlem. Dłonie umiejscowione na stylisku narzędzia są brudne i spracowane, nie pozostawiają złudzeń co do zawodu, jaki wykonuje mężczyzna. Artysta pochyła się tu nad losem zwykłego człowieka – anonimowego, lecz posiadającego indywidualną tożsamość. „Ten portret nieznany jest mi bardzo drogi. To jest moja odpowiedź na wszystkie przemiany tamtego dziwnego czasu. To jest moje oblicze, komentarz, mój znak w tamtym czasie”²⁴ – opisywał fotografię w jednym z wywiadów sam autor.

Według mnie w *Głowach wawelskich* dobitnie pokazał on swój sprzeciw wobec otaczającej go rzeczywistości; nie wystąpił oczywiście z otwartą krytyką, ale dzięki świadomości twórczej Lewczyńskiego odbiorca potrafi odczytać przekaz płynący z cyklu.

Nasze powiększenie – Nysa 1945

Jednym z dzieł bohatera artykułu, które weszły do kanonu polskiej fotografii, jest *Nasze powiększenie – Nysa 1945*. Zaprezentował je po raz pierwszy

²³ J. Lewczyński, *Między Bogiem a prawdą*, w: tegoż, *Archeologia fotografii...*, s. 9.

²⁴ Cyt. za: M. Dąbrowski, *Jerzy Lewczyński, „Nieznany” z serii „Głowy wawelskie”*, portal Culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/jerzy-lewczynski-nieznany-z-serii-glowy-wawelskie> [dostęp: 30.12.2019].

w styczniu 1971 roku na wystawie *Fotografowie poszukujący*²⁵. Posłużył się zdjęciem wykonanym w sierpniu 1945 roku przez Władysława Rękosławskiego – fotografa amatora, robotnika, po II wojnie światowej przymusowo przesiedlonego z Kresów na Śląsk²⁶.

Konstrukcją pracy i tytułem Lewczyński odnosi się do słynnego *Powiększenia* z 1966 roku w reżyserii Michelangela Antonioniego. Bohater filmu, powiększając fragment zrobionej przez siebie fotografii, odkrywa ślady zbrodni, której był mimowolnym świadkiem. Także polski twórca przeprowadza śledztwo, zagłębiając się w sfotografowaną rzeczywistość i wydobywając jej elementy²⁷. W tym wypadku powiększenie przybrało postać olbrzymiej odbitki i przedstawia zatłoczony pociąg, z którego wprost wylewają się ludzie (siedzący nawet na dachu maszyny). Dworzec w Nysie był jedną z bram powrotu do ojczyzny dla wielu Polaków rozrzuconych po świecie²⁸, a w pracy Lewczyńskiego stał się symbolem powojennej migracji²⁹. Dzieło nawiązuje do sytuacji historycznej i politycznej Polski w tamtym niepewnym okresie; montaż stał się wyrazem sprzeciwu, ale również formą zwrócenia uwagi na losy rzesz dotkniętych przez trudy wojny i próbujących sobie poradzić w nowej rzeczywistości.

Zabieg twórczy nie polega tu wyłącznie na zmianie rozmiarów cudzego zdjęcia pociągu, fotografik u góry i u dołu wstawił detale kadru – postacie podróżnych w zbliżeniu – a tytułowe „powiększenie” okazuje się dosłownym dotarciem do szczegółu³⁰. Lewczyński kładzie nacisk na treść wykorzystanego zdjęcia – uwypukla szczegóły, powiększa sylwetki pasażerów pociągu, aby podkreślić ich tragedię, dąży także do zerwania z anonimowością ludzkiego doświadczenia³¹. Okres udokumentowany na fotografii to przecież koniec II wojny światowej, podczas której losy ogromnej liczby osób stały się zagadką. Należy jednak dodać, że ktoś, kogo widzimy na pracy artysty, „to tylko ktoś, kto nam się wydaje znajomy, bo powiększone twarze są ziarniste, trudne do odczytania”³². Wydobyty z tłumu anonimowy wizerunek nigdy nie ma szans zostać w pełni rozpoznany.

²⁵ Zob. W. Nowicki, *Jerzy Lewczyński...*, s. 31.

²⁶ Zob. O. Ptak, *Jerzozwierz...*, s. 89–90.

²⁷ Zob. K. Kalina, *Szersze spojrzenie. Fotografia związana z Gliwickim Towarzystwem Fotograficznym na tle fotografii światowej*, w: A. Kwiecień, K. Kalina, J. Lewczyński, *Fenomeny i fantomy. Gliwickie środowisko fotograficzne w latach 1951–2000*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2006, s. 17.

²⁸ Zob. J. Busza, *Wobec fotografii*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983, s. 160.

²⁹ Zob. *Leksykon śląskiej fotografii: Jerzy Lewczyński* [film], reż. J. Musiał, Polska 2008.

³⁰ Zob. O. Ptak, *Jerzozwierz...*, s. 89–90.

³¹ Zob. M. Janczyk, I. Świąch, *Otwieram i zamykam oczy...*, s. 28.

³² Tamże, s. 29.

Urszula Czartoryska pisze:

Jest w interpretacji Lewczyńskiego powiew tamtych lat i uwaga skoncentrowana na poszczególnych ludziach, jest pytanie o ich dalsze losy w ciągu następnych dwudziestu paru lat. Ale jest tu też uderzająco współczesna koncepcja fotografii, świadoma jakby „na drugim planie” przemian plastyki i literatury. Literatury niefikcyjnej i nieozdobnej, takiej, jaką prezentuje na przykład *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego, szczegółowy i wyrazisty zapis każdej minuty strachu i zapobiegliwych starań o przeżycie³³.

Dzieło ma formę panoramiczną, podkreślającą wielkość przedstawionej przestrzeni. Wagony pociągu zostały nienaturalnie wydłużone za pomocą fotomontażu, a mozaikowe powiększenia fragmentów obrazu stanowią nadbudowę, która umożliwia widzowi zagłębienie się w *Nasze powiększenie* jak w świat wirtualny.

Istotny wydaje się również okres prezentacji dzieła – po kryzysie społecznym, politycznym i ekonomicznym oraz ogromnych wzrostach cen, jakie nastąpiły w latach 60. Buduje nam się więc tutaj ciekawy symboliczny pomost historyczny: w 1945 roku Rękosławski wykonuje na dworcu w Nysie zdjęcie ludzi doświadczonych przez wojnę, w 1971 roku Lewczyński pokazuje ten dworzec i zwraca uwagę na kolejną tragedię – dotkliwe trudy życia codziennego w czasie poprzedzającym wystawienie fotografii. Czy więc gliwicki fotografik, prezentując w pierwszych latach ósmej dekady XX wieku pracę nawiązującą do losów wojennych, chce zwrócić uwagę na ówczesny niski standard życia społecznego? Taka interpretacja warta jest rozważenia.

Archeologia fotografii jako postawa zaangażowana

Najbardziej charakterystyczna dla twórczości Jerzego Lewczyńskiego jest jednak wspomniana już koncepcja określona mianem archeologii fotografii. W moim odczuciu przede wszystkim w niej można się doszukiwać postawy zaangażowanej tego artysty. Nie była to jednak postawa zaangażowana rozumiana jako walka z reżimem.

„»Archeologią fotografii« nazywam działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się w tzw. przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzenia oddziaływania dawnych warstw kulturowo-twórczych na dzisiejsze»³⁴. Niniejszą definicję własnego przedsięwzięcia ukuł

³³ U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka*, t. 2, *Perspektywy historyczne*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006, s. 71–72.

³⁴ J. Lewczyński, *Archeologia...*, s. 7.

Lewczyński w tekście datowanym na 1979 rok, opublikowanym w 1997 roku w katalogu wystawy, która odbyła się w katowickiej galerii „Pusta”. Definicja powstała stosunkowo późno, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że działania nazwane archeologią fotografii zostały zapoczątkowane już w drugiej połowie lat 50.³⁵ Odkrywanie, badanie i komentowanie przeszłości fotograficznej – trzy obszary zawierające się w owym pojęciu – artysta rozumiał bardzo różnorodnie, nic więc dziwnego, że jego inicjatywy objęte tym określeniem miały tak rozległy charakter.

Archeologię fotografii należy rozumieć jako specyficzną postawę, przez którą twórca ujawniał swój stosunek do ludzi, do fotografii i do minionego czasu. Jak wskazuje Marek Śnieciński, „nie mamy tu zatem do czynienia z perspektywą badacza przeszłości, którego interesuje rozpoznanie faktów, lecz [z] próbą nawiązania emocjonalnego kontaktu z człowiekiem, z próbą zrozumienia świata i zrozumienia siebie (także dawnego, z przeszłości) poprzez fotografie”³⁶. Innymi słowy, nie chodzi o czysto badawcze podejście do medium fotograficznego, ale o specyficzne podejście do rzeczywistości.

Zabiegi bohatera artykułu nazwane archeologią fotografii opierały się w głównej mierze na wykorzystywaniu cudzych zdjęć i negatywów. Oczywiście, działalność artystyczna Lewczyńskiego polegała przede wszystkim na dokumentowaniu współczesności, na tworzeniu autorskich prac, jednak dużą wagę miało dla niego także zbieranie fotografii jako przedmiotów – wycinków prasowych, kserokopii, przeffotografowań, negatywów i oryginalnych odbitek pozytywowych. Kolekcjonował znaleziska i to, co mu podarowano, oraz wykorzystywał te zbiory w swojej twórczości. Wychodził bowiem z założenia, że takie zdjęcia są fragmentem świata, obrazami, przedmiotami, dlatego mogą zostać ponownie użyte, np. przeffotografowane. Postanowił utrwalac ich kolejne życie i nie miało znaczenia, czy fotografie te były własne, czy zapożyczone³⁷.

W sięganiu przez Lewczyńskiego do archiwum (rzeczy odrzuconych) i wyciąganiu z niego na widok publiczny zapomnianych kadrów dostrzegam pewną misyjność. Artysta chciał ocalić coś, co już zostało utracone – biografie anonimowych osób, nieznane historie drżemiące w fotografiach, zapiskach, pamiętnikach. Całe życie podporządkował służbie pamięci. Sam mówił: „Losy ludzi zatrzymanych w obrazie fotograficznym i przywołanie fotograficznej pamięci stanowi dla mnie rodzaj modlitwy i westchnienia”³⁸. Ponadto wierzył, że dzięki fotografii przeszłość może mieć wpływ na terażniejszość.

Adam Sobota pisał, że w ramach archeologii fotografii Lewczyński starał się jak najdokładniej rekonstruować fakty dotyczące archiwaliów ze swoich zbiorów.

³⁵ Zob. K. Pijarski, *Archeologia fotografii...*, s. 124.

³⁶ M. Śnieciński, *Jerzy Lewczyński...*, s. 4.

³⁷ Zob. W. Nowicki, *Jerzy Lewczyński...*, s. 8.

³⁸ J. Lewczyński, *Między Bogiem...*, s. 10.

rów³⁹. Te działania zostały ukoronowane kilkoma odkryciami znaczącymi dla historii omawianej dziedziny sztuki. Bohater artykułu trafił na ślady wybitnego, a zapomnianego XIX-wiecznego gliwickiego fotografa Wilhelma von Blandowskiego, którego twórczość przebadał i opisał. Uratował przed zniszczeniem również archiwum Feliksa Łukowskiego, wiejskiego fotografa spod Zamościa, dokumentującego w latach 1940–1949 życie ludzi z tamtego regionu. Ważne było także odtworzenie losów żydowskiej rodziny Eisenbachów z Sanoka na podstawie negatywów znalezionych na strychu domu, gdzie mieszkał Zdzisław Beksiński⁴⁰. Wieloletnie badania nad historią medium fotograficznego, ciągle poszukiwania i drażnienie tematów stały się załączkiem wydanej w 1999 roku *Antologii fotografii polskiej 1839–1989*, stanowiącej zbiór zdjęć autorstwa najistotniejszych, z punktu widzenia Lewczyńskiego, fotografów w dziejach naszego kraju.

Archeologia fotografii w pełnym znaczeniu, jako koncepcja twórcza realizowana przez bohatera szkicu, polegała więc na kolekcjonowaniu cudzych fotografii i negatywów, notatek, wspomnień oraz dokumentów. Ponadto było nią badanie przeszłości posiadanych zbiorów, poszukiwanie ludzi (autorów, osób z fotografii, kogoś, kto mógłby cokolwiek wnieść do odkrycia anonimowych opowieści), badanie historii medium (szczególnie twórców zapomnianych), prezentowanie wyników poszukiwań – nieustanne opowiadanie o znalezionych fotografiach i ich losach. Wreszcie archeologia fotografii obejmowała wykorzystywanie cudzych zdjęć w swojej twórczości – prezentowanie fotografii i negatywów na wystawach, włączanie pojedynczych prac do własnych cykli i zestawów na zasadzie cytatu. To także opracowywanie i przerabianie – te zabiegi były formą odautorskiego komentarza (trzeciego obszaru z definicji ukutej przez Lewczyńskiego, oprócz odkrywania i badania przeszłości fotograficznej). Komentarz twórczy stanowił sedno osobistego charakteru całej koncepcji. Autor *Głów wawelskich* wierzył, że fotografia przekazuje więcej sygnałów przeszłości niż tylko sam widok ówczesnej rzeczywistości⁴¹, dlatego wykorzystywał owe sygnały do formułowania wypowiedzi artystycznych.

W ramach archeologii fotografik był zarówno twórcą, jak i kimś w rodzaju kuratora, opiekuna. Przede wszystkim jednak pełnił obowiązki archiwisty – gromadził ogromne ilości materiałów, których wspólnym mianownikiem była pamięć. Do zbiorów tych sięgał w swoich działaniach artystycznych i wydobywał na światło dzienne przedmioty i obrazy, które bez jego inicjatywy skazane były na odejście w niebyt. Postawę zaangażowaną Lewczyńskiego powinno się więc traktować jako służbę pamięci, jako chęć przywrócenia anonimowym fotografiom i osobom należnego im miejsca w historii, ale obejmowała ona również troskę o samo medium. Fotografik jako twórca zaangażowany sprzeciwiał się

³⁹ Zob. K. Jurecki, *Od piktorializmu...*, s. 18.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Zob. J. Lewczyński, *Między Bogiem...*, s. 9.

zapominaniu ludzkich losów i zepchnięciu jednostki na margines, a przejawiał to przez stały kontakt z przeszłością, który dawało mu medium uprawianej przezeń sztuki.

Bibliografia

- Busza Jerzy, *Wobec fotografii*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983.
- Czartoryska Urszula, *Fotografia – mowa ludzka*, t. 2, *Perspektywy historyczne*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
- Dąbrowski Michał, Jerzy Lewczyński, „Nieznany” z serii „Głowy wawelskie”, portal Culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/jerzy-lewczynski-nieznany-z-serii-glowy-wawelskie> [dostęp: 30.12.2019].
- Fotografowie 1946–2006. Słownik biograficzny fotografów polskich (członków ZPAF)*, red. Z. Jurkowlaniec, W.T. Nowotka, M. Wideryński, Związek Polskich Artystów Fotografików, Warszawa 2006.
- Janczyk Marek, Święch Iwona, *Otwieram i zamykam oczy. Prezentacja twórczości Jerzego Lewczyńskiego*, Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2006/2007.
- Jerzy Lewczyński, *polski artysta fotograf* [film], portal Canal-U TV, https://www.canal-u.tv/video/fmsh/jerzy_lewczynski_polski_artysta_fotograf.29569 [dostęp: 30.12.2019].
- Jerzy Lewczyński, portal Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-lewczynski> [dostęp: 30.12.2019].
- Kalina Katarzyna, *Szersze spojrzenie. Fotografia związana z Gliwickim Towarzystwem Fotograficznym na tle fotografii światowej*, w: A. Kwiecień, K. Kalina, J. Lewczyński, *Fenomeny i fantomy. Gliwickie środowisko fotograficzne w latach 1951–2000*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2006, s. 15–20.
- Kisielewska Helena, Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński. *Fotograficy poszukujący*, w: *Beksiński. Lewczyński. Schlabs. Pokaz otwarty* [katalog wystawy], Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Bytom 2019, s. 4–14.
- Leksykon śląskiej fotografii: Jerzy Lewczyński* [film], reż. J. Musiał, Polska 2008.
- Lewczyński Jerzy, *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, Kropka, Września 2005.
- Nowicki Wojciech, Jerzy Lewczyński. *Pamięć obrazu*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2012.
- Pijarski Krzysztof, *Archeologia fotografii: czy można zarchiwizować gest?*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 121–135.
- Promocja książki „Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu”* [film], Mediateka Muzeum Narodowego w Krakowie, <http://mediatekamnk.pl/obiekt.php?id=1270> [dostęp: 30.12.2019].
- Ptak Olga, *Jerzozwierz. Portrety i autoportrety Jerzego Lewczyńskiego*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2012.
- Śnieciński Marek, Jerzy Lewczyński. *Fotografie i rzeczy znalezione* [katalog wystawy], Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2007.

Kamil Myszkowski

Jerzy Lewczyński – an engaged artist?

Summary

The article constitutes an attempted inquiry into the work of Jerzy Lewczyński (1924–2014), a photographer from Gliwice. It also aims to analyze said work in the context of his involvement in the field of art, presenting the profile of the artist and the events that might have influenced his attitude. It familiarizes the reader with Lewczyński's biography and specific works of art, as well as trends in his work, which indicate his engagement – social, political, but also with the medium of photography itself. The article discusses a creative concept called by the artist “archeology of photography,” as well as the series of photographs *Wawel Heads* from 1956 and the large-format photomontage *Our Magnification – Nysa 1945* from 1971.

Keywords: Jerzy Lewczyński, archeology of photography, photography, photographer

Izabella Adamczewska-Baranowska

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0002-2775-6209>

Ciało reportera Reportaż wcieleniowy w kontekście body artu*

Jeśli przyjmimy najbardziej skrótową definicję performansu: „dzieło to artysta”, to o reportażu wcieleniowym, jego dziennikarskim odpowiedniku, powiemy podobnie: reporter jest reportażem. Nie sytuuje się na poboczu zdarzeń jako obserwator, świadek czy pasywny uczestnik, ale inicjuje je i aranżuje, bywa prowokatorem, jest głównym aktantem, a następnie – tematem własnego tekstu. Podejmując się eksperymentu na samym sobie, angażując się cieleśnie, godzi się na ryzyko fizyczne lub psychiczne. Inicjując w masce zdarzenia, inscenizując własne ciało, staje się na potrzeby doświadczenia postacią fikcyjną, dokonuje psychologicznej i (nierzadko) fizycznej transgresji. Chciałabym spojrzeć na reportaż wcieleniowy jako na przejaw body artu oraz dokumentację performansu, który Claire Bishop nazwała „delegowanym”, a także podkreślić jego autoetnograficzny potencjał.

Od Duchampa do Vincent

Z fotografii spod runda ozdobnego kapelusza spogląda na widza zagadkowa postać. Rozchylając futrzany kołnierz upierścienioną dłonią¹, odsłania twarz – pomalowane usta, obwiedzione cieniem oczy. To Rose Sélavy, kobiece *alter ego* Marcela Duchampa, w obiektywie Mana Raya. Jest rok 1921, ani Man Ray, ani tym bardziej Duchamp nie starają się zatrzeć androgynicznego efektu ucieleśnionej prowokacji artystycznej. Jastrzębi profil – jak pisano o portretowanej bohaterce – spowodował, że ową zabawę rozpatrywano też w kontekście odgrywania

* Fragmenty artykułu znalazły się w książce autorki *Łże-reportaże i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.

¹ Ręk używała owej postaci Germaine Everling, partnerka Francisca Picabii.

żydowskości (Sélavy jako Levy/Lewi). Taki trop podpowiadał sam Duchamp, wyjaśniając projektowaną zmianę tożsamości: „Nie znalazłem żadnego żydowskiego imienia, które by mi się spodobało, dlatego wpadłem na pomysł zmiany płci”². *Ready-made woman* to niejedyne oszustwo płciowe twórcy, który – jak pamiętamy – dorysował wąsy Mona Lizie (1919)³; m.in. dzięki niemu pierwsza awangarda uznawana jest za antycypującą sztukę performansu i ciała, która rozwinęła się w drugiej awangardzie, np. w praktyce artystycznej akcjonistów.

W XXI wieku gest Duchampa powtórzyła (ze zmianą) Norah Vincent – amerykańska pisarka (rocznik 1968) współpracująca m.in. z dziennikami „The New York Times” i „The Washington Post”, która na potrzeby zbierania materiału do memuaru *Self-Made Man: One Woman’s Journey into Manhood and Back Again* (2006) zamieniła się w Neda. Vincent przez 18 miesięcy na własnej skórze testowała, jak to jest „być mężczyzną”. Już w tytule pojawia się nawiązanie do trawelogu, do którego autorka odnosi się bezpośrednio w tekście, nazywając swój eksperyment „podróżą do serca amerykańskiej męskości”. Tworzenie *alter ego* rozpoczęła od metamorfozy fizycznej – charakteryzacji („Zrobiłam sobie kozią bródkę i wąsy, przykleiłam przesadne bokobrody. Założyłam bejsbolówkę, luźne džinsy i flanelową koszulę. W lustrze wyglądałam jak swojski kolesz”⁴) oraz maskulinizacji ciała (budowania muskulatury na siłowni). Ten aspekt przemiany wyeksponowany został na okładce, ale Vincent przyznaje, że większą wagę przyłożyła do przemiany psychologicznej: nabrania pewności siebie i doprowadzenia do tego, żeby kopiowanie zachowań „typowo” męskich, np. opowiadanie seksistowskich dowcipów, przychodziło jej naturalnie. Przez 18 miesięcy spędzonych w przebraniu Vincent/Ned grała w kręgle, odwiedzała kluby ze striptizem, chadzała na randki z kobietami i pracowała jako domokrażca, wstąpiła do zakonu, bywała na męskich spotkaniach terapeutycznych w poszukiwaniu „wewnętrznego neandertalczyka” – słowem: odkrywała to, czego nie mogłaby się dowiedzieć, penetrując takie towarzystwo jako kobieta. Wybierała grupy stereotypowo męskie (w których o wartości decyduje stężenie testosteronu albo zasobność portfela). „Nie wiem, jak to jest być mężczyzną, ale wiem, jak to jest być traktowaną

² Cyt. za: P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, transl. R. Padgett, Da Capo Press, New York 1971, s. 64.

³ W tej artystycznej autokreacji (Rrose Sélavy jako muza) łączą się Duchampowski żart z charakterystycznymi dla dadaizmu erotyzacją życia codziennego i zacieraniem granic, również między płciami. Amelia Jones interpretuje podwojenie „r” w imieniu Rose jako aluzję do Erosa, pisząc o „radikalnym demontażu różnic płciowych”; pseudonim bywa dekodowany jako *eros*, *c’est la vie* (‘eros to życie’) lub *arroser la vie* (‘celebrowanie życia’). Zob. A. Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 147, 282 (przypis 4).

⁴ N. Vincent, *Self-Made Man: One Woman’s Journey into Manhood and Back Again*, Viking, Kindle edition 2006, loc. 135 [tłum. własne; książka ukazała się w Polsce, korzystam jednak z oryginału].

[podkr. – I.A.-B.] jak mężczyzna. I to było celem eksperymentu”⁵ – pisze w ostatnim rozdziale książki. Wniosek – że gender oznacza stan umysłu – włącza projekt „Ned” w performatywną koncepcję tożsamości i płci autorstwa Judith Butler.

Kaskaderstwo i zaangażowanie

W 2007 roku Zach Schonfeld obwieszczał w „Newsweeku” nadejście ery „kaskaderskiego dziennikarstwa” i wiązał tę tendencję z rosnącą popularnością serwisów społecznościowych⁶. Recenzentka Sara Goldstein wprowadziła pojęcie *shtick lit* (literatura sztuczki, tricku, gagu), spopularyzowane przez Bena Yagodę w monografii *Memoir: A History*⁷. Ten zapis questu/challenge’u (zadania, wyzwania, przygody) stanowi odmianę memuaru lub (auto)reportażu, której tematem jest eksperyment podejmowany przez autora na samym sobie. Robin Hemley umieszcza *shtick lit* w szerszej kategorii *immersion writing* (piśmiennictwa immersyjnego, „zanurzeniowego”, opartego na doświadczeniu)⁸. Yagoda definiuje *shtick lit* jako „publikacje osób, które podjęły się niezwykłego projektu właśnie

⁵ Tamże, loc. 3841.

⁶ Zob. Z. Schonfeld, *Are We Living in a Golden Age of Stunt Journalism?*, „Newsweek” [online], 25.07.2016, <https://www.newsweek.com/2016/09/02/are-we-living-golden-age-stunt-journalism-or-just-embarrassment-480508.html> [dostęp: 19.12.2019]. Trend ujęty hasłowo jako „nie szukaj opowieści, bądź nią” Schonfeld porównał do *reality show* w typie *Jackass* (program MTV klasyfikowany jako „komedia dokumentalna”, pokazujący osoby, które podejmują szokujące, niebezpieczne działania) i wyodrębnił cztery główne odmiany tematyczne: seks (do tej kategorii zaliczyć można *Seksografie. Reportaż uczestniczący o seksie i seksualności* Gabrieli Wiener), jedzenie (np. *Super Size Me* Morgana Spurlocka, który przez 30 dni żywił się wyłącznie w McDonald’s), niekomfortowe przygody ciała oraz moda i uroda.

⁷ Zob. B. Yagoda, *Memoir: A History*, Riverhead Books, New York 2009. Yagoda za prekursora *shtick lit* uważa Henry’ego Davida Thoreau, członka romantycznego, antykonsumpcyjnego, krytycznego wobec industrializacji Klubu Transcendentalistów. W 1845 roku „bakałarz natury” zamieszkał w chacie nad stawem Walden, w lasach concordzkich. Przez dwa lata, dwa miesiące i dwa dni żył jak eremita, w bliskim kontakcie z naturą, co opisał w autobiograficznym eseju *Walden, czyli życie w lesie* (*Walden, or Life in the Woods*, 1854). W trosce o spójność tekstu Thoreau skrócił w książce czas spędzony na odludziu do roku; z tego powodu *Walden* uznaje się za tekst założycielski narracji wspomnieniowych o tytule *Year of...* (od *Roku bez cukru* Eve Schaub po *Rok biblijnego życia* A.J. Jacobsa). Jako jedną z pierwszych realizacji *shtick lit* bez wątpienia można zakwalifikować *Around the World in Seventy-Two Days* (1890) Nellie Bly – literacki zapis podróży śladami Phileasa Fogg’a. W biciu rekordu bohatera powieści Verne’a brała udział również Elizabeth Bisland z konkurencyjnej gazety. Prasa prześcigała się w publikowaniu doniesień z trasy i w spekulacjach, która z dziennikarek wygra wyścig. W wydaniu Bly i jej kontynuatorów *shtick lit* stanowi literacki odpowiednik wpisu do *Księgi rekordów Guinnessa*, choć to niejedyny wariant – popularność zdobyły też teksty humorystyczno-poradnikowe.

⁸ Zob. R. Hemley, *A Field Guide for Immersion Writing: Memoir, Journalism, and Travel*, University of Georgia Press, Athens (GA) 2012.

po to, by o nim napisać”. A.J. Jacobs, jeden z czołowych reprezentantów gatunku, ujął jego istotę w tytule swojej książki *The Guinea Pig Diaries* (2009; tytułowa świnka morska jest odpowiednikiem polskiego „królika doświadczalnego”).

Jacobs, dziennikarz (m.in. w „Esquire”), „uczeń w dziwnej krainie własnego ciała” i nieustrudzony kronikarz tego, co sam nazwał *radical self-improvement*, w 2004 roku opublikował memuar *The Know-It-All: One Man’s Humble Quest to Become the Smartest Person in the World* – zapis roku spędzonego na wnikliwej lekturze *Encyklopedii Britannica*, od A do Z (a właściwie Ż, polskim akcentem jest „Żywiec”)⁹. „Podróż przez alfabet” miała podnieść IQ autora. Po ogłoszeniu się chodzącą encyklopedią Jacobs postanowił „żyć biblijnie”. *The Year of Living Biblically: One Man’s Humble Quest to Follow the Bible as Literally as Possible* (2007, polski przekład Agnieszki Andrzejewskiej: *Rok biblijnego życia*) to najbardziej znany i chętnie naśladowany eksperyment Jacobsa, który upodobił się do Mojżesza. Zapisał brodę i nosił białą, powłóczystą szatę, nie zakładał ubrań z mieszanych włókien, wszędzie zabierał składane krzeselko, żeby nie mieć styczności z nieczystymi kobietami, kamienował (żwirem) grzeszników i postawił w mieszkaniu namiot¹⁰. Po ulepszeniu sfery duchowej Jacobs przeszedł do pracy nad ciałem, której efektem był opublikowany w 2012 roku memuar *Drop Dead Healthy: One Man’s Humble Quest for Bodily Perfection*. Już wstępna lista celów pokazuje ludyczny potencjał tego typu narracji. Obok jedzenia sałaty znajdziemy w zestawieniu zamierzenia tak absurdalne jak zdobycie Academy Award (bo laureaci Oscara żyją o trzy lata dłużej niż ci, którym nie udało się go dostać – jak wynika z jednego z badań) czy zostanie kobietą z Okinawy (podobnie; ten punkt Jacobs z właściwym sobie poczuciem humoru ocenia jako „cel długoterminowy”). W memuarze autor opisuje konsultacje ze sztabem specjalistów od snu, dietetyków, trenerów i dermatologów, a także działania podejmowane po to, by poprawić kondycję fizyczną: taniec na rurze, ćwiczenia i dietę paleo. Książka powstawała na bieżni¹¹.

⁹ Równie ambitny *challenge* intelektualny (lektura *Oxford English Dictionary*) podjął w 2009 roku Ammon Shea i przedstawił jego realizację w memuarze *Reading the OED: One Man, One Year, 21,730 Pages*.

¹⁰ Z inspiracji *Rokiem biblijnego życia* powstała żeńska wersja eksperymentu, *A Year of Biblical Womanhood* Rachel Evans (2012).

¹¹ W Polsce tropem A.J. Jacobsa podąża Przemysław Kossakowski, realizujący eksperymenty na sobie samym w telewizji TTV. W serii *Inicjacja* sprawdzał na własnej skórze, „gdzie leżą granice wytrzymałości człowieka”, m.in. wystąpił na koncercie disco polo, siedł jako górnik na szychtę, kurował się w Ciechocinku, został zawodowym kłamcą (w finale odcinka poddał się badaniu wariografem), a nawet przeżywał bóle porodowe. Podróż tropem jasnowidzów, egzorcystów i szamanów przedstawił w książce *Na granicy zmysłów*, w której opisuje poddawanie się rozmaitym eksperymentom: jest karmiony żukami, gryziony po plecach, zakopany w grobie w trakcie „pogrzebu wojownika” i poddawany rytuałowi żen: „Gorący, pełen treści żołądek barana Matwiej kładzie mi na brzuch. Moje nogi obleka w jelito. [...] To wszystko jest tak odległe od tego, co znam, tak nierealne, tak barbarzyńskie, a jednocześnie tak dotkliwe, że nie sposób

Zasadne wydaje się odróżnienie eksperymentów poważnych – „sztuczka” jest w nich środkiem (służącym np. infiltracji pewnej grupy), nie celem – od tych mających za zadanie wyłącznie rozbawienie czytelnika. W „kaskaderską” tradycję reporterskich śledztw i prowokacji wpisują się teksty, w których wykorzystano potencjał mimikry, aby spowodować zmianę społeczną. Reportaż wcieleniowy – najbardziej angażujący reportera (i zaangażowany) gatunek dziennikarsko-literacki – charakteryzuje to, że jego autor udaje kogoś, kim nie jest, albo zataja swoją profesję i cel przeprowadzania researchu, działając jak szpieg czy agent pod przykrywką. Dąży do penetracji danego środowiska (np. zawodowego, politycznego, etnicznego), by przekazać czytelnikowi informacje niedostępne jego doświadczeniu lub uchwycić nieprawidłowości związane choćby z warunkami pracy czy funkcjonowaniem opieki społecznej. Joe Saltzman i Ron Smith w książkach o etyce dziennikarskiej¹² wyróżniają trzy formy dziennikarstwa wcieleniowego (*undercover journalism*): aktywna mistyfikacja (*active deception*) to prowokacja dziennikarska, czyli aranżowanie sytuacji mających doprowadzić do ujawnienia pewnych nieprawidłowości. Dobrym przykładem może być *Na samym dnie* Güntera Wallraffa, który wcielił się w Turka Alego, żeby opisać, jak traktowani są w Niemczech gasterarbeiterzy, a także podszył się pod członka załogi elektrowni atomowej i namówił szefa do wynajęcia tureckich pracowników do bardzo ryzykownej operacji w elektrowni bez informowania ich, że zostaną napromieniowani, co dowodziło, że dla Niemców życie przedstawicieli owej nacji nie ma większej wartości. Mniej wątpliwości etycznych wzbudza pasywna mistyfikacja – w tym przypadku dziennikarz nie prowokuje, po prostu przygląda się wybranej grupie społecznej od środka, nie ujawniając swojej roli ani nie wyprowadzając z błędu osób, które biorą go za policjanta, konsumenta czy lekarza. Dla przykładu Janusz Rolicki zatrudnił się na budowie, by w poodwilżowym reportażu *Janek, podaj wapno* pokazać, jak robotnicy lenią się i kradną. Trzeci wariant stanowi maskarada, wymagająca od reportera przyjęcia na czas eksperymentu fikcyjnej tożsamości. W tej odmianie motyw „przebieranki” zostaje stematyzowany w tekście.

Uzupełniłabym typologię Saltzmana i Smitha o kategorie nadrzędne: wcielenie maski i wcielenie roli, przy założeniu, że oba rodzaje mogą być aktywne albo pasywne. Cechą charakterystyczną pierwszego jest *alter ego*, natomiast wcielenie roli oznacza sytuację, w której reporter przenika do wybranego środowiska, ale gest ten nie wymaga od niego przemiany zewnętrznej ani kopiowania wzorców zachowania. Barbara Ehrenreich w *Za grosze pracować*

tego odsunąć, przykryć jakąś myślą, oddalić się. Jestem w tego środku [podkr. – I.A.-B.]. Staruszka Nina kładzie mi na czołe śledzionę [...]” (P. Kossakowski, *Na granicy zmysłów*, Znak, Kraków 2014, s. 391 i n.).

¹² Zob. J. Saltzman, *Deception and Undercover Journalism*, w: *Journalism Ethics Goes to The Movies*, ed. H. Good, Rowman & Littlefield Publishers, Blackwell 2008, s. 59–60; R. Smith, *Ethics in Journalism*, Rowman & Littlefield Publishers, Blackwell 2008.

i nie przeżyć opisuje, jak prawie dwa lata wykonywała niskopłatne zajęcia, by sprawdzić, czy – po odebraniu kobietom przez prezydenta Billa Clintona zasiłków socjalnych – można się w ten sposób utrzymać (jak się okazało, nie można). Celem miało być wydobyć się z „solipsyzmu przedstawiciela klasy średniej”¹³ i przetestowanie na własnej skórze, jak żyją słabo opłacani pracownicy niewykwalifikowani. Radykalne skrócenie odległości pozwoliło Ehrenreich na dostrzeżenie kwestii, z których wcześniej nie zdawała sobie sprawy. „Gdy patrzy się na to z dystansu, może się wydawać, że ludzie, którzy z roku na rok żyją za 6–10 dolarów za godzinę, odkryli jakieś sposoby przetrwania nieznane klasie średniej. Tak jednak nie jest”¹⁴ – podkreśla. *Za grosze pracować i nie przeżyć* dowodzi, że granice pomiędzy wcieleniem maski a wcieleniem roli bywają płynne. W zapisie swojego eksperymentu Ehrenreich akcentuje dylematy tożsamościowe związane z głębokim wejściem w rolę „pariasa”: „[...] z upływem czasu moje dawne życie zaczyna się wydawać bardzo dziwne. E-maile i wiadomości telefoniczne adresowane do dawnej »mnie« pochodzą od odległej rasy ludzi o egzotycznych problemach”¹⁵. W innym miejscu zauważa: „[...] nie wyglądam dobrze pod koniec dnia i pewnie czuć ode mnie *eau de WC* i potem, ale zdradza mnie jaskrawy, zielono-żółty uniform jak więzienny strój uciekiniera. Być może – przychodzi mi do głowy – mam przedsmak tego, jak to jest, gdy ma się czarny kolor skóry”¹⁶.

W dalszej części artykułu skupię się na wcieleniach maski i roli, które mogą przybierać formę gry w rasę/etnos, płeć/gender lub klasę, zmierzając często ku autoegzotyzacji (tak przetłumaczyłabym zapożyczone z etnografii pojęcie *self-othering*). Nie będę się odnosić do najbardziej znanych książkowych reportaży wcieleniowych tego rodzaju, czyli *Czarnego jak ja* Johna Howarda Griffina i licznych wcieleni Güntera Wallraffa, m.in. słynnego *Na samym dnie*¹⁷. Przedstawię teksty, których na język polski jeszcze nie przełożono: Yorama Binura *My Enemy, My Self* (1989) jako przykład wcielenia maski oraz Teda Conovera *Newjack: Guarding Sing Sing* (2000) jako przykład wcielenia roli.

Ciało reportera

My Enemy, My Self Yorama Binura jest świadectwem 33-letniego wówczas dziennikarza izraelskiego tygodnika; autor przez pół roku w 1986 żył jako Pa-

¹³ B. Ehrenreich, *Za grosze pracować i nie przeżyć*, tłum. B. Gadomska, W.A.B., Warszawa 2006, s. 38.

¹⁴ Tamże, s. 23.

¹⁵ Tamże, s. 44–45.

¹⁶ Tamże, s. 120.

¹⁷ Przedstawiłam je już w artykule „*Self-made man*”. *Reporterskie gry oparte na naśladownictwie*, w: *Gry w kulturze i życiu codziennym. Metafory, strategie, komunikacja*, red. K. Łeńska-Bąk, W. Kędzierzawski, U. Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2019, s. 269–284.

lestyńczyk. W gazecie, w której pracował, zajmował się stosunkami z Arabami, nauczył się więc języka, doskonale znał ich obyczaje, gesty, etykietę. Ponieważ często brano go za Araba, postanowił to wykorzystać i stworzyć wcieleniową książkę reporterską. We wstępie precyzuje cele eksperymentu: przyjrzeć się relacjom między Izraelczykami a Palestyńczykami, udając Palestyńczyka w różnych środowiskach i opisując własne wrażenia oraz cudze reakcje. „Chciałem dać sygnał ostrzegawczy, postawić lustro przed izraelskim społeczeństwem, którego jestem częścią. Teraz, po wybuchu intifady [...], poziom nieufności pomiędzy mieszkańcami okupowanych terytoriów wzrósł i powtórzenie tego eksperymentu byłoby o wiele bardziej niebezpieczne”¹⁸ – podsumowuje.

Tak jak Norah Vincent i inni reporterzy maski, Binur proces wcielania się w przedstawiciela obcej grupy (tu: palestyńskiego robotnika) rozpoczął od charakteryzacji. Przestał się golić, kupił w lumpeksie ubrania: za duże czarne spodnie, stare workowate koszule. Od matki pożyczył tani plastikowy koszyk na zakupy, w którym zamierzał nosić ilustrowany arabski tygodnik. Zainwestował też w papierosy Farid o mocnym, gorzkim smaku, których Żydzi nigdy nie palą. I w czerwoną kefię. W arabskich noclegowniach musiał po kryjomu zdejmować soczewki kontaktowe, bo Palestyńczycy ich nie noszą. Swoje *alter ego*, określone mianem „pożyczonej tożsamości”, Binur nazwał Fat’hi Awad. Pracował jako mechanik w warsztacie samochodowym, był pomocnikiem kuchennym w restauracji, przyrządzał shoarmę w pubie „Papuga”, jako wolontariusz dostał się (nie bez problemów) do jednego z kibuców, pojawił się także w obozie dla uchodźców w Strefie Gazy. Większość zajęć wykonywał w Tel Awiwie; Jerozolimę unikał, gdyż tam wcześniej mieszkał, więc obawiał się zdemaskowania.

Binur ze szczegółami opisuje, jak – w roli Palestyńczyka – pracował ponad miarę i za groszowe wynagrodzenie, sypiał z karaluchami, a w kibucu posądzono go o kradzież. W noclegowniach najadł się strachu, mając świadomość, że w razie dekonspiracji może zostać oskarżony o szpiegostwo (na wszelki wypadek nosił za pazuchą list żelazny od arabskiego lidera z okupowanych terenów zaświadczonego, że jest tylko dziennikarzem). W zaawansowanej fazie eksperymentu mężczyzna zaczął się do tego stopnia solidaryzować z Fat’hi Awadem, że jako pracownik warsztatu samochodowego naciągał bogatych Izraelczyków, którzy irytowali go swoim stosunkiem do Arabów. Jednym z najbardziej nieprzyjemnych zdarzeń okazała się konfrontacja polityczna z Żydem sugerującym, że tym drugim nie powinno się ufać, a powstanie Palestyny mogłoby doprowadzić wyłącznie do bezsensownego rozlewu krwi. Binur / Fat’hi Awad relacjonuje: „Byłem zszokowany. To, co mówił Yossi, Izraelczycy często powtarzali między sobą, ale bezpośrednio, z jaką rzucał te oskarżenia w twarz Arabowi, była brutalna i nietaktowna. Jako Żyd miałem ochotę udzielić mu lekcji kulturalnej

¹⁸ Y. Binur, *My Enemy, My Self*, transl. U. Grunfeld, Doubleday, New York 1989, s. 215 [tłum. własne].

debaty. Jako Arab nie mogłem kontynuować tej rozmowy”¹⁹. Wyraźnie zaznacza się w tym cytacie labilna tożsamość podmiotu reporterskiego.

Najbardziej upokarzająca sytuacja przytrafiła się Binurowi w klubie „Papuga”, gdzie miał przyrządzać shoarmę. Właścicielka lokalu uprawiała seks na zapleczu, nie przejmując się obecnością mimowolnego świadka, który przedstawił później swe odczucia w następujących słowach: „Trudno opisać uczucie absolutnego upokorzenia, jakiego doświadczyłem. Dla nich po prostu nie istniałem. Byłem niewidzialny. Byłem nikim. Patrząc wstecz, myślę, że to był najbardziej poniżający moment całej maskarady”²⁰. Nie mamy tu do czynienia z odkryciem na miarę dziennikarskiego śledztwa, bo też nie o zbieranie informacji w takim przypadku chodzi, tylko o kolekcjonowanie doświadczeń. Konkluzja, jaką Binur opatruje swój eksperyment, jest bardzo podobna do konstatacji Norah Vincent wieńczącej książkę *Self-Made Man*:

To doświadczenie nie doprowadziło mnie do daleko idących wniosków. Fakt, że Arabowie są dyskryminowani przez żydowskie państwo Izrael, trudno uznać za wstrząsającą rewelację. [...] Ale dopiero jako oszust zrozumiałem, co to znaczy bać się i żyć w niepewności we własnym domu, gdy obok przechodzi patrol wojskowy. Wielokrotnie słyszałem Palestyńczyków, którzy o tym opowiadali, ale traktowałem te historie jako przykłady uporczywego przeinaczania rzeczywistości i podawania argumentów przeciwko okupacji. Do momentu, kiedy mnie samego ogarnął ten paraliżujący strach, kiedy poczułem to w trzech wciach [...]. Nie odkryłem nowych faktów, ale dowiedziałem się, co to znaczy te fakty czuć [podkr. – I.A-B.]²¹.

Książka Binura wpasowuje się w trend, który Robert S. Boynton nazywa „nowym nowym dziennikarstwem”. Bardziej niż charakteryzująca *New Journalism* praca nad językiem definiuje je sposób zbierania informacji, „wychodzenia” (a nie „wypisania”) opowieści: reporterzy skupiają się przede wszystkim na tematach i sposobie gromadzenia materiałów, nie na formie przekazu, w odróżnieniu od swych poprzedników – Toma Wolfe’a, Joan Didion, Trumana Capote’a i innych. Jak zauważa przywołany redaktor, „Wolfe wszedł do głów swoich bohaterów, »nowi nowi dziennikarze« stali się częścią ich życia”²². Jednym z rozmówców Boyntona był Ted Conover (1958), który pierwszą książkę wcieleniową napisał, jeszcze jako student antropologii, o amerykańskich *hoboes* – włóczęgach podróżujących pociągami po kraju (*Rolling Nowhere*, 1984). Później m.in. towarzyszył meksykańskim imigrantom w nielegalnym przekraczaniu granicy (*Coyotes*, 1987) oraz przyglądał się od środka (np. jako taksówkarz)

¹⁹ Tamże, s. 82.

²⁰ Tamże, s. 70.

²¹ Tamże, s. 210.

²² R.S. Boynton, *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*, Vintage, Kindle edition 2005, loc. 100.

bogaczom i ekscentrykom zjeżdżającym do Aspen, uprawiając „etnografię hedonizmu” (*Whiteout*, 1991; wśród sportretowanych osób znalazł się nawet Hunter S. Thompson, prekursor dziennikarstwa *gonzo*, jeden z twórców kanonu gatunku, autor *Hell's Angels*). Odpowiedzią Conovera na kryzys amerykańskiego więziennictwa stała się wydana w 2000 roku książka *Newjack: Guarding Sing Sing*. Każda z tych pozycji stanowi nie tylko studium przypadku, ale też opowieść o Ameryce. Swoją *modus operandi* reporter wyjaśnia za pomocą przenośni: jestem podróżnikiem, a nie turystą²³, porównując wybrany przez siebie sposób przeprowadzania researchu do *role-playing* (odgrywania ról).

Tytułowy *newjack* to nowicjusz, świeżo zatrudniony oficer. Conover opisuje, jak zgłosił się do pracy w służbie więziennej, bo odmówiono mu możliwości przyjrzenia się systemowi penitencjarnemu od środka jako dziennikarzowi „The New Yorkera”. Postanowił, że na potrzeby eksperymentu nie będzie więźniem, ponieważ takich świadectw z pierwszej ręki istnieje już mnóstwo. Chciał ominąć polaryzację stanowisk „my” vs. „oni” i „usłyszeć głosy tych, których nikt nie słyszy”²⁴. Wybór perspektywy był kluczowy: zdecydowawszy się na rolę nowicjusza, zajął pozycję osoby, która dopiero będzie budować swój autorytet i może się stać elementem „klasowej” rozgrywki (wśród materiałów szkoleniowych w więzieniu pokazywano film instruktażowy, jak nie dać sobą manipulować), wchodzi w interakcje nie tylko z więźniami, lecz również ze zwierzchnikami. Na etapie formułowania warunków eksperymentu reporter zwrócił uwagę na problemy wizerunkowe strażników, których przedstawia się (np. w filmach czy prasie) jako brutalnych i skorumpowanych, podczas gdy z badań wynika, że jest to grupa zawodowa o najwyższym wskaźniku rozwodów, chorób serca, uzależnień od alkoholu i narkotyków. Opisuując własne doświadczenia, Conover ukazuje proces stawania się strażnikiem – od scen z serii szkoleń poprzedzających rozpoczęcie pracy aż po zdarzenia, na których ostatecznie się skupia, czyli rosnące identyfikowanie się z rolą w działaniu, już w trakcie pracy w Sing Sing, drugim co do wielkości więzieniu stanowym, gdzie przebywają osadzeni za najcięższe zbrodnie (np. morderstwa). Nieprzypadkowo nawiązuje w *Newjack* do słynnego eksperymentu więziennego ze Stanfordu²⁵. Oczywiście, książka ma walor poznawczy: autor nakreśla tło historyczne (powstanie i rozwój 170-letniego Sing Sing, dzieje kary śmierci w USA) i prezentuje dane statystyczne oraz wprowadza czytelnika w hermetyczne środowisko, np. odsłaniając przed nim

²³ Tamże, loc. 538.

²⁴ T. Conover, *Newjack: Guarding Sing Sing*, Vintage, Kindle edition 2001, loc. 410 [tłum. własne].

²⁵ Chodzi o symulację życia więziennego, którą na grupie studentów przeprowadził w latach 70. Philip Zimbardo. Psycholog podzielił uczestników na strażników i więźniów, po czym obserwował, jak przypisanie im ról powoduje internalizację owych funkcji oraz wpływa m.in. na poziom agresji. U „więźniów” nasilił się lęk i rozwinęło poczucie niższości, a „strażnicy” korzystali z władzy i uważali, że „więźniowie” zasługują na swój los.

więzienną topografię (siłownia, sala wizyt, oddział psychiatryczny) i charakteryzując zachowania więźniów. Niektóre spostrzeżenia uogólnia do „klasy” strażników, ale punkt ciężkości położony został na autorefleksję – Conover relacjonuje swoje zmagania z zadaniem, przygląda się sobie z boku, analizuje własne reakcje.

Jego strażnicza tożsamość wyłania się w procesie konstrukcji. Reporter odnotowuje:

[...] po pięciu miesiącach w Sing Sing zrozumiałem. Liczy się doświadczenie. [...] potrzeba czasu (i konfrontacji), żeby zdecydować (albo odkryć), jaki typ człowieka będzie nosił twój uniform. Twardziel czy mięczak? Przyjaciel więźniów czy ich wróg? [...] Używający siły czy wypisujący nagany? Surowy nadzorca czy podający rękę? To zawód pełen władzy, a decyzje, czy jej użyć, miały często podłoże moralne²⁶.

Dokumentując stopniowe wchodzenie w rolę, Conover informuje czytelnika także o rozmijaniu się planów z rzeczywistością. Wyznaje:

Byłem jak mój przyjaciel, który pracował na stacji benzynowej: nawet po powrocie do domu i wzięciu prysznica wciąż czułem zapach benzyny na dłoniach. Więzienie wchodzi w skórę. [...] Myślałem, że jako gość w świecie strażników będę niewrażliwy na ten syndrom. Mój projekt zakładał przecież, że będę w tym tylko jedną nogą, pamiętając, że to wyłącznie eksperyment, nie moje życie²⁷.

Tymczasem granie roli strażnika odciskało piętno na relacjach autora z domownikami, a długotrwały stres, wywołany m.in. strachem, spowodował, że psychiatra zdiagnozował u niego PTSD (zespół stresu pourazowego). „Podwójne życie jest niezdrowe”²⁸ – powiedział Conover Boyntonowi.

W omówionych tu książkach powraca stwierdzenie: celem eksperymentu było nie „dowiedzieć się”, lecz „zrozumieć”. Zarówno reporterzy wcielający się w Innego, jak i badacze tej formy autoreportażu podkreślają empatyczny aspekt grania roli i przybierania maski. W jednym z wywiadów twórca *Newjack* zaznaczył, że zależy mu na budowaniu mostów pomiędzy ludźmi, co jest istotne zwłaszcza w czasach nowej plemienności i wspólnot afektywnych (posłużył się przykładem zwolenników i przeciwników Donalda Trumpa)²⁹. W podręczniku *Immersion: A Writer's Guide to Going Deep* wyjaśnia to następująco: „Piśmiennictwo immersyjne ma wielki potencjał, umożliwia rozprzestrzenianie empatii.

²⁶ T. Conover, *Newjack...*, loc. 4630–4633.

²⁷ Tamże, loc. 4503–4510.

²⁸ R.S. Boynton, *The New New Journalism...*, loc. 699.

²⁹ Zob. K. Deutsch, Q&A: *Ted Conover on mastering the art of immersion journalism*, 16.11.2016, Investigative Reporters & Editors, <https://www.ire.org/archives/30485> [dostęp: 10.08.2021].

Jest sposobem na przedstawienie czytelnikowi obcych i sprawienie, że zacznie się nimi przejmować, sposobem na wprowadzenie światła tam, gdzie panuje mrok”³⁰. Jako tekst dziennikarski reportaż wcieleniowy budzi jednak wątpliwości, nie tylko dlatego, że wcielenie można uznać za kreatywny rodzaj oszustwa. Chyba najbardziej dosadny jest *casus* Yorama Binura, który na potrzeby projektu *My Enemy, My Self* jako Fat’hi Awad związał się z Żydówką. Romans zakończył po angielsku, a kobieta dowiedziała się o swojej roli w powstającym reportażu z programu telewizyjnego. Ted Conover skrupulatnie rejestrował więzienne zdarzenia i dialogi, jako *newjack* dyscyplinował nieposłusznych skazanych, ale postawił sobie granicę – kiedy został przez jednego ze strażników zaproszony do domu, nie napisał o tym w książce.

„Ciało zbiorowe”

W kontekście przedstawionych dotąd eksperymentów parateatralnych chciałabym przypomnieć koncepcję „performansu delegowanego” Claire Bishop. Zdaniem autorki *Sztucznych piekieł* (książki o sztuce partycypacyjnej) jest to forma pracy z grupami marginalizowanymi, której „znakiem rozpoznawczym było angażowanie nieprofesjonalnych performerów lub wykonawców”, w odróżnieniu od „działań, w których brali udział przede wszystkim sami artyści”³¹ (czyli performansów z lat 60.). Ciało indywidualnego wykonawcy zostaje tu zastąpione „zbiorowym ciałem grupy społecznej”. Performans delegowany polega zatem na „zapraszaniu nieprofesjonalistów bądź specjalistów z innych dziedzin, aby występowali w imieniu artysty i działali zgodnie z jego instrukcjami w określonym miejscu i czasie [...], odgrywają[c] swoją kategorię społeczno-ekonomiczną, obierając za podstawę płeć, klasę, pochodzenie etniczne, wiek, niepełnosprawność czy (stosunkowo rzadko) wykonywany zawód”³².

Bishop wyodrębnia kilka typów performansów delegowanych, m.in. „żywą instalację” czy „sytuacje konstruowane”. Dobrym przykładem może być praca Maurizia Cattelana, który w 1991 roku stworzył drużynę piłkarską z imigrantów z Afryki Północnej, sfotografowanych w koszulkach ze „sponsorskim” napisem „Raus” (niem. ‘wynoś się’). Autorka upatruje genezę tych form w *reality TV* i popularności fikcyjnych mockumentów (pseudodokumentów) w telewizji tabloidowej oraz napomyka o kontrowersjach wokół nich. Chociaż performans miał zapobiec utowarowieniu sztuki przez jej dematerializację (przenosząc akcent z obiektu na efemeryczne działanie ciała artysty, które stało się materiałem),

³⁰ T. Conover, *Immersion: A Writer’s Guide to Going Deep*, University of Chicago Press, Chicago–London 2016, s. 6 [tłum. własne].

³¹ C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 381.

³² Tamże, s. 381, 382.

performans delegowany przekształcił się, według Bishop, w „luksusową grę”, gdyż generuje koszty finansowe, jakie trzeba ponieść w wyniku „outsourcingu autentyczności”³³.

Sytuacja reporterów wcieleniowych jest inna, bo nie płacą „statystom” za udział w performansie, co więcej – nie ujawniają swoich zamiarów, odgrywając wybraną rolę przed przedstawicielami danej grupy społecznej czy zawodowej. Ani Vincent, ani Conover, ani Binur nie wtajemniczali otoczenia w założenia projektu, ponieważ gdyby to zrobili, eksperyment by się nie udał – uczestnicy nie zachowywaliby się naturalnie. Trudno mówić w tym kontekście o postępowaniu „zgodnie z instrukcjami” reportera, choć owszem, dysponuje on na ogół wstępnym planem działań i je aranżuje. Główna różnica polega na tym, że reportaże wcieleniowe angażują nie tylko nieświadomych uczestników, lecz także samego reportera, który występuje w projekcie zarówno jako dyrygent, jak i jako inscenizator własnego ciała, łącząc konwencje body artu z wciąganiem do akcji „podwykonawców”.

Zostawszy na potrzeby eksperymentu reprezentantami „ciała zbiorowego”, Binur, Vincent i Conover ponieśli dotkliwe straty. Ten ostatni opisuje koszmary senne, które nawiedzały go, gdy zrezygnował z pracy w Sing Sing, oraz konflikty małżeńskie wynikające z długotrwałego stresu, jakiemu ulegał w więzieniu. U autorki *Self-Made Man* dźwiganie podwójnej tożsamości, konieczność większej samokontroli i wystawienie na nieustanną ewaluację męskości skutkowało załamaniem nerwowym, z którego notabene wziął się pomysł na kolejną książkę, również wcieleniową, tym razem o pacjentach szpitali dla chorych psychicznie (*Voluntary Madness: My Year Lost and Found in the Loony Bin*, 2008)³⁴. Rozpoczynając przygodę z podwójną tożsamością, reporterzy wystawili się także na ryzyko fizyczne. Conover wspomina, że tuż po podjęciu pracy w Sing Sing musiał spełnić prośbę zwierzchnika o aktualne zdjęcie – na wypadek gdyby w wyniku rozruchów stał się zakładnikiem. Wcielał się w Palestyńczyka Binur wielokrotnie podkreśla w reportażu, że w razie demaskacji mógłby zostać zabity.

Autoetnografia zaangażowana

Jednym z wyznaczników literackości reportażu (oprócz obecności tzw. uporządkowania naddanego) jest jego fikcjonalizacja. Czy aktywny podmiot performa-

³³ Tamże, s. 396.

³⁴ Przywodzi to na myśl prekursorskie wobec dziennikarstwa performatywnego „kaskaderskie” wyczyny Nellie Bly, czyli Elizabeth Cochran(e), która na prośbę Josepha Pulitzera dała się zamknąć na 10 dni w szpitalu dla obłąkanych, żeby opisać, jak traktowane są kobiety odizolowane na wyspie Blackwell. Różnica jest taka, że Bly wniknęła w środowisko jak szpieg, nie chodziło jej o wchodzenie w cudze buty, uwaga Vincent skupiona była natomiast na odnotowywaniu przygód *alter ego*.

tywny w tym gatunku może być uważany za tożsamy z autorem, co stanowi – jak wiemy – podstawę zawarcia paktu faktograficznego *vel* referencyjnego? Moim zdaniem w przypadku Neda czy Fat’hi Awada mamy do czynienia z konstrukcją, którą Ryszard Nycz w swojej tropologicznej koncepcji podmiotowości nazwał sylleptyczną. Przypomnijmy, że podmiot sylleptyczny występujący w tekście literackim jest zarówno tożsamy, jak i nietożsamy z autorem, z którym łączy go np. poszlaka imienna, ale od którego odróżnia go bycie elementem fikcyjnego, literackiego świata. W reportażach wcieleniowych wykładnikiem sylleptyczności staje się labilna tożsamość podmiotu reporterskiego. Szczególnie interesujące wydaje się korespondujące z tą uwagą spostrzeżenie Ewy Bał, która wskazuje na performatywne „zawieszenie ontologicznej różnicy” pomiędzy działaniem „na serio” a działaniem „na niby”, zawieszenie opozycji prawda – fałsz³⁵.

Powracające w reportażach wcieleniowych słowo „eksperyment” prowokuje do zastanowienia się nad przedstawionymi tutaj realizacjami w kontekście koncepcji „dokumentu ludzkiego” i „powieści eksperymentalnej” Émile’a Zoli. Jak pamiętamy, owemu pisarzowi i dziennikarzowi inspiracji dostarczył oprócz Hipolita Taine’a również Claude Bernard – odkrywca homeostazy oraz propagator medycyny eksperymentalnej, np. doświadczeń na zwierzętach (stąd medyczna metaforyka w charakterystyce powieściopisarza, który „wkłada fartuch anatoma i poddaje sekcji zwierzę ludzkie”). *Modus operandi* pisarza-badacza można streścić następująco: z obserwacji, wywiadów, ankiet i lektur powstawał plan książki, ważną częścią studium była „dziennikarska” kronika. „Dokument ludzki” poprzedzał dzieło literackie, a za elementy twórcze Zola uważał sformułowanie hipotezy i właśnie obserwację. Dla przykładu, przygotowując się do napisania *Bestii ludzkiej*, przeanalizował dwie sprawy sądowe dotyczące zabójstwa w pociągu, przeczytał dwie prace naukowe o liniach kolejowych we Francji, zgromadził w teczce notatki prasowe, a wreszcie wybrał się na wycieczkę lokomotywą do Paryża. W tym programie literackim rola autora przyrównana została do sytuacji naukowca przeprowadzającego doświadczenie i umieszczającego wykreowane przez siebie (ale wypreparowane z obserwacji) postacie w konkretnych środowiskach społecznych, by niczym pod lupą, w warunkach laboratoryjnych, sprawdzić ich zachowania i motywacje. W Zolowskiej *roman expérimental*

pisarz jest obserwatorem i eksperymentatorem jednocześnie. Obserwator-pisarz podaje fakty takie, jakie zaobserwował, stwarza punkt wyjścia, ustala solidny teren, po którym poruszać się będą postacie i na którym rozwijać się będą zjawiska. Później pojawia się eksperymentator i organizuje doświadczenie, to znaczy wprowadza w ruch postacie w jakiejś określonej historii,

³⁵ Zob. E. Bał, *Roberto Benigni i Beppe Grillo obalają premiera. Teatralność i polityczność jako dwa aspekty performatywności*, w: *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 215.

by pokazać, że następstwo faktów będzie w niej takie, jakiego wymaga determinizm zjawisk, które poddane zostały badaniu. Prawie zawsze jest to doświadczenie³⁶.

Dziś taka formuła „dokumentu ludzkiego” brzmiałaby archaicznie, jej naukowość zostałaby zakwestionowana, a autora posądzono by w najlepszym razie o paseizm, w najgorszym – o przyjmowanie postawy uprzywilejowanej i uleganie szkodliwym przed-sądom. Opisywana przez Henriego Mitteranda³⁷ „fiszkowa” (i, dodajmy, bądź co bądź „turystyczna”) metoda nie przeszła próby czasu. Po zwrocie performatywnym w naukach społecznych eksperymenty realizowane są jednostkowo i egocentrycznie (również w postaci tzw. autoetnografii) jako *action research*. Rośnie popularność zjawisk z pogranicza sztuki i antropologii, których badaniem zajmuje się m.in. Tomasz Rakowski. Chodzi o

sytuacj[ę], kiedy wiedza jest wytwarzana w eksperymencie, poza reprezentacjami procesów i zdarzeń społecznych; jest ona bardziej już formą wywoływania możliwych, złożonych światów i jak niegdyś składała się z literackich eksperymentów, tak teraz coraz bardziej składa się z montowanej, wytwarzanej i pobudzanej interakcji, relacji, kultury³⁸.

Nowy paradygmat badań społecznych stanowi współodczuwanie; nie tylko dąży się do niego poprzez badania uczestniczące, lecz także „wspólnie z badanymi podmiotami wytwarza się taki opis sytuacji, który będzie głosem politycznym i zaangażowanym, co więcej, czyni się często rozmówców współautorami tekstu”³⁹. To rezultat zwrotu performatywnego, którego efekty artystyczne również bywają lokowane pomiędzy sensacyjnością a interwencją. Kiedy Erika Fischer-Lichte pokazuje w *Estetyce performatywności*, w jaki sposób w sztuce współczesnej angażowany jest odbiorca (co prowadzi do zacierania granicy między widzem a wykonawcą), form prekursorskich szuka m.in. w widowiskach jarmarcznych; eksponowano w nich bowiem (jak w dziennikarstwie kaskaderskim) przekraczanie, „demonstracj[ę] niecodziennych cielesnych i umysłowych możliwości, które zapierają widzom dech w piersiach i wprawiają w podziw”, np. „łykanie ognia czy miecza albo przebijanie języka igłami”⁴⁰. Zdaniem Bryanta Keitha Alexandra (auto)etnografia performatywna sprowadza się do

³⁶ J. Kulczycka-Saloni, *Pozytywizm*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1971, s. 182.

³⁷ Zob. H. Mitterand, *Od etnografii do fikcji literackiej*, tłum. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 1, s. 188–197.

³⁸ T. Rakowski, *Etnografia i eksperymenty artystyczne. O powstawaniu nowych pól poznawczych we współczesnej antropologii*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 101.

³⁹ Tamże, s. 99.

⁴⁰ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Sugiera, M. Borowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 16.

„scenicznie zaaranżowane[go] odgrywani[a] sytuacji zapisanych w notatkach z badań terenowych”⁴¹. W gatunku analizowanym w niniejszym artykule mamy do czynienia z przypadkiem odwrotnym – akt zapisania (dokumentacja performansu) jest wobec reporterskiego działania wtórny.

Uwzględnienie takiego kontekstu pozwala rzucić nowe światło na formułę reportażu wcieleniowego (w którym następuje przesunięcie punktu ciężkości z tekstu na wydarzenie) w jego odmianie społecznie zaangażowanej. Kreowanie sytuacji parateatralnych jako rodzaj interwencji artystycznej może być uważane za współczesną odmianę „dokumentu ludzkiego”, a Zolowski typ badawczy „oglądacza-podglądacza”, jak to ujął Philippe Hamon, zastępuje „podglądacz-podszywacz”⁴².

Bibliografia

- Alexander Bryant Keith, *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, tłum. Ł. Marciniak, w: *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Bal Ewa, Roberto Benigni i Beppe Grillo obalają premiera. *Teatralność i polityczność jako dwa aspekty performatywności*, w: *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 213–222.
- Binur Yoram, *My Enemy, My Self*, transl. U. Grunfeld, Doubleday, New York 1989.
- Bishop Claire, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Boynton Robert S., *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*, Vintage, Kindle edition 2005.
- Cabanne Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, transl. R. Padgett, Da Capo Press, New York 1971.
- Conover Ted, *Immersion: A Writer's Guide to Going Deep*, University of Chicago Press, Chicago–London 2016.
- Conover Ted, *Newjack: Guarding Sing Sing*, Vintage, Kindle edition 2001.
- Deutsch Kevin, *Q&A: Ted Conover on mastering the art of immersion journalism*, 16.11.2016, Investigative Reporters & Editors, <https://www.ire.org/archives/30485> [dostęp: 10.08.2021].
- Ehrenreich Barbara, *Za grosze pracować i nie przeżyć*, tłum. B. Gadomska, W.A.B., Warszawa 2006.
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Sugiera, M. Borowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

⁴¹ B.K. Alexander, *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, tłum. Ł. Marciniak, w: *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 581.

⁴² Odwołuję się do tekstu, w którym Hamon wymienia role „nadawcy wiedzy” w powieści realistycznej, np. inżyniera, specjalistę, erudyte, tubylca, lekarza, maniaka; z kolei wśród „pytających odbiorców” wyróżnia m.in. neofitę, ucznia, szpiega i właśnie podglądacza – zob. P. Hamon, *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, tłum. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 243.

- Hamon Philippe, *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, tłum. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 221–262.
- Hemley Robin, *A Field Guide for Immersion Writing: Memoir, Journalism, and Travel*, University of Georgia Press, Athens (GA) 2012.
- Jones Amelia, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- Kossakowski Przemysław, *Na granicy zmysłów*, Znak, Kraków 2014.
- Kulczycka-Saloni Janina, *Pozytywizm*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1971.
- Mitterand Henri, *Od etnografii do fikcji literackiej*, tłum. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 1, s. 188–197.
- Rakowski Tomasz, *Etnografia i eksperymenty artystyczne. O powstawaniu nowych pól poznawczych we współczesnej antropologii*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 91–110.
- Saltzman Joe, *Deception and Undercover Journalism*, w: *Journalism Ethics Goes to The Movies*, ed. H. Good, Rowman & Littlefield Publishers, Blackwell 2008.
- Schonfeld Zach, *Are we Living in a Golden Age of Stunt Journalism?*, „Newsweek” [online], 25.07.2016, <https://www.newsweek.com/2016/09/02/are-we-living-golden-age-stunt-journalism-or-just-embarrassment-480508.html> [dostęp: 19.12.2019].
- Smith Ron, *Ethics in Journalism*, Rowman & Littlefield Publishers, Blackwell 2008.
- Vincent Norah, *Self-Made Man: One Woman's Journey into Manhood and Back Again*, Viking, Kindle edition 2006.
- Yagoda Ben, *Memoir: A History*, Riverhead Books, New York 2009.

Izabella Adamczewska-Baranowska

The reporter's body. Embodied reportage in the context of body art

Summary

The aim of this article is to define embodied reportage in the context of body art. The author situates self-reportage by Norah Vincent, Ted Conover and Yoram Binur in the field of performative literature as she perceives in it the features of delegated performance. The embodied reportage is considered as a modern variant of the experimental novel based on the human document.

Keywords: embodied reportage, human document, delegated performance, performative journalism

Monika Lubińska

Uniwersytet Śląski

 <https://orcid.org/0000-0002-3413-7318>

Przechwycenie i przemieszczenie Strategie zaangażowania w tomie *Natalia ist sex. Alex ist Freiheit* Siksy

Sformułowana przez Guya Deborda koncepcja przechwytywania jako „języka antyideologii”, działania-aktu przemocy „podkopującego i obalającego wszelki utrwalony porządek”¹, wciąż pozostaje jedną z kluczowych strategii krytycznych w projektach artystycznych i poetyckich. Zapośredniczanie języków – czerpanych np. z konwencji biurokratycznych, naukowych, popkulturowych czy z konkretnych tekstów – należy do najbardziej charakterystycznych praktyk przedstawicielek i przedstawicieli nurtu polskiej poezji zaangażowanej (oraz innych, choć dotyczy głównie tworzących po 1989 roku)². Oczywiście, w kulturze remiksu podobne praktyki są stosowane na dużą skalę w zasadzie w każdego typu działalności twórczej, a ich rola i wymowa wiążą się przede wszystkim z inicjatywami polityczno-krytycznymi. Jak jednak zauważa Anna Kałuża w *Splątanych obiektach. Przechwyceniach artystyczno-literackich w niewspółmiernym świecie*, „[n]ic szczególnego nie ma w cyrkulacji rozmaitych obrazów, słów czy emocji między różnymi mediami, szczególnie jest raczej znaczenie, jakie dana kultura w określonym czasie nadaje temu rodzajowi praktyk”³.

W tym artykule przeanalizuję, jakie znaczenia dla politycznego i społecznego działania poezji niosą przechwycenia w tomie *Natalia ist sex. Alex ist Freiheit* Siksy, a także omówię ich wydźwięk w szerszym kontekście performersko-muzycznej aktywności Aleksandry Dudczak. Praktyki przechwyceniowe w jej

¹ G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 138.

² Zob. A. Kałuża, *Przechwycenia jako wyzwanie dla interpretacji*. Marta Podgórnik, Kira Piętrek i Kamila Janiak, w: tejsze, *Splątane obiekty. Przechwycenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019; też, *Artystyczne i polityczne reakcje*. Jakub Wojnarowski, Leszek Onak i Bruno Schulz, w: tejsze, *Splątane obiekty...*

³ A. Kałuża, *Artystyczne i polityczne reakcje...*, s. 43.

wykonaniu wyróżniają się na tle praktyk innych polskich autorek zaangażowanych: poza samymi zapożyczeniami językowymi artystka posługuje się istotnym namnożeniem pseudonimów i przyjmowanych perspektyw oraz powołuje do życia postacie, w które się wciela; przemieszczenia między nimi i między różnymi płaszczyznami medialnymi skutkują przedstawieniem wyrazistych stanowisk polityczno-społecznych.

Nagromadzenie pseudonimów, przemieszczenia w obrębie podmiotu

Natalia ist sex. Alex ist Freiheit składa się z tekstów, które autorka wykrzykuje podczas koncertów. Książka zawiera informację, że wypowiedzi te zostały spisane ze słuchu przez Buriego, drugiego członka duetu Siksa. Mamy zatem do czynienia z pierwszym zapośredniczeniem/przemieszczeniem, uzyskanym dzięki zmianie medium. Przemieszczenia medialne w twórczości bohaterki artykułu dotyczą jednak nie tylko tekstów, lecz także autokreacji artystycznej: przyjęcia przez Dudczak kilku pseudonimów i wykreowania postaci będącej jej wcieleniem na scenie i w tekstach. Przedstawia ją następująco:

Moja siksa na pewno nie jest głupia, ale ma pewne cechy wspólne z innymi siksami: przeklina, później dorasta i zaczyna poruszać inne tematy, choć wciąż oscyluje wokół tego samego problemu. Na początku dużo mówi o rodzicach, których trochę nie lubi, z którymi ciągle ma jakiś problem, później dojrzewa i dotyka historii niezwykle ważnych i bolesnych, o których zawsze chciałam opowiedzieć. Na przykład jak Siksa mówi o gwałcie w związku, to już nie taka z niej siksa⁴, albo właśnie siksa totalnie⁵.

Wchodząc w rolę Siksy, performerka przyjmuje postawę oskarżycielską i ofensywną, a podczas koncertów często skupia uwagę na poszczególnych widzach i do nich kieruje fragmenty tekstów. W jej praktykach scenicznych, filmie *Stabat mater dolorosa*, utworach wydanych w formie książki poetyckiej, ale także w wypowiedziach pozaartystycznych mamy zawsze do czynienia ze

⁴ Pisownia wyrazu „siksa” raz małą, a raz dużą literą wynika tu z dwojakiego użycia tego słowa. „Siksa” pisana dużą literą odnosi się do autorskiej wersji postawy wyrażanej za pomocą owego określenia. Mała litera sugeruje natomiast brak związku z jakąkolwiek konkretną osobą, lecz pewien wyobrażony zestaw cech dziewczyny konwencjonalnie tak nazywanej. Autorka wskazuje w ten sposób różnicę między powszechnym wyobrażeniem tego, co reprezentuje jej pseudonim („siksa” ma jedynie pejoratywne znaczenia), a jego potencjałem w kreowaniu przemian społecznych.

⁵ *Punkowa feministka z wizją*, z Siksą rozmawia Wiktoria Bielaszyn, „Krytyka Polityczna” [online], 21.12.2017, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/muzyka/siksa-wywiad/> [dostęp: 20.07.2019].

swego rodzaju kreacją czy też liryką maski – medium postulatów społecznych Dudczak staje się tu stworzona przez nią postać. Postaci tej przypisane zostały wszelkie atrybuty, na które wskazuje jej imię: Siksa jest zbuntowaną i wulgarną młodą dziewczyną, wymykającą się narzucanym strukturom wychowawczym czy rolom płciowym. Demaskuje i narusza granice oraz hierarchie właściwe kulturze patriarchalnej, przemieszczając się między nimi.

Liryka maski stanowi jednak w przypadku Siksy pojęcie zbyt wąskie, ponieważ za pośrednictwem związane z przyjęciem pseudonimu i wcielaniem się w fikcyjną postać towarzyszy również sytuacjom pozaartystycznym. Siksa to zarazem oficjalna nazwa zespołu Aleksandry Dudczak, postać, którą staje się ona na scenie, podmiotka wypowiadająca się w wierszach, nazwa zbiorcza dla osób (obu płci), którym bliskie są pewne postulaty polityczne, doświadczenia i krytyczna postawa wobec rzeczywistości (o czym później), w końcu – pseudonim zastępujący imię i nazwisko performerki w wywiadach, mediach społecznościowych, a nawet biogramach, nie posługuje się ona bowiem prawdziwymi personaliami, lecz utożsamia całkowicie ze stworzoną rolą. Co ciekawe, w wywiadach to utożsamienie zostaje zarówno utrzymane, jak i zanegowane, ponieważ artystka, choć nie rezygnuje z pseudonimu, prezentuje Sikse jako postać fikcyjną. Trzeba także zaznaczyć, że nie jest to jej jedyny pseudonim; swoje imię i nazwisko chętnie zastępuje też zestawieniem „Alex Freiheit”, które pojawia się w tytule książki i któremu towarzyszy osobna narracja:

Przyjęcie go [pseudonimu – M.L.] wiąże się z przemianą, jaka zaszła w moim życiu. Kilka lat temu pojechałam do Turcji. [...] Wszystkim przedstawiałam się jako Alex, bo „Aleksandra” była dla tubylców niemożliwa do wymówienia. A „Freiheit”? Poczułam się tam prawdziwie wolna [...]. A poza tym jest to też nawiązanie do pseudonimów artystycznych gwiazd porno: jest Alexis Texas, ale nie ma chyba Alex Freiheit. Zawsze jest jakieś charakterystyczne lub kosmiczne imię, zestawione ze słowem, dzięki któremu całość brzmi trochę zbyt pretensjonalnie, ale od razu nasuwa jakieś skojarzenie – niech ja się kojarzę sobie samej z wolnością w tym pornoświecie⁶.

Używanie przez Dudczak obu pseudonimów oraz płynne między nimi przejścia ściśle wiążą się z wątkami autobiograficznymi. Performerka przyznaje, że twórczość ma dla niej charakter terapeutyczny i jest poniekąd drogą przez kolejne etapy rozwoju polegającego głównie na przepracowaniu rozmaitych doświadczeń przemocy⁷. Takie tło biograficzne pozostaje istotnym punktem

⁶ Tamże.

⁷ „Tak, od dłuższego czasu nie ukrywam, że Siksa jest dla mnie formą terapii. Dzięki niej udało mi się przepracować wiele problemów, z którymi nie mogłam sobie wcześniej poradzić. [...] Na początku mówiłam o przemocy słownej, o wulgarnym, przedmiotowym traktowaniu kobiecego ciała. O seksizmie. O gwałcie mogłam powiedzieć dopiero po czasie” (tamże).

wyjścia do interpretacji książki ze względu na jeszcze większe nagromadzenie w niej pseudonimów i możliwości przemieszczania się podmiotu wypowiedzi między nimi. Sugeruje ono bowiem, że pseudonimy są fazami kształtowania się podmiotowości tej samej postaci.

Natalia ist sex. Alex ist Freiheit ukazuje więc proces stawania się Siksy (Siksy jako postaci fikcyjnej oraz Siksy-autorki). Na początku nosi ona po prostu imię Ola, a narracja zasadniczej partii utworu *Gra o tron – wersja reżyserska. Część I*, prezentującego historię pierwszego doświadczenia przemocy seksualnej, prowadzona jest w trzeciej osobie (zatem podmiot wypowiedzi nie utożsamia się z bohaterką):

Ola postanowiła, że już nigdy w życiu nikt jej tak nie zrani
jak ten tata, który był pijany, jak wróciła do domu,
i bała się jemu powiedzieć o tym, co się stało,
i jak ta mama, co powiedziała jej tylko, że:
„Mówiliśmy tobie, żebyś nie chodziła przez to boisko wieczorami.
Nie słuchałaś?”.

Ola postanowiła, że kiedyś jeszcze zemści się na tym świecie.
[...]

Utożsamienie się podmiotki z bohaterką oraz przeorientowanie toku wypowiedzi na perspektywę „ja” następują w ostatnim wersie: „Cześć, jestem Ola, a teraz opowiem tobie, dlaczego zmieniłam swoje imię na ALEX”. Już w drugim wierszu (po *Intro 2017*) autorka wprowadza więc czytelnika w opowieść o kształtowaniu się podmiotowości, które rozpoczyna się od odrzucenia imion nadanych przez rodziców czy oprawców.

W *Grze o tron – wersji reżyserskiej. Części II* bohaterka zabiera głos już w pierwszej osobie. Tekst dotyczy tego, jak postrzegał podmiotkę jeden z partnerów-oprawców (przedstawiony anonimowo – „_ _ _”):

Mówił do mnie: Aleksandro,
[...] jesteś taka piękna,
jak jesteś taka naturalna w tej białej sukience, i źle zareagował na brokat,
bo mocny makijaż zarezerwowany miał tylko dla gwiazd porno.
Dlatego teraz często mówię o sobie, że jestem Alexis Texas,
i mam nadzieję, że on nie może tego znieść.

Jako młoda dziewczyna, którą rodzice „chronili” przed przemocą, zakazawszy jej chodzenia w pewne miejsca, bohaterka książki była Olą. Już jako dojrzała osoba jest przez chłopaka nazywana poważniej, Aleksandrą. Ujawnia swoją podmiotowość (przejście od wypowiedzi trzecioosobowej do pierwszoosobowej), w sytuacji gdy neguje wizerunek narzucony przez innych i samodzielnie nadaje sobie nowe imię:

Wiem tylko tyle:

Nie nazywam się Ola, nie nazywam się Aleksandra,
nazywam się Alex pierdolona Freiheit
i jak zakładam kostium tej zabójczej superbohaterki,
którą niewątpliwie jest SIKSA,
to możesz ewentualnie napisać w Internecie, że byś mnie ruchał
i że jestem pizda i głupia, ale dobra dupa, więc polecasz puścić sobie
ten filmik bez dźwięku.

A ja i tak wiem, że kiedyś tobie zrobię wjazd na chatę i zburzę [...]
tę twoją kolekcję męskich atrybutów, którymi podbijasz swoje ego
przed każdym ruchaniem,
a jak nie zrobię tego JA, to zrobi to inna SIKSA, bo jest nas coraz więcej.

Gra o tron – wersja reżyserska. Część II

Przemieszczenie między imionami okazuje się tu jednak dodatkowo skomplikowane: choć bohaterka-podmiotka określa siebie już w pierwszym utworze w książce, postaci Oli i Aleksandry powracają w kolejnych wierszach, dotyczących przede wszystkim tego, jak tworzy się i pielęgnuje kulturę gwałtu oraz jak przebiega kształtowanie ról płciowych w społeczeństwach patriarchalno-kapitalistycznych. W tych narracjach Ola/Aleksandra pozostaje bierną, nieświadomą wspomnianych procesów i poddającą się im młodą dziewczyną, a Alex Freiheit / Siksa – osobą, która z owych norm się wyzwala, nagłaśnia ich opresyjny charakter i oskarża sprawców przemocy.

Kwestia podmiotu przedstawia się zatem następująco: Ola/Aleksandra to tożsamość odrzucona przez podmiotkę-bohaterkę, Alex Freiheit to samodzielnie przyjęte imię, perspektywa jednostkowa, z kolei Siksa to postać symbolizująca pewną postawę wobec świata. Alex Freiheit zakłada kostium Siksy, który służy jej jako swego rodzaju pancerz uodparniający na przemoc symboliczną („możesz ewentualnie napisać w Internecie, że byś mnie ruchał”) oraz jako broń w walce z powszechnym wizerunkiem kobiety – istoty nieświadomej politycznie, słabej ofiary. Jak się okazuje, kostium ten jest dostępny szerszemu gronu uczestniczek i uczestników kultury („mężczyzna też może być SIKSA, tak btw.”, *Gniezno na mapie jest jedno*).

Co ważne, niezależnie od namnożenia pseudonimów, wcieleń podmiotki i bohaterki książki Alex Freiheit dodatkowo przyjmuje różnorakie perspektywy. W większości przypadków podmiot wypowiedzi można uznać za autorski – podłoże biograficzne jest tutaj zupełnie jawne, w wierszach występują odwołania do sytuacji koncertowych czy związanych z odbiorem twórczości Dudczak w Internecie. Niemniej perspektywa indywidualna, prywatna, z której zabiera głos Alex, w wielu miejscach przecina się z ogólnokulturową, kiedy narracja Siksy staje się bardziej uniwersalna i ukazuje rozliczne historie, reakcje na przemoc, trudne do przypisania wyłącznie jednemu podmiotowi (pojawiają się zresztą przechwycenia publicznych wypowiedzi różnych osób, jak choćby

byłyśmy totalnie najebane
ochroniarze kazali nam się rozebrać do bielizny
zajebicie nas wyruchano
Tede? Murzyn? jeden chuj
[...]
lubię gdy on mnie mocno ściska
ma władzę
lubię czuć się wykorzystana
wyruchana
i od dzieciństwa ciężko jest mi przyznać się
do chęci bycia zgwałconą
[...]
jestem wyruchana
jestem wyjebana
jestem wolna

Rae Sremmurd⁹

Strategie przemieszczeń i przechwyceń, jakie stosuje autorka *Natalia ist sex. Alex ist Freiheit*, mają zatem kluczowe znaczenie w kontekście społecznego i politycznego oddziaływania jej twórczości. Metamorfoza Oli w Alex Freiheit służy pokazaniu procesu kształtowania własnego głosu oraz upodmiotowienia się postaci poprzez nabycie świadomości opresyjnych uwarunkowań politycznych i kulturowych, w których została wychowana – jako bezbronna, podatna na przemoc dziewczyna, pokornie spełniająca oczekiwania rodziców czy partnera-oprawcy. Kostium Siksy zaś jest w tej narracji – i w całej działalności artystki – kolejnym krokiem (po nabyciu świadomości mechanizmów opresji) do uzyskania sprawczości. Obejmuje zestaw takich narzędzi i cech, które pozwalają niezależnie od płci wyrazić stanowczy sprzeciw w debacie na temat kultury gwałtu i bez wahania wskazywać podmioty opresji.

Mamy jednak do czynienia z jeszcze innym przemieszczeniem, fundamentalnym w perspektywie zaangażowania politycznego. Co ciekawe, oczyszczenie

⁹ Tytuł i sytuacja liryczna odnoszą się do zdarzenia, do którego doszło po jedynym w Polsce koncercie duetu hiphopowego Rae Sremmurd. W wierszu Siksa przechwytuje wypowiedzi szesnastoletniej Marty Linkiewicz – dziewczyna przyznała się w mediach społecznościowych do seksu z raperami i uważała go za swoje największe osiągnięcie, które przyniosło jej sławę: „To jest szczerą prawdą, byłam w tym busie i zrobiłam wszystko to, o czym powiedziałam. Chciałam być sławna, jestem sławna, mam fejm. Całe życie przede mną”. Ukazanie przez Sikse tej sytuacji jako gwałtu wiąże się z przedstawieniem, jak głęboko zakorzeniona jest przemoc w konsumpcyjnym systemie patriarchalnym, kształtującym wśród młodych dziewczyn postawy zarządzania swoim życiem poprzez ciało rozumiane jako obiekt seksualny. Wywiad dostępny w Internecie: *Nastolatka od grupowego seksu z raperami: „To jest szczerą prawdą. Byłam w tym busie i zrobiłam wszystko to, o czym powiedziałam”*, serwis Pudelek, 6.03.2016, https://www.pudelek.pl/artukul/90023/nastolatka_od_grupowego_seksu_z_raperami_to_jest_szczerą_prawda_bylam_w_tym_busie_i_zrobilam_wszystko_to_o_czym_powiedzialam/ [dostęp: 28.07.2019].

i wyzwolenie, z jakimi wiąże się odrzucenie niechcianego imienia i nadanie sobie własnego, dokonuje się za pomocą symbolicznego „zabrudzenia”, „uśmieciowienia”. Według hierarchii kształtowanej przez kapitalizm i patriarchyat Siksa przenosi wartości z obrębu tego, co czyste, właściwe, społecznie akceptowalne i wizerunkowo uprzywilejowane, w obszar wyparcia, obcości, wykluczenia i urasowania (niewinna Ola zmienia się w postać o imieniu nawiązującym do mainstreamowej pornografii). Podobne zabarwienie ma aluzja do instalacji fotograficznej Natalii LL *Natalia ist sex*: tytułowe hasło jest tam ułożone z serii pornograficznych zdjęć z udziałem artystki i jej męża, Andrzeja Lachowicza. Odwołując się do nieakceptowanych powszechnie wzorców seksualności i sztuki, Siksa sytuuje się na kolejnej granicy charakterystycznej dla kultury, w której musi funkcjonować – pomiędzy opresyjnymi mechanizmami tabuizowania seksu i cielesności a jednoczesnym neutralizowaniem i naturalizowaniem seksizmu i seksualizacji.

Z punktu widzenia przemieszczeń i przechrystów jako głównych strategii oddziaływania politycznego istotne jest właśnie unaocznianie tych kulturowych sprzeczności. Alex demaskuje arbitralne, abstrakcyjne granice oraz hierarchie decydujące o tym, kogo i co uznaje się za uprzywilejowane lub dyskredytowane – nagina je, porusza się między nimi wraz ze zmianą imion i zakładaniem kostiumów. Pseudonim Siksa również sugeruje przyjęcie tożsamości spoza tych normatywnych, dyktowanych przez obowiązujący model relacji społecznych – określenie to jest bowiem zarezerwowane dla młodych dziewczyn, które nie zajmują właściwego miejsca w schemacie i wymagają umieszczenia w nim dzięki odpowiedniemu wychowaniu. Zmiana imienia z Ola/Aleksandra na Alex Freiheit / Siksa stanowi zatem swego rodzaju regres – z pozycji osoby ukształtowanej przez pewien model relacji i funkcjonującej raczej jak przedmiot, produkt niż podmiot bohaterka książki symbolicznie cofa się do punktu, gdzie procesom kulturowego porządkowania może się przyjrzeć z dystansu, zajmując wobec nich postawę pozornie zewnętrzną. Natomiast w trzeciej z zarysowanych perspektyw, uaktywnianej w wierszach, w których wypowiadają się podmioty opresji, przedstawione zostają mechanizmy tabuizacji i wyparcia, jakim podlegają poruszane przez Sikse problemy płciowo-społeczne. Ich uświadomienie i demaskacja – jako jedna z elementarnych strategii politycznych autorki – odbywają się za pomocą przechwytywania komunikatów przemocowych ze sfery publicznej.

Przechwycenie mowy nienawiści

Technikę przechwytywania zwiastują już pierwsze strony książki *Natalia ist sex. Alex ist Freiheit*. Rozpoczyna ją *Intro 2017*, będące wprowadzeniem do ramy komunikacyjnej wierszy, sygnalizującym również źródło, z którego dyskursywnie czerpie Siksa. Na to wprowadzenie składają się trzy anonimowe komentarze pod

adresem artystki. Nie zostało podane, skąd pochodzą, lecz możemy przypuszczać, że performerka skopiowała je z portali, gdzie zamieszczane są nagrania z jej koncertów. *Intro 2017* wskazuje także na rodzaj środowiska komunikacyjnego, w którym funkcjonuje Siksa jako uczestniczka kultury. Komunikacja należy do najważniejszych obszarów ulegających degradacji w jej świecie, czyli w Polsce późnego kapitalizmu – w tej sferze dominuje nadmiar nieistotnych, śmieciowych wypowiedzi, utrudniający porozumienie na podstawowym poziomie. Ów nadmiar wynika z nierespektowania zasad gramatycznych, ale też z braku nadzoru nad treściami przemocowymi, w związku z czym mowa nienawiści pozostaje jednym z głównych trybów społecznego (nie)porozumienia. To komunikacja maksymalnie zwulgaryzowana, w której mowę zastępują bełkot i krzyk, a dialog – masa bezwartościowych treści:

Śluchaj Siksa nie podoba ci się POLSKA DLA POLAKÓW TO WYPIERDALAJ STAD W PODSKOKACH nikt cie tutaj nie trzyma na sile!! UWĄŻAJ NA SIEbie bo trafisz na jedyne go sprawiedliwego który zrobi ci masaż twarzy tak że się nie poznasz w lustrze!! [...] Ja jestem pierwsza do masażu szmat nad szmatami CO TY NA TO ZDZIRO?!

[...]

Nie pisz bzdur masz jakąś traumę z dzieciństwa chyba tak. a ta siksa to normalna nie jest zwykłą rozpieszczoną idiotką dot tego prosta wulgarna ma zasób słownictwa ubogi dnno niżej upaś nie można [...]

Intro 2017

Siksa przechwytuje ów język i wyraża się w sposób bardzo podobny do przebiegu ogólnospołecznej komunikacji. Co istotne, nie zmienia prawie niczego w kodzie, z którego korzysta, a własne wypowiedzi kształtuje na identycznych zasadach dyskursywnych (nieraz dodając elementy rytmizacyjne, o czym później). W języku tym przemoc osiąga rozmiary pokrewne popkulturowym wyobrażeniom o świecie po apokalipsie, gdzie wszyscy członkowie społeczności są zwrócenii przeciwko sobie w walce o podstawowe zasoby. Jednak przechwycenie służy tu kolejnej, kluczowej politycznie demaskacji: choć styl książki wydaje się radykalnie hiperboliczny i w rezultacie zdeformowany, przemoc, którą obnaża Siksa, nie jest ani przejawskrawiona, ani wyobrażona. Demaskując negatywne skutki tego rodzaju komunikacji, artystka wszystkie emocje kieruje na siebie, a nawet przeciwko sobie¹⁰.

Niemniej pojawia się wątpliwość nieraz towarzysząca przechwytywaniu jako artystycznej strategii zaangażowania: co czyni poezję Siksy antypatriarchalną

¹⁰ W wywiadach Siksa zaznacza, że z agresywną krytyką jej twórczości występują środowiska zarówno konserwatywne, jak i lewicowe, a na koncertach widzowie doświadczają różnego rodzaju skrajnych emocji i nieraz szukają z nią bezpośredniego kontaktu czy możliwości rozmowy. Zob. *Punkowa feministka z wizją...*

i antyprzemocową, skoro sama autorka posługuje się mową nienawiści i innymi opresyjnymi środkami? Mimo że przechwycony kod jest hiperboliczny sam w sobie i zapożyczony w dużej mierze bez zmian, Dudczak wykorzystuje kilka zabiegów wywołujących efekt parodystyczny i krytyczny. Odpowiadają za niego zwłaszcza przemieszczenia medialne charakterystyczne dla jej twórczości; te same wypowiedzi funkcjonują bowiem na koncertach, w książce, na albumach muzycznych, w filmie *Stabat mater dolorosa*. Ich pierwotne przeznaczenie stanowią występy sceniczne z pogranicza performansu i punk rocka, teksty są przez artystkę raczej krzyżane czy deklamowane niż śpiewane. Zawierają elementy rytmiczności, jednak głównymi środkami stylistycznymi są w ich przypadku wyznaczniki języka mówionego. Przypominają chaotyczny, nadmierny, niemal przegadany monolog, co przywodzi na myśl skojarzenia choćby z *Wojną polsko-ruską pod flagą białą-czerwoną* Doroty Masłowskiej:

ej Tomek słyszałam że te twoje patriotyczne teksty na fejsie
ci pisze policja z którą współpracujesz
bo się boisz iść do kicia
za to że zapierdoliłeś najki ze skrzydłami husarza
[...]

Agresiv

Swego rodzaju swoboda i niedbałość, a zarazem naturalność, jaką tworzą środki języka mówionego, obfitego w kolokwializmy, wulgaryzmy i błędy językowe („mój pogląd na ojczyznę jest bynajmniej nowoczesny”, *Wywiad rzeka*), zderzone zostają z rytmicznością, opartą głównie na częstym wykorzystywaniu dokładnych rymów parzystych:

kobieto! kobieto!
nie dawaj się słabym poetom!
co pierdolą że najlepiej gdy natura
gdy brud i tłusta fryzura
że wtedy jesteś kobietą
gdy zabijasz swoją kobiecość
bo malują się tylko szmaty
nawet w dzień swego taty
[...]

Słabym poetom

Wiersze o takim układzie rymów tworzą wrażenie sztuczności, infantylności, które znów sytuuje język Siksy blisko tego, co dyskredytowane i kiczowate. Te środki wyrazu również są dosłowne, nadmierne, jednak wprowadzony przez nie efekt sztuczności i literackości nadaje całemu projektowi sarkastyczny dystans i wymiar parodystyczny. W wierszu *Słabym poetom* autorka odnosi się do pew-

nych opresyjnych schematów relacji między mężczyznami a kobietami, nieraz utrwalanych przez literaturę w jej maskulinistycznym wydaniu (poeta jako podmiot podziwiający piękno natury i umieszczający kobietę w jej porządku). Komponowanie tekstów z użyciem najprostszego (lub wręcz prostackiego czy prymitywnego z dzisiejszej perspektywy) możliwego środka, czyli rymów parzystych i jednostajnego rytmu, jest tu kolejnym gestem sprzeciwu – tym razem Siksa działa na przekór ustalonym w środowisku poetyckim i krytycznym wzorcom tego, co zasługuje na uznanie, a co na pogardę. Równocześnie ukazuje rozpowszechnione techniki poetyckie jako powtarzalne i odtwórcze, społecznie szkodliwe, środowisko poetyckie zaś jako zdominowane przez męski punkt widzenia („Z pozdrowieniami dla wszystkich poetów, / którzy używają generatora mowy post-Świetlicki, / bo nie mają pomysłu na swoją poezję”, *Husarka*).

W przypadku innych wątków tematycznych nagromadzenia rymów nasuwają skojarzenia z wyliczankami czy wierszykami rodem ze szkolnych przedstawień lub bajek dla dzieci:

Czy chmury są z waty?
Czy nie kocham swojego taty?
Czy mogę być bezpłodna?
Czy moja cipka jest bezwonna?
Czy to narośl na moim odbycie?
Czy można wyeliminować tycie?
[...]

Siekiera Muminków

Taka forma wierszy w *Natalia ist sex...* odpowiada za istotne w tej książce kontrasty i zderzenia, także decydujące o krytycznym charakterze twórczości Siksy. Zestawienie infantrylnej formy i efektów humorystycznych z poważną tematyką odwzorowuje to, w jaki sposób tabuizowane zjawiska funkcjonują w polskiej kulturze. Nawiązanie do wierszy czy bajek dla dzieci odsyła do kondycji psychicznej postaci Oli jako dziewczyny nieświadomej jeszcze uwarunkowań kształtujących jej osobowość i płciowość. Zarazem w tak krótkiej, pastiszowej formie jak *Siekiera Muminków* odzwierciedlone zostają mechanizmy społeczne: poprzez infantrylizację i ironizację jednostkowe kłopoty młodych ludzi (wynikające choćby z braku edukacji seksualnej) są wyciszane i ignorowane, a później przeradzają się w powszechne problemy, znacznie wpływające na jakość życia społeczeństwa (niewiedza o ludzkim ciele i zachodzących w nim procesach, niewłaściwa opieka zdrowotna, zaburzenia odżywiania itp.).

Jak już wspomniałam, performerka przyjmuje w swojej opowieści dwie perspektywy – beneficjentów i beneficjentek oraz ofiar konserwatywnego systemu patriarchalnego w wydaniu późnokapitalistycznym. Kiedy wciela się w inicjatorów przemocy (głównie językowej i seksualnej), również obiera różne strategie.

Nierzadko hiperbola, nadmiarowość i wulgarność przechwyconego języka służą jej do ukazania absurdalności i schizofreniczności charakterystycznych dla współczesnej kultury:

A wy? Nie napierdalacie, nie jesteście, kurwa, głodni życia.
 Cemu nie napierdalasz? Cemu nie masz chęci, energii?
 Jedź w Polskę, zwiedzaj świat polski!
 Takie Gniezno na przykład, pierwsza stolica Polski.
 [...]

 Byłeś tam kiedyś? Widziałeś katedrę? Drzwi gnieźnieńskie?
 Gołębie na rynku karmiłeś?
 Nie karmiłeś, bo masz syndrom biedaka.
 [...]

 Obudź się i, kurwa, zacznij żyć! Jak prawdziwy Polak! Kto ci
 powiedział, że nie możesz mieć zajebistej dupy? Załóż sobie
 koszulkę z orłem, idź na siłkę, poodgarniaj drzewa umarłakom
 i żyj, kurwa, żyyyyyj! Wszystko jest możliwe!

Gniezno na mapie jest jedno

W przytoczonym wierszu parodystycznie przedstawione są tendencje nacjonalistyczne w społeczeństwie konsumpcyjnym. W kapitalizmie ciało staje się głównym medium odczuwania przyjemności i konsumpcji rozmaitych dóbr¹¹, do czego musi najpierw zostać odpowiednio wytrenowane i wyszkolone¹². Co znamienne, w realiach zarysowanych w *Gniezno...* produktami przeznaczonymi do konsumpcji – regulowanej i kontrolowanej za pomocą nadzoru nad ciałem – okazują się polskie zabytki i symbole narodowe. Siksa obrazuje w swoim projekcie, jak (auto)destrukcyjnie działa zawłaszczanie przez środowiska konserwatywne tych symboli. Przeobrażone w dobra konsumpcyjne – w formie nie tylko atrakcji turystycznych, ale też np. odzieży patriotycznej – funkcjonują one tak samo jak każdy inny towar, szybko więc stają się tandetą i odpadem, a w efekcie ośmieszają „patriotów”:

ostatnio matka kredyt wzięła
 to się obkupiłem

¹¹ „Ciało ludzkie jest dziś w pierwszym rzędzie organem konsumpcji i miarą jego należytego stanu jest zdolność wchłonięcia i zasymilowania wszystkiego tego, co społeczeństwo konsumpcyjne ma do zaoferowania. Ciało ponowoczesne jest przede wszystkim odbiorcą wrażeń, [...] narzędziem przyjemności” (Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, w: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 99).

¹² „Zaiste, sytuacja schizofrenii brzemienna. Trzeba się uczyć, jak poddać się temu, co wprzódza i przekracza wszelkie nauki; posłużyć się mózgiem, by pobudzić i podsycić to, co w trzewiach tylko się rodzi i umiera; tresować i przymuszać ciało, by puściło sobie wodze, oddało się popędowi na łaskę i nienaskę; kontrolować je, by uwolniło się od kontroli [...]” (tamże, s. 101).

w orły na pościeli
mam symbol Polski Walczącej
i taki wiesz
breloczek z przekreślonym sierpem i młotem
co nim se sterydy do chuja wstrzykuję
i mi stoi
jak widzę całe to lewactwo
to chcę ich bić
[...]
te głupie acz ładne patriotki zaangażowane
mnie lajkujo
i czasami sobie wyobrażam
że z tymi patriotkami tak se leżymy
pod nami martwi uchodźcy
[...]
nad nami takie lampeczki lampiony
ale w kolorze biało-czerwonym
ona ma majtki Victoria's Secret
w wersji *patriotism is sexy*
[...]

Agresiv

Choć język w dwóch ostatnich przytoczonych wierszach sprawia wrażenie parodii czy pastiszu przez swoją nadmiarowość, niezdarkość oraz absurdalność przedstawionych sytuacji i bohaterów, można go uznać za wiarygodny. Po przywołaniu takich komentarzy jak te w *Intro 2017* widać, że wciąż mamy tu do czynienia ze strategią przechwytywania konkretnego dyskursu społecznego, a duża ingerencja autorki w celu uzyskania efektu groteskowego nie była konieczna. Efekt parodii i potencjał krytyczny zostają osiągnięte przez samo zapośredniczenie, które działa tutaj na zasadzie cytatu, parafrazy i ma charakter demonstracyjny. Niemniej parodię należałoby rozumieć zgodnie z definicją Lindy Hutcheon; według tej badaczki oznacza ona „powtórzenie z różnicą”¹³, a jednym z głównych środków jej powstawania jest dosłowne zapośredniczenie¹⁴. Zatem w przypadku Siksy bezpośrednie przechwycenia i parafrazy wywołują efekt swoistej parodii, której krytyczne oblicze wynika właśnie z różnicy, jaka zachodzi między powtarzaniem językiem a jego funkcjonowaniem w twórczości performerki. Różnica ta polega na zmianie nadawcy z podmiotów przemocy na jej ofiary oraz na przeniesieniu wypowiedzi z przestrzeni prywatnych lub Internetu (zapewniającego anonimowość) do praktyk artystycznych, by zaistniały jako wypowiedzi publiczne, nieraz w relacjach twarzą w twarz.

¹³ L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, tłum. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2007, s. 64.

¹⁴ Tamże, s. 77.

Bezpośrednie przechwycenie działa w taki sposób również w drugiej odsłonie wierszy, w której Siksa przyjmuje perspektywę patriarchalną. Tutaj jej język łagodnieje i staje się mniej wulgarny, a zapośredniczenie służy manifestacji neutralizowania przemocy i opresyjnych procesów zawłaszczania kobiecego ciała jako produktu konsumpcjonistycznej kultury patriarchy. Dobry przykład stanowi następujący tekst:

ty jesteś taka ładna
no to po co tobie te problemy
ty masz nawet niezłą dupkę
więc o polityce chcesz myśleć
czemu?
nie myśl o tym rozluźnij się
nie musisz być obudzona
gdy będę w ciebie wchodził ukradkiem
[...]

lepiej zastanów się jak wyeliminować okres
kiedy mam ochotę na seks z tobą
bo z ciebie niezły materiał byłby na żonę
albo nie dziewczynko
nie zastanawiaj się
jak wyeliminować okres
wyjdź za mnie za żonę
bo przecież
najlepszy marynarz przepłynie nawet morze czerwone, he he

Jak dobrze wyglądać nago?

We wspomnianych procesach dziewczyna pozostaje bierną, niemą odbiorczynią poleceń mężczyzny kształtujących ją w taki sposób, żeby była wyłącznie obiektem cielesno-seksualnym („ty masz nawet niezłą dupkę / więc o polityce chcesz myśleć / czemu?”). Jest dobrym „materiałem na żonę”, a zatem pewnego rodzaju tworzywem, które łatwo podlega wszelkim obróbkom, tak by odpowiadało swojemu producentowi („lepiej zastanów się jak wyeliminować okres”). Jeśli jednak uchwycone w poprzednich tekstach określenia kobiet były radykalnie i jawnie przemocowe, to w *Jak dobrze wyglądać nago?* język zostaje złagodzony – mężczyzna nie mówi już: „pizda i głupia / ale dobra dupa”, lecz zwraca się do kobiety „dziewczyno” lub „dziewczynko”. Osłabione są tu przedstawienia takich zjawisk jak gwałt w związku, które Siksa nazywa wprost, a w kulturze gwałtu bywają często eufemistycznie parafrazowane („nie musisz być obudzona / gdy będę w ciebie wchodził ukradkiem”). Alex Freiheit unaocznia również, jak zachowania przemocowe i mechanizmy opresji są neutralizowane w języku poprzez obrócenie ich w żart (np. w *Siekierze Muminków*) czy popularny mem („przecież / najlepszy marynarz przepłynie nawet morze czerwone, he he”).

Język Siksy nabiera charakteru antypatriarchalnego i krytycznego za sprawą samej zmiany sytuacji wypowiedzi i dzięki przemieszczeniom w obrębie podmiotu. Zmiana warunków, w jakich taka treść wybrzmiewa, na sytuacje performatywno-artystyczne (film, książka, koncert) oraz wyartykułowanie jej przez osobę o krańcowo odmiennych poglądach – ofiarę przemocy tego dyskursu, dodatkowo występującą pod pseudonimem i przybierającą kostium fikcyjnej postaci-superbohaterki – wyizolowuje daną wypowiedź z przestrzeni komunikacji internetowej i inaczej ją uaktywnia. Wydaje się, że owo wyizolowanie i przechwycenie mowy nienawiści jako istotnego elementu narracji o wyzwalaniu się z opresji systemu patriarchalnego maksymalizują potencjał społeczno-polityczny omawianych tekstów (choć efekt jest silniejszy tam, gdzie były pierwotnie przeznaczone, czyli na koncertach). Artystka wydobywa przemocowy język w jego najprymitywniejszej formie z bezosobowej, zapewniającej bezkarność przestrzeni internetowej i pokazuje jego działanie w relacjach twarzą w twarz z widzami, gotowa na najróżniejszy rodzaj bezpośrednie reakcje z ich strony.

Być może problematyczną kwestią pozostają momenty, kiedy w wierszach podmiotką i bohaterką jest sama Siksa, która posługuje się silnie przemocowym i wulgarnym językiem w geście oskarżenia, wyszydzenia określonych postaw („No nie, nie jesteś [feministką – M.L.], ty głupia pizdo!”, *Agrest/Godność*). Z jednej strony takie sytuacje wynikają naturalnie z wcielenia się w postać młodej buntowniczkii kontestującej narzucone normy kulturowe, są też przydatne do ukazania całego spektrum reakcji na przemoc. Ta postawa jest ze wszech miar uzasadniona i sprawcza, gdy wiąże się z nazwaniem wprost zachowań przemocowych, systemowo wyciszanych i neutralizowanych:

[...] teraz pracuję nad tym, żeby każdy _ _ _ i każdy _ _ _ tu obecny,
lub taki, w którym _ _ _ się dopiero budzi,
został nazwany gwałcicielem.
I nieważne, czy robi to na zupełnie obcym, czy niby tym bliskim sobie cielem.

Gra o tron – wersja reżyserska. Część II

Z drugiej strony można by pytać o konsekwencje polityczne twórczości, która wykorzystuje przemocowe struktury w imię walki z przemocą. Co ciekawe, mimo takiej liczby przemieszczeń w obrębie wytworzonego podmiotu, mimo posługiwania się ironią, sarkazmem i parodią w tak poważnym społecznie projekcie ma on znacznie większą sprawczość i większy zasięg oddziaływania niż twórczość autorów czy autorek z nurtu poezji zaangażowanej, choć dla krytyki jest chyba najmniej atrakcyjny. Dosłowne, wulgarne środki wyrazu, narracyjna, monologowa forma tekstów oparta na apostrofie do konkretnych grup społecznych, a szczególnie podobieństwo języka artystycznego do języka ogólnej komunikacji w celu zdemaskowania jego działania wydają się w perspektywie zaangażowania poezji narzędziami skutecznymi i wiarygodnymi. Twórczość

Siksy jednak przede wszystkim dowodzi, że tekstowi najlepiej służą pod tym względem przemieszczenia medialne, włączenie odbiorcy na poziomie różnych kodów i zmysłów. Koncert czy performans są tutaj kluczowe – oferują fizyczną obecność widzów, silne reakcje emocjonalne, ale też możliwość natychmiastowej interakcji, rozmowy z autorką, co w przypadku Siksy często się zdarza¹⁵.

Pozostaje jeszcze wątpliwość, w jakim stopniu środki typu przechwytywanie, przemieszczenie, parodia, sarkazm mają potencjał krytyczny i polityczną moc kształtowania przemian, a w jakim same odpowiadają za neutralizację pewnych społecznych problemów oraz są podatne na kapitalizację i ponowne zawłaszczenia. Być może w odpowiedzi na tę wątpliwość najlepiej odwołać się do cytowanego na wstępie Guya Deborda. Autor *Społeczeństwa spektaklu* zaznacza, iż przechwytywanie „przejawia się w komunikacji świadomej tego, że sama w sobie nie zawiera żadnej gwarancji, zwłaszcza ostatecznej”¹⁶. Jak się wydaje, w tym kontekście Siksa-artystka działa w pełni świadomie, nie formułuje tekstów w sposób prowadzący do oczywistych wniosków czy odkrycia prostych prawd na temat świata – cel przechwyceń stanowi tutaj zdemaskowanie zasad rządzących pewnym porządkiem dyskursywnym (fallogocentrycznym, przemocowym, patriarchalno-kapitalistycznym) poprzez żywiołowe interakcje z odbiorcami i wykreowanie postaci, która jest rodzajem postawy społecznej dostępnej także dla nich.

Bibliografia

- Bauman Zygmunt, *Ponowoczesne przygody ciała*, w: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Debord Guy, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum., wstęp i komentarz M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- hooks bell, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, tłum. E. Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Hutcheon Linda, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, tłum. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2007.
- Kałuża Anna, *Splątane obiekty. Przechwylenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- Punkowa feministka z wizją, z Siksą rozmawia Wiktoria Bieliaszyn, „Krytyka Polityczna” [online] 21.12.2017, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/muzyka/siksa-wywiad/> [dostęp: 20.07.2019].
- Siksa, *Natalia ist sex, Alex ist Freiheit*, Korporacja Ha!art, Kraków 2018.

¹⁵ „Rozmawiałam z nimi [z ludźmi – M.L.] po koncercie. Opowiadali mi swoje historie. Miałam wrażenie, że coś w nich pęka. Że zaczynają mówić o tym, co w środku ich bardzo boli. Reakcje wielu były tak emocjonalne, że zaczęłam się nawet zastanawiać, czy nie przesadziłam. [...] Od mężczyzn w średnim wieku, którzy wracają później na nasz koncert ze swoimi córkami, często słyszę, że dopiero dzięki mojemu występowi coś sobie uświadomili, coś zrozumieli. [...] Albo zwierzają się, że nie byli dobrymi ojcami, ale dzięki nam wiele rzeczy zrozumieli i po-starają się wszystko naprawić” (*Punkowa feministka z wizją...*).

¹⁶ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu...*, s. 138.

Monika Lubińska

Capture and displacement
Strategies of engagement in the volume
Natalia ist sex. Alex ist Freiheit by Siksa

Summary

The text analyses the writing and artistic strategies of capture and displacement present in Siksa's volume *Natalia ist sex. Alex ist Freiheit* as well as the broader context of Aleksandra Dudczak's stage activity. First, the author focuses on the phenomenon of the accumulation of pseudonyms, names and characters used by the artist, which are crucial for the development of the book's protagonist. She then discusses the problem of Siksa's reclaiming of hate speech to communicate anti-violence and anti-patriarchal content and the ways in which parody functions in the book. Both the accumulation and displacement between various pseudonyms or characters and the reclaiming of hate speech are shown as strategies of engagement with strong political overtones.

Key words: Siksa, displacement, capture, engagement

Marcin Hanuszkiewicz

Uniwersytet Śląski

 <https://orcid.org/0000-0003-3392-6769>

Czarnoksiężskie przeznaczenie Georges'a Bataille'a batalia o mit a Bruno Schulz

Wielkość to chwilowe przeżycie. Nigdy nie jest racjonalna. Poniekąd zależy od mitotwórczej wyobraźni rodzaju ludzkiego. Człowiek przeżywający wielkość musi czuć mit, w którym istnieje. Musi odbijać to, co nań pada. I musi umieć śmiać się z siebie. Tylko tak wyzwoli się z wiary we własne aspiracje. Śmiech jest wszystkim, co pozwala mu się poruszać wewnątrz siebie. Bez śmiechu nawet chwilowa wielkość zniszczy człowieka.

Fragment *Myśli zebranych* Muad'Diba w opracowaniu
księżnej Irulany¹

Produkcja i reszta – tło teoretyczne

Pisząc o Georges'u Bataille'u – ateologicznym mistyku, krzewicielu transgresji – Jean Baudrillard cytuje jego *Część przeklętą* i poprzedza ów cytat następującą syntezą: „Ciągłość, suwerenność, intymność, immanentna wielkość: jedna myśl w pismach Bataille'a, jedna, mityczna myśl zawarta w tych różnych koncepcjach: »Należę do tych, którzy chcieliby dla człowieka celu innego niż bezustannie wzrastająca produkcja, którzy odwołują się do świętej grozy«”². Łatwo się domyślić na podstawie powyższych słów, że ich bohater zaliczał się do dość obszernego grona myślicieli, którzy widzieli w tyglu XX wieku siły zagrażające człowiekowi niepohamowanym uprzedmiotowieniem oraz niepozostającym nigdy daleko w tyle unarzędziowieniem³. Siły owe nie pojawiły się znikąd: Martin Heidegger z samego bycia techniki (trwającego siłą rzeczy już od tysięcy lat)

¹ F. Herbert, *Diuna*, tłum. M. Marszał, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2007, s. 169.

² J. Baudrillard, *When Bataille Attacked the Metaphysical Principle of Economy*, transl. S. Kendall, „Excess” 2005, vol. 5, s. 45 [tłum. własne oprócz cytatu: G. Bataille, *Część przeklęta*, tłum. K. Jarosz, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002].

³ Zob. G. Bataille, *Theory of Religion*, transl. R. Hurley, Zone Books, New York 1992.

wyłuskał *das Gestell* ('obramowanie') – człowieczą ramę conceptualną, w której uznaje się wszystkie byty za surowce; ich przeznaczenie stanowi więc nie bycie jako takie, lecz bycie wykorzystanymi. Na skutek skoków technologicznych *das Gestell* oprawia w ramę tworzywa również człowieka, przez co zasłania możliwość bytowania, które nie byłoby byciem substratu lub produktu, zasłania możliwość przeznaczenia innego niż uporządkowanie i użyteczne (w wąskim tego słowa rozumieniu) przetworzenie⁴.

To, czego nie można wykorzystać, co jest „do niczego”, spycha się na peryferie, których niewyraźne rubieże zamieszkują nicponie: nic po nich, po nich już tylko nic, nie ma bowiem niczego poza użytecznością. Przywołajmy słowa Rolanda Barthes'a, a konkretnie fragment *Mitologii*, w którym groźba ograniczenia losu człowieczego ubrana została w odzienie filistra: „Teraz wiemy, czym jest drobnomieszczańska rzeczywistość: nie tym, co się widzi, lecz tym, co się liczy; ale owa rzeczywistość [...] ma mimo wszystko swoją filozofię, czyli »zdrowy rozsądek«, słynny rozsądek »prostych ludzi« [...]»⁵. (Nasuwa się tu też obserwacja Friedricha Nietzschego: „Kramarz umie wszystko ocenić, acz nie przykładu do niczego ręki, i to ocenić wedle potrzeb konsumentów, nie zaś według swych własnych, najosobistszych potrzeb; »kto tego potrzebuje i jak wielki jest popyt?« – oto najważniejsze dlań pytanie»⁶). Barthes kontynuuje: „[...] cała drobnomieszczańska mitologia implikuje odrzucenie inności, negację różnicy, szczęście tożsamości i kult podobieństwa. Ogólnie rzecz biorąc, ta redukcja świata do równania przygotowuje fazę ekspansji, kiedy »tożsamość« ludzkich zjawisk natychmiast stwarza podstawy »natury«, a zatem »uniwersalności«⁷. Pamiętając, że „praca wyobraźni mitycznej polega na zastąpieniu świata pewnym jego obrazem, a następnie na objaśnianiu tego obrazu”⁸, nietrudno poczuć zawężające się powoli, lecz bezustannie, obramowanie świata, które ogranicza rzeczywistość do domeny działań obliczalnych, rozumnych i dorzecznych, gdzie świat podlega najdotkliwszemu okaleczeniu⁹.

Chwast jest chwastem, ponieważ jest bezużyteczny, ponieważ utrudnia hodowlę roślin, z których „jest jakiś pożytek” – gatunkom zarówno zbóż, jak i chwastów odmawia się bycia jako takiego, życia poza wielkim cieniem rzucanym

⁴ Zob. M. Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, transl. W. Lovitt, Garland Publishing, New York–London 1977.

⁵ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008, s. 117.

⁶ F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, tłum. S. Wyrzykowski, Nakład J. Mortkowicza, Warszawa–Kraków 1912, s. 181.

⁷ R. Barthes, *Mitologie...*, s. 118.

⁸ M. Napiórkowski, *Mitologia współczesna. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców zamieszkałych w globalnej wiosce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 53.

⁹ Zob. G. Bataille, *Aphorisms for the „System”*, w: *The Unfinished System of Nonknowledge*, ed. S. Kendall, transl. M. Kendall, S. Kendall, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2001, s. 153–182.

przez gałęzie przemysłu rosnące w miejscu zajmowanym niegdyś przez drzewo świata, przez *axis mundi*. (Kosmologie na wzór owego drzewa zakorzenione nie zakładały bynajmniej sympatyzowania z chwastami, niemniej przyznawały chaszczoj osobną, z chaosem spowinowaconą domenę)¹⁰. Co jest pniem, co jest jednością, z której wyrastają gałęzie przemysłu i gospodarki – wokół jakiej osi kręci się obramowany świat?

„*Leitmotiv* przebudowy świata: biegiem spraw rządzi gra sił produkcji”¹¹. Precyzując: „Za sprawą pracy człowiek porządkuje świat rzeczy i sam siebie redukuje do poziomu rzeczy pośród innych rzeczy; praca czyni z pracownika środek służący do celu”¹². Praca – i to praca „konkretna”, czyli miarodajna i wymierna¹³ (oraz oczywiście jej wskaźnik, pieniądz) – wprawia świat w ruch, co widzimy zresztą już w kosmogoniach: chaos przetworzono w kosmos boską pracą, ład (wymierzony, symetryczny, ładny) wypracowano z nieładu.

Najwyraźniejsza jest być może pracowitość wymagana przez starotestamentowe dzieło stworzenia, podkreślona przecież ustanowieniem dnia świętego jako dnia odpoczynku (postawieniem świątyni w samej tkance czasu). Rekreacja została tutaj przeciwstawiona kreacji, która zapoczątkowała eschatologiczny projekt noszący imię *olam* – „strumień czasu, który porywa wszystko ze sobą”¹⁴. Jak pisze Sergiusz Awierincew,

podczas gdy grecki „kosmos” spoczywa w przestrzeni, która stanowi jego właściwą miarę, to biblijny „olam” rozwija się w czasie, dążąc do wykraczającego poza jego granice sensu. (Czyż nie tak właśnie zakończenie podania przerasta to podanie, a „morał” przypowieści sięga poza nią?) Dlatego poetyka Biblii jest poetyką alegorii. Eliminuje ona wszystko, co przypominałoby helleńską „malarzkość”: do przyrody pozwala odwoływać się wtedy, gdy wymaga tego rozwój akcji lub jej sens, a nie jako do przedmiotu samodzielnego opisu, który wyrażałby bezinteresowną radość oczu, człowieka zaś wprowadza jako podmiot decyzji i działań, a nie artystycznej kontemplacji¹⁵.

Krótko mówiąc, *olam* to rama utylitarna: wszystkie elementy świata pracują, aby mógł nastąpić wytyczony przez Boga bieg historii. Wszystko, co istnieje, jest zredukowane do roli, jaką odgrywa w planie Bożym. Sens istnienia przesunięty został w przyszłość, oddalony, oderwany od chwili obecnej tego istnienia. Życie

¹⁰ Zob. R. Caillois, *Man and the Sacred*, transl. M. Barash, The Free Press of Glencoe, Glencoe 1959, s. 52–55.

¹¹ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Sic!, Warszawa 2005, s. 82.

¹² G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2015, s. 153.

¹³ Zob. R. Barthes, *Mitologie...*, s. 227–230.

¹⁴ S. Awierincew, *Porządek kosmosu i porządek historii*, w: tegoż, *Na skrzyżowaniu tradycji. Szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej*, tłum. D. Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 261.

¹⁵ Tamże, s. 263.

przestaje być środkiem – wewnętrżnością, intymnością, immanencją – samym w sobie, a staje się środkiem do celu, staje się niewolnikiem celowości, sensowności bijącej z obietnicy przyszłego zbawienia. Oto projekt¹⁶: plan rzucony w przeszłość i narzucony terażniejszości.

Opuśćmy jednak starożytne pustynie („Dawno temu stwierdzono, że pustynia jest monoteistyczna”¹⁷) i zwróćmy uwagę na otaczające nas gałęzie przemysłu. Cień, który rzucają na nasze życie, to projekty, wielowymiarowa (orientujemy się wszak, że cienie mają tu więcej wymiarów niż dwa) sieć projektów. Składają się na nią zarówno obietnice dawane pracownikom, jak i narracje, w które uwikłane są społeczności:

174. Chwalcy pracy. – W wysławianiu „pracy”, w niestrudzonym głoszeniu „błogosławieństwa pracy” widzę tę samą myśl uboczną, co w pochwalę ogólnie pożytecznych nieosobistych uczynków: lęk przed wszystkim indywidualnym. Jako też istotnie, na widok pracy – a rozumie się przez nią zawsze ów znoyny trud od świtu do późnej nocy – odczuwa się obecnie, iż praca taka jest najlepszą policją, iż dzierży każdego na wodzy i stanowi nader skuteczną przeszkodę dla rozwoju rozumu, dla pożyteczności tudzież zachcianek niezależności. Zużywa bowiem niezmiernie wiele siły nerwowej z uszczerbkiem dla rozmyślań, dumań, marzeń, trosk, miłości i nienawiści, stawia wciąż maluczki cel przed oczyma, darzy łatwym i regularnym zadowoleniem¹⁸.

Inną – choć z niechęcią do indywidualizmu związaną – „myślą uboczną”, do której prowadzi nas jak po sznurku wychwalanie pracy, jest (samo)okalectwo (człowieka i) świata: „znoyny trud” znoszony z myślą o „maluczkim celu” oddaje nas obramowaniu, spektakularnej produkcji. Karykaturę obramowanej ludzkości przedstawia *Inwazja Jaszczurów*, powieść Karela Čapka, w której pocziwy żeglarz, chcąc nie chcąc, doprowadza do rozplenienia się po świecie gatunku cechującego się co prawda znacznymi zdolnościami przemysłowymi, pozbawionego jednak, by tak rzec, wyższych aspiracji:

Nigdy jeszcze w dziejach ludzkości nie produkowało się, nie budowało i nie zarabiano tyle jak właśnie w owej wielkiej dobie. „My, ludzie Wieku Płazów” – powiadano z wielką dumą. Ani porównania z przestarzałym Wiekiem Ludzkości, z jego powolnym, niedorzecznym i nieużytecznym partactwem, które

¹⁶ Zob. G. Bataille, *Inner Experience*, transl. L.A. Boldt, State University of New York Press, Albany (NY) 1988, s. 47.

¹⁷ G. Debord, *Wstęp do krytyki geografii miejskiej*, w: *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, red. i tłum. M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 75.

¹⁸ F. Nietzsche, *Jutrzenka...*, s. 181. (Pisownia została zmodernizowana w niezbędnym zakresie). Zob. też krytykę państwa w rozdziale *O nowym bożku*, w: F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2010, s. 47–49.

się nazywało: kultura, sztuka, wiedza czysta i Bóg wie co jeszcze! Prawdziwi, nowocześni ludzie Wieku Płazów nie będą już marnowali czasu na pogłębianie Istoty Rzeczy. Cała przyszłość świata zależy przecież od stałego zwiększania produkcji i konsumpcji. Dlatego też Płazów musi być jeszcze więcej, by mogły więcej wyprodukować i więcej zjeść¹⁹.

Oczywiście, Płazy w końcu sprowadzają na ludzkość zagładę – wszystko w zgodzie z prawidłami *hybris* – nie chcemy jednakże skupiać się na przystrojonych w łuski socjopolitycznych przestrobach (choć nie odmawiamy im trafności). Znaczenie powyższego cytatu dla niniejszego tekstu tkwi raczej w egzemplifikacji łatwości, z jaką „stałe zwiększanie produkcji i konsumpcji” podporządkowuje sobie całokształt kondycji człowieczej; jak niewielu słów trzeba, by z retoryczną gracją postawić znak równości między nieróbstwem a wszystkim, co nie jest bez żadnych wątpliwości pracą „konkretną”! Lub inaczej: jak niewielu słów trzeba, by stworzyć symulację świata kompletnego, bez reszty oddanego produkcji, świata, w którym zmieniać się mogą ilości, ale którego jakoś się nie zmienia – nie żyje.

Pisząc o potrzebie niekompletności, Tadeusz Sławek apeluje, byśmy niczemu nie oddawali się bez „reszty”. W konfrontacji z prefabrykowanymi formami życia musimy mieć się na baczności, nie pozwolić, by objęły nas obramowania, które odcinają wszystko, co się w nich nie mieści, czyli właśnie współkonstituującą nas „resztę” (aparatus unicestwiający ogół tego, czego nie objął kadrem, stanowi po prostu aparat państwowy). „Reszta” w ujęciu Sławka nie jest jednak czystą bezużytecznością, lecz tym, co działa poza paradygmatem pracy rozumianej – wedle określenia Nietzschego – jako „najlepsza policja”:

Z jednej strony jest [reszta – M.H.] domeną niepowstrzymanego działania (przypomnijmy: odróżniamy „robienie” od „czynienia”), zmiany i ruchu, z drugiej – sprzeciwia się porządkowaniu świata jako wyłącznie areny pracy. „Reszta”, *ce qui reste*, jest tym, co zostaje poza tą areną, wypowiada bezwzględne posłuszeństwo reżimowi pracy jako „robienia”, „wyrabiania”, „produkowania”. Nie dąży do odmówienia tej sferze wartości, nie kwestionuje jej osiągnięć, lecz stawia pod znakiem zapytania jej roszczenie do wyłącznego reprezentowania sposobu bycia człowieka w świecie²⁰.

Wszystko ma swoją „resztę” (niedokonane w każdym dokonaniu, niepomysłane w każdej myśli, niewypowiedziane w każdej wypowiedzi). Wyzwanie, jakie rzuca nam w swej książce Sławek, polega na ustosunkowaniu się do tej „niekompletności”, otwarciu się przed niedomkniętym, a więc już-zawsze-otwartym bytem.

¹⁹ K. Čapek, *Inwazja Jaszczurów*, tłum. J. Bułakowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 202.

²⁰ T. Sławek, *Nie bez reszty. O potrzebie niekompletności*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2018, s. 149–150.

A może to już-zawsze-otwarty byt wyzywa nas swoją otwartością? Uwielbiana przez Heideggera grecka *aletheia*, prawda bycia, jest stanem niezasłonięcia, niezapomnienia – jest przeciwstawieniem się *lethe*, zapomnieniu, zasłonięciu; grecki kosmos „beziinteresownej radości oczu” (jak ujął to w przytoczonym cytacie Awierincew) uwodzi nas, rzuca nam wyzwanie: „pamiętaj mnie”. Przywołajmy znów Baudrillarda: „Uwodzenie czy wyzwanie nie mogłoby być przedmiotem umowy. Warunkiem wszak jednego i drugiego jest właśnie wygaśnięcie wszelkich umów w obliczu pojedynkowej relacji, jaką tworzą znaki i sekrety wycofane z wymiany, a zawdzięczające swą siłę formie i bezpośredniemu oddźwiękowi”²¹. A zatem opuszczając „arenę pracy” (by użyć ponownie wyrażenia Sławka), opuszczamy również domenę umów, krainę handlu, obiegu towarów. Zyskujemy zaś możliwość wejścia w porządek uwodzicielski, gdzie znaki wyrwywają się z produktywnych łańcuchów semiozy i tworzą tajemne węzły, których nie sposób rozwikłać – a więc obok których niepodobna przejść obojętnie, bez fascynacji.

„Uwodzenie – *séduction*”²² – zawsze i wszędzie występuje jako przeciwieństwo produkcji – *production*. Uwodzenie zabiera coś z porządku widzialnego, produkcja buduje wszystko na widoku, niezależnie od tego, czy jest to przedmiot, liczba, czy pojęcie”²³. Przecież jeśli znak – zobowiązany umową społeczną do produktywnego udziału w ustalonym porządku – zostaje „[w]yrwany z widzialnego, tym silniejsze budzi pożądanie, które powoduje, że wzrok wyteża się jeszcze bardziej. Wyrwany z widzialnego, wrośnięty w rozkosz, demorficzny w akcji”²⁴. Demorficzny, czyli odkształcający, ponieważ uwodzi, nęci erotyzmem (transgresywnością)²⁵, zachęca do brania go pod włos, zaprasza do czytania nie tego, co zostało zapisane, ale tego, co jest napisane. Czy też: nie tego, co jest napisane, lecz tego, co się czyta.

Lektura stanowi – jak zauważa Łukasz Wróbel w tekście *Procesualny charakter transgresji w doświadczeniu lektury* – takie obcowanie z językiem (ze znakami), w którym kluczową rolę odgrywa właśnie transgresja: czytając coś, przekraczamy „ja”, które jeszcze tego czegoś nie czytało. Niemniej nowe, czytające coś „ja” wynika bezpośrednio z „ja” poprzedzającego czytanie, jednocześnie zaś okazuje się swoistym otwarciem na „ja”, które nadchodzi, które rodzi się w czytaniu, a więc w procesie transgresji; ta jednak „jako afirmacja *de facto* granicy jest możliwa tylko wówczas, gdy u jej podstaw leży to, czemu ona sama zaprzecza – istotowa ciągłość, możliwość niepowstrzymanego ruchu, nieustannej semiozy form podmiotowych”²⁶. Znaki zmieniają nas, zmieniają zatem

²¹ J. Baudrillard, *O uwodzeniu...*, s. 81.

²² „[...] *se-ducere* – uwieść – zaprowadzić na ubocze, sprowadzić z drogi [...]” (tamże, s. 25).

²³ Tamże, s. 37.

²⁴ P. Quignard, *Seks i trwoga*, tłum. K. Rutkowski, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 175–176.

²⁵ Zob. G. Bataille, *Erotyzm...*, s. 68–73.

²⁶ Ł. Wróbel, *Procesualny charakter transgresji w doświadczeniu lektury*, w: *Tropy tożsamości. Inny, Obcy, Trzeci*, red. W. Kalaga, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 191.

to, jak są czytane – zmieniają także siebie: migotliwe znaczenie podlega ciągłej metamorfozie, którą zatrzymać próbują (narzucając kształt w sposób zrównujący pojmowanie z pojmaniem) egzegeza, interpretacja²⁷, interpretoza²⁸... czyli różne formy nienawiści do przekraczającego owe formy nadmiaru, do „części przeklętej”, niepasującej do porządku akumulacyjnego.

„Niebezpiecznie jest za bardzo się zapatrzeć”²⁹ – wyznaje w opowiadaniu Jacka Dukaja ksiądz, który utknął na asteroidzie, posłany na nią z misją zbadania wyhodowanej tam generatywnie katedry, kiedy ta z powodów wymykających się rozumowi ludzkiemu i jego matematyce rozrasta się niezgodnie z algorytmem. Dawszy się uwieść niepojętemu, bluszczowatemu pięknu katedry (jej kształt i ornamentyka ulegają permanentnej transformacji, przekształcanej wtórnie światłocieniami rzucanymi przez pobliską gwiazdę) – dawszy się uwieść grze znaków formy, znaków świętości, znaków radykalnej inności – kapłan pozwala się niejako uprowadzić katedrze w nieludzką głębię kosmosu. „Uwiedziony mężczyzna zostaje wbrew sobie pochwycony w sieć błędzących znaków. I właśnie dlatego, że znak zostaje oderwany od swojego znaczenia [wykrzaczająca się katedra uniezależnia się od pobudek swych twórców – M.H.], że jest »uwiedziony«, uwodzicielska staje się sama historia. Uwiedzione znaki stają się uwodzicielskie”³⁰. Z dowolnego węzła percepcji wysupłać się może nic biegnąca przez labirynt:

„Jakiś czas temu przyszedł do mnie młody człowiek i powiedział, że wariuje” – pisał [William S. Burroughs – M.H.] w szkicu *To należy do ogórków*. „Wydało mu się, że uliczne znaki, przypadkowo usłyszane rozmowy i audycje radiowe odnoszą się w jakiś sposób do niego. Powiedziałem mu: »Oczywiście, że tak jest. To właśnie ty widzisz je i słyszysz«”³¹.

Ludzie obramowani okiem ucznia czarnoksiężnika

W *Uczniu czarnoksiężnika*, tekście napisanym u początków działalności Collège de Sociologie³², Bataille dał wyraz odrazie, jaką budziła w nim policyjna (jak ujmował to przywoływany wcześniej Nietzsche) hegemonia pracy: „Najpotężniejszym być może ciosem, jaki wymierzony jest ludzkości, jest sprowadzenie jej

²⁷ Zob. S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, w: tejże, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2012, s. 11–26.

²⁸ Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 114–117.

²⁹ J. Dukaj, *Katedra*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, s. 88.

³⁰ J. Baudrillard, *O uwodzeniu...*, s. 73.

³¹ R. Księżyk, *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa*, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2013, s. 10.

³² Zob. D. Hollier, *Foreword*, w: *The College of Sociology*, ed. D. Hollier, transl. B. Wing, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, s. VIII–XXIX.

istnienia do bycia użytecznym organem”³³. Problemu według autora nie stanowi jedynie to, że ludzie obramowani produkcją nie mogą żyć życiem rozpalonym pasją – problem stanowi to, że już nawet nie pragną owych płomieni. Jak zaznacza Krzysztof Matuszewski,

[m]yśl Bataille’a jest radykalną polemiką z mieszczańską, ideowo zależną od Reformacji wizją rzeczywistości jako pragmatycznego projektu, z którego eksternalizowano splendor ekstazy i chwałę zatraty. Życie zredukowane zostało w tym ujęciu do zmerkantylizowanego trwania w oczekiwaniu na zbawienie; zwycięskie mieszczaństwo otwiera erę trzebiącej namietności dominacji rzeczy [...]”³⁴.

Przyjawszy w *Uczniu czarnoksiężnika* za punkt wyjścia krytykę tak podsumowanego społeczeństwa mieszczańskiego, Bataille uderza w prymat produkcji, wyszczególniając i piętnując jednocześnie trzy rodzaje ludzi, których obramowanie ogranicza świat – zawęża życie, po pierwsze, do pola racjonalnych działań (do „areny pracy”), po drugie, do sfery tego, co możliwe, odciągając człowieka od jego przeznaczenia, którym jest płonąć w próbie osiągnięcia tego, co niemożliwe³⁵. (Podkreślić należy, że omawianą dalej typologię traktujemy jako krytykę wpływu poszczególnych stanów świadomości na życie, krytykę limitów ustanawianych przez to, co Guy Debord nazwał spektaklem)³⁶.

Pierwszym winowajcą okazuje się człowiek nauki, a zatem taki człowiek, który stawia pogoń za wiedzą lub prawdą (w rozumieniu narracji przedstawiającej świat jako kompletną, wyjaśnioną całość) na miejscu przeznaczenia – chodzi tu o zamianę życia totalnego, poświęconego przekraczaniu człowieka przez człowieka, na egzystencję podporządkowaną produkcji wiedzy, wtłoczoną do określonej matrycy politycznej. Bataille tłumaczy jednak, że nie nawołuje do porzucenia nauk, ich osiągnięć i możliwości, lecz ubolewa nad spowodowanym przez oświeceniowy scjentocentryzm „moralnym spustoszeniem”. Innymi słowy, człowiek nauki zasługuje na krytykę o tyle, o ile winny jest współudziału w uprzedmiotowianiu życia i śmierci. Istotnie, właśnie w lustrze śmierci zobaczyć możemy to, co w nas niemożliwe, niesamowitość tego, że żyjemy; doświadczenie graniczne, jakie stanowi śmierć innej osoby, konfrontuje nas z niemożliwością³⁷.

³³ G. Bataille, *The Sorcerer’s Apprentice*, w: *Visions of Excess*, ed. A. Stoekl, transl. A. Stoekl et al., University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, s. 223 [tłum. własne – tego cytatu i następnych].

³⁴ K. Matuszewski, *Człowiek – eternizacja hiatusu. Szkic antropologii Georges’a Bataille’a*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica” 2007, nr 19, s. 161.

³⁵ Zob. G. Bataille, *Inner Experience...*, s. 37–41.

³⁶ Zob. G. Debord, *The Society of the Spectacle*, transl. K. Knabb, Bureau of Public Secrets, Berkeley 2014.

³⁷ Zob. M. Jay, *The Limits of Limit-Experience: Bataille and Foucault*, „Constellations” 1995, vol. 2, no. 2, s. 167.

Człowiek nauki narzuca zasłonę na zwierciadło śmiertelności – Sławek mówi o tym tak:

Unaukowione życie zafałszowuje problem śmierci: pozbawiając ją wymiaru metafizycznego, techniczyuje ją, pokazując jako fenomen wyłącznie „ludzki”, efekt skutecznego działania odpowiednich [...] środków technicznych. Człowiek nie „umiera”, lecz zostaje „wyliminowany”. Śmierć nie jest już „rycerska”; jest ostatnim osiągnięciem kultury mieszczańskiej – staje się „rzeźnicza”³⁸.

Nie bez winy pozostaje również według Bataille’a człowiek sztuki – artysta tworzący w paradygmacie, który rozdziela rękami naukowców prawdę i znaczenie, a to drugie odcina od prawdziwego życia rękami artystów wiążących znaczenie z fikcją i fantazją (Albert Camus: „Niewątpliwie życie jest raczej przeciwieństwem wyrażania”³⁹). Artysta godzący się na ów paradygmat współuczestniczy w obramowaniu świata, na siebie zaś sprowadza los karierowicza, który podmienia własne istnienie na istnienie swoich dzieł, nie próbuje osiągnąć w życiu tego, czego cień rzuca na papier, płótno czy inne tworzywo. Wydarzyć się też może tak, że jeśli autor taki pragnie przydać swym dziełom ciężaru, ugruntować je w rzeczywistości, to odda je na usługi systemowi i stanie się propagandystą. Poglądy Bataille’a na sztukę i artystów były bezspornie niepochlebne w czasie, w którym pisał *Ucznia czarnoksiężnika*, ale nawet wtedy dopuszczał w swej krytyce możliwość twórczości przeciwdziałającej obramowaniu: byłaby to twórczość napędzana troską o przeznaczenie, wzbudzająca jałowy, filisterski błogostan, popychająca obcujące z nią osoby do pogoni za własnym przeznaczeniem.

Nawet człowiek czynu bowiem nie dostępuje uświęconego współbrzmienia z przeznaczeniem z samej racji ingerowania w świat. Człowiek czynu – dla przykładu aktywista w sferze politycznej lub społecznej – jest trzecim rodzajem człowieka obramowanego. Bataille doprecyzowuje ową ideę w następujący sposób: ten, kto chce zmienić świat tak, by urzeczywistnić swe marzenie, najczęściej okalecza swe marzenie tak, by dopasowało się do świata. Próby zewnętrznego urzeczywistnienia naszych pragnień w takiej postaci, w jakiej ich doświadczamy wewnętrznie – w postaci im przeznaczonej – napotykać jedynie opór: złożona z ludzi i ich czynów maszyna działań socjopolitycznych może się tylko pomnażać, tzn. reprodukować produktywność w pancerzu ideologii („działanie jest wynikiem przekonania o wadze »ideału«, któremu ma służyć”⁴⁰), a przeznaczeniu się nie służy, lecz się je przeżywa). Wywrotowiec posmakuje swego przeznacze-

³⁸ T. Sławek, *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2020, s. 15.

³⁹ A. Camus, *Zaślubiny*, w: tegoż, *Zaślubiny. Lato*, tłum. M. Leśniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 37.

⁴⁰ T. Sławek, *Śladem zwierząt...*, s. 20.

nia w akcie rewolucji, w momencie niszczenia ustalonego porządku – z czym jednak pozostanie *post factum*, jeśli nie z ponurą koniecznością ustalenia nowego porządku?

Tak oto maluje się człowiek współczesny: w barwach użyteczności, w ode-
rwananiu od człowieczeństwa jako sięgania poza człowieczeństwo⁴¹, poza siebie,
poza produkcję, poza akumulację – nieskrępowanego sięgania poza każde „poza”.
„Człowieka” zastąpił „człowiek funkcjonalny”, organ pozbawiony przeznaczenia
innego niż funkcja. Pozbawiony przeznaczenia – czyli czego?

Przeznaczenie, hodowla, mit

Los: „Zapożyczenie ze śrwniem. *lo3* (m, n) ‘los; dola, przeznaczenie; rzucanie losu, wróżenie za pomocą losu’”⁴². Przeznaczenie zdaje się swoiście spokrewnione z losem jako wzięciem udziału w grze, jako podjęciem lub rzuceniem pewnego rodzaju wyzwania. Baudrillard pisze: „Stawka to wyzwanie, gra to pojedynek: przypadek zostaje wezwany do reakcji – jest zobowiązany przez stawkę gracza – bądź do określenia się – jako wróg lub sprzymierzeniec”⁴³. I dalej:

Gracz broni się za wszelką cenę przed wizją świata neutralnego, którego integralną część stanowi przypadek jako coś obiektywnego. Twierdzi, że wszystko daje się uwieść, cyfry, litery, prawa rządzące ich rozkładem – chce uwieść samo Prawo. Najbliższy znak, najdrobniejszy gest ma sens, co nie oznacza, że stanowi część jakiegoś racjonalnego ciągu, lecz że znaki są na siebie nawzajem wrażliwe i że każdy z nich może zostać uwiedziony przez inne, że świat spajają takie nieubłagane powiązania, które nie mają nic wspólnego z Prawem⁴⁴.

Co istotne, „Prawo” postrzega Baudrillard jako ogół manifestacji społecznie uznanego sensu, myślenia rozumnie celowego, funkcjonującego zgodnie z ideałem linearnego postępu.

Kusimy los, by nas uwiódł. W łatwości, z jaką możemy stracić dopiero co wygrany łut szczęścia, Bataille dopatruje się zaszczytnej szansy bytu na to, by właśnie ze szczęściem (szczęśliwym losem) osiągnąć harmonię, by nauczyć się je przyjmować i kochać⁴⁵. Kusimy los, by dał nam szansę ukochać szczęście.

⁴¹ Choć myśl posthumanistyczna jest niewątpliwie kontrapunktem dla człowieka wyczerpującego swój byt w konsumpcjonistycznym porządku produkcji, nie możemy sobie tutaj pozwolić na obszerne jej omówienie; niemniej zostanie jeszcze wspomniana.

⁴² W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 290. Śrwniem. – średnio-wysoko-niemiecki.

⁴³ J. Baudrillard, *O uwodzeniu...*, s. 141.

⁴⁴ Tamże, s. 142.

⁴⁵ Zob. G. Bataille, *Guilty*, transl. B. Boone, The Lapis Press, Venice (CA) 1988, s. 75.

Hazard – nie tylko jako rodzaj gier, ale też jako sposób życia – jest byciem w świecie pogrążonym w nocy, w świecie, o którym nie można powiedzieć, że coś o nim wiemy; prawa (albo Prawo) nie mają do tej nocy dostępu, ponieważ świat praw jest niewspółmierny do tego, co staje się stawką w chwili, kiedy ktoś postawił wszystko na jedną kartę⁴⁶. Podejmując ryzyko, stawiając na szali nawet siebie samych, swoje jestestwa, osiągamy stan błogosławiony: mamy szansę⁴⁷, by w ulotnej chwili uwieść znaki, znaleźć w ogarniającym nas semiotycznym dryfie sprzymierzeńca w walce z narzucającym się sensem egzegetycznym. Oczywiście, gdy nie będziemy ostrożni i w efemeryczne przymierze zanadto uwierzymy, sprzymierzeniec ów może się szybko przeobrazić w egzekutora sensu egzegetycznego. (Warto nadmienić, że etymologicznie rzecz myśląc, egzegeza to ‘wywodzenie, wyprowadzanie’, egzekutor zaś to ‘ten, który wprowadza uzasadniony wyrokiem wyrok w życie’ – ten, który samemu podążając, wyprowadza z labiryntu).

Szansa nie ma bowiem nic wspólnego z uspokajającą pewnością, z bezpieczeństwem lub choćby obietnicą stałego ładu. Los i przeznaczenie nie są równoznaczne z predestynacją – kierunkiem nadanym wprzód. „Przeznaczenie” możemy czytać na różne sposoby: może to np. być znaczenie o zwiększonej intensywności (na takiej zasadzie, na jakiej bycie miłym jest u osoby przemilej nasilone względem osoby miłej). Jednak trzy pierwsze odcienie semantyczne przedrostka „prze-” wymienione w *Słowniku języka polskiego* to: ‘przebycie jakiejś drogi, jakiegoś fragmentu przestrzeni’, ‘przemieszczenie kogoś, czegoś w inne miejsce’, ‘nadanie kierunku od siebie, oddalenie czegoś’⁴⁸. Byłoby więc prze-znaczenie znaczeniem wprowadzającym w ruch, wysyłającym w drogę, podjudzającym do zmiany miejsca, czyli krótko mówiąc: czymś zlecającym misję.

Rzeczywiście, pisząc o przełamaniu ograniczeń narzuconych przez fragmentację człowieka, obramowanie i prymat produkcji, Bataille odwołuje się do „obrazu przeznaczenia”⁴⁹: poczucia mitu, który uwodząc nas, daje nam doświadczenie przeżywania go, życia pędzonego w niepisanej zмовie. „Istota ludzka ulega dysocjacji, oddając się pożytecznej pracy, która nie ma sensu sama w sobie [i potrzebuje systemowego uzasadnienia – M.H.]; człowiek odnajduje obfitość życia totalnego jedynie w uwiedzeniu”⁵⁰. „Otóż jedynie uwodzenie radykalnie przeciwstawia się anatomii jako przeznaczeniu”⁵¹; anatomii, anatomizacji, organizowaniu, czyli zamianie w funkcjonalne organy lub – jak

⁴⁶ Tamże, s. 84.

⁴⁷ Tamże, s. 78.

⁴⁸ *Prze-*, [hasło] w: *Słownik języka polskiego PWN* [online], <https://sjp.pwn.pl/sjp/prze;2509374.html> [dostęp: 20.02.2020].

⁴⁹ Zob. G. Bataille, *The Sorcerer's Apprentice...*, s. 228.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ J. Baudrillard, *O uwiedzeniu...*, s. 13.

powiedzieliby Gilles Deleuze i Félix Guattari – pochwyceniu ich w „organiczną organizację organów” zawyrokowaną przez „[s]ąd boży, sądownictwo Boga, system teologiczny”⁵² poddany realizacji projektu zbawienia oddelegowanego w przyszłość.

System słów bożych, system nazewnictwa: Karol Linneusz pisał, że właśnie system jest tropem prowadzącym do roślinoznawstwa, „nicią Ariadny”, która wyprowadza tę dyscyplinę z chaosu⁵³. Uchwycił on jednak w tym stwierdzeniu więcej niż istotę botaniki, a nawet więcej niż malignę oświecenia. Kultura Zachodu to, jak wszyscy wiemy, kultura agrarna: kultura pola, kultura działek – ziemi podzielonej – kultura ziemi wziętej w posiadanie i roślin wziętych w niewolę, ujętych w karb systemu, mielonych w żarnach straszliwej maszynierii, którą Timothy Morton, piewca mrocznej ekologii, nazywa agrologistyką⁵⁴. Poletko: pierwotne obramowanie.

Gdy w przywoływanej już na początku niniejszego tekstu *Diunie* Franka Herberta zakon Bene Gesserit (co znaczy: ‘będzie się dobrze zachowywać’) przykłada do ludzkich losów miarę agrologistyczną i próbuje wyhodować na swoich warunkach owoc ludzkiego przeznaczenia, zza kulis aranżując najdogodniejsze we własnych oczach mariaże, każde pokolenie przybliża zaistnienie latorośli, której potencjał nie będzie miał sobie równych w historii. Przeznaczenia nie można jednak wyhodować: kultywowane z największą troską drzewo genealogiczne owocuje wcześniej, niż się tego spodziewały Wielebne Matki zakonu, na które spada w konsekwencji swoista klęska urodzaju: przerósłszy je, plon ich działań rzuca je na kolana.

Jest zatem w *Diunie*, po pierwsze, wariacja na temat antropotechniki opisaną przez Petera Sloterdijka, a precyzyjniej mówiąc: hodowli człowieka przez człowieka. Antropotechnika ta może, według niemieckiego filozofa, przyjąć dwa kierunki: poskramiający i udomawiający (czyli taki, jaki przyjęła kultura zachodnia już w starożytności, co zaowocowało społeczeństwem mieszczańskim) albo nietzscheański, czyli nastawiony na wyhodowanie nadczłowieka⁵⁵. Być może ów drugi kierunek obrał transhumanizm, choć krytycy tego nurtu zwracają uwagę na jego mimo wszystko ludzkie, arcyludzkie aspiracje⁵⁶ (na myśl przychodzi utwór duetu Daft Punk, w którym z trudem wydostający się spo-

⁵² G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau...*, s. 190.

⁵³ Zob. K. Linneusz, *Philosophia Botanica*, transl. S. Freer, Oxford University Press, Oxford–New York 2003, s. 113.

⁵⁴ Zob. T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, e-book.

⁵⁵ Zob. P. Sloterdijk, *Rules for the Human Park: A Response to Heidegger's „Letter on Humanism”*, w: tegoż, *Not Saved: Essays after Heidegger*, transl. I.A. Moore, C. Turner, Polity Press, Cambridge–Malden 2017, s. 208–209.

⁵⁶ Zob. D. Misztal, *Religijne aspekty transhumanizmu*, w: *Granice sacrum. Wymiary religijności w myśli współczesnej*, red. P. Grabarczyk, T. Sieczkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 153.

między elektronicznych pętli, zniekształcony głos powtarza: „Mimo wszystko jesteśmy ludźmi”⁵⁷).

Zawiera więc *Diuna* wariację na temat drugiego kierunku, wariację okraszoną przestrołą zgodną z prawidłami *hybris*. Przestrołę tę możemy zwerbalizować następująco: niezależnie od tego, jak szeroko zakrojony będzie dany projekt – choćby i w najdalszą przyszłość rzucony, choćby i niewyobrażalnie długofalowy – zawsze będzie jakaś reszta, którą ów projekt szeroko zakrojony odkroił, jakieś „poza”. „To rzeczywistość »reszty«, w której gasną światła ontote[le]ologicznej pewności. Pozostaje jedynie obietnica; przyrzeczenie o nieznaney treści”⁵⁸; marzenie o mutacji wyłamującej się z agrologistycznego terroru parcelacji planety i do bólu osławających otoczenie parków, w których, jak stwierdził Sloterdijk, człowiek sam się umieszcza⁵⁹. (Warto zwrócić uwagę, że Mortona opis agrologistyki oraz Sloterdijka ujęcie antropotechniki autokulturywacji dzielą wspólną cechę: o obu maszynierach powiedziane jest, iż ukryte są w zawiłościach aparatury tzw. życia codziennego)⁶⁰.

Wróćmy do problemu przeznaczenia. Ustaliliśmy, że nie można – a przynajmniej nie powinno się – go hodować. Co więc zaleca Bataille? Otóż skoro uwięziliśmy się za pomocą parków, parcel i cel (klasztornych niemal – w cenobityzmie da się bowiem dostrzec zapowiedź odosobnienia pracownika fabryki)⁶¹, pozostałe nam szanse doświadczenia przeznaczenia ostały się w ruchu, który przesuwaa nas od zakochania do fizycznego zbliżenia. Wszak „[d]yskurs miłosny jest dzisiaj nadzwyczaj samotny”⁶²: „Młodzież wszystkich krajów dokonała już wyboru między miłością a automatycznym zsympem na śmieci: wybrała zsymp na śmieci”⁶³.

W *Uczniu czarnoksiężnika* Bataille twierdzi, że właśnie wybierając miłość, dając się uwieść drugiej osobie i tę drugą osobę uwodząc, współtworzymy grę losu: nasza twarz staje się obrazem przeznaczenia drugiej osoby, której twarz staje się z kolei obrazem naszego przeznaczenia. Romans – ta niezwykła konkatencja przypadków, która zawiązała się dzięki uwodzicielskiemu wyzwaniu – prowadzi nas do alkowy, gdzie rozgrywają się ostatnie sceny godne życia takiego, jakim ono było, zanim nastała era organów użytecznych społecznie

⁵⁷ Daft Punk, *Human After All*, w: *Human After All* (studio album), Virgin Records, Paris 2005.

⁵⁸ T. Sławek, *Nie bez reszty...*, s. 87.

⁵⁹ Zob. P. Sloterdijk, *Rules for the Human Park...*, s. 212.

⁶⁰ Zob. T. Morton, *Dark Ecology...*; P. Sloterdijk, *Rules for the Human Park...*, s. 210.

⁶¹ Zob. E. Borkowska, *Pater's Ploughmen's Organic Appreciations*, w: *Organs, Organisms, Organisations: Organic Form in 19th-Century Discourse*, eds. T. Rachwał, T. Sławek, Peter Lang, Frankfurt am Main 2000, s. 54.

⁶² R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Fundacja Aletheia, Warszawa 2011, s. 5.

⁶³ G. Ivain, *Zarys nowej urbanistyki*, w: *Przewodnik dla dryfujących...*, s. 36.

i gospodarczo⁶⁴. Splot znaczeń: romans to w istocie rodzaj opowieści, a zatem przeżycie romansu jest przeżyciem swoistej opowieści – to bycie wciągniętym w prąd przeznaczenia, doświadczenie wewnętrzne historii, której część się stanowi. Pisze Bataille: „Świat kochanków jest nie mniej prawdziwy niż świat polityki. Ponadto, w przeciwieństwie do polityki, świat kochanków nasączony jest totalnością życia”⁶⁵. Mimo to miłość dwojga ludzi ma niewielkie szanse, by prawdziwie wpłynąć na ludzką społeczność, wywołać w niej zmianę. Gdy autor *Erotyzmu* mówi o świecie kochanków, rzecz dotyczy istotnie osobnej domeny znajdującej się we władaniu zakochanych (znajdujących się we władaniu domeny), którzy się w tej domenie fizycznie poruszają.

Ów osobny świat wzajemnie podążającej za swoim przeznaczeniem pary okazuje się dla Bataille’a jak gdyby prototypem innego rodzaju domeny, krainy, która poruszałaby więcej niż dwojgiem ludzi; potencjalnym punktem wyjścia do takiej sfery, w której obrazy przeznaczenia pociągałyby za sobą całą społeczność, spajały ją światem zaczarowanym, uwodziły doświadczeniem mitu:

Temu, którego nie satysfakcjonuje sztuka, nauka czy polityka, pozostaje mit. [...] Tylko mit przywraca temu, którego wyniszczają męki, wyobrażenie pełni życia zaznawanej we wspólnocie, w zgromadzeniu ludzi. Tylko mit wnika w ciała tych, których zaklina, oczekując chłonności i oferując ją. Mit jest szaleństwem tańca; jest tym, co doprowadza istnienie „do wrzenia”: komunikuje tragiczną emocję, poprzez którą istnienie otwiera się w świętej intymności⁶⁶.

W przeciwieństwie do powieści mit przeżywa się jako prawdę bytu, jako misję, jako wzajemne uwodzenie się istot i rzeczy, jako przeznaczenie. Pajęczyna mitów pozwala wspólnocie kolektywnie doświadczać świętości, żyć w zgodzie z prawdą, której znaczenie nie jest zmrożone naukowym rygorem, wręcz przeciwnie – prawda mitu nasączona jest znaczeniem, lepkiem spoiwem intymności i skali kosmicznej. Lub inaczej: prawdę mitu stanowi właśnie pochwycenie, uwiedzenie kosmosu przez intymność i intymności przez kosmos.

Trzeba przyznać, że ujęciu takiemu grozi posądzenie o pachnącą nostalgią idealizację przeszłości – Bataille sam zastrzega, że jego wizja może nie być niczym więcej niż marzeniem wyrosłym na gruncie etnografii i pełnych pasji wyobrażeń⁶⁷. Niemniej z krótkiego tekstu napisanego przy okazji wystawy *Le Surréalisme en 1947* wyekstrahować możemy dwie myśli istotne dla obecnych rozważań. Po pierwsze, dokonana narzędziami nauki demityzacja świata równa jest tegoż świata ruinie. Po drugie, Bataille zdawał sobie sprawę z tego, że mit jako forma obcowania ze światem nie został wcale wyegzorcyzmowany przez

⁶⁴ Zob. G. Bataille, *The Sorcerer's Apprentice...*, s. 228–229.

⁶⁵ Tamże, s. 229.

⁶⁶ Tamże, s. 232.

⁶⁷ Tamże, s. 233.

piewców światłego rozumu. Innymi słowy, choć wszechświat wydaje się ogołoceny z mitów i wskutek tego wyniszczany w nieskończonym ruchu uprzedysławiania wszystkich dziedzin życia, to sama nieobecność mitu także okazuje się mitem – jedynym, o którym można dzisiaj powiedzieć, że jest mitem prawdziwym⁶⁸; wszak to w niego wierzą współczesne wspólnoty, siłą owej wiary właśnie w świecie wzniesionym na micie braku mitu poruszają się miliardy. W ten mit uderzają takie teksty jak klasyczne dzieło Barthes'a *Mitologie* czy też nowsze studium Marcina Napiórkowskiego *Mitologia współczesna* (obie pozycje były już przywoływane).

Jakie wyzwanie rzuca nam jednak Bataille w konkluzji *Ucznia czarnoksiężnika*? Niezależnie od tego, jak wyglądała przeszłość, powinniśmy przyjąć rolę ucznia czarnoksiężnika, którego zadaniem byłoby tworzenie nowych mitów, mitów zdolnych wnieść inny świat. Oczywiście, zważywszy na okoliczności cywilizacyjne (parki, parcele, cele), autor proponuje rozpoczęcie od działalności „tajnych stowarzyszeń”, wiążąc sekretność z uwodzicielskimi wymiarami rzeczywistości: „Mit rodzi się z działań rytualnych, ukrytych przed stęchłą wulgarnością zdeintegrowanego społeczeństwa, lecz gwałtowna dynamika mitowi przynależna ma za swój cel tylko i wyłącznie odzyskanie utraconej totalności”⁶⁹.

Zasadne może się wydać pytanie: dlaczego uczeń czarnoksiężnika, a nie czarnoksiężnik? Bataille pragnął, po pierwsze, za pomocą (nowo)mitycznych, sekretnych, rytualnych praktyk wyzwolić potężną falę afektu świętości, po drugie, doznać prawdy stworzonego przez siebie mitu, z pełnym przekonaniem rzucić innym wyzwanie wzniesienia na tym micie świata. Jak relacjonuje Patrick Ffrench, gdy autor *Części przeklętej* opowiedział o swych zamiarach Alexandre'owi Kojève'owi, ten przyrównał go do iluzjonisty, który miałby, wykonawszy imponującą sztuczkę, uwierzyć w magię. Bataille wziął sobie ową uwagę do serca – stąd tytuł omawianego tutaj tekstu, a także sam pomysł roli do odegrania⁷⁰. Wszak, konkluduje Ffrench, „czarnoksiężnik może opierać swe działania na wiedzy i kalkulacjach, uczeń zaś podejmuje ryzyko zgodnie z wymaganiami losu”⁷¹. Uczeń czarnoksiężnika jest dzieckiem w gęstej, tajemnej mgłę: jest człowiekiem zanurzonym w zatrważającym, zachwycającym *sacrum*.

⁶⁸ Zob. G. Bataille, *The Absence of Myth*, w: tegoż, *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, ed. and transl. M. Richardson, Verso, London–New York 2006, s. 48.

⁶⁹ G. Bataille, *The Sorcerer's Apprentice...*, s. 233.

⁷⁰ Zob. P. Ffrench, *After Bataille: Sacrifice, Exposure, Community*, Routledge, Abingdon–New York 2007, e-book.

⁷¹ Tamże [tłum. własne].

Mityzacja, sekret, erotyzm – konkluzje

Czy nie moglibyśmy uczniem czarnoksiężnika nazwać Brunona Schulza, który nie dość, że lubował się w mityzowaniu rzeczywistości, to jeszcze tworzył w duchu kabalistycznym?⁷² W kultowej dla schulzologii *Mityzacji rzeczywistości*⁷³ pisał przecież o pierwotnym słowie, które wcale nie było słowem, tylko mitem właśnie, kosmologią, możliwością opowieści; o uprzedmiotowieniu i unarzędziowieniu słowa przekutego w taśmociąg protokołów, regulacji, regulaminów; o niezakończonym umitycznieniu powstrzymanym przez rozwój wiedzy (o „moralnym spustoszeniu” wywołanym przez oświeceniowy scjentocentryzm?).

Ponadto w twórczości Schulza istotny jest charakter tajnego komunikatu, treści nie tyle ukrytych, ile uwodzicielsko na-wpół-skritych⁷⁴, wiadomości dla wtajemniczonych, dla niewyraźnie zarysowanego wewnętrznego kręgu⁷⁵: specjalne znaczenie ma tutaj jego twórczość wizualna, czyli zwłaszcza rysunki i grafiki erotyczne, których rozmaite kombinacje Schulz składał w teki stanowiące warianty *Xięgi bałwochwalczej*. Owo szczególne znaczenie wynika z faktu, że wariacje te trafiały do ludzi zdolnych docenić fetyszystyczne wyobrażenia kobiecej dominacji nad spotworniałymi, skarłatymi samcami:

Nielicznym przyjaciółom podarował Schulz pewną liczbę egzemplarzy *Xięgi*; większość usiłował sprzedawać – z różnym powodzeniem. Czynił to też za pośrednictwem miejscowego marszanda, niejakiego Leszczyca, handlującego obrazami głównie w pobliskich miejscowościach lotniskowych. Również zasłużona warszawska oficyna wydawnicza Jakuba Mortkowicza skorzystała z oferty Schulza i wzięła odeń w komis pewną ilość tek czy też pojedynczych grafik z *Xięgi*⁷⁶.

Wśród wtajemniczonych znajdowali się m.in. Stanisław Weingarten, przyjaciel Brunona ze szkolnej ławy, oraz Maksymilian Goldstein. Zachowały się

⁷² Zob. W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Ośrodek Bra-ma Grodzka, Lublin 2009, http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/66970/Ksiega_blasku_Traktat_o_kabale.pdf [dostęp: 25.02.2020].

⁷³ Zob. B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 383–386 (BN I 264); tekst dostępny m.in. na stronie Uniwersytetu Masaryka w Brnie (Informační system Masarykovy univerzity), https://is.muni.cz/el/1421/podzim2015/PJ_94/um/Bruno_Schulz_Mityzacja_rzeczywistosci.pdf [dostęp: 25.02.2020].

⁷⁴ Zob. J. Jarzębski, *Bruno Schulz and Seductive Discourse*, w: (Un)masking Bruno Schulz: *New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, eds. D. de Bruyn, K. van Heuckelom, Rodopi, Amsterdam–New York 2009, s. 327–338.

⁷⁵ Zob. T. Robertson, *Bruno Schulz's Intimate Communication: From the „True Viewer” of „Xięga bałwochwalcza” to the „True Reader” of „Księga”*, w: (Un)masking Bruno Schulz..., s. 451–471.

⁷⁶ J. Ficowski, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*, w: B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, Interpress, Warszawa 1988, s. 15–16.

ekslibrisy wykonane przez Schulza dla obydwu, lecz w bieżącym kontekście interesują nas przede wszystkim grafiki przygotowane dla tego drugiego:

Jeden z dwóch ekslibrisów Schulza przeznaczony był dla działu biblioteki Goldsteina określonego jako „erotica”. Jest to kompozycja szczególnie ostra w swej tematyce i ekspresji, konglomerat wyrażące zaakcentowanych i potraktowanych nieco surrealistycznie perwersji i dewiacji. Drugi ekslibris – [...] *Pocałunek* – jest, podobnie jak tamten, opatrzony tylko inicjałami: M.G. Wynikło to być może stąd, że Goldstein nie chciał zaopatrywać książek z działu obscenów w znaki ujawniające niewtajemniczonym imię i nazwisko właściciela⁷⁷.

Jeśli chodzi zaś o wieloletnią przyjaźń Schulza i Stanisława Weingartena, to Jerzy Ficowski przypuszcza, że „elementarną płaszczyznę ich wzajemnego zrozumienia” stanowiło odczuwanie pragnień erotycznych z tego samego, fetystycznego kręgu⁷⁸.

Reasumując: da się w życiorysie autora *Sklepów cynamonowych* odnaleźć ślady próby (może nieudanej, ale podjętej) działania w obrębie „tajnego stowarzyszenia”, a przynajmniej w embrionalnej postaci wspólnoty dzielącej – erotyczny w tym przypadku – sekret. Jeśli połączyć ten fakt z programową wręcz u Schulza mityzacją, która związana była z celebracją tego, co święte w perwersji, zarysowuje się nam sylwetka zaiste czarnoksiężka: „[...] fetyszym wraca tu do swego pierwotnego sensu, do pierwotnych odniesień: fetysz seksualny awansuje – nie przestając być sobą – do rangi fetysza hierofanicznego, religijnego, sakralnego”⁷⁹. Oto świętość lewoskrętna.

Mimo że potencjał dialogu między ideami Schulza i Bataille’a nie został tu przedstawiony wyczerpująco (i zostanie rozwinięty w przyszłych pracach), trzeba też zaznaczyć, że oczywiście występują między nimi także rozbieżności (choćaby w kwestii pierwszeństwa w dialektyce słowa i świata). Niemniej kaba-listyczna wizja „pierwotnego słowa”, zdetonowanego i rozpadającego się na coraz mniejsze morfemy, mające coraz węższe i coraz bardziej zawężane zastosowanie (preskrytywistyczne rządy terroru), czyli Schulza ujęcie czystego potencjału opowieści⁸⁰ – który realizuje się w poezji, tej „raptownej regeneracji pierwotnych mitów”⁸¹ – daje stymulujący wgląd w to, co Bataille nazywał komunikacją, czyli

⁷⁷ J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 28.

⁷⁸ Tamże, s. 26.

⁷⁹ Tamże, s. 10.

⁸⁰ Na temat „pierwotnego słowa” Schulza jako semiotycznej potencjalności zob. M. Hanuszkiewicz, *Wcielenie czy maska? O dynamice ontycznej świata przedstawionego w twórczości literackiej i myśli teoretycznej Brunona Schulza*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2018, nr 2, s. 91–100.

⁸¹ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości...*

w swoisty kanał, którym przepływają między ludźmi ekstatyczne afekty *sacrum*. Poezja – echo języka takiego, jaki był, zanim stał się grobowcem martwych metafor – mityzująca, czarnoksięska, otwiera ów kanał, nawiązuje komunikację sekretu, który okazuje się zawsze czymś więcej, niż (nam) się wydaje, „[b]o dno mitu musi komunikować z niezrozumiałym i przedślovnym, jeśli ma pozostać żywe, tkwić korzeniami w ciemnej ojczyźnie mitycznej”⁸², która sama w sobie nie jest sensem. „Tajemnica. Uwodźcizna, wtajemniczająca siła tego, co niewypowiadalne, bo ogołocone z sensu, i choć niewypowiedziane, to krążące w obiegu”⁸³. Reszta.

Innymi słowy, jeśli chcielibyśmy – w ramach konkluzji – podjąć próbę krótkiej, załączkowej ledwie syntezy *Mityzacji rzeczywistości* i myśli Bataille’a, musielibyśmy powiedzieć, że możliwość mitycznego doświadczania siebie oznacza możliwość otwarcia się na intymność Innego. Pisze wszak Schulz w słynnym liście do Witkacego, że „korzenie indywidualnego ducha, dostatecznie daleko w głąb ścigane, gubią się w mitycznym jakimś mateczniku”, a w *Części przeklętej* Bataille twierdzi, że wewnętrznie – poza realnym, reifikowanym porządkiem zewnętrznych podziałów – jednoczy nas intymność⁸⁴.

Zmierzając w stronę końca, wróćmy jeszcze do przeznaczenia, w nim możemy bowiem odczuć najmocniej „raptowną regenerację pierwotnych mitów”, rozkwit wewnętrzności dzielonej intymnie z bliskimi, z którymi poruszać się wówczas możemy w jednym świecie wspólnymi wehikułami przeznaczenia. Przeznaczenie styczne jest z legendą, którą Schulz nazywa „organem ujmowania wielkości”⁸⁵; wielkość z kolei – przywołując słowa motta – „[n]igdy nie jest racjonalna. [...] Człowiek przeżywający wielkość musi czuć mit, w którym istnieje”. Owo przeżycie wielkości łączy się nierozzerwalnie z chwilami, w których los nas uwodzi, uprowadza w obcość, inność, zleca nam misję, wysyła nas na niebezpieczną wyprawę poza granice znanych form⁸⁶. Zwieńczmy te rozważania anegdotą Michela Leirisa, w której spotykają się świętość, transgresja i dzieciństwo (tak istotny dla Schulza stan zaczarowania świata):

Gdy nasza matka lub starsza siostra zabierały nas na spacer czy to w Bois de Boulogne [Lasku Bulońskim – M.H.], czy też w miejskich ogrodach graniczących z paryskimi szklarniami, często bywało tak, że przechodziłmy przez ową mętnie zdefiniowaną przestrzeń [chaszczę – M.H.]. Tak jak kontrastuje ona z burżuazyjną krainą domostw, tak też – w przypadku

⁸² Tenże, *Wolność tragiczna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 27, s. 510.

⁸³ J. Baudrillard, *O uwodzeniu...*, s. 77.

⁸⁴ Zob. G. Bataille, *The Accursed Share*, vol. 1, *Consumption*, transl. R. Hurley, Zone Books, New York 1991, s. 192.

⁸⁵ B. Schulz, *Powstają legendy (fragment)*, w: Bruno Schulz. *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, red. J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 38.

⁸⁶ Na temat granic i niebezpieczeństw związanych z ich przekraczaniem zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.

ludzi tzw. prymitywnych społeczności – kontrastują z osadą chaszcze, mglisty świat mitycznych przygód i dziwnych spotkań, wydarzeń przytrafiających się nam, gdy tylko opuszczamy porządnie rozplanowany świat wioski. Ta przestrzeń, przez którą musieliśmy przejść, wywierała na nas upiorne wrażenie swoimi skarpami. Jeśli zatrzymywaliśmy się tam, by oddać się zabawom, to mówiono nam, byśmy strzegli się nieznajomych (właściwie teraz sobie uświadamiam, że chodziło o satyrów), którzy mogliby pod jakimś zmyślonym pretekstem porwać nas między krzaki. Była to przestrzeń osobna, obłożona potężnym tabu, obszar mocno naznaczony tym, co nadprzyrodzone i święte, tak różniący się od parków, w których wszystko jest zgodne z planem, zorganizowane, wygrabione i gdzie tabliczki wzbraniające chodzenia po trawie mogą jedynie, mimo wyznaczania tabu, obdarzyć człowieka świętością wystygłą⁸⁷.

Czyż nie o tym dokładnie jest opowieść Schulza *Pan*, w której włóczęga, nieznajomy pijak napotkany w zdziczałej głębi zarośniętego sadu („Tam to nie był już sad, tylko paroksyzm szaleństwa, wybuch wściekłości, cyniczny bezwstyd i rozpusta”⁸⁸; rośliny jako niepohamowane bestialstwo życia!) ulega mityzacji, metamorfozie obracającej go w satyrycznego boga leśnych ostępów? Istotnie, jeśli nie w zakresie rozlewania afektywnej, sakralnej fali, to w dyscyplinie mitotwórstwa zostawił nam Schulz drogowskazy cenne nad wyraz, czyli przekraczające wartość słowa, wskazujące zachwaszczoną drogę do niewypowiedzianego.

Bibliografia

- Awierincew Sergiusz, *Porządek kosmosu i porządek historii*, w: tegoż, *Na skrzyżowaniu tradycji. Szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej*, tłum. D. Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 255–292.
- Barthes Roland, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Fundacja Aletheia, Warszawa 2011.
- Barthes Roland, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008.
- Bataille Georges, *The Absence of Myth*, w: tegoż, *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, ed. and transl. M. Richardson, Verso, London–New York 2006, s. 48.
- Bataille Georges, *The Accursed Share*, vol. 1, *Consumption*, transl. R. Hurley, Zone Books, New York 1991.
- Bataille Georges, *Aphorisms for the „System”*, w: *The Unfinished System of Nonknowledge*, ed. S. Kendall, transl. M. Kendall, S. Kendall, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2001, s. 153–182.
- Bataille Georges, *Część przeklęta*, tłum. K. Jarosz, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.
- Bataille Georges, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2015.
- Bataille Georges, *Guilty*, transl. B. Boone, The Lapis Press, Venice (CA) 1988.

⁸⁷ M. Leiris, *The Sacred in Everyday Life*, w: *The College of Sociology 1937–39*, ed. D. Hollier, transl. B. Wing, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, s. 27 [tłum. własne].

⁸⁸ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Pavo, Warszawa 1996, s. 56.

- Bataille Georges, *Inner Experience*, transl. L.A. Boldt, State University of New York Press, Albany (NY) 1988.
- Bataille Georges, *The Sorcerer's Apprentice*, w: *Visions of Excess*, ed. A. Stoekl, transl. A. Stoekl et al., University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, s. 223–234.
- Bataille Georges, *Theory of Religion*, transl. R. Hurley, Zone Books, New York 1992.
- Baudrillard Jean, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Sic!, Warszawa 2005.
- Baudrillard Jean, *When Bataille Attacked the Metaphysical Principle of Economy*, transl. S. Kendall, „Excess” 2005, vol. 5, s. 45–48.
- Borkowska Ewa, *Pater's Ploughmen's Organic Appreciations*, w: *Organs, Organisms, Organisations: Organic Form in 19th-Century Discourse*, eds. T. Rachwał, T. Sławek, Peter Lang, Frankfurt am Main 2000, s. 51–61.
- Boryś Wiesław, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Caillois Roger, *Man and the Sacred*, transl. M. Barash, The Free Press of Glencoe, Glencoe 1959.
- Camus Albert, *Zaślubiny*, w: tegoż, *Zaślubiny. Lato*, tłum. M. Leśniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 7–50.
- Čapek Karel, *Inwazja Jaszczurów*, tłum. J. Bułakowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Daft Punk, *Human After All*, w: *Human After All* (studio album), Virgin Records, Paris 2005.
- Debord Guy, *The Society of the Spectacle*, transl. K. Knabb, Bureau of Public Secrets, Berkeley 2014.
- Debord Guy, *Wstęp do krytyki geografii miejskiej*, w: *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, red. i tłum. M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 75–81.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Douglas Mary, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.
- Dukaj Jacek, *Katedra*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.
- Ffrench Patrick, *After Bataille: Sacrifice, Exposure, Community*, Routledge, Abingdon–New York 2007, e-book.
- Ficowski Jerzy, *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Ficowski Jerzy, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*, w: B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, Interpress, Warszawa 1988, s. 5–54.
- Hanuszkiewicz Marcin, *Wcielenie czy maska? O dynamice ontycznej świata przedstawionego w twórczości literackiej i myśli teoretycznej Brunona Schulza*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2018, nr 2, s. 91–100.
- Heidegger Martin, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, transl. W. Lovitt, Garland Publishing, New York–London 1977.
- Herbert Frank, *Diuna*, tłum. M. Marszał, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2007.
- Hollier Dennis, *Foreword*, w: *The College of Sociology*, ed. D. Hollier, transl. B. Wing, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, s. VIII–XXIX.
- Ivain Gilles, *Zarys nowej urbanistyki*, w: *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, red. i tłum. M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 33–40.
- Jarzębski Jerzy, *Bruno Schulz and Seductive Discourse*, w: *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, eds. D. de Bruyn, K. van Heuckelom, Rodopi, Amsterdam–New York 2009, s. 327–338.
- Jay Martin, *The Limits of Limit-Experience: Bataille and Foucault*, „Constellations” 1995, vol. 2, no. 2, s. 155–174.

- Księżyk Rafał, *23 cięcia dla Williama S. Burroughsa*, Wydawnictwo w Podwórk, Gdańsk 2013.
- Leiris Michel, *The Sacred in Everyday Life*, w: *The College of Sociology 1937–39*, ed. D. Hollier, transl. B. Wing, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, s. 24–31.
- Linneusz Karol, *Philosophia Botanica*, transl. S. Freer, Oxford University Press, Oxford–New York 2003.
- Matuszewski Krzysztof, Człowiek – eternizacja hiatusu. Szkic antropologii Georges’a Bataille’a, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica” 2007, nr 19, s. 157–168.
- Misztal Dawid, *Religijne aspekty transhumanizmu*, w: *Granice sacrum. Wymiary religijności w myśli współczesnej*, red. P. Grabarczyk, T. Sieczkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 135–156.
- Morton Timothy, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, e-book.
- Napiórkowski Marcin, *Mitologia współczesna. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców zamieszkałych w globalnej wiosce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Nietzsche Fryderyk, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, tłum. S. Wyrzykowski, Nakład J. Mortkowicza, Warszawa–Kraków 1912.
- Nietzsche Fryderyk, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2010.
- Panas Władysław, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Ośrodek Brama Grodzka, Lublin 2009, http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/66970/Ksiega_blasku_Traktat_o_kabale.pdf [dostęp: 25.02.2020].
- Quignard Pascal, *Seks i twoga*, tłum. K. Rutkowski, Czytelnik, Warszawa 2002.
- Robertson Theodosia, Bruno Schulz’s *Intimate Communication: From the „True Viewer” of „Xiega bałwochwalcza” to the „True Reader” of „Księga”*, w: *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, eds. D. de Bruyn, K. van Heuckelom, Rodopi, Amsterdam–New York 2009, s. 451–471.
- Schulz Bruno, *Mityzacja rzeczywistości*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 383–386 (BN I 264); tekst dostępny m.in. na stronie Uniwersytetu Masaryka w Brnie (Informační system Masarykovy univerzity), https://is.muni.cz/el/1421/podzim2015/PJ_94/um/Bruno_Schulz_Mityzacja_rzeczywistosci.pdf [dostęp: 25.02.2020].
- Schulz Bruno, *Powstają legendy (fragment)*, w: *Bruno Schulz. Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, red. J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 38–39.
- Schulz Bruno, *Sklepy cynamonowe*, Pavo, Warszawa 1996.
- Schulz Bruno, *Wolność tragiczna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 27, s. 510–511.
- Sloterdijk Peter, *Rules for the Human Park: A Response to Heidegger’s „Letter on Humanism”*, w: tegoż, *Not Saved: Essays after Heidegger*, transl. I.A. Moore, C. Turner, Polity Press, Cambridge–Malden 2017, s. 193–216.
- Sławek Tadeusz, *Nie bez reszty. O potrzebie niekompletności*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2018.
- Sławek Tadeusz, *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2020.
- Sontag Susan, *Przeciw interpretacji*, w: tejże, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2012, s. 11–26.
- Wróbel Łukasz, *Procesualny charakter transgresji w doświadczeniu lektury*, w: *Tropy tożsamości. Inny, Obcy, Trzeci*, red. W. Kalaga, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 175–191.

Marcin Hanuszkiewicz

**Sorcerous Destiny:
Georges Bataille's battle for myth and Bruno Schulz**

Summary

Beginning with an outline of the twentieth-century condition, in reference to the ideas of Jean Baudrillard, Martin Heidegger and Tadeusz Ślawek, among others (thinkers whose texts are also the sources of the terminology used), the author discusses in this context the text *The Sorcerer's Apprentice* by Georges Bataille. The author pays particular attention to the notions of destiny, seduction and myth, and conducts the analysis by means of both philosophical (referring also to other writings by Bataille) and literary polyphony. The considerations culminate in the identification of the commonalities between the approach to myth presented in *The Sorcerer's Apprentice* and Bruno Schulz's famous concept of the mythization of reality.

Keywords: Georges Bataille, Bruno Schulz, Jean Baudrillard, myth, destiny

Kasper Pfeifer

Uniwersytet Śląski

 <https://orcid.org/0000-0002-6600-3306>

Radziecki wysiłek kolonialny, czyli socrealizm jako orientalizm Uwagi na marginesie powieści *Człowiek zmienia skórę* Brunona Jasieńskiego*

Uznawana za pierwszorzędne dzieło prozy produkcyjnej wczesnosocrealistyczna powieść Brunona Jasieńskiego nie tylko skrupulatnie realizowała podstawowe założenie radzieckiej dydaktyki, w myśl której w ogniu kolektywnego wysiłku wykuwał się „nowy człowiek”, lecz także podejmowała istotną kwestię panowania Rosji i państwa po niej dziedziczącego w Azji Środkowej¹. O tym, że eksfuturysta sproblematyzował w swoim utworze pełne niuansów makro- i mikropraktyki władzy wpływające na produkcję podmiotu kolonialnego, przekonujemy się już w jednej ze scen w zawiązaniu akcji. Amerykański inżynier Jim Clark trafia na skutek wielkiego kryzysu gospodarczego do Tadżykistanu, by wziąć udział w budowie systemu irygacyjnego mającego symbolicznie przekształcić tę ziemię jałową w krainę urodzaju. Gdy udaje się na pierwsze spotkanie z miejscowymi robotnikami, zdecydowanym gestem powstrzymuje go tłumaczka i członkini Komsomołu Mariam Połozowa:

Otworzył walizkę, wyjął notes, biały kolonialny kask i zamknąwszy walizkę, włożył kask.

– Wie pan co? – usłyszał nad sobą głos Połozowej. Stała oparta o parapet. – Niech pan posłucha koleżeńskiej rady. Lepiej tego nie wkładać. Niech pan pozostawi ten kociołek w domu, lepsza będzie cyklistówka.

– Ale dlaczego? – zmieszał się Clark.

* Artykuł powstał w ramach pracy naukowej finansowanej ze środków Narodowego Centrum Nauki (projekt nr 2018/29/N/HS2/00791). Pierwodruk w nieco odmiennym brzmieniu: „The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series” 2020, nr 2, s. 63–86.

¹ Zob. np. N. Kolesnikoff, *Bruno Jasieński: His Evolution from Futurism to Socialist Realism*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 1982, s. 97–98.

– To oczywiście drobiazg, lecz kolonialne kaski stanowią swoisty styl polityczny. Po tamtej stronie granicy, w Indiach, odróżniają one kolonizatora od niewolnika-tuziemca. U nas ten styl kłuje w oczy. My wszyscy nosimy tu tiubeteki [miękkie, płaskie czapki – K.P.]. [...] Niech się pan nie obraża. Jeżeli pan chce, może pan jechać w kasku. Chciałam tylko po przyjacielsku ostrzec pana przed niechętnymi spojrzeniami robotników. Przyzwyczaili się, że nasi inżynierowie i kierownicy nie wyróżniają się specjalnie strojem².

Wydaje się, że słowa Połozowej demaskują podstawową sprzeczność w radzieckim projekcie kolonializmu wewnętrznego (*internal colonialism*) oraz w towarzyszącym mu dyskursie orientalistycznym³. Wszak w tym wypadku – co w porównaniu z imperializmami francuskim i angielskim może jawić się jako bezprecedensowe – władający nie chce być postrzegany jako ten, który włada. Słusznie, moim zdaniem, budzi to skojarzenia z pojęciem mimikry kolonialnej autorstwa Homiego Bhabhy, tyle tylko, że według badacza „pragnienie zreformowanego, rozpoznawalnego Innego, jako podmiotu różnicy, który jest prawie taki sam, ale nie całkiem”⁴, dotyczyło raczej podporządkowania usankcjonowanej przez centrum normie skolonizowanych, a nie – kolonizujących. Na tej podstawie należałoby uznać, że radzieckie strategie dominowania, strukturyzowania i posiadania władzy zakładały przynajmniej częściową akulturację lokalności, dążyły do utrzymania pozorów przezroczystości samego systemu panowania⁵. Słowem: uwagę zwraca tu próba ostentacyjnego rozmycia różnicy, nie zaś obwarowania jej znakiem pozornego zniesienia. Przejawy dyskryminacji i kwestionowania zadeklarowanej przez centrum równości jego przedstawicieli i tuziemców-Innych w projekcie kolonialnym Stalina bezwzględnie potępiano jako – by posłużyć się słowami jednego z drugoplanowych bohaterów powieści – „mocarstwowy szowinizm”⁶.

² B. Jasiński, *Człowiek zmienia skórę*, tłum. J. Brzęczkowski, Czytelnik, Warszawa 1961, s. 85.

³ Korzystam tu z pojęcia kolonizacji wewnętrznej (*internal colonisation*) Michaela Hechtera, które do systemowej analizy kolonializmu rosyjskiego zaadaptował Alexander Etkind. Zob. M. Hechter, *Internal Colonialism. The Celtic Fringe in British National Development, 1536–1966*, University of California Press, Berkeley 1977; A. Etkind, *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*, Polity, Cambridge 2011.

⁴ H. Bhabha, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, tłum. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2, s. 185.

⁵ Zob. B. Loring, „Colonizers with Party Cards”: *Soviet Internal Colonialism in Central Asia, 1917–39*, „Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History” 2014, vol. 15, no. 1, s. 81.

⁶ Wysłannikom metropolii, których Tadzycy oskarżali o kolonializm, stawiano zarzuty rosyjskiego szowinizmu i nacjonalizmu, przekonując zarazem, że obecności Rosjan w Azji Środkowej nie sposób porównywać z kolonializmem, gdyż szowinizm to postawa niektórych towarzyszy, a nie systemowe rozwiązanie w radzieckim modelu władania. Zob. B. Kassymbekova, *Despite Cultures: Early Soviet Rule in Tajikistan*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2016, s. 126–127. Na temat krytyki szowinizmu w analizowanej powieści zob. B. Jasiński, *Człowiek zmienia skórę...*, s. 467.

Jak wynika m.in. z badań Alexandra Morrisona i Ewy Thompson, w przeciwieństwie do imperializmu zachodnioeuropejskiego, rosyjska (a w szczególności radziecka) ekspansja w Azji Środkowej nie szukała usprawiedliwienia w rasistowskim dyskursie różnicy, zamiast tego znajdowała oparcie w stanowym uprzywilejowaniu wszystkiego, co rosyjskie oraz – po 1917 roku – proletariackie⁷. Należy dodać, że granice „rosyjskości”, potem „proletariackości” traktowano stosunkowo swobodnie: chętnie akceptowano Innego, jeśli w zadowalający sposób przyswoił sobie charakterystyczną dla metropolii strukturę społeczną i tekstualną, o czym w powieści Jasieńskiego – wówczas już zasymilowanego pisarza-użytkownika „wspólnego” języka rosyjskiego (*sic!*) – mogą świadczyć choćby takie postacie jak zastępca naczelnika, a później naczelnik wielkiej budowy Said Urtabajew (Uzbek) czy przewodniczący komsomolców Kerim Nusreddinow (Tadżyk)⁸. Dość powiedzieć, że w projekcie kolonialnym Kraju Rad, na mocy podpisanej u zarania rewolucji przez Lenina i Stalina *Deklaracji praw narodów Rosji* (1917), wszystkie narodowości zamieszkujące imperium uznano oficjalnie za równe i autonomiczne pod warunkiem zjednoczenia wokół języka walki klas, emblematycznego dla metropolii⁹. Pod rządami drugiego z wymienionych znaczenie tożsamości narodowych w polityce imperium wzrosło; produkcja podmiotów kolonialnych w republikach i państwach zależnych miała odtąd przebiegać zgodnie z paradygmatem „narodowego w formie i socjalistycznego w treści”¹⁰. Wskutek tego, zdaniem badaczki Botakoz Kassymbekovej, trudno mówić o radzieckim kolonializmie jako o reżimie wspartym na tym rodzaju zarządzania różnicą podporządkowanych kultur, który praktykowano np. w brytyjskich Indiach (wskazanych przez tłumaczkę Połozową jako z gruntu negatywny wzorzec). Miał on raczej zmierzać do władania poza nimi, pomimo kultur, które uważano za konstrukty przejściowe nieprzystające do utopijnej przyszłości¹¹. Ponieważ odpowiedź Związku Radzieckiego na zasady funkcjonowania imperiów krajów kapitalistycznych (które podbitymi terytoriami rządziły

⁷ Zob. A. Morrison, *Russian Rule in Turkestan and the Example of British India, c. 1860–1917*, „The Slavonic and East European Review” 2006, vol. 84, no. 4, s. 672; E. Thompson, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, tłum. A. Sierszulska, Universitas, Kraków 2000, s. 62.

⁸ Zob. E. Thompson, *Trubadurzy imperium...*, s. 34.

⁹ Zob. W. Lenin, J. Stalin, *Declaration of the Rights of the Peoples of Russia*, w: *A Documentary History of Communism in Russia. From Lenin to Gorbachev*, ed. R.V. Daniels, University of Vermont Press, Hanover–London 1993, s. 66–67.

¹⁰ M. Tlostanova, *Postsocialist ≠ Postcolonial? On Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality*, „Journal of Postcolonial Writing” 2012, vol. 48, issue 2, s. 137–138; S. Keller, *Russia and Central Asia: Coexistence, Conquest, Convergence*, University of Toronto Press, Toronto 2020, s. 14. Por. A. Thomas, *Kazakh Nomad and the New Soviet State, 1919–1934*, praca doktorska, University of Sheffield, The Department of Russian and Slavonic Studies, Sheffield 2015, s. 70, <http://etheses.whiterose.ac.uk/9417/1/A.%20Thomas%20Thesis.pdf> [dostęp: 14.11.2021].

¹¹ Zob. B. Kassymbekova, *Despite Cultures: Early Soviet Rule in Tajikistan...*, s. 15–17.

na ogół w aliansie z miejscowymi elitami) obejmowała wyłączenie peryferyjnej burżuazji, kolektywizację i upaństwowienie środków produkcji, ów projekt kolonialny – przynajmniej jeśli postrzegać go w zgodzie z oficjalnymi dekretemi Komitetu Centralnego KPZR – w istocie mógł się przedstawiać jako program antykolonialny¹².

Podążając tym szlakiem, przekonywano więc o upodmiotawiających efektach misji cywilizacyjnej Związku Radzieckiego, która w Azji Środkowej przybrała maskę troski o skuteczną kolektywizację i o powodzenie inwestycji dotyczących gospodarki wodnej regionu. Oba rzekomo dekolonizujące przedsięwzięcia oraz ich społeczne konsekwencje stanowią kręgosłup, na którym wspiera się fabuła powieści *Człowiek zmienia skórę*¹³. Zamierzam przeto na marginesie tekstu Jasińskiego zadać kilka pytań o naturę radzieckiego kolonializmu i jego manifestacji w oficjalnym (tzn. reprodukowanym przez centrum) dyskursie: czy ukazany w utworze Tadżykistan stał się jedynie sceną, gdzie Rosjanie, wzięwszy w posiadanie ziemie pozbawione pamięci i stopniowo wymazując doświadczenie ludów podbitych, odgrywali kolejną rolę w „wielkiej” historii napisanej z punktu widzenia zwycięzcy? A może przeciwnie – polski eksfuturysta usiłował odejść od tego rodzaju redukujących i paternalistycznych systematyzacji oraz zaproponować taki obraz Azji Środkowej, który w jakiś sposób osłabiałby postrzeganie terytorium zależnego w duchu korzyści czerpanych przez centrum? Czy w związku z tym rosyjskojęzyczni bohaterowie owej rosyjskojęzycznej książki myślą i działają w powstałej w 1929 roku Tadżyckiej SSR ze świadomością jej statusu republiki zależnej, czyli w rzeczy samej – kolonii?¹⁴ Innymi słowy, zamierzam podjąć się poszukiwania w tekście powieści *Człowiek zmienia skórę* śladów kolonialnej dominacji i możliwych przemilczeń autora, bądź co bądź biorącego udział w grze imperium, które miało na omawianym terenie zarówno określone interesy, jak i strategię ich realizowania. By osiągnąć

¹² Zob. G. Castillo, *Soviet Orientalism: Socialist Realism and Built Tradition*, „Traditional Dwellings and Settlements Review” 1997, vol. 8, no. 2, s. 34; A. Thomas, *Nomads and Soviet Rule: Central Asia under Lenin and Stalin*, Bloomsbury, London–New York 2018, s. 72; N. Pianciola, *Famine in the Steppe. The Collectivization of Agriculture and the Kazak Herdsmen, 1928–1934*, transl. S. Fimmel, „Cahiers du Monde russe” 2004, vol. 45, no. 1/2, s. 144–147.

¹³ Powieść Jasińskiego nie doczekała się dotąd wielu opracowań. Autorem bodaj jedynej pracy w całości jej dotyczącej jest Mateusz Kłagisz. Zob. tenże, *Podwójny portret Tadżykistanu w powieści Brunona Jasińskiego „Człowiek zmienia skórę”*, „Przegląd Orientalistyczny” 2014, nr 1, s. 15–25. Cały rozdział w swojej monografii poświęciła jej również Nina Kolesnikoff (zob. też, *Bruno Jasiński...*, s. 93–109). Pozostali badacze albo wspominają o utworze marginalnie i traktują go jako kontekst bądź argument dowodzący – by użyć pojęcia Wojciecha Tomasika – „nie-literackości” socrealizmu, albo po prostu pomijają go w analizach. Zob. np. K. Jaworski, *Dandys. Słowo o Brunonie Jasińskim*, Iskry, Warszawa 2009; A. Krzychylkiewicz, *The Grotesque in the Works of Bruno Jasiński*, Peter Lang, Bern 2006. Zob. też W. Tomasik, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 13 i n.

¹⁴ Zob. E. Thompson, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm...*, s. 33.

tak sprecyzowany cel, skupię się na nadreprezentowanych w utworze wątkach radzieckiej *mission civilisatrice*, ugenderowaniu kolonialnej dominacji Rosjan oraz zagadnieniu władania poprzez narzucanie obecności, tj. wypieranie rdzennej problematyki, upamiętnianie imperium i przywłaszczanie/przekształcanie obcej geografii.

Imperatyw „cywilizowania Innego” jako praktyki rzekomo dekolonizującej Azję Środkową legł u podstaw imperialnego dyskursu Związku Radzieckiego już w pierwszym okresie jego istnienia¹⁵. Przez to pojęcie bolszewicy rozumieli przede wszystkim przełamanie dawnych, kolonialnych uprzedzeń i hierarchii odziedziczonych po carskiej administracji oraz promowanie emancypacji grup, które wykluczała przedrewolucyjna maszyneria panowania¹⁶. Za drogę do celu uznano kolektywizację, która – oprócz przywiązania do ziemi lokalnych wspólnot koczowniczych – miała przynieść Tadżykistanowi nowoczesne techniki rolnicze i uniezależnić gospodarczo młodą republikę¹⁷. Ze względu na szczególnie klimat władze w Moskwie zadecydowały o skoncentrowaniu środków produkcji krajów tego regionu na uprawie bawełny, co wymagało zbudowania na pustyni skomplikowanej i kosztownej sieci irygacyjnej¹⁸. Sukces opisanego w książce przedsięwzięcia (nawiasem mówiąc, jednego ze sztandarowych projektów tzw. pierwszej pięciolatki z lat 1928–1932) jawił się więc jako podstawowy warunek powodzenia misji (de)kolonizacji przez modernizację, a w szerokim planie – ustanowienia komunistycznych, horyzontalnych społeczności w krajach Azji Środkowej w ogóle¹⁹. Ponadto, jak twierdzi historyk Christian Teichmann na przykładzie doliny rzeki Waksz, gdzie autor umieścił akcję powieści, owe wielkie projekty irygacyjne były zorganizowane tak, by wspomagać pracę wyobrażenia narodów oraz produkcję nowego rodzaju lokalnej tożsamości wśród plemion turko-tatarskich²⁰. Metropolia kładła w związku z tym nacisk na kwestię „posiadania” powstających konstrukcji, a radziecką misję cywilizacyjną prezentowała

¹⁵ Zob. C. Teichmann, *Canals, cotton, and the limits of de-colonization in Soviet Uzbekistan, 1924–1941*, „Central Asian Survey” 2007, vol. 26, issue 4, s. 499–500.

¹⁶ Zob. B. Loring, „Colonizers with Party Cards”..., s. 80–81.

¹⁷ Zob. B. Kassymbekova, *Despite Cultures: Early Soviet Rule in Tajikistan...*, s. 74.

¹⁸ Zob. C. Teichmann, *Wildscapes in Ballyhooland: Shock construction, Soviet colonization, and Stalinist governance*, „Cahiers du Monde Russe” 2016, vol. 57, no. 1, s. 226.

¹⁹ Zob. A. Bennigsen, *Colonization and Decolonization in the Soviet Union*, „Journal of Contemporary History” 1969, vol. 4, no. 1, s. 148.

²⁰ Zob. C. Teichmann, *Wildscapes in Ballyhooland...*, s. 227. Tłumaczyłoby to duży nakład i liczbę wznowień powieści Jasińskiego oraz znaczenie, jakie władze w Moskwie przypisywały produkcji tekstów towarzyszącej temu przedsięwzięciu. Do czasu oskarżenia pisarza o szpiegostwo w 1937 roku *Człowiek zmienia skórę* doczekał się aż siedmiu reedycji. Aby zapoznać się ze stanem prac, a później opisać je zgodnie z hegemoniczną narracją metropolii, na przełomie lat 20. i 30. Tadżykistan odwiedzali, oprócz Jasińskiego, tacy znani autorzy jak choćby Leonid Leonow, Konstantin Paustowski czy Piotr Pawlenko. Zob. K. Holt, *Performing as Soviet Central Asia's Source Texts: Lahuti and Džambul in Moscow, 1935–1936*, „Cahiers d'Asie centrale” 2015, vol. 24, s. 213.

jako pomocną dłoń, którą „starszy brat” wyciąga w kierunku młodej republiki²¹. Nie umknęło to, oczywiście, Jasieńskiemu, który ponownie odniósł się do tej problematyki za pośrednictwem inżyniera Clarka i tłumaczki Połozowej:

- Wiem na podstawie innych waszych budów, że Rosjanie umieją wykonać rzeczy niewykonalne – powiedział z galanterią Clark.
- Tu nie Rosja, lecz Tadżykistan, i budują nie Rosjanie, lecz Tadżycy; Rosjanie tylko pomagają Tadżykom²².

Innymi słowy, Rosjanie i pozostali rzecznicy imperium wyglądający (prawie) jak Tadżycy nie budują nowego, wspaniałego świata rękami Tadżyków, lecz ich jedynie wspierają, otaczają troskliwą opieką projekt będący obietnicą końca kolonialnej zależności. Ze względu na przełomowy charakter owej (anty)kolonialnej pomocy ważną rolę w dyskursie metropolii odgrywało uwydatnienie procesu- alności zachodzącej zmiany. Jak zauważa Mateusz Kłagisz, obraz Tadżykistanu, który przedstawił Jasieński, należałoby scharakteryzować przez zestawienie ze sobą dwóch płaszczyzn czasowych (oddzielonych podporządkowaniem Azji Środkowej Związkowi Radzieckiemu): przedrewolucyjnej przeszłości oraz teraż- niejszości, czyli etapu przejściowego zapowiadającego sprawiedliwą przyszłość²³. Pierwsza symbolizowałaby zacofanie cywilizacyjne, wykluczenie mas ze spra- wowania władzy i dominację patriarchy; druga – postęp, sprawiedliwość i zniszczenie zastanych hierarchii poprzedzające równość. W powieści dynamikę procesu rewolucyjnego wzorcowo, jak się zdaje, po raz kolejny ilustruje jedna z rozmów Clarka i Połozowej, która wzięła na siebie obowiązek objaśnienia przybyszowi tej obcej mu rzeczywistości. Amerykanin, choć podejrzliwy wobec radzieckiego eksperymentu (w drugiej części książki staje się, oczywiście, przy- kładnym socjalistą), ponownie zostaje zmuszony do kapitulacji pod wpływem argumentów tłumaczki:

- Nasze pokolenie, które zniszczyło społeczeństwo kapitalistyczne, by wejść w socjalistyczne, na razie zmienia skórę. Jest to masowy i chorobliwy proces. Zmieniły się stosunki między ludźmi, między ludźmi a rzeczami, między ludźmi a państwem. Poszerzyła się skala każdej poszczególnej jednostki, stara skóra stosunków kapitalistycznych pękła. Zmieniamy ją na bardziej obszerną, w której łatwiej nam oddychać. Jest to dopiero pierwszy krok do tego spo- łeczeństwa komunistycznego, w jakim człowiek zrzuci z siebie wreszcie jak skorupę wszelkie skóry warunków [narzuconych przez konstrukty kulturo- we – K.P.], po raz pierwszy osiągając w całej rozciągłości swoją uległą atrofii indywidualność.

²¹ Zob. M. Laruelle, *Le paradigme du colonialisme en Asie centrale postsoviétique*, „L’Homme & la Société” 2009, n° 174, s. 28.

²² B. Jasieński, *Człowiek zmienia skórę...*, s. 51.

²³ Zob. M. Kłagisz, *Podwójny portret Tadżykistanu w powieści Brunona Jasieńskiego...*, s. 18.

- To utopia. Trzeba by z początku zmienić naturę ludzką.
- A czyż my jej nie zmieniamy? – coraz bardziej zapalała się Połozowa. Policzki jej płonęły. – ...Czy nie na tym polega największe znaczenie naszej rewolucji? [...] To długi i trudny proces. Stara skóra tak bardzo przyrosła, że czasami trzeba ją odrywać wraz z mięsem²⁴.

Choć uwagę zwracają tu przede wszystkim zgrabna metafora procesu rewolucyjnego oraz towarzyszące jej retoryczne uniesienie Połozowej, z perspektywy analizy praktyk kolonizatorskich powinniśmy się zająć przemilczeniami języka dominacji w takim stopniu, w jakim skupiamy się na jego funkcji ujarzmiającej. Chodzi mianowicie o przelotne z pozoru napomknienie o możliwych kosztach tytułowej zmiany skóry. Tę bowiem – mówi komsomołka – jeżeli zajdzie potrzeba, należy „odrywać wraz z mięsem”, nie licząc się z konsekwencjami. Sądzę, że znakomicie obrazuje to ograniczenia radzieckiego projektu (de)kolonizacji przez modernizację i modernizacji przez (de)kolonizację²⁵. Otóż ponieważ socrealistyczna powieść Jasieńskiego musiała *ex definitione* wpasować się w logikę dyskursu policyjnego, próżno w niej szukać wzmianki na temat ceny, jaką za transformację zapłacili młode republiki. Autor *Słowa o Jakubie Szeli* co prawda nie stroni od opisów przeszkód, które napotykał w Azji Środkowej projekt implementacji zdobyczy rewolucji, jednakże robi to na ogół, ukazując, jak pozytywni bohaterowie zgodnie z poetyką tzw. prozy produkcyjnej zρέcznie pokonują rozmaite przeciwności losu. Znajdziemy wśród nich kontrrewolucyjną działalność wrogów klasowych, kłopoty ze zwalczaniem postaw tradycyjnie zorientowanych miejscowych czy antyradzieckie powstanie basmaczy²⁶, które pomimo że bez wątpienia było najpoważniejszym problemem dla opisanych przedstawicieli imperium oraz – historycznie – zagrożeniem dla samej budowy, zostało zaprezentowane jako skazane na niepowodzenie. W dodatku Jasieński przemilczał skutki kolektywizacji, która pochłonęła w Tadżykistanie, Uzbekistanie i Kazachstanie kilka milionów ofiar, spektakularne porażki niektórych inwestycji irygacyjnych czy przeczące idei dekolonizacji przymusowe przesiedlenia Rosjan i ludności turkijskiej²⁷. Analizując białe plamy radzieckiego dyskursu

²⁴ B. Jasieński, *Człowiek zmienia skórę...*, s. 129.

²⁵ Zob. C. Teichmann, *Canals, cotton, and the limits of de-colonization in Soviet Uzbekistan, 1924–1941...*, s. 501.

²⁶ Basmactwo – wspierany przez dawnych feudałów i duchowieństwo muzułmańskie antybolszewicki ruch zbrojny, który sprzeciwiał się radzieckiemu projektowi modernizacyjnemu. Największa aktywność basmaczy przypada na lata 20. XX wieku. Więcej na ten temat zob. P. Bergne, *The Birth of Tajikistan: National Identity and the Origins of the Republic*, I.B. Tauris, London–New York 2007, s. 28–31.

²⁷ Zob. np. N. Pianciola, *Famine in the Steppe...*, s. 137–191; B. Kassymbekova, *Despite Cultures: Early Soviet Rule in Tajikistan...*, s. 131; też, *Humans as territory: Forced resettlement and the making of Soviet Tajikistan, 1920–38*, „Central Asian Survey” 2011, vol. 30, issue 3/4, s. 349–370; E. Thompson, *Trubadurzy imperium...*, s. 70.

kolonialnego, dość powiedzieć, że kolektywizacja i próby relokowania przemysłu na terytoria podległe Moskwie – jakby wbrew emfazie, z jaką wypowiadali się o tym rzecznicy imperium – zamiast przynieść równość środkowoazjatyckim narodom zamieszkującym ZSRR i wyzwolić (zdekolonizować) młode republiki poprzez zniesienie logiki centro-peryferyjnej, jedynie uwikłały je w nowe sieci zależności, stworzyły niesamodzielne, podporządkowane metropolii monokultury²⁸.

W powieści owe zawłaszczenia dochodzą do głosu przede wszystkim we fragmentach poświęconych skutkom radzieckiej *mission civilisatrice*. Wszak modernizacja, którą Jasieński konsekwentnie przedstawia jako warunek osiągnięcia nowoczesności (zdefiniowanej w centrum) przez peryferie, w praktyce oznaczała niszczenie tradycyjnych struktur społecznych oraz związanej z nimi kultury, zarówno materialnej, jak i niematerialnej. Rozumianemu w taki sposób „zapominaniu” tego, co przeszłe, towarzyszyło wzmożone zainteresowanie kolonizatora tzw. przenośnymi symbolami suwerenności, przez co należy rozumieć programowe unicestwianie środkowoazjatyckich świadectw historii i wyjaławianie miejsc symbolicznych dla lokalnych tożsamości. Pod tym względem, zauważa Ewa Thompson, władza radziecka niespecjalnie różniła się od poprzedzającej ją administracji caratu; stąd też takie artefakty jak srebrny tron chanów Chiwy możemy dziś podziwiać w muzeach Moskwy i Petersburga, a nie Taszkientu czy Duszanbe²⁹. To zaś, czego nie dało się wywieźć – meczety i inne obiekty kultu, nekropolie, medresy – dewastowano bądź zastępowano obiektami symbolizującymi nową władzę³⁰.

Co ciekawe, w narracji Jasieńskiego znajdziemy odniesienia i do tej metody panowania. Polski autor, rzecz jasna, ocenił ją pozytywnie, a skutki opresyjnego podejścia do zdominowanej Inności potraktował raczej jako nieuniknione powikłania omawianej misji niż praktyki prowadzące do zubożenia lokalnej kultury. Można to zilustrować drugorzędnym z punktu widzenia akcji przykładem świętej góry Kata-Tag, którą budowniczowie sieci irygacyjnej musieli wysadzić z uwagi na pewne trudności projektowe. Owa decyzja wzbudziła, naturalnie, sprzeciw tradycjonalistycznej ludności, dający Jasieńskiemu pretekst, by ważki problem gwałtownej i kosztownej modernizacji Azji Środkowej przedstawić w konwencji konfliktu pokoleń, w której starość jest kojarzona z tym, co reakcyjne i zachowawcze, a młodość – rewolucyjne i postępowe:

²⁸ Zob. A. Bennigsen, *Colonization and Decolonization in the Soviet Union...*, s. 149; B. Loring, „Colonizers with Party Cards”..., s. 85–94.

²⁹ Zob. E. Thompson, *Trubadurzy imperium...*, s. 179–180.

³⁰ Zob. G. Castillo, *Soviet Orientalism: Socialist Realism and Built Tradition...*, s. 35. Tam gdzie meczetów nie dało się wyburzyć, przekształcano je w magazyny bądź spichrze. Zob. S. Keller, *Russia and Central Asia: Coexistence, Conquest, Convergence...*, s. 187.

– Krzesieł nie uznajesz? – uśmiechnął się Urtabajew [do ojca – K.P.]. – Jakim byłeś, takim pozostałeś. Cywilizacja europejska połamała sobie na tobie zęby. No cóż, niech tak będzie. Poczęstuję cię po azjatycku.

Zdjął ze ściany dywanik, rozesłał na podłodze, przyniósł imbryk, dwa placki, trochę smażonych moreli i sadowiąc się na drugim końcu dywanu, przysunął starcowi poczęstunek. [...]

– Sporo świętych mazarów [mauzoleów – K.P.] zbezczeszczono – ze smutkiem pokiwał głową stary. – Nawet trudno odnaleźć miejsce. Byłem koło miasta Hisar, chciałem się pokłonić pewnemu mazarowi. [...] Zrównali z ziemią. Ponastawiali dokoła jurt, gołe dziewczki w kusych izorach [spodniach – K.P.] i gołe chłopcy rozwalone na świętym miejscu grzeją się na słońcu. Gdyby to byli tylko Rosjanie, to nie taki wstyd przed Bogiem, ale i muzułmanie chodzą w kusych szarawarach, obnoszą wszystko, czym ich Bóg obdarzył, dziewczuchom na pokaz. Fuj!

– Na pewno trafiłeś do domu wypoczynkowego – roześmiał się Urtabajew. – Jak widzisz, i święte miejsce na coś się przydało: ludziom daje po pracy wypoczynek, a ty jeszcze zrządzisz.

– Poszedłem pokłonić się świętej górze – ciągnął stary, puszczając mimo uszu nieprzystojną replikę syna. – Dobrzy ludzie pomogli odnaleźć, bo i miejsca bym nie poznał. W dole maszyny na czterech łapach chodzą, górę gryzą, dymem plują, szczekają jak psy. Zapłakałem gorzkimi łzami [...]. Pytam wierzących ludzi: „Komuż przeszkadzał święty mazar na górze?”. I powiadają mi ludzie wierzący: „Muzułmanin pewien, Urtabajew Said, urodzony w Czubeku, maszyny tu przyprowadził i kazał im góry gryźć. [...]” I pytają mnie ludzie: „Powiadasz, wędrowcze, że jesteś z Czubeku, toś powinien go znać”. A ja odwróciłem się i skłamałem – niech mi Wszechmogący wybaczy! „Nie – powiadam – nie znałem w Czubeku takiego muzułmanina”³¹.

W dalszej części rozmowy na Urtabajewa seniora pada oskarżenie, że zaangażował się w organizację planowanego przez basmaczy ataku naciągającą się kilometrami konstrukcję kanału. W efekcie główny inżynier, reprezentant oddanej imperium elity kompradorskiej, wydaje rozkaz uwięzienia i przesłuchania podejrzanego. Biorąc pod uwagę, że niepokorny starzec publicznie wyparł się syna podczas pielgrzymki do miejsc kultu, którą – wedle zwyczaju – zobowiązany był podjąć u schyłku życia, można powiedzieć, że na poziomie zarówno patriarchalnej normy, jak i eksploatowanej przez Jasieńskiego konwencji dochodzi tu do symbolicznego zerwania, obustronnego unieważnienia więzi ustanawiającej „rządy ojca”. Tym, co różni oba pokolenia, okazuje się zaś podejście nie do wewnętrznej logiki misji cywilizacyjnej kolonizatora, ale do samego trwania władzy radzieckiej – ojciec Urtabajewa chce więc usunąć przyczynę, a nie skutki. Sprzeciw wobec zdobywcy, zgodnie z tradycją socrealizmu, jawi się jednak jako pozbawiony szans na powodzenie. Oto bowiem starzec uosabiający

³¹ B. Jasieński, *Człowiek zmienia skórę...*, s. 622–625.

lokalną przeszłość konfrontuje się z przedstawicielem centrum (i zdefiniowanej przez nie nowoczesności), człowiekiem, na którego skinienie „nieczyste” koparki, szczekające jak psy, zdolne są niszczyć to, co wydawało się nieporuszone³². Niemniej za najdonioślejsze z punktu widzenia badacza tropiącego przemilczenia dyskursu kolonialnego trzeba uznać nie kolejne już przeciwstawienie nowoczesnego i obskurancznego, lecz orientalistyczne ukazanie Azji Środkowej jako ziemi pozbawionej przeszłości, ziemi, która przed akcją modernizacyjną trwała w bierności i bezruchu, która wreszcie – jako świat natury – po prostu nie mogła się nie poddać przewadze „męskiej” kultury Zachodu³³.

Prócz tego sprzeciw buntownika wzbudzają normy i praktyki towarzyszące ekonomii seksualnej panowania imperium. Jak argumentuje Monika Bobako, „kolonialna dominacja jest silnie ugenderowana”³⁴, przez co należy rozumieć, że właśnie sfera cielesna, seksualność oraz przypisywane im znaczenia stają się obiektem wzmożonego zainteresowania kolonizatora; w równym stopniu służą one dyscyplinowaniu i podporządkowywaniu, co wyznaczaniu granic rasowych i etnicznych, które oddzielają dominujących od zdominowanych. Nie przypadkiem, jak się okazuje, w symbolice i ikonografii kolonialnej podbitemu terytorium odpowiada wizerunek kobiecego ciała³⁵. Wszak to kobiety, pisze Ania Loomba, w logice centrum „wyznaczają tak najbardziej sekretne sanktuaria rasy, kultury i narodu, jak i miejsca porowatych granic, przez które te konstrukty mogą być penetrowane”³⁶. Pozycja kobiet w społeczeństwach skolonizowanych jawi się więc jako szczególnie wyeksponowana na działanie zdobywcy, wszelka zaś niezgodność systemu dystrybucji władzy między płciami z obowiązującą w metropolii normą patriarchatu spotyka się z posądzeniem o nienowoczesność i barbarzyństwo³⁷. Stąd też w europejskich projektach kolonialnych dużą wagę przykładano do kwestii „wyzwolenia” kobiet na terytoriach zależnych – ono bowiem, rozsadzając uświęcony tradycją podział ról i kompetencji, torowało drogę do zupełnej, niekwestionowanej dominacji. „Nawrócić kobietę, zyskać ją dla obcych wartości, wyrwać ją z ram jej statusu – pisał Frantz Fanon – znaaczy jednocześnie zdobyć rzeczywistą władzę nad mężczyzną”³⁸. Innymi słowy, wyrwać kobietę z opresji „niecywilizowanego” patriarchatu i przenieść ją pod nadzór cechującego się odmienną dynamiką i „cywilizowanego” patriarchatu

³² Zob. E. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2018, s. 103.

³³ Tamże, s. 79.

³⁴ M. Bobako, *Płeć, rasa, seksualność w kolonialnych ekonomiach władzy*, „Nowa Krytyka” 2011, nr 26/27, s. 83.

³⁵ Zob. A. Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, Routledge, London–New York 2005, s. 68–70.

³⁶ Tamże, s. 135.

³⁷ Zob. S. Mahmood, *Religia, feminizm i imperium: nowe ambasadorki islamofobii*, tłum. J. Bednarek, „Praktyka Teoretyczna” 2017, nr 4, s. 228.

³⁸ F. Fanon, *Algieria zrzuca zasłonę*, tłum. Z. Szymański, Iskry, Warszawa 1962, s. 13.

zachodniego oznacza zniszczyć lub (w najlepszym razie) nadwerżyć swoje dla danej społeczności modele władania poprzez podważenie prymatu lokalnych mężczyzn³⁹. W dyskursie funkcjonariuszy radzieckiego imperium ów „podbój przez wyzwolenie” na ogół przybierał formę powinności moralnej towarzyszącej „cywilizowaniu” podbitej wspólnoty; powinności, zgodnie z którą „biali mężczyźni zmuszeni są ratować brązowe kobiety przed brązowymi mężczyznami”, jak zręcznie ujęła to cytowana zwykle przy okazji opisu zjawiska Gayatri Chakravorty Spivak⁴⁰. Niemniej w tekście Jasieńskiego albo zbuntowany starzec nie potrafi lub nie chce problematyzować swojego sprzeciwu w ten sposób, albo niezgoda bohatera wykracza poza obawę o potencjalny rozpad społeczności wskutek destrukcji tożsamości kobiet i – w konsekwencji – upokorzenia tadżyckich mężczyzn, ich symbolicznej kastracji wiodącej do wykrystalizowania się nowej, „niefallicznej” normy męskości⁴¹. Krytyka wyrażona przez ojca Urtabajewa ogniskuje się raczej na samej „reformie” obyczajów, zinternalizowanej przez obie płcie, i dotyczy przede wszystkim programowego niszczenia miejsc, które wydają się starcowi istotniejszymi nośnikami lokalnej tożsamości niż ciała skolonizowanych⁴².

Inny stosunek do kobiecego ciała jako przedmiotu zainteresowania technologii imperialnej władzy ma syn, inżynier Urtabajew, zrusyfikowany Uzbek, „prawie taki sam, ale nie biały”, który odrzucił kulturę ojca, co – jak już zostało powiedziane w kontekście roli etnosu w wytwarzaniu Innego przez radziecki dyskurs kolonialny – pozwoliło mu bez większych przeszkód zająć pozycję reprezentanta imperium⁴³:

W przepełnionym tramwaju wciśnięto go między dwie masywne dziewoje. Dziewoje mocno pachniały mydłem toaletowym. Na następnym przystanku tramwaj rozładował się i Urtabajew usiadł na ławce obok drobnej kobiety w parandży [długiej, szczelnie zakrywającej ciało szaty, w tym wypadku zasłaniającej też oblicze – K.P.]. Barker [inny amerykański inżynier – K.P.] nazywał te kobiety „trędowatymi”. Zerknąwszy na sąsiadkę, Urtabajew po raz pierwszy pomyślał, że w tym żywym worku z czarną siatką zamiast twarzy rzeczywiście jest coś nasuwającego myśl o chorobie skórnej.

³⁹ Zob. M. Bobako, *Płeć, rasa, seksualność w kolonialnych ekonomiach władzy...*, s. 96.

⁴⁰ Zob. G.Ch. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, tłum. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24/25, s. 196–239.

⁴¹ Zob. A. Loomba, *Colonialism/Postcolonialism...*, s. 129. Na temat męskości fallicznej zob. np. G. Karlsson, *Męskość jako projekt: kilka uwag psychoanalitycznych*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 381–407.

⁴² Islamofobiczne uwikłania zachodniego feminizmu w imperialne projekty „cywilizowania dzikich” wyczerpująco omawia Monika Bobako. Zob. też, *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Universitas, Kraków 2017.

⁴³ Zob. H. Bhabha, *Mimikra i ludzie...*, s. 187.

Naprzeciwko siedziała dziewczyna w małej niebieskiej czapeczce, z ostrzyżoną grzywką i puszystymi rzęsami. Takie dziewczęta widuje się tylko we śnie. Raz spojrzawszy, chciałoby się patrzeć na nią godzinami, nie odrywając oczu, nie mówić, nie dotykać, a właśnie patrzeć, jak się patrzy na rzecz prześliczną, kruchą i nietrwałą⁴⁴.

Urtabajew ocenia dwie obserwowane kobiety według kryterium wyznaczonego przez patriarchalną normę metropolii. Pierwsza uosabia nienowoczesność i jak gdyby odmowę przyjęcia postępu zgodnego z definicją centrum⁴⁵. Drobną postać w parandży przedstawia się bohaterowi jako ta, która kluczy wzdłuż granicy między dwoma systemami znaczeń, ale granica, jak pisze Homi Bhabha, nie tylko oddziela, lecz także wytycza miejsce zetknięcia, pełen niejednoznaczności obszar przenikania⁴⁶. Z tego powodu uwagę przykuwa skojarzenie muzułmańskiej Inności z trądem, chorobą, której symptomy – co zaraz okaże się istotne – rozwijają się na powierzchni ciała, a nie wewnątrz. Sama choroba w zachodnim dyskursie maladycznym postrzegana była zwykle jako kara, próba lub znak wykluczenia ze wspólnoty⁴⁷. W tym wypadku dolegliwość dezindywidualizująca i potencjalnie śmiertelna zostaje użyta do opisu „żywego worka”, czyli muzułmanki nierezygnującej z tradycji i reprezentującej zjawisko, które w myśl wymagań związanych z modernizowaniem peryferii przeznaczono do eliminacji jako zaburzenie nowego ładu⁴⁸. Jednakże metafora trądu – choroby zakaźnej, dawniej skazującej zarażonych na życie poza społecznością – zastosowana do charakterystyki Innej zyskuje pełnię sensów dopiero wtedy, gdy przeanalizujemy ją w kontekście walki o kobietę, rozumianą, zgodnie z seksualną ekonomią władzy kolonialnej, jako depozytariuszka lokalnej tożsamości. Ta bowiem, jak się wydaje, została potraktowana przez Jasieńskiego niczym bakcyl, zaraźliwy, a więc niebezpieczny, zagrażający powodzeniu przedsięwzięcia metropolii. Gdy z kolei, biorąc przykład z Urtabajewa, przyjrzymy się kobiecie uosabiającej w przywołanej scenie kulturę zachodniego centrum, okaże się, że pisarz w szczególny sposób uwypuklił piękno tej postaci, hipnotyzujące tak, że „chciałoby się patrzeć na nią godzinami [...], nie mówić, nie dotykać, a właśnie patrzeć, jak się patrzy na rzecz prześliczną, kruchą i nietrwałą”. Potencjalna brzydota została więc antytetycznie skonfrontowana z jedno-

⁴⁴ B. Jasieński, *Człowiek zmienia skórę...*, s. 335.

⁴⁵ Problem ostantacyjnego przywiązania do tradycji jako praktyki oporu wobec władzy kolonizatora został szeroko omówiony w opisach stanu badań. Zob. np. S. Keller, *Russia and Central Asia: Coexistence, Conquest, Convergence...*, s. 187.

⁴⁶ Zob. H. Bhabha, *DyssemiNacja. Czas, narracja i marginesy współczesnego narodu*, tłum. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2, s. 211.

⁴⁷ Zob. S. Sontag, *Choroba jako metafora*, w: teźże, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Karakter, Kraków 2016, s. 73–86.

⁴⁸ Zob. M. Szubert, *Gruźlica w dyskursie maladycznym*, „Postscriptum Polonistyczne” 2008, nr 2, s. 101.

znacznością piękna, choroba – ze zdrowiem, zaraźliwość trądu – z efemerycznym powabem.

Uczynienie przedmiotów oglądu z obu reprezentantek wspólnoty lokalnej należy do praktyk podporządkowywania kobiet-Innych patriarchalnej władzy kolonialnej. Otóż tym, który patrzy, jest rzecznik imperium, tymi zaś, które przyjmują spojrzenie – kolonizowane. Zasymilowana-piękna wydaje się nieświadoma bycia obserwowaną, nie można tego natomiast powiedzieć o „trędownatej”. Wszak, jak zauważył Fanon na marginesie analizy algierskiego haiku, „kobieta, która widzi, nie będąc widzianą, powoduje w Europejczyku uczucie frustracji. Nie ma żadnej wzajemności. Kobieta nie poddaje się, nie oddaje, nie wychodzi naprzeciw”⁴⁹. Ponieważ w zachodnim patriarchacie kobiecość jest definiowana przez bycie obiektem męskiego spojrzenia, ciało skryte staje na przeszkodzie widzeniu, a co za tym idzie – uzyskaniu pozycji dominującej przez męski, wojerystyczny podmiot⁵⁰. Trzeba by więc powiedzieć, że misja cywilizacyjna stanowi tu ofertę tylko pozornego wyzwolenia, którego skutkiem jest nie emancypacja – jak zwykło się twierdzić w krajach globalnej Północy – ale proste przeniesienie podporządkowanych kobiet z jednego patriarchatu w drugi: z systemu, w którym podlegały mężczyznom reprezentującym lokalną Inność, do systemu, w którym bezdyskusyjną władzę sprawuje mężczyzna-kolonizator⁵¹. Co ciekawe, Jasieński zdawał się dostrzegać zarówno wskazany splot patriarchatu i kolonializmu, jak i pozorność emancypacji oferowanej przez reformę obyczajów:

Za Ikramem przyszła wdowa Zumrat, która już od śmierci męża nie zasłaniała twarzy przed obcymi i z żalem uskarżała się, że władza radziecka spóźniła się – ni mniej, ni więcej – tylko o trzydzieści lat: gdyby Zumrat wtedy odsłoniła twarz, to wszyscy mężczyźni z okolicznych kiszlaków [wsi – K.P.] zbiegliby się, aby ją zobaczyć, a teraz nikt się nawet nie obejrzy, jakby wcale nie odsłoniła twarzy⁵².

Jak wynika z powyższego, wdowa Zumrat, przewodnicząca dość istotnego dla przebiegu akcji kołchozu „Czerwony Październik”, choć nie ukrywa poparcia dla sekularyzacji wdrażanej przez centrum, zdecydowała się zrzucić zasłonę dopiero po śmierci męża, a więc w momencie gdy los wyzwolił ją z patriarchalnej zależności opartej na lokalnej tradycji. Gdyby władza radziecka przyszła wcześniej, według kobiety „wszyscy mężczyźni [...] zbiegliby się, aby ją zobaczyć”. Okazuje się, że zawarta w odsłonięciu twarzy obietnica wyzwolenia z podległości, którą stworzył środkowoazjatycki patriarchat, uprzywilejowuje

⁴⁹ F. Fanon, *Algieria zrzuca zasłonę...*, s. 19.

⁵⁰ Zob. J. Berger, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London 2008, s. 47.

⁵¹ Zob. M. Bobako, *Płeć, rasa, seksualność...*, s. 109. Zob. też S. Mahmood, *Religia, feminizm i imperium...*, s. 213–237.

⁵² B. Jasieński, *Człowiek zmienia skórę...*, s. 448–449.

podmioty widziane jako młode i piękne. Jest to miejsce osobliwego rozrzedzenia dyskursu, prowokujące, by zapytać: może pozytywna ocena przez Zumrat walki metropolii z muzułmańską Innością w jakiś sposób wiązała się z tym, że piękno bohaterki przeminęło, co przynajmniej w pewnym stopniu uniezależniało ją od oceniającego, władczego spojrzenia nie tylko mężczyzny-kolonizatora, lecz także członka wspólnoty tuziemców?

Analizując ekonomię seksualną radzieckiego kolonializmu, należałoby również powiedzieć o stosunku dyskursów imperialnych do problemu granicy dzielącej kolonizatora lub kolonizatorkę od muzułmańskiej Innej lub muzułmańskiego Innego, ale też łączącej ich ze sobą. W przeciwieństwie do tabuizacji związków międzyrasowych w koloniach francuskich i angielskich, w projekcie Stalina relacja seksualna przedstawicielki centrum z reprezentującym stłamszoną lokalność Innym nie była uznawana za niebezpieczną transgresję, często nawet – za coś wartego uwagi⁵³. W powieści Jasieńskiego ten model relacji został udokumentowany m.in. zażyłością tłumaczki Położowej z tadżyckim przewodniczącym miejscowego Komsomołu Kerimen Nusreddinowem. Uczucie między owymi postaciami nie zderza się z murem niemożliwej do zaanektowania Inności. (To zjawisko, notabene, skomentował Fanon, analizując powieść René Marana *Un homme pareil aux autres*, gdzie miłości czarnoskórego bohatera do białej kobiety, po pierwsze, towarzyszy nieustanne poczucie niższości, po drugie, nie sprzyja uwikłanie w subtelności dyskursu różnicy charakterystycznego dla kolonializmu państw kapitalistycznych). W tekście Jasieńskiego związek Rosjanki z Tadżykiem jawi się jako wprawdzie krótkotrwały, ale rozkwit „czystej miłości”, autor zaś uwypukla jego spoiwo, czyli stachanowskie z natury oddanie budowie przyszłego wspaniałego domu dla „nowego człowieka”, a nie lokalną Inność Kerima oraz biorący w niej początek i obwarowany przez centrum warunkami imperatyw transgresji.

Teza Ani Loomby, mówiąca, że kolonialna władza wyraża się w posiadaniu zdominowanej Innej przez białego mężczyznę, kolonialne lęki natomiast – w stosunku kobiety reprezentującej europejskość z mężczyzną wywodzącym się z kolonii⁵⁴, nie może więc, według mnie, posłużyć do opisu zainteresowania władz ZSRR seksualnością na azjatyckich peryferiach. Jak się zdaje, relacje reprezentantek metropolii z tuziemcami, dopóki zachodziły na płaszczyźnie wytyczonej przez radziecką *mission civilisatrice*, nie spotykały się z żadnym sprzeciwem. Na podstawie sposobu przedstawiania w powieści Jasieńskiego tradycyjnych miejscowych społeczności można natomiast podejrzewać, że związek Położowej i Nusreddinowa nie zyskałby przychylności towarzyszy, gdyby ten drugi – miast marzyć o sukcesie modernizacji Tadżykistanu – okazał się niereformowalnym

⁵³ Zob. F. Fanon, *Black Skins, White Masks*, transl. C.L. Markmann, Pluto Press, London 2008, s. 28–60.

⁵⁴ Zob. A. Loomba, *Colonialism/Postcolonialism...*, s. 138–139.

zwolennikiem radykalnego islamu i przedrewolucyjnych urządzeń wiedzy/władzy, które w latach pierwszego planu pięcioletniego zwalczano ze szczególną intensywnością⁵⁵. Niemniej wówczas napiętnowanie tej zażyłości wynikałoby raczej z potencjalnego sprzyjania Tadżyka basmactwu niż z nieoswojonej przez kolonizatora etniczności Nusreddinowa. Należy dodać, że jego relacja z Połozową nie stanowi jedynego związku Europejki z mężczyzną z kolonii zobrazowanego na kartach powieści *Człowiek zmienia skórę*. Podobną dynamiką jak znajomość tłumaczki z komsomolcem cechuje się romans Uzbeka Urtabajewa z Rosjanką Walentyną Sinicyną i również w tym wypadku nie wysuwa się wobec niego zastrzeżeń dopóty, dopóki jest wznoszony na fundamentach, które założył radziecki uniwersalizm. Nie rasa zatem warunkowała podejście do różnicy w projekcie kolonialnym Stalina – kryterium był stopień oddania narracji imperium.

Zmierzając ku końcowi, przyjrzyjmy się obszernemu co prawda, lecz opalizującemu znaczeniami fragmentowi, będącemu relacją z wizyty Walentyny Sinicyny w Stalinabadzie, gdyż splata się tu ze sobą część poruszanych dotąd problemów:

Miasto, którego nie widziała od zeszłego roku, a znała w okresie jego niedawnego niemowlęstwa jako duży, rozrzucony kiszłak, okrzepło w tym roku, zmężniało i przemawiało już basem sygnałów autobusowych. [...] Poprzez soczewkę wspomnień, jak na zdjęciu rentgenowskim, wzrok jej rozróżniał przez ciało nowego miasta kościec znanego kiszłaku, jakim zastała go po raz pierwszy przed sześciu laty. Wtedy ciągnął się tu step pocięty zakurczonymi drogami. [...] Dziś, jak wypływała czapka frygijska, trzepotał tu umieszczony na żerdzi proporzyczek lotniska. Dziś [...] wzdymał się jak blizna tor kolejowy i w nocy, strasząc szakale, przeciągle wyły lokomotywy. Dziś zakurzone bezimienne drogi z obydwu stron obrosły domami [...]. Jeszcze przed trzema laty drogi usiłowały się bronić. Wierciły się pod kołami arb [dwukołowych wozów – K.P.], wybojami bodły chłodnice samochodów, łamały resory i koła [...]. Wówczas w sukurs miastu z dalekiej północy przyjechali brukarze. [...] Każdej wiosny miasto obrastało lasem rusztowań. Pod jesień lasy wyrąbywano, odsłaniając nową dzielnicę, która wyrosła przez lato. [...] Sinicyna przecięła ulicę i [...] wyszła na wielki plac. W rogu placu na spiżowym postumencie stał spiżowy Lenin i ręką wskazywał na wschód. [...] Za placem główna ulica zwężała się i przechodziła w stary bazar wzdęty na skrajach drogi drewnianym chaosem lepierek i straganów [...]. Nad ulicą [bazaru – K.P.] wisiał ckliwo-korzenny zapach pieprzu, cebuli, baraniny, a syczenie roztopionego tłuszczu mieszało się jak syk żmii z powolną, gardłową mową przechodniów [...]. Była to tak zwana stara Azja, ta, którą przede wszystkim przychodzili oglądać przyjezdni, spragnieni zapoznania się z prawdziwym Wschodem. [...] Była to ta stara Azja napierająca na nowe miasto. Szła stamtąd, z krańców, główną ulicą na spot-

⁵⁵ Zob. S. Keller, *To Moscow, not Mecca. The Soviet Campaign Against Islam in Central Asia, 1917–1941*, Praeger, London 2001, s. 141.

kanie napierających na nią białych domów, pewna i niezniszczalna, tarasując ulicę dusznymi lepiankami, i spode łba patrzyła na brukowaną perspektywę ciągnącej się po tamtej stronie placu zielonej alei. Między nią a nowym miastem stał Lenin ze spiżu. Tak było w zeszłym roku. W tym roku Sinicyna, minąwszy plac, aż krzyknęła – bazaru nie było! [...] żałowała skasowanego bazaru. Pomyślała, że tak właśnie rok za rokiem znika stara Azja. Wkrótce cały ten kraj [ZSRR – K.P.] na przekór geografii werżnie się w ład azjatycki jak chciwa macka Europy. Żądał tego socjalizm i chociaż Sinicyna nie wątpiła w słuszność tego żądania, żal jej było tego startego kolorowego pyłku, żal swoistości, której jedynymi przechovalniami pozostaną wówczas, jak jej się zdawało, muzea etnograficzne⁵⁶.

Ponieważ nie istnieje coś takiego jak neutralna przestrzeń stawiająca opór kryterium własności, na początek należałoby przemyśleć strategię jej zawłaszczania, hierarchizowania i wyobrażania, spośród których na pierwszy plan wysuwa się gest nazywania. Kolonizatorska kartografia, twierdzi Graham Huggan, stanowi wszak pewnego rodzaju narrację, zmierzającą, po pierwsze, do produkcji znaczeń zaspokajającej doraźne potrzeby zdobywcy, a po drugie, do utrwalenia owych znaczeń jako pozornie przezroczystych symboli dominacji⁵⁷. Choć więc mapę interpretuje się zwykle jako uniwersalny, czyli niewykłany w pole władzy, system reprezentacji przestrzeni, to bezspornie jest ona jej drobiazgowo wyreżyserowaną projekcją⁵⁸. Słowem, zarówno nazywanie (kołchoz „Czerwony Październik”, stolica Tadżykistanu Stalinabad, a przed kolonizacją i po dekolonizacji – Duszanbe), jak i wymazywanie z mapy miejsc będących wehikułami lokalnej tożsamości (typu wysadzona przy okazji budowy kanału góra Kata-Tag) czy zastępowanie ich konstrukcjami symbolizującymi narzucony przez metropolię system panowania służyły temu, by podmiot skolonizowany sam zaczął się postrzegać jako Inny⁵⁹.

Ponadto wskutek nazywania czy zastępowania nazw przeszłość sprzed kolonizacji wydaje się prawie niemożliwa do pomyślenia. Walentyna Sinicyna, odwiedziwszy Stalinabad, myśli i zachowuje się, jakby znała go „od niemowlęstwa”, lecz zapomina bądź stara się nie pamiętać, że miasto istniało jako niewielka, ale ważna dla regionu osada handlowa na długo przed narodzinami Tadżyckiej SRR w 1929 roku. Ponownie zatem bohaterka traktuje środkowoazjatycką kolonię niczym ziemię pozbawioną historii, odkrywaną przez reprezentujących imperium

⁵⁶ B. Jasiński, *Człowiek zmienia skórę...*, s. 258–262.

⁵⁷ Zob. G. Huggan, *Decolonizing the Map: Post-Colonialism, Post-Structuralism and the Cartographic Connection*, w: *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, eds. I. Adam, H. Tiffin, Harvester Wheatsheaf, New York–London 1991, s. 116–131.

⁵⁸ Zob. J.B. Harley, *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*, Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 2002, s. 51–81.

⁵⁹ Zob. G.C. Spivak, *The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives*, „History and Theory” 1985, vol. 24, no. 3, s. 254.

Rosjan i nie-Rosjan w sposób, który za Edwardem Saidem powinniśmy nazwać jednoczesnym „ujarzmianiem i stwarzaniem Orientu”⁶⁰. Przed rewolucją Stalina według Sinicyny w najlepszym wypadku cechował się „niedorozwojem”, dziś natomiast, po rewolucji przyniesionej na bagnietach Armii Czerwonej, wybrukowane, zelektryfikowane i skomunikowane z metropolią miasto rozwija się dynamicznie, a tam gdzie niegdyś był step, teraz – niczym czapka frygijska, popularny znak rewolucji francuskiej – znajdują się budynki lotniska. Po raz kolejny w powieści Jasieńskiego z opisu wyłania się obraz starcia starego z nowym. Po raz kolejny również tzw. stara Azja ustępuje pod naporem zdobywcy, co jest możliwe ze względu na to, że racjonalna męskość Zachodu, uwidaczniająca się chociażby w akcie planowania przestrzennego, zwycięża chaotyczny, sfeminizowany Orient reprezentowany przez historyczny rdzeń niegdyśszego Duszanbe, który niby perłę otaczał gęsty, zatłoczony i wonny bazar (zresztą jeden z najbardziej rozpowszechnionych symboli wschodniej egzotyki)⁶¹.

Nieprzypadkowo dominantą nowej przestrzeni kolonizator uczynił „spiżowego Lenina”. Jego wieloznaczna obecność obnaża podstawową sprzeczność radzieckiego projektu kolonialnego. To, że pomnik stoi w miejscu, gdzie stare łączy się z nowym, a twarz ma zwróconą ku wschodowi, po pierwsze, pozwala się odczytywać jako wskazanie jednokierunkowej drogi, którą musiały pokonać zdefiniowane przez (de)kolonizatora nowoczesność i równość, po drugie zaś daje asumpt do stwierdzenia, że sposób, w jaki spiżowy (a więc wiecznotrwały) Lenin dzieli starą i nową Azję, jest symptomatyczny dla europejskich dyskursów imperialnych. Wykonywany przez upamiętnioną postać gest w kierunku terytorium włączanego w struktury władzy centrum można wszak odczytać jako gest podboju, który znamy z pomników „odkrywców” (Krzysztofa Kolumba w Barcelonie, Henry’ego Mortona Stanleya w Stanleyville, obecnie Kisangani) i zwycięzców (Jana III Sobieskiego w Gdańsku czy wskazującej w stronę morza królowej Wiktorii w Southend)⁶².

Na koniec poświęćmy kilka słów stosunkowi Jasieńskiego do orientalizmu i dyskursów orientalizujących. Okazuje się, że podobnie jak kilkadziesiąt lat później uczynił Edward Said, autor *Słowa o Jakubie Szeli* surowej ocenie poddał tego rodzaju strategię restrukturyzowania Wschodu i władania nim⁶³. W powieści wyartykułowanie afirmatywnego podejścia do orientalizmu i jawności panowania nad kolonialnym Innym zostało zinstrumentalizowane w celu charakterystyki bohaterów negatywnych, czyli wrogów klasowych, kontrrewolucjonistów bądź – jak w poniższym przypadku generała Millera – agentów obcego

⁶⁰ E. Said, *Orientalizm...*, s. 29.

⁶¹ Zob. G. Castillo, *Soviet Orientalism: Socialist Realism and Built Tradition...*, s. 42–44.

⁶² Zob. R. Aldrich, *Commemorating Colonialism in a Post-Colonial World*, „E-rea. Revue Électronique d’Études sur le Monde Anglophone” 2012, n° 10.1, s. 1–15, <http://journals.openedition.org/erea/2803> [dostęp: 4.02.2020].

⁶³ E. Said, *Orientalizm...*, s. 29.

imperium. Ukazawszy funkcjonariusza brytyjskich służb wywiadowczych, który z uznaniem wertuje encyklopedię Azji Środkowej, w pełni jej zawiera i odnajduje w niej samopotwierdzenie zachodniej dominacji, Jasieński zdecydowanie wymierza ostrze krytyki w wiedzę wytwarzaną przez imperium:

Bucharczyk, jak każdy Azjata, jest niewykształcony, brudny, kłamliwy i pozbawiony, dzięki systemowi wschodniego rządu, wschodnich praw i obyczajów oraz dzięki azjatyckiemu sposobowi myślenia – jasnego zrozumienia prawa i praworządności, a w gruncie rzeczy jest tym samym stepowym Kirgizem, tylko nie nomadem [sic!], lecz osiadłym chłopem, który nabył pewną zewnętrzną ogładę obywatelskości i czysto azjatycki spryt...⁶⁴

Co ciekawe, autor rzetelnie wskazał w przypisie źródło powyższego passusu: *Memoriał Rosyjskiego Imp[erialnego] Tow[arzystwa] Geograficznego* z 1855 roku, eksponując paralelę między kolonializmem przedradzieckim a uciskiem towarzyszącym ekspansjonistycznym projektom krajów kapitalistycznych⁶⁵. I tym razem jednak ujawnia się sprzeczność radzieckiego projektu kolonialnego. Niechęć do orientalizmu deklarowana w oficjalnych odezwach, dokumentach i ustawach, choć rodziła pozornie przezroczysty i prorównościowy język imperium, nie ustrzegła Jasieńskiego, jego rzecznika, przed takim ukazaniem Azji, które wyraża się za pośrednictwem wyobraźni europejskiej. Na uwagę zasługuje fakt, że określenia typu „Azja” i „azjatyckość” rosyjskojęzyczne centrum traktowało niczym synonimy zacofania stosowane nie tylko wobec nienowoczesnych peryferii, ale też np. wobec rosyjskich chłopów, których w ośrodku władzy postrzegano jako brudnych, pasywnych i pozbawionych świadomości klasowej⁶⁶. „Rozwój świata zmusił Rosję do porzucenia przez nią jej zacofania i azjatyckości” – pisał Lew Trocki w wydanej na wygnaniu *Historii rewolucji rosyjskiej*⁶⁷, dowodząc tym zarówno uprzywilejowania metropolii, jak i sprzężenia dominujących urządzeń radzieckiej wiedzy/władzy z orientalizmem. Co można było zaobserwować chociażby przy okazji wizyty Sinicyny w Stalinabadzie, również *Człowiek zmienia skórę* nie jest tekstem wolnym od tego rodzaju sprzeczności. Jej ukoronowanie, jeśli można tak powiedzieć, następuje jednak nie w miejscach przemilczeń czy osobliwych pęknięć na powierzchni (de)kolonizującego dys-

⁶⁴ B. Jasieński, *Człowiek zmienia skórę...*, s. 392.

⁶⁵ Zob. B. Kassymbekova, *Despite Cultures...*, s. 76.

⁶⁶ Zob. J. van der Straeten, *Borderlands of Industrial Modernity: Explorations into the History of Technology in Central Asia, 1850–2000*, „Technology and Culture” 2019, vol. 60, no. 3, s. 600; A. Bonnett, *The Idea of the West: Culture, Politics and History*, Red Globe Press, New York 2004, s. 47–49.

⁶⁷ L. Trotsky, *The History of the Russian Revolution*, vol. 3, ed. C. Russell, transl. M. Eastman, Marxists Internet Archive, [b.m.w.] 2000 [1930], s. 284, <https://www.marxists.org/archive/trotsky/works/download/hrr-vol3.pdf> [dostęp: 14.11.2021].

kursu, który strukturyzuje powieść, lecz w scenie zamykającej fabułę, gdzie orientalistyczny wizerunek Azji został wyrażony *explicite*.

Otóż – zgodnie z wymaganiami klasycznie skonstruowanej akcji – ze względu na atak basmaczy sukces rosyjsko-tadżyckiej budowy stoi pod znakiem zapytania do ostatnich stron. Niemniej jej wykonawcy za czarny scenariusz uważają potencjalną kompromitację w oczach zachodnioeuropejskich dziennikarzy (którzy przyjechali ocenić rozmach przedsięwzięcia), a nie – jak można by się spodziewać – przesunięcie daty uroczystego otwarcia śluz nowej sieci irygacyjnej, gdyż niewykonanie norm czy niedotrzymanie ambitnych terminów stanowiło raczej codzienność planów pięcioletnich niż odstępstwo od reguły. Ostatecznie, choć basmacze zdołali doprowadzić do zalania doliny Kata-Tagu, dzielni radzieccy inżynierowie w ciągu nocy opanowali żywioł, by następnego ranka zgodnie z harmonogramem zaprezentować efekty swego wielomiesięcznego trudu zagranicznym wizytatorom:

Morozow przesunął ręką po czole.

Sinicyn patrzył gdzieś w bok.

– No, jednym słowem, wodę zaraz puszczą... A oto, zdaje się, i goście. – Wskazał na zbliżający się sznur samochodów. – No cóż, witaj gości. Mówić im nie warto. Po co wzniecać panikę? Pomyślą, że u nas tu rzeczywiście dzika Azja. [...]

– Dzień dobry, panie Morozow! – Przed nim stał schludnie wygolony belgijski profesor i uśmiechał się z wyrzutem. – A pan o nas całkiem zapomniał.

– Ach, skądże! – zakrzętnął się Morozow. Chciał się uśmiechnąć, ale mu się nie udało. – Po prostu mieliśmy tu małe zamieszanie. – Rozłożył bezzadnie ręce. – W nocy zapodziały się gdzieś klucze od kół sterowych i nie mogliśmy z samego rana otworzyć śluzy. Ale teraz jest wszystko w porządku. Ano właśnie, już płynie woda!⁶⁸

Sukces radzieckich inżynierów polega więc na tym, że udało im się oddalić ryzyko oskarżenia o „azjatyckość”, a dzięki sfinalizowaniu spektakularnego przedsięwzięcia być może nawet ostatecznie przezwyciężyć kryjącą się pod tym pojęciem nienowoczesność⁶⁹.

Zgodnie z intuicjami badaczy, którzy widzą w powieści *Człowiek zmienia skórę* wzorcową realizację socrealizmu w literaturze, wypada potraktować ją jako tekst reprezentatywny dla radzieckiego dyskursu (de)kolonizacyjnego. Wówczas staje się jasne, że ów dyskurs, który towarzyszył realizowaniu imperialnych ambicji przez Kraj Rad w okresie rządów Stalina, należy uważać raczej za pragmatyczną strategię mającą na celu podporządkowanie Innego niż za

⁶⁸ B. Jasiński, *Człowiek zmienia skórę...*, s. 677–688.

⁶⁹ Warto dodać, że w okresie rządów Stalina termin „azjatycki sposób produkcji” wyszedł z użytku w oficjalnym marksizmie w ZSRR. Zob. L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 351–352.

koncyliacyjne oddziaływanie na środkowoazjatyckie peryferie; oddziaływanie niosące – według deklaracji Moskwy – szansę na dekolonizację i emancypację. W świetle zaprezentowanych tu rozpoznai można zatem uznać analizowaną powieść za soczewkę, w której skupiły się niekonsekwencje radzieckiego projektu kolonialnego oraz wpisane weń niepostrzeżenie interesy rosyjskojęzycznego centrum. Wszak preludium do jego obecności w Azji Środkowej w istocie nie różniło się znacząco od wyprawy Napoleona do Egiptu, podczas której armii francuskiej towarzyszył zastęp uczonych i tzw. ludzi pisma mających „obejrzeć”, opisać i zinterpretować Orient⁷⁰. W tym kluczu, jak sądzę, trzeba czytać również książkę Jasieńskiego, uczestnika podobnej „wyprawy”, który w nagrodę za *Człowieka...* został członkiem Komitetu Centralnego (de)kolonizowanej Tadżyckiej SRR i którego utwór stał się lekturą w tamtejszych szkołach⁷¹. Ostatecznie jednak i on reprezentuje ową tradycję myślenia, w której „to Europa wyraża Orient”⁷².

Bibliografia

- Aldrich Robert, *Commemorating Colonialism in a Post-Colonial World*, „E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone” 2012, n° 10.1, s. 1–15.
- Bennigsen Alexandre, *Colonization and Decolonization in the Soviet Union*, „Journal of Contemporary History” 1969, vol. 4, no. 1, s. 141–151.
- Berger John, *Way of Seeing*, Penguin, London 2008, s. 47.
- Bergne Paul, *The Birth of Tajikistan: National Identity and the Origins of the Republic*, I.B. Tauris, London–New York 2007.
- Bhabha Homi, *DyssemiNacja. Czas, narracja i marginesy współczesnego narodu*, tłum. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2, s. 196–240.
- Bhabha Homi, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, tłum. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2, s. 184–195.
- Bobako Monika, *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Universitas, Kraków 2017.
- Bobako Monika, *Płeć, rasa, seksualność w kolonialnych ekonomiach władzy*, „Nowa Krytyka” 2011, nr 26/27, s. 83–112.
- Bonnett Alastair, *The Idea of the West: Culture, Politics and History*, Red Globe Press, New York 2004.
- Castillo Greg, *Soviet Orientalism: Socialist Realism and Built Tradition*, „Traditional Dwellings and Settlements Review” 1997, vol. 8, no. 2, s. 33–47.
- Chow Rey, *The Politics of Admittance, w: Frantz Fanon. Critical Perspectives*, ed. A.C. Alessandrini, London–New York 1999, s. 35–59.
- Etkind Alexander, *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*, Polity, Cambridge 2011.
- Fanon Frantz, *Algieria zrzuca zasłonę*, tłum. Z. Szymański, Iskry, Warszawa 1962.

⁷⁰ Zob. D. Rahmonova-Schwarz, *Migrations during the Soviet Period and in the Early Years of USSR's Dissolution: A Focus on Central Asia*, „Revue Européenne des Migrations Internationales” 2010, vol. 26, no. 3, s. 12; E. Said, *Orientalizm...*, s. 106–127.

⁷¹ Zob. K. Jaworski, *Dandys. Słowo o Brunonie Jasieńskim...*, s. 214.

⁷² E. Said, *Orientalizm...*, s. 88.

- Fanon Frantz, *Black Skins, White Masks*, transl. C.L. Markmann, Pluto, London 2008.
- Farge Arlette, *Walter Benjamin i rozstrajanie nawyków historyka*, tłum. K. Urbaniak, „Praktyka Teoretyczna” 2017, nr 1, s. 16–23.
- Harley John Brian, *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*, The John Hopkins University Press, Baltimore–London 2002.
- Hechter Michael, *Internal Colonialism. The Celtic Fringe in British National Development, 1536–1966*, University of California Press, Berkeley 1975.
- Heller Leonid, *Décrire les exotismes: quelques propositions*, „Études de lettres” 2009, n° 2/3, s. 317–348.
- Holt Katharine, *Performing as Soviet Central Asia's Source Texts: Lahuti and Dżambul in Moscow, 1935–1936*, „Cahiers d'Asie centrale” 2015, vol. 24, s. 213–238.
- Huggan Graham, *Decolonizing the Map: Post-Colonialism, Post-Structuralism and the Cartographic Connection*, w: *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, eds. I. Adam, H. Tiffin, University of Calgary Press, New York–London 1991, s. 116–131.
- Jasieński Bruno, *Człowiek zmienia skórę*, tłum. J. Brzęczkowski, Czytelnik, Warszawa 1961.
- Jaworski Krzysztof, *Dandys. Słowo o Brunonie Jasieńskim*, Iskry, Warszawa 2009.
- Karlsson Gunnar, *Męskość jako projekt: kilka uwag psychoanalitycznych*, tłum. F. Mazurkiewicz, „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 381–407.
- Kassymbekova Botakoz, *Despite Cultures: Early Soviet Rule in Tajikistan*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2016.
- Kassymbekova Botakoz, *Humans as territory: Forced resettlement and the making of Soviet Tajikistan, 1920–38*, „Central Asian Survey” 2011, vol. 30, issue 3/4, s. 349–370.
- Keller Shoshana, *Russia and Central Asia: Coexistence, Conquest, Convergence*, University of Toronto Press, Toronto 2020.
- Keller Shoshana, *To Moscow, not Mecca. The Soviet Campaign Against Islam in Central Asia, 1917–1941*, Praeger, London 2001.
- Kłagisz Mateusz, *Podwójny portret Tadżykistanu w powieści Brunona Jasieńskiego „Człowiek zmienia skórę”*, „Przegląd Orientalistyczny” 2014, nr 1, s. 15–25.
- Kolesnikoff Nina, *Bruno Jasieński: His Evolution from Futurism to Socialist Realism*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 1982.
- Kołakowski Leszek, *Główne nurty marksizmu*, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Krzychylkiewicz Agata, *The Grotesque in the Works of Bruno Jasieński*, Peter Lang, Bern 2006.
- Laruelle Marlène, *Le paradigme du colonialisme en Asie centrale postsoviétique*, „L'Homme & la Société” 2009, n° 174, s. 27–40.
- Lenin Vladimir, Stalin Joseph, *Declaration of the Rights of the Peoples of Russia*, w: *A Documentary History of Communism in Russia. From Lenin to Gorbachev*, ed. R.V. Daniels, University of Vermont Press, Hanover–London 1993.
- Loring Benjamin, „Colonizers with Party Cards”: *Soviet Internal Colonialism in Central Asia, 1917–39*, „Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History” 2014, vol. 15, n° 1, s. 77–102.
- Mahmood Saba, *Religia, feminizm i imperium: nowe ambasadori islamofobii*, tłum. J. Bednarek, „Praktyka Teoretyczna” 2017, nr 4, s. 213–237.
- Morrison Alexander, *Russian Rule in Turkestan and the Example of British India, c. 1860–1917*, „The Slavonic and East European Review” 2006, vol. 84, no. 4, s. 666–707.
- Pianciola Niccolò, *Famine in the Steppe. The Collectivization of Agriculture and the Kazak Herdsmen, 1928–1934*, transl. S. Finnel, „Cahiers du Monde russe” 2004, vol. 45, no. 1/2, s. 137–191.
- Rahmonova-Schwarz Delia, *Migrations during the Soviet Period and in the Early Years of USSR's Dissolution: A Focus on Central Asia*, „Revue Européenne des Migrations Internationales” 2010, vol. 26, no. 3, s. 9–30.

- Said Edward, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2018.
- Sontag Susan, *Choroba jako metafora*, w: tejże, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafora*, tłum. J. Anders, Karakter, Kraków 2016, s. 5–86.
- Spivak Gayatri Chakravorty, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, tłum. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24/25, s. 196–239.
- Spivak Gayatri Chakravorty, *The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives*, „History and Theory” 1985, vol. 24, no. 3, s. 247–272.
- Straeten Jonas van der, *Borderlands of Industrial Modernity: Explorations into the History of Technology in Central Asia, 1850–2000*, „Technology and Culture” 2019, vol. 60, no. 3, s. 659–687.
- Szubert Mateusz, *Gruźlica w dyskursie maladycznym*, „Postscriptum Polonistyczne” 2008, nr 2, s. 97–111.
- Teichmann Christian, *Canals, cotton, and the limits of de-colonization in Soviet Uzbekistan, 1924–1941*, „Central Asian Survey” 2007, vol. 26, issue 4, s. 499–519.
- Teichmann Christian, *Wildscapes in Ballyhooland: Shock construction, Soviet colonization, and Stalinist governance*, „Cahiers du Monde russe” 2016, vol. 57, no. 1, s. 221–246.
- Thomas Alun, *Kazakh Nomads and the New Soviet State, 1919–1934*, praca doktorska, University of Sheffield, The Department of Russian and Slavonic Studies, Sheffield 2015, <http://etheses.whiterose.ac.uk/9417> [dostęp: 14.11.2021].
- Thomas Alun, *Nomads and Soviet Rule: Central Asia under Lenin and Stalin*, I.B. Tauris, London–New York 2018.
- Thompson Ewa, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, tłum. A. Sierszulska, Universitas, Kraków 2000.
- Tlostanova Madina Vladimirovna, *Postsocialist ≠ Postcolonial? On Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality*, „Journal of Postcolonial Writing” 2012, vol. 48, issue 2, s. 130–142.
- Tomasik Wojciech, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Trotsky Leon, *The History of the Russian Revolution*, vol. 3, ed. C. Russell, transl. M. Eastman, Marxists Internet Archive, [b.m.w.] 2000 [1930], <https://www.marxists.org/archive/trotsky/works/download/hrr-vol3.pdf> [dostęp: 14.11.2021].

Kasper Pfeifer

The Soviet colonial effort, or socialist realism as orientalism Notes on the margin of the novel *Man Changes His Skin* by Bruno Jasieński

Summary

This article describes the Soviet colonial project of the 1930s. On the example of Bruno Jasieński's socialist realist novel *Man Changes His Skin*, the author analyzes the hegemonic discourse of the metropolis and various strategies of its application in Central Asia. The article focuses on such issues as the themes of Soviet *mission civilisatrice*, overrepresented in the work, the patriarchal entanglements of Russian colonial domination, and rule through the imposition of presence, i.e. the displacement of local issues and the appropriation/transformation of foreign geography.

Keywords: Bruno Jasieński, postcolonialism, socialist realism, gender studies

Żyd jako fetysz O antysemityzmie w powieściach i pismach politycznych Romana Dmowskiego

Patrząc na całokształt twórczości Romana Dmowskiego, trudno nie odnieść wrażenia, że główny ideolog Narodowej Demokracji oraz współtwórca polskiego nacjonalizmu nie umiał postrzegać Żydów w neutralnym entourage'u, bez uprzedzeń i bez fobii. Wedle opinii powielanej na kartach biografii i tekstów wspomnieniowych bohater tego artykułu miał niejako wyssać antysemityzm z mlekiem matki. Jędrzej Giertych, czołowy działacz endecji, pisał tuż po śmierci jej lidera: „Jedną z rzeczy, które Roman Dmowski zawdzięcza matce, jest antysemityzm. Dmowski mawiał nieraz: – Mój ojciec odnosił się do żydów jak szlachcic: pokpiwał z nich i lekcewał ich. Ale matka odnosiła się do nich jak mieszczańska: bała się ich i uważała za groźną i złowrogą siłę”¹. Przywołana w cytacie Józefa z Lenarskich była córką zbankrutowanego właściciela garbarni. Bieda towarzyszyła jej właściwie od dziecka. W wieku 12 lat późniejsza pani Dmowska zaczęła zarabiać na życie szyciem rękawiczek i zajmowała się tym przez kolejną dekadę, aż do zamążpójścia. W tamtych czasach garbarstwo i pokrewne dziedziny krawieckie były zdominowane przez Żydów, w czym można doszukiwać się powodów domniemanej nienawiści².

Abstrahując od przyczyn³ – już od najmłodszych lat Roman miał uchodzić za zatwardziałego antysemitę⁴. W „Strażnicy”, tajnym kółku samokształcenia, wprowadził bezwzględny zakaz wstępu dla wyznawców judaizmu⁵. Podczas współpracy z „Głosem” wspierał antysemickie wystąpienia oraz ich autorów⁶.

¹ J. Giertych, *Wspomnienie o Romanie Dmowskim IV*, „Słowo Narodowe” 1939, nr 17, s. 6.

² Zob. G. Krzywiec, *Szowinizm po polsku. Przypadek Romana Dmowskiego (1886–1905)*, Neriton, Warszawa 2009, s. 89.

³ Warto tu zaznaczyć, że znane obecnie relacje, które potwierdzają antysemickie nastawienie Dmowskiego od najmłodszych lat, nie są w pełni wiarygodne. Pierwsze wypowiedzi o takim charakterze publikował on dopiero w czasach istnienia Ligii Narodowej (powstałej w 1893 roku).

⁴ Zob. G. Krzywiec, *Szowinizm po polsku...*, s. 32; R. Wapiński, *Roman Dmowski*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1988, s. 19–20.

⁵ Zob. A. Micewski, *Roman Dmowski*, Verum, Warszawa 1971, s. 23–24.

⁶ Zob. G. Krzywiec, *Szowinizm po polsku...*, s. 52–56.

Później już tylko systematycznie rozbudowywał swoje rasistowskie teorie, często poddawał je próbom racjonalizacji i scjentystycznego opisu⁷. Ówczesna tolerancja dla manifestowania nienawiści rasowej w przestrzeni społecznej pozwoliła na swobodny rozwój antysemickiej paranoi Dmowskiego, która co najmniej od początku II RP zaczynała mu się wymykać spod kontroli. Jeśli do tego dodać nawarstwiające się frustracje osobiste, ciągle ukrywanie się za maskami, poczucie odrzucenia, niedoceny i niespełnienia, świadomość niestabilności międzywojennego ładu – wszystko to tworzyło solidny grunt dla jego najobrzydliwszych fobii⁸:

Wczoraj – zanotował Juliusz Zdanowski pod datą 21 marca 1921 roku – był u mnie Dmowski i we trzech z Grabskim rozmawialiśmy przez 5 godzin. Dmowski robił jakieś dziwne wrażenie. Twierdził, że czuje instynktem, że zanoszą się w lat jakieś 10 na wielkie rzeczy na świecie. Że nadchodzi starcie między cywilizacją aryjską a Żydami. Że jego całego cała ta sprawa pochłania. Uważa, że wszelakie dzisiejsze zabiegi na gruncie politycznym tu w kraju robią na nim wrażenie mrowiska, na które najeżdża ciężki wóz niewidoczny jeszcze dla mrówek⁹.

Choć tego typu niepokojące zachowania mogą świadczyć o poważnych problemach psychicznych Dmowskiego w okresie międzywojennym, należy mieć na uwadze, że jeszcze na długo przed odzyskaniem niepodległości w polskiej sferze publicznej pojawiały się jego skandaliczne teksty i wypowiedzi – całe wywody o światowym spisku żydowskim, obsesyjne teorie rasowe, rzucane w oficjalnych sytuacjach hasła antysemickie – które w swej brutalności nie odbiegały zbytnio od treści ohydnych artykułów publikowanych przez niego w latach 20. i 30.¹⁰

W rzeczywistości antysemityzm stanowi niezbywalny element dojrzałego pisarstwa lidera polskiego obozu narodowego. Radykalny postulat rasistowski znalazł się nawet w wolnych – zdawałoby się – od głębokich uprzedzeń i teorii spiskowych *Myślach nowoczesnego Polaka*:

⁷ Tamże, s. 69–71.

⁸ Zob. K. Kawalec, *Myśl polityczna Romana Dmowskiego*, „Przegląd Zachodni” 1999, nr 3, s. 52; tenże, *Roman Dmowski 1864–1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 232–237.

⁹ J. Zdanowski, *Dziennik*, cz. III, k. 308, zapiska z 21 marca 1921 roku, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 14023/II, cyt. za: K. Kawalec, *Myśl polityczna...*, s. 52.

¹⁰ Zob. J. Molenda, *Próby osiągnięcia kompromisu między Romanem Dmowskim i Józefem Piłsudskim w sprawie węzłowych problemów odradzającego się państwa polskiego*, „Dzieje Najnowsze” 1981, z. 1/2, s. 223–224; Ł. Jastrząb, *Raporty o antysemickich wystąpieniach w Polsce po I wojnie światowej*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 2015, t. 32, s. 233–235; Narodowiec [R. Dmowski], *W naszym obozie. Listy do przyjaciół politycznych*. V, „Przegląd Wszechpolski” 1901, nr 5, s. 273–286; G. Krzywiec, *Szowinizm po polsku...*, s. 232–270.

Z drugiej strony niewygodnie jest przywiązywać znaczenie do odrębności kultury, charakteru, ducha narodowego – stronnictwu, które się opiera w znacznej mierze na obcym żywiole żydowskim, mającym swoją własną, niezmiernie wyrazistą fizjognomię duchową¹¹.

Nie znaczy to, żebyśmy mieli chętnie wchłaniać wszelakie żywioły, które znajdujemy na drodze. Organizm narodowy powinien dążyć do wchłaniania tylko tego, co może przyswoić i obrócić na powiększanie wzrostu i siły zbiorowego ciała.

Takim żywiołem nie są Żydzi. Mają oni zbyt wyraźną, zbyt skryzalizowaną przez dziesiątki wieków życia cywilizowanego indywidualność, ażeby dali się w większej liczbie przyswoić tak młodemu jak nasz, formującemu dopiero swój charakter narodowi, i raczej oni byliby zdolni naszą wielkość duchowo, a w części i fizycznie zasymilować¹².

Dmowski, odwołując się do korporacyjnej wizji państwa, wygłasza postulat separatyzmu rasowego, co odnosi się głównie do „problemu żydowskiego”, który można rozwiązać za pomocą gettoizacji lub ekspatriacji – w celu wygnania dotychczasowych rodaków wyznania mojżeszowego jak najdalej od polskiej większości tudzież okolicznych mniejszości bardziej podatnych na polonizację. Endecki ideolog odrzuca możliwość współistnienia wyznawców religii chrześcijańskiej i judaistycznej. Jego zdaniem Żydzi, będący osobną „rasą duchową” i osobnym narodem (wedle Dmowskiego nie można być Polakiem i starozakonnym), stwarzają niebezpieczeństwo zasymilowania prawowitych obywateli Rzeczypospolitej¹³. W kontekście korporacyjnej wizji narodu Semici stają się abiektami dla polskiego ciała – odmawia się im prawa do bycia podmiotem. Żyd jako abiekt istnieje przed wejściem w świat symboliczny: jest niezgodny z normą, społecznie niepożądany, drażni i wzbudza obrzydzenie¹⁴.

Swoje ówczesne wątpliwości w kwestii „żywiołu semickiego” Dmowski przedstawia w 1901 roku w nieco „swobodniejszej” retoryce, ukrywając się pod pseudonimem „Narodowiec”:

Stawianie kwestii żydowskiej jako całości ma ten skutek, że się o niej tak traktuje, jakby chodziło o to, czy Żydów zasymilować, czy wypędzić lub wymordować. Tymczasem o to chodzić nie może, bo żadne z tych rozwiązań nie leżałoby w naszej mocy, chociażby było najbardziej pożądane. Traktując

¹¹ R. Dmowski, *Odrodzenie polityczne*, w: tegoż, *Pisma*, t. 1, *Myśli nowoczesnego Polaka*, Instytut Romana Dmowskiego, Nowy Jork 1988, s. 97.

¹² R. Dmowski, *Zagadnienie narodowego bytu*, w: tegoż, *Pisma*, t. 1, *Myśli nowoczesnego Polaka*..., s. 115.

¹³ Zob. R. Dmowski, *Kwestia żydowska. Separatyzm Żydów i jego źródła*, „Gazeta Warszawska”, Warszawa 1909, s. 28–29.

¹⁴ Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

rzecz realnie, trzeba przyjąć istnienie pewnego odsetka ludności żydowskiej w naszym kraju jako fakt, a wszelkie zagadnienia społeczne i polityczne stąd wynikające rozpatrywać możliwie przedmiotowo, wyprowadzając z ich oceny wskazania praktyczne, niezależnie od sympatii lub wstrętu do zakrzywionych nosów i odstających uszów, bez zbywania sprawy tanimi, zdawkowymi frazesami, zabezpieczającymi myśl od trudniejszej pracy¹⁵.

Dmowski oczekuje więc zdecydowanych, „racjonalnych” posunięć, które rozwiązałyby raz na zawsze kwestię „żywołu semickiego” na ziemiach polskich. Cały artykuł jest mocno osadzony w kontekście sporu polsko-rosyjskiego i brak tu konkretnych rozstrzygnięć. Niemniej warto zauważyć, że również w analitycznej publicystyce autor nie może sobie odmówić nawiązania do stereotypowych przedstawień semickich uszu i nosów, a o opcji „wyrżnięcia” wszystkich polskich Żydów wspomina jak gdyby nigdy nic. Rasistowskie natręctwa uwidaczniają się nawet w czasach, gdy wciąż przysługuje mu status polityka młodego pokolenia¹⁶.

Jeszcze dobitniejszym językiem Dmowski (jako „R. Skrzycki”) wypowiada się w artykule *Wymowne cyfry* z 1895 roku: „Ciało zdrowe, silne, którego wszystkie czynności odbywają się normalnie według wskazanego przez prawa przyrody porządku, jest najmniej odpowiednim podścieliskiem dla rozwoju pasożytów”¹⁷. Dehumanizacja wyznawców judaizmu ujęta w metaforę robactwa i zarazy, naprzeciw korporacyjnej wizji narodu w postaci pięknego, sprawnego ciała męskiego, przywołuje skojarzenia z imaginariem nazistowskim. W rzeczywistości przypisywanie Żydom statusu „pasożytów” funkcjonuje w kulturze od XVIII wieku – wtedy pojawiło się biologiczne rozumienie owego terminu jako bytów pobierających z organizmu gospodarza życiodajne soki, a zarazem mu szkodzących¹⁸. Analogicznych określeń w stosunku do starozakonnych używali publicyści pierwszoplanowego antysemickiego czasopisma „Rola” redagowanego przez Jana Jeleńskiego¹⁹. Tak jak u „rolarzy”, tak i u Dmowskiego metafora biologiczna miała wzmocnić procesy dehumanizacji i wykluczania Żydów ze świata ludzi²⁰. Z kolei według Joanny Tokarskiej-Bakir figura pasożyta-krwio pijcy spinała znaczenia pochodzące z wyobrażeń o żydowskich mordach rytualnych

¹⁵ Narodowiec [R. Dmowski], *W naszym...*, s. 274–275. (Tutaj i w innych cytatach z tekstów opublikowanych przed reformą ortograficzną z 1936 roku pisownię i interpunkcję zmodernizowano w niezbędnym zakresie – D.B.).

¹⁶ Zob. G. Krzywiec, *Szowinizm po polsku...*, s. 232–237.

¹⁷ R. Skrzycki [R. Dmowski], *Wymowne cyfry*, „Przegląd Wszechpolski” 1895, nr 10, s. 146.

¹⁸ Zob. M. Domagalska, *Zatrute ziarno. Proza antysemicka na łamach „Roli” (1883–1912)*, Neriton, Łódź 2015, s. 114.

¹⁹ Zob. J.B. Michlic, *Obcy jako zagrożenie. Obraz Żyda w Polsce od roku 1880 do czasów obecnych*, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2015, s. 100–101.

²⁰ Zob. M. Domagalska, *Zatrute ziarno...*, s. 114; J.B. Michlic, *Obcy jako...*, s. 156–157; M. Urynowicz, *Raport Henry’ego Morgenthau. Przemoc antyżydowska podczas wojny z Rosją bolszewicką*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2010, t. 10, nr 11, s. 70–79.

i profanacji hostii²¹. Gdy wpisujemy to odczytanie w obrazowy kontrast między pasożytem a świętym ciałem narodu, Żyd staje się obrazoburcą i profanem, podlega więc najsurowszej karze za swą obecność. W dalszej części artykułu R. Skrzycki ostrzega przed stale powiększającą się ilością „żywołu semickiego”, co w konsekwencji ma doprowadzić do istnej plagi pasożytniczej kultury wyzysku²². Tej ostatniej, apokaliptycznej wręcz, myśli autor już nie rozwija, by tuż po niej spointować tekst następującym stwierdzeniem: „Ludność żydowska jest niezaprzeczalnie pasożytem na ciele społeczności tego kraju, który zamieszkuje”²³.

Kiedy nadchodził zmierzch Wielkiej Wojny, a Polacy odzyskiwali niepodległość, Dmowski mógł się już pochwalić sporym dorobkiem w zakresie publikacji antysemitycznych, ukoronowanym 40-stronicową broszurą z 1909 roku *Separatyzm Żydów i jego źródła*²⁴. Komentując pierwsze lata funkcjonowania II RP, Małgorzata Domagalska zwraca uwagę na dwa fakty: nagły przyrost rasistowskich wystąpień oraz towarzyszące im pogromy m.in. we Lwowie (1918), w Kielcach (1918), Pińsku (1919), Wilnie (1919), Lidzie (1919), Kolbuszowej (1919), Częstochowie (1919), Mińsku (1919) i Płocku (1920)²⁵. Jako następstwo tych wydarzeń jawi się antysemitcka orgia prawicy w kilkudniowym okresie od wyboru do zaprzysiężenia Gabriela Narutowicza na urząd prezydenta: lawina tekstów w prasie nacjonalistycznej, w których elekta nazywano „wybrańcem Żydów”, rozboje z udziałem endeckich młodzieżówek, łapanieki zarządzane na wyznawców judaizmu, okładanie kijami pasażerów tramwaju wziętych przez oprawców za osoby pochodzenia semickiego itd.²⁶ Fala rasistowskiej nienawiści zatrzymała się dopiero po ostatnim, trzecim pocisku, którym Eligiusz Niewiadomski, działacz Narodowej Demokracji, trafił w serce pierwszego prezydenta Rzeczypospolitej w drugim dniu oficjalnego urzędowania, 16 grudnia 1922 roku²⁷.

Dmowski przez cały ten czas – od początku rozbojów aż do śmierci głowy państwa – milczał, rezydując w zacisznym Chłudowie. Brak aktywności endecckiego ideologa w owych burzliwych dniach tłumaczono zazwyczaj kłopotami

²¹ Zob. J. Tokarska-Bakir, *Figura krwiopijcy w dyskursie religijnym, narodowym i lewicowym Polski roku 1945/1946. Studium z antropologii historycznej*, w: tejże, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 113–116.

²² Zob. G. Krzywiec, *Szowinizm po polsku...*, s. 234–235.

²³ R. Skrzycki [R. Dmowski], *Wymowne cyfry...*, s. 146.

²⁴ Zob. R. Dmowski, *Kwestia żydowska...*; A. Więtekiewicz, *Kwestia żydowska w kontekście moralności i seksualności według Kazimierza Wybranowskiego / Romana Dmowskiego*, „Judaista. Studenckie czasopismo naukowe” 2018, nr 5, s. 26–27.

²⁵ Zob. M. Domagalska, *Antysemityzm dla inteligencji? Kwestia żydowska w publicystyce Adolfa Nowaczyńskiego na łamach „Myśli Narodowej” (1921–1934) i „Prosto z Mostu” (1935–1939) (na tle porównawczym)*, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2004, s. 20.

²⁶ Zob. P. Brykczynski, *Gotowi na przemoc. Mord, antysemityzm i demokracja w międzywojennej Polsce*, tłum. M. Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 43–90.

²⁷ Tamże, s. 93–97.

zdrowotnymi, które zmusiły blisko 60-letniego lidera ruchu narodowego do odetchnięcia od polityki²⁸. Inne teorie mówią, że wycofał się z działalności publicznej, ponieważ był święcie przekonany, że świat wchodzi właśnie w okres absolutnej wszechwładzy międzynarodowego żydostwa²⁹.

Po owej kumulacji bestialstw wymierzonych w wyznawców judaizmu Polska miała fatalną prasę na całym świecie – II RP jawiła się jako dziki kraj, gdzie fanatyczni katolicycy brutalnie gnębią i bezustannie prześladują mniejszości religijne. Dobro ojczyzny wymagało więc, także od nacjonalistów, jak najszybszego wyciszenia antysemickiej orgii. Zapewne również Dmowski miał tego świadomość. Niemniej – choć nawet interweniował w „Gazecie Warszawskiej”, gdy po upływie kilkunastu dni od uroczystości pogrzebowych prezydenta wystartowała z kampanią ukazującą Niewiadomskiego w roli męczennika sprawy narodowej – jego urojenia dotyczące międzynarodowego spisku „zakrzywionych nosów i odstających uszów” nie ustąpiły³⁰. Przez kolejne lata pogrążał się w paranoi, uniemożliwiającej mu trzeźwe spojrzenie na rzeczywistość polityczną³¹.

Niemalże w tym samym czasie, kiedy *Dziedzictwo* i *W połowie drogi* Kazimierza Wybranowskiego³² debiutowały na rynku w ostatecznej formie książkowej (1931), światło dziennie ujrzał *Świat powojenny i Polska* Romana Dmowskiego, czyli tom pism politycznych zawierający segment *Kwestia żydowska*³³. Co ciekawe, ta część zbioru stanowi kompilację teorii spiskowych, których ogólny przekaz mniej więcej pokrywa się z konfabulacjami wypełniającymi opowieść o Zbigniewie Twardowskim i Związku Uczynnych Grabarzy (czyli *Dziedzictwo*). Pozwolę tu sobie przytoczyć fragment ostatniego rozdziału, zatytułowanego *Proces odżydzania Polski*:

Wolnomularstwo, organizacja obronna Żydów zawsze i wszędzie (z wyjątkiem pewnych heretyckich łóz pruskich), która im drogę do ich wielkiej kariery

²⁸ Zob. A. Micewski, *Roman Dmowski...*, s. 304–305; R. Wapiński, *Roman Dmowski...*, s. 296–298.

²⁹ Zob. S. Kozicki, *Pamiętnik, 1876–1939*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2009, s. 470; S. Grabski, *Pamiętnik*, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 131; P. Brykczyński, *Gotowi na...*, s. 84–85; R. Wapiński, *Roman Dmowski...*, s. 283.

³⁰ „[...] prezydent padł ofiarą zamachu. Prasa endecka pośpieszyła wówczas z napiętnowaniem sprawcy jako szaleńca – zapominając o własnym udziale w wytworzeniu klimatu, w którym padły strzały w Zachęcie – by po kilkunastu dniach, gdy emocje nieco opadły, uczynić z zabójcy męczennika sprawy narodowej. Było to małostkowe i niepoważne. Dmowski miał o to żal do redaktora »Gazety Warszawskiej«, Zygmunta Wasilewskiego, klasyfikując jego zachowanie jako tchórzostwo. Zapamiętał mu to na długo, niezbytliwie portretując w pisany prawie dziesięć lat później *Dziedzictwie*” (K. Kawalec, *Roman Dmowski...*, s. 230).

³¹ Zob. M. Domagalska, *Antysemityzm dla...*, s. 18–20.

³² „Kazimierz Wybranowski” (podobnie jak „R. Skrzycki”) to pseudonim Romana Dmowskiego, a *Dziedzictwo* i *W połowie drogi* są jego jedynymi zachowanymi do dziś powieściami.

³³ Zob. R. Dmowski, *Kwestia żydowska (wrzesień–październik 1930 r.)*, w: tegoż, *Pisma*, t. 7, *Świat powojenny i Polska*, Antoni Gmachowski i S-ka, Częstochowa 1937, s. 287–319.

w ostatnich dwu stuleciach wyrównała, zaczyna szybko tracić te znamiona, które były źródłem jego potęgi i wielkiej jego dotychczasowej roli w świecie. Z drugiej strony głębokie przemiany gospodarcze i polityczne, odbywające się dziś w świecie naszej cywilizacji, wpływają na masonerię rozkładowo. W wyniku tego wpływ jej musi się szybko zmniejszać. [...]

Z drugiej strony warunki, o których mówiliśmy, a które sprawiają, że wpływ Żydów w świecie musi się zmniejszać, według wszelakiej logiki powinny spowodować ten skutek, że opiekowanie się żydostwa światowego Polską, przy najlepszych chęciach, będzie mniej skuteczne.

W chwili zakończenia wojny światowej wpływowi na terenie międzynarodowym Żydzi zapewniali bez ceremonii, że nie dopuszczą do tego, ażeby Polska była państwem narodowym i miała istotne narodowe rządy.

Czy długo jeszcze będą mogli dawać takie zapewnienia?...³⁴

Dmowski pointuje swój wywód – a zarazem książkę – podejrzliwym pytaniem-refleksją o perspektywę nadejścia zmięszchu judeomasońskiej dominacji oraz świtu polskich rządów nacjonalistycznych. Trzeba podkreślić, że cały tekst zawiera mnóstwo szczegółów, „fachowej” terminologii, rzeczowych wniosków i opisów mechanizmów działania tajnych struktur „międzynarodowego żydostwa”. Choć endecki ideolog zauważa coraz liczniejsze zjawiska w przestrzeni społeczno-politycznej korzystne dla rodzimych antysemitów, ostrzega, że potężny wróg wciąż spiskuje przeciwko wielkiej Polsce narodowej, bezustannie zatem należy stawiać opór wszechobecnym judeomasońskim podstępom i knowaniom. Niemalże to samo przesłanie wybrzmiewa w fabularyzowanych dziełach Dmowskiego.

* * *

Postacie Żydów buduje Dmowski w dużej mierze na zasadzie kontrastu z bohaterami pozytywnymi, a właściwie: polskość konstytuuje się wobec figury Innego, czyli Żyda³⁵.

Ogół postaci semickiego pochodzenia cechują skrajne zdemoralizowanie i pogarda dla „tradycyjnych wartości”. Henryk Culmer – który przejął po ojcu Józefie międzynarodową organizację masońską, Związek Uczynnych Grabarzy – opiera wszystkie swoje relacje na obłudzie. Kłamię na temat własnych korzeni (nie są angielskie, choć tak twierdzi), zresztą oszustwo kryje się nawet w jego nazwisku (w rzeczywistości nazywa się Kolmar). Wraz z każdym pokoleniem rodzina Culmera ulega coraz większej degeneracji (w przeciwieństwie do rodziny głównego bohatera pozytywnego, młodego dziedzica majątku w Turowie

³⁴ Tamże, s. 318–319.

³⁵ Zob. S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013, s. 306–307.

pod Warszawą, Zbigniewa Twardowskiego, która staje się coraz bardziej „szlachetna”). Syn Henryka, Karol, okazuje się „lekkomyślnym próżniakiem”³⁶, trwoniącym majątek w bezsensownych interesach, a córka, zamężna już Hela Brzozowska – zepsutą do szpiku kości kokietą. Szukając „haków” na Zbigniewa, Culmer zleca jej uwiedzenie swojego przeciwnika, by miał czym go pograć lub szantażować. Prywatna rozmowa ojca z córką ukazuje zepsucie żydowskiej rodziny:

- Rozumiem. Więc chcesz, żebym ja go do ciebie przyprowadziła?
- Tak.
- Kosztem mojej cnoty?
- Ty ciągle sobie żartujesz.
- No, to mówmy poważnie. Tym razem rzecz nie będzie taka prosta. W tym Twardowskim jest coś, czego ja nie znam. Do niego nie można się brać tak jak do każdego innego. No, ale ja sobie poradzę. W gruncie rzeczy oni wszyscy jednakowi. A co ja za to dostanę?
- Już się targujesz?
- Muszę. Ty tylko dbasz o swojego karalucha, a o mnie nie myślisz?
- Jaki karaluch?
- Karol. Ty nie wiesz, że on się nazywa „namiętny karaluch”? Słuchaj, jest tu jedna Rosjanka, co ma do sprzedania butony [kolczyki – D.B.] brylantowe: ta sama, cośmy od niej w zaprzeszłym roku kupili perły. Te butony bardzo mi się podobają. I to dobry interes. Ty mi je kupisz³⁷.

Ostatecznie Henryk obiecuje Heli zakup nowych butonów, a ona zgadza się na zaciągnięcie Zbigniewa do łóżka. Żydowską tożsamość, ich „rasową” specyfikę tudzież „duchową” swoistość przedstawia Dmowski jako gorszącą aberrację. Sytuacje ukazujące zepsucie Semitów są wyraźnie przerysowane, mamy tu do czynienia z fanatyczną hiperbolizacją negatywnych cech kolejnych postaci. Postępowanie Culmerów ma wzbudzić w odbiorcy możliwie największą odrazę. Kontrast między bohaterami pozytywnymi (Polakami „czystej krwi”) a „żywołem semickim” przybiera wręcz groteskowe rozmiary. Żydzi są tak przesiąknięci nienawiścią, że nawet do siebie zwracają się wrogo – Hela nazywa brata „namiętnym karaluchem”, czyli robakiem o gwałtownym zachowaniu, który kojarzy się z brudem i nieczystością. Użycie w stosunku do członka najbliższej rodziny ekspresywnego epitetu, wpisującego się w poetykę fetyszu – zestawienia nieczystości oraz seksualności, erotyzmu, sfery intymnej – służy wzmocnieniu pejoratywnego nacechowania najmłodszego pokolenia Culmerów. Żydzi okazują się więc tak absolutnie podli, że nawet sami siebie przyrównują do robactwa; są w pełni świadomi swojego dogłębnego zła i skrajnego zepsucia – czytelnik nie

³⁶ K. Wybranowski [R. Dmowski], *Dziedzictwo*, Nakład Księgarni św. Wojciecha, Poznań 1931, s. 152.

³⁷ Tamże, s. 116–117.

powinien mieć dla nich żadnej litości, powinien ich bezgranicznie nienawidzić, powinien czuć wstręt na ich widok.

Wzbudzanie obrzydzenia należy do głównych zadań antysemitycznych epitetów używanych przez Dmowskiego. Prócz „namiętnego karalucha” pojawiają się m.in. sformułowania: „To robota małych, brudnych Żydów [...]”, „ruszył ku domowi, gdzie czekało nań niezawodnie kilkanaścioro brudnych żydów”, „wstrętny Żyd, pozujący na Anglika”³⁸. Ponadto zarówno Culmer, jak i jego córka obdarzeni zostali wrodzoną predylekcją do zbrodni – cechą często spotykaną w polskiej prozie antysemitycznej³⁹. Po tym, jak Twardowski nie daje się Heli zaciągnąć do łóżka, wpierv dzwoni ona po jednego ze swoich stałych kochanków (czym potwierdza przekonanie osób uprzedzonych do Żydów o ich nieokiełznej pożądliwości, nadmiernym popędzie czy wyuzdaniu), a później telefonuje do ojca z następującym wyznaniem:

– Cóż to ja jestem, naiwne dziewczę! Czy mnie się kiedyś coś podobnego zdarzyło? Wiesz dobrze, że mi się zawsze udaje. Powiadam ci, że to „cwaniak”, na którym się nie poznałeś. Sprawileś mi tylko upokorzenie i nic więcej... Wiesz, że byłabym zdolna go zamordować... Mimo woli patrzyłam ciągle na ten krzywy nóż, malajski, czy jaki tam, który mi podarowałeś i który wisi u mnie na ścianie.

Mecenasowi przemknął błysk w oczach.

– Tak, gdyby to było możliwe... – rzekł cicho.

Oboje zamilkli...⁴⁰

W efekcie czytelnik powinien odbierać Żydów jako radykalnie oddzieloną od znormatywizowanej rzeczywistości, odrażającą nieczystość – coś, co niepokoi, drażni, wywołuje repulsję, toteż docelowo i bezwzględnie „musi zostać zniwelowane, zwalczone, zdegradowane i wyrzucone na zewnątrz systemu, by chronić jego wnętrze”⁴¹. Jak twierdzi Mary Douglas, „coś na kształt porządku można osiągnąć tylko, przesadnie akcentując różnice między tym, co w środku, i tym, co na zewnątrz, w górze i na dole, tym, co z nami, i tym, co przeciw nam”⁴². Hiperbolizowanie obrzydliwości Żydów ma za zadanie uporządkować chaotyczny, pełny sprzeczności, rasistowski obraz świata. Zatem antysemityzm staje się tu niejako cechą konstytutywną normatywnej rzeczywistości.

U Dmowskiego wartościowane pozytywnie pozostaje wyłącznie to, co narodowe i „nieżydowskie”. Cnota, moralność, religia i rodzina – te „tradycyjne polskie wartości” nic nie znaczą dla Żydów, płytkich materialistów, ponieważ

³⁸ Tamże, s. 326.

³⁹ Zob. M. Domagalska, *Zatrute ziarno...*, s. 128–129.

⁴⁰ K. Wybranowski [R. Dmowski], *Dziedzictwo...*, s. 140.

⁴¹ S. Jagielski, *Maskarady męskości...*, s. 404.

⁴² M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 48.

dla nich są ważne tylko dobra przeliczalne, doczesne⁴³. Według antysemickiej propagandy wyznawcy religii mojżeszowej nie mają żadnych wzniosłych uczuć, obca jest im działalność dla jakiegokolwiek wyższej idei, a ich jedyny cel w życiu stanowi pomnażanie majątku⁴⁴. Żydom przypisywano wrodzony zwierzęcy egoizm, który uniemożliwiał im osiągnięcie prawidłowej wrażliwości etycznej, nie mówiąc już nawet o *sui generis* kompasie moralnym, jakim kierują się „rasowi” przedstawiciele zaprojektowanej przez Dmowskiego polskiej wspólnoty narodowej⁴⁵.

Niski poziom wartości etycznych przekłada się tu (zgodnie z antycznymi regułami) na mały potencjał estetyczny⁴⁶. Niemoralny Żyd – wedle antysemickich przekonań polskich etnonacjonalistów – nie jest w stanie stworzyć niczego pięknego. O popularności owego stereotypu w społeczeństwie II RP świadczy m.in. stosunek narodowych krytyków literackich do Skamandra, złożonego – w przeświadczeniu pravicowców – wyłącznie z Żydów i filosemitów. Członków tej awangardowej grupy poetyckiej określano mianem „bolszewików” czy „wykolejenców moralnych”, których celem jest unicestwienie „etosu, logiki, wiary i wszelakich wartości estetycznych”, a ich poezja jawiła się jako „żydowski spiszek” i „ideologia bolszewicka”⁴⁷.

Na kartach swych powieści Dmowski konfrontuje cywilizację zachodnią z cywilizacją żydowską i jasno wskazuje na destrukcyjne oddziaływanie „żywiolu semickiego” na współczesne sobie społeczeństwo: „A wstyd kobiecy to wielka zdobycz naszej cywilizacji, tak samo jak poczucie honoru u mężczyzn. Tego nie znają Żydzi: oni są niehonorowi, a ich kobiety bezwstydne. I to jest ich wielkie zwycięstwo, że dziś pod ich wpływem u nas jedno i drugie zanika”⁴⁸.

W symptomatycznych opisach atrybutów kultury żydowskiej Dmowski eksponuje takie jak wschodni nieład, rozwiązłość i nadmiar – i przeciwstawia je zachodniej harmonii, moralności i umiarowi, czyli kategoriom właściwym antycznej „wielkiej teorii”, zgodnie z którą piękno definiowane było przez formułę „umiar, kształt i ład” (*haec tria: modus, species et ordo*)⁴⁹. Owe zależności widoczne są również w aranżacjach świata przedstawionego. Z uporządkowa-

⁴³ Zob. G.L. Mosse, *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich*, Howard Fertig, New York 1981, s. 37.

⁴⁴ Zob. M. Domagalska, *Zatrute ziarno...*, s. 197–198; G.L. Mosse, *Germans and Jews: The Right, the Left, and the Search for a „Third Force” in Pre-Nazi Germany*, Howard Fertig, London 1971, s. 39–40.

⁴⁵ Zob. D. Engel, *Away from a Definition of Antisemitism: An Essay in the Semantics of Historical Description*, w: *Rethinking European Jewish History*, eds. J. Cohen, M. Rosman, Littman, Oxford 2009, s. 46.

⁴⁶ Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 136–140.

⁴⁷ Zob. J.B. Michlic, *Obcy jako...*, s. 147.

⁴⁸ K. Wybranowski [R. Dmowski], *Dziedzictwo...*, s. 296.

⁴⁹ Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 140–145.

ną posiadłością w Turowie kontrastuje mieszkanie Heli Brzozowskiej, córki Culmera, gdzie zwabiony zostaje Zbigniew, prowadzący tajne śledztwo w sprawie swojego niedawno zmarłego stryja (pierwotnego właściciela turowskiego domostwa):

Twardowski stanął na progu i patrzył. Dywany wschodnie wszelakiego możliwego pochodzenia, kakemona japońskie, stoliki i szafki z laki, parawaniki, inkrustowane perłową masą stoliki mauretańskie, mosiężne tace i dzbanki arabskie, brązowe Buddy indyjskie, niebieskie wazy porcelanowe i hafty chińskie... W rogu mieściła się niska, ale za to niezwykle obszerna, kwadratowa otomana turecka, zarzucona poduszkami wszystkich krajów wschodnich. Poduszki też były porozrzucane po całym pokoju, zastępujące krzeselka. Beład, barbarzyńska mieszanina kłócących się ze sobą stylów, jak na bazarze wschodnim jakiegoś Port Saidu.

– Ależ tu cały Wschód!... – zauważył Twardowski, nie dodając nic więcej, żeby nie urazić pani domu...

– Nieprawda? – odrzekła z odcieniem dumy w głosie. – A wie pan, co to jest Wschód? To najwyższa cywilizacja i najwyższa mądrość. Wszystko inne to barbarzyństwo i głupota.

– Dziękuję w imieniu Zachodu.

Roześmiała się⁵⁰.

Wyeksponowana na kartach *Dziedzictwa* koncepcja Wschodu – „wschodniości” czy ogólnie „tego, co wschodnie” – wpisuje się idealnie w schematy Saidowskiego orientalizmu⁵¹. Edward Said, jeden z pionierów studiów postkolonialnych, orientalizm postrzega jako ukonstytuowany w naszej kulturze system fikcji ideologicznych. Podstawą, która organizuje porządek wewnątrz niego, jest normatywizujący – rządzony regułą nierówności – schemat binarnych opozycji, dzielący świat na „nas”, „nasze”, „my”, czyli Zachód, oraz „ich”, „obce”, „oni”, przypisane Wschodowi. Co kluczowe, tamtejsza niezrozumiała nie-historia dzikich barbarzyńców musi być podporządkowywana fabułom, systemom, narracjom uprzywilejowanego Okcydentu przez tutejszych uczonych mędrców. Za sprawą tego mechanizmu Orientowi nadano tożsamość przestrzeni gorszej, uwstecznionej i naturalnie podległej lepszemu, zazwyczaj imperialistycznemu Zachodowi⁵². Said widzi główne pokrewieństwo między orientalizmem a antysemityzmem w ich specyficznej istocie, ponieważ zarówno pierwszy, jak i drugi stanowią dyskursy europejskiej dominacji⁵³. Z kolei Ivan

⁵⁰ K. Wybranowski [R. Dmowski], *Dziedzictwo...*, s. 134.

⁵¹ Zob. E.W. Said, *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991.

⁵² Zob. M. Janion, *Polska między Wschodem a Zachodem*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6, s. 138.

⁵³ Zob. M. Bobako, *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Universitas, Kraków 2017, s. 167–168.

D. Kalmar i Derek J. Penslar twierdzą, że orientalizm – z racji chrześcijańskiej proveniencji – ma oblicze polityczno-teologiczne i z założenia obejmuje w tym samym stopniu stałych, rdzennych mieszkańców Orientu, co europejskich Żydów⁵⁴.

Maria Janion, przedstawiając swoją koncepcję „polskiego orientalizmu”, dostrzega i w naszej, rodzimej odmianie Saidowskiego konstruktu wyraźne podstawy teologiczno-polityczne⁵⁵. Choć badaczka ta skupia się zasadniczo na problemie polskiej „orientalizacji” Rosji, Rusi, narodu Moskali czy ludów wschodniosłowiańskich, to charakterystyka „Orientu” pokrywa się w znacznej mierze z wizją prezentowaną przez Dmowskiego w *Dziedziectwie*: „Konsekwencją przeciwstawienia Zachodu i Wschodu jest następujący podział jakości: Zachód jest logiczny, normalny, empiryczny, kulturalny, racjonalny, realistyczny. Wschód zaś jest zacofany, zdegenerowany, niekulturalny, zapóźniony, skostniały, nielogiczny, despotyczny, nie uczestniczy twórczo w światowym postępie”⁵⁶.

Choć semickiego zacofania Dmowski nie eksponuje równie mocno jak pozostałych z wymienionych cech przypisywanych Wschodowi, to w zestawieniu wychowanego na Zachodzie Twardowskiego (osierocony za młodu, edukację szkolną i akademicką odebrał za granicą na koszt stryja) z naznaczonym skazą Orientu Culmerem turowski dziedzic okazuje się zdecydowanie lepiej zaznajomiony z innowacyjnymi teoriami, odkryciami i modą. Ogólnie jawi się jako najbardziej nowoczesny i postępowy mężczyzna spośród wszystkich bohaterów powieści – jako człowiek europejskiego formatu.

Na kontrastach, uwydatnianych w opisach otoczenia i relacji, oparte są również zestawienia cech fizycznych oraz cech charakteru kluczowych postaci. W *Dziedziectwie* główny antagonistą Twardowskiego, Henryk, zostaje przedstawiony w sposób następujący:

Wszedł pan średniego wzrostu, dość otyły, w wieku lat około sześćdziesięciu. Wyglądał imponująco... Duża, biała grzywa, zarzucona w tył, i równie biała, przyszyżona na ostro broda. Od tej białości odbijały czerwone, lśniące policzki i jeszcze czerwieńsze wargi: dolna gruba, opuszczona i zgięta w dzióbek, niby przygotowany do ciągnięcia jakiejś słodczy. Najbardziej uderzały oczy – czarne jak węgle, gorejące jak węgle rozżarzone, oczy prawie nigdy nie spotykane pod północnym niebem. Wiał od nich żar arabskiej czy syryjskiej pustyni.

– Semita – rzekł sobie w duchu Twardowski⁵⁷.

⁵⁴ Zob. I.D. Kalmar, D.J. Penslar, *Orientalism and the Jews: An Introduction*, w: *Orientalism and the Jews*, eds. I.D. Kalmar, D.J. Penslar, Brandeis University Press, Waltham 2005, s. XIII–XIV.

⁵⁵ Zob. M. Janion, *Polska między...*, s. 138–140.

⁵⁶ Tamże, s. 139.

⁵⁷ K. Wybranowski [R. Dmowski], *Dziedziectwo...*, s. 75–76.

W porównaniu z przepęlną patosem charakterystyką młodego protagonista obraz starszego Culmera wyróżnia się rysem ironicznym. Już w przywołanych kilku zdaniach można wyczuć antysemicką perspektywę narratora⁵⁸. Ponadto należy tu podkreślić typowe dla Dmowskiego zabarwienie emocjonalne opisów Żydów, którzy z jednej strony wzbudzają śmiech i obrzydzenie („łśniące policzki i jeszcze czerwieńsze wargi”; „przygotowany do ciągnięcia jakiejś słodyczy”), a z drugiej – lęk i fascynację („Wyglądał imponująco...”; „żar arabskiej czy syryjskiej pustyni”).

Wizerunek Semity jest niezwykle wyszukany, fantastyczny, niejako intrygujący. Sylwetka – średni wzrost i otyłość – ewidentnie nie zachowuje harmonijnych proporcji. Narrator oszpeca oblicze Culmera, stosując hiperbolizację kontrastujących ze sobą elementów, np. przesadna białosc brody i włosów odbija przesadną czerwień policzków oraz ust. Uwaga czytelnika zostaje skierowana również na żydowskie ślepie („zwierciadła duszy”) – czarne i rozżarzone niczym węgle. Pożądliwość, wyraźnie zaznaczoną w płomiennych oczach, dodatkowo uwypuklają rumiane policzki i wargi, skóre do „ciągnięcia jakiejś słodyczy”. Z jednej strony obraz przygotowanych do ssania, lubieżnych ust semickiego mężczyzny o rozpalonym wzroku implikuje przywołaną już wcześniej figurę pasożyta-krwio pijcy, lecz z drugiej – ustawiając go w parze z Twardowskim – wprowadza perspektywę homoerotyczną do narracyjnego percypowania Żyda. Dochodzi tu do powielenia tradycyjnego schematu, w którym członek narodu wybranego napiętnowany zostaje nieokiełznaną, ponadprzeciętną pożądliwością, wskutek czego nie potrafi odróżnić uczucia miłości od zwierzęcej chuci⁵⁹. Narracja ta ma na gruncie cywilizacji europejskiej dość długą historię, już bowiem wedle założeń rzymsko-stoickiej ideologii męskiej *virtus* i *enkratei* (panowania nad sobą) przedstawiciele takich grup jak Żydzi, kobiety czy homoseksualiści są immanentnie niezdolni do kontrolowania swojej namiętności tudzież sfery seksualnej⁶⁰.

Największe zagrożenie, jakie antysemita (podobnie jak inni rasiści czy seksiści) upatrują w zniechęconej grupie etnicznej, dotyczy wydostania się na zewnątrz bezkształtnego „obrzydlstwa” Żydów, przez które mogą zostać ogarnięci⁶¹. Dlatego sylwetka Semity jest tak osobliwa, rozlewająca się, nieregularna – cielesność i seksualność aż z niego wypływają i napierają na „zdrową tkankę społeczną”. Dmowski często podkreśla ten abiektalny nadmiar, używając

⁵⁸ Zob. K. Zalewska, *Stereotypowy obraz Polaków w powieści Romana Dmowskiego „Dziedzictwo” – ujęcie lingwistyczne*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2010, t. 17, s. 250.

⁵⁹ Zob. G.L. Mosse, *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, Howard Fertig, New York 1997, s. 140–147.

⁶⁰ Zob. M. Woszczyk, „Ogród pośród płomieni”. *Erotyka imperium, eklezjalne ciała i queero-wanie małżeństwa*, „Praktyka Teoretyczna” 2013, nr 8, s. 170.

⁶¹ Zob. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 139.

drobnych wtrąceń oraz wyraźnie zjadliwych przymiotników i przysłówków w opisach postaci⁶², które są nieforemne bez względu na wiek i płeć. Grzegorz (służący rodziny Twardowskich), wspominając sytuację sprzed lat, kiedy to o wiele młodszy Culmer i jego sługa napadli na Alfreda Twardowskiego, za pomocą wtrąceń charakteryzuje pierwszego z „grabarzy” jako „typowego Żyda”, a drugiemu przypisuje „gębę z kryminału”:

– Brunet średniego wzrostu, dość tęgi, z długimi włosami w tył zaczesanymi, z krótko przystryżoną brodą. Oczy miał jak dwa węgle. Krótko mówiąc, Żyd. Ten drugi nie wyglądał na Żyda, choć też ciemny; był wyższy i wcale silny; miał krótko przystryżone wąsy. Gęba z kryminału. Widziałem, że to tylko pomocnik. Toteż miałem ochotę głównie na Kolmara⁶³.

Grzegorz używa metafory rozżarzonych węgla w opisie fascynujących semickich oczu. Warto tu również zaznaczyć, że sługa Twardowskich „ma ochotę” właśnie na Culmera, czyli postać bardziej „żydowską” (do kwestii pożądanego w niniejszym kontekście jeszcze wrócę).

Nieforemna jest także córka mecenasa Culmera, Hela:

Pani Brzozowska była wybitną pięknnością orientálną. Miała ładną, trochę zbyt pełną figurę, śliczną śniadawą cerę i duże, w syryjskiej oprawie, czarne, płonące oczy. Z typem urody harmonizowały jej ociężałe, leniwe ruchy.

Wyglądała na lat mniej więcej trzydzieści, ale każdy, kto znał się na jej typie urody, mógł wiedzieć, że nie ma nawet dwudziestu pięciu⁶⁴.

W opisie znów mamy do czynienia z jednej strony z fascynacją („wybitną pięknnością orientálną”, „duże, w syryjskiej oprawie, czarne, płonące oczy”), z drugiej – obrzydzeniem („trochę zbyt pełną figurę”, „jej ociężałe, leniwe ruchy”). Semicka uroda kusi swym egzotycznym wdziękiem nawet najmężniejszych bohaterów „błękitnej krwi” – co nie jest żadną nowością dla polskiej kultury dwudziestolecia międzywojennego. W postaci Brzozowskiej realizuje się bowiem topos „pięknej Żydówki”, przyswojony przez rodzimą literaturę w latach 70. i 80. XIX wieku⁶⁵.

⁶² Zob. J. Zieliński, *Zatrute ziarna. (O powieściach Romana Dmowskiego)*, „Res Publica” 1989, nr 5, s. 38.

⁶³ K. Wybranowski [R. Dmowski], *Dziedzictwo...*, s. 44.

⁶⁴ Tamże, s. 116.

⁶⁵ Zob. A. Strycka, *Obrazy Żydów w literaturze nacjonalizmu (Romana Dmowskiego „Dziedzictwo”, Jędrzeja Giertycha „Zamach”, Karola H. Rostworowskiego „Antychryst” oraz Czesława Straszewicza „Mojżesz”)*, w: *Nacjonalizm polski do 1939 roku. Wizje kultury polskiej i europejskiej*, red. K. Stępnik, M. Gabrys, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011, s. 224–225; B. Umińska, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Sic!, Warszawa 2001, s. 65–68.

Szeroki i dokładny opis tego modelu w literaturze zachodniej pojawił się w szkicu Floriana Krobba *La belle juive. Piękne kobiety i przebiegli mężczyźni*, w którym autor za pierwowzór postaci pięknej Żydówki uznaje Rebekę z *Ivanhoe* Waltera Scotta. Charakterystyczna właściwość owego obrazu zdaniem Krobba to skonwencjonalizowany opis urody – najczęściej prezentujący orientalny, egzotyczny typ, z jego stałymi, powtarzającymi się elementami, jak wyraziste rysy twarzy, śniada cera, intensywna czerń włosów i towarzysząca temu aura erotyki⁶⁶.

Na podstawie przytoczonego wywodu Anny Stryckiej można stwierdzić, że Dmowskiemu dobrze znany był topos *la belle juive* i z pełną świadomością wkomponowywał go w fabułę swojej powieści. Narrator kreuje się na jeszcze większego znawcę „żydostwa”, kiedy demaskuje nieoczywisty wiek Heli. Orientalna uroda zatem postarza, nie ma nic wspólnego z witalistycznymi wzorami Zachodu, jest leniwa i ociężała, a na dodatek fałszywa, zwodnicza: oszukuje naiwnego odbiorcę – bezbronного i nieświadomego zagrożenia – który ocenia kobietę na więcej lat, niż ma ona w rzeczywistości⁶⁷.

Naturalna – wedle wykładni antysemitycznej – dla omawianego narodu skłonność do oszustwa zostaje wyeksponowana również na kartach *W połowie drogi*, gdzie wszechobecna żydowska obłuda wzmacnia obraz „kraju w ruinie”: „Co tych żydów tyle na ulicy? A wszystko to ciągnie w jedną stronę, ku Nalewkom. Wracają z kinematografów... Jakie to zabawne pary – żydziaki i żydóweczki po kilkanaście lat. A zachowują się jak dorośli. Jutro od rana to będzie wszystko siedziało w sklepach i oszukiwało klientów...”⁶⁸.

Żydzi ukrywają przed całym światem swą wrodzoną ohydę i tylko „wprawne oko antysemitę” potrafi doszukać się tego, co najgorsze. Dlatego też nie do końca biegły Twardowski, kuszony przez Helę Brzozowską, potrzebuje dużo czasu, by odkryć „typowe dla owej rasy” obrzydliwości:

Nieostrożnie odwróciła się do niego bokiem.

W profilu linie jej ciała były znacznie mniej zabójcze. Uwydatniało się w nich wczesne przekwitanie kobiet tej rasy. A przy tym ta charakterystyczna dla Żydówek załamana linia karczka.

Czar prysł⁶⁹.

„Obrzydliwość ciała”, rzecz jasna, łączy się ściśle z „obrzydliwością duszy”, więc brak kontroli nad własną seksualnością oraz nadmierna pożądlliwość, znamienne dla Culmera, zostają przypisane także Heli Brzozowskiej, która tuż po

⁶⁶ A. Strycka, *Obrazy Żydów...*, s. 224.

⁶⁷ Zob. J.B. Michlic, *Obcy jako...*, s. 146–148.

⁶⁸ K. Wybranowski [R. Dmowski], *W połowie drogi*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1931, s. 23.

⁶⁹ K. Wybranowski [R. Dmowski], *Dziedzictwo...*, s. 137–138.

tym, jak prawie uwiodła Twardowskiego, musi zaspokoić swoje niepohamowane żądze z pierwszym lepszym kochankiem. Dmowski stosuje tu kolonialną technikę poniżania Wschodu poprzez wprowadzanie jego negatywnego wizerunku – obejmującego m.in. upokarzanie reprezentantów Orientu i zrażanie do tamtejszego obrazu kobiecości⁷⁰.

Co również istotne, turowski dziedzic rozpoznaje w pani Brzozowskiej córkę Culmera na podstawie jej rozpalonych semickich oczu:

Głos jej omdlewał. Zaczęła mówić pojedynczymi, nie powiązanymi zdaniami, prawie rytmicznie, jakby odmawiała jakieś inkantacje. Wreszcie grube jej powieki podniosły się i wbiła w gościa duże, płonące oczy...

Twardowski osłupiał. Toż to oczy Culmera... Czyżby?... Nie słyszał, żeby miał córkę. I znów, jak wczoraj po południu, postanowił zaryzykować.

– Jakież pani ma oczy podobne do ojca! – zawołał.

Odskoczyła od niego, niezdolna ukryć gniewu [...].

– Czyż naprawdę jestem tak do niego podobna?

– Nie... on jest brzydki, ale pani przecież jest piękna. Tylko oczy...

Udobruchał ją komplement.

– Przekłète oczy! – rzekła ze śmiechem. – Przykro jest pomyśleć, że nie są oryginalne⁷¹.

Strategia zacierania różnic genderowych między przedstawicielami i przedstawicielkami wskazanej grupy etnicznej wpisuje się w rasistowską wizję „aberracyjnego żydostwa” – „bezpłciowej” wspólnoty zniewieściałych mężczyzn oraz nienormatywnych kobiet, wampów, które przy swoich ojcach, braciach, kuzynach czy dalszych krewnych wydają się – w pewnych wymiarach osobowości – dość wulgarnie zdefeminizowane (czy wręcz zmaskulinizowane)⁷². Ta specyficzna inwersyjność w wyobrażonej sferze płci społeczno-kulturowej wyznawców religii mojżeszowej ułatwia stygmatyzację owej wspólnoty – im bardziej uproszczymy charakterystykę zniechęconej zbiorowości, tym łatwiej przyswajalny będzie fantazmat jej reprezentanta⁷³. Ponadto niestabilność i rozmycie płci (jako konstruktów społecznych) ludzi Orientu kłóci się z uprzywilejowanym w kulturze europejskiej *explicite* zachodnim porządkiem binarnych opozycji⁷⁴.

⁷⁰ Zob. E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Szczecinie, Szczecin 1980, s. 198.

⁷¹ K. Wybranowski [R. Dmowski], *Dziedzictwo...*, s. 136–137.

⁷² Zob. M. Domagalska, *Zatrute ziarno...*, s. 246–249; A. Strycka, *Obrazy Żydów...*, s. 324.

⁷³ Zob. W. Śmieja, *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016; T. Kaliściak, *Płeć pantofla. Odmienne męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 108–109.

⁷⁴ Zob. J. Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 50–53.

Jednakże najdalej idące konsekwencje rzeczowej inwersji tyczą się postrzegania żydowskiej męskości, która nawet bez narracji antysemickiej jawi się jako swoiście niemaskulinistyczna. Specyfika diaspory uniemożliwiała należącym do niej chłopcom, młodzieńcom i starszym mężczyznom realizację któregoś z ideałów w tym zakresie dominujących w Europie i Ameryce od zarania aż do XIX wieku. Wyznawcom judaizmu niedostępny był komplet przywilejów hegemonicznej męskości czy to wojownika, czy władcy, ziemianina, rzemieślnika, czy też nobliwego mieszczanina⁷⁵. Ostatecznie wyznaczone Żydom wzorce stawiały ich automatycznie na pozycji wyrzutków społecznych, co w połączeniu z ich przynależnością do odizolowanej od otoczenia i nieustannie uciskanej, osobliwej wspólnoty ukonstytuowało szczególną formę tożsamości genderowej⁷⁶. Podstawy tego wzorca trzeba upatrywać w systemie rabinicznym, w którym status męskości uzależniony został od posiadanych przymiotów intelektualnych. Z kolei seksualność członków diaspory mogła się przejawiać wyłącznie w granicach wspólnoty, mogła być praktykowana tylko w relacji małżeńskiej oraz powinna przede wszystkim służyć przetrwaniu narodu wybranego – w przeciwieństwie do naznaczonej agresją płciowości wojowników czy rozpasanego, dopuszczającego obcowanie z osobami obu płci, życia intymnego starożytnych Greków⁷⁷. Zatem owa sfera aktywności Żydów pozostawała dla chrześcijan rozbudzającą ciekawość wielką niewiadomą, osnutą aurą tajemniczości. Lokując się na granicach zdolności rozumowych gojów, stwarzała pole do popisu fantazji.

W rzeczywistości członkowie tej grupy etnicznej, w zgodzie z własną tradycją, kultywowali łagodną, wycofaną „męskość antyfalliczną”, która na tle europejskich norm społecznych uchodziła za model masochistyczny, histeryczny, a także – w dalszej perspektywie – potencjalnie homoseksualny⁷⁸. Niemniej nowoczesność umiejscawia Żydów między dwiema napierającymi sprzecznościami, gdzie fallus jest zarazem nakazany (męskość bez fallusa nie istnieje) i zakazany (Żydzi nie posiadają dostępu do fallusa)⁷⁹.

Na ich „antyfalliczny” charakter zwraca uwagę również Jacques Derrida, analizując „style Nietzschego”:

Dokonując pochwały udawania, „rozkoszy maskowania się” (*die Lust an der Verstellung*), histrionizmu, „niebezpiecznego pojęcia »artysta«”, w gronie artystów, którzy są zawsze ekspertami w udawaniu, *Wiedza radosna* umieszcza Żydów i kobiety. Połączenie Żyda i kobiety prawdopodobnie nie jest bez zna-

⁷⁵ Zob. H. Sussman, *Masculine Identities: The History and Meanings of Manliness*, Praeger, Santa Barbara–Denver–Oxford 2012, s. 120–121.

⁷⁶ Tamże, s. 121.

⁷⁷ Tamże, s. 122–123.

⁷⁸ Zob. W. Śmieja, *Hegemonia i trauma...*, s. 103–104.

⁷⁹ Tamże, s. 111.

czenia. Nietzsche traktuje ich często równolegle, co być może znów odsyłałoby nas do motywu kastracji, której znamieniem, mianem znamienia, byłoby obrzezanie⁸⁰.

Żydzi przypominają zatem kobiety – wręcz „z natury” grają ich rolę: mącą, udają, grają, hipnotyzują. Jak pisze Nietzsche,

[t]akże Żyd jako urodzony literat, jako faktycznie ten, który opanował prasę europejską, wywiera tę moc swoją na podstawie swej zdolności aktorskiej, bo literat jest w gruncie rzeczy aktorem – odgrywa „rzeczoznawcę”, „zawodowca”. [...] Posłuchajmy lekarzy, którzy hipnotyzowali kobiety (*Frauenzimmer*), wreszcie kochajmy je – dajmy się im „zahipnotyzować”!⁸¹

Żyd więc – posiadający kobiece przymioty – „hipnotyzuje”, pobudza żądze, stanowi obiekt seksualny.

Sadystyczna rozkosz towarzyszy opisowi podwójnego morderstwa, jakiego dopuszcza się Grzegorz, by wyrównać rachunki z semickimi antagonistami, którzy mieli się przyczynić do pogorszenia stanu zdrowia (i ostatecznie do śmierci) Alfreda Twardowskiego:

Przybysz skoczył jak tygrys i chwycił go [mecenasa Culmera – D.B.] obu rękami za gardło... Ręce coraz bardziej zaciskały się na gardle, mecenasowi robiło się coraz ciemniej w oczach...

Grzegorz z oczami krwią zalanymi nie zastanawiał się, nie myślał, nie miał świadomości tego, co robi. Czuł tylko, że ma nareszcie w rękach mordercę swojego pana, i zaciskał je coraz mocniej...

Nareszcie spojrzał na wroga i oprzytomniał. Wypuścił z rąk gardło... Przed nim leżał trup Culmera.

– Zamordowałem... – rzekł cicho.

Mówił tak, jak gdyby zrobił coś, czego się nie spodziewał. [...]

W drzwiach ukazał się Jakub. Rozejrzał się po gabinecie, spostrzegł leżącego na ziemi trupa, zbliżył się... Na brzydkiej jego twarzy ukazał się uśmiech, który zrobił ją jeszcze brzydszą. Wziął do ręki słuchawkę. [...]

– Ty zdrajco! – krzyknął Grzegorz, wyskakując zza franki, i wymierzył ciężką pięść w głowę Jakuba.

Ugodził w samą skroń i uczył pod pięścią chrupnięcie. Jakub wypuścił słuchawkę i padł na ziemię. Grzegorz uczył się boksu i nie miał potrzeby oglądać swej drugiej ofiary. Wiedział, że Jakub jest już trupem⁸².

⁸⁰ J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, tłum. B. Banasiak, Oficyna, Łódź 2012, s. 49–50.

⁸¹ F. Nietzsche, *Wiedza radosna* („*La gaya scienza*”), tłum. L. Staff, Nakład J. Mortkowicza, Warszawa 1910 (1911), s. 329.

⁸² K. Wybranowski [R. Dmowski], *Dziedzictwo...*, s. 374–375.

Choć fabuła *Dziedzictwa* obejmuje opisy brutalnych walk na frontach I wojny światowej, wspomnienie ostatniego tchnienia i pogrzeb Alfreda Twardowskiego czy też śmierć Grzegorza w finałowym pożarze Turowa, to drugiej tak nieskrępowanie szczegółowej i tak pasjonująco drastycznej sceny nie doszukamy się w żadnym z zachowanych do dziś tekstów Dmowskiego. Co istotne, w centrum uwagi znajduje się tutaj nie sekwencja zdarzeń na miejscu zbrodni, ale ekspozycja stanu wewnętrznego Grzegorza. Narrator namiętnie ujawnia zmiany emocji zabójcy, a zarazem relacjonuje – z równie silnym zaangażowaniem – impulsy mięśniowe doświadczane podczas zaciskania dłoni na gardle Culmera. Morderstwo zaczyna się gwałtownie, później następuje maksymalizacja wrażeń, by ostatecznie zabójca ocknął się z ekstazy i kontemlował długo wyczekiwany (dwa razy użyte słowo „nareszcie”) moment niepojętego zaspokojenia/rozkoszy – formy *jouissance*⁸³. W dalszej kolejności dochodzi do szybkiego zrywu zwieńczonego opisem odczuć somatycznych Grzegorza w chwili zadawania śmiertelnego ciosu drugiej ofierze. Co znamienne, zarówno Culmer, jak i Jakub zostają zamordowani gołymi rękoma, w dodatku żydowski prominent Związku Uczynnych Grabarzy ponosi śmierć wskutek uduszenia – trudno o bardziej intymny, sensualny, bezpruderyjny akt zbrodni przynoszącej *jouissance*. Jednak w finałnym fragmencie narracji tego katartycznego spełnienia doznaje nie tylko zabójca: wszak na twarzy Culmera mechanicznie pojawia się uśmiech. Dzięki aktywnej, sadystycznej postawie Grzegorza bierna postać mecenasa osiąga w końcu masochistyczną – tradycyjnie przypisaną Żydom – *jouissance*, która akurat w tym przypadku bierze górę nad paradoksem postawy masochistycznej⁸⁴.

Gilles Deleuze w rozprawie *Présentation de Sacher-Masoch* – odwołując się głównie do literackich przykładów Leopolda von Sacher-Masocha (autora *Wenus w futrze*) oraz markiza Donatiena Alphonse’a François de Sade’a – podważa koncepcję sadomasochizmu. Według francuskiego filozofa masochistyczne inklinacje bazują na zintensyfikowaniu pożądania, które potęguje frustracja rozpalana przez miarowe odraczanie momentu zaspokojenia. Dla masochisty przyjemność płynie wprost z realizacji „kontraktu”, czyli układu czy też Prawa, na mocy którego daje się zniewolić swojemu panu i oprawcy. Przyjemność sadysty bierze się zaś z ustanawianego Prawa („kontraktu”), hierarchii i władzy. Deleuze twierdzi również, że w masochizmie i sadyzmie nie mamy do czynienia z żadnym połączeniem bólu z rozkoszą⁸⁵. Warto więc obydwie postawy analizować oddzielnie.

⁸³ Formę *jouissance* stanowi symptom, który czeka na rozszyfrowanie, a rolę narzędzia odgrywa potajemnie zaspokajany popęd. Zob. C. Soler, *Paradoksy symptomu w psychoanalizie*, tłum. A. Magdziarz, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 136–137.

⁸⁴ Tamże, s. 108–110; S. Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tłum. M. Mosakowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 134.

⁸⁵ Zob. G. Deleuze, *Masochism: Coldness and Cruelty*, transl. J. McNeil, Zone Books, New York 2006; A. Żołątek, „Je suis la plaie et la couteau!”, czyli modernistyczny eksces, *sacrum wykroczenia i łowcy transgresji*, w: *Pęknięcia – granice – przemiany: Tożsamościowe transgresje w litera-*

Za nadrzędne kwestie, które je różnicują, uważam sposób uzyskiwania *jouissance* oraz stosunek do Prawa. Masochista, występujący jako pasywny „humorysta” (jak go określa Piotr Seweryn Rosół), bierze na swoje barki wszelakie konsekwencje obowiązującego Prawa, podporządkowuje się mu całkowicie. Jednak w skrupulatnym wypełnianiu jego przykazań, drobiazgowym wertowaniu katalogu nakazów i zakazów, odszukuje – poza niedozwoloną przyjemnością – kolejne możliwości skompromitowania majestatu Prawa, przeciwstawienia się jego nadużyciom i niesłusznym roszczeniom władzy oraz zdemaskowania paradoksów otaczającej nas rzeczywistości⁸⁶. „Humorystyczna” postawa masochisty, choć sprawia wrażenie uległej, w praktyce odsłania swój olbrzymi potencjał krytyczny i prowokacyjny, pozwalający jeśli nie na zdyskredytowanie Prawa, to z pewnością na wypunktowanie ograniczeń struktur władzy. Sadysta z kolei, wiedzący doskonale, że każde Prawo sprowadza się do uzurpacji i mistyfikacji, przekracza je w imię wyższej konieczności, wobec której Prawo w końcu okazuje się podrzędne. Sadysta toczy otwartą wojnę z tyranią instytucji, jednocześnie stwarza nową, konkurencyjną „zasadę zasad”, wynosi peryferyjny dialekt do rangi oficjalnego języka, odwraca znaczenie zastanych kategorii, symboli, wartości. Korzystając z własnych narzędzi poznawczych, wytwarza strukturę ze wszech miar nowoczesną i do cna odmienną od poprzedniej, acz nieustannie apodyktyczną i niewzruszenie hegemonistyczną⁸⁷.

Czy to masochistyczna, czy też sadystyczna, dana rozkosz może być traktowana zarówno jako samo odczuwanie potrzeby seksualnej oraz podjęcie starań w celu jej zaspokojenia, jak i doraźne zaspokajanie niniejszej. Dzieje się tak, wyjaśnia Paweł Dybel, ponieważ popędy seksualne zawsze implikują „nadmiar” rozkoszy, który – ze względu na swą fizjologiczną zbędność – stanowi najbardziej zagadkową cechę ludzkiej namiętności. W rezultacie rozkosz określa ciągła determinacja w dążeniu do nieustannego „samoprzekraczania”, co doprowadza do naturalnego przeistoczenia się pierwotnej „przyjemności” w „przyjemność w bólu”. Ta swoista *jouissance* jawi się jako nie-do-zniesienia przez to, co w niej fascynujące i pociągające. Jest to więc taka rozkosz, która z początku dostarcza przyjemności, a na końcu obezwładnia i demoluje⁸⁸.

Podstawowe rozróżnienie między popędami opiera się na antagonizmie skorelowanych impulsów: popędu życia (Eros) i popędu śmierci (Tanatos). Obie kategorie stabilizują, regulują, pilnują się wzajemnie, w konsekwencji czego człowiekowi nigdy nie udaje się zerwać specyficznego związku między Erosem

turze XX i XXI wieku, red. J. Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 28–29.

⁸⁶ Zob. P.S. Rosół, *Masochistyczna homohistoria. Lektura berlińskiego Schwules Museum*, „Teksty Drugie” 2008, nr 5, s. 62; S. Žižek, *Metastazy rozkoszy...*, s. 134–135.

⁸⁷ Zob. P.S. Rosół, *Masochistyczna homohistoria...*, s. 62.

⁸⁸ Zob. P. Dybel, *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Universitas, Kraków 2006, s. 104–105.

a Tanatosem⁸⁹. „Drugą stroną miłości jest zawsze agresja, co wymownie daje o sobie znać w takich zjawiskach jak sadyzm czy masochizm”⁹⁰. W obydwu przypadkach balansuje się na styku kochania i krzywdzenia, rozkoszy i męki, życia i śmierci – aczkolwiek drugi z nich niesie ze sobą więcej ponadindywidualnych znaczeń.

Jak dowodzi Slavoj Žižek, zasadniczy paradoks postawy masochistycznej zawiera się we właściwej sobie logice wyrzeczenia. Masochizm bazuje przede wszystkim na teatralności: „[...] przemoc jest w przeważającej mierze udawana, a nawet gdy staje się »rzeczywista«, funkcjonuje jako element pewnej sceny”⁹¹, swoisty artefakt wpisany w granice „fikcyjnej sztuki”⁹²:

Kiedy w końcu przechodzą do właściwej masochistycznej gry, masochista nieprzerwanie utrzymuje pewnego rodzaju refleksyjny dystans, nigdy naprawdę nie ulega swoim uczuciom i nie poddaje się całkowicie grze. W środku gry może nagle przyjąć postawę reżysera i podawać dokładne instrukcje – tutaj przyciśnij z większą siłą, powtórz ten ruch... – wcale nie „niszcząc tym iluzji”⁹³.

Žižek zauważa również, że paradoks postawy masochistycznej odkrywa przed nami paradoks porządku symbolicznego jako porządku fikcji: zasłonięci maską, odgrywając posłusznie przypisaną nam rolę, uznajemy, że w naszej fikcji, za którą wiernie podążamy, „jest więcej prawdy niż w tym, co ukryte pod maską”⁹⁴.

Scena podwójnego morderstwa w domu Culmera – jeden z kluczowych momentów *Dziedzictwa* – powinna stanowić kumulację schematów z narodowego imaginarium oraz nieść klarowne przesłanie nacjonalistyczne. We wskazanym odcinku akcji zawieszony zostaje dotychczasowy porządek tamtejszego świata, a zamiast niego pojawia się Prawo narodowe, w którym obowiązują m.in. prawo zemsty, etos dożywotniej wierności swojemu panu, reguły hierarchii „rasowej” czy imperatyw sprawy polskiej. Grzegorz, sadysta i bohater uprzywilejowany z perspektywy Prawa, wprowadza własny „kontrakt” w obcym domostwie, legitymizowany jego obecnością. Jak się niedługo okaże, ten sadystyczny akt dokonany w porządku Prawa narodowego przynosi mężczyźnie *jouissance*. Podczas aktu duszenia współwystępują Eros i Tanatos – wyzwolone popędy wytwarzają „nadmiar” rozkoszy („nadmiar” zazwyczaj przypisany Żydom), który w obliczu Prawa narodowego wzmacnia popęd ku życiu Grzegorza i popęd ku śmierci Culmera. Wszystkie okoliczności wiodą do „samoprzekroczenia”, a ekstatyczny

⁸⁹ Tamże, s. 128–145.

⁹⁰ Tamże, s. 144.

⁹¹ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji...*, s. 134.

⁹² Zob. G. Deleuze, *Masochism: Coldness...*, s. 74–75.

⁹³ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji...*, s. 134.

⁹⁴ Tamże, s. 135.

„nadmiar” doprowadza do przełamania paradoksu postawy masochistycznej i „zniszczenia iluzji”, wejścia Realnego. Intensyfikacja *jouissance* zmienia się w „przyjemność w bólu”, która fascynuje, lecz jednocześnie staje się nie-do-zniesienia, by ostatecznie obezwładnić i zniszczyć podmiot. Grzegorz doświadcza wyjątkowej – wręcz uświęcającej – *jouissance*. Culmer, złapany w sidła Tanatosa, w porządku Prawa narodowego doznaje rozkoszy jako trup. Jego uśmiech ujawnia niespójności w Prawie, dopuszczającym rasistowskie odruchy nawet wobec uduszonego Żyda, który także po śmierci rozbudza w narratorze antysemicką paranoję: „Na brzydkiej jego twarzy ukazał się uśmiech, który zrobił ją jeszcze brzydszą”. Pośmiertna radość Culmera uwydatnia również kolejne pęknięcie w Prawie: Grzegorz do osiągnięcia nadzwyczajnej rozkoszy potrzebował osoby Żyda. Bez bliskiego kontaktu z Semitą nie byłoby mu dane owo „boskie” przeżycie sadysty. Figura Żyda występuje tu w roli fetysza.

Rozważając istotę tego ostatniego, Bruno Latour prezentuje go jako pierwotnie nic nieznaczący, „pusty ekran, na który błędnie nałożyliśmy nasze upodobania, nasz wysiłek, nasze nadzieje i pasje”⁹⁵. Fetysz okazuje się tym, co „ludzkie”, w przebraniu tego, co „niehumanitarne” – „człowiekiem” w przebraniu „maga”⁹⁶. Według Latoura fetysze, podobnie jak fakty, są conceptami w takim samym stopniu wytworzonymi, co niewytworzonymi – jednocześnie⁹⁷. Z kolei zestawienie ze sobą owych dwóch terminów ukazuje nam fakty (tradycyjnie kojarzone z rzeczą) jako (równie trwale związane, lecz z przedstawieniem) „fetysze, które zapomniały o swoim fetyszystycznym pochodzeniu i charakterze”⁹⁸.

Roman Dmowski, pogrążony w rasistowskich fantazjach i teoriach spiskowych, wymyślając powieściowe postacie Żydów, korzystał z pełnej oferty antysemickiego imaginarium. Reprezentanci narodu wybranego – choć w swej charakterystyce mocno osadzeni w stereotypach – przeważnie jawią się jako wielkie indywidua: wprawdzie zawsze źli, ale za to tacy ciekawi. Tak fetyszizowany Żyd stawał się przedmiotem fascynacji, lęku, nienawiści i obrzydzenia – istotą z pogranicza religii oraz magii – by ostatecznie przybierać formę obiektu osobliwego kultu⁹⁹.

Warto w tym kontekście przeanalizować fetysz w odniesieniu do sfery seksualnej. Fetyszizm traktowany jest w niej jako zaburzenie preferencji seksualnych

⁹⁵ B. Latour, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, tłum. K. Abri-szewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 333.

⁹⁶ Zob. S. Wróbel, *Od ateizmu pojęcia do ateizmu bez pojęcia*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 300.

⁹⁷ Paralelność faktów i fetyszy inspirowa francuskiego antropologa do utworzenia terminu „faktysz” na określenie czegoś, co „musi być ciągle na nowo wytwarzane, produkowane, fabrykowane, przez co staje się niezbędne do działania i życia” (B. Latour, *Nadzieja Pandory...*, s. 301).

⁹⁸ Tamże, s. 301–302.

⁹⁹ Zob. J. Auron-Górska, „Żydki” jako wizerunki kulturowe, w: *Żydzi Wschodniej Polski*, seria I: *Świadectwa i interpretacje*, red. B. Olech, J. Ławski, Alter Studio, Białystok 2013, s. 112.

polegające na „konieczności posiadania pewnych przedmiotów jako bodźców do uzyskania pobudzenia oraz satysfakcji seksualnej”¹⁰⁰. Fetyszem może być materiał, z którego wykonany został strój, eksponowana część sylwetki, „przedłużenie ciała” (np. buty), specyficzne artefakty, urządzenia, gadżety i inne, najróżniejsze rzeczy bądź (nie)rzeczy¹⁰¹. Wartość estetyczna takiego obiektu zazwyczaj nie gra roli, zatem na jego miejscu mogą się znaleźć równie dobrze zadbane stopy, jak coś obrzydliwego.

Na szczelinę separującą „brzydotę” Realności od całkowicie ukształtowanych przedmiotów w „rzeczywistości” zwraca uwagę Žižek. Wychodząc od myśli Freuda – według którego rzeczywistość (lub po prostu brzydota) stanowi „coś, co funkcjonuje jako przeszkoda dla pożądania”¹⁰² – słoweński filozof ukazuje najbrudniejsze zakamarki naszego libido:

[...] ta przeszkoda dla naszego pożądania jest zarazem miejscem nieznosniej, brudnej, nadmiernej przyjemności – *jouissance*. Tym, czego nie powinno być, jest więc ostatecznie sama *jouissance*. Krótko mówiąc, nie należy zapominać o najważniejszej sprawie, a mianowicie, że w opozycji między pożądaniem i twardą rzeczywistością sprzeciwiającą się jego realizacji (przynoszącą ból, nieprzyjemność, uniemożliwiającą nam osiągnięcie równowagi przyjemności), *jouissance* jest po stronie „twardej rzeczywistości”. *Jouissance* jako „realna” jest tym, co się opiera (symbolicznej integracji), jest gęsta i nieprzenikniona – w tym właśnie sensie *jouissance* jest „poza zasadą przyjemności”. *Jouissance* wyłania się, gdy sama rzeczywistość, będąca źródłem nieprzyjemności i bólu, jest doświadczana jako źródło traumatyczno-nadmiernej przyjemności [...]. „Czystość” pożądania jest zagwarantowana tym, że lokuje się ono w tej właśnie luce między jakimkolwiek pozytywnym przedmiotem pożądania a samym pożądaniem – podstawowym doświadczeniem pożądania jest *ce n'est pas ça*, „to nie jest TO”. W oczywistym przeciwieństwie do niego *jouissance* (lub libido albo popęd) jest z definicji „brudna” i/lub brzydka, zawsze gdy jest „zbyt blisko”: pożądanie jest nieobecnością, natomiast libido-popęd jest obecnością¹⁰³.

Jouissance jako potencjalnie masochistyczna strefa „nieznosniej, brudnej, nadmiernej przyjemności” w narodowym imaginariusium wprost odpowiada temu, co żydowskie. W konsekwencji Semici niejako odgrywają tu rolę depozytariuszy owej najcenniejszej formy rozkoszy. Żyd okazuje się fetyszem w sferze zarówno erotycznej, jak i religijno-narodowej, gdzie funkcjonuje w postaci fantazmatycznej, obcej, magicznej, tajemniczej, a więc także ponętniej, fascynującej

¹⁰⁰ Z. Lew-Starowicz, *Zaburzenia preferencji seksualnych*, w: *Seksuologia*, red. M. Lew-Starowicz, Z. Lew-Starowicz, V. Skrzypulec-Plinta, Wydawnictwo Lekarskie PZWL, Warszawa 2018, s. 332.

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² S. Žižek, *Przekleństwo fantazji...*, s. 138.

¹⁰³ Tamże, s. 139.

seksualności. Co więcej, ponętny Żyd zostaje bezwiednie wprowadzony w narodową przestrzeń *sacrum*, do miejsca zarezerwowanego dla męskich wspólnot nacjonalistycznych oraz ich najświętszych uczuć narodowych. Męskiej erotyce narodowców bezwzględnie przysługuje status *sacrum*. Natomiast dla Żyda – w wielu odmianach narodowej narracji – brakuje nawet akceptowalnego prawa do człowieczeństwa¹⁰⁴. Semici są bezustannie poddawani uprzedmiotowieniu, nienawiści rasowej, sukcesywnym procesom dehumanizacji, a w efekcie zredukowani do rangi robaka lub rzeczy, którą można ochoczo poddawać narodowej fetyszyzacji. Libido-popęd przynoszący *jouissance* realizuje się tylko w nadmiarze, tylko w brzydocie i tylko w bólu. Im wyższy poziom obrzydzenia, tym większe libido, zatem w komentarzu na temat zmarłego Culmera („Na brzydkiej jego twarzy ukazał się uśmiech, który zrobił ją jeszcze brzydszą”) ujawnia się homoerotyczna inklinacja narratora.

* * *

Powieści Dmowskiego wypełniają każdą możliwą czytelniczą niepewność w kwestii narodu wybranego rozbudowanymi i skonkretyzowanymi fantazjami. Symptomatyczny wydaje się przypadek Henryka Culmera, Żyd zostaje tu bowiem poddany „politycznej seksualizacji”, w wyniku której ma stać się antytezą rzymskiej kategorii *virtus* (uosabianej z kolei przez Zbigniewa Twardowskiego). Mechanizmy te w świetle antycznych zależności w interesujący sposób tłumaczy Marek Woszczek:

W szczególności ważny jest tutaj kluczowy ich segment, wiążący propagandę imperialno-kolonialną z ideologią męskości i tym, co można by nazywać „polityczną seksualizacją” albo „erotyką imperium” [...]. W kontekście nowotestamentowym ma on decydujące znaczenie ze względu na rzymską politykę kolonialną czasów Jezusa i św. Pawła i jej propagandową legitymizację, stanowiącą „percepcyjne tło” dla figury kształtującej się teologii ukrzyżowania i socjologii wczesnych wspólnot chrześcijańskich wokół niej się organizujących. Rasistowski obraz Żydów w oczach rzymskich żołnierzy jako kłamliwych, irracjonalnych, poządlwych i zniewieściałych, *imbelles* czy *molles* (obowiązkowe obrzezanie, praktykowanie „absurdalnych” rytuałów zamiast trenowania ciała i żołnierskiego rzemiosła, brak armii, matrylinearność, ograniczenia męskiej aktywności seksualnej nałożone z zewnątrz przez objawione Pismo itd.), nieposiadających *virtus*, „męskiej cnoty”, miał źródła nie w rzymskiej religii, lecz w owej „politycznej seksualizacji” jako ideologii powiązanej z „kultem imperialnym” – panowanie nad Żydami w Palestynie było w jej ramach słuszną władzą (gwałtem) na sfeminizowanym narodzie religijnych fanatyków¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Zob. M. Janion, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Sic!, Warszawa 2017, s. 157–163.

¹⁰⁵ M. Woszczek, „Ogród pośród płomieni”..., s. 167.

Przeciwstawienie w analizowanej powieści cnotliwego Twardowskiego sfeminizowanemu, lubieżnemu Culmerowi można więc również postrzegać jako metaforyczną realizację „słusznego gwałtu” polskiego narodowca na pożądanym Żydzie. Jednak by uzyskać pełniejszą eksplikację głównych znaczeń niniejszego mechanizmu, warto uwzględnić także logikę „kradzieży rozkoszy”. Kwestię tę, opierając się na psychoanalizie Lacanowskiej, w kontekście tożsamości narodowej rozwija Slavoj Žižek¹⁰⁶. Twierdzi on, że więź łącząca członków wspólnoty narodowej zakłada intersubiektywny, wspólny im wszystkim, stosunek do określonej Rzeczy – ucieleśnionej rozkoszy¹⁰⁷. Ów stosunek, ustrukturyzowany za pomocą fantazji, staje się stawką wtedy, gdy odnosimy się do zagrożenia naszego „sposobu życia”, za które ma być odpowiedzialny Inny; do takiego zagrożenia może dojść np. w chwili, kiedy narodowiec popada w panikę, uświadomiwszy sobie, ilu Żydów zamieszkuje jego państwo. Žižek zaznacza, że

[i]dentyfikacja narodowa jest z definicji podtrzymywana przez określony stosunek do Narodu jako Rzeczy. Ów Naród-Rzecz jest definiowany za pomocą ciągu wzajemnie sprzecznych własności. Przedstawia się on nam jako „nasza Rzecz” [...], jako coś dostępnego tylko dla nas, jako coś, czego „oni”, inni, nie potrafią zrozumieć; niemniej jednak jest to coś, co jest przez „nich” stale zagrożone. [...] Gdy nas pytają, jak możemy rozpoznać obecność tej Rzeczy, jedyną spójną odpowiedzią jest, że Rzecz jest obecna w owym nieuchwytnym bycie zwanym „naszym sposobem życia” [...]: potrafimy jedynie wyliczyć wszystkie szczegóły, w których dostrzegalny jest ów wyjątkowy sposób, w jaki nasza wspólnota organizuje swoją rozkosz¹⁰⁸.

Narodowa Rzecz funkcjonuje tak długo, jak długo członkowie wspólnoty w nią wierzą; warunkiem istnienia Narodu jest zaś materializowanie jego specyficznej rozkoszy w zbiorze praktyk społecznych oraz przekazywanie jej przez narodowe mity strukturyzujące niniejsze praktyki. Nacjonalizm stanowi z kolei „uprzywilejowaną erupcję rozkoszy w pole społeczne”¹⁰⁹. „Zawsze chcemy przypisać »innemu« nadmierną rozkosz, on chce ukraść naszą rozkosz (niszcząc nasz sposób życia) i/lub ma dostęp do jakiejś tajemniczej, perwersyjnej rozkoszy”¹¹⁰. Jednakże w rzeczywistości ten Inny jest Innym w naszym wnętrzu, więc podstawą ksenofobii czy rasizmu okazuje się nienawiść do własnej rozkoszy. Rozkosz zatem jest zawsze rozkoszą Innego, a nienawiść do rozkoszy Innego oznacza z zasady nienawiść do naszej własnej rozkoszy¹¹¹.

¹⁰⁶ Zob. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji...*, s. 56–101.

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ Tamże, s. 57–58.

¹⁰⁹ Tamże, s. 59–60.

¹¹⁰ Tamże, s. 60.

¹¹¹ Tamże, s. 61, 64–65.

Podążając tropem zasugerowanym przez Žižka, można stwierdzić, że nienawiść antysemitckiego podmiotu do nadmiernej, homoerotycznej pożądliwości żydowskiej jest *de facto* nienawiścią do własnej nadmiernej, homoerotycznej pożądliwości; tym samym nienawiść owego podmiotu do nadmiaru i zniewieściałości Żyda jest w istocie nienawiścią do własnego nadmiaru i zniewieściałości. Narrator *Dziedzictwa* więc, przypisując swojemu narodowi racjonalność, umiarkowanie i powściągliwość, a Żydowi – niepohamowany popęd, tak naprawdę przenosi własne wypierane pragnienia na postać znienawidzonego Innego¹¹². Podmiot, pozornie wyzbywając się pragnień, zyskuje poczucie cnotliwości, lecz w rzeczywistości ujawnia swoje erotyczne żądze¹¹³.

Metaforyczny „słuszny gwałt” polskiego narodowca na pożądliwym Żydzie, dokonany według mechanizmu „politycznej seksualizacji”, jawi się zatem jako optymalna możliwość zaspokojenia antysemitckiego podmiotu. Dmowski stwarza jednak narrację, w której mimo fascynacji i rozkoszy należy się Żyda nieprzerwanie lękać, przecież – zgodnie z odwiecznym stereotypem – stanowi zagrożenie dla całej cywilizacji, niszczy formy życia społecznego uświęcone przez tradycję chrześcijańską¹¹⁴. Tezy te pojawiają się wielokrotnie we wzniosłych „narodowych manifestach” jednego z najważniejszych bohaterów pozytywnych *W połowie drogi*:

– Ot, weźmy na przykład sprawę, którą pan poruszał. Dotychczas wszystko mleko zakupywali od nas żydzi; ciągnęli stąd zyski i bogaciła się ta ludność, która jest w naszym życiu szkodliwa, dla naszej przyszłości niebezpieczna¹¹⁵.

– Iluż to, drogi panie Władysławie, znałem takich, co mówili, że są wyżsi ponad nasze przesady, ponad nasze wierzenia i nasze przywiązania, że są ludźmi prawdziwie wolnymi, a różnili się od nas głównie tym, że my chodziliśmy w zaprzęgu polskim, a oni w żydowskim...¹¹⁶

Taki obraz Żyda jest nęcący dla narodowca – w sposób typowy dla fobii społecznych, np. homofobii zinternalizowanej¹¹⁷ – i nie pozwala mu na zaznanie spokoju. Żydzi, których „żydowskość” może się w każdej chwili wylać i ogarnąć narodowców, zagrażają „naszemu sposobowi życia”¹¹⁸. Opisując fenomen polskiego etnonacjonalizmu, Joanna Beata Michlic zauważa:

¹¹² Zob. M. Domagalska, *Zatrute ziarno...*, s. 213

¹¹³ Zob. K. Ambroziak, *Co wyraża dyskurs antysemitcki*, w: *Analizować nienawiść. Dyskurs antysemitcki jako tekstowe wyzwanie*, red. P. Kuciński, G. Krzywiec, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2011, s. 34–49.

¹¹⁴ Zob. M. Janion, *Do Europy...*, s. 162–163.

¹¹⁵ K. Wybranowski [R. Dmowski], *W połowie drogi...*, s. 193.

¹¹⁶ Tamże, s. 249.

¹¹⁷ Zob. D. Barłowski, *Homoseksualność – homofobia – nacjonalizm – męskość. Teoretyczne relokacje*, „Wielogłos” 2018, nr 3, s. 21–36.

¹¹⁸ Zob. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji...*, s. 57–58, 139.

W ich [narodowców – D.B.] oczach polska tożsamość (etniczna) *vis-à-vis* tożsamości żydowskiej jest niejako fenomenem jeszcze słabszym, podatnym na manipulację i modyfikację. Zatem aby odzyskać siły i odnaleźć prawdziwe poczucie tożsamości, Polacy muszą się odizolować od Żydów. Polak nigdy nie może być w pełni Polakiem w obecności Żyda, ponieważ istnienie Żyda kwestionuje polskie poczucie tożsamości narodowej¹¹⁹.

Dlatego też na kartach zarówno *W połowie drogi*, jak i *Dziedzictwa* Dmowski kończy fabułę specyficznym happy endem, który pozostawia czytelnika w niepokojach i nakazuje mu wzmożoną czujność, lękając się o losy swojego narodu. Tożsamości zleceniodawców szajki „Felusia” (jednego z głównych bohaterów negatywnych pierwszej z wymienionych książek) finalnie nie odkryto i w domyśle są oni wciąż niebezpieczeństwem, choć chwilowo zneutralizowanym. W *Dziedzictwie* zaś po śmierci Henryka Culmera jego pozycję ma przejąć jeszcze potężniejszy Żyd, profesor Oldenhuis. Mimo osiągnięcia przez antysemitę podmiot ostatecznej rozkoszy widmo katastrofy w obu powieściach nadal wisi nad narodem – „z każdym aktem umocnienia się Erosa Tanatos mściwie umacnia się jeszcze bardziej”¹²⁰.

Interesująca w tym kontekście wydaje się sprawa morderstwa dokonanego przez Grzegorza. Niedługo po zbrodni w posiadłości w Turowie wybucha pożar. Sługa Twardowskich z poświęceniem wchodzi do płonącego domu, by ocalić tajne dokumenty (które chciał od dawna przejąć Związek Uczynnych Grabarzy), i ostatecznie ginie w płomieniach.

Biedny Grzegorz...

W czerwonym blasku, oświetlającym część parku, spostrzegli księdza, klęczącego z głową pochyloną ku ziemi. Modlił się.

Widocznie usłyszał ich kroki, bo wstał, nakrył głowę i zbliżył się ku nim.

– Bóg mu okaże miłosierdzie – rzekł. – To była dusza surowa, ale dobra. Zabił nikczemnika dla swojego pana i dla niego sam straszną śmiercią zginął... Miał pan słuszność, panie Zbigniewie, że księga jeszcze nie zamknięta. Ale teraz?...¹²¹

Ksiądz Rybarzewski (najbliższy przyjaciel Twardowskiego) stwierdza, że mimo popełnionych zbrodni Grzegorz ma zapewnioną łaskę Boga. Co istotne, kapłan wypowiada te zdania w określonym czasie i miejscu, które uwypuklają doniosłość jego słów. Ksiądz modli się akurat w słonecznym blasku, z głową pochyloną ku ziemi, na terenie parku, pośród rodzimej natury, która w endeckim imaginariu symbolizuje tradycję, sakralność i ciągłość narodu polskiego.

¹¹⁹ J.B. Michlic, *Obcy jako...*, s. 148.

¹²⁰ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji...*, s. 141.

¹²¹ K. Wybranowski [R. Dmowski], *Dziedzictwo...*, s. 399.

Rybarzewski nie jest więc zwykłym duchownym – prócz służenia katolickiemu Bogu pełni również funkcję kapłana ideologii.

O wartości Grzegorza nie świadczą jego zbrodnicze czyny, świadczy o niej wierność panu, innymi słowy: sumiennie odgrywając rolę sługi oddanego bez reszty wartościom nacjonalistycznym, przydzieloną mu w narodowej hierarchii, mężczyzna zagwarantował sobie ostateczne zbawienie. W efekcie jego śmierć okazuje się męczeńska i godna pochwały, stanowi niejako konsekwencję przyjęcia imperatywu mitycznego, kierującego się przeciw życiu, które niszczy swą tana-tyczną mocą¹²². To obowiązkowe poświęcenie dla narodu jawi się tu jako ironia tragiczna, wręcz symptomatycznie kulturowana w dziejach Polski i zawierająca się w największym stopniu w heterotelii tragicznej – „rozziewie między szlachet-nością idealnych zamiarów a potwornością spełnień na ruinach”¹²³. Niemniej słuszność takiego właśnie postępowania sługi Twardowskich jest niepodważalna z perspektywy wymowy powieści.

Ponadto uświęcając postać Grzegorza, Dmowski kreuje określony wzorzec męskości oraz wyznacza nacjonalistyczną hierarchię wartości. Członek wspól-noty potwierdzi swoją męskość i dostąpi zbawienia tylko wtedy, gdy pokornie wypełni służbę dla narodu w przydzielonej mu roli, na wzór wojownika sprzed ery męskości nowoczesnych. Podstawy owej idei znajdziemy w teorii „dwóch etyk” Dmowskiego¹²⁴ (niejednorodnie afirmowanej przez kolejnych działaczy endec-kich), według której oprócz etyki chrześcijańskiej funkcjonuje równolegle – spójna z nią – etyka narodowa, obejmująca ludzi autentycznie związanych ze swym narodem¹²⁵. Wykładnię tej koncepcji zajdziemy w *Dodatkach do Myśli nowoczesnego Polaka*, które po raz pierwszy opublikowane zostały w „Przeglądzie Wszechpolskim” z 1905 roku, a dwa lata później znalazły się w trzecim wydaniu owej niewątpliwie najpopularniejszej książki Dmowskiego (finalnie stały się jej integralną częścią):

W okresie następnym, kiedy chrystianizm zetknął się z ludami młodymi, z mocnymi ustrojami państwowymi, mającymi swoje tradycyjne reguły do-tyczące stosunku jednostki do państwa, czyli, co na jedno wychodziło – do ojczyzny, i narodu do narodu – uznał on te reguły, wiążąc ściśle organizację Kościoła z organizacją państwa i popierając na ogół cele państwowe. Ducho-wieństwo, błogosławiąc wojskom przed wyprawą wojenną, dla niejednego było w sprzeczności z zasadami miłości bliźniego i piątym przykazaniem, ale nie dopatrzy [się] w tym sprzeczności umysł, który rozumie, że przykazania

¹²² Zob. M. Janion, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Sic!, Warszawa 1998, s. 257–259.

¹²³ Tamże, s. 258.

¹²⁴ Zob. A. Dawidowicz, *System etyczny w myśli politycznej Zygmunta Balickiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio K. Politologia” 2004, vol. 11, s. 187–188.

¹²⁵ Zob. A. Zamoyski, *The Polish Way: A Thousand-Year History of the Poles and Their Cul-ture*, Hippocrene Books, London 1987, s. 329–330; J.M. Majchrowski, *Polska myśl polityczna 1918–1939. Nacjonalizm*, Uczelnia Łazarskiego, Warszawa 2000, s. 42.

dotyczą wyłącznie stosunków między ludźmi jako jednostkami, że stosunki narodowo-państwowe leżą poza tą sferą.

Obok etyki chrześcijańskiej istnieje etyka narodowa, której istotę mogą zrozumieć tylko ludzie należący do jakiegoś narodu i mocno z nim związani. [...]

Naród nie składa się z równowartościowych pod względem narodowo-etycznym jednostek. W zależności od części kraju i jej historii, od pochodzenia jednostki i dziejów jej rodziny – ludzie czują się silniej lub słabiej związanymi z ojczyzną, posiadają silniejsze lub słabsze narodowe instynkty. Dlatego etyka narodowa nie pozwala dawać wszystkim równego głosu w narodowych sprawach, bo jej pierwszym celem nie jest zadowolenie tych, którzy dziś żyją, jeno przekazanie przyszłym pokoleniom nienaruszonych i wzmocnionych podstaw narodowego bytu, tej najdroższej spuścizny przeszłości.

Zwalczanie etyki narodowej ze stanowiska chrześcijańskiego nie dowodzi wcale głębokiego zrozumienia zasad chrześcijańskich i mocnego do nich przywiązania, lecz tylko braku narodowego poczucia, a częstokroć i logiki. W stosunku do cudzoziemca, dajmy na to, do Niemca lub Moskala, etyka chrześcijańska tyle mię obowiązuje, ile idzie o stosunek prywatny, o stosunek człowieka do człowieka, tam wszakże, gdzie obaj występujemy jako przedstawiciele i obrońcy spraw swych narodów, jedynie mię obowiązuje etyka narodowa. W stosunkach osobistych nie wolno mi go krzywdzić równie dobrze, jak gdyby był moim rodakiem, bo w tych stosunkach etyka nasza, etyka chrześcijańska, nie uznaje różnic narodowych. Ale nawet zabić go mam obowiązek w walce za ojczyznę¹²⁶.

Zbrodniczy czyn Grzegorza w świetle takiej koncepcji zostaje nie tylko usprawiedliwiony, ale wręcz pobłogosławiony. Zabicie Żydów knujących przeciwko Polsce należy tu potraktować jako wypełnienie obowiązku dziejowego powierzonego słudze. Morderstwo staje się więc walką za ojczyznę. Co istotne, ów obowiązek spoczywa na męskiej społeczności – wspólnocie tożsamej z narodem. Klaus Theweleit przedstawia tę ideę jeszcze dobitniej:

Naród potrzebuje swych „genitaliów” tylko do walki: od braterstwa, pokoju, miłości między ludźmi winien je trzymać z dala. Śmierć pomieszanu – nasza miłość oznacza zabijanie. Wychodząc od tej przesłanki, Heinz formułuje nową wersję szóstego przykazania: „Nie zabijaj, jeśli nie masz wyrzutów sumienia wobec swojego narodu”. Innymi słowy: wszelki mord jest usprawiedliwiony, jeśli tylko zaakceptuje go nasza żołnierska grupa, naród¹²⁷.

Historia Grzegorza nie pozostawia zatem wątpliwości, wedle jakiej etyki – zdaniem Dmowskiego – należy postępować. Nacjonalizm jasno wyznacza

¹²⁶ R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka*, w: tegoż, *Wybór pism*, t. 1, Żysk i S-ka, Poznań 2014, s. 106, 109.

¹²⁷ K. Theweleit, *Męskie fantazje*, tłum. M. Falkowski, M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015, s. 576.

moralność męskiej wspólnoty, a religia służy tu za czynnik cementujący siły moralne nacji¹²⁸. Żyd zaś jawi się jako postać konieczna do tego, by bohater mógł spełnić swój obowiązek wobec narodu.

Bibliografia

- Ambroziak Konrad, *Co wyraża dyskurs antysemicki*, w: *Analizować nienawiść. Dyskurs antysemicki jako tekstowe wyzwanie*, red. P. Kuciński, G. Krzywiec, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2011, s. 34–49.
- Auron-Górska Joanna, „Żydki” jako wizerunki kulturowe, w: *Żydzi Wschodniej Polski*, seria I: *Świadectwa i interpretacje*, red. B. Olech, J. Ławski, Alter Studio, Białystok 2013, s. 109–120.
- Barłowski Dezydery, *Homoseksualność – homofobia – nacjonalizm – męskość. Teoretyczne relokacje*, „Wielogłos” 2018, nr 3, s. 21–36.
- Bobako Monika, *Islamofobia jako technologia władzy. Studium z antropologii politycznej*, Universitas, Kraków 2017.
- Brykczyński Paweł, *Gotowi na przemoc. Mord, antysemityzm i demokracja w międzywojennej Polsce*, tłum. M. Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.
- Butler Judith, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Dawidowicz Aneta, *System etyczny w myśli politycznej Zygmunta Balickiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio K. Politologia” 2004, vol. 11, s. 177–191.
- Deleuze Gilles, *Masochism: Coldness and Cruelty*, transl. J. McNeil, Zone Books, New York 2006.
- Derrida Jacques, *Ostrogi. Style Nietzschego*, tłum. B. Banasiak, Oficyna, Łódź 2012.
- Dmowski Roman, *Kwestia żydowska. Separatyzm Żydów i jego źródła*, „Gazeta Warszawska”, Warszawa 1909.
- Dmowski Roman, *Kwestia żydowska (wrzesień–październik 1930 r.)*, w: tegoż, *Pisma*, t. 7, *Świat powojenny i Polska*, Antoni Gmachowski i S-ka, Częstochowa 1937, s. 285–319.
- Dmowski Roman, *Myśli nowoczesnego Polaka*, w: tegoż, *Wybór pism*, t. 1, Zysk i S-ka, Poznań 2014, s. 11–140.
- Dmowski Roman, *Odrodzenie polityczne*, w: tegoż, *Pisma*, t. 1, *Myśli nowoczesnego Polaka*, Instytut Romana Dmowskiego, Nowy Jork 1988, s. 89–108.
- Dmowski Roman, *Zagadnienie narodowego bytu*, w: tegoż, *Pisma*, t. 1, *Myśli nowoczesnego Polaka*, Instytut Romana Dmowskiego, Nowy Jork 1988, s. 109–116.
- Domagalska Małgorzata, *Antysemityzm dla inteligencji? Kwestia żydowska w publicystyce Adolfa Nowaczyńskiego na łamach „Myśli Narodowej” (1921–1934) i „Prosto z Mostu” (1935–1939) (na tle porównawczym)*, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2004.
- Domagalska Małgorzata, *Zatrute ziarno. Proza antysemicka na łamach „Roli” (1883–1912)*, Neriton, Łódź 2015.
- Douglas Mary, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007.
- Dybel Paweł, *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Universitas, Kraków 2006.

¹²⁸ Zob. J.M. Majchrowski, *Polska myśl...*, s. 42–43.

- Engel Daniel, *Away from a Definition of Antisemitism: An Essay in the Semantics of Historical Description*, w: *Rethinking European Jewish History*, eds. J. Cohen, M. Rosman, Littman, Oxford 2009, s. 30–53.
- Giertych Jędrzej, *Wspomnienie o Romanie Dmowskim IV*, „Słowo Narodowe” 1939, nr 17, s. 6.
- Grabski Stanisław, *Pamiętnik*, Czytelnik, Warszawa 1989.
- Jagielski Sebastian, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013.
- Janion Maria, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Sic!, Warszawa 2017.
- Janion Maria, *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Sic!, Warszawa 1998.
- Janion Maria, *Polska między Wschodem a Zachodem*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6, s. 131–149.
- Jastrząb Łukasz, *Raporty o antysemickich wystąpieniach w Polsce po I wojnie światowej*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 2015, t. 32, s. 199–250.
- Kaliściak Tomasz, *Pleć pantofla. Odmienne męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
- Kawalec Krzysztof, *Myśl polityczna Romana Dmowskiego*, „Przegląd Zachodni” 1999, nr 3, s. 41–58.
- Kawalec Krzysztof, *Roman Dmowski 1864–1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002.
- Kozicki Stanisław, *Pamiętnik, 1876–1939*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2009.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Krzywiec Grzegorz, *Szowinizm po polsku. Przypadek Romana Dmowskiego (1886–1905)*, Neriton, Warszawa 2009.
- Kuźma Erazm, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Szczecinie, Szczecin 1980.
- Latour Bruno, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, tłum. K. Abri-szewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.
- Lew-Starowicz Zbigniew, *Zaburzenia preferencji seksualnych*, w: *Seksuologia*, red. M. Lew-Starowicz, Z. Lew-Starowicz, V. Skrzypulec-Plinta, Wydawnictwo Lekarskie PZWL, Warszawa 2018, s. 332–333.
- Majchrowski Jacek Maria, *Polska myśl polityczna 1918–1939. Nacjonalizm*, Uczelnia Łazarskiego, Warszawa 2000.
- Micewski Andrzej, *Roman Dmowski*, Verum, Warszawa 1971.
- Michlic Joanna Beata, *Obcy jako zagrożenie. Obraz Żyda w Polsce od roku 1880 do czasów obecnych*, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2015.
- Molenda Jan, *Próby osiągnięcia kompromisu między Romanem Dmowskim i Józefem Piłsudskim w sprawie węzłowych problemów odradzającego się państwa polskiego*, „Dzieje Najnowsze” 1981, z. 1/2, s. 197–226.
- Mosse George Lachmann, *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich*, Howard Fertig, New York 1981.
- Mosse George Lachmann, *Germans and Jews: The Right, the Left, and the Search for a „Third Force” in Pre-Nazi Germany*, Howard Fertig, London 1971.
- Mosse George Lachmann, *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, Howard Fertig, New York 1997.
- Narodowiec [Roman Dmowski], *W naszym obozie. Listy do przyjaciół politycznych*. V, „Przegląd Wszechpolski. Miesięcznik polityczny i społeczny” 1901, nr 5, s. 273–286.
- Nietzsche Friedrich, *Wiedza radosna („La gaya scienza”)*, tłum. L. Staff, Nakład J. Mortkowicza, Warszawa 1910 (1911).

- Orientalism and the Jews*, eds. I.D. Kalmar, D.J. Penslar, Brandeis University Press, Waltham 2005.
- Rosół Piotr Seweryn, *Masochistyczna homohistoria. Lektura berlińskiego Schwules Museum*, „Teksty Drugie” 2008, nr 5, s. 51–63.
- Said Edward Wadie, *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991.
- Skrzyczyński R. [Roman Dmowski], *Wymowne cyfry*, „Przegląd Wszechpolski: dwutygodnik polityczny, społeczny i ekonomiczny” 1895, nr 10, s. 145–147.
- Soler Colette, *Paradoksy symptomu w psychoanalizie*, tłum. A. Magdziarz, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 136–152.
- Strycka Anna, *Obrazy Żydów w literaturze nacjonalizmu (Romana Dmowskiego „Dziedzictwo”, Jędrzeja Giertycha „Zamach”, Karola H. Rostworowskiego „Antychryst” oraz Czesława Straszewicza „Mojżesz”)*, w: *Nacjonalizm polski do 1939 roku. Wizje kultury polskiej i europejskiej*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011, s. 321–330.
- Sussman Herbert, *Masculine Identities: The History and Meanings of Manliness*, Praeger, Santa Barbara–Denver–Oxford 2012.
- Śmieja Wojciech, *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
- Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Theweleit Klaus, *Męskie fantazje*, tłum. M. Falkowski, M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- Tokarska-Bakir Joanna, *Figura krwio pijcy w dyskursie religijnym, narodowym i lewicowym Polski roku 1945/1946. Studium z antropologii historycznej*, w: *też, Okrzyki pogromowe: szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 19–47.
- Umińska Barbara, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Sic!, Warszawa 2001.
- Urynowicz Marcin, *Raport Henry’ego Morgenthau. Przemoc antyżydowska podczas wojny z Rosją bolszewicką*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej” 2010, t. 10, nr 11, s. 70–79.
- Wapiński Roman, *Roman Dmowski*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1988.
- Więckiewicz Agnieszka, *Kwestia żydowska w kontekście moralności i seksualności według Kazimierza Wybranowskiego / Romana Dmowskiego*, „Judaista. Studenckie czasopismo naukowe” 2018, nr 5, s. 16–30.
- Woszczek Marek, *„Ogród pośród płomieni”. Erotyka imperium, eklezjalne ciała i queerowanie małżeństwa*, „Praktyka Teoretyczna” 2013, nr 8, s. 163–194.
- Wróbel Szymon, *Od ateizmu pojęcia do ateizmu bez pojęcia*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 296–315.
- Wybranowski Kazimierz [Roman Dmowski], *Dziedzictwo*, Nakład Księgarni św. Wojciecha, Poznań 1931.
- Wybranowski Kazimierz [Roman Dmowski], *W połowie drogi*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1931.
- Zalewska Krystyna, *Stereotypowy obraz Polaków w powieści Romana Dmowskiego „Dziedzictwo” – ujęcie lingwistyczne*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2010, t. 17, s. 245–260.
- Zamojski Adam, *The Polish Way: A Thousand-Year History of the Poles and Their Culture*, Hippocrene Books, London 1987.
- Zieliński Jan, *Zatrute ziarna. (O powieściach Romana Dmowskiego)*, „Res Publica” 1989, nr 5, s. 32–43.

Žižek Slavoj, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tłum. M. Mosakowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

Žižek Slavoj, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

Żołąk Anna, „Je suis la plaie et la couteau!”, czyli modernistyczny eksces, sacrum wykroczenia i łowcy transgresji, w: *Pęknięcia – granice – przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku*, red. J. Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 25–36.

Dezydery Barłowski

The Jew as a Fetish On anti-Semitism in Roman Dmowski's novels and political writings

Summary

The author of the article focuses on the issue of anti-Semitism in Roman Dmowski's publications, with particular attention paid to his novel *Legacy*. In the following steps of the analysis, the author describes the National Democracy ideologist's attitude towards Jews in his official political writings and long prose pieces published under a pseudonym, showing the interdependencies between these two spheres of activity (political and artistic). The research uses mainly the tools of psychoanalysis and gender studies.

Key words: anti-Semitism, Jew, nationalism, fetish, Roman Dmowski

Bartłomiej Bielas

Uniwersytet Śląski

 <https://orcid.org/0000-0002-4340-107X>

Alfred Döblin

Między zaangażowaniem a zapomnieniem

Całe swoje życie pisarz spędził na nieustannych poszukiwaniach, naznaczone było ono, tak jak i jego twórczość, zasadniczym dylematem każdego człowieka: koniecznością wyboru między naturą i świadomością jednostki, między anatomią i duchowym uniesieniem, między próbą naukowego wyjaśnienia świata i potrzebą ujęcia religijnego¹.

Alfred Döblin nie jest pisarzem zupełnie w Polsce nieznanym ani całkowicie zapomnianym. Wspomina się o nim, ale w dość specyficzny sposób. Wypowiedzi dotyczące tego autora są zazwyczaj powierzchowne i lakoniczne², często przywołuje się go jedynie dla porównania z innymi artystami czy też w nawiasie, jako niemal anonimową egzemplifikację stylu albo techniki literackiej. Taką tendencję zauważył już w 1966 roku Günter Grass³:

[...] zapomniany za życia. Döblin był źle widziany. Nie docierał. Dla postępowej lewicy był zanadto katolicki, dla katolików nazbyt anarchistyczny, moralistom odmawiał praw do niezbitych tez; dla radiowego programu nocnego mało elegancki, dla audycji szkolnych zbyt wulgarny [...]. Sytuacja rynkowa: Döblin nie był i nie jest notowany⁴.

¹ D. Sośnicka, *Alfred Döblin: szkic do portretu pisarza*, „Pogranicza” 2003, nr 4, s. 57.

² Niniejsze słowa odnoszą się wyłącznie do znajomości Alfreda Döblina w Polsce, sytuacja za granicą przedstawia się dziś zupełnie inaczej. Na tle zdumiewającej ogólnej liczby prac krytycznych, naukowych, biograficznych i popularnonaukowych poświęconych autorowi *Berlin Alexanderplatz* świadomość na gruncie literaturoznawstwa polskiego jest ograniczona w zasadzie do recenzji oraz krótkich artykułów krytycznych.

³ Günter Grass uważał bohatera artykułu za jednego z najważniejszych pisarzy XX wieku: „Dlatego niech będzie wolno autorowi tych słów pozostawić na uboczu Manna, Brechta i Kafkę – z zachowaniem pełnego dla nich szacunku [...] – i być wdzięcznym swemu nauczycielowi, gdyż zawdzięczał Alfredowi Döblinowi wiele, więcej jeszcze, gdyż nie mógłbym sobie wyobrazić mojej prozy bez przyszłościowego pierwiastka w jego pracach” (G. Grass, *O moim nauczycielu Döblinie*, w: tegoż, *Powódź oraz małe formy*, tłum. i oprac. K. Toeplitz, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2007, s. 117).

⁴ Tamże, s. 143.

W ostatnich latach nastąpiła jednak diametralna zmiana: twórczość Döblina, dotychczas znana wybiórczo, została ponownie odkryta, szczególnie przez literaturoznawstwo niemiecko- i anglojęzyczne, a jego dzieła doczekały się kolejnych, nawet wielokrotnych wydań⁵. Zainteresowanie to nie znalazło odzwierciedlenia w naszym kraju⁶, podobnie jak nie rozpowszechniła się wiedza o zagranicznych badaniach: w refleksji czytelniczej i krytycznoliterackiej pisarz wciąż jawi się przede wszystkim jako autor *Berlin Alexanderplatz*⁷. Nie mamy do czynienia z sytuacją nową ani charakterystyczną jedynie dla współczesnej recepcji polskiej. W 1955 roku, w posłowie do historii Franciszka Biberkopfa, Döblin tak oto skomentował selektywne traktowanie jego dorobku artystycznego: „Ilekoć wymawiano moje imię, dodawano doń: *Berlin Alexanderplatz*. Ale kres mojej drogi był jeszcze daleko”⁸.

Alexanderplatz to oprócz tytułu powieści także miejsce, nieopodal którego bohater artykułu prowadził praktykę lekarską dla biednych i opuszczonych. Podkreślał, że jest nieodłącznie związany z grupami niedostatecznie reprezentowanymi w sferze publicznej: „Oprócz roślin, drzew i kamieni mogę znieść tylko dwie kategorie ludzi, mianowicie dzieci i obłąkanych. Ich zawsze kochałem naprawdę. A gdyby spytano mnie, do jakiej nacji należę, powiedziałbym: ani do Niemców, ani do Żydów, lecz do dzieci i ludzi obłąkanych”⁹. Takie nastawienie przejawiał zarówno w działalności lekarskiej, jak i w pracy artystycznej, dlatego mówiąc o zaangażowaniu Döblina, nie sposób nie przywołać jego biografii. Postawa pisarza nie była jednak całkiem oczywista, ale rozpięta między zaangażo-

⁵ Przykład mogą stanowić kilkudziesięciotomowe *Dzieła wybrane*, ukazujące się w szwajcarskim wydawnictwie Walter Verlag. Do niedawna zbiór (jeszcze niekompletny) liczył 37 tomów, które zawierają niezwykle bogatą twórczość niemieckiego pisarza: od krytycznoliterackiej przez filozoficzną, dramatyczną, powieściową aż do epistolarnej.

⁶ Do tej pory przetłumaczono na język polski: *Mord na kwiecie kaczeńca* (*Die Ermordung einer Butterblume*), *Podróże po Polsce* (*Reise in Polen*), *Berlin Alexanderplatz*, *Dzieje Franciszka Biberkopfa* (*Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*), *Nie ma pardonu* (*Pardon wird nicht gegeben*), dwie części trylogii amazońskiej: *Podróż do krainy wiecznego życia* (*Die Fahrt ins Land ohne Tod*) i *Błękitnego tygrysa* (*Der blaue Tiger*), a także *Hamleta*, czyli *kres długiej nocy* (*Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende*).

⁷ Dorota Sośnicka w 2003 roku miała nadzieję na zmianę, co wyraziła we wstępie do cytowanego już artykułu: „Zainteresowanie Döblinem ożyło także w Polsce: jeden z zeszytów »Literatury na Świecie« z 1994 r., poświęcony twórczości niemieckojęzycznych Żydów, przypomina biografię pisarza [...]. Dwa lata później, w październiku 1996 r., Wschodnoniemiecka Rada Kultury (Ostdeutscher Kulturrat) zorganizowała w Szczecinie we współpracy z Uniwersytetem Szczecińskim niemiecko-polską konferencję poświęconą pamięci [...] pisarza. Tak więc krok po kroku Döblin wyrывa się z otchłani zapomnienia” (D. Sośnicka, *Alfred Döblin: szkic do portretu...*, s. 44–45). Niestety, po niemal dwudziestu latach od wydrukowania powyższych słów można stwierdzić, że było to tylko przelotne zainteresowanie.

⁸ A. Döblin, *Posłowie*, w: tegoż, *Berlin Alexanderplatz. Dzieje Franciszka Biberkopfa*, tłum. I. Czermakowa, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 601.

⁹ Cyt. za: D. Sośnicka, *Alfred Döblin: szkic do portretu...*, s. 48.

waniem a autonomią, między społeczeństwem a indywidualnością. Przyjrzyjmy się jej zatem bliżej.

* * *

Alfred Döblin urodził się 10 sierpnia 1878 roku w Stettinie (dzisiejszym Szczecinie), leżącym w granicach Cesarstwa Niemieckiego¹⁰. Ojciec przyszłego literata pochodził z rodziny żydowskiej i przybył do rozrastającego się miasta siedem lat wcześniej. Max Döblin parał się handlem: prowadził najpierw skład odzieżowy, a następnie zakład krawiecki, który przynosił umiarkowane zyski. Matka Alfreda, Sophie z domu Freudenheim, była Żydówką, córką wiejskiego kupca nienawykłą do innej pracy niż zajęcia gospodarcze i kiedy przeniosła się do miasta, jej przyzwyczajenia nie uległy zmianie. Małżeństwo zawarte z rozsądku nie należało do szczęśliwych, ponieważ Max interesował się przede wszystkim sztuką, Sophie zaś nie podzielała tej pasji, co więcej, nie potrafiła zrozumieć temperamentu ani ekscentrycznego zachowania męża. Inklinacje artystyczne odziedziczyli po nim oprócz bohatera artykułu także inni synowie. Dwaj, mimo że pracowali jako kupcy, zajmowali się muzyką, a czwarty z nich wybrał drogę zawodowego aktora¹¹. Natomiast córka przejęła charakter po matce, bardziej ceniącej bezpieczeństwo finansowe i drobnomieszczański styl życia. Döblinowie wielokrotnie zmieniali adres w obrębie niemieckiego Szczecina¹².

Względnie bezpieczne dzieciństwo Alfreda¹³ skończyło się w 1888 roku, kiedy to Max wyemigrował do Ameryki z młodszą prawie o dwadzieścia lat partnerką, pozostawiwszy żonę wraz z czterema chłopcami i dziewczynką. Ich sytuacja stała się rozpaczliwa, pieniędzy nie wystarczało nawet na zaspokojenie podstawowych potrzeb. Dzieci musiały zrezygnować z edukacji szkolnej i rozpocząć prywatną naukę domową, której poziom był znacznie niższy niż zajęć prowa-

¹⁰ Informacje o życiu pisarza czerpię z jego biografii (R. Links, *Alfred Döblin*, Volk und Wissen Volkseigener, Berlin 1976) i kilku artykułów (D. Sośnicka, *Alfred Döblin: szkic do portretu...*; I. Höverkamp, *Alfred Döblin*, tłum. A. Kühnemann, „Zeszyty Edukacji Kulturalnej” 2009, nr 63/64, s. 136–151; J. Koprowski, *Jeden trudny żywot*, „Argumenty” 1978, nr 41, s. 16).

¹¹ Najstarszy z braci wiele lat później popełnił samobójstwo z powodu nieszczęśliwej miłości do Polki. Wspominam o tym, ponieważ wydaje się, że życie Döblina było wyraźnie naznaczone tragicznymi chwilami, które nieustannie na niego wpływały i odcisnęły się na jego postrzeganiu rzeczywistości. W 1919 roku zginęła w Berlinie od wybuchu granatu siostra pisarza. W okresie II wojny światowej drugi brat umarł w hitlerowskim obozie koncentracyjnym, szwagierka została zamordowana podczas usuwania osób chorych psychicznie ze szpitali, a syn stracił życie na froncie.

¹² Na temat adresów, pod którymi mieszkali, zob. D. Sośnicka, *Alfred Döblin: szkic do portretu...*, s. 46.

¹³ Pierwsze lata życia pisarza badaczka komentuje następująco: „O swoim dzieciństwie w przedwojennym Szczecinie, »ponurym, podupadającym, prowincjonalnym mieście«, wypowiedział się rzadko i niechętnie, nic dziwnego – nie było to przecież szczęśliwe dzieciństwo” (D. Sośnicka, *Alfred Döblin: szkic do portretu...*, s. 47).

dzonych w placówkach publicznych. Z powodu utraty zarobku i pogrążania się w długach – zaciągniętych jeszcze przez Maxa – rodzina została zmuszona do przeniesienia się do Berlina.

Stolica Niemiec pod koniec lat 80. XIX wieku zaczęła zyskiwać rangę stolicy kulturalnej Europy, a apogeum świetności przeżywała już w następnym stuleciu, w latach 20., kiedy zbierała się tam plejada gwiazd kina, teatru, muzyki, literatury i malarstwa¹⁴. Alfred Döblin jednak dostrzegał inną stronę niemieckiej metropolii, tę, którą później opisał w powieści *Berlin Alexanderplatz* oraz określił słowami: „[Jest to – B.B.] szczególnie zdeprawowane miasto grzechu, połączone siecią pociągów, zatłoczone podburzonymi wołami roboczymi [...], których płuca wypełnione trującymi oparami fabryk wydają śmiertelny charkot [...]. Tu wszystko gniło od początku”¹⁵. Berlin stanowił dla niego miejsce wywołujące ambiwalentne uczucia: jawił mu się z jednej strony jako świat zepsucia i upadku, ale z drugiej – jako przestrzeń, w której czuł się u siebie.

Niemniej przeprowadzka nie zakończyła problemów. W metropolii mieszkał zamożny brat matki pisarza, zajmujący się lukratywnym handlem drzewnym¹⁶, jej drugi brat kierował filią firmy w Breslau. Najstarszy syn miał pomagać w zakładzie wuja i za zarobione pieniądze utrzymywać resztę rodziny, lecz dochód pozwalał na zaspokajanie tylko elementarnych potrzeb. To doświadczenie wywarło ogromny wpływ na Döblina, wspominającego po latach: „Zostało we mnie przeświadczenie, że my, że ja, należymy do biednych”¹⁷.

W Stettinie późniejszy autor *Hamleta, czyli kresu długiej nocy* przeszedł niepełną edukację w szkole podstawowej. W stolicy Niemiec kontynuował naukę w szkole gminnej (Gemeindeschule), a trzy lata potem wysłano go do liceum, które ukończył dopiero w wieku dwudziestu dwóch lat. Poznawał w tym czasie teksty europejskich filozofów, m.in. czytał dzieła Spinozy, Schopenhauera, Hölderlina i Nietzschego. Napisał też powieść *Jagende Rosse* (Konie w galopie)¹⁸ oraz dwa opowiadania, opublikowane dopiero w *Dzielałach wybranych* w 1981 roku. Nie są to pierwsze dokumenty jego twórczości: w zeszycie szkolnym z początku lat 90. XIX wieku odnaleziono opowiadanie, baśń i studium z teorii muzyki¹⁹.

¹⁴ Zob. A. Riche, *Berlin. Metropolia Fausta*, tłum. Z. Kunert, W.A.B., Warszawa 2016, s. 24–28.

¹⁵ Cyt. za: tamże, s. 241.

¹⁶ Podobna historia stanowi osnowę fabuły *Nie ma pardonu*, dlatego można spotkać opinie, że jest to powieść częściowo autobiograficzna.

¹⁷ Cyt. za: D. Sośnicka, *Alfred Döblin: szkic do portretu...*, s. 48.

¹⁸ Tytuły pozycji, które nie doczekały się tłumaczenia na język polski, zachowuję w oryginale, a w nawiasie proponuję własny przekład. W przypadku odwrotnym, czyli gdy tłumaczenie tytułu utrzymało się w tekstach polskojęzycznych, najpierw podaję wersję polską, a w nawiasie tytuł niemiecki.

¹⁹ Zob. Ch. Althen, *Bez tych impulsów proza niemiecka byłaby nie do pomyślenia*, tłum. D. Sośnicka, „Pogranicza” 2003, nr 4, s. 58.

Od okresu młodzięczego do końca życia będzie tworzył kolejne powieści, dramaty, opowiadania; po latach powie: „Piszę szybko i bez trudu. Wahanie się oznacza zawsze przeciąganie, osłabienie natchnienia [...]”²⁰. Pani Döblin z niezadowoleniem przyglądała się działalności literackiej syna, uważała bowiem, że paranie się sztuką nie może przynieść zysków i jest marnotrawieniem czasu. Autorytarne podejście Sophie wyraźnie akcentuje Dorota Sośnicka, która zarzuca jej negatywny wpływ na kształtujący się młody umysł pisarza:

W trzeźwej ocenie matki, łączącej zmysł praktyczny z drobnomieszczańskim kultem pieniądza, artystyczna wrażliwość i talenty ojca były nie tylko bezwartościowe, ale wręcz śmieszne i godne pogardy. Z podobną oceną zresztą było konfrontowane pisarstwo Alfreda: aż do śmierci matki, wskutek jej „pogardy, ograniczoności, gorzkiego, aroganckiego rygoryzmu”, Döblin postrzegał siebie jako „artystę z nieczystym sumieniem” [...]”²¹.

W 1900 roku zaprzyjaźnił się z późniejszym redaktorem pisma „Der Sturm” Herwarthem Waldenem, dzięki którego pomocy wydał artykuł teoretyczno-literacki *Gespräche mit Kalypso. Über die Musik* (Rozmowa z Kalipso. O muzyce) oraz powieść *Der schwarze Vorhang* (Czarna zasłona). Ponadto od roku 1910 zaczął czynnie uczestniczyć w działalności stowarzyszenia literackiego, które powstało wokół berlińskiego tygodnika. W tym samym czasie zdecydował się podjąć naukę na stołecznej uczelni medycznej, na kierunku neurologia i psychiatria²². Studiowanie pociągało za sobą presję rodziny; szczególnie Sophie zakładała, że pomyślne ukończenie studiów przez syna przyczyni się do ratowania domowego budżetu.

Dla Alfreda jednak medycyna oznaczała coś więcej niż możliwość zarobienia pieniędzy i osiągnięcia wyższego statusu społecznego. Chęć niesienia pomocy tym, którzy nie mogą na nią liczyć skądinąd, była dla niego istotnym elementem życia, przejawiającym się nie tylko w twórczości pisarza, lecz także w codziennej praktyce. Będąc asystentem, a potem lekarzem, nie potrafił zaakceptować traktowania pacjenta jako sumy narządów, nie mógł się zgodzić na podejście redukcyjne, w którym człowiek staje się wyłącznie chorym ciałem.

²⁰ Cyt. za: tamże, s. 59.

²¹ D. Sośnicka, *Alfred Döblin: szkic do portretu...*, s. 46.

²² Doświadczenia lekarskie wyraźnie zaznaczyły się w twórczości Döblina. Interpretację jednego z opowiadań pod tym kątem przeprowadza Renata Cieślík w artykule *Lekarz ekspresjonista. „Mord na kwiecie kaczeńca” Alfreda Döblina* (zob. R. Cieślík, *Der Arzt als Expressionist. Die Ermordung einer Butterblume von Alfred Döblin*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Germanica” 2004, nr 4, s. 165–178). Z kolei Józef Wittlin wymienia Döblina jako jednego z trzech lekarzy (oprócz internisty Georges’a Duhamela i ginekologa Louisa-Ferdinanda Céline’a), którzy byli zarazem wybitnymi pisarzami, zajmującymi się człowiekiem od stóp do głów (zob. J. Wittlin, *Apollo i Asklepios*, w: tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 528–534).

Zanegował tym samym założenia medycyny z początku XX wieku i traktował chorych całościowo, dzięki czemu pacjent z interesującego przypadku przeobrażał się w istotę ludzką.

Niektóre z ustaleń Döblina pokrywają się z refleksjami Sigmunda Freuda, a psychoanaliza wydawała się mu praktyką terapeutyczną zdolną dotrzeć zarówno do ducha, jak i do ciała. Uważał, że te dwa konstytutywne składniki jednostki ludzkiej nie mogą podczas leczenia zostać od siebie odseparowane: ciało nie istnieje bez ducha, duch nie może egzystować bez ciała, dlatego medycyna powinna się skupić na ich wspólnym badaniu. Na 70. urodziny autora *Ego i id* bohater artykułu napisał do niego: „Musi zdumiewać, prowokować fakt, że właśnie te rzeczy, z których człowiek jest najbardziej dumny, które go charakteryzują, są dziełem tego niezauważonego, niezmierzonego czegoś. To coś to dusza”²³. Niemniej zachwyt – co częste w przypadku Döblina – ostatecznie minął. Po czasie berliński lekarz stwierdził, że nauki Freuda niczego nie wnoszą, i zupełnie odrzucił metody zaproponowane przez psychoanalizę.

Wróćmy jeszcze na chwilę do lat wcześniejszych. W 1905 roku pisarz uzyskał tytuł doktora na podstawie rozprawy *Gedächtnisstörungen bei der Korsakoffschen Psychose* (Zaburzenia pamięci w psychozie Korsakowa). Pierwszą posadę otrzymał w zakładzie psychiatrycznym w Prüll nieopodal Ratyzbony, nie pracował tam jednak długo, ponieważ znalazł zatrudnienie jako asystent w zakładzie dla obłąkanych na terenie dzisiejszej dzielnicy Berlina – Buchu. W 1911 roku zaprzyjaźnił się w szpitalu z pielęgniarką Friedą Kunke, a z ich związku przyszedł na świat syn Bodo. Romans nie trwał zbyt długo, po narodzinach swojego pierwszego dziecka Döblin zdecydował się odejść.

Intensywne życie zawodowe i emocjonalne nie przeszkodziło autorowi *Błękitnego tygrysa* w pracy twórczej: w 1912 roku opublikował zbiór opowiadań zatytułowany *Die Ermordung einer Butterblume* (Mord na kwiecie kaczeńca). W tekstach tych ujawniają się tendencje artystyczne rozwijane w późniejszych latach, określane przez badaczy mianem ekspresjonistycznych: skłonność do mieszania różnorodnych stylów, do rezygnowania z autorytarnego narratora oraz do stosowania techniki montażu filmowego²⁴. Z ekspresjonizmem pisarz – jak to miał w zwyczaju – w końcu zerwał, co z perspektywy czasu skomentuje słowami: „Odwróciłem się od klasycznego »piękna«, jeszcze bardziej niż moi ekspresjoniści, którzy mnie z tego powodu uważali za heretyka”²⁵. Nie tylko ekspresjoniści będą Döblina uznawali za odszczepieńca: brak wyraźnego opowiedzenia się po którejś ze stron nieraz przysporzy mu kłopotów i nieprzyjemności.

W styczniu 1912 roku ożenił się ze studentką medycyny Erną Reiss, poznaną w zakładzie dla obłąkanych Am Urban w Berlinie. Niedługo potem małżeń-

²³ Cyt. za: D. Sośnicka, *Alfred Döblin: szkic do portretu...*, s. 53.

²⁴ Zob. Ch. Althen, *Bez tych impulsów proza niemiecka...*, s. 59.

²⁵ Cyt. za: R. Karst, *Alfred Döblin*, w: *Encyklopedia współczesna*, red. J.W. Gomułicki i in., t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959, s. 118.

stwo doczekało się pierwszego syna, który przyszedł na świat 27 października. W następnych latach Döblinom urodziło się jeszcze trzech męskich potomków: kolejno Wolfgang w 1915, Klaus w 1917 i Stefan w 1926 roku. Rodzice już w 1912 roku wystąpili z gminy żydowskiej i synów ochrztili w Kościele protestanckim. Nie byli przykładem idealnej pary; Ingeborg Höverkamp stwierdza: „[...] także w jego małżeństwie zdarzały się kryzysy, lecz przypuszczalnie mając w pamięci doświadczenia z dzieciństwa, gdy własny ojciec opuścił rodzinę, powracał jednak zawsze do żony Erny”²⁶. Mimo wszystko ich związek przetrwał burzliwe lata 20. i 30., II wojnę światową, emigrację i zakończył się dopiero wraz ze śmiercią Alfreda.

W berlińskiej dzielnicy robotniczej, nieopodal Alexanderplatzu, Döblin otworzył prywatną praktykę lekarską. Podjął tę decyzję ze względu na chęć niesienia pomocy biedniejszej części społeczeństwa, która miała ograniczone możliwości korzystania z opieki zdrowotnej. Zajmował się głównie schorzeniami wewnętrznymi i nerwicami. Rozpoczął również pracę nad powieścią futurystyczną zatytułowaną *Die drei Sprünge des Wang-Lun* (Trzy skoki Wang-Luna). Podsumowując zabiegi artystyczne, jakimi posłużył się w tym utworze, Christina Althen zaznacza: „W *Wang-Lunie* antycypował Döblin zdobycze techniki filmowej i symulacji komputerowej, szybko zmieniające się obrazy, zbliżenia, obraz panoramiczny, perspektywę z lotu ptaka”²⁷.

Wspomniawszy o futuryzmie, należałoby zwrócić uwagę na odpowiedź pisarza na *Manifest techniczny literatury futurystycznej*, którą opublikował w „Der Sturm”. Mimo że *Wang-Lun* według badaczy jest bodaj pierwszą powieścią futurystyczną, sam Döblin nie do końca akceptował założenia programowe nakreślone przez Filippa Tommasa Marinettiego:

Dla nas obydwu, Marinetti, wszystko tu jasne: nie chcemy żadnych upiększeń [...], lecz [licząc się dla nas – B.B.] hart, zimno i ogień, łagodność, transcendentalność i szok – bez opakowania. [...] Odrzucamy wspólnie wszystko, co nie jest nasycone rzeczywistością. [...] Do tego miejsca kroczymy razem... [...] [Jednak – B.B.] Pan lata w powietrzu. Nie można wątpić w uczciwość Pańskich wysiłków, ale uważam, że są godne ubolewania. [...] Niech Pan nie zapomina, że nie ma sztuki, lecz są tylko artyści, z których każdy rozwija się na swój sposób²⁸.

Cytowana wypowiedź odzwierciedla skłonność Döblina do niepełnego i zachowawczego utożsamiania się z poszczególnymi stylami, grupami, ideologiami. Jedyne epizod całkowitej identyfikacji stanowiła dla pisarza działalność

²⁶ I. Höverkamp, *Alfred Döblin...*, s. 139.

²⁷ Ch. Althen, *Bez tych impulsów proza niemiecka...*, s. 60.

²⁸ Cyt. za: Ch. Baumgarth, *Futuryzm w Niemczech*, w: tejsze, *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 141–142.

prorewolucyjna w latach 20., ale też tylko do czasu, gdy dostrzegł, że z hasłami głoszonymi przez współtowarzyszy nie idą w parze czyny, a za sloganami kryją się gra polityczna i walka o władzę.

W 1914 roku rozpoczął przygotowania do stworzenia historii nazwanej *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* (Pana Wacka walka z turbiną parową), w której podjął próbę refleksji nad rzeczywistością Berlina na początku XX stulecia i ukazał „nowoczesną cywilizację przemysłową bazującą na chciwości i wyzysku”²⁹. Mimo uczestnictwa w I wojnie światowej – był lekarzem wojсковym – nie przerywał pracy nad kolejnymi tekstami. W 1916 roku przystąpił do pisania powieści *Wallenstein*, mówiącej o wielkim XVII-wiecznym konflikcie zbrojnym, lecz nie z punktu widzenia znanych wydarzeń historycznych. Grass charakteryzuje ją następująco:

Oto jak Döblin rozkłada akcenty: zwycięstwa, klęski, przedsięwzięcia na miarę państwową, to, co występuje w historii jako wojna trzydziestoletnia, jest dla niego kwestią uboczną, często wartą tylko wzmianki. [...] o wszystkim tym wspomina mimochodem, ponieważ to należy do historii, ale to nie jest historia, to znaczy mnogość bezsensownych i chronologicznie dokonujących się wydarzeń, to nie ta historia, którą Döblin pragnie skompromitować³⁰.

Autora bowiem „interesuje bałagan związany z poszukiwaniem przez armie kwater zimowych; jego interesuje zawilóść dworskich intryg nie do rozwiązania, ciągnących się od kancelarii przez ogrody pałacowe i tajemne pomieszczenia aż do konfesjonału”³¹.

Po zakończeniu I wojny światowej pisarz zaangażował się w berliński ruch rewolucyjny i zbliżył poglądami do Niezależnej Socjaldemokratycznej Partii Niemiec (USPD), która uważała się za jedyną godną spadkobierczynię ruchów robotniczych pod względem programów gospodarczych i społecznych. Dzielenie poglądów z lewicowymi aktywistami wynikało nie tylko z przekonań politycznych bohatera artykułu, lecz także z jego codziennych obserwacji lekarskich. Döblin dostrzegał wyalienowanie swoich pacjentów: byli to wyłącznie przedstawiciele ubogiej, nierzadko zdemoralizowanej części społeczności, zmagający się z nędzą, brakiem mieszkań, alkoholizmem i niedożywieniem.

Jako swe główne cele USPD głosiła zniesienie monarchii i równą dystrybucję wszelkich dóbr materialnych i duchowych, jednak zdrada bardziej pravicowo zorientowanego skrzydła przyniosła szybkie załamanie się rewolucji. Wydarzenia te mocno rozczarowały i zasmuciły pisarza, który dał wyraz niezadowoleniu w publikowanych od 1919 do 1922 roku (pod pseudonimem Linke Poot) artykułach krytykujących bieżącą sytuację na scenie politycznej; szczególnie

²⁹ D. Sośnicka, *Alfred Döblin: szkic do portretu...*, s. 50.

³⁰ G. Grass, *O moim nauczycielu...*, s. 125.

³¹ Tamże, s. 126.

ostro atakował Republikę Weimarską. Część owych artykułów została zebrana w 1921 roku w tomie *Der deutsche Maskenball* (Niemiecki bal maskowy). W tym czasie autor *Błękitnego tygrysa* udzielał się w Stowarzyszeniu Ochrony Literatów Niemieckich (Der Schutzverband deutscher Schriftsteller); organizacja ta skupiała się przede wszystkim na walce z cenzurą oraz wspieraniu niezależności pisarzy. W 1922 roku poznał Yollę Niclas – fotografkę, która w jego dalszym życiu odegrała doniosłą rolę jako przyjaciółka i towarzyszka działalności artystycznej.

Pod koniec 1921 roku Döblinowi powierzono dział teatralny w „Prager Tablatt” (ukazującym się nieprzerwanie od roku 1876) i praca ta pozwoliła mu zachować bezpieczeństwo finansowe podczas inflacji. Rozpoczął przygotowywanie obszernej powieści *Berge, Meere und Giganten* (Góry, morza i giganci). Zarysowuje w niej problem walki dwóch opozycyjnych sił: techniki i natury; ta druga próbuje się przeciwstawić niszczyielskiej aktywności człowieka: „Głównym miejscem akcji jest Grenlandia, w której [sic!] odkryto nowy obszar osadniczy, zaczęto tam usuwać z ziemi lód, wysadzać wulkany Islandii, aby wykorzystać je jako źródło energii. Wszystko to burzy równowagę ekologiczną, rozbudza-
jąc zalążki prehistorycznych zwierząt i roślin [...]”³². Sośnicka podsumowuje *Berge, Meere und Giganten* następująco: „W monumentalnej epopei negatywnej kreśli Döblin przerażającą wizję ludzkości w dobie całkowitej technicyzacji i bezwzględного racjonalizmu, stawiając jakże aktualne pytanie: »Co się stanie z człowiekiem, jeżeli nadal będzie tak żyć?«”³³.

W 1924 roku pisarz udaje się w odwiedzinach do Polski. Pierwotnie chciał zobaczyć Palestynę, by lepiej poznać tradycję narodu żydowskiego, lecz zmienia decyzję³⁴, ponieważ ma „bardzo krytyczne nastawienie do syjonizmu”³⁵. Relacja z wyprawy zostaje wydana w zbiorze reportaży *Podróże po Polsce* (*Reise in Polen*). Jest to najdłuższy z wyjazdów, jakie Döblin odbywa do 1933 roku. Berlin opuszcza tylko na kilkudniowe wycieczki do Pragi, Francji i miasta urodzenia. W Szczecinie stara się o posadę lekarza, spotyka się jednak z odmową, której przyczynę upatruje w swoim żydowskim pochodzeniu. Poza tym mieszka

³² Ch. Althen, *Bez tych impulsów proza niemiecka...*, s. 62.

³³ D. Sośnicka, *Alfred Döblin: szkic do portretu...*, s. 50.

³⁴ Na marginesie warto dodać, że jego zainteresowanie Polską i Polakami nie ograniczało się tylko do kilkumiesięcznej wyprawy. Wittlin w przedmowie do tłumaczenia *Die Fahrt ins Land ohne Tod* zaznacza: „Nazwisko Alfreda Döblina nie jest u nas obce, chociaż trzeba przyznać, że wielki pisarz niemiecki zna Polskę lepiej niż Polacy – jego dzieła” (J. Wittlin, *Przedmowa*, w: A. Döblin: *Podróż do krainy wiecznego życia*, tłum. L. Szenwald, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1939, s. 5). Bohater artykułu orientował się również w jakimś stopniu w literaturze kraju, który odwiedził. W 1936 roku opublikował recenzję *Soli ziemi* w „Pariser Tageszeitung” (zob. A. Döblin, *Polski wojak Szwedk. O powieści „Sól ziemi” Józefa Wittlina*, tłum. M.A. Noga, „Konteksty Kultury” 2017, nr 14, z. 2, s. 133–137). Zapoznał się też z klasyką literatury polskiej (zob. A. Döblin, *Wielce szanowny Panie...*, w: *Pisarze świata Mickiewiczowi*, red. J. Parandowski, Czytelnik, Warszawa 1962, s. 178–180).

³⁵ D. Sośnicka, *Alfred Döblin: szkic do portretu...*, s. 54.

wyłącznie w stolicy Niemiec, a w szkicu autobiograficznym pisze o czasie tam spędzonym:

Pierwsze spojrzenie wstecz: siedzę w małej kawiarni przy Alexanderplatz i nagle przychodzi mi na myśl: w tej okolicy, tu, we wschodnim Berlinie, siedzę już od lat czterdziestu. Tutaj chodziłem do szkoły, z przerwami, tutaj odbywałem studia, praktykę asystencką. Przeżyłem wojnę, wciąż powracając między Alexanderplatz a Jannowitzbrücke [...] ³⁶.

W kolejnych latach Döblin angażuje się w życie literackie i obywatelskie, należy od 1924 roku do Towarzystwa Przyjaciół Nowej Rosji (Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland) – organizacji mającej na celu propagowanie przyjaźni i współpracy między intelektualistami z Niemiec i ZSRR. Jeździ po kraju z odczytami i wykładami dotyczącymi zagadnień literackich i społecznych. Jest również członkiem stowarzyszenia Gruppe 1925, zrzeszającego lewicowo zorientowanych pisarzy, którzy przede wszystkim wspierają młodych artystów oraz dążą do złagodzenia rosnącej kontroli kultury i sztuki w Republice Weimarskiej. Oprócz Döblina w organizacji udzielają się Johannes Becher, Egon Erwin Kisch i Bertolt Brecht.

W 1927 roku ukazał się rytmizowany epos *Manas*, opowiadający o królestwie zmarłych położonym w Himalajach. Sośnicka zauważa, że zakończenie prowokuje do refleksji: „Utwór ten pozostawia [...] po sobie otwarte pytanie: »Co się stanie w naszym społeczeństwie z dobrym człowiekiem?«” ³⁷. Problematyka egzystencjalna, rola ludzi we współczesnym świecie oraz powtórne zaakcentowanie zderzenia dwóch sfer: techniki i natury – to podstawowe kwestie poruszone w eposie. Döblin nawiązał do nich także w traktatach filozoficznych opublikowanych w dwóch zbiorach: *Das Ich über die Natur* (Ego o naturze) i *Unser Dasein* (Nasze istnienie).

Następny rok przyniósł artyście zaszczytne zaproszenie do grona członków Pruskiej Akademii Sztuk Pięknych. Został również przewodniczącym Aktionsgemeinschaft für geistige Freiheit (Wspólnoty na rzecz Wolności Intelktualnej). Stowarzyszenie to sprzeciwiało się wprowadzeniu ustawy cenzorskiej, której nazwa w dosłownym tłumaczeniu brzmi: „Prawo do ochrony młodzieży przed skryptami (literaturą) śmieci i brudu” (*Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften*) ³⁸. Przyjęcie owego zarządzenia rozczarowało pisarza i przesądziło o jego wystąpieniu z SPD (do której przeszedł po rozłamie w USPD).

W październiku 1929 roku wydawnictwo S. Fischer opublikowało najbardziej znaną powieść Döblina *Berlin Alexanderplatz*. Dzieje Franciszka

³⁶ Cyt. za: J. Koprowski, *Jeden trudny żywot...*, s. 16.

³⁷ D. Sośnicka, *Alfred Döblin: szkic do portretu...*, s. 50.

³⁸ Ustawa jest dostępna pod adresem: <https://www.walther-kabel.de/node/589> [dostęp: 25.05.2022].

Biberkopfa, wcześniej drukowaną we fragmentach na łamach „Frankfurter Zeitung”³⁹. Szybko przyniosła ona autorowi światowy sukces (doczekała się ponad 35 tłumaczeń) i zapewniła stabilizację finansową: w ciągu ośmiu miesięcy wyprzedano nakład 40 tysięcy egzemplarzy. Została uznana za jedną z najważniejszych powieści miejskich okresu międzywojennego, jest porównywana do *Uliksa* Jamesa Joyce’a czy *Manhattan Transfer* Johna Dos Passosa. Już rok później niemieckie radio podjęło się stworzenia słuchowiska opartego na historii Biberkopfa, ale z powodów politycznych i artystycznych zawieszono emisję; dopiero w 1950 roku zdecydowano się zaprezentować nagranie na antenie.

W końcu lat 20. Döblin coraz mniej przychylnie podchodził do idei rewolucji i myślenia lewicowego. W 1931 roku opublikował książkę *Wissen und Verändern!* (Wiedza i zmiana) wraz z *Offene Briefe an einen jungen Menschen* (List otwarty do młodego człowieka), które wzbudziły spore kontrowersje, ponieważ pierwszy raz w drukowanym tekście pisarz ten wyraził jednoznaczny sprzeciw wobec ideologii socjalistycznej. Wcześniej też zauważał pewne niepokojące oznaki świadczące o jej niekonsekwencji i o rozdzwieku między postulatami a rzeczywistością: pierwsza fala rosyjskich emigrantów przedstawiała mu się raczej jako burżuazja, która zabawia się w drogich berlińskich lokalach, niż jako ludzie poszukujący schronienia⁴⁰. Z czasem coraz mocniej atakował socjalistów, szczególnie ich zachłanność i rozrzutność oraz to, że na ideach równości zbudowali własny sukces; przykładem takiego działacza był dla autora *Błękitnego tygrysa* Erwin Piscator, który obnosił się oficjalnie ze swoim bogactwem⁴¹. Grupa lewicowych literatów skupiona wokół radykalnego Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (Związku Pisarzy Proletariacko-Rewolucyjnych) nie pozostawała Döblinowi dłużna i oskarżała go o socjalfaszyzm (socjaldemokrację), czyli zbytne popieranie idei republikańskich⁴².

Następne lata nie przynoszą bohaterowi artykułu wytchnienia. Tak jak większość niemieckich artystów żydowskiego pochodzenia i sympatyków – nieistotne, że byłych – myśli lewicowej, po podpaleniu przez NSDAP Reichstagu w nocy z 27 na 28 lutego 1933 roku został okrzyknięty „asfaltowym literatem”⁴³ i zmuszony do ucieczki z kraju. Po latach wspominał: „Wyjeżdżając [...], opuszczałem wspaniałe, bogate i gwarne miasto, jakby utuczone nadmiarem tętniącego w nim życia. Berlin był wówczas prawdziwą stolicą, centrum, miejscem krzyżowania się spraw ducha z przyziemnymi, polityką i gospodarką, dla obcych miastem

³⁹ Zob. I. Luba, *Berlin. Szalone lata dwudzieste, nocne życie i sztuka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 175. Tytuł *Berlin Alexanderplatz* został dookreślony przez podtytuł za sprawą sugestii wydawcy.

⁴⁰ Zob. A. Riche, *Berlin. Metropolia Fausta...*, s. 388.

⁴¹ Tamże, s. 459.

⁴² Tamże, s. 461.

⁴³ Zob. D. Sośnicka, *Alfred Döblin: szkic do portretu...*, s. 51.

szalonym⁴⁴. Przez Szwajcarię przedostał się do Paryża. Emigracja i zmiana warunków bytowych nie spowodowały zawieszenia pracy nad kolejnymi książkami. Mimo przeżywanych trudności pisarz w pewien sposób wyszedł z opresji obronną ręką. Wszak wielu potępionych artystów wołało popełnić samobójstwo, niż żyć w faszystowskich Niemczech czy udać się na tułaczkę po świecie⁴⁵.

Pierwsza powieść Döblina wydrukowana na obczyźnie (ukazała się w Amsterdamie) nosi tytuł *Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall* (Babilońskie wędrówki, czyli przez dumę przychodzi upadek). Jest to opowieść fantastyczna o bogu aryjsko-babilońsko-chaldejskim, który poszukuje minionej rzeczywistości, zasnął bowiem na dwa tysiące lat i po przebudzeniu nie potrafi zrozumieć, dlaczego wszystko uległo tak olbrzymim zmianom, a jego nie otacza się już czcig. W tym samym roku twórca pracuje nad „małą powieścią berlińską” *Nie ma pardonu* (*Pardon wird nicht gegeben*), wydaje również zbiór esejów i opowiadań *Flucht und Sammlung des Judenvolks* (Ucieczka i konglomeracja ludu żydowskiego). Jedno z opowiadań z tomu jest dostępne polskiemu czytelnikowi: *Baśń o technice* (*Das Märchen von der Technik*)⁴⁶. Zawiera krótką historię żydowskiej rodziny, która ucieka z ukraińskiego miasteczka w obawie przed prześladowaniami i gubi się w wielkim świecie. Co interesujące, autor zazwyczaj prezentuje technikę negatywnie, a w tym skromnym tekście jest wręcz przeciwnie – to właśnie radio pozwala członkom rodziny się odnaleźć.

Pierwsze lata emigracyjnej twórczości Döblina skomentował na łamach francuskiego tygodnika „Die Neue Weltbühne” Werner Türk, który określił je jako czas żydowskiego nacjonalizmu⁴⁷, lecz opinia ta nie wydaje się trafna, jeśli wziąć pod uwagę niechęć pisarza do jednoznacznego i bezkrytycznego przyjmowania ideologii⁴⁸. Monika Bednarczuk, przywołując sformułowanie Marcela Reicha-Ranickiego, twierdzi: „[...] żywił Döblina [...] to spór. Był Żydem, więc irytował go judaizm, był Prusakiem, więc krytykował Prusy i Niemcy [...]”⁴⁹.

⁴⁴ A. Döblin, *Powrót do Berlina*, tłum. A. Milewska, „Przegląd Polityczny” 2002, nr 57/58, s. 119.

⁴⁵ Zob. B. Kowalowa, *Z problematyki niemieckiej powieści na emigracji*, „Lubelskie Materiały Neofilologiczne” 1979, t. 8, s. 85–89.

⁴⁶ A. Döblin, *Baśń o technice*, tłum. K. Polechoński, „Odra” 1997, nr 4, s. 91–93.

⁴⁷ Zob. Quidam [W. Weintraub], *Alfred Döblin, wolontariusz chasydyzmu*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 20, s. 6.

⁴⁸ Trzeba mimo to przyznać, że opowiadał się za powstaniem państwa żydowskiego. Wspomina o tym Bertolt Brecht w liście do żony: „W Paryżu oburzył mnie Döblin, który proklamował państwo żydowskie z własną ziemią, kupioną przez Wall Street. W trosce o swoich synów czepiają się teraz wszyscy spekulacji terenem Syjonu. Tak więc Hitler sfaszyszował nie tylko Niemcy, lecz także Żydów” (cyt. za: R. Szydłowski, *Brecht*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986, s. 238).

⁴⁹ M. Bednarczuk, *Nowoczesność i znanie żydowskie: biograficzno-ideowe uwikłanie Juliana Tuwima, Alfreda Döblina, Kurta Tucholsky’ego*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 4, s. 75–104.

Po opublikowaniu *Nie ma pardonu* bohater artykułu przystąpił niezwłocznie do tworzenia trylogii amazońskiej *Kraina bez śmierci* (*Das Land ohne Tod*), w której znów uwypuklił problem zderzenia natury i cywilizacji. W 1936 roku cała jego rodzina otrzymała obywatelstwo francuskie, a synowie Klaus i Wolfgang zostali wcieleni do armii i walczyli później przeciwko III Rzeszy. Najstarszy syn już wtedy przebywał w Ameryce. W 1937 roku Döblin rozpoczął kolejną monumentalną powieść – *November 1918* (Listopad 1918), opowiadającą o losach Niemiec po I wojnie światowej. Historia ta przedstawia rozzczarowanie wynikające z niemożliwości zbudowania społeczeństwa demokratycznego, krach gospodarczy oraz społeczne konsekwencje owego kryzysu i innych ówczesnych wydarzeń.

Tymczasem wybuchła nowa wojna i zbliżanie się frontu do granic Francji zmusiło autora *Berlin Alexanderplatz* do powtórnej ucieczki. Posługując się wizą wystawioną w trybie wyjątkowym, przez Barcelonę, Madryt i Lizbonę przedostał się do USA, gdzie zamieszkał w Los Angeles i zatrudnił się przy tworzeniu scenariuszy w hollywoodzkim studiu filmowym Metro Goldwyn Mayer⁵⁰. Wszakże nie odpowiadało mu pisanie pod dyktando producentów: oddał zaledwie jeden dokończony scenariusz, *Mrs. Miniver*, który został przyjęty dość ciepło, ale nigdy nie doczekał się ekranizacji. Według Tomasza Manna ze współpracy z wytwórniami płynęły korzyści zarówno dla literatów, jak i dla firm producenckich⁵¹. Zniechęcony monotonnymi zadaniami Döblin nie przedłużył z wytwórnią umowy, która wygasła w październiku 1941 roku. Utraciwszy jedyne źródło dochodu (nie mógł też liczyć na wystarczające tantiemy ze sprzedaży książek), był wspierany finansowo przez European Film Fund (Europejski Fundusz Filmowy), który powstał specjalnie w celu pomocy emigrantom.

W 1941 roku pisarz przyjął chrzest katolicki⁵² z rąk jezuickiego kapłana. Podjęcie tej decyzji spowodowało konflikt z przyjaciółmi oraz przymusową izolację w kręgach emigranckich, choć sentyment Döblina do żydowskich korzeni nigdy nie był zbyt żywy. W latach 20., kiedy wystąpienia antysemickie w Niemczech przybierały na sile, próbował zapoznać się dokładniej z kulturą, z którą dawniej miał kontakt głównie przez nauki matki, ponieważ ojciec starał się równoważyć judaistyczną tradycję współczesnym stylem życia. Ucieczka z Europy przed zbliżającymi się faszystami i konwersja na katolicyzm znalazły

⁵⁰ Roczny kontrakt trwał od 8 października 1940 (zob. T. Mann, *Listy 1937–1947*, tłum. W. Jedlicka, T. Jętkiewicz, Czytelnik, Warszawa 1970, s. 275).

⁵¹ Tamże, s. 273–274.

⁵² Przemianę i światopogląd Alfreda Döblina komentuje w trzech artykułach Aleksander Rogalski – zob. A. Rogalski, *Alfred Döblin*, „Kierunki” 1957, nr 38, s. 8 (przedruk: A. Rogalski, *Alfred Döblin*, w: tegoż, *Profile i preteksty*, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1958, s. 127–138); tenże, *Droga Alfreda Döblina*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 16, s. 8–9; tenże, *Katolicka twórczość niemiecka*, w: tegoż, *Katolicyzm w Niemczech po II wojnie światowej*, Czytelnik, Warszawa 1952, s. 164–167.

literackie odzwierciedlenie w autobiograficznej powieści *Schicksalsreise* (Podróż przeznaczenia). Swoje przemyślenia i przemianę duchową Döblin opisał też w książce *Der unsterbliche Mensch* (Nieśmiertelny człowiek), która w Niemczech wywołała dość burzliwą dyskusję⁵³. I mimo że sam przyznawał: „[...] jedynie w chrześcijaństwie tkwią siły zdolne do przekształcenia i odrodzenia świata”⁵⁴, przyjęcie tej religii nie było definitywnym, bezdyskusyjnym zwieńczeniem poszukiwań. Hermann Kesten w siedemdziesiąte urodziny autora *Nie ma pardonu* zastanawia się:

Jak pogodzić jego wieczną, nienasyconą ciekawość [...] z jego samotnością. Jego żywy dowcip z jego radosną dziecinnością. Jego gorzyc i cierpkość z rozlewnością. Jego niezwykle bujną fantazję z precyzją myślenia przyrodniczego. Nieokiełznany temperament z taoizmem i z późniejszym katolicyzmem. Jego wspaniałe manieryzmy, genialnie pobieżne i niestałe, z melancholią i poetycznym uporem. Jego skłonność do rapsodyczności z jego skłonnością do filozofowania. [...] Bogactwo jego prowadzi ku nieporozumieniom...⁵⁵

Po zakończeniu wojny Döblin postanawia wrócić do Europy, nie jest to jednak podróż bez rozczarowań, gdyż jego emigrację z faszystowskich Niemiec traktowano jako dezercję, a powrót – jako oznakę konformizmu:

Czyż nie czytałem w artykułach pozostałego w domu wojennego literata o wyściełanych fotelach emigranta? Uciekać z jednego kraju do następnego – wszystkim tracąc... Latami jak żebrak... tak wyglądał mój wyściełany fotel. Pisałem i pracowałem jak nigdy... i skazany byłem nie tylko na zupełne milczenie, ubezwłasnowolniony, nawet więcej: zdegradowany, niżej byłem niż analfabeta tego kraju, który mógł przynajmniej rozmawiać ze swoim sąsiadem⁵⁶.

Nie przeprowadza się od razu do Berlina, najpierw znajduje zatrudnienie jako oficer we francuskim Departamencie Administracji Wojskowej położonym w Baden-Baden, gdzie stara się z zaangażowaniem przyczynić do odnowy demokracji. Niestety, rola Döblina polega w przeważającej mierze na cenzurze prasy w strefie okupowanej przez Francję – żaden tekst niemieckich autorów, w którym dopatrzone się propagowania idei faszystowskich, nie może zostać dopuszczony do druku. To pierwsze rozgoryczenie rzeczywistością, jaką bohater artykułu zastaje w odradzającej się Europie; cenzura zawsze była mu obca.

Zakłada czasopismo literackie „Das Goldene Tor” (Złota Brama) i na jego łamach negatywnie komentuje bieżącą politykę Niemiec oraz mocno atakuje postać Tomasza Manna. Żywi do niego niechęć, która przygasała na emigracji,

⁵³ Zob. A. Rogalski, *Droga Alfreda...*, s. 9.

⁵⁴ Cyt. za: tamże.

⁵⁵ Cyt. za: A. Rogalski, *Alfred Döblin...*, s. 129.

⁵⁶ Cyt. za: I. Höverkamp, *Alfred Döblin...*, s. 147.

ale swoje początki miała w dwudziestoleciu międzywojennym. Już wtedy Döblin był rozczarowany, gdyż uważał, że Mann odebrał mu zaszczytne miano najwybitniejszego pisarza niemieckiego⁵⁷.

Dopiero w 1947 roku pierwszy raz po wojnie odwiedza stolicę, wizyta jednak nie okazuje się szczęśliwa⁵⁸. Autor *Nie ma pardonu* wspomina: „[...] na myśl o jeździe do Berlina nie odczuwałem radości, a raczej niepokój”⁵⁹, „widziałem już tuzin zbombardowanych miast, więc bez trudu mogłem sobie wyobrazić, jak będzie wyglądał Berlin. Masakra jest masakrą [...]”⁶⁰. W ruinach dostrzega tylko widma dawnej metropolii, minionej rzeczywistości: „Teraz patrzemy na pustą Luisenstrasse, na próżno starając się odnaleźć ślady po tamtej tętniącej życiem ulicy sprzed kilku lat”⁶¹. Nie pozostaje w stolicy zbyt długo – już w 1949 roku przenosi się do Moguncji, gdzie zostaje jednym z inicjatorów i wiceprzewodniczącym Akademii der Wissenschaften und der Literatur (Akademii Nauk i Literatury).

Kolejne lata stanowią spore rozczarowanie. Kilka tekstów Döblina doczekało się reedycji i nowych tłumaczeń, ale czytelnicy zachodnioeuropejscy nie zwrócili szczególnej uwagi na jego twórczość. Nieprzychylnie traktuje się pracę bohatera artykułu dla rządu francuskiego i służbę synów w obcych armiach. Marginalizację powiększają dodatkowo wystąpienia w radiu i prasie, w których sprzeciwia się polityce wybaczenia i zapomnienia zbrodni. Wykluczenie, jakie go spotkało, Grass komentuje następująco:

Niebawem Brecht, podobnie jak to się stało z Kafką, będzie zinterpretowany do końca. Ale Alfredowi Döblinowi zaoszczędzono podobnego uprowadzenia na olimpijskie szczyty. Ten antyklasycystyczny⁶² pisarz nigdy nie należał do żadnej wspólnoty, nie miał też wspólnoty wrogów [...]. Tylko Alfred Döblin nie porusza żadnych kongresów, rzadko pociąga naszych germanistów, porywa niewielu czytelników⁶³.

⁵⁷ Zob. I. Małuszyńska, *Listy Döblina* [recenzja], „Twórczość” 1971, nr 8, s. 158.

⁵⁸ W liście do Mariana Podkowińskiego Döblin pisze o tym tak: „Postanowiłem osiąść na niemieckiej prowincji, ponieważ nie należy wracać do miasta, gdzie ma się więcej przyjaciół na cmentarzu niż na ulicach” (cyt. za: M. Podkowiński, *Z niemieckiego notatnika*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 48, s. 3).

⁵⁹ A. Döblin, *Powrót do Berlina...*, s. 119.

⁶⁰ Tamże, s. 119.

⁶¹ Tamże, s. 120.

⁶² Podobnego zdania jest Ingeborg Höverkamp: „Wyraźniejszego przeciwieństwa niż między Tomaszem Mannem, uznanym klasykiem, a »piszącym lekarzem« Döblinem nie można sobie wyobrazić. Tomasz Mann, zawsze w garniturze i z krawatem, nawet nad morzem w czasie wypoczynku, gentleman jak z książki z obrazkami, wywodzący się z bogatego mieszczaństwa [...]. Jest tak, jakby Tomasz Mann pisał w białych rękawiczkach. [...] Döblin ubrany swobodnie, w młodości komunista idealista, syn »zwykłych ludzi«, opisuje świat ludzi ubogich, skrzywdzonych, niepokornych, psychicznie niezrównoważonych [...]” (I. Höverkamp, *Alfred Döblin...*, s. 139).

⁶³ G. Grass, *O moim nauczycielu...*, s. 116–117.

Problem z ogłoszeniem ostatniej powieści – uznanej przez twórcę za najważniejszą – *Hamlet, czyli kres długiej nocy* (*Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*) potwierdza przytoczone słowa Grassa. Przez kilka lat książka nie mogła znaleźć wydawcy w Republice Federalnej Niemiec i dopiero w 1956 roku ukazała się w Niemieckiej Republice Demokratycznej. Autor nie potrafił się odnaleźć w zachodnioniemieckiej rzeczywistości i postanowił znów zamieszkać we Francji. „Alfred Döblin był wybitnym pisarzem i odważnym człowiekiem. Ale los obszedł się z nim i jego dziełami niesprawiedliwie”⁶⁴ – podsumowuje Jan Koprowski.

Za odprawę od rządu francuskiego i odszkodowanie od państwa niemieckiego po zawale serca bohater artykułu kupuje mieszkanie w Paryżu. Od 1953 do 1956 roku niemal stamtąd nie wychodzi, coraz mocniej daje mu się we znaki choroba Parkinsona. Sparaliżowany i prawie całkowicie oślepy, przebywa przede wszystkim w szpitalach. Od marca 1956 do czerwca 1957 roku mieszka w sanatorium Wiesneck w Buchenbachu koło Fryburga Bryzgowijskiego. Leczy się za otrzymaną rentę, pokrywa ona jednak zaledwie część kosztów opieki medycznej. Niedługo przed zgonem Döblin wyznaje: „Na swój sposób wiele rozmyślałem o życiu i śmierci [...]. Czym kończy się życie? Śmiercią? Ale śmierć to tylko puste słowo?”⁶⁵. Umiera 26 czerwca 1957 roku w szpitalu regionalnym w Emmendingen, nieopodal Fryburga. Spoczywa na cmentarzu we francuskiej wsi Housseras w Wogezach, obok swojego syna Wolfganga, który popełnił samobójstwo 21 czerwca 1940 roku podczas bitwy w tym rejonie. Żona pisarza trzy miesiące po śmierci męża postanowiła odebrać sobie życie. W 1978 roku Grass ufundował Nagrodę im. Alfreda Döblina, pierwszym jej laureatem został Gerold Späth⁶⁶.

* * *

Ponieważ biografia Alfreda Döblina nie jest w Polsce szerzej znana, a fakty dotyczące jego życia są rozproszone, zdecydowałem się na przedstawienie ich w miarę dokładnie, na tyle, na ile było to możliwe, zważywszy na charakter niniejszego tekstu. Z tego powodu również zwróciłem uwagę na elementy, które nie są bezpośrednio związane z zaangażowaniem społecznym i artystycznym. Przede wszystkim zaś chciałem nie redukować wizerunku autora *Berlin Alexanderplatz* do jednej, określonej postawy (co często się zdarza w jego przypadku), lecz ukazać wielowymiarowość tej postaci.

⁶⁴ J. Koprowski, *Jeden trudny żywot...*, s. 16.

⁶⁵ Cyt. za: D. Sośnicka, *Alfred Döblin: szkic do portretu...*, s. 56.

⁶⁶ Zob. N. Honsza, *Grass. Biografia*, Oskar, Gdańsk 2014, s. 131.

Bibliografia

- Althen Christina, *Bez tych impulsów proza niemiecka byłaby nie do pomyślenia*, tłum. D. Sośnicka, „Pogranicza” 2003, nr 4, s. 58–67.
- Baumgarth Christa, *Futuryzm w Niemczech*, w: tejże, *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 126–144.
- Bednarczuk Monika, *Nowoczesność i zamięż żydowskie: biograficzno-ideowe uwikłanie Juliana Tuwima, Alfreda Döblina, Kurta Tucholsky’ego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 4, s. 75–104.
- Cieślik Renata, *Der Arzt als Expressionist. Die Ermordung einer Butterblume von Alfred Döblin*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Germanica” 2004, nr 4, s. 165–178.
- Döblin Alfred, *Baśń o technice*, tłum. K. Polechoński, „Odra” 1997, nr 4, s. 91–93.
- Döblin Alfred, *Berlin Alexanderplatz. Dzieje Franciszka Biberkopfa*, tłum. I. Czermakowa, Czytelnik, Warszawa 1959.
- Döblin Alfred, *Błękitny tygrys*, tłum. G. Mycielska, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1957.
- Döblin Alfred, *Błękitny tygrys*, tłum. G. Mycielska, „Kierunki” 1957, nr 32, s. 7.
- Döblin Alfred, *Hamlet, czyli kres długiej nocy*, tłum. A. Linke, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966.
- Döblin Alfred, *Lublin*, tłum. A. Wołkowicz, „Scriptores” 2003, nr 1, s. 146–157.
- Döblin Alfred, *Mord na kwiecie kaczeńca*, tłum. M. Świętek, w: *Gabinet figur woskowych. Opowieści niesamowite*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1980, s. 104–116.
- Döblin Alfred, *Nie ma pardonu*, tłum. M. Tarnowski, Nowa Powieść, Warszawa 1938.
- Döblin Alfred, *Podróż do krainy wiecznego życia*, tłum. L. Szenwald, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1939.
- Döblin Alfred, *Podróż po Polsce*, tłum. A. Wołkowicz, „Literatura na Świecie” 1994, nr 6, s. 3–82.
- Döblin Alfred, *Podróże po Polsce*, tłum. A. Wołkowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Döblin Alfred, *Podróże po Polsce*, tłum. J. Gościński, „Dekada Literacka” 1997, nr 8/9, s. 10.
- Döblin Alfred, *Polski wojak Szwejk. O powieści „Sól ziemi” Józefa Wittlina*, tłum. M.A. Noga, „Konteksty Kultury” 2017, nr 14, z. 2, s. 133–137.
- Döblin Alfred, *Powrót do Berlina*, tłum. A. Milewska, „Przegląd Polityczny” 2002, nr 57/58, s. 119–120.
- Döblin Alfred, *Ulisses*, tłum. B. Surowska, „Literatura na Świecie” 1973, nr 5, s. 188–193.
- Döblin Alfred, *Wielce szanowny Panie...*, w: *Pisarze świata Mickiewiczowi*, red. J. Parandowski, Czytelnik, Warszawa 1962, s. 178–180.
- Grass Günter, *O moim nauczycielu Döblinie*, w: tegoż, *Powódź oraz małe formy*, tłum. i oprac. K. Toeplitz, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2007, s. 115–144.
- Honsza Norbert, *Grass. Biografia*, Oskar, Gdańsk 2014.
- Höverkamp Ingeborg, *Alfred Döblin*, tłum. A. Kühnemann, „Zeszyty Edukacji Kulturalnej” 2009, nr 63/64, s. 136–151.
- Karst Roman, *Alfred Döblin*, w: *Encyklopedia współczesna*, red. J.W. Gomulicki i in., t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1959, s. 117–118.
- Koprowski Jan, *Jeden trudny żywot*, „Argumenty” 1978, nr 41, s. 16.
- Kowalowa Bożena, *Z problematyki niemieckiej powieści na emigracji*, „Lubelskie Materiały Neofilologiczne” 1979, t. 8, s. 85–89.
- Links Roland, *Alfred Döblin*, Volk und Wissen Volkseigener, Berlin 1976.
- Luba Iwona, *Berlin. Szalone lata dwudzieste, nocne życie i sztuka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- Małuszyńska Irena, *Listy Döblina* [recenzja], „Twórczość” 1971, nr 8, s. 157–159.

- Mann Tomasz, *Listy 1937–1947*, tłum. W. Jedlicka, T. Jętkiewicz, Czytelnik, Warszawa 1970.
- Podkowiński Marian, *Z niemieckiego notatnika*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 48, s. 3.
- Quidam [Wiktor Weintraub], *Alfred Döblin, wolontariusz chasydyzmu*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 20, s. 6.
- Riche Alexandra, *Berlin. Metropolia Fausta*, tłum. Z. Kunert, W.A.B., Warszawa 2016.
- Rogalski Aleksander, *Alfred Döblin*, „Kierunki” 1957, nr 38, s. 8.
- Rogalski Aleksander, *Alfred Döblin*, w: tegoż, *Profile i preteksty*, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1958, s. 127–138.
- Rogalski Aleksander, *Droga Alfreda Döblina*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 16, s. 8–9.
- Rogalski Aleksander, *Katolicka twórczość niemiecka*, w: tegoż, *Katolicyzm w Niemczech po II wojnie światowej*, Czytelnik, Warszawa 1952, s. 164–167.
- Sośnicka Dorota, *Alfred Döblin: szkic do portretu pisarza*, „Pogranicza” 2003, nr 4, s. 44–57.
- Szydlowski Roman, *Brecht*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.
- Wittlin Józef, *Apollo i Asklepios*, w: tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 528–534.
- Wittlin Józef, *Przedmowa*, w: A. Döblin, *Podróż do krainy wiecznego życia*, tłum. L. Szenwald, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1939, s. 5–15.

Bartłomiej Bielas

Alfred Döblin Between commitment and oblivion

Summary

Alfred Döblin is not a completely unknown writer in Poland, nor is he a completely forgotten author, but his name is often cited in passing, in parentheses, only as an exemplification of his style or literary technique, or in order to compare or contrast another author. This article is therefore an attempt to rediscover the author of the novel *Berlin Alexanderplatz* and to briefly characterize his oeuvre. The reconstruction of his biography was based on Polish and German texts, including Roland Links' biography *Alfred Döblin* and articles: Dorota Sośnicka's "Alfred Döblin: Sketch to a Portrait of the Writer," Ingeborg Höverkamp's "Alfred Döblin" and Jan Koprowski's "One Difficult Life."

Keywords: Alfred Döblin, German literature, biography

Indeks osobowy

A

Abriszewski Krzysztof 158, 167
Adamczewska-Baranowska Izabella 59, 74
Ahsan Dar Muhammad 13
Aldrich Robert 131, 134
Alexander Bryant Keith 72, 73
Althen Christina 174, 176, 177, 179, 187
Ambroziak Konrad 162, 166
Andrzejewska Agnieszka 62
Antonioni Michelangelo 52
Araszkiewicz Agata 30–31
Arystoteles 34
Auron-Górska Joanna 158, 166
Awieriencew Sergiusz 95, 111
Azmi Shabana 9

B

Bal Ewa 71, 73
Balicki Zygmunt 164, 166
Banasiak Bogdan 154, 166
Banksy 8, 21–28, 31
Barańczak Stanisław 18–19
Barash Meyer 95, 112
Barłowski Dezydery 137, 162, 166, 169
Barndt Kerstin 35, 44
Barthes Roland 35, 94–95, 105, 111
Bataille Georges 93–114
Baudrillard Jean 26, 31, 93, 95, 98–99, 102–103, 110, 112, 114
Bauman Zygmunt 86, 90
Baumgarth Christa 177, 187
Becher Johannes 180
Bednarek Joanna 124, 135
Bednarczuk Monika 182, 187

Beksiński Zdzisław 49–50, 55–56
Bennigsen Alexandre 119, 122, 134
Berent Wacław 96, 113
Berger John 127, 134
Bergne Paul 121, 134
Berman Mieczysław 8, 39–41, 43–45
Bernard Claude 71
Bhabha Homi 116, 125–126, 134
Bhardwaj Vishal 8–14, 18–20
Białoszewski Miron 53
Bielas Bartłomiej 188
Bieliaszyn Wiktoria 76, 91
Bieńczyk Marek 105, 111
Binur Yoram 64–66, 70, 73–74
Bishop Claire 59, 69, 70, 73
Bisland Elizabeth 61
Blandowski Wilhelm von 55
Bly Nellie (właśc. Elizabeth Cochrane vel Cochran) 61, 70
Bobako Monika 124–125, 127, 134, 147, 166
Bond Ruskin 10, 19
Bonnett Alastair 132, 134
Boone Bruce 102, 111
Borkowska Ewa 102, 112
Borowski Mateusz 72–73
Boryś Wiesław 102, 112
Boynton Robert S. 66, 68, 73
Brecht Bertolt 171, 180, 182, 185, 188
Brown Mark 25, 31, 47
Brykczyński Paweł 141–142, 166
Brzęczkowski Jan 116, 135
Bucholc Marta 110, 112, 145, 166
Budda 147
Bułhak Jan 48

Burroughs William S. 99, 113
 Busza Jerzy 52, 56
 Butler Judith 61, 152, 166

C

Cabanne Pierre 60, 73
 Caillouis Roger 21–22, 28, 31, 95, 112
 Camus Albert 101, 112
 Canning Kathleen 35, 44
 Capote Truman 66
 Castillo Greg 118, 122, 131, 134
 Cattelan Maurizio 69
 Céline Louis-Ferdinand 177
 Chhabra Aseem 14, 19
 Chmielewski Adam 149, 169
 Chopra Priyanka 10
 Chow Rey 134
 Cieślak Renata 175, 187
 Cirio Rita 26, 31
 Clinton Bill 64
 Cochran(e) Elizabeth zob. Bly Nellie 61, 70
 Cohen Jeremy 146, 147
 Conover Ted 64, 66–70, 73–74
 Curie-Skłodowska Maria 150, 164, 166, 168
 Čapek Karel 97, 112
 Czartoryska Urszula 53, 56
 Czermakowa Izabela 172, 187

D

Daft Punk 104–105, 112
 Daniels Robert V. 135, 117
 Dar Ashan 13
 Dawidowicz Aneta 164, 166
 da Vinci Leonardo zob. Leonardo da Vinci 34
 Dąbrowski Michał 51, 56
 Dec Władysław 49
 Debord Guy 75, 90, 100, 112
 Deleuze Gilles 99, 104, 112, 155, 157, 166
 Denzin Norman K. 73
 Derrida Jacques 153–154, 166
 Deutsch Kevin 68, 73
 Diana, księżniczka Walii 27
 Didion Joan 66
 Disney Walt 24–27, 31
 Dmowska Józefa z d. Lenarska 137
 Dmowski Roman 8, 138–169
 Dobrogoszcz Tomasz 116, 126, 134
 Domagalska Małgorzata 140–142, 145–146, 152, 162, 166

Dos Passos John 181
 Douglas Mary 110, 112, 145, 166
 Döblin Alfred 171–186
 Döblin Klaus 177
 Döblin Max 173
 Döblin Stefan 177
 Döblin Sophie z d. Freudenheim 175
 Döblin Wolfgang 177
 Dramińska-Joczowa Maria 72, 74
 Dreyer-Sfard Regina 38, 44
 Duchamp Marcel 59–60, 73–74
 Dudczak Aleksandra zob. Siksa
 Duhamel Georges 177
 Dukaj Jacek 25
 Durus Alfred 39
 Dybel Paweł 156, 166
 Dziadek Adam 94, 111
 Dziamski Grzegorz 25

E

Eco Umberto 23, 26, 31
 Eisenbachowie, rodzina 55
 Eisenstein Sergiej 29, 31, 40, 44
 Ehrenreich Barbara 63–64, 73
 Engel Daniel 146, 167
 Etkind Alexander 116, 134
 Evans Rachel 62
 Everling Germaine 59
 Eurypides 23

F

Falkowski Mateusz 165, 168
 Falski Maciej 139, 109
 Fanon Frantz 124, 127–128, 134–135
 Farge Arlette 135
 Fellini Federico 25–26, 31
 Ffrench Patrick 107, 112
 Ficowski Jerzy 108–110, 112–113
 Fischer Samuel 180
 Fischer-Lichte Erika 72–73
 Freud Zygmun 159
 Friedan Betty 80
 Fritz Leah 80
 Frydryczak Beata 23, 31

G

Gabryś Monika 150, 168
 Gadomska Barbara 64, 73
 Giertych Jędrzej 137, 150, 167, 168

Gmachowski Antoni 142, 166
Goldstein Maksymilian 108, 109
Goldstein Sara 61
Gomulicki Juliusz Wiktor 176, 187
Good Howard 74, 63
Goślicki Jan 187
Grabski Stanisław 138, 142, 167
Gralińska-Toborek Agnieszka 24, 31
Grass Günter 171, 178, 185–187
Griffin John Howard 64
Grosz Georg 39, 45
Grunfeld Uriel 73, 65
Guattari Félix 99, 104, 112

H

Hamon Philippe 73–74
Hanuszkiewicz Marcin 93, 109, 112, 114
Harley John Brian 130, 135
Hausmann Raoul 36–37, 39, 41
Heartfield John 38–39, 41, 45
Hechter Michael 116, 135
Heidegger Martin 93–94, 98, 104, 112–114
Heinz Friedrich Wilhelm 165
Heller Leonid 135
Hemley Robin 61, 74
Hendrykowski Marek 29, 31
Herbert Frank 93, 104, 112
Herer Michał 165, 168
Herzog Werner 30
Hirst Damien 25
Höch Hanna 36, 41, 45
Hölderlin Friedrich 174
Höverkamp Ingeborg 173, 177, 184, 185, 187, 188
Hollier Dennis 99, 111–113
Holt Katharine 119, 135
hooks bell 80, 90
Hudon Wiesław 34–39, 44
Huggan Graham 130, 135
Hurley Robert 93, 110–112
Hutcheon Linda 87, 90

I

Ian Adam 239, 167
Irigaray Luce 30, 31
Ivain Gilles 105, 112

J

Jacobs A.J. 61–62
Jagielski Sebastian 143, 145, 167

Jamrozik Zbigniew 73–74
Jan III Sobieski, król Polski 131
Janczyk Marek 48, 52, 56
Janik Piotr 49
Janion Maria 147–148, 160, 162, 164, 167
Jarosz Krzysztof 93, 111
Jarzębski Jerzy 108, 112–113
Jasiński Bruno 8, 41, 115–136
Jastrząb Łukasz 138, 167
Jaworski Krzysztof 118, 134–135
Jay Martin 100, 112
Jeleński Jan 140
Jezus Chrystus 10, 160
Jha Narendra 12
Jones Amelia 60, 74
Joshi Namrata 9, 19
Joyce James 181
Jurecki Krzysztof 47–50, 54
Jurkowlaniec Zofia 47, 56

K

Kafka Franz 185
Kalina Katarzyna 52, 56
Kalinowski Witold 147, 168
Kaliściak Tomasz 152, 167
Kalmar Ivan Davidson 148, 168
Kaluża Anna 75, 91
Kapoor Shadid 10–11, 13
Kapoor Shraddha 13
Kapur Pankaj 11
Karlsson Gunnar 125, 135
Karst Roman 176, 187
Kashyap Anurag 11
Kassymbekova Botakoz 116–117, 119, 121, 132, 135
Katafiasz Olga 14, 19
Kawala Wojciech 9, 19
Kawalec Krzysztof 138, 142, 167
Keff Bożena 30
Keller Shoshana 117, 122, 126, 129, 135
Kendall Michelle 94, 111
Kendall Stuart 93–94, 111–112
Kesten Herman 184
Kędzierzawski Wojciech 64
Khan Aamir 17
Khan Imran 11
Khan Irrfan 13
Khan Saif Ali 11
Khan Salman 17

- Khan Shah Rukh 17
 Kieślowski Krzysztof 9
 Kisielewska Helena 50, 56
 Kisch Egon Erwin 180
 Kłata Jan 5, 21–24, 28–31
 Kłagisz Mateusz 118, 120, 135
 Kłucis Gustaw 40, 41
 Kojève Alexandre 107
 Kolesnikoff Nina 115, 118, 135
 Kolumb Krzysztof 131
 Kołakowski Leszek 133
 Kopernik Mikołaj 118, 136, 158, 167
 Koprowski Jan 173, 180, 186–188
 Kossakowski Przemysław 62–63, 74
 Kowalowa Bożena 182, 187
 Kozicki Stanisław 142, 167
 Kracauer Siegfried 21–22, 31
 Krasuska Karolina 152, 166
 Kristeva Julia 139, 157
 Krobb Florian 151
 Królak Sławomir 26, 31
 Krzaczkowski Paweł 96, 112
 Krzychylkiewicz Agata 118, 135
 Krzywiec Grzegorz 137–138, 140–141, 162, 166–167
 Księżyk Rafał 99, 113
 Kuciński Paweł 162, 166
 Kulczycka-Saloni Janina 72, 74
 Kühnemann Adolf 173, 187
 Kunert Zofia 174, 188
 Kunke Bodo 176
 Kunke Frieda 176
 Kuszewska Agnieszka 15, 19
 Kuźma Erazm 152, 167
 Kwaterko Mateusz 75, 90, 96, 112
 Kwiecień Anna 52, 56
 Kyzioł Aneta 30, 31
- L**
- Lacan Jacques 161
 Lachowicz Andrzej 82
 Lalwani Vickey 14, 19
 Laruelle Marlène 120, 135
 Latour Bruno 158, 167
 Leiris Michel 110–111, 113
 Lenin Włodzimierz Ilijcz 40, 117–118, 129–131, 135–136
 Leonardo da Vinci 34
 Leonow Leonid 119
 Lew-Starowicz Michał 159
 Lew-Starowicz Zbigniew 159, 167
 Lewczyński Jerzy 8, 47–57
 Ligocki Alfred 49
 Lincoln Yvonna S. 73
 Linkiewicz Marta 81
 Links Roland 173, 187, 188
 Linneusz Karol 104, 113
 LL Natalia 82
 Loomba Ania 124–125, 128
 Loring Benjamin 116, 119, 122, 135
 Luba Iwona 181, 187
 Lubaszewska Michalina 21, 31
 Lubińska Monika 75, 91
- Ł**
- Ławski Jarosław 158, 166
 Łazarski Ryszard 164, 167
 Łeńska-Bąk Katarzyna 64
 Łukowski Feliks 55
- M**
- McGuire Kristin 35, 44
 Maciejko Tadeusz 49
 McNeil Jeff 155, 166
 Magdziarz Anatol 155, 168
 Mahmood Saba 124, 127, 135
 Majakowski Władimir 40
 Majchrowski Jacek Maria 164, 166–167
 Majewska Ewa 80, 90, 125, 136
 Malewicz Kazimierz 40
 Małuszyńska Irena 185, 187
 Mann Thomas 171, 183–185, 188
 Maran René 128
 Marciniak Łukasz 73
 Marin Louis 26, 31
 Marinetti Filippo Tommaso 177
 Markmann Charles Lam 128, 135
 Marks Karol 33, 133, 135
 Marszał Marek 93, 112
 Masina Giulietta 26
 Masłowska Dorota 84
 Matuszewski Krzysztof 100, 133
 Mazurkiewicz Filip 135
 Mee Jon 10, 19
 Mehrotra Arvind Krishna 10, 19
 Menon Kay Kay 13
 Micewski Andrzej 137, 142, 167
 Michlic Joanna Beata 140, 146, 151, 162, 163, 167

Mickiewicz Adam 179, 187
Miczka Tadeusz 37, 38, 44
Milewska Anna 182
Mir Farooq Ahmed 13
Misztal Dawid 104, 113
Mitterand Henri 72, 74
Moholy-Nagy László 38, 43, 49
Mojżesz, postać biblijna 62, 150, 168
Molenda Jan 138, 167
Morgenthau Henry 140, 168
Morrison Alexander 117, 135
Mortkowicz Jakub 94, 108, 113, 154, 167
Morton Timothy 104–105, 113
Mosakowski Marek 155, 169
Mosse George Lachmann 146, 149, 167
Musiał Janusz 52, 56
Mycielska Gabriela 187
Myszkowski Kamil 47, 57

N

Napiórkowski Marcin 94, 107, 113
Napoleon I Bonaparte, cesarz Francji 134
Narayan Shymala A. 10, 19
Narodowiec zob. Dmowski Roman
Narutowicz Gabriel 141
Nietzsche Friedrich 94, 96–97, 99, 113, 153–154, 166–167
Niewiadomski Eligiusz 141–142
Niclas Yolla 179
Noga Monika Anna 179, 187
Norwid Cyprian Kamil 29
Nowaczyński Adolf 141, 166
Nowicki Wojciech 49, 52, 54, 56
Nowotka Wiktor T. 47, 56
Nycz Ryszard 71

O

Oldenhuis Robert Paloma 163
Olech Barbara 158, 166
Olszowska Martyna 10, 19
Orłowski Hubert 187
Otto Elizabeth 35–36, 44

P

Padgett Ron 60, 73
Panas Władysław 108, 113
Parandowski Jan 179, 187
Parks Suzan-Lori 29
Parthasarathy Sindhuja 13, 19

Paustowski Konstantin 119
Paweł z Tarsu, św. 160
Pawlenko Piotr 119
Penslar Derek Jonathan 148, 168
Pfeifer Kasper 7, 115, 136
Pfeiffer Albert 36
Pianciola Niccolò 118, 121, 135
Picabia Francis 59
Pijarski Krzysztof 50, 54, 56
Piłsudski Józef 138, 167
Piscator Erwin 181
Platon 34
Podkowiński Marian 185, 188
Polechoński Krzysztof 182, 187
Prasad Shweta 9
Ptak Olga 48, 52, 56
Pulitzer Joseph 70

Q

Quidam zob. Weintraub Wiktor 182, 188
Quignard Pascal 98, 113

R

Rachwał Tadeusz 105, 112
Rahmonova-Schwarz Delia 134–135
Rakowski Tomasz 74, 72
Ranaut Kangana 11
Ray Man 40, 59
Reich-Ranicki Marcel 182
Reiss Erna 176
Rejlander Oscar 34–35, 44
Rękosławski Władysław 52–53
Richardson Monika 107, 111
Riche Alexandra 174, 181, 188
Richter Hans 36–37
Ringelblum Emanuel 140–141, 166–167
Robertson Theodosia 108, 113
Robinson Henry Peach 34, 35, 44
Rodczenko Aleksander 40, 41
Rogalski Aleksander 174, 181, 188
Rolicki Janusz 63
Ronduda Łukasz 25, 31
Rosman Moshe 146, 167
Rosół Piotr Seweryn 156, 168
Ross Mike 25
Rostworowski Karol Hubert 150, 168
Russell Chris 136, 132
Rydet Zofia 49
Rypson Piotr 39, 44

S

Sacher-Masoch Leopold von 155
 Sade Donatien Alphonse François de 155
 Said Edward 124, 131, 134, 136, 147, 168
 Salwa Piotr 26, 31
 Saltzman Joe 63, 74
 Santi Rafael 34
 Santoshi Rajkumar 17
 Sawicka Urszula 64
 Schaub Eve 61
 Schechner Richard 22, 31
 Schlabs Bronisław 49–50, 56
 Schonfeld Zach 61, 74
 Schopenhauer Arthur 174
 Schulz Bruno 8, 75, 93, 108–114
 Scott Walter 151
 Shakespeare William 11, 14, 17–20
 Sharma Anushka 11
 Sharma Shreya 10
 Shea Ammon 62
 Sheybal Adam 49
 Sienkiewicz Henryk 29
 Siksa (właśc. Aleksandra Dudczak) 8, 75–91
 Sircar Shoojit 18
 Skrzycki Roman zob. Dmowski Roman
 Skrzypulec-Plinta Violetta 159, 167
 Sloterdijk Peter 104–105, 113
 Sławek Tadeusz 97–98, 101, 105, 112–114
 Smith Ron 63, 74
 Sobota Adam 54
 Soler Colette 155, 168
 Sontag Susan 99, 113, 126, 136
 Sośnicka Dorota 171–176, 178–181, 186, 188
 Späth Gerold 186
 Spinoza Baruch 174
 Spivak Gayatri Chakravorty 125, 139, 136
 Spurlock Morgan 61
 Stachówna Grażyna 14, 17, 19
 Staff Leopold 154, 167
 Stalin Józef 116–119, 128–129, 133, 135–136
 Staniszewski Jacek 69, 73
 Stanley Henry Morton 131
 Stasik Danuta 10, 14, 19
 Stern Anatol 39–42, 44
 Stępnik Krzysztof 150, 168
 Stoekl Allan 100, 112
 Straeten Jonas van der 132, 136
 Straszewicz Czesław 150, 168
 Strycka Anna 150–152, 168

Strzeziński Władysław 40–41, 44
 Sugiera Małgorzata 72, 73
 Surowska Barbara 187
 Sussman Herbert 153, 168
 Sutowski Michał 141, 166
 Szczuka Mieczysław 39–42, 44–45
 Szenwald Lucjan 179, 187, 188
 Szpakowska Małgorzata 86, 90
 Szubert Mateusz 126, 136
 Szurlej Tatiana 10, 19
 Szydłowski Roman 182, 188

Ś

Śmieja Wojciech 152–153, 168
 Śnieciński Marek 47, 54, 56
 Świątkowska Wanda 71, 73
 Święch Iwona 48, 52, 56
 Świętek Maria 187
 Świtkowski Józef 33, 45

T

Tabassum Hashmi Khan (pseud. Tabu) 12
 Taine Hippolyte 71
 Tandon Raveena 17
 Tarantino Quentin 9
 Tarnowski Marceli 187
 Tatarkiewicz Anna 21, 31
 Tatarkiewicz Władysław 146, 168
 Teichmann Christian 119, 121, 136
 Theweleit Klaus 165, 168
 Thomas Alun 117–118, 136
 Thompson Ewa 117–118, 121–122, 136
 Thoreau Henry David 61
 Toeplitz Krzysztof 171, 187
 Tiffin Helene 130, 135
 Tlostanova Madina Vladimirovna 117, 136
 Tokarska-Bakir Joanna 140–141, 168
 Tomasik Wojciech 118, 136
 Trocki (Trotsky) Lew (Leon) 132, 136
 Trump Donald 68
 Trzciński Janusz 16, 19
 Türk Werner 182
 Turner Victor 21, 22

U

Ugniewska Joanna 23, 26, 31
 Ulicka Danuta 95, 111
 Umińska Barbara 150, 168
 Urynowicz Marcin 140, 168

V

Verne Jules 61

Vincent Norah 59–60, 65–66, 70, 74

W

Walden Herwarth 175

Wallraff Günter 63–64

Wapiński Roman 137, 142, 168

Wasilewska Anna 23, 31

Wasilewski Zygmunt 142

Weingarten Stanisław 108–109

Weintraub Wiktor (pseud. Quidam) 182, 188

Wideryński Mariusz 47, 56

Wiener Gabriela 61

Wierzbicka Krystyna 21, 31

Więcek Aleksandra 7, 33, 45

Więckiewicz Agnieszka 141, 168

Wiktoria, królowa Wielkiej Brytanii 131

Wilhelm II Hohenzollern, cesarz Prus 37

Witkiewicz Stanisław Ignacy (pseud. Witkacy) 110

Wittlin Józef 175, 179, 187, 188

Witz Ignacy 43, 45

Wojtanowska Agnieszka 87, 90

Wojtowicz Witold 87, 90

Wolfe Tom 66

Wołkowicz Anna 187

Woszczek Marek 149, 160, 168

Wróbel Józef 156, 169

Wróbel Łukasz 98, 113

Wróbel Szymon 158, 168

Wybranowski Kazimierz zob. Dmowski
Roman

Wyrwas-Wiśniewska Monika 124, 136

Y

Yagoda Ben 61, 74

Z

Zalewska Krystyna 149, 168

Zamoyski Adam 164, 168

Zdanowski Juliusz 138

Zieliński Jan 150, 168

Zimbardo Philip 67

Zola Émile 71

Ż

Żaboklicki Krzysztof 23, 31

Żiżek Slavoj 149, 155–157, 159, 162–163,
169

Żołnik Anna 155, 169

Żurowska Maria 21, 31

Redaktor
Katarzyna Szkaradnik

Projekt okładki
Natalia Zalewska

Redakcja techniczna
Małgorzata Pleśniar

Korekta
Adriana Szaforz

Łamanie
Marek Zagniński

Redaktor inicjujący
Michał Kompała

Copyright © 2022 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

Wersją referencyjną publikacji jest wydanie elektroniczne
Publikacja na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



 <https://orcid.org/0000-0001-5261-3114>

 <https://orcid.org/0000-0001-5395-5415>

 <https://orcid.org/0000-0002-6600-3306>

 <https://orcid.org/0000-0001-7662-1549>

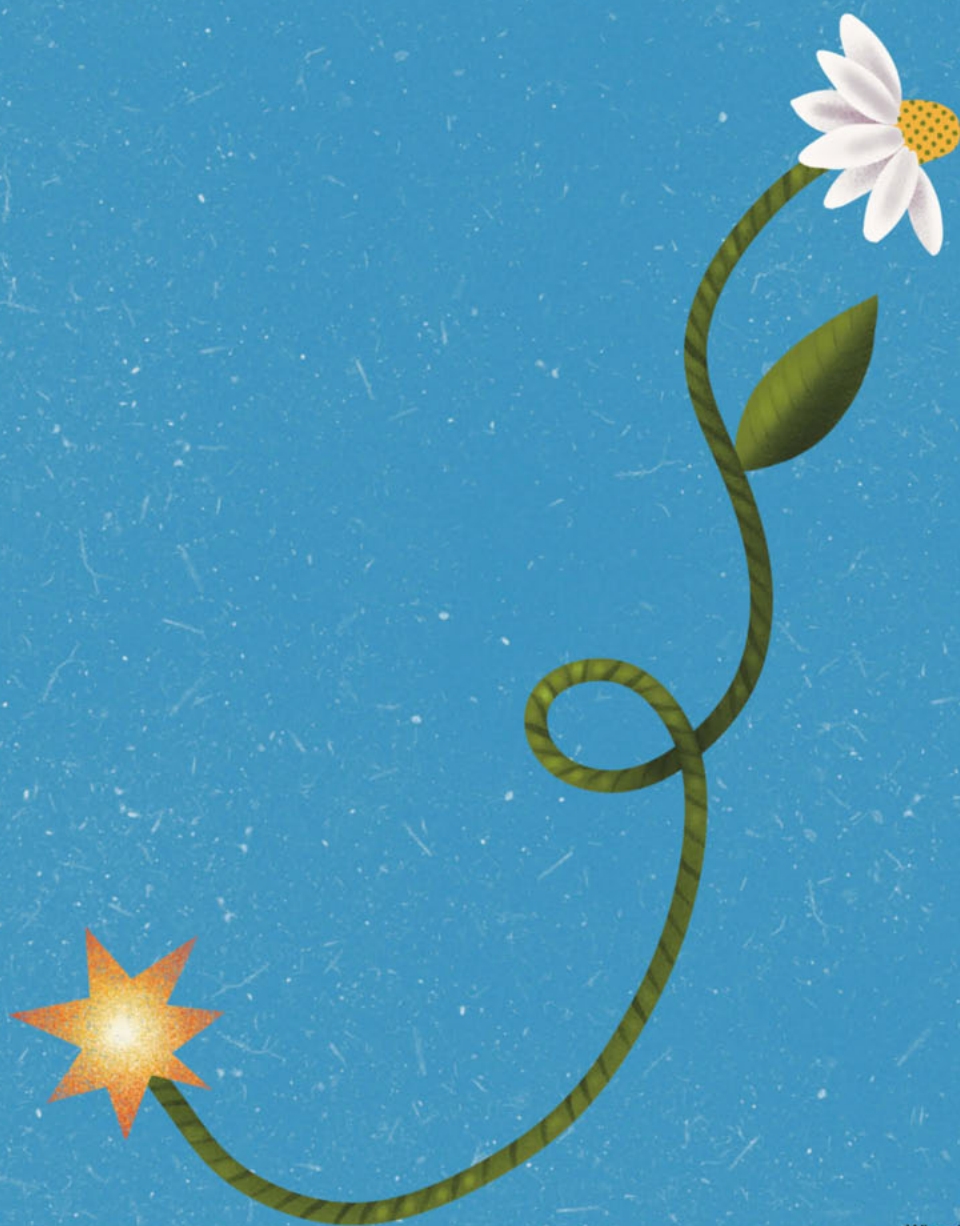
<https://doi.org/10.31261/PN.4131>

Obrazy nieobojętności : szkice o zaangażowaniu
w sztuce / redaktorzy Anna Szawerna-Dyrszka,
Maciej Tramer, Kasper Pfeifer, Aleksandra Więcek.
Wydanie I. - Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu
Śląskiego, 2022

ISBN 978-83-226-4217-7
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Arkuszy drukarskich: 12,25. Arkuszy wydawniczych: 14,5. PN 4131.



Egzemplarz bezpłatny

ISBN 978-83-226-4217-7



Więcej o książce

