

KONTRKULTURA

MOTYWY, MANIFESTACJE, DZIEDZICTWO



EUROPEJSKIE STOWARZYSZENIE KULTUROZNAWCZE

KONTRKULTURA
MOTYWY, MANIFESTACJE, DZIEDZICTWO

KONTRKULTURA

MOTYWY, MANIFESTACJE, DZIEDZICTWO

POD REDAKCJĄ
ALICJI WĘCŁAWIAK



EUROPEJSKIE STOWARZYSZENIE KULTUROZNAWCZE

Redakcja naukowa: Alicja Węclawiak

Redakcja pomocnicza: Marcin Słowiński

Recenzent: dr hab. Przemysław Rotengruber

Redakcja językowa: Alicja Tempłowicz

Skład i łamanie: Joanna Askutja

Autor fotografii na okładkę: Jerzy Muszyński

(zdjęcie wykonane na terenie powojennego kompleksu, będącego pozostałością po wojnie na Bałkanach w latach 90., Šibenik 2018)

© Copyright by Europejskie Stowarzyszenie Kulturoznawcze, Poznań 2018

Publikacja sfinansowana ze środków

Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i Wydziału Nauk Społecznych UAM

ISBN 978-83-63174-08-8

Europejskie Stowarzyszenie Kulturoznawcze

ul. Szamarzewskiego 89A

60-568 Poznań

Prolog

Pięćdziesiąt lat temu świat zaczął się zmieniać. Kontrkulturę określa się mianem fenomenu. Nie bez powodu – zryw był bezprecedensowy pod względem zasięgu (zarówno świat zachodni, a więc Stany Zjednoczone i dynamicznie rozwijające się kraje Europy, jak i ponura rzeczywistość ukryta za Żelazną Kurtyną, czyli wschód i południe Europy, a także kraje Ameryki Południowej), wewnętrznego zróżnicowania kontestatorów (młodzi i starzy, bogaci i biedni, dobrze wykształceni i tacy, którym edukacja nie była dana lub po prostu ją negowali, samotni, z przyjaciółmi, z całymmi rodzinami, idealisci, szukający przygód lub sposobu na życie), obszarów, które dotknęła (polityka, nauka, sztuka, edukacja, prawa człowieka, prawa mniejszości, prawa zwierząt, ekologia, muzyka, kino, literatura, moda) oraz bezczelności i nedorzeczności postulatów – kontestatorzy żądali niemożliwego.

Rok 1967 – słynne, przede wszystkim amerykańskie, Lato Miłości. Rok 1968 – wybuch protestów określanych jako studenckie. Rok 1969 – pierwszy festiwal Woodstock. Na przestrzeni tych trzech lat kontrkulturowy ruch przeżywał swoje wloty i upadki i wielokrotnie zmieniał sposób dzia-

łania. Od próby zaszczepienia powszechnej ideologii miłości poprzez rewolucję totalną aż po społeczny eskapizm. Pół wieku później zapytujemy – za Wojciechem Bursztą – co nam zostało z tamtych lat. Chcemy dokonać wszechstronnego rozrachunku z proponowanymi przez kontrkulturę postulatami, zadać nowe pytania o jej dziedzictwo, spojrzeć na nią z wielu perspektyw, włączając tak kontekst ówczesny, jak i obecny. Dlatego wraz z początkiem 2018 roku organizujemy konferencję *Kontrkultura – co nam z tamtych lat?*, zapraszając studentów, doktorantów i akademików z wielu ośrodków w Polsce, a także osoby, które osobiście związane są z polskim ruchem hipisowskim i kontestowały w przeszłości lub nadal kontestują zastaną rzeczywistość.

Zapraszamy gości specjalnych – Krzysztofa Moraczewskiego, który opowiada o muzycznych manifestacjach kontrkultury, Karolinę Kmieciak-Jusięęę, zajmującą się profilaktyką uzależnień, prywatnie zaangażowaną hipiskę, Jerzego Jarniewicza, autora książki *All you need is love. Sceny z życia kontrkultury*, Pawła Tańskiego poszukującego kontestacji w polskich utworach rockowych, wreszcie Szymona Bojdo i Zofię Nierodzińską, przedstawicieli Teatru Ósmego Dnia, Galerii Arsenał oraz Estrady Poznańskiej prezentujących program „Warsztatów z rewolucji”, które odbyły się w maju tego samego roku. Zapraszamy prelegentów i gości. Zwracamy się do siebie po imieniu, bez tytułów i afiliacji. Staramy się, aby konferencja poświęcona kontrkulturze sama w sobie była kontrkulturowa i w hipisowskim duchu. Posiłki i przekąski są wegańskie, gadzety biodegradowalne, woda tylko w dzbankach, na stołach kolorowe obrusy, podczas obrad palą się kadzidła i świece, pomiędzy – rozbrzmiewa muzyka z lat 60. oraz późniejsza, łączona z kontrkulturą. Pierwszego wieczoru integrujemy

się w klubie Meskalina po wysłuchaniu koncertu Jamesa Harriesa, drugiego – wyświetlamy film *Weather Underground* poświęcony grupie amerykańskich kontrkulturowych radykałów.

Zastanawiamy się, czy kreując taką scenografię, oddamy ducha ówczesnych dni i wspólnie poczujemy atmosferę tamtych lat czy stworzymy jedynie karykaturę, groteskową wydmuszkę. Obrady uważamy za owocne, wydarzenie całościowo za udane, feedback dostajemy pozytywny. Niedługo potem uczestniczy zaczynają nadsyłać teksty – z perspektywy czasu możemy jeszcze raz doszukiwać się w nich kontrkulturowej spuścizny i odpowiedzi na pytanie, co zostawiły nam lata 60. Niniejsza publikacja *Kontrkultura – motywy, manifestacje, dziedzictwo* jest próbą zebrania owych odpowiedzi.

Książka podzielona jest – podobnie jak styczniowe obrady – na kilka części. Polecamy rozdział poświęcony postulatом kontrkultury i perspektywie teoretycznej – zrozumieć, o co chodziło i od czego się zaczęło pomaga Maciej Kijko przybliżający ukrytą pracę kontrkultury, Wiesław Setlak traktujący krytykę kapitalizmu Herberta Marcusego jako legitymizację kontrkultury, Wojciech Łysek przedstawiający miejsce Polski w Bloku Wschodnim w kontekście wydarzeń z 1968 roku oraz Anna Wyrwik snująca literacką niemal opowieść o mitach i faktach dotyczących Beat Generation. Miłośnikom sztuki i kultury artystycznej rekomendujemy lekturę kolejnego rozdziału, a tym samym tekstów Magdaleny Chomiak, która przedstawia modę końca lat 60. jako wyraz idei buntu i wolności, Justyny Michalik prezentującej *Nie/możliwe połączenia*, a więc historię o akcjonizmie wiedeńskim i happeningu Tadeusza Kantora, Presili Grzymek wciągającej Czytelnika w świat kontropo-

ezi, wreszcie Marcina Słowińskiego, który poświęca swój artykuł upokorzeniu i walce o pokój w wykonaniu cudownej Mariny Abramović. Kultura filmowa, jakiej poświęcony jest rozdział trzeci, to teksty Pauliny Kajzer opowiadającej o związkach kontrkultury z festiwalami filmowymi oraz Barbary Pitak-Piaskowskiej pytającej o to, czy postulaty musicalu *Hair* są nadal aktualne. Część poświęcona wpływom kontrkultury na nowe technologie zajmują rozważania Anny Paprzyckiej zapytującej o to, czy wirtualna rzeczywistość jest odpowiedzią na kontrkulturową potrzebę transcendencji. Rozdział piąty wypełnia muzyka – Jakub Kosek prezentuje wizerunki (kontr)kulturowego prowokatora rocka, jakim jest Alice Cooper, Łukasz Cebula opowiada o muzycznym drugim odrodzeniu ludowym, a Kinga Śmigielka przybliży zjawisko *lo-fi* jako alternatywę dla norm i technik produkcyjnych reprezentowanych przez główny nurt przemysłu muzycznego. W rozdziale szóstym autorzy skupiają się na szeroko pojętej ludzkiej duchowości oraz nowych ruchach religijnych – Piotr Kałowski pisze o ruchu antypsychiatrii, Barbara Hoffmann poświęca swoje rozważania odmiennym stanom świadomości, Sergiusz Anoszko prezentuje nową duchowość amerykańska dekady Flower Power, Tomasz Królak przybliży biografie takich postaci, jak Eliade, Castaneda czy Harner w kontekście (neo)szamanizmu, a Siarhei Yenin zjawisko szamanizmu umieszcza w nowym, miejskim kontekście. Wreszcie ostatnia część poświęcona kulturze masowej – tu polecamy tekst Krzysztofa Kamińskiego prezentującego krytyczne spojrzenie na obraz wojny wietnamskiej i ruchu antywojennego w kulturze masowej oraz Xawerego Stańczyka, który rozważa soc-art, lewicową kontestację i nadidentyfikację w powiązaniu z symbolami władzy w Polsce późnego socjalizmu.

Zarówno w konferencję, jak i w niniejszą publikację zaangażowało się wiele osób, rozpatrując zjawisko kontrkultury na wielu płaszczyznach. Czy coś nam zostało z tamtych lat, a jeśli tak, to co? Nie chcemy sugerować odpowiedzi. Zapraszamy do próby odszukania jej w lekturze. Oddajemy głos autorom.

GENEZA

MACIEJ KIJKO (POZNAŃ)

Ukryta praca kontrkultury

Streszczenie: Celem artykułu jest ukazanie intelektualnych problemów związanych z wyjaśnianiem kontrkultury oraz jej relacją do systemu kapitalistycznego, przeciwko któremu silnie występowała. Będąc w swoim sukcesie uwarunkowana potrzebami samego kapitalizmu, utowarowiona niemal natychmiast, pozostaje kontrkultura szczerym wyrazem protestu. Jednocześnie, choć oswojona w swoim najbardziej powierzchownym wyrazie, jako symbol zachowuje wciąż wywrotowy potencjał. Ta perspektywa umożliwia spojrzenie na kontrkulturę jako zjawisko umocowane w kulturowym kontekście i ów kontekst kwestionujące.

Słowa kluczowe: kontrkultura, kapitalizm, wyjaśnianie

Summary: The aim of the article is to show the intellectual problems connected with explaining the counter-culture and its relation to the capitalist system, against which it strongly performed. Being conditioned by the needs of capitalism itself, commodified almost immediately, the counter-culture remains a sincere expression of protest. At the same time, although tamed in its most superficial expression, it still retains its subversive potential as a symbol. This perspective makes it possible to look at counterculture as a phenomenon fixed in a cultural context and that context questioning.

Keywords: counterculture, capitalism, explanation

Podjąć próby zrozumienia zjawiska kontrkultury można rozmaicie. Po pierwsze, odsunąć problem stwierdzeniem, że sam termin nie ma większego sensu, bo przecież człowiek jest istotą kulturą definiowaną i tak każde działanie ludzkie – pojedyncze i zbiorowe – jest zawarte w kulturze. Stąd, konsekwentnie, działań przeciw kulturowych w ogólnym sensie być nie może, zaistnieć mogą działania doprowadzające w zamyśle tylko do zastąpienia jednej formy kultury inną. O kontrkulturze nie ma więc sensu mówić, jest to bowiem nieporozumienie. Można zatem zlekceważyć to, co się działo w dekadzie lat 60., jako wymysły niedoświadczonych dzieciaków.

Tego pryncypializmu nie podzielam. Opiera się on na odrzuceniu zjawiska ze względu na jego nazwę. Jeżeli podkreślenie kulturowości wszelkich naszych wysiłków jest z gruntu odwołaniem się do banału, to nieodróżnianie wymiaru zjawiska i nazwy mu przydanej jest błędem. Można wprawdzie go naprawić, uznając, że „kontrkultura” to nic innego, jak kolejne z całego szeregu przeformułowań życia kulturowego, z którym można dyskutować – popierać bądź odrzucać. To jednak wyjście nie jest satysfakcjonujące z innego powodu: jest popadaniem w błąd badania problemu z perspektywy wewnętrznej. W zależności od właściwych badaczowi wartości i ideałów (uwewnętrzzonych przez niego, uznanych za własne, ale też znaturalizowanych) obraz „kontrkultury” będzie inny – „ruina”, „destrukcja”, albo też „odświeżenie, nowy początek”¹. I chociaż można odnieść

1 Jednym z najbardziej znanych i wpływowych tekstów o takim charakterze, ostentacyjnie krytycznym względem kontrkultury, choć poświęconym zasadniczej krytyce współczesnej kultury amerykańskiej jest *Umysł zamknięty* Allana Blooma. Autor, nie poddając refleksji własnego stanowiska, dokonuje powierzchownej – wychodzącej od wartości uznanych za oczywiste – skoncentrowanej na ideologii i filozofii jako motorach zmiany

się w tym momencie do innego niż wcześniej banału, że pozakulturowego punktu widzenia nie sposób osiągnąć i zaangażowanie w kulturę jest nieusuwalne, to jednak pozostanie na tym poziomie w żaden sposób nie daje wglądu w mechanikę zdarzeń. Nauka jest przedsięwzięciem, które, zdając sobie sprawę z własnych ograniczeń, stara się na tyle, na ile to możliwe, odejść od zaangażowania w stronę poznania (czyli choćby owo zaangażowanie urefleksyjnić). W tym przypadku zaś mamy do czynienia ze sporem o wartości (skądinąd przecież w przestrzeni kultury zupełnie powszechnym i zrozumiałym), a nie ze zrozumieniem zjawiska.

Z wypowiedzi i wytworów protagonistów zdarzeń rekonstruując przesłanki podejmowanych działań – powody ich podejmowania – dla osiągnięcia pewnych sformułowanych jasno i ogólnikowo celów, osiągnąć można poziom poznania subiektywno-racjonalnego uwarunkowania zjawiska kontrkultury. Jeżeli odnajdujemy odpowiedniość przekonań, celów, działań i nie próbujemy przy tym dokonywać oceny, czy było to wszystko słuszne, możemy coś z tego zrozumieć (dopiero wtedy jest czas na werdykt). Tak określone pole rozumienia możemy rozszerzać. Wyławiając z kontrkulturowego dyskursu eksplicytne i implicytne odwołania do wspierających go poglądów i przekonań (a przynajmniej jako takie zinterpretowanych przez uczestników ruchu) zyskujemy szerszy ogląd intelektualnego umocowania zjawiska, ukazujący je jako swego rodzaju konsekwencję innych, wcześniej wyrażanych przekonań. Istnieje wprawdzie możliwość potraktowania kontrkultury jako zjawiska na wskroś

analizy zjawisk społecznych, których kontrkultura amerykańska była jednym z przejawów. I z tego względu jest to wysiłek jedynie potwierdzający założenia i utwierdzający strony na ich stanowiskach – poznawczo (w kontekście kontrkultury) bezpłodny.

oryginalnego, jednostkowego, idiograficznie niesprowadzalnego do innych, wydaje mi się to jednak powierzchownym i dość naiwnym ujęciem problemu. Łatwo dostrzec powinowactwo kontrkultury z ruchem bitników, polityczną lewicą, ale także z mocno odległymi w czasie ideami Jeana Jacquesa Rousseau.

Ta perspektywa, choćby dogłębnie analizowała wszelakie intelektualne filiacje kontrkultury z innymi zjawiskami, w koncentracji na świadomie (mniej lub bardziej, ale dających się zrekonstruować) podzielanych i przekuwanych w czyny przekonaniach, pomija nader istotną okoliczność. Oto działania podejmowane przez uczestników kultury są kształtowane nie tylko przez ich przekonania, ale też ulegają oddziaływaniu kontekstu. Racjonalizacja ich, czyli wyjaśnianie w kategoriach świadomych kroków, może mieć charakter wtórny, jeśli nie jest równoległa.

Innymi słowy: perspektywa uwzględniająca subiektywno-racjonalne uwarunkowanie podejmowanych działań potrzebuje swojego uzupełnienia (dopełnienia) w postaci opisu uwzględniającego funkcjonalne uwarunkowanie owych działań. Ten wymiar opisu bierze w nawias, co aktorzy byliby gotowi podać jako przyczyny, pobudki swoich działań, by wydobyć to, co jest nieuświadomianym przez nich zespołem czynników strukturalnych wymuszających niejako wybór sposobu działania spośród określonej puli możliwości.

Kontrkultura dobrze opisana jest w kategoriach przekonania ją uruchamiających i napędzających. Najświeższy polski przykład stanowi książka Jerzego Jarniewicza *All you need is love. Sceny z życia kontrkultury*². Obszernie i wnikliwie, mimo że migawkowo, rekonstruuje poglądy i ideały

2 J. Jarniewicz, *All you need is love. Sceny z życia kontrkultury*, Znak, Kraków 2016.

ruchu kontrkulturowego, zdawkowo raczej traktując jego umocowanie w kontekście. To zresztą dość zrozumiałe – nośność społeczna analiz poświęconych świadomościowym kontekstom zjawisk, ukazującym je jako wynik świadomych ludzkich starań i wysiłków jest dużo większa niż podmioty wymiar pomijających. Dla badacza jednak takie uzupełnienie jest konieczne, by zrozumieć złożoność samych działań człowieka i jego relacje ze światem kultury.

Bodaj pierwszą próbą ujęcia ruchu kontrkulturowego lat 60. z ponadjednostkowej perspektywy było włączenie go przez Victora Turnera w zakres swojej teorii *communitas* i liminalności³. W niemalże na gorąco dokonanym przyporządkowaniu uwypukla amerykański badacz te cechy zjawiska, które pozwalają włączyć je w ramy pojęcia liminalności odróżnianego od systemu zhierarchizowanego: między innymi brak hierarchii, homogeniczność, brak własności, brak statusu społecznego, nagość⁴, co jednocześnie czyni z niego moment przejściowy pomiędzy jednym stanem uporządkowania społecznego a kolejnym. Ruch hippisowski, jako jedna z historycznych odsłon *communitas* byłby odpowiedzią na nie dające się znieść napięcia i sprzeczności w strukturze społecznej doprowadzające przez jej zniesienie do nowego uporządkowania. Chwilowość zjawiska zawarta jest w jego funkcji odnowicielskiej. Graniczność doświadczenia kontrkulturowego, transgresyjność je cechująca pozwala rozszerzyć genepowski schemat obrzędu przejścia do formy spektaklu społecznego.

Podobnie, choć brak tu bezpośrednich nawiązań, mogłaby zinterpretować zjawisko Mary Douglas. W *Czystości*

3 V. Turner, *Proces rytualny*, PIW, Warszawa 2010, s. 129.

4 *Ibidem*, s. 124.

i zmazie sugeruje odnowicielską moc przestrzeni zakłócenia, nieuporządkowania, nieczystości – ten chaos, niebezpieczny dla *status quo*, posiada jednocześnie moc odnowy w chwili, gdy porządek się chwieje, jest rezerwuarem potencji do wykorzystania i ułożenia nowego ładu⁵. Kontrkultura, sięgając do chaosu, pozwoliła zrekonstruować porządek.

Kontrkultura lat 60. byłaby w tej perspektywie środkiem samonaprawczym społeczeństwa. W tej interesującej przeciw propozycji niknie specyfika zjawiska – jest jedną z niezliczonych odsłon pewnego momentu w dynamice społecznej. Taka nadmierna ogólność ujęcia stanowi problem w wyjaśnieniu zjawiska. Odwołanie do cech typowych nie daje wglądu w relację z konkretnym kontekstem charakteryzującym się określonymi, nie typowymi cechami i wyzwalającym odpowiednie, nie ogólne działania.

Innymi słowy należałoby poprzez wskazanie specyficznych cech zjawiska kontrkultury kształtujących jej obraz przekonań związać je z odpowiednimi zjawiskami/institucjami/praktykami, które miałyby w wyniku wpływu kontrkultury ulec zmianie. To dopiero pozwoliłoby rozpoznać w niej rzeczywistą siłę transformacyjną współczesności bądź też – ewentualnie – powierzchowność jej oddziaływania. Nawet bowiem najgłośniejszemu podkreślanemu identyfikacja z jakimiś ideałami nie musi oznaczać, że w istocie na poziomie przekonań i działań znajduje to potwierdzenie, a też, że na poziomie strukturalnym nawet rzeczywista zmiana przekonań jakkolwiek się odcisnęła.

Z tego wynika też, że liczne wynikające z powierzchownych interpretacji oceny – tak pochwały, jak i przygany – mogą być nietrafne. Że przy tym kontrkultura – jak każde

5 M. Douglas, *Czystość i zmaza*, PIW, Warszawa 2007, s. 130.

chyba zjawisko o szerokim zasięgu – była zjawiskiem złożonym i wewnętrznie w wielu aspektach sprzecznym, nie ułatwia sprawy⁶. Apologetom i krytykom daje pole do popisu, pozwala akcentować uznane przez siebie dla upatrzonych celów momenty, inne pomijać milczeniem. Dla badaczy, którzy winni zmierzyć się za każdym razem ze całością interpretowanych fenomenów, czyni to ich trud jeszcze większym, a każdorazowe uwypuklenie pewnych elementów bądź pomniejszenie wagi innych wymaga wyjaśnienia i uzasadnienia. Dodatkowo owe podkreślone – jako istotne składowe zjawiska – winny być takimi nie z perspektywy dzisiejszej (tego, co zdarzyło się później), a z perspektywy „tu i teraz” kontrkultury. W przeciwnym wypadku uzyskane wyniki będą obarczone błędem wnioskowania z dzisiejszej mądrości.

Jako ostatnią już kwestię techniczną podkreślę jedną rzecz: uznając kontrkulturę za zjawisko istotne, żyjąc tym samym w świecie będącym niejako jego skutkiem, w ograniczonym stopniu jesteśmy w stanie uchwycić dynamikę procesu, w którym uczestniczymy. Oczywiście jest więc, że wszelkie wnioski, ustalenia, rekonstrukcje mają charakter tymczasowy. Mogą ulec podważeniu w całości bądź w szczegółach. Nie zamierzam twierdzić tym samym, że nie warto się sprawą zajmować (wracając mimowolnie do wniosku wypływającego z pierwszego wyróżnionego pojęcia), a jedynie, że wyniki wysiłków badawczych, choć

6 W polskiej literaturze przedmiotu najwcześniejszym bodaj opracowaniem uwzględniającym ową złożoność i stąd ograniczoną ważność uogólnień dotyczących zjawiska kontrkultury jest praca Aldony Jawłowskiej *Drogi kontrkultury* z 1975 roku. Najświeższą pracą zaś, wnikliwie analizującą źródła (bowiem – co też oczywiście – kontrkultura nie jest nagłą eksplozją buntu, nie przygotowaną i nie poprzedzoną niczym) i mechanizmy kontrkultury jest wydana w 2017 roku *Kontrkultura* Tomasza Maślanki.

nigdy ostateczne, to choćby na dany moment coś pozwalają uchwycić, a ich unieważnienie jest zanikiem zmiany, którą same po części umożliwiły.

Dotychczasowe uwagi o porządkującym, technicznym charakterze nie miały na celu niepowiedzenie niczego o kontrkulturze, a raczej uwidocznienie wielości podejść do tego zjawiska i wynikających stąd trudności. Z ostatnich zdań zresztą, mam nadzieję, wynika, że sam nie omieszkałam zaryzykować pewnych uogólnień o wyjaśniającym charakterze.

Zacznę od stwierdzenia oczywistości: kontekstem kontrkultury jest nowoczesne społeczeństwo oparte na gospodarce kapitalistycznej. Podkreślam to, bowiem ma to istotne znaczenie dla moich uwag: twierdzą mianowicie, że dla pojawienia się kontrkultury kapitalizm ma znaczenie kluczowe i to nie w roli jednego z celów jej kontestatorskiej energii⁷. Dla uzasadnienia odwołam się wpieryw do dwóch historycznych przykładów: po pierwsze, uznając prekursorские wizjonerstwo licznych pomysłów Leonarda da Vinci w zakresie techniki, nie sposób jednocześnie zlekceważyć faktu, że pozostały one na papierze i trzeba było odkryć na nowo i niezależnie wymyślone przezeń maszyny w odmiennych już warunkach – wtedy, kiedy mogły już zostać wykorzystane; po drugie, choć zapał luddystów w niszczeniu krosien i ich determinacja mogą wzbudzać podziw bądź przynajmniej zdumienie, to nic nie zmieni faktu, że ich protest z racji impetu rozpędzającej się rewolucji prze-

7 Uznaję, mimo zaznaczonych już we wspomnianej książce Jawłowskiej różnorako nakierowanych zjawisk określanых mianem kontrkultury w różnych krajach, że początkiem dla owej wielości kontestacyjnych wystąpień były procesy przenikające społeczeństwa najbardziej rozwiniętych krajów kapitalistycznych.

mysłowej był skazany na porażkę. Te dwa *exempla* mają pokazać, że jednostkowe starania realizują się w kontekście i w pewnych przynajmniej przypadkach od kontekstu zasadniczo zależy powodzenie działań – on umożliwia bądź blokuje sukces przedsięwzięć.

W kontekście kontrkultury zależność byłaby trochę bardziej złożona, choć najogólniej można powiedzieć, że gdyby nie odpowiednie warunki brzegowe, nawet tak szeroki ruch społeczny stałby się jedynie krótkotrwałą, niepozostawiającą śladu erupcją protestu. Uważam, że sukces kontrkultury jest związany z tym, że odpowiadał na potrzeby kapitalizmu. Może to brzmieć paradoksalnie, ale mam nadzieję, że to wrażenie wkrótce osłabnie. Oto jeśli uznamy, że kapitalizm jest systemem kierowanym na maksymalizowanie zysku oraz wzrost i że struktura społeczna współczesnych społeczeństw zachodnich jest determinowana przez system ekonomiczny, możemy też próbować społeczne zjawiska w kategoriach relacji do systemu ekonomicznego interpretować.

W przypadku kontrkultury owa relacja wyglądałaby następująco. Kapitalizm powojenny charakteryzujący się wysokim wzrostem i dużym regulacyjnym udziałem państwa w latach 60. zaczyna dochodzić do ściany. Gospodarka amerykańska, dotychczas niemająca konkurencji, spotyka ją w postaci gospodarek zachodnioeuropejskich odbudowanych po zniszczeniach i wkraczających na rynek globalny. Dodatkowo rozpad systemu kolonialnego doprowadził do przeobrażenia globalnej sieci relacji gospodarczych. W wyniku tego, w warunkach rosnącego ciśnienia rywalizacji, dla utrzymania tendencji wzrostowej potrzebny był nowy model kapitalizmu i nowe przestrzenie dla jego ekspansji.

Friedmannowski kapitalizm wolnorynkowy był tym modelem. Kontrkultura otworzyła nowe możliwości.

Wolność będąca mgławicowym hasłem kontrkultury (mówię tak, bowiem nie jest chyba jasne, o jak pojętą wolność chodziło i do czego) w istocie, wyzwalając z hierarchicznych schematów społecznych rzesze młodych ludzi, doprowadzająca do zmiany organizowania życia prywatnego, wprowadzająca do głównego nurtu, to, co było raczej dyskretnie/wstydliwie ukrywane, spowodowała otwarcie nowych obszarów do kapitalistycznego zagospodarowania. Zwiększenie równouprawnienia pozwoliło ewoluować również roli kobiety jako konsumentki dóbr i usług w stronę zwiększenia jej samodzielności i autonomiczności w porównaniu z sytuacją kieszonkowego wydzielanego z męzowskiego portfela. Podobnie w przypadku młodzieży – potrzeby młodych ludzi i możliwość ich realizacji pozwoliły wykreować oddzielne segmenty rynku wypełnione dobrami skierowanymi do tej grupy konsumentów. Podmiotowość, o którą walczyli hippisi w kontrze do zhierarchizowanego i hieratycznego społeczeństwa, ukazała też swoje możliwości na interpretację rynkową.

Innymi słowy, dla poszukującego wciąż nowych źródeł zysku kapitalizmu każdy ruch kontestujący ramy społecznej umowy, każda rewolta młodzieżowa podważająca społeczny porządek mogła być jedynie przysługą. System ograniczany szeregiem pozaekonomicznych zakazów potrzebował podważenia całości porządku społecznego, także samego systemu kapitalistycznego, by ruszyć do przodu z nowym impetem. Pokazało to wyraźnie bardzo szybkie wchłonięcie rebelii przez rynek i jej skomercjalizowanie. Konflikt pokoleń i emancypacja stały się chodliwym towarem i pokazały nie tyle adaptacyjny potencjał kapitalizmu, co jego siłę do

prowokowania zmiany społecznej. Opanowanie kontrkultury przez mechanizmy gospodarki kapitalistycznej wieńczy proces kształtowania się nowoczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego.

W sposób oczywisty nie można ująć tego procesu jako świadomie zaplanowanego. Przeciwnie, to jednostki uczestniczące w zdarzeniach ulegały naciskowi okoliczności, które wymuszały na nich poszukiwanie nowych możliwości ekspresji, a w konsekwencji dopiero lepszego dostosowania do możliwości systemu kapitalistycznego, w większym stopniu w jego kontekście produktywnych.

W sposób równie oczywisty nie można ująć kontrkultury jako wymuszonej w swych hasłach, przejawach, w swej konkretności jednym słowem. Należy to interpretować jako sytuację wstępnie posiadającą wiele możliwych scenariuszy, równie prawdopodobnych, a rozwijającą się w pewnym określonym kierunku z tytułu nie do końca dających się przewidzieć okoliczności, haseł zyskujących nieoczekiwaną popularność, podchwytywanych praktyk. Rock jako głos pokolenia nie był konieczny, natomiast posiada wszelkie cechy pozwalające zrozumieć jego sukces w tej roli. Beatlesi nie byli konieczni, można wyobrazić sobie inny zespół o takiej popularności i sile oddziaływania, co jednak nie oznacza zakwestionowania osiągnięć, zasług, wpływu na kształt kultury popularnej. W tej perspektywie interpretacji zjawisk idzie o wydobycie ponadjednostkowych czynników zmiany. Poziom przekonań uruchamiających różne procesy jest odrębny. Oba podejścia uzupełniają się dla pełnego wyjaśnienia fenomenów kulturowych.

Chcę stwierdzić, że kapitalizm był koniecznym warunkiem sukcesu kontrkultury. Można to przyrównać do sytuacji samego kapitalizmu: aby mógł on się rozwinąć do po-

staci systemu z występujących licznie w przednowożytności praktyk, potrzebny był kryzys gospodarki feudalnej. Jej (nieuświadomiana zapewne najczęściej) niewydolność wymusiła i wzmocniła poszukiwania alternatywnych wzorców. Opisane przez Webera prokapitalistyczne ukierunkowanie protestantyzmu można uznać za jeden z przejawów procesu umacniania w przestrzeni świadomości społecznej czegoś, co zostało wymuszone zmianami strukturalnymi. I podobnie w przypadku kontrkultury – bunt przeciw ideałom pokolenia rodziców, przeciw systemowi (nie tak oryginalny przecież, w jakiś sposób powtarzalny nawet) miał szansę powodzenia – skutecznego oddziaływania i rozszerzania swojego zasięgu, a nie zetleć po krótkim rozbłysku – tylko dzięki temu, że w systemie kapitalistycznym mógł on zostać utowarowiony. I potwierdza to zdecydowanie natychmiastowość wchłonięcia różnych przejawów kontrkultury przez kapitalizm oraz przejście szeregu praktyk z obrzeży do głównego obiegu kultury. Kapitalizm nie wymyślił kontrkultury (a ona nie kontestowała go naiwnie, fałszywie, w złej wierze) – był strukturalnym warunkiem *sine qua non* jej sukcesu.

Dla zmiany obyczajów – z tym, co do dzisiaj stanowi dla konserwatystów obyczajowych skandal, czyli wolną miłością – czymś nieodzownym stają się nowoczesne środki antykonceptyjne. Zlikwidowały wprawdzie obawy przed niechcianą, przypadkową ciążą, nie można jednak przyznawać im roli determinant tej rewolucji. Z kolei traktowane jako towar (a wprowadzone do obiegu zostały z początkiem lat 60.) nie mogły znaleźć lepszego wehikułu, lepszego napędu popytu niż owa zmiana.

Z drugiej strony w przypadku muzyki jej kontestacyjny wymiar nie miał w sobie nic z hipokryzji, a przecież po-

traktowana jako towar pozwoliła wykreować nowe nisze rynkowe, wprowadziła pokoleniowe cezury przekładające się na rezultaty sprzedaży i wymierne zyski dzięki różnicowaniu i rozbudowaniu oferty. Do dzisiaj zresztą, gdy idzie o muzykę, jak też i inne dziedziny twórczości, jej obszar jest systematycznie w swych pobocznych – krytycznych, czy po prostu niezależnych – nurtach eksplorowany przez łowców talentów, dla odświeżenia oferty dużych wytwórni. Prowokuje to paradoksy i napięcia – jednocześnie kieruje w stronę unifikacji i zróżnicowania; przynosi też różne efekty zarówno dla twórców, jak i ich twórczości, jest jednocześnie w warunkach kultury masowej czymś nieuchronnym.

Jakie wnioski mógłbym wysnuć z tych przypuszczeń? Uznając, że dorzecznie rekonstruuję zależności między kontrkulturą a kapitalizmem, nie należy mimo to uznawać (co starałem się mimochodem zaznaczać wcześniej), że kontrkultura spełniała jedynie rolę służebną. Przeciwnie, nawet pozostając uwarunkowaną w swoim sukcesie od kapitalizmu, jest jednocześnie autentycznym wyrazem sprzeciwu względem licznych aspektów współczesnego świata. Paradoksalność tej sytuacji to raczej złożoność zjawisk kulturowych uwarunkowanych jednocześnie strukturalnie i podmiotowo. Kontrkultura nie mogła zmienić systemu, w którym się zrodziła i który kontestowała, ale przy tym system ten nie ma charakteru niezależnego od jednostek go tworzących. Wprawdzie instytucje, nawet jako twory społeczne, posiadają swoją logikę i autonomię względem jednostek, niemniej zasady je tworzące mogą być zmieniane – z wszystkimi tego konsekwencjami.

W relacji kontrkultury do kapitalizmu to więc, że nie odniosła rewolta młodzieżowa lat 60. spektakularnego sukcesu, a nawet została momentalnie wpleciona w system, nie

oznacza jej klęski i jałowości wysiłków. Mechanika procesów kulturowych jest podporządkowana innemu rytmowi czasu niż życie ludzkie. Przemiany strukturalne są z tej perspektywy bardziej długofalowe – sformułowane przez grupy czy jednostki hasła muszą wniknąć w tkankę rzeczywistości społecznej, stać się elementem codziennego myślenia, by móc powoli doprowadzać do zmiany.

Osobną kwestią pozostaje, jakiego rodzaju może to być zmiana. Zyskując coraz więcej miejsca w przestrzeni publicznej, hasła kontrkulturowe nie muszą być eksponowane i widoczne, ani tym bardziej nie muszą tworzyć dominującej narracji. W świecie zróżnicowanym pod wieloma względami, rozbrzmiewającym wieloma głosami, program kontrkultury (bądź to, co z niego do dzisiaj jest aktualne) rywalizuje na rynku idei z innymi. Nie istnieją oczywiste przymusy, by dążyć w tę czy inną stronę. Nie są przecież oczywiste kwestie na przykład zmian klimatycznych i odpowiedzialności za nie ani co w ich kontekście należy przedsięwziąć. Kształt przyszłości może być jasny dla proroków; jeśli nie ma się takiego wróżebnego wglądu w nadchodzące, uogólnienia statystyczne, trendy i tendencje nie są w żaden sposób gwarantem czegokolwiek.

Czy kontrkultura zmieniła świat? Nie, jeśli weźmiemy pod uwagę strukturę społeczną, porządek gospodarczy, polityczny i jeśli uznać, że to wyczerpuje określenie świata. Te elementy pozostały zasadniczo niezmienione. Kontrkultura nie naruszyła struktury społecznego świata. Nadal żyjemy w warunkach gospodarki kapitalistycznej, która w większej mierze nawet niż w latach 60. stała się kontekstem życia większości ludzi na zamieszkujących Ziemię i została uznana za jedyny właściwy, naturalny i bezalternatywny porządek.

Czy kontrkultura zmieniała świat? Tak, jeśli weźmiemy pod uwagę przekonania dotyczące rzeczywistości: odcisnęła się na obyczajach, modzie i sztuce. Zasadniczą zmianą, która dzięki i poprzez kontrkulturę się dokonała, było wejście oddolnego głosu w przestrzeń głównego obiegu kultury. Hierarchie kulturowe, dotychczas wydawałoby się niepodważalne, nagle się rozchwiały. W przeciągu kilku lat cały porządek kulturowych wartości zmurszał – w arystokratycznej krytyce kultury popularnej trwał jeszcze czas jakiś, faktycznie jednak był już jak zombie: martwy z pozorem życia. Dokonało się to, co uznawano za niemożliwe – granice zostały zniesione, wysokie z niskim zmieszało się tak, że inaczej już od tego momentu trzeba było patrzeć na dzieła i praktyki, inspiracje przepływały w obie strony. Mezalians okazał się niezwykle płodny. Wprawdzie od Bachtina i jego książki o twórczości Franciszka Rabelais’go jest jasne, że wzajemne przepływy, swoista osmoza istniały wcześniej (do zawsze chciałoby się powiedzieć, ale ostrożność wnosi sprzeciw), zwykle jednak starannie maskowane. Teraz nie ma miejsca na ukrywanie czegokolwiek – wymiana odbywa się w świetle fleszy. Więcej – nacisk oddolny marginalizuje i tak skromną (a przecież wpływową i dominującą) przestrzeń elitarnej kultury artystycznej. Musi ona ustąpić pola, co nie znaczy, że znika, ale też i nie znikają wartości artystyczne w tym, co zaczyna odgrywać coraz istotniejszą rolę. Zmiana to niebagatelna, choć naskórkowa.

Mimo wmontowania kontrkultury w tryby kapitalizmu relacja ta nie jest jednoznaczna, wciąż utrzymuje się niemożliwe do zniesienia napięcie pomiędzy rodzącymi się stale ideami wyzwolenia lub przynajmniej podważenia porządku a strategiami włączania ich w jego ramy. Stałego kwestionowania porządku wynikającego z nieusta-

jących zmian rozpoznawanych przez uczestników życia społecznego, warunków tego życia, jego pulsacji nie sposób powstrzymać.

Teraz, dzisiaj, kontrkultura jest wciąż rozbrzmiewającym echem pragnienia rozpoczęcia wszystkiego od nowa przy odsunięciu na bok wcześniejszych błędów i nie popełnianiu ich raz jeszcze. Nawet jeśli nie jest to możliwe, nie znaczy, że niemożliwa jest sama zmiana. Urealniając więc marzenie, nie trzeba się go pozbywać. W rozlicznych ruchach kontestacyjnych widać to wyraźnie – są napędzane tym archetypicznym dla współczesności wysiłkiem zmiany. Chęć podważenia istniejącego porządku mogąca kierować w różną stronę w kontrkulturze odnajduje modelową realizację tego dążenia.

Dla niektórych jednak to echo pobrzmiwa nie nostalgią za czasem szlachetnej naiwności, a raczej szczęśliwie odsuniętą groźbą zburzenia ładu. Im ciszej i odległej będzie słyszalna, tym lepiej. Przy tym dla wielu to, co dokonało jednak się w przestrzeni sztuki szeroko pojętej i obyczajowości, stanowi problem i poszukują sposobów jego rozwiązania, powrotu do starych dobrych czasów, kiedy każdy znalazł swoje miejsce w szeregu⁸.

Ów rozdźwięk nie jest pozorny. Rzeczywiście wartości forsowane przez kontrkulturę były wymierzone w pewną wizję świata, bliską wielu ludziom. Aczkolwiek wizja własna wyrażana była w różny sposób – tak że niekiedy nawet krytycy mogą z przyjemnością i upodobaniem słuchać tre-

8 Jakby zapominali o wszelkiej maści outsiderach, którzy stanowią marginesy współczesnych kultur i podważają oczywistość ich norm. Przy tym, co instruktywne w kontekście tęsknot za nie dotkniętą zepsuciem przeszłością, swoje klasyczne badania zrelacjonowane później w książce *Outsiderzy* Howard Becker prowadził od lat 40. Ale być może w tym tkwi sedno – że outsiderzy stanowią margines i znają swoje miejsce, a nie roszczą sobie pretensji, by stanowić element głównego nurtu.

ści bynajmniej nie idących po linii ich myślenia. Ten spór o wartości nie ma jednoznacznego i bezspornego rozstrzygnięcia. I chyba mieć nie może.

Jeśli kontrkultura zasiała ziarna, to inni także nie próżnowali. Świat ludzki wypełniony jest przeciwstawnymi dążeniami, ideałami, pragnieniami. Rozgłos i znaczenie przypisywane jednym nie oznaczają nieobecności i nieważności innych. Na tle innych właśnie, w rywalizacji z nimi się przebijają i zyskują przewagę. W każdej chwili mogą ją stracić, bo tuż za sobą mają konkurencję. Praca idei wre dzisiaj bardziej może niż kiedykolwiek, a może tylko łatwiej się ujawnia, łatwiej ją dostrzec. Jeśli podkreślam z takim uporem niemożność przewidzenia, co stanie się w niedalekiej nawet przyszłości (a banał ten potwierdzają niezbitcie najświeższe zdarzenia, których jesteśmy świadkami), to z racji przekonania, że żadne dziedzictwo nie jest płodne samo z siebie. Choćby kontrkultura pozostawiła dla jej admiratorów i kontynuatorów niezmierne bogactwo inspiracji, praktyk, niezrealizowanych do końca projektów, to bez aktywności ich wszystko to pozostanie jedynie śladem kulturowego zjawiska, co najwyżej – w mocno skomercjalizowanej wersji – modną inkrustacją codzienności, bibelotem bez większego znaczenia. Jeśli myśleć o tym, co nam z tamtych lat zostało, to nie w tonacji nostalgicznych wspominek, a w dialogu z dziedzictwem, zaprzeczaniu go i wywracaniu na nice, wypracowywaniu nowych propozycji. Kontrkultura lat 60. jako zjawisko historycznie określone, kontrkultura w ogóle jako każdy subwersywny ruch rozbijający *status quo* tego uczy najsilniej – zaprzeczania oczywistości. Nawet jeśli sama popada później w odrętwienie, sprzedaje się, normalizuje i ustanawia nowy, wspaniały ład, to jest jednocześnie swoim zaprzeczeniem – wezwaniem do sprzeciwu.

Najbardziej powierzchowna ekspresja ruchu pokolenia dzieci kwiatów nie ma dzisiaj żadnego znaczenia, została doskonale oswojona. To, co posiada jakiś potencjał wywrotowy, to sama kontrkultura jako wyraz szerokiego społecznego protestu – to bardziej ukryta, wciąż trwająca jej praca.

Źródła:

Becker H., *Outsiderzy. Studia z socjologii dewiacji*, PWN, Warszawa 2009.

Bell D., *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, PWN, Warszawa 1998.

Bloom A., *Umysł zamknięty*, Zysk i S-ka, Poznań 1997.

Douglas M., *Czystość i zmaza*, PIW, Warszawa 2007.

Jarniewicz J., *All you need is love. Sceny z życia kontrkultury*, Znak, Kraków 2016.

Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, PIW, Warszawa 1975.

Kontrkultura – co nam z tamtych lat?, red. W. Burszta, M Czubaj, M. Ry-chlewski, Akademia, Warszawa 2005.

Maślanka T., *Kontrkultura*, OMP, Warszawa 2017.

ANNA WYRWIK (KRAKÓW)

Beat Generation - fakty i mity

Streszczenie: Czym było Beat Generation – ruchem społeczno-literackim, grupą artystów, trójką pisarzy, całym pokoleniem Amerykanów czy stylem życia? Kim był Jack Kerouac – konserwatywnym kronikarzem-podróżnikiem, natchnionym mistykiem marzącym o wolności czy nowatorskim szalonym pisarzem? Kim byli William Burroughs i Allen Ginsberg – czołowymi beatnikami czy postmodernistą i hipisem, których łączyły jedynie przyjaźń, zawód pisarza i sympatia do narkotyków? A Neal Cassady? Kim był – nieodkryty geniuszem pisarstwa czy zwykłym blagierem, który dzięki wdziękowi osobistemu znalazł swoje miejsce w historii literatury? Przez lata media oraz sztuka i nauka wytworzyły wokół Beat Generation aurę kulturowej legendy. Kolejne teksty kultury powstałe z inspiracji tym zjawiskiem, opracowania go dotyczące i wydarzenia kulturalne organizowane przez osoby nim zainteresowane z jednej strony przybliżają nas do Beat Generation, z drugiej zaś oddalają, czego przyczyną jest charakterystyczne w przypadku legendy kulturowej stosowanie „zniekształcającego skrótów myślowego” (Kowal 2014). Celem referatu będzie próba zmierzenia się z mitami dotyczącymi Beat Generation oraz przedstawienie faktów, które wielu tym mitom przeczą.

Słowa kluczowe: Beat Generation, Jack Kerouac, Neal Cassady, Allen Ginsberg, William Burroughs, hipisi, Stany Zjednoczone Ameryki, literatura amerykańska

Summary: What was Beat Generation – the literary-social movement, the group of artists, three writers, whole generation of Americans or the style of life? Who was Jack Kerouac – a conservative chronicler-traveler, an inspired mystic dreaming about freedom or an innovative mad writer? Who were William Burroughs and Allen Ginsberg – foremost beats or postmodernist and hippie, who were only connected by friendship, being writer and liking for drugs? And Neal Cassidy? Who was he – an undiscovered genius of writing or an ordinary con man, who found his own place in the history of literature through his charm? For years media, art and science have created the cultural legend about Beat Generation. Texts of culture, research papers, events, which are inspired by Beat Generation and which are created by people, who are interested in it, give us the sense of Beat Generation from the one side and distort it from the other. The reason of this is the „distorting mental shortcut” (Kowal 2014). In my paper I would like to face with myths about Beat Generation and present facts, which deny these myths.

Keywords: Beat Generation, Jack Kerouac, Neal Cassady, Allen Ginsberg, William Burroughs, hippies, United States of America, American literature

Gdy 10 grudnia 2016 roku Patti Smith śpiewała w sztokholmskiej filharmonii Konserthuset utwór „A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, na myśl przychodziły te wszystkie noce opisywane w *Poniedziałkowych dzieciach*, w które, po przyjeździe do Nowego Jorku, spała „na czerwonych schodach przed kamienicą”¹ i „gdzie popadło, w bramach, w metrze, na cmentarzu”², i patrząc, jak stoi naprzeciw tych zacnych ludzi w koronach, koliach i krawatach z okazji przyznania

1 P. Smith, *Poniedziałkowe dzieci*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 32.

2 Ibidem, s. 37.

Nagrody Nobla Bobowi Dylanowi, można było pomyśleć, że oto patrzy się na ostateczną wygraną kontrkultury.

Greenwich Village, Nowy Jork (NY)

Patti Smith przyjaźniła się z Allanem Ginsbergiem i Williamem Burroughsem, nazywała ich swoimi mentorami, przewodnikami. Bob Dylan mówił kiedyś: „Przeczytałem *W drodze* chyba w 1959. To zmieniło moje życie, tak jak zmieniło życie wszystkich innych”³, Ray Manzarek z The Doors przyznał, że:

Przypuszczam, że jeśli Jack Kerouac nie napisałby *W drodze*, The Doors mogliby nigdy nie istnieć. To otworzyło śluzę i czytaliśmy wszystko, co mogliśmy dostać w swoje ręce: *Go* Johna Clellona Holmesa, *Skożył* Allena Ginsberga, *Gasoline* Gregory’ego Corso, *A Coney Island of the Mind* Lawrence’a Ferlinghettiego, *Peyote Poem* Michaela McClure’a, *Nagi Lunch* Williama Burroughsa...⁴.

Z kolei Jerry Garcia z Grateful Dead powiedział o *W drodze*: „Przeczytałem to i się w tym zakochałem, w przygodzie, romansie, we wszystkim... Temu w dużej mierze

3 <https://bobdylan.com/books/road/> (data dostępu: 15.02.2018.), oryg. „I read *On the Road* in maybe 1959. It changed my life like it changed everyone else’s” (tłum. AW).

4 R. Manzarek, *Light My Fire: My Life with the Doors*, Putnam Publishing Group, Nowy Jork, 1998, oryg. „I suppose if Jack Kerouac had never written *On the Road*, The Doors would never have existed. It opened the floodgates and we read everything we could get our hands on — *Go*, John Clellon Holmes, *Howl*, Allen Ginsberg; *Gasoline*, Gregory Corso; *A Coney Island of the Mind*, Lawrence Ferlinghetti; *Peyote Poem*, Michael McClure; *Naked Lunch*, William Burroughs...” (tłum. AW).

zawdzięczam to, kim jestem...”⁵ A jeszcze dwadzieścia lat wcześniej, w połowie lat 40. Kerouac, Ginsberg, Burroughs, Holmes i Neal Cassady byli tylko grupą chłopaków, którzy przesiadywali w barach Greenwich Village, rozmawiając przy piwie o pisarstwie, o swoich wizjach, słuchali bebo-pu i rozbijali się Hudsonem po Ameryce. A to wszystko w kontrze do jednowymiarowego, zuniformizowanego, konsumpcyjnego i godzącego się na dyktat systemu powojennego amerykańskiego społeczeństwa ery Trumana i Eisenhowera. I zastanawiali się, jakie jest to ich zagubione, młode pokolenie w czasach, gdy telewizory i przedmięcia zastąpiły wartości. Kerouac powiedział Holmesowi przez telefon: „Wszyscy naprawdę wiemy, kim jesteśmy, czujemy znużenie formami i tymi wszystkimi dyskusjami o świecie, więc myślę, że możesz powiedzieć, że jesteśmy beat generation”⁶. Wykorzystał słowo *beat* rozpropagowane przez króla ćpunów z Times Square, Herberta Hunckego, które oznaczało *pobity, skończony, wyczerpany*. Holmes napisał wprawdzie, że „jakakolwiek próba nazwania całego pokolenia jest bezskuteczna”⁷, ale napisał to w artykule pt. *This Is The Beat Generation* i wszyscy podchwycili to hasło i zaczęli odmieaniać je na wszelkie możliwe sposoby. Czym tak naprawdę

5 P. Puterbaugh, *The Beats and the Birth of the Counterculture*, [w:] *Rolling Stone Book of the Beats*, red. George-Warren Holly, Rolling Stone Press, Nowy Jork 1999, s. 360, oryg. „I read it and fell in love with it, The adventure, the romance of it, everything...I owe a lot of who I am...” (tłum. AW).

6 J. C. Holmes, *Nothing more to declare*, Dutton, Nowy Jork, 1967, s. 107, oryg. „We all really know who we are, we feel a weariness with all the forms, all the conversations of the world, so I guess you might say we're a beat generation” (tłum. AW).

7 Eadem, *This Is The Beat Generation*, [w:] „The New York Times Magazine”, 19.11.1952, oryg. „Any attempt to label an entire generation is unrewarding...” (tłum. AW).

było Beat Generation? Grupą literacką czy towarzyską? Nazwą pokolenia, którą wymyślili? Ruchem społecznym czy całą generacją? Gdy w drugiej połowie lat 50., po wydaniu *Skowytu*, *W drodze* i *Nagiego Lunchu*, underground z Greenwich Village zaczął wychodzić na powierzchnię, wokół autorów i bohaterów tych dzieł zaczęło krążyć coraz więcej ludzi, poetów, pisarzy, artystów, ale nie tylko. Zwyczajna kolej rzeczy. W 1958 roku Herb Caen napisał w „San Francisco Chronicle” o *beatniku*, łącząc słowo *beat* z radzieckim satelitą Sputnikem i tworząc tym samym obraz chuliganów o komunistycznych poglądach, które w tym czasie były w USA grzechem najcięższym. Sprawą zainteresowało się także Hollywood czujące zapach dolarów oraz się w obowiązku, by oswoić ten cały ferment. W filmach „The Beat Generation” (1959), „The Beatniks” (1960), „The Rebel Set” (1959) *beatników* przedstawiono jako grupy kryminalistów, których główną aktywnością zdają się być kradzieże oraz oczarowywanie i porzucanie albo gwałcenie kobiet. Kontrast dla nich stanowiło społeczeństwo *square* – jak wówczas nazywano purytańską klasę średnią – którego symbolem byli mężczyźni w płaszczach i kapeluszach, kobiety prezentujące się jak przedmiejskie gospodynie domowe z reklam zmywarek do naczyń i porządny policjant nazywający *beatników* słowami „fake bohemia”⁸ i „rebellion”⁹. Zarówno ta część społeczeństwa, która Beat Generation się przestraszyła, jak i ta, która Beat Generation się zafascynowała, miały fałszywy obraz zjawiska. Jedni i drudzy wyobrażali sobie facetów z brodami w starych, powyciąganych swetrach i nawet Kerouac opowiadał raz, jak jego miesz-

8 *The Beat Generation*, reż. C. F. Haas, 1959.

9 Ibidem.

kanie w celach erotycznych odwiedziła wielbicielka jego twórczości, ale do niczego nie doszło, ponieważ nie uwierzyła, że mężczyzna bez brody to prawdziwy Kerouac. Fani pisarza wypatrywali go na amerykańskich trasach z marynarskim workiem na ramieniu łapiącego stopa, podczas gdy on siedział w fotelu, pijąc porto i dojrzewając literacko, i pisząc już o czym innym, bo Beat Generation to była dla niego przeszłość, a *W drodze*, jak twierdził, nie było pokoleniowym manifestem, ale testamentem. *Jednak* – jak napisał jeden ze znawców twórczości pisarza, Paul Maher Jr.:

Chociaż Kerouac uznał już słowo „Beat” za dłużej nieistotne, nie minęło dużo czasu, zanim Ameryka zredefiniowała i zniekształciła jego znaczenie. Nawet jeśli bohaterowie Kerouaca nie byli już więcej beatnikami, to media na nowo odkryły ten termin, który wkrótce miał napiętnować jego życie i sztukę¹⁰.

North Beach – Haight-Ashbury, San Francisco (CA)

Beat Generation przeniosła się z nowojorskiej Greenwich Village do North Beach w San Francisco i bez problemu zaakceptowała określenie *beatnik*. Clinton R. Starr w książce *„I Want to Be with My Own Kind”: Individual Resistance and Collective Action in the Beat Counterculture* robi rozróżnienie na *beatów*, czyli Ginsberga, Kerouaca itd. oraz *beatników*, czyli tych, którzy za nimi i wokół nich chodzili po

¹⁰ E. Renehan, *Understanding Kerouac's „On The Road”*, New Street Communications, LLC, Pickford:, 2012, s. 42, oryg. „Although Kerouac determined that the word ‚Beat’ was no longer relevant, it wouldn’t be long before America redefined and distorted its meaning. If Kerouac’s characters were no longer Beat, the media would reinvent the term in a way that in time would stigmatize his life and art” (tłum. AW).

tych samych kawiarniach i klubach jazzowych, przy czym tych drugich łączy z *hipsterami*, czyli tymi, którzy w powojennym świecie dwóch opcji: buntu i konformizmu zdecydowali się być *hip* a nie *square*. W Polsce wciąż ogólnowiązującym terminem jest bitnik i używa się go bardziej w stosunku do pisarzy i poetów *beatu* niż jakiegokolwiek subkultury z nim związanej, jakby zupełnie jej nie zauważając. Próbuje to uporządkować Mirosław Aleksander Miernik w artykule *Hipsterzy, beaci i bitnicy: o subkulturowych korzeniach*, tyle że *bitnikami* nazywa tu literacką awangardę pisarzy (Kerouac, Holmes itd.), a *beatami* nonkonformistycznych i nierzadko zadzierających z prawem posthipsterów jak Neal Cassady czy Herbert Huncke. Trudno powiedzieć, z czego wynika ta terminologiczna różnica, możliwe, że z faktu, iż nazwy te często są używane zamiennie, co tworzy zamieszanie, warto jednak znać sputnikową etymologię słowa *beatnik* i wiedzieć, że sam kodyfikator i twórca nazwy pokolenia, Kerouac, który z uporem walczył z jej kolejnymi interpretacjami, nie zgadzał się, by nazywano go *beatnikiem*, a w wywiadzie dla kanadyjskiej telewizji powiedział o tym słowie: „wymyślone po *sputniku*, wiesz, by uczynić z nas małych amerykańskich idealistów, którzy są niezależni, by uczynić z nas rosyjskich szpiegów: *nik*, *bitnik*, *sputnik*¹¹. North Beach stawała się coraz droższą dzielnicą i beatnicy oraz napływający do San Francisco hipisi zaczęli osiedlać się w mającej o wiele niższe czynsze Haight-Ashbury.

Wybuch rozpoczął się 14 stycznia 1967 roku podczas Human Be-In, happeningu zorganizowanego w proteście

11 *Empty Phantoms: Interviews and Encounters with Jack Kerouac*, red. P. Maher Jr., Da Capo Press, Cambridge, 2005, „invented after *sputnik* you know, in order to make us look like little American idealists who are independent, make us look like Russian spies: *nik*, *bitnik*, *sputnik*” (tłum. AW).

przeciwko delegalizacji LSD m.in. przez poetów związanych ze środowiskiem Beat Generation: Ginsberga, Gary'ego Snydera i Michaela McClure'a. Jego kulminacja nastąpiła zaś podczas lata tego samego roku, Lata Miłości. Ginsberg czuł się w środowisku hipisów jak ryba w wodzie, stając się jednym z ich liderów, walcząc o legalizację marihuany, prawa gejów i występując przeciw wojennej polityce zagranicznej rządu. W klimacie kontrkultury świetnie odnalazł się także Cassady, który hipisem był, zanim jeszcze zaczęto używać tego słowa. Legenda pierwowzoru szalonego Deana Moriarty'ego z *W drodze* zawiodła Cassady'ego na siedzenie kierowcy kolorowego autobusu dowodzonej przez Kena Keseya grupy Merry Pranksters, podróżującej po Stanach i organizującej Acid Tests, zwariowane imprezy z koncertami i próbami kwasu. Tyle, że – jak pisze Grzegorz Kowal w książce *Anatomia kulturowej legendy* – „każdą (...) legendę kulturową dotyka zniekształcający skrót myślowy. Aby postać utrwaliła się w pamięci indywidualnej i społecznej, musi zostać sprowadzona do zaledwie kilku rysów charakteru i osobowości”¹². Cassady postrzegany był więc jako szalony kierowca, wulkan energii, który dużo się rusza jak mówi, a mówi przy tym szybko, jest wybuchowy, podrywa kobiety i – jak opisał go jeden z jego przyjaciół – „bez mrugnięcia okiem igra ze śmiercią”¹³. Tymczasem Neal Cassady, co było rzadkością w środowisku Beat Generation, w latach 50. miał stałą pracę, dom, rodzinę i czasem na parę tygodni ruszał w drogę, ale potem wracał do żony, trójki dzieci, ubezpieczenia, pralki i lodówki. Ten *afirmator egzystencji* przez całe swoje życie próbował

12 G. Kowal, *Anatomia kulturowej legendy*, Universitas, Kraków 2014, s. 106.

13 H. Ch. Kirsch, *W drodze. Poeci pokolenia beatników*, ISKRY, Warszawa 2006, s.19.

uporać się z egzystencjalnym zagubieniem, wiecznie poszukując, jakby wiecznym, niespełnionym towarzyszem życia stał się dla niego apel Kerouaca z *W drodze*: „To nie może trwać wiecznie, ten cały obłąd i szastanie się to tu, to tam. Trzeba dokąds dotrzeć, coś znaleźć”¹⁴.¹⁵ To często prowadziło go do prób samobójczych, aż w końcu zaprowadziło na tory w Meksyku, gdzie w lutym 1968 roku, wycieńczony narkotykami, alkoholem i wiecznym pędem upadł, by dzień później umrzeć w szpitalu. Wycieńczony był też – jak twierdzą biografowie i jego żona Carolyn Cassady – nieustającą gonitwą za swą własną legendą, za oczekiwaniami innych, których nie chciał zawieść. Bob Weir z Grateful Dead mówił: „Kerouac, z tego co czytałem w jego tekstach, załapał się tylko na początkowego Cassady’ego, ale nigdy nie złapał go w pełnym rozkwicie. On osiągnął o wiele więcej niż Kerouac zdążył udokumentować. Kerouac odszedł, zanim na dobre [my, the Dead] zaczęliśmy”¹⁶. Faktycznie, próżno by szukać Jacka Kerouaca na Haight-Ashbury. Lata 60. obserwował, pisząc powieść za powieścią, pijąc drink za drinkiem i próbując zapomnieć o swojej sławie oraz mianie *King of the Beats*.

14 J. Kerouac, *W drodze*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa, 2005, s. 154.

15 J. Kerouac, *W drodze*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa, 2005, s. 154.

16 P. Puterbaugh, *The Beats and...*, op. cit., s. 361, „Kerouac, from what I’ve read of his writings, only caught the budding Neal Cassidy but never caught him in full bloom. He amounted to a whole lot more than Kerouac was ever around to document. Kerouac was gone ever before we [the Dead] got started” (tłum. AW).

*Let your mind off*¹⁷, Jack Kerouac

Gdyby *Joan Anderson Letter*, list, który Cassady wysłał Kerouacowi w grudniu 1950 roku (a który Kerouac nazwał „najlepszym kawałkiem pisarstwa, jaki (nie) widział świat”¹⁸), nie zaginął kilka lat później, a zgodnie z planem został opublikowany, to kto wie, może Cassady znany byłby nie tylko jako muza pisarzy, ale też jako pisarz. List odnalazł się w 2014 roku, za późno dla Cassady’ego. Zdążył jednak odegrać swą rolę w historii literatury. Po jego lekturze Kerouac w końcu, po latach przemyśleń nad pisarstwem, doszedł do tego, czym ma być jego Spontaniczna Proza, pisana w rytmie, bez odwracania się za siebie, bez poprawiania, na jednym oddechu, bez pauz, improwizując równolegle ze strumieniem świadomości niczym Charlie Parker na scenie dmuchający w swą trąbkę, bo literatura miała być jak bebop. Jak bebop dał spontaniczność jazzowi, *action painting* malarstwu, a New American Cinema kinu, tak *Spontaneous Bop Prosody* dała go literaturze. Kerouac skleił kartki w 36-metrową taśmę, włożył ją do czarnego Underwooda, usiadł przy biurku z kawą i benzedryną i zaczął stukać w klawisze. Po trzech tygodniach *W drodze* była gotowa. Tyle że wcześniej przymierzał się do niej wielokrotnie, miał setki stron notatek, wiele fragmentów powieści przepisanych jest z jego dzienników, a opublikowana wersja została przez niego poprawiona na prośbę wydawcy, gdy go w koń-

17 J. Kerouac, *Dr. Sax*, Grove Weidenfeld, Nowy Jork 1987, s.3: „...dont stop to think of words when you do stop, just stop to think of the picture better – and let your mind off yourself in this work”.

18 <https://www.kerouac.com/real-cassadys-joan-anderson-letter-found/> (12.02.2018.), „...the greatest piece of writing the world had (n)ever seen” (tłum. AW).

cu znalazł. W latach 60. Kerouac raz mówił, że hipisi są młodszymi kontynuatorami Beat Generation spod znaku tego samego, dionizyjskiego ruchu, a innym razem zupełnie się od nich odcinał, nieprzerwanie jednak zapewniając o swoim katolicyzmie i patriotyzmie. Dla wielu pasjonatów podróży Sala Paradise'a i Deana Moriarty'ego po Ameryce szokiem było popieranie rządu Stanów Zjednoczonych przez ich autora. Burroughs, który znał Kerouaca od lat, twierdził jednak, że nic w tym dziwnego i że konserwatywne poglądy miał on od zawsze.

Kerouac przez całe swe życie był jakby pomiędzy, starając się łączyć ze sobą skrajności. W życiu robił to z buddyzmem i katolicyzmem, z tradycyjnym wschodem (Nowy Jork) i dzikim zachodem (San Francisco). W literaturze łączył ze sobą „świętego błazna”¹⁹ Deana z poszukującym obserwatorem Salem we *W drodze* czy dążącego do wolności marynarza Wesleya Martina z obarczonym poczuciem obowiązku pracownikiem akademickim Billem Everhartem w książce *Mój brat ocean*, tworząc z nich schizofreniczne pary, jakby dwie połowy jednej postaci. Z kolejnej strony ten pisarz marzący o domu daleko od miasta, z opiekuńczą żoną-gospodynią domową, dziećmi i matką w pokoju na poddaszu, na przełomie 1948 i 1949 roku, na prawie 20 lat przed Latem Miłości, napisał esej pt. *Notes on the sexual revolution*, w którym twierdził, że życie jest ekstazą, a wy-myślanie zasad bezsensowne, że liczą się wolność i natura, a każdy niech się kocha, z kim chce, kobieta niech kocha tyłu mężczyzn, ilu chce, bo seks jest tylko „częścią, pierwszą częścią ekstazy życia i nieważne, jak kto jest ubrany i jak kto kogo ocenia, bo jabłko w ogrodzie Eden nigdy nie zostało

19 J. Kerouac, *W drodze...*, s. 256.

zjedzone”²⁰, więc „let’s be frank, let’s be confident, let’s be loving”²¹. W tym samym czasie Burroughs krążył pomiędzy Paryżem, Londynem i Stanami, pomiędzy heroiną i apomorfina, stałymi kochankami i chłopcami z ulicy, pisaniem kolejnych powieści i angażowaniem się w kolejne projekty artystyczne, nigdy nie uważając siebie za *beata* czy *beatnika*, a ruch hipisowski traktując jak wszystko inne, z dystansem i ciekawością, po sprawdzeniu, odrzucając psychodeliczne pomysły Timothy’ego Leary’ego mające dla niego za duży związek z mistyką, a za mały z nauką.

Keep the Beat, Diane di Prima

Po lekturze *Skowytu* Diane di Prima napisała: „Wszyscy ci, którzy, tak jak ja, do tej pory czaili się gdzieś w ukryciu, pisząc o znanych sobie sprawach dla niewielkiej garstki przyjaciół (...) wszyscy oni mieli teraz dać krok do przodu i powiedzieć swoje. (...) Zaczęła się nowa era”²². Trudno wyobrazić sobie tę erę bez pisarzy i poetów Beat Generation. Czy jednak, jak wielkiej by nie czuć satysfakcji zagrania systemowi na nosie spowodowanej Noblem dla Dylana, można dziś pomyśleć o wygranej kontrkultury? Kolejne działania polityków i ruchy społeczeństw cofają świat do czasów Trumana i Eisenhowera i nawet kontrastem dla *square* też są *hipsterzy*. *Resakralizacja* i *rewitaliza-*

20 Idem, *Notes on the sexual revolution*, [w:] The Jack Kerouac Archive (Archiwum Nowojorskiej Biblioteki Publicznej - Berg Collection of English and American Literature), „The Apple in the garden of Eden was never eaten...” (tłum. AW).

21 Ibidem.

22 R. Sukenick, *Nowojorska bohema*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1995, s.118–119.

cja przeszłości, o których pisze Kowal, oraz zwrot w stronę przeszłości, o którym pisze Franco „Bifo” Berardi w książce *After the Future* (który według niego nastąpił po rewolucji seksualnej, będącej momentem u progu spełnienia obietnicy lepszego jutra, a tym samym początkiem epoki *no future*), te zjawiska powodują kolejne mody, w tym modę na Beat Generation. Medializacja²³ beatu uczyniła zeń produkt powielany na kolejnych plakatach, pocztówkach, torbach, koszulkach, przypinkach, futerałach służących do trzymania piwa. Wydawnictwa prześcigają się w kolejnych reedycjach, albumach, komiksach i przewodnikach po miejscach związanych z Beat Generation. Filmowcy tworzą obrazy, które najlepiej podsumował Neil Reddy w magazynie „Beatdom”, gdzie napisał: „Są dwa pytania, które musimy zadać odnośnie beat filmów. Czego chcemy i dlaczego oni nie potrafią tego zrobić dobrze?”²⁴ Kolejni aktorzy starają się sprowadzić postacie do zaledwie kilku rysów charakteru i osobowości, tych uformowanych przez lata zniekształcania pisarzy Beatu, a do tego postać Neala w każdym filmie jest blondynem i nawet Carolyn Cassady zastanawiała się kiedyś dlaczego. Ja zastanawiam się, dlaczego Beat Generation często jest dla nich jedynie wesołą ferajną, podskakującą w barze i sypiącą cytatami z Artura Rimbauda. To wszystko napędzane jest przez ludzi, napędzane jest przez nas, którzy kupujemy, nabywamy, oglądamy, którzy ubrani w rzemyki przy dźwiękach Quicksilver Messenger Service czytamy *Kadysz*

23 S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

24 N. Reddy, *Why Can't They Get It?*, [w:] <http://www.beatdom.com/tag/the-last-time-i-committed-suicide/> [dostęp: 22.09.2017], oryg. „There are two questions that have to be asked about Beat movies. What do we want and why can't they get it right?” (tłum. AW).

albo łapiemy stopa z *W drodze* w plecaku, którzy może czasem jesteśmy „spragnieni pradawnego niebiańskiego połączenia do gwiazdnej prądnicy w maszynierii nocy”,²⁵ ale raczej nie „ciskamy z dachu swoimi zegarkami głośując za Wiecznością poza Czasem”²⁶. I rzadko jesteśmy Czytelnikami. Artyści kontrykultury czy wielu hipisów to nie byli wielbiciel Beat Generation, to byli jej Czytelnicy. Dziś wciąż, mimo setek opracowań, książek, artykułów, badań i wydanych wspomnień nie potrafimy powiedzieć, czym tak naprawdę było Beat Generation, wrzucając do tego worka poetów Black Mountain Collage, Szkoły Nowojorskiej, San Francisco Renaissance czy bogu ducha winnego Charlesa Bukowskiego, który z Beat Generation miał tyle wspólnego, co Kerouac z owocowym drinkim jego imienia serwowanym w barze Vesuvio w San Francisco. Bar ten sam, ale smak inny. Na siłę próbujemy zdefiniować coś, co z definicjami walczyło i stale im się wymyka. Coś, co najlepiej podsumowała Diane di Prima w wierszu *Keep The Beat*: „it’s not a “Generation” – it’s a state of mind a way of living gone on for centuries a way of writing too”²⁷.

Źródła:

Caen H., *Herb Caen*, [w:] „San Francisco Chronicle”, 02.04.1958.

Cassady C., *Heart Beat. My Life with Jack & Neal*, Creative Arts Book Company, Berkeley 1976.

di Prima D., *The Poetry Deal*, City Lights Foundation, San Francisco 2014.

25 A. Ginsberg, *Skowyt*, <https://www.poema.art.pl/publikacja/1378-skowyt> [dostęp: 14.12.2017].

26 Ibidem.

27 D. di Prima, *The Poetry Deal*, City Lights Foundation, San Francisco, 2014, s. 81.

Ginsberg A., *Skowyt*.

Holmes J. C., *Nothing more to declare*, Dutton, Nowy Jork 1967.

Idem, *This Is The Beat Generation*, [w:] „The New York Times Magazine”, 19.11.1952.

Jack Kerouac, *Dr. Sax*, Grove Weidenfeld, Nowy Jork, 1987.

Idem, *Mój brat ocean*, Świat Książki, Warszawa 2013.

Idem, *Notes on the sexual revolution*, [w:] The Jack Kerouac Archive (Archiwum Nowojorskiej Biblioteki Publicznej – Berg Collection of English and American Literature).

Idem, *W drodze*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2005.

Kirsch H., *W drodze. Poeci pokolenia beatników*, ISKRY, Warszawa 2006.

Kowal G., *Anatomia kulturowej legendy*, Universitas, Kraków 2014.

Lash S., Lury C., *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Empty Phantoms: Interviews and Encounters with Jack Kerouac, red. P. Maher Jr., Da Capo Press, Cambridge 2005.

Manzarek R., *Light My Fire: My Life with the Doors*, Putnam Publishing Group, Nowy Jork 1998.

Bitnicy, red. M. Paryż, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

Reddy N., *Why Can't They Get It?*, [w:] <http://www.beatdom.com/tag/the-last-time-i-committed-suicide/>.

Renehan E., *Understanding Kerouac's „On The Road”*, New Street Communications, LLC, Piford 2012.

Rolling Stone Book of the Beats, red. Holly, Rolling Stone Press, Nowy Jork 1999.

Sandison D., Vickers G., *Neal Cassady. The Fast Life of a Beat Hero*, Chicago Review Press, Chicago 2006.

Smith P., *Poniedziałkowe dzieci*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012.

Sukenick R., *Nowojorska bohema*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995.

<https://bobbylan.com/books/road/>

<https://www.kerouac.com/real-cassady-joan-anderson-letter-found/>

Biogram: Anna Wyrwik, rocznik '84, socjolog i kulturoznawca, od 12 lat zajmuje się tematyką Beat Generation, autorka artykułów o literaturze, filmie, kulturze etc., uczestniczka konferencji naukowych, pracuje w teatrze i przede wszystkim lubi być w podróży.

MODA I SZTUKA

MAGDALENA CHOMIAK (UMK)

Moda końca lat 60. XX wieku jako wyraz buntu i idei wolności

Streszczenie: Na przestrzeni wieków poprzez ubiór podkreślano pozycję społeczną, przynależność do rodu, środowiska kulturowego. Zmiany zachodzące w modzie damskiej i męskiej wyrażały aktualne upodobania do określonych stylów, norm społecznych. Od początku XX wieku zarówno w modzie, jak i kulturze, sztuce dążono do większej swobody, niezależności, indywidualizmu. W latach 1967–1968 wraz z narodzinami ruchów hipisowskich doszło do znaczącej zmiany w sposobie ubioru wśród zwolenników nowych, antywojennych haseł. Poprzez swój odmienny strój, niezależny od obowiązujących trendów i mód, hipisi wyrażali idee wolności, wyzwolenia seksualnego. Zerwanie z konwencjonalnym, „modnym” ubiorem, wprowadzenie nowych zestawień materiałów, wzorów nie było zabiegiem stylistycznym. Nowy strój noszony przez hipisów służył wyrażeniu buntu wobec aktualnej sytuacji politycznej, społecznej i kulturowej. Zwolennicy ruchu hipisowskiego celowo zerwali z aktualnymi tendencjami w modzie: porzucili dwuczęściowe komplety, krótkie, proste sukienki, eleganckie garnitury itd. Hipisi nosili różnobarwne, wzorzyste stroje; kobiety: długie kolorowe suknie, spodnie dzwony, dużą ilość biżuterii, chusty, opaski; mężczyźni: spodnie dzwony, wzorzyste koszule z nadrukami, naszyjniki, paciorki. Nieodłącznym uzupełnieniem stroju była fryzura czyli długie, bujne włosy.

Hipisi poprzez strój wyrażali hasła pacyfistyczne, idee szerzenia tolerancji, równości. Ubiór miał odzwierciedlać powrót do natury, korzeni. Był on świadectwem indywidualizmu, buntu wobec zniewolenia systemowego i kulturowego.

Słowa kluczowe: moda lat 60., bunt, wolność

Summary: Throughout the ages, the way people dressed underlined social status, belonging to the family, or cultural environment. The changes taking place in women's and men's fashion expressed current tastes for specific styles and social norms. From the beginning of the 20th century a greater freedom, independence and individualism were sought, both in fashion and culture or art.

In the years 1967–1968, along with the birth of hippie movements, there was a significant change in the way of dress among the supporters of new, anti-war slogans. Through their different outfit, independent of the current trends and fashions, hippies expressed the idea of freedom and sexual liberation. Neither the break with the conventional, “fashionable” dress, nor the introduction of new combinations of materials and designs was a stylistic procedure. A new outfit worn by hippies served to express rebellion against the current political, social and cultural situation. Followers of the hippie movement deliberately broke with current trends in fashion: they abandoned two-piece sets, short and simple dresses, elegant suits, etc. Hippies wore colorful, patterned costumes; women: long colorful dresses, bell-bottoms, a large amount of jewelry, scarves, bands; men: bell-bottoms, patterned shirts with prints, necklaces, beads. An inseparable complement to the outfit was a hairstyle, namely long, lush hair. Through outfit, the hippies expressed pacifist slogans, the idea of spreading tolerance, equality. Clothing was supposed to reflect a return to nature, roots. It was a testimony of individualism, rebellion against systemic and cultural enslavement.

Keywords: 1960s fashion, revolt, freedom

Wymiar ideowy ubrania

Na przestrzeni wieków strój pełnił funkcję informacyjną, społeczną. Poprzez ubiór podkreślano zamożność, przynależność do rodu i środowiska kulturowego. Na charakter ubioru wpływały różne czynniki zewnętrzne takie jak warunki klimatyczne danego regionu, przyjęty ustrój polityczny, ekonomiczny, religijny i obyczajowy. Od epoki starożytnej po drugą połowę XVIII wieku moda była kształtowana przez osoby należące do wyższej warstwy społecznej¹.

Zmiany zachodzące w modzie damskiej i męskiej wyrażały aktualne upodobania do określonych stylów, przyjętych konwenansów oraz norm społecznych. Poprzez charakter ubioru, krój, rodzaj zastosowanej tkaniny, ilość elementów zdobniczych podkreślano rangę i zamożność danej osoby. Strój zdobił, wyróżniał, wskazywał na wiek, a także status społeczny. Nieodłącznym uzupełnieniem stroju były: odpowiednia fryzura, biżuteria, nakrycie głowy.

Od końca lat 40. XX wieku w Europie i Stanach Zjednoczonych zaczęły tworzyć się subkultury skupiające młodych ludzi wywodzących się przeważnie z klasy średniej. Nowe pokolenie łączyła chęć wyróżnienia się, sprzeciwu wobec aktualnej sytuacji politycznej, kulturowej. Swoje przekonania oraz upodobania muzyczne członkowie subkultur wyrażali m.in. poprzez ubiór. Zjawiska występujące w modzie były – i nadal są – świadectwem określonego czasu, epoki, głoszonych haseł, a także wyznawanych idei.

1 *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2002, s. 425.

Moda lat 60. XX wieku

Od początku XX wieku zarówno w modzie, jak i kulturze oraz sztuce dążono do uzyskania większej swobody i niezależności. Artyści poprzez własną twórczość, styl życia, sposób ubrania podkreślali swoją oryginalność i wyjątkowość. Moda stopniowo zyskiwała ekspresyjny, nowatorski charakter – odzwierciedlała zmiany zachodzące w systemie gospodarczym, społecznym i kulturowym drugiej połowy XX wieku.

Od połowy lat 50., wraz z odbudowaniem gospodarki, wzrostem zamożności społeczeństwa w Europie i Stanach Zjednoczonych nastąpiło odrodzenie się kultury popularnej. Gwałtownie rozwijał się przemysł muzyczny, filmowy, modowy – przede wszystkim w Wielkiej Brytanii i Nowym Jorku. Zmiany ekonomiczne, kulturowe przejawiały się m.in. w nowatorskim, ekstrawaganckim podejściu do mody². Nowy strój odzwierciedlał dążenie młodego pokolenia do życia w większej swobodzie, wolności – wyrażał ducha aktualnych czasów.

Określeniem *mod* nazywano zarówno młode pokolenie obojga płci, jak również londyński styl modowy, zapoczątkowany przez Cecil Gee w 1956 roku³. *Modzi* tworzyli subkulturę interesującą się kulturą pop, muzyką eksperymentalną, popularnymi zespołami brytyjskimi (np. The Beatles). Fascynowali się nowymi trendami w modzie. Mężczyźni nosili dopasowane garnitury, wzorzyste dwurzędowe marynarki z aksamitu, obcisłe koszule o szerokim kołnierzu, wąskie, ekstrawaganckie krawaty⁴. Często zapuszczali włosy do ramion.

2 <http://lamode.info/historia-mody-lata-50-w-modzie-damskiej.html>

3 *Historia mody*, red. M. Fogg, Warszawa 2016, s. 364.

4 <http://gmale.pl/historia-mody-meskiej-60s-wspolczesnosc/>

Popularnością wśród *modsów* cieszyły się spodnie z niskim stanem, rozszerzanymi lub wąskimi nogawkami zestawione z brokatowymi, wzorzystymi marynarkami, jedwabnym szalem. Uzupełnienie stroju stanowiło eleganckie, dwukolorowe obuwie noszone często z białymi skarpetami. *Modsi* inspirowali się częściowo strojem militarnym, zapoczątkowując modę na ubrania quasi-wojskowe. Styl *mod* cieszył się popularnością wśród zwolenników muzyki klubowej do początku lat 80. XX wieku.

W latach 60. w Stanach Zjednoczonych i Europie przemysł modowy rozwijał się na dużą skalę. Moda była skierowana przede wszystkim do młodego pokolenia biorącego udział w ruchach społecznych, artystycznych. Głównym ośrodkiem kształtującym zmiany modowe była Wielka Brytania, w której powstawała wielka ilość butików oferujących nie tylko odzież, ale także kosmetyki, książki, elementy dekoracji wnętrz. Nowe trendy zyskiwały coraz większą rzeszę zwolenników. W modzie żeńskiej nastąpiło odejście od noszenia klasycznych garsonek, kostiumów dwuczęściowych, rękawiczek, kapeluszy, które postrzegano jako wyraz skostnienia i konserwatyizmu. Nowy strój odzwierciedlał powszechny kult młodości. Zmiany zachodzące w modzie nie były narzucane i kreowane przez przemysł odzieżowy; wynikały z osobistych preferencji konsumentów. Oryginalne ubranie służyło wyeksponowaniu i podkreśleniu wyjątkowości danej osoby.

Za ikony mody wczesnych lat 60. uznawano m. in. Twiggy⁵ i Jean Shrimpton⁶. Dużą rolę w kształtowaniu gustu i upodo-

5 Twiggy była pierwszą supermodelką, która wyznaczyła nowy kanon piękna. Bardzo szczupła, chłopcęca sylwetka, wyrazisty makijaż podkreślający duże oczy, dziewczęcość to cechy charakteryzujące Twiggy, która stała się inspiracją dla następných pokoleń.

6 Modelka Jean Shrimpton zasłynęła m. in. swoim nowoczesnym wyglądem w trakcie zawodów konnych o Puchar Melbourne w Australii w 1965 r. Shrimpton pojawiając się w sukience mini bez pończoch, w płaskim obu-

bań modowych społeczeństwa odgrywali projektanci. W 1962 roku Yves Saint Laurent⁷ pokazał swoją pierwszą kolekcję ubrań, dokonując rewolucji w sposobie kształtowania sylwetki kobiecej poprzez zastosowanie nowoczesnego fasonu ubrania. Wprowadził do mody żeńskiej androginiczny garnitur smokingowy, podkreślając tym samym pozycję kobiet. W 1965–1966 stworzył słynną kolekcję sukienek w prostokątne wzory inspirowane malarstwem Pieta Mondriana. Saint Laurent był wizjonerem; eksponował kobiece ciało. Tworzył wyjątkowe, oryginalne, odważne kreacje inspirowane egzotycznymi krajami, literaturą, sztuką. Jako pierwszy wprowadził do mody motywy wzięte z kultury afrykańskiej, azjatyckiej, zatrudniał do pokazu modelki o różnym kolorze skóry. Zmienił podejście do stroju kobiecego, odchodząc od sztywnych kanonów. W projektowanych ubiorach łączył elementy stylu codziennego z *haute couture*; dbał o wysoką jakość wykonania projektu.

Moda połowy lat 60. uległa stopniowemu uniezależnieniu od utrwalonych wzorców, zyskała swobodny charakter. Styl *haute couture* cieszył się zainteresowaniem wąskiego grona zamożnych kobiet. W modzie damskiej dominowały krótkie, proste, geometryczne sukienki przed kolano, płytkie dekolty, dopasowane swetry, eleganckie płaszcze, buty na niskim obcasie. Kobiety zaczęły nosić spódniczki mini jako znak wyzwolenia, śmiałości, poczucia pewności siebie. Istotnym uzupełnieniem stroju była starannie ułożona fryzura, często w formie loków, a także makijaż z mocno podkreślonymi oczami (fot. 1)⁸.

wiu, publicznie odrzuciła kanon obowiązujący w modzie żeńskiej (Blackman C., *100 Lat Mody*, Warszawa 2013, s. 230).

7 Saint Laurent był pierwszym projektantem, który w bardzo młodym wieku osiągnął wysoką pozycję w świecie mody. Objął stanowisko dyrektora francuskiego domu mody Dior mając 21 lat.

8 <http://trytosaveit.blogspot.com/2015/06/historia-mody-lata-60.html>



fot. 1



fot. 2

W przemyśle odzieżowym coraz większą rolę odgrywała produkcja gotowych strojów. Ubrania szyto najczęściej z niedrogich materiałów takich jak popelina, dżersej, bawełna kraciasta, tkanina syntetyczna np. PCV. Dużą popularnością cieszyły się wzory psychodeliczne, takie jak wirujące krążki, figury geometryczne w formie nadruków na tkaninach⁹. Wykonywano ubrania w stylu młodzieżowym noszone „jeden raz” z jednorazowych, tanich tworzyw takich jak papier, plastik (fot. 2). Wynikało to z jednej strony z dominacji kultury pop, popularności dyskotek wśród młodego pokolenia, z drugiej moda na ubrania powstałe z nietrwałych materiałów służyła podkreśleniu indywidualizmu, wyjątkowości danej osoby, która zakładała określony strój tylko raz.

⁹ Moda na psychodeliczne wzory wiązała się z powszechnością środków odurzających, m.in. LSD.



fot. 3



fot. 4

Moda zapoczątkowana przez hipisów

Stroje noszone przez hipisów były świadectwem przyjętych upodobań i tendencji, służyły wyrażeniu idei. W latach 1967–1968 wraz z narodzinami ruchów hipisowskich¹⁰ doszło do znaczącej zmiany w sposobie ubioru wśród zwolenników nowych, antywojennych haseł. Poprzez swój odmienny strój, niezależny od obowiązujących trendów i mód, hipisi wyrażali idee wolności, wyzwolenia seksualnego. Zerwanie z konwencjonalnym, „modnym” ubiorem, odejście od stylu *mod*, wprowadzenie różnorodnych fasonów, zestawień materiałów, wzorów nie było zabiegiem stylistycznym. Nowy strój podkreślał przyjętą przez hipisów postawę wobec aktualnej sytuacji politycznej, społecznej i kulturowej.

¹⁰ Pierwsze ugrupowanie hipisów pojawiło się w San Francisco, rozprzestrzeniając się na terenie USA i Europy (*Historia mody*, op. cit., s. 374).

Ruchy hipisowskie były autentycznym wyrazem buntu wobec dramatu wojny, zniewolenia systemowego, klasowego. Hipisi wiedli niekonwencjonalny, awangardowy styl życia związany z wyzwolonym stosunkiem wobec świata. Sprzeciwiali się uciskowi władzy, wojnie wytoczonej przez Stany Zjednoczone Wietnamowi (1965–1973). Negowali materializm, życie w systemie politycznym i społecznym narzuconym odgórnie. Nowy, niekonwencjonalny strój hipisów był manifestem idei wolności, równości, pokoju, tolerancji wobec odmiennych kultur, wyznań, orientacji seksualnej. Hipisi poprzez swobodny charakter ubioru pragnęli podkreślić głoszone przez siebie hasła. Miał on odzwierciedlać chęć powrotu do piękna natury, korzeni. Stanowił wyraz indywidualizmu, buntu wobec zniewolenia systemowego i kulturowego.

Hasłem, które można uznać za motto kontrkultury hipisów, było: „Włącz się, dostrój i odleć”, wypowiedziane w 1964 roku przez Timothy’ego Leara. Poprzez strój wyrażali anarchistyczne poglądy, jak też podkreślali swoją wyjątkowość i oryginalność, eksponując własne „ja”. Ubiór nie był tylko stylizacją – służył wyrażeniu myśli. Rzeczy noszone przez hipisów były odpowiednikiem i świadectwem alternatywnego stylu życia, odejścia od przyjętych konwencji społecznych. Strój *Flower Power* służył wyrażeniu pragnienia życia w wolności, niezależności, swobodzie seksualnej. Z jednej strony hipisi poprzez charakter ubioru, sposób życia podkreślali głoszoną przez siebie ideę pacyfizmu, odrzucenie polityki imperialistycznej państw, sprzeciw wobec kapitalistycznego społeczeństwa, z drugiej zaś nowy, niezależny strój stał się formą wyrażenia własnej ekspresji oraz świadectwem wyzwolenia kulturowego.

Zwolennicy kontrkultury celowo zerwali z aktualnymi tendencjami w modzie, odchodząc od sztywnego,

konserwatywnego charakteru ubioru. Hipisi nosili różnobarwne, wzorzyste stroje z tkanin naturalnych, często ręcznie farbowanych, malowanych, z haftami, batikami, nadrukami (np. znak pacyfizmu). Inspirowali się ozdobami zaczerpniętymi ze stroju rdzennych Amerykanów m.in. paciorkami, naszyjnikami. Zarówno w stroju żeńskim, jak i męskim występowały często te same ubrania, świadczące o dążeniu do stylu uniseks, zatarciu różnicy między płciami (fot. 3). Kobiety nosiły przede wszystkim: długie, zwiewne, kolorowe suknie, spodnie dzwony, haftowane kamizelki, skórzane marynarki z frędzlami, dużą ilość ciężkiej biżuterii w stylu etnicznym, haftowane szale. Często zakładały długie spódnice do kostek¹¹, czasem ozdobione u dołu lusterkami, aplikacjami. Uzupełnieniem stroju kobiecego było nakrycie głowy w formie kwiecistej chusty, opaski, kapelusza o opadającym rondzie; na charakter wizerunku hipiski wpływał również makijaż z mocno podkreślonymi oczami, często fantazyjny (Fot. 4). W stroju męskim dominowały: spodnie typu dzwony, kurtki skórzane z frędzlami, barwne, wzorzyste koszule, jaskrawe kamizeli, naszyjniki, paciorki. Nieodłącznym elementem stroju była fryzura, przeważnie w formie długich, bujnych włosów.

Hipisi zgodnie z głoszonymi przez siebie hasłami sprzeciwiali się konsumpcjonizmowi. Nie wspierali ideowo masowej produkcji odzieży na skalę przemysłową. Wybór używanych, ręcznie szytych ubrań był swoistym manifestem na rzecz wyzwolenia od materializmu. Hipisi nosili przeważnie rzeczy używane, z odzysku lub też szyte

11 Równocześnie nadal modne były spódniczki mini sięgające wysoko nad kolano, jako świadectwo wyzwolenia.

ręcznie, wykonane z naturalnych, cienkich i delikatnych tkanin, wspierając tym samym ideę powrotu do natury, korzeni. Często chodzili boso, bez obuwia, wyrażając jednocześnie chęć zbliżenia się do przyrody. Czasem kupowali ubrania lub tkaniny w trakcie dalekich, egzotycznych podróży. Z wypraw do Indii, Dalekiego Wschodu przywozili m.in. hinduskie koszule modlitewne ozdobione dzwoneczkami, marynarki Neru. Inspirowali się kulturą etniczną, wprowadzając do mody elementy orientu np. wzory azjatyckie, afrykańskie, upodobanie do intensywnych, nasyconych kolorów. Nosili kaftany wzorowane na kimonie, luźne spodnie o szerokich nogawkach, wiązane w pasie, wykonane z naturalnych tkanin. Materiałem uznanym za najbardziej modny był džins noszony zarówno przez kobiety, jak i mężczyzn, wywodzący się ze stroju robotniczego. Popularność džinsu wiązała się z postrzeganiem go jako znaku nonkonformizmu, indywidualizmu i buntu.

W sposobie ubioru hipisów dominowało łączenie ze sobą różnych elementów stroju, deseni na zasadzie eklektycznej. Pomimo dużej różnorodności stylistycznej, braku narzuconych norm i tendencji modowych, stroje *Flower Power* były bardzo charakterystyczne, rozpoznawalne. Element spajający ubrania żeńskie i męskie stanowił uniwersalizm, dążenie do zatarcia różnicy między płciami. Ikoną modową, na której wzorowali się hipisi była Janis Joplin. Jej sposób ubioru i styl życia stanowiły impuls do naśladowania. Zapoczątkowała ona modę na noszenie wzorzystych strojów, nierównomiernie pofarbowanych atłasów, aksamitów, koronek. Lubiła łączenie spodni dzwonek z kolorowymi koszulami, boa z piór, licznymi paciorkami w stylu etnicznym.



fot. 5



fot. 6

Styl ubioru hipisów był inspiracją dla wielu projektantów i przedsiębiorstw modowych m.in. Emilia Pucciego (1914–1992), Billa Gibba (1943–1988), Zandry Rhodes (ur. 1940) (fot. 5, 6). Projektanci wprowadzali do kolekcji elementy etniczne, charakterystyczne dla hipisów naszyjniki, paciorki, hafty, pióra, frędzle. Uzupełnieniem stroju żeńskiego było nakrycie głowy w formie chusty, opaski, turbana, kapelusza o opadającym rondzie, a także obuwie: przeważnie sandały na wysokich koturnach. Wyzwolony, nonszalancki charakter stroju, nawiązania do kultury dalekowschodniej, łączenie różnych deseni to motyw przewodni licznych kolekcji ubrań sprzedawanych na szeroką skalę. Wielu projektantów tworzyło luksusową odzież *hau-
te-hippie* przeznaczoną dla zamożnych kobiet, inspirowaną wpływami orientalnymi, stylem „dzieci kwiatów”. Gibb projektował i wykonywał zarówno suknie balowe, drogie kreacje, jak też ubrania codzienne, wykorzystując motywy

geometryczne, kwieciste nadruki, frędzle. Łączył różne elementy stylistyczne stroju, wzorując się w dużej mierze stylem *Flower Power*. Zasłynął przede wszystkim z długich, sięgających do ziemi sukienek, skórzanych spódnic z nadrukami charakteryzujących się precyzyjnym wykonaniem oraz wysoką jakością użytych materiałów.

Styl Flower Power w modzie

Moda zapoczątkowana przez zwolenników ruchów hipisowskich stanowiła inspirację i wzór stylistyczny, do którego nawiązywano w kolejnych dziesięcioleciach. We współczesnych trendach *Flower Power* wciąż cieszy się dużą popularnością, powracając w zmienionej formie dostosowanej do aktualnych tendencji modowych.

Styl życia, sposób ubrania i światopogląd głoszony przez hipisów wywarły znaczący wpływ na kolejne pokolenia. Dążenie do poczucia wolności, swobody, niezależności, wyzwolenia seksualnego i równości płci miało swoją kontynuację w kolejnych latach. Nowe tendencje w modzie okazały się wyznacznikami zmian światopoglądowych.

Począwszy od lat 70. moda cechowała się różnorodnością. Mimo iż ruchy hipisowskie nie cieszyły się już dużą popularnością, dalej pojawiały się nawiązania do stylu *Flower Power*. Styl ubioru był znakiem identyfikującym, wyróżniającym poszczególne subkultury. W modzie zaczęły dominować elementy uniseks m.in. spodnie, stroje o podobnym fasonie, długie włosy. Ubrania z dżinsu, zaczerpnięte ze stroju robotniczego popularnego w Stanach Zjednoczonych były i nadal są produkowane na szeroką skalę. Stały się synonimem wolności, równości, nonkonformizmu. Dżins był wyznacznikiem przyjętej postawy, światopoglą-

du – wyrazem buntu, indywidualizmu, zatarcia różnicy płciowej. W modzie obok stylu codziennego, „ulicznego” występował styl *prêt-à-porter* przeznaczony dla osób zaможnych. Rozwinęło się projektowanie ubioru; istotną rolę odgrywali wybitni projektanci, wizjonerzy mody kreujący najnowsze trendy.

W latach 70. dużą popularnością cieszyły się długie, wzorzyste, kolorowe suknie o kroju litery „A” szyte z obszernego materiału, rozszerzane u dołu. Suknie nawiązywały swoim fasonem do stroju romantycznego epoki wiktoriańskiej; zdobiono je często kwiatowymi nadrukami¹², frędzlami, aplikacjami. Kobiety chętnie nosiły suknie wzorowane na stylu hipisowskim, które postrzegano jako znak szerzenia idei wolności, miłości i pokoju. Moda na luźne, miękko układające się ubrania szyte z niedrogich tkanin była wyrazem powrotu do natury, korzeni. Wiązała się z kontynuowaniem myśli szerzonej przez hipisów o dążeniu do osiągnięcia harmonii między człowiekiem a otaczającą go przyrodą.

Wzory stylistyczne, modowe zapoczątkowane przez hipisów są wciąż aktualne. Projektanci wytaczający nowe kierunki i tendencje powracają wielokrotnie do motywów i fasonów charakterystycznych dla stylu *Flower Power*. Spodnie dzwony, psychodeliczne wzory, kwieciste, długie suknie i spódnice maxi co kilka sezonów pojawiają się znów sklepach oraz katalogach modowych. Należy zwrócić uwagę jednak na to, iż dziś styl *Flower Power* jest pozbawiony swojego pierwotnego znaczenia. Noszenie ubrań w stylu *boho* inspirowanych końcem lat 60. jest wyrazem stylistycznym, formalnym. Współczesna moda nie przekłada się na wyzna-

12 Materiały na suknie farbowano często metodą *tie-dye*, uzyskując efekt nierównomiernie wybarwionej tkaniny (*Historia mody*, red. M. Fogg, Warszawa 2016, s. 376).

wane idee, głoszone hasła i przekonania – nie jest świadectwem buntu, a jedynie przyjętym wizerunkiem.

We współczesnej modzie popularne jest łączenie elementów strojów zaczerpniętych z przeszłości, powrót do minionych stylów i ubrań historycznych na zasadzie bricolage. Wciąż pojawiają się nawiązania do dawnych ikon stylu np. Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, Jacqueline Kennedy. Moda zapoczątkowana przez hipisów to nadal inspiracja dla wielu projektantów i koncernów modowych wykorzystujących desenie, motywy ornamentalne, kwiaty, fasony i nadających im często bardziej elegancką, wyrafinowaną formę.

Moda współczesna jest przede wszystkim odbiciem konsumpcjonizmu, nadmiaru możliwości wyboru. Ma charakter globalny, uniwersalny i jednorodny. Ubrania są produkowane na skalę przemysłową¹³. Warunkiem decydującym o panujących trendach w modzie jest wynik sprzedaży ubrań. W wielu państwach obowiązują te same wzorce kulturowe, stylistyczne, zacierając tym samym przywiązanie do korzeni i tradycji, z której wyrastamy. Trendy modowe, ikony stylu wyznaczają często gwiazdy estrady, ikony popkultury, celebryci. Strój nie jest znakiem rozpoznawalnym dla danej subkultury. Moda pełni funkcję społeczną, kulturową. Służy autoprezentacji, ekspresji; ma podkreślać indywidualizm i wyjątkowość danej osoby. Poprzez wizję świata kreowanego za pośrednictwem mody i mediów kształtowany jest określony system wartości będący odbiciem aktualnych czasów. Podążanie za tym, co modne, wyróżniające, ma znamiona egocentryzmu. Dziś odważny, awangardowy, undergroundowy strój to często próba poszukiwania i wyrażenia własnego

13 Dziekońska-Kozłowska A., *Moda kobieca XX wieku*, Warszawa 2007, s. 5–6.

„ja”. Ubranie w stylu *glamour* jest wizytówką, sposobem podkreślenia indywidualizmu jednostki. Moda współczesna przede wszystkim służy kreowaniu osobistego wizerunku – bez związku z wyznawanymi przekonaniem, przyjętym stanowiskiem wobec otaczającej rzeczywistości.

Spis ilustracji

Ryc. 1. Fryzura damska, popularna w latach 60. XX wieku.

Ryc. 2. Sukienka „Souper” z 1966–1967 r., nieznanego projektanta, wykonana z papieru.

Ryc. 3. Strój noszony przez hipisów, 1967 r.

Ryc. 4. Zdjęcie hipiski w kapeluszu o opadającym rondzie, z fantazyjnym makijażem, 1967 r.

Ryc. 5. Sukienki Emilia Pucciego z 1970 r. nawiązujące do stylu *Flower Power*.

Ryc. 6. Sukienka brytyjskiej projektantki Zandry Rhodes, 1969 r.

Bibliografia:

Blackman C., *100 Lat Mody*, Warszawa 2013.

Dziekońska-Kozłowska A., *Moda kobieca XX wieku*, Warszawa 2007.

Ffoulkes F., *Jak czytać modę. Szybki kurs interpretacji stylów*, Warszawa 2011.

Gutkowska-Rychlewska M., *Historia ubiorów*, Wrocław 1968.

Historia mody, red. M. Fogg, Warszawa 2016.

Koźmina I., *Historia mody*, Warszawa 2017.

Moda. Wielka księga ubiorów i stylów, red. M. Jendryczko, Warszawa 2014.

Słownik terminologiczny sztuk pięknych, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2002.

Źródła internetowe:

<http://gmale.pl/historia-mody-meskiej-60s-wspolczesnosc/>

<http://www.lovefashionblog.com/?tag=lata-60-w-modzie>

<http://trytosaveit.blogspot.com/2015/06/historia-mody-lata-60.html>

<http://lamode.info/historia-mody-lata-50-w-modzie-damskiej.html>

Notka biograficzna:

Magdalena Chomiak – urodzona 25 października 1987 roku w Oleśnicy. W 2013 roku ukończyła studia magisterskie na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu na kierunku konserwacja i restauracja malarstwa i rzeźby polichromowanej. Obecnie kontynuuje kształcenie na stopniu doktoranckim w zakresie sztuk pięknych.

Zajmuje się konserwacją malarstwa sztalugowego, ściennego oraz czynnie uprawia malarstwo. Bierze udział w ogólnopolskich plenerach malarskich, wystawach indywidualnych i zbiorowych. Uczestniczyła w Międzynarodowych Warsztatach Akwareli pt. „Revealing the spirit of Florence continued” we Florencji. Interesuje się zarówno malarstwem dawnym, jak i sztuką współczesną.

JUSTYNA MICHALIK (WARSZAWA)

Nie/możliwe połączenia - akcjonizm wiedeński i happening Kantora

Streszczenie: Autorka podejmuje próbę analizy komparatystycznej dwóch zjawisk artystycznych z lat 60. XX wieku – twórczości Akcjonistów Wiedeńskich i happeningów Tadeusza Kantora. Krytyczne spojrzenie na te, wydawałoby się, zupełnie odrębne od siebie aktywności pokazuje związki, podobieństwa i przewrotne formalno-semantyczne paralele jakie pomiędzy nimi zachodzą. Przedmiotem namysłu są wybrane akcje artystów wiedeńskich m.in. *Sztuka i rewolucja* (1968), *Spacer po Wiedniu* (Günter Brus, 1965), *Teatr Orgii Misteriów* (Hermann Nitsch) – których forma i znaczenie omówione są głównie w kontekście społeczno-politycznym powojennej Austrii. Przywołany zostaje również zrealizowany przez Kantora w Norymberdze w 1968 roku film zatytułowany *Kantor ist da*. Obraz ten postrzegany jak dotąd w kategorii zapisu dokumentującego kilka akcji happeningowych artysty, w interpretacji autorki pokazany jest jako spójny, artystyczny obraz narodzin i rozwoju nazistowskiego systemu totalitarnego aż po jego apogeum w postaci ogólnoswiatowej wojennej pożogi. Okazuje się, że tym, co najbardziej łączy akcjonistyczne działania Wiedeńczyków i Kantora, jest trudny i bolesny problem zmagania się powojennych społeczeństw z nazistowskimi zbrodniami i traumą, jaka pozostała – i pozostaje nadal – po II wojnie światowej.

Słowa kluczowe: Tadeusz Kantor, Akcjonizm Wiedeński, ciało, trauma, happening, performans, II Wojna Światowa

Summary: The author attempts a comparative analysis of two artistic phenomena from the 1960s – the artistic work of the Viennese Actionists and Tadeusz Kantor's happenings. Critical reflection on these seemingly separate activities reveals relationships, similarities and captious formal and semantic parallels that occur between them. The subject of reflection are selected actions of Viennese artists, among others *Art and Revolution* (1968), *Walk in Vienna* (Günter Brus, 1965), *Theatre of Orgies and Mysteries* (Hermann Nitsch). Their form and meaning are discussed mainly in the socio-political context of post-war society of Austria. The author also analyzes the film titled *Kantor ist da* that was made in Nuremberg in 1968. This film which has been perceived so far in the category of a record documenting several happening actions of the artist, is shown in the author's interpretation as a coherent, artistic picture of the birth and development of the Nazi totalitarian system - up to its apogee in the form of worldwide war conflagration. It turns out that the most important link between the Viennese Actionism and Kantor's activity is the difficult and painful problem of post-war societies grappling with Nazi atrocities and the trauma that remained after the Second World War.

Keywords: Tadeusz Kantor, the Viennese Actionism, body, trauma, happening, performance, The Second World War

Trudno mówić o podobieństwach pomiędzy działaniami Wiedeńskich Akcjonistów¹ i Tadeusza Kantora. Powszechnie postrzeganie tych twórców skłania bowiem do umiejscaw-

1 Za głównych przedstawicieli ruchu uznaje się przede wszystkim: Günтера Brusa, Otto Muehla, Hermanna Nitscha i Rudolfa Schwarzkoglera. Współpracowali z nimi również inni artyści, m.in.: Oswald Weiner, Adolf Frohner, Ludvig Hoffenreic, Peter Weibel czy Herbert Stumpf.

wiania ich w zupełnie odmiennych konstelacjach estetycznych i znaczeniowych. Skandalizujący, nad wyraz radykalni wiedeńscy heretycy i burzyciele zdają się mieć niewiele wspólnego z będącym w „wiecznej awangardzie” najsłynniejszym polskim reformatorem teatru. Bez wątplenia tym, co mogło by wskazywać na ewentualne „podobieństwo”, jest forma działań artystycznych jaką w pewnym momencie swojej drogi twórczej uprawiali, a którą ogólnie można by określić mianem „sztuki akcji”. Bliższe, krytyczne spojrzenie na ten problem pokazuje jednak, że owych związków, podobieństw czy też przewrotnych paralel – często mało oczywistych – jest o wiele więcej i mają one głębokie uzasadnienie. Mianem Akcjonizmu Wiedeńskiego określa się ponad 150 akcji przeprowadzonych w latach 1962–1969. Podczas tych jedno- lub wieloosobowych działań dochodziło zwykle do szokujących, brutalnych aktywności – biczowań, samookaleczeń, symulowanych bądź nie aktów seksualnych, oprawiania zwierząt, odprawiania krwawych parareligijnych zakazanych obrzędów itd. Znaczna większość działań akcjonistów była niedostępna szerokiej publiczności, odbywała się w prywatnych mieszkaniach, pracowniach, miejscach trudno dostępnych dla zwykłych obywateli. Owiani aurą skandalu, posądzeni o naruszanie tabu czy wręcz szarganie świętości, praw i obyczajów przez długi czas uznawani byli bardziej za gorszycieli i prowokatorów niż artystów. Często ich akcje przerywane były przez interwencje policyjne, wskutek których artystów zwykle aresztowano i zamykano w więzieniu. O tym, jak akcjonisci definiowali swoje działania, ich cel oraz znaczenie, świadczą zachowane manifesty i teksty teoretyczne. Wynika z nich, że zarówno *Akcje totalne* Güntnera Brusa, *Akcje Materialne* Otto Muehla czy *Teatr Orgii Misteriów* Hermanna Nit-

scha, pomimo pewnych różnic koncepcyjno-formalnych powodowane były tymi samymi impulsami i pobudkami oraz dotyczyły w zasadzie bardzo podobnych problemów.

Muehl twierdził, że „sztuka nie jest rzeczywistością odtworzoną, sztuka jest rzeczywistością robioną. Artysta jest wynalazcą nowych rzeczywistości... sztuka zajmuje stanowisko wobec życia”². Takim najbardziej radykalnym „zajęciem stanowiska wobec życia” przez akcjonistów było wydarzenie, które 7 czerwca 1968 roku odbyło się na Uniwersytecie Wiedeńskim. Socjalistyczny Austriacki Związek Studentów zaprosił między innymi Brusa, Muehla, Oswalda Wienera, Petera Weibla i Franza Kaltenbäcka do udziału w „symposium” *Sztuka i rewolucja*. Po wstępnym referacie studenta „o możliwościach sztuki w społeczeństwie późnego kapitalizmu” artyści zaczęli swoje równoczesne działania:

Muehl lżył rodzinę Kennedych, a Weiner czytał traktat o austriackim ministrze finansów. Brus naciął sobie żyłką klatkę piersiową i uda, wysikał się, wypił mocz i zwymiotował. Następnie podczas odśpiewywania hymnu austriackiego wypróżnił się, wysmarował kałem i zaczął się masturbować. Muehl biczował pasem żołnierskim obnażonego masochistę z zabandażowaną głową czytającego na głos teksty pornograficzne. W tym samym czasie trzech mężczyźni prowadzili zawody w sikaniu na odległość³.

2 Wypowiedź Otto Muehla podają za: M. Maresch, A. Hoffer, G. Oberholzenzer, *Akcyjonizm wiedeński*, [w:] *Akcyjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. S. Ruksza, MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2011, s. 19.

3 H. Stumpf, *Sztuka i rewolucja*, [w:] *op. cit.*, s. 119.

Artyści oczywiście bardzo szybko zostali aresztowani i cała akcja *de facto* zakończyła się w sądzie. Brus został skazany na sześć miesięcy ścisłego więzienia, Muehl na miesiąc zwykłego. Prasa i oburzone społeczeństwo nawoływali do zamknięcia ich w szpitalu psychiatrycznym. Jak się miało okazać, akcja ta zakończyła również wspólną działalność Wiedeńskiej Grupy Akcjonistycznej.

Niemal w tym samym czasie, w którym Wiedeńczycy szokują austriackie społeczeństwo swoimi „wybrykami”, Kantor zajmuje się przede wszystkim działalnością happeningową, której zwykle nie rozpatruje się w kontekście społeczno-politycznym, widząc w niej raczej ciekawy eksperyment formalny, dotyczący tylko i wyłącznie problemów związanych ze sztuką. Jednak, co postaram się udowodnić, również w przypadku happeningów Kantora można mówić o wyraźniej polityczności i rozpatrywać je jako jednoznaczna odpowiedź na ówczesną rzeczywistość. Sądzę, że właśnie poprzez zestawienie ich z najradykalniejszym przejawem sztuki zaangażowanej tego czasu – paradoksalnie – uda się w pewnym stopniu je „odczarować” oraz pokazać ich, maskowane dotąd, społeczno-polityczne znaczenie.

Wspomniana wcześniej gatunkowa zbieżność działań Kantora i Akcjonistów Wiedeńskich jest – poniekąd w sposób naturalny – wynikiem tego, że przełom lat 50. i 60. XX wieku charakteryzuje coraz intensywniejsze dążenie do przewyciężenia tradycyjnych metod uprawiania sztuki, polegające w głównej mierze na zanegowaniu tradycyjnego malarstwa sztalugowego. Allan Kaprow doskonale ujął sedno zmian, jakie zachodziły na polu sztuki w zasadzie od początku wieku: „skoro raz wprowadzono do obrazu materię obcą w postaci papieru (kolażu), było już tylko kwestią czasu, aby dopuszczono do wtargnięcia w akt twór-

czy wszelkich obcych płótnu i farbom elementów – łącznie z rzeczywistą przestrzenią”⁴. Uogólniając, można powiedzieć, że kiedy malarstwo zbliżało się do muzyki i teatru, kiedy do sztuk wizualnych dodano przestrzeń i czas, wówczas powstawały nowe, hybrydowe, trudne do jednoznacznej definicji ruchy artystyczne i formy sztuki – jak choćby Nouveau Réalisme, Fluksus czy Happening. Na tym tle, zarówno Akcjonści Wiedeńscy jak i Kantor z jednej strony doskonale wpisują się w owe ruchy, z drugiej strony stanowią zjawiska odrębne, charakteryzujące się oryginalnością i radykalnym nowatorstwem.

Happeningowym eksperymentom Kantora wielokrotnie zarzucano odstępstwa od utopijnych idei „prawdziwego happeningu”, który według nowojorskich „założycieli” tego nurtu powinien być pozbawiony jakiejkolwiek narracyjności czy semantyczności. Powinien odwoływać się tylko i wyłącznie do życia, do rzeczywistości, powinien przedstawiać tę rzeczywistość „poprzez rzeczywistość”. Surowo zabronione było jakiegokolwiek odwoływanie się czy wykorzystywanie istniejących, tradycyjnych dzieł sztuki. Kantor natomiast świadomie sprzeciwiał się tym założeniom. Jego kolejne realizacje, do których stopniowo aplikowana była zarówno fabularność, jak i wyraźna znaczeniowość, konsekwentnie zmierzały w stronę teatru – od którego happening również powinien się odcinać, zdecydowanie go negować. Najbardziej jednoznacznym przejawem konsekwentnej teatralizacji działań happeningowych był zrealizowany w 1967 roku spektakl *Kurka Wodna*. Przedstawienie

4 A. Kaprow, *Assemblage, Environments, and Happenings*, H. N. Abrams, New York 1966 s. 165–166, [cyt. za:] Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralnych, Wrocław 2006, s. 189.

to, będące niemal symbolicznym zwieńczeniem akcyjności działalności Kantora było w jego zamierzeniu teoretycznie niemożliwym połączeniem dwóch sprzecznych ze sobą konwencji – teatru i happeningu, co podkreślał artysta nazywając owo przedstawienie wprost Teatrem Happeningowym. Co więcej, Kantor bardzo często odwoływał się czy też przywoływał w swoich happeningach znane dzieła malarstwa światowego – jak np. *Tratwę Meduzy* Géricault’a w *Panoramycznym Happeningu Morskim* czy *Lekcję anatomii doktora Tulpa* Rembrandta w kilkakrotnie powtarzanym w różnych okolicznościach happeningu zatytułowanym po prostu *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*. Te przywołania w jednym i drugim przypadku polegały zarówno na twórczym odtworzeniu, jak i przetworzeniu idei zawartych w malarskim oryginale⁵.

Taki subwersywny gest zawłaszczenia Kantor tłumaczył następująco:

Wszystko, co robię, robię z elementów wiadomych, z rzeczywistości znanej, z przedmiotów realnych, nasyconych określonymi konwencjami, treściami, na przykład powszechną użytkowością, konwencją sztuki. Nie wymyślam w mojej sztuce żadnych nowych elementów⁶.

To właśnie „nie-oryginalność” stanowiła dla niego wartość. W swoich działaniach był więc Kantor bliski postmodernistycznemu *bricoleurowi*, który będąc częścią jakiegoś społeczeństwa, mając świadomość, że jest ono przesiąknięte

5 Więcej na ten temat piszę w książce *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza*, Universitas, Kraków 2015.

6 W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 17.

pewną wizualnością, pewną tekstualnością, prowadzi z nim grę, komunikuje się z nim po to, by czegoś to społeczeństwo nauczyć lub na coś je uwrażliwić.

Podobne przekroczenie „zasad happeningu” daje się zauważyć w twórczości Wiedeńczyków. Dobrze wykształceni, świadomi procesualności zachodzących we współczesnej im sztuce zmian, eksperymentując z kolejnymi awangardowymi prądami, jednocześnie starali się je przekroczyć czy też rozszerzyć – o czym otwarcie i wprost pisali. Traktowali nowe formy sztuki jako byty przejściowe, jako doskonałe narzędzia do osiągnięcia założonego przez siebie celu. Niewątpliwie zdawali sobie sprawę z tego, że ich twórczość budzić będzie skrajne emocje. Drastyczność wykorzystywanych przez Wiedeńczyków środków ekspresji staje się jednak zrozumiała, gdy uświadomimy sobie kontekst historyczny, w jakim tworzyli i doświadczenia, które ich uformowały. Ich obrazoburcze, brutalne akcje były próbą rozliczenia się z historią i pokoleniem rodziców, a raczej wyborów, jakich dokonywali oni w przeszłości. Akcjonisci celowo zmierzali ku zjawiskom ekstremalnym, aby w ten sposób wskazać na niebezpieczeństwo społecznego skostnienia. „Agresja ich przekazu – pisze Agnieszka Drotkiewicz – miała swój wektor moralny, miała być antidotum na neonazizm obecny pod podszewką ślicznej, tradycyjnej, kawiarnianej, lukrowanej idylli powojennej Austrii”⁷. Żądali rozrachunku z przeszłością, ze złem, na które pozwolili lub do którego przyczynili się ich rodzice. Przypominali o winie, do której nikt nie chciał się przyznać, bo wszyscy byli zajęci „konsumpcją słodkości”⁸. Akcjonizm w wydaniu

7 A. Drotkiewicz, *Oskarżona Elfriede J.*, [w:] „Gazeta Wyborcza” nr 6, 07-01-2006.

8 *Ibidem*.

Muehla, Brusa, Ruolfa Schwarzkoglera oraz Nitscha miał stanowić – jak pisał ten ostatni – „egzystencjalno-mistyczną gloryfikację naszej [ludzkiej] obecności”⁹, a zarazem podsunąć „ludziom lustro, aby zobaczyli, jacy naprawdę są”¹⁰. Był tym samym próbą dekonstruowania austriackiego mitu politycznego „pierwszej ofiary Hitlera”, którego treść – jak pisze Karol Franczak – wyraża lapidarne zdanie: „Austria była «pierwszą ofiarą Hitlera» i nie jest odpowiedzialna za nic, co stało się podczas drugiej wojny światowej”¹¹.

Taki właśnie cel zdaje się przyświecać akcji zatytułowanej *Spacer po Wiedniu*, której w 1965 roku dokonał Brus. Ubrany w garnitur artysta najpierw pokrył się warstwą białej farby, przez środek ciała narysował sobie czarną farbą pionową „krechę”, a następnie udał się na spacer, którego celem miał być Heldenplatz – miejsce, które jest jednocześnie dumą i hańbą Austrii – to tutaj ludność okłaskiwała Hitlera, gdy w 1938 r. odbywał się Anschluss. Kiedy więc Brus niemal jak zszyta z dwóch kawałków szmaciana lalka przechadzał się po Heldenplatz, Austria w świadomości wielu uchodziła ciągle za ofiarę, a nie współnika Hitlera. Artysta bardzo szybko został aresztowany za rzekome zakłócanie porządku

9 H. Nitsch, *Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute*. Kassel 1972, s. 58, [cyt. za:] P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 48.

10 Hermann Nitsch w rozmowie z Karlheinzem Esslem [w:] H. Nitsch, *Eine Retrospektive Werke aus der Sammlung Essl*, [kat. wystawy] Klosterneuburg–Wien 2003, s. 23; [cyt. za:] *Akjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, *op. cit.*, s. 13.

11 K. Franczak, *Przeszłość w austriackim dyskursie publicznym – przypadek „Heldenplatz” Thomasa Bernharda*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011, s. 303.

publicznego, które wynikało tylko i wyłącznie z jego osobliwego wyglądu.

Ten artystyczny gest odczytywać więc można jako próbę uświadomienia pogrążonemu w stanie hipokryzji austriackiemu społeczeństwu wypartych przez nie, niewygodnych faktów i prawd. Pomalowany na biało, „przecięty na pół”, przechadzający się po niesławnym placu Brus jest niczym zjawą uosabiająca to, co w jego podświadomości niewygodne, drażliwe i wyparte. Dość powiedzieć, że Zagłada w oficjalnym dyskursie publicznym – zarówno Austrii, jak i Niemiec – zaczyna być obecna dopiero od lat 50. XX wieku. Wcześniej mało kto chce i umie o Auschwitz pamiętać.

Do „budzenia” społeczeństwa Austrii Brus wykorzystywał przede wszystkim własne ciało, które często – jak miało to miejsce w innych akcjach – poddawał niewyobrażalnym, przerażającym torturom wykonywanym na oczach i w obecności widzów. Był to rodzaj niemego, zmateriaлизованego krzyku. Jak gdyby poprzez próby teatralizowanej autodestrukcji chciał wpłynąć na podświadomość odbiorców, świadków jego cierpienia.

W bardzo podobny sposób postępował Muehl, który najbardziej znany jest z tzw. *Akcji Materialnych* sprowadzających się do dość radykalnego taktowania ludzkiego ciała jako składnika przestrzennego, trójwymiarowego obrazu-instalacji, który Muehl stwarzał w obecności widzów. Najczęściej nagich modeli poddawał serii różnorodnych działań – wiązał ich lub przywiązywał do innych przedmiotów, nakładał im na głowy wyszukane maski, owijał foliowymi torbami, smarował ich ciała przedziwnymi substancjami, oblewał kolorowymi farbami, układał w dziwacznych pozach w towarzystwie innych ludzi, przedmiotów. W jednym z manifestów artysta wyjaśnia:

„SZTUKA JEST TYM, CO LUBISZ ROBIĆ NAJBARDZIEJ. (...) sztuka bezpośrednia zna tylko ciało i czyni wszystko, co da się uczynić z ciałem. (...) jedzenie, picie, sranie, sikanie, rżnięcie i zabijanie ludzi. są to drażliwe problemy naszych czasów – problemy bez końca wypierane, które przyjdzie nam dopiero opanować”¹².

Postać artysty natomiast jawi mu się jako „zбочeniec [który] ujawnia defekty współczesności”¹³. Rację mają więc badacze definiując cele akcji Muehla:

wszystko, co zostało kiedyś wyparte ze świadomości, ma teraz być wydobyte na powierzchnię, a główną rolę odgrywają tu zmysłowość i pożądlivość. Należy przedstawiać stany odreagowania i pobudzenia, przyplwy żądy, wyzbycie się zahamowań, ekstazę, rozwiązywanie głęboko zalegających i nawarstwionych problemów¹⁴.

Oczywiście jednym z podstawowych i zasadniczych wyparć, do których odwołuje się Muehl (podobnie jak inni Akcjonisci), są nazistowskie zbrodnie, jakich dokonało pokolenie jego rodziców.

Nieco odmienny sposób artystycznego postępowania charakteryzuje Schwarzkoglera. Jako jedyny spośród Akcjonistów nie wykonywał on swych działań w obecności widzów, tworzył zaś serie fotografii zaplanowanych, czy też zainscenizowanych w najdrobniejszych szczegółach. Niemniej estetyka i przekaz jego prac wpisywały się w „założe-

12 O. Muehl, *Akcja materialna. Manifest 1968*, cyt. za: *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, op. cit., s. 60.

13 *Ibidem*, s. 61.

14 M. Maresch, A. Hoffer, G. Oberhollenzer, op. cit., s. 19.

nia” grupy – z reguły widać na nich ciało, które poddawane jest brutalnym i niekiedy groteskowym działaniom. Podczas jednej z „akcji” Szwarzkogler sam siebie wykorzystuje jako modela, a na powstałych fotografiach obserwujemy zabandażowane w różnych miejscach (głowa, nogi, pięty, ręce) i z różną dokładnością ciało układane w dziwacznych pozycjach, w które wplątane są przewody elektryczne¹⁵.

Przytoczone wyżej przykłady traktowania ciała przez Wiedeńczyków pozwalają zauważyć, że maltretowane ciało jest tu jednocześnie zawsze w jakimś stopniu owinięte, opakowane. Taką ochraniającą powłokę stanowi nie tylko bandaż czy folia, lecz również farba, którą bardzo często jest pokrywane w całości. Owe tortury bowiem – paradoksalnie – mają również moc oczyszczającą.

Stan zagrożenia tematyzowany jest też w happeningach Kantora. Możemy zauważyć to już w pierwszych realizacjach – *Happenigu Cricotage'u* czy *Linii podziału*, podczas których wykonawcy wręcz skazani są na maniakalne, nieustające powtarzanie bezsensownych, absurdalnych i nieco groteskowych czynności, takich jak siedzenie, jedzenie, namydlanie się, przenoszenie przeróżnych przedmiotów z miejsca w miejsce. Można powiedzieć, że świat w tych Kantorowskich akcjach to świat szalony, pozbawiony wszelkiej logiki i sensu. Funkcjonująca w nim jednostka/grupa postawiona jest tym samym wobec opresji systemu społecznego czy politycznego. Oczywiście ta przemocowość nie jest tak bardzo dosadna i wyrażana wprost, jak u Wiedeńczyków. Jest subtelna, jedynie zasugerowana. Podświadoma. W obu wspomnianych happeningach Kan-

15 Jest to *Akcja szósta (bez tytułu)* zrealizowana wiosną 1966 roku we wiedeńskim mieszkaniu artysty. Opis jej przebiegu, jak również zachowane fotografie, opublikowane zostały w katalogu *Akcjonizm wiedeński, op. cit.*

tora pojawia się konkretna czynność – szalenie precyzyjne owijanie ludzkiego ciała papierem – w efekcie której powstaje „ambalaż ludzki”. Ambalaż, gest-symbol Kantora wielokrotnie powracać będzie w całej jego twórczości, stając się jednym z jej „znaków rozpoznawczych”. O idei ambalażu artysta pisał:

Gdy
 coś chce się uchronić,
 zabezpieczyć,
 aby przetrwało.
 Utrwalić,
 uciec przed czasem.
 Ambaláže.
 Gdy
 coś chce się ukryć
 głęboko.
 Ambaláže.
 Odizolować,
 zabezpieczyć
 przed ingerencją,
 ignorancją
 i wulgarnością¹⁶.

Miał zatem ów gest charakter ocalający. Była w nim jednak również pewna ambiwalencja, bo zaambalowane ciało pozostawało przecież całkowicie bezwolne, unieruchomione czy wręcz unicestwione. Żywy człowiek zmieniał się w nieruchomy przedmiot. Doskonałym tego przykładem

16 T. Kantor, *Manifest ambalaży*, [w:] *idem, Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum-Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 304.

jest akcja zatytułowana *Małe operacje kosmetyczne*¹⁷, podczas której Kantor bardzo dokładnie owija bandażem siedzącego na krześle nagiego mężczyznę, czytającego jakiś tekst. Artysta kończy swoje działanie dopiero wtedy, gdy mężczyzna zostaje całkowicie unieruchomiony i pozbawiony zarówno możliwości patrzenia, jak i czytania.

Szczegółnej wymowy „ambalaż ludzki” nabiera w zrealizowanym przez Kantora we współpracy z Dietrichem Mahlowem w 1968 roku¹⁸ w Norymberdze filmie *Kantor ist da*¹⁹. Film ten, analizowany jak dotąd jako zapis dokumentujący kilka akcji happeningowych artysty, w mojej interpretacji jest spójnym, artystycznym obrazem narodzin i rozwoju nazistowskiego systemu totalitarnego, aż po jego apogeum w postaci ogólnoswiatowej wojennej pożogi. Niniejszy artykuł nie pozwala na przedstawienie szczegółowego opisu i interpretacji filmu²⁰. Postaram się jednak skrótowo przybliżyć strukturę i znaczenia, jakie – w moim przekonaniu –

17 Akcja ta stanowi część filmu *Säcke, Schrank und Schirm. Kantors Happening-Theater* (niem. *Worki, szafa i parasol. Teatr happeningowy Tadeusza Kantora*) zrealizowanego również we współpracy z Dietrichem Mahlowem w 1969 roku.

18 Niedługo po wydarzeniach marcowych w Polsce.

19 *Kantor ist da* (*Der polnische Regisseur, Maler und Vernackungskünstler. Ein Film aus der Reihe Der Künstler und seine Welt*) (niem. *Kantor tu jest [Polski reżyser, malarz i twórca happeningów. Film z serii Artysta i jego świat]*); reż. D. Mahlow, prod. S. Rundfunk 1968. Film został wydany na płycie DVD jako dodatek do książki *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria. Wspomnienia – dokumenty – eseje – filmy na DVD*, red. U. Schorlemmer, Cricoteka, Kraków 2007.

20 Taką szczegółową analizę przedstawiam w książce *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora*. Zamieszczony w artykule opis jest skróconą i zmodyfikowaną wersją odpowiedniego fragmentu książki.

zawarte są w tym obrazie czy też następujących po sobie poszczególnych obrazach-akcjach.

W początkowej części filmu widzimy wykonywane – również przez Kantora – banalne, zwyczajne czynności, będące wręcz powtórzeniami pomysłów zrealizowanych przez niego we wcześniejszych happeningach. W pewnym momencie słychać niezwykle istotny komentarz z offu, który podkreśla sens i znaczenie przyszłych scen: „Tematem Kantora jest zawsze człowiek. Ze swoimi postaciami identyfikuje on zarówno siebie, jak i nas. To, co zbyt nieludzkie, czyni bardziej ludzkim, próbuje zachować istotę, daje wyraz swojej niechęci wobec współczesnych czasów”²¹. Dodajmy na marginesie, że komentarze z offu – odczytywane przez niemieckiego lektora – towarzyszą wszystkim akcjom wykonywanym przez artystę i należy je traktować jako integralną część filmu.

Podczas następnej sceny, która rozgrywa się pośrodku ogromnej Kongresshalle w Norymberdze, Kantor z niezwykłym pietyzmem, powagą i starannością owija papierem stojącą na podwyższeniu Marię Stangret-Kantor, tworząc w efekcie wspomniany wcześniej „ambalaż ludzki”. Z zachowanych materiałów archiwalnych wynika, że te sekwencje kręcone były dokładnie w środę 8 maja 1968 roku²², czyli w 23. rocznicę podpisania przez Niemcy aktu bezwarunkowej kapitulacji kończącej II Wojnę Światową w Europie. Podczas tego osobliwego ambalowania ludzkiego ciała co jakiś czas dają się słyszeć przeraźliwe, autentyczne nagrania tłumnych okrzyków „Sieg-Heil”, przywołujące nie tak odległą rzeczywistość odbywających się w tym miejscu na-

21 Ścieżka dźwiękowa filmu *Kantor ist da*.

22 Vid. M. Dultz *Freiluft-Emballage in Nurnberg. Kantors Wicklungen*, [in:] „AZ-Feuilleton”, Monachium, 9 V 1968 r.

zistowskich wieców. „Co więc robią artyści?” – pada pytanie z offu. Po chwili słyhać odpowiedź: „Robiąc coś, przypominają sobie”²³. Można zatem uznać, że Kantor – w zasadzie jedyny podmiot działający w filmie – jako świadek hitlerowskich zbrodni XX wieku odważnie i otwarcie o nich przypomina, a stojąca na środku Kongreshalle kobieta poprzez gest ambalowania zostaje symbolicznie ocalona. Na tym właśnie polega „mała zbrodnia na Hitlerze”, jak – nieco przewrotnie – nazywał tę scenę Kantor.

Kolejna akcja zatytułowana *Procedura lub Kantor sięga po środki destrukcji* rozgrywa się pomiędzy dwoma mężczyznami (jednym z nich jest Kantor) siedzącymi przy kawiarnianym stoliku obok ruchliwej ulicy. Początkowo nikt z przechodniów nie zwraca na nich większej uwagi. W pewnej chwili Kantor nożyczkami zaczyna rozcinać i gwałtownie rozrywać ubranie drugiego mężczyzny. Ten jednak w dalszym ciągu spokojnie pali papierosa, zerkając co jakiś czas na zegarek. Przy stoliku zbiera się tłum gapiów, którzy z zaciekawieniem i zdziwieniem przyglądają się zdarzeniu. Nikt jednak nie reaguje na – tak wydawałoby się jawną – formę przemocy.

Następnie oglądamy wspomnianą wcześniej *Lekcję anatomii wedle Rembrandta*²⁴, podczas której Kantor dokonuje „sekcji” ubrania spoczywającego na stole mężczyzny-trupa. Ten deambalaż prowadzony jest w konwencji wykładu. W pustej sali przypominającej prosektorium artysta rozcina ubranie i kieszenie „trupa” i jednocześnie analizuje wyciągane z nich rozmaite przedmioty.

23 Ścieżka dźwiękowa filmu *Kantor ist da*.

24 Jest to pierwsza wersja tego happeningu, kolejne, mające jednak nieco innych charakter miały miejsce kolejno w Warszawie (1969), Dourdan (1971) oraz Høvikodden k. Oslo (1971).

Finałowa scena filmu, *Ukrzyżowanie autorstwa Kantora* – obraz, również opiera się na idei deambalazu. Leżące na dużej, białej płycie przypominającej płótno na blejtramie mężczyznę w garniturze Kantor układa na wzór „ukrzyżowanego”. Następnie rozcina jego ubranie i jednocześnie przytwierdza je takerem do powierzchni. Mężczyzna wstaje i odchodzi. Kantor kończy obraz. W efekcie powstaje bardzo wymowny symbol, gdyż Kantor do przytwierdzonych resztek ubrania domalowuje obrysy rąk i głowy (zachowując układ jaki miało leżące przed chwilą ciało mężczyzny), a dodatkowo nad obrysem głowy wbija kilka gwoździ – co jednoznacznie przywołuje figurację ukrzyżowanego Chrystusa.

Patrząc na kolejne sekwencje jako na dramatyczny obraz rozwoju faszyzmu, początkową scenę „ambalazu ludzkiego” uznać można za wstępne, ale bardzo wymowne zarysowanie problemu. Uderza manifestowana w niej potrzeba ochrony człowieka przed narastającym, rodzącym się złem, które zaczyna osaczać i powoli atakować z każdej strony. Jeszcze nic się nie dokonało, ale zapowiadana przez powracające okrzyki „Sieg-Heil” katastrofa jest nieunikniona. Wszystkie te obrazy i skojarzenia wywołują serię gorzkich stwierdzeń dramatycznie wypowiedzianych przez niemieckiego lektora z offu:

To doprawdy męki Tantała zobaczyć, że nie zrobiło się tego, co można było zrobić, że nie uczyniło się tego, co można było uczynić, że nie ochroniło się tego, co można było ochronić, że nie schowało się, zapakowało i wywiozło tego, co można było ukryć – zanim nadeszła powódź, zanim padł pierwszy strzał (...). Oszczędzimy sobie przypominania, czy też...? Być może można było zniszczyć to, co nas dzisiaj niszczy²⁵.

25 Ścieżka dźwiękowa filmu *Kantor ist da*.

Będąc dramatyczną werbalizacją wyrzutu sumienia słowa zdają się przypominać, że to właśnie obojętność i duma, której towarzyszyły marzenia o powrocie do siły i znaczenia Niemiec, stanowiła jeden z głównych czynników, który umożliwił działanie nazistowskiej maszyny Zagłady. Kolejne sceny są więc następnymi krokami w demaskowaniu zasad tego mechanizmu. Rozpoczyna się procedura powolnej, stopniowo wyniszczającej destrukcji. Wszystko początkowo odbywa się „legalnie”, na oczach świadków (scena w kawiarni), którzy być może dziwią się temu, co widzą, jednak nie reagują. Dość absurdalna sytuacja nie dotyczy przecież *ich osobiście*. W *Lekcji anatomii* ten destrukcyjny proceder zatacza coraz szersze kręgi, wnika „w głąb człowieka”. Przeprowadzana przez artystę anatomia jest bolesną i brutalną ingerencją w ludzką indywidualność. Jest rozłożeniem go na wstydlive, głęboko ukrywane „czynniki pierwsze”, jego poniżeniem. Ci, którzy na to patrzą, nie wykazują najmniejszych odruchów życia, nie zdradzają najmniejszej emocji – zastygli, jak na obrazie Rembrandta. Porusza się tylko jeden człowiek – świadek, który przypomina sobie i próbuje uobecnąć to, co przez wielu zostało wyparte i zapomniane.

W finale zbrodnia, do której przybliżyły kolejne sekwencje, staje się faktem. Następuje całkowite poniżenie człowieka – jego śmierć. Ten tragiczny finał nie potrzebuje już świadków. Nie jest potrzebne już jakiegokolwiek przyzwolenie. To, co się dzieje, jest wynikiem wcześniejszych zdarzeń – i nie ma już odwrotu. „Wszystko, co się zdarza, zdarza się również nam” – ponownie słyszymy komentarz z offu. Historia zatacza kręgi, toczy się nieubłaganie swoim torem. Ponawia wciąż te same mechanizmy. Zmieniają się tylko okoliczności. Nasuwa się pytanie, co można w takiej sytuacji zrobić. Głos z offu podpowiada: „Trzeba sobie

przypominać. Trzeba uczynić coś, co przypomniałoby drugiemu. Żeby znowu wiedział²⁶.

Prezentowany w filmie *Kantor ist da* porządek Zagłady w sposób niezwykle dramatyczny wpisany jest również porządek Pasji. W kolejnych scenach wyraźnie widać bezpośrednio odwołania do biblijnych motywów Męki Pańskiej. Przewrotność ich wykorzystania przez artystę polega na ich subtelnej, acz jednoznacznej negacji. U Kantora nie dochodzi bowiem do zbawienia. Mężczyzna podlegający w ostatniej akcji procesowi ukrzyżowania, na żądanie artysty wstaje i odbiega w kierunku ściany pomieszczenia, by w końcu stanąć twarzą do niej. Widzimy go wyłącznie od tyłu, jednak jesteśmy w stanie w dramatyzacji jego ruchu rozpoznać bezradność. Ściana okazuje się jego ograniczeniem, ale zatrzymanie kadru – oczekiwanie – zmusza nas abyśmy również czekali na kolejne zdarzenie, które już nie następuje. Rodzi się jednak podejrzenie, że może nim być salwa plutonu egzekucyjnego – co sugerowałaby pozycja w jakiej zastyga mężczyzna. „Zmartwychwstanie według Kantora” – jak moglibyśmy rozumieć dramaturgię tej sceny²⁷ – okazuje się więc gestem pustym i płóнным, nie przynoszącym oczekiwanego zbawienia.

Bezpośrednie odwołania do symboliki religii katolickiej są charakterystyczne dla działalności H. Nitscha, który od lat 60. (w zasadzie do dziś) kontynuuje ideę *Teatru Orgii Misteriów*. Są to bliskie założeniom Gesamtkunstwerk wi-

26 Ścieżka dźwiękowa filmu *Kantor ist da*. Pamiętajmy również, że niespełna dwa miesiące przed realizacją filmowanych działań propaganda władzy PRL rozkręciła swoją antysemitką machinę.

27 Szerzej o porządku pasywnym piszę w rozdziale szóstym wspomnianej książki *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora*, *op. cit.*, s. 120–144.

dowiska czy spektakle łączące w sobie wszelkie formy sztuki (muzykę, malarstwo, architekturę) i tym samym angażujące wszystkie zmysły widzów-uczestników. Nitsch bardzo precyzyjnie planuje akcje *Teatru Orgii Misteriów* – ich scenografię, oprawę muzyczną, dramaturgię. Ubrany z reguły w białą koszulę przypominającą habit – niczym kapłan, mistrz ceremonii – przy użyciu gwizdka daje znaki i kieruje działaniami, na które składają się rozmaite kombinacje rytuałów ofiarnych i elementów liturgicznych – głównie celebracji krzyża i ofiary z owieczki. W akcji *Jagnię* przeprowadzonej w 1964 roku uczestnicy rozszarpywali martwe jagnię, bicząc się przy tym wzajemnie i rozchlapując dookoła krew. Inna grupa mężczyzn obrzucała leżącą na łóżku nagą kobietę kawałkami mięsa i również oblewała krwią. Następnie artysta ukrzyżował martwe zwierzę. Motyw krzyżowania martwego zwierzęcia po wielokroć będzie powracał w tych akcjach. Sam Nitsch opisze go następująco:

biała tkanina zostaje rozciągnięta na pionowej ścianie w pokoju. przy samej ścianie znajduje się biały stół przykryty białym obrusem. zarżnięte, obdarte ze skóry jagnię zostaje przybite gwoźdźmi do ściany w pozycji przypominającej ukrzyżowanie (głową w dół). krwawe wnętrzności zostają położone na białym obrusie. polewane są krwią i gorącą wodą. krew i surowica kapią na obrus, a następnie na podłogę. zasadnicze znaczenie ma tu nie tyle sama akcja, ile pokazywane konkretne obiekty²⁸.

28 H. Nitsch, *Krwawe organy. Siódma akcja malarska*, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, op. cit., s. 76.

Mimo iż pierwszą reakcją na tego typu działania jest negacja, wstręt i obrzydzenie, cele *Teatru Orgii Misteriów* sięgają daleko głębiej. Jak pisze Stanisław Ruksza:

artysta oferował publiczności wejście w kataraktyczny rytuał, autentyczny spektakl, bez iluzji i imitacji rzeczywistości. Nowa liturgia nie była tylko spektaklem, ale rzeczywistością stawiającą człowieka egzystencjalnie przed nim samym. (...) Nitsch unaoczniał paradoks naszej cywilizacji, głęboki rozdział między wspianymi osiągnięciami intelektu i ducha, a barbarzyńskimi zbrodniami, instynktowymi potrzebami sadyzmu, przemocy²⁹.

To stwierdzenie nabiera szczególnej mocy, jeśli weźmiemy pod uwagę, że akcje przeprowadzane były w zdominowanej przez kościół katolicki Austrii. Przywracając powszechnie usankcjonowanym symbolom ich dosłowne znaczenie, z jednej strony artysta dokonuje ich profanacji w duchu Agambenowskim – „reutilizując świętości” pyta o ich realne znaczenie dla wierzących w nie współobywateli. Z drugiej strony natomiast obnaża ich potencjał sublimacyjny, pokazując je jako wygodną formę ucieczki przed tym, co zapomniane i wyparte z powszechnej świadomości.

Widać więc wyraźnie, że zestawienie sztuki Wiedeńskich Akcjonistów i Tadeusza Kantora odsłania ich „wspólne miejsca”. Nie są to oczywiście projekty tożsame, co wynika chociażby z narodowości artystów i kontekstu społeczno-kulturowego, z którego wyrastały i w który wpisywały się ich działania. Niemniej jest coś dramatycznie niepokojącego w tym, że wydawałoby się tak różni, radykalnie od siebie

29 S. Ruksza, *Przeciwny biegun społeczeństwa*, [w:] *ibidem*, s. 31.

odmienni twórcy poruszają krąg tych samych problemów, używając w zasadzie bardzo zbliżonych form sztuki. Wszyscy oni centrum swoich działań czynią ludzkie ciało, które w kolejnych artystycznych akcjach poddawane jest coraz to wymyślniejszym działaniom. Dosłowność w traktowaniu ciała u Akcjonistów nie była *jedynie spektakularną formą autodestrukcji. Można sądzić, że drastyczność przeprowadzanych akcji skutkować miała reakcją somatyczną u widza i w ten sposób prowokować, czy wręcz wprowadzać go w stan głębszej refleksji nie tyle nad tym, czego był świadkiem, ile nad samym sobą.* Najradykalniejsze w tym względzie zdają się być akcje *Teatru Orgii Misteriów*, o których Piotr Krakowski pisał:

wszystkie owe „błuźniercze” i „świętokradcze” działania są odpowiednio dramatycznie inscenizowane przez aktorów i publiczność. Świadome wprowadzone «nieestetyczne» tworzywa, jak np. zabijane zwierzęta (...) mają swój archetypiczny wyraz, zawierają elementy mistycznej i religijnej symboliki, a ich okrutna śmierć służy wyzwaniu sadomasochistycznych agresji uczestników tych spektakli oraz obsceniczno-orgiastycznych działań³⁰.

Tak dosłownej drastyczności u Kantora nie ma. Nie ma tam również maltretowanego realnego ciała. Jest natomiast przecucie ciała, ciało metaforyczne. Albo ukryte pod ambalazem, albo też sugerowane przez anatomie przeprowadzaną ostrymi narzędziami na tym, co ciału najbliższe – ubraniu i jego zakamarkach. Polski artysta zdaje się być o krok przed radykalizmem Wiedeńczyków. Zaledwie zbliża się do granicy, którą oni już dawno przekroczyli.

30 P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, op. cit., s. 50–51.

Tym, co ich jeszcze bardzo wyraźnie łączy, zdaje się rozumienie zasad i celów nowej sztuki. Artystom nie chodzi już o odtwarzanie czy też mimetyczne odwzorowywanie rzeczywistości. Ich celem nie jest również kreacja jakiegoś nowego, wspaniałego świata. Wykorzystywali oni świat zastany, celowo wyjaskrawiając jego „gotowe elementy”, pokazując je w nieco odmienniej optyce, nadając im tym samym nowe znaczenie. Zależało im więc na zmianie perspektywy – zarówno twórcy, jak i odbiorcy. W swoich „obrazach” i akcjach artyści nie tyle przypominają skutki tego, co dokonało się w czasach Zagłady czy też nawołują do pamiętania tego, co było, ile prowokują do „o-pamiętania”. A ten problem – jak się okazuje – nie dotyczy wcale tylko i wyłącznie powojennej Austrii.

W 2003 roku Brus stwierdził: „Mówiąc prosto, sztuka od dość dawna nie narusza już porządku publicznego. Albo ludzie zaczęli się spokojnie zachowywać, albo sprawcy tych naruszeń się zmęczyli”³¹. Patrząc na otaczającą nas rzeczywistość, głównie to, co dzieje się we współczesnej kulturze, dręczycy zaczyna pytanie: Czy aby na pewno?

Źródła:

Borowski W., *Tadeusz Kantor*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

Drotkiewicz A., *Oskarżona Elfriede J.*, [w:] „Gazeta Wyborcza” nr 6, 07.01.2006.

Franczak K., *Przeszłość w austriackim dyskursie publicznym – przypadek „Heldenplatz” Thomasa Bernharda*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.

31 G. Brus, *Wybrane teksty teoretyczne*, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, op. cit., s. 58.

Kantor T., *Manifest ambalaży*, [w:] *idem, Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum-Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005.

Kaprow A., *Assemblage, Environments, and Happenings*, H. N. Abrams, New York 1966, [cyt. za:] R. Schechner, *Performatyka*. Wstęp, przeł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Tworczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralnych, Wrocław 2006.

Maresch M., Hoffer A., G. Oberhollenzer, *Akcjonizm wiedeński*, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. S. Ruksza, MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2011.

Michalik J., *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora*, Universitas, Kraków 2015.

Muehl O., *Akcja materialna. Manifest 1968*, [cyt. za:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, *op. cit.*

Nitsch H., *Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute*. Kassel 1972, cyt. za: Piotr Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981.

Idem, *Eine Retrospektive Werke aus der Sammlung Essl*, [kat. wystawy] Klosterneuburg –Wien 2003, cyt. za: *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, *op. cit.*

Idem, *Krwawe organy. Siódma akcja malarska*, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, *op. cit.*

Ruksza S., *Przeciwny biegun społeczeństwa*, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, *op. cit.*

Stumpf H., *Sztuka i rewolucja*, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, *op. cit.*

Biogram:

Justyna Michalik – doktor nauk humanistycznych. Współredaktorka licznych książek i katalogów wystaw organizowanych przez Cricotekę w Krakowie. Przygotowywała wystawy Kantora w Polsce i za granicą. Pomysłodawczyni i koordynatorka projektu Café Europe.

Awangarda XX wieku a Tadeusz Kantor. Autorka książki *Idea* bardzo konsekwentna. *Happening i Teatr Happeningowy* Tadeusza Kantora (Universitas, 2015). Członek zespołu badawczego projektu *Odzyskana awangarda. Polska i środkowoeuropejska awangarda teatralna*, finansowanego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (nr projektu: 0144/NPRH6/H11/85/2018). Członek Zarządu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

MARCIN SŁOWIŃSKI (POZNAŃ)

Upokorzenie i walka o pokój

Streszczenie: Niniejszy artykuł ma na celu przyjrzenie się wybranemu problemowi sztuki performens, który dotyczy walki o pewne idee, a dokładniej walki o pokój, zrozumienie, walki o refleksję nad rzeczywistością poprzez upokorzenie. Wszystko to w kontekście lat 60. i wybuchu kontrkultury w 1968 roku. Traktując performans jako narzędzie bezpośredniego kontaktu z widzem performer może mieć realny wpływ na świadomość odbiorców, zmianę postaw, pewnych paradygmatów społecznych. Poruszony zostaje także wątek związku techniki z performensem i różnic między odbiorem performansu na żywo a performansu reżyserowanego.

Słowa kluczowe: kontrkultura, performans, sztuka, Marina Abramovic

Summary: This article aims to take a view of the selected aspect of performance art, which concerns the struggle for certain ideas, and more precisely the struggle for reflection over reality through humiliation in the context of the 1960s and the outbreak of the counter-culture of 68. Treating the performance as an instrument of direct contact with the viewer, it seems that the performer can have a real impact on the audience's awareness, change of attitude, certain social paradigms. The topic of the differences between technique and perfor-

mance and the relationship between the reception of a live performance and a directed performance was also touched upon.

Keywords: contreculture, performance, art., Marina Abramovic

Marina Abramović przygotowała ponad siedemdziesiąt przedmiotów, które zostały ułożone na stole i mogły zostać w dowolny sposób wykorzystane przez widownię performansu. Interakcja między obserwatorami i artystką mogła odbyć się przy użyciu przez widzów m.in.: bicz, agrałki, taśmy, pigulek nasennych, żyletki, butelki wina, pęsety, róży, siekiery, prezerwatywy, boa z piór, a nawet nabitego pistoletu. Widzowie obcinali artystce włosy, kaleczyli kolecami róży, obcinali kawałki ubrania, ktoś nawet rozłożył jej nogi i wsunął w pochwę drewniany przedmiot. Jeszcze ktoś inny naciął jej szyję żyletką. Zwińczeniem performansu było przyłożenie artystce broni do skroni. Przerwano występ. Minęło sześć godzin.

Uderzające jest to, że nikt chciał sprawić artystce przyjemności. Uczestnicy performansu postanowili wykorzystać przedmioty ze stołu w celu sprawienia artystce bólu, poniżenia jej, przekroczenia kolejnej granicy. Ale gdzie ta leżała? Artystka nie ustanowiła żadnych ram – być może nie było ograniczeń, być może sama Abramovic nie wiedziała, gdzie jest granica i chciała to sprawdzić lub w głębi ducha miała o niej jakieś wyobrażenie i liczyła, że nie dojdzie do najgorszego, czymkolwiek by to dla niej było? Widzowie mogli zrobić wszystko, stanowiło to zbiorowe poszukiwanie tego, co można, a czego nie można zrobić artystce (człowiekowi w ogóle?). Można zaryzykować stwierdzenie, że łatwiej kogoś poniżyć, niż ofiarować mu uznanie.

W niniejszym tekście proponuję zastanowić się nad kwestią upokorzenia w performansach jako środka do wal-

ki o idee, a mając na uwadze rozkwit tego rodzaju sztuki w czasie wybuchu kontrkultury, przede wszystkim walki o dobro, zrozumienie, refleksję nad złem, w końcu zwłaszcza w walce o pokój. W 1969 roku, rok po wybuchu kontrkultury, Yoko Ono i John Lennon tuż po ślubie protestowali w apartamencie w Hotelu Hilton w Amsterdamie. Powtórzyli tę akcję także w Queen Elizabeth Hotel w Montrealu. Za każdym razem udzielali licznych wywiadów, głosząc swój sprzeciw wobec wszelkich konfliktów na świecie. Akcja o której mowa „Bed-In for Peace” wrosła w popkulturę, stając się przedmiotem zarówno zachwytu, jak i żartów; była także powtarzana przez innych artystów np. Marijke van Warmerdan. Jednak czy „Bed-In for Peace” miał realny wpływ na rzecz walki o pokój? Biorąc pod uwagę sławę Johna Lennona i Yoko Ono, ich przekaz mógł trafić przede wszystkim do fanów, ale też zapisać się w świadomości innych odbiorców jako kolejny głos w sprawie konfliktów na świecie. Jednak odbiór „Bed-In Peace” może budzić wątpliwości, gdy wziąć pod uwagę kontekst – dwoje sławnych artystów ubranych w szlafroki protestuje przeciw wojnom w luksusowym apartamencie, w otoczeniu kwiatów i zachwytu prasy. Na myśl przychodzi przeprowadzona wiele lat później akcja z udziałem księżnej Diany, która w ramach programu rozminowywania Angoli została zabrana na pole minowe – oczywiście pole było bezpieczne, ale zdjęcia księżnej w kamizelce kuloodpornej i hełmie obiegły cały świat. Akcję powtórzono jeszcze w Bośni i Hercegowinie. Wykonane tam fotografie nie były metaforyczne, a jednoznaczne, realistyczne i mogły budzić szczery podziw inscenizowanej sytuacji: „Uważa się, że księżna swoją działalnością przyczyniła się do podpisaniu traktatu w Ottawie

w grudniu 1997 r. dotyczącego stosowania min lądowych¹. Oczywiście można zastanawiać się nad zasadnością zestawienia artystów z księżną, jednak biorąc pod uwagę choćby współczesnych celebrytów angażujących się w walkę o pokój² i ich realny wpływ na tę walkę, to w wątpliwość można poddać jedynie skuteczność środków, których używa się w tej walce, a nie status społeczny postaci walczącej.

Krótko o performensie

Performens wydaje się być dziełem totalnym – artysta jest nie tylko jego twórcą, ale również narzędziem i samym dziełem. Często mylony jest z happeningiem, który jest raczej obiektywno-ekscentryczny, gdy z kolei performens charakteryzuje się subiektywizmem-introcentrycznym³. Deficyjne odróżnienie performansu należałoby moim zdaniem zacząć od propozycji Goffmana:

„Występ” [*performance*] można zdefiniować jako wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji służącą wpływaniu w jakikolwiek sposób na któregośkolwiek z innych jej uczestników. [...] Termin „występ” [*performance*] wprowadziłem w celu określenia wszelkiej działalności jednostki, która przebiega podczas stałej

1 <https://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiata,2/londyn-uczcil-ksiezna-diane,26738.html> (dostęp z dnia 3.06.2018 r.)

2 Np. Angelina Jolie, która jest ambasadorem dobrej woli UNHCR, członkinią Rady Stosunków Międzynarodowych CFR, ambasadorem dobrej woli z ramienia ONZ, to jedna z osób, która wykorzystuje swoją popularność w pracy społecznej poprzez realne działania. Więcej patrz. np. <https://www.wirtualnemedial.pl/artukul/praca-w-onz-najwazniejsza-dla-angeliny-jolie>

3 T. Pawłowski, *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987, s. 245.

obecności pewnej grupy obserwatorów i wywiera na nich jakiś wpływ.⁴

Ta działalność jednostki w obecności obserwatorów i wywieranie na nich wpływu można przenieść na każdy aspekt jej uczestnictwa w zbiorowości, staje się ona aktorem społecznym, każdorazowo wchodząc w interakcję z Innym/Innymi i wywierając na niego/nich wpływ⁵. Można oczywiście przywołać inne definicje, np. Fernanda De Toro, który również inspirował się Goffmanem, ale nie tylko nim:

Idąc za definicją André Helbo, pragnę podkreślić, że z performensem mamy do czynienia tam, gdzie obecny jest performer, przestrzeń i publiczność. Podstawowym i konstytutywnym warunkiem tej relacji jest założenie, że ktoś musi znajdować się w przestrzeni gry i zwracać się do widza. Zauważcie, że nie mówię ani o przedstawieniu, ani o iluzji, ani o możliwych światach, ani o kształtowaniu możliwych światów. Ta definicja unika jakiegokolwiek rozczłonkowania koncepcji, wyjątku od reguły i uznaje, że istnieje szeroka gama performansów i że ta gama obejmuje również przedstawienie.⁶

W niniejszym tekście nie chodzi jednak o spory definicyjne ani pogłębione rozważania nad performensem jako

4 E. Goffmann, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, oprac. J. Szacki, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 45, 52.

5 *Vid.* B. Szacka, *Wprowadzenie do socjologii*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, oraz E. Goffman, *op. cit.*

6 F. De Toro: *Performance: quelle performance?*, [w:] *Performance et savoirs*, red. d'André Helbo, Editions de Boeck Université, Bruxelles 2011, s. 75.

praktyką życia społecznego, o tylko najogólniejsze jego rozumienie jako narzędzia artystycznego specyficznego rodzaju, które w sposób bardzo sugestywny proponuje odbiorcy wrażenia tak silne i bezpośrednie, że mogące mieć realny wpływ na rzeczywistość kulturową. Pozostaje oczywiście kwestia samego „poznania”, kiedy myśli się o performansie. Posługując się kategorią ucieleśnionego poznania Margaret Wilson⁷, należy przypomnieć, że poznanie obejmuje nie tylko percepcję, ale również działanie; aktualne środowisko również wpływa na percepcję nie tylko performer, ale również odbiorcy. W efekcie końcowym wszystkie mechanizmy poznawcze powinny służyć jak najsprawniejszemu działaniu w rzeczywistości kulturowej – można powiedzieć, że performens właśnie ku poznaniu prowadzi widza i może wpłynąć na jego dalsze działania. W kontekście kontrkultury końca lat 60. performens mógł być potężnym narzędziem poznawczym wywołującym konkretne zmiany w rzeczywistości.

„The Artist is Present”

Wracając do kwestii upokorzenia – skoro czynności związane z upokarzaniem przychodzą bez większego trudu, jak można wnioskować po performensie Abramović, o którym wspominaliśmy na początku tekstu, to czy równie łatwo jest je oglądać? W kinie jesteśmy do tego przyzwyczajeni, możemy z czystym zainteresowaniem śledzić poczynania bohaterów, choćby te najokrutniejsze. Jednak w sztuce

7 Wyróżnia sześć spojrzeń na ucieleśnione poznanie, przy czym autora niniejszego artykułu interesuje jedynie kilka z nich, które odpowiadają sztuce performens. Patrz M. Wilson, *Six views of embodied cognition*, [w:] „Psychonomic Bulletin & Review”. 9 (4), s. 625–636, 2002.

performensu, kiedy widzimy podobne czynności na żywo, zaczynamy być bardziej wycofani czy nawet zniesmaczeni. Skąd ta różnica⁸?

U Mariny Abramović upokorzenie pojawia się w wielu innych pracach, nie tylko we wspomnianej wcześniej „Rythm 0” z 1974 roku. W „Spirit House” (1997) artystka biczuje się w budynku dawnej rzeźni, co ma być wyrażeniem cierpienia, którym wypełnione jest to miejsce. W „Thomas Lips” (1975) wycina sobie na brzuchu pięcioramienną gwiazdę, biczuje się, kładzie na krzyżu z brył lodu, a wiszący nad nią grzejnik rozgrzewa ranę, powodując krwawienie. Co interesujące, w „Thomas Lips” widzowie nie wytrzymali i przerwano performans. Półprzypadkiem Abramović przewieziono do szpitala. Z czego wynika ta zmiana? Performans został wykonany rok po „Rythm 0” – intuicja podpowiada, że chodzi o brak elementu interakcji, a nie np., zmianę w menatlności. Widz nie bierze aktywnego udziału w procesie upokarzania. Przewrotna sytuacja, kiedy dochodzi się do wniosku, że trudniej znieść zadawanie bólu, upodlenie drugiego człowieka, przyglądając się temu, aniżeli biorąc w tym procesie czynny udział, jak w sytuacji z performensem „Rythm 0”.

Yoko Ono prawie dziesięć lat wcześniej przed powstaniem „Rythm 0” zrealizowała podobny projekt „Cut piece”, podczas którego artystka siedziała nieruchomo na podłodze, a obok znajdowały się duże nożyczki. Widzo-

8 Zadając te pytanie, warto przypomnieć o eksperymencie Zimbardo, który miał być symulacją życia w więzieniu. Co interesujące, okazuje się, że na jednostki miały wpływ nie tyle indywidualne uwarunkowania psychologiczne, co społeczne. Przyjęcie pewnych ról społecznych determinowało w uczestnikach określone zachowania i sposoby myślenia. Więcej patrz. P. Zimbardo, *Efekt lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?*, PWN, Warszawa 2008.

wie mogli po kolei podchodzić do Ono i odcinać kawałki ubrania. W efekcie została praktycznie naga. Performerka chciała zwrócić uwagę na relację napastnik-ofiara. Widzowie nie mieli oporów, aby brnąć dalej i w efekcie końcowym pozostawić artystkę bez ubrania. Dostali przyzwolenie na upokorzenie jej i skorzystali z niego absolutnie. Można wnioskować, że ciekawość widzów co do granicy, którą mogli przekroczyć, była silnym bodźcem do interakcji. Nie interesowało ich, jak długo artystka wytrzyma bez żadnej reakcji. Zdecydowanie bardziej zaskakujące byłoby, gdyby nikt nie podszedł do Ono i nie obcinałby jej ubrania. Podobnie u Abramović – większość widzów nie była zainteresowana tym, jak długo artystka będzie znosić uznanie, chwałę, rzeczy przyjemne. Bardziej interesujące było – w jednym i drugim przypadku – kiedy przekroczy się granicę upokorzenia, poniżenia drugiej osoby.

Powyższe przykłady dotyczyły upokorzenia w sztuce z udziałem widzów, którzy stawali się sprawcami lub byli obserwatorami doznawanego przez artystę upokorzenia. Ale o upokorzeniu w performensie dyskutuje się także poprzez bezpieczniejsze, bo reżyserowane – jego formy wyrazu. Performens na żywo z udziałem widzów, których spontaniczne reakcje trudno przewidzieć, lub gdy widz nawet nie jest świadomy udziału w przedsięwzięciu, nie jest zaproszony do aktywnego w nim uczestnictwa, zdaje się być o wiele bardziej nieprzewidywalny w skutkach.

Reżyserowana forma performansu w przypadku Anny Janeczyszyn to film „W miasto” (1994) pokazujący kobietę czołgającą się po chodniku. To obraz upokorzenia, upodlenia, bezlitosna karykatura pozycji kobiety w społeczeństwie. I pomimo, że jest to również swojego rodzaju performans, to jednak sytuację można bardziej kontrolować. Przechodnie nie są świa-

domi, że zostali świadkami (uczestnikami?) akcji artystycznej, nie zaproszono ich na ulicę lub do instytucji w celu wzięcia udziału w wydarzeniu artystycznym. Nie mają stuprocentowej pewności, czego stali się częścią, mogą jedynie domyślać się, że działanie, które obserwują, może być związane ze sztuką. Jak zareagują? Czy w ogóle? Idąc tym tropem, performans można odbierać jako eksperyment psychologiczno-społeczny.

Takim eksperymentem wydaje się być ostatnia praca Mariny Abramović. W 2010 roku nowojorskie Museum of Modern Art zorganizowało retrospektywę poświęconą jej twórczości, co jest najwyższym wyróżnieniem dla twórcy, który dołącza do elitarnego grona żyjących artystów, jakim poświęcono tego typu wystawę. Retrospektywa „Artystka obecna” („The Artist is Present”) prezentowała jeden z największych performansów Abramović, która przez blisko trzy miesiące przez sześć dni w tygodniu po siedem godzin dziennie siedziała bez ruchu na krześle. Naprzeciwko niej stał stół i drugie krzesło, na którym zasiadali kolejni widzowie. Po kilku tygodniach stół zniknął – artystka uznała, że może znieść granicę między nią a widzem, intensyfikując wrażenie intymności. Reakcje widzów były najróżniejsze: płakano, śmiano się, ktoś oświadczył się artystce, wyznał jej miłość, ktoś inny rozebrał się do naga, a nawet napluto jej w twarz. To jednak najłagodniejsza, a zarazem najbardziej wyczerpująca fizycznie praca Abramović. Z „nic nierobienia” stworzyła dzieło wypełniające przestrzeń napięciem godnym Hitchcockowskich thrillerów. W performansie wzięło udział ponad 700 tysięcy widzów⁹.

Aby być performerem, musisz nienawidzić teatru. Teatr jest sztuczny: to czarne pudełko, płacisz za bilet, po

9 Marina Abramović: artystka obecna (Marina Abramovic: The Artist Is Present), reż. M. Akers, 2012.

czym siedzisz w ciemnościach i oglądasz kogoś, kto odgrywa cudze życie. Nóż nie jest prawdziwy, krew nie jest prawdziwa, emocje nie są prawdziwe. To coś zupełnie innego. To rzeczywistość.¹⁰

Nieodłączny ból

Przekraczanie granic własnego ciała poprzez samookaleczanie to również sposób na pokazanie ludzkiego upodlenia w sensie metaforycznym w odniesieniu do jakiegoś problemu, kondycji politycznej, społecznej itp. Erika Fischer-Lichte mówi nawet o oddzielnym gatunku: performansie samo-okaleczenia¹¹. Artysta Piotr Pawlenski rozebrał się do naga i przybił swoje jądra gwoździem do bruku na placu Czerwonym. Miało to miejsce w Dniu Policjanta w Rosji i było sprzeciwem wobec korupcji i obojętności policji. Innym razem zaszył sobie usta na znak sprzeciwu, gdy aresztowano członkinie zespołu Pussy Riots. Chris Burden w „Trough the Night Softly” z 1973 roku czołga się nago po pięćdziesięciometrowym odcinku ulicy po potłuczonym szkłe. W „Trans-Fixed” (1974) zostaje przybity gwoździami do dachu swojego samochodu. Gina Pane w „The Conditioning” (1973) przez dłuższy czas leżała na metalowym łóżku, pod którym paliły się świece, cięła sobie twarz i plecy żyłką. W „Warm milk” (1972) jadła zepsute mięso i oglądała przy tym wiadomości w niewygodnej pozycji, po czym płukała gardło mlekiem do momentu, w którym nie zaczęła wypluwać krwi.

10 S. Szablowski, *Marina Abramovic: tytanka*, [w:] <http://zwierciadlo.pl/kultura/sztuka/marina-abramovic-tytanka> 2.08.2012 r. [dostęp: 26.05.2018 r.].

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

Podczas występu oczyszczam się, staję się silniejsza, umacniam się w przekonaniu, że umysłem mogę przewyciężyć moje ograniczenia. To nasz umysł i siła woli kontrolują odczuwanie bólu i inne reakcje ciała. To nie-samowicie wyzwalające doświadczenie.¹²

Czy artysta upodlający się, poniżający, krzywdzący samego siebie w wyrazie sprzeciwu wobec poniżania, upokarzania, krzywdzenia może mieć realny wpływ na zmiany w mentalności, w społeczeństwie? Wydaje się, że oprócz wzbudzenia zainteresowania wśród odbiorców, zachwytu, niesmaku, zszokowania, nic więcej się nie dzieje. Nie jest to zmiana społecznego paradygmatu etycznego, moralnego, jak w przypadku działań regularnych, które mogą warunkować pewne zmiany, wzorce kulturowe. W przypadku performansu mówimy o jednorazowej akcji, jednorazowych emocjach. Oczywiście nie neguje się tutaj ich skuteczności – czasami zmiany wymagają konkretnego bodźca, który je wywoła w tej właśnie chwili. A czasami performans – czy też sztuka w ogóle – po prostu nie musi wznosić widza na intelektualne szczyty. Dorota Łagodzka wyjaśnia:

Nie zawsze sztuka musi pobudzać intelekt, czasem może oddziaływać na zmysły, podświadomość, emocje. Artyzm (aktywizm w sztuce) powinien uważać, by założenie skutecznego oddziaływania nie skierowało go w pułapkę dydaktyzmu, która nie służy dobrze jakości sztuki (podobnie jak poezji). Takie dzieło bowiem zamyka się na możliwości rozumienia i stawiania pytań. Ma goto-

12 M. Wiktor w rozmowie z Mariną Abramović, 5.10.2012 r. [http://wyborcza.pl/1,75410,12611722,Moj_pogrzeb_trzy_trumny_w_trzech_mia-
stach__nikt_nie.html](http://wyborcza.pl/1,75410,12611722,Moj_pogrzeb_trzy_trumny_w_trzech_mia-
stach__nikt_nie.html) [dostęp: 26.05.2018 r.].

wą odpowiedź lub ogranicza zakres odpowiedzi, zakłada bowiem rozumowanie w określony sposób. Zakłada, że interpretacja dzieła ma być zgodna z intencją artysty. Tymczasem dzieło sztuki powinno wytwarzać w widzu pewien rodzaj pytającego niepokoju.¹³

Technika w performensie

W efemerycznej sztuce performansu istotną rolę odgrywa technika, wszelkie sprzęty służące rejestracji – zwłaszcza wideo. Gdyby nie kamera dokumentująca dany performans, moglibyśmy o nim rozprawiać jedynie na podstawie danych pamięciowych widzów obecnych podczas performansu, a te podlegają modyfikacjom, narażone są na wartościowanie, mogą być tak bardzo nacechowane emocjonalnie, że trudno będzie o obiektywizm. Z drugiej strony przedstawienie techniczne danego wydarzenia również może ulec pewnej manipulacji – tym razem nie czysto biologicznej, wspomnieniowej, pamięciowej, która to manipulacja oczywiście niekoniecznie musi być świadoma. Techniczna manipulacja obrazem to pokazanie tylko tego, co dokumentujący uznał za stosowne. Mógł pominąć wiele istotnych wątków pobocznych, jak np. reakcje publiczności, wszystko to, co wiąże się ze spontanicznością, która towarzyszy sztuce performans. Dotyczy to nawet nie tyle obrazu zarejestrowanego „longiem”, co efektu końcowego po poddaniu filmu obróbce montażowej itd. Autor dokumentu rejestrującego performans staje się w pewnym sensie współartystą

13 *Nie oburza mnie estetyzacja cierpienia. Raczej jego trywializacja*, „Krytyka Polityczna”, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/sztuki-wizualne/20150707/lagodzka-okrucienstwo-jest-w-gruncie-rzeczy-zazwyczajnie> [dostęp: 2016 r.].

przedsięwzięcia. Nadaje kształt i dynamikę temu, co ulotne, poprzez zbliżenia, kadrowanie, światło, przedstawia swój punkt widzenia danego performansu. To forma pamięci wspominającej i wyobraźeniowej zapośredniczona technicznie. Performance przypomina sztukę teatralną, której oryginału nigdy nie zobaczymy (chyba, że traktować premierę jako punkt zero, „oryginał”). Przedstawienie teatralne za każdym razem jest inne, zawsze jakiś element ulega zniekształceniu. Dyskutując na temat danej sztuki na podstawie rejestracji wideo, nie dyskutujemy o tej samej sztuce, którą widzieliśmy następnego dnia na żywo.

Nie zmienia to jednak faktu, że konieczna jest rejestracja tego typu przedsięwzięć artystycznych ze względu na ich ulotność. Jestem przekonany, że należy zawsze starać się, aby w takich sytuacjach kamera była biernym medium, które służy zarejestrowaniu obrazu w celu jego dalszego rozpowszechniania bez ingerencji w obraz, sens, dynamikę itp., aby nie zniekształcić istoty danego performansu. Chyba że mówimy o performansie, który wymaga aktywnego udziału kamery, ale w takiej sytuacji wydaje się, że nie można mówić o klasycznym performansie zarejestrowanym kamerą – dokumentem – tylko o videoperformansie, videoarcie itd. od początku przeznaczonym do oglądania przede wszystkim jako film, a na żywo nie oddziaływałby na widza w odpowiedni sposób. Z drugiej strony, kiedy myślę o performansie Yoko Ono „Cut piece”, przypominają mi się momenty, kiedy kamera poprzez zoom pokazała grymas na twarzy artystki, gdy jeden z widzów obcinał jej ubranie. Można było odnieść wrażenie, że jest niepewna, co do sytuacji, którą sprowokowała, z kolei na twarzy widza pojawił się uśmiech. Brał udział w przekraczaniu pewnych granic, był nie tylko widzem, ale i w pewnym społecznym sensie napastnikiem,

a artystka ofiarą. Prawdopodobnie nie dowiedziałbym się tego, oglądając performans na żywo, stojąc gdzieś z tyłu za resztą widzów.

Podsumowanie

Wracając do problemu walki o pokój poprzez upokorzenie w performansie – wydaje się, że jest to wyraz artystyczny, który w odróżnieniu od teatru nie musi obawiać się przekraczania granic, ponieważ nie stoi za nim publiczny budżet, bojaźń o satysfakcjonujące wyniki finansowe czy wdarcie się do regularnego repertuaru instytucji. To z kolei daje wolność twórczą, jaka nie musi (choć w konsekwencji może) się instytucjonalizować, żeby docierać do odbiorcy. W latach 60. i 70. sztuka performans była alternatywna, kontrkulturowa w kontekście wydarzeń 1968 roku i w kolejnych latach na skutek tychże wydarzeń – kontrkulturową, alternatywną pozostała. Kontrkulturowa rewolucja w sztuce, najprościej mówiąc, walczyła o pokój i szacunek. Wymagając od rządów radykalnych działań, działano radykalnie¹⁴, czy to poprzez manifestacje publiczne, czy też sztukę. Wydaje się, że kolejne pytanie dotyczące wpływu performansu na percepcję uczestników i w konsekwencji rzeczywiste zmiany nie powinno brzmieć: „Czy performans ma wpływ...?”, tylko „Jak poprzez performans wpłynąć na...?”

14 Weźmy choćby przykład (niezwiązanego ze sztuką) radykalnego ruchu antywojennego „Weather Underground”, którego przedstawiciele okrzyknięci terrorystami sięgali po przemoc, aby powstrzymać ludobójstwo w Wietnamie. W sztuce przemoc w służbie pokojowi dotyczyła często samego performerów.

Źródła:

- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiery, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Goffmann E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, oprac. J. Szacki, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Pawłowski T., *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987.
- Szacka B., *Wprowadzenie do socjologii*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
- De Toro F., *Performance: quelle performance?*, [w:] *Performance et savoirs*, red. d'André Helbo, Editions de Boeck Université, Bruxelles 2011.
- Wilson M., *Six views of embodied cognition*, [w:] „Psychonomic Bulletin & Review”. 9 (4) 2002.
- Szabłowski S., *Marina Abramovic: tytanka* [w:] <http://zwierciadlo.pl/kultura/sztuka/marina-abramovic-tytanka> 2.08.2012 r. [dostęp: 26.05.2018 r.].
- Wiktor M. w rozmowie z Mariną Abramović, 5.10.2012 r. http://wyborcza.pl/1,75410,12611722,Moj_pogrzeb_trzy_trumny_w_trzech_miastach_nikt_nie.html [dostęp: 26.05.2018 r.].
- Nie oburza mnie estetyzacja cierpienia. Raczej jego trywializacja*, „Krytyka Polityczna”: <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/sztuki-wizualne/20150707/lagodzka-okrucienstwo-jest-w-gruncie-rzeczy-zazwyczaj-glupie> [dostęp: 06.2016 r.].
- Marina Abramovic: artystka obecna (Marina Abramovic: The Artist Is Present)*, reż. Matthew Akers, 2012.

Biogram: Marcin Słowiński – doktorant w Zakładzie Etyki Gospodarczej Instytutu Kulturoznawstwa na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wiceprezes Europejskiego Stowarzyszenia Kulturoznawczego, członek Rady Fundacji Animacji Kobiet.

PRESILA GRZYMEK (KRAKÓW)

Nowa poezja polska w perspektywie kontrkulturowej

Streszczenie: Głównym celem tego artykułu jest próba prezentacji nowej poezji polskiej w perspektywie kontrkulturowej. Wydaje się bowiem, że poetycka kontra jest integralną częścią poezji polskiej ostatnich lat nie tylko na gruncie tzw. poetyki sprzeciwu, jak chociażby w wierszach poetów „bruLionu”, ale także, a może nawet w szczególności na poziomie znamiennej manify, będącej formą poetyckiego zaangażowania. Tak rozumiana poezja wymyka się wpływowi władzy, tworząc kontr – władzę, staje się siłą, która wchodzi w relacje z innymi siłami, tworząc przy tym własne, autonomiczne centra panowania, przekracza zakazy, sprzeciwia się uniwersalności, wytrąca z dogmatów, budzi krytycyzm. Gdzie jako forma ostateczna może “zmieniać sytuację” poprzez permanentną transgresję granic, które wyznaczane są przez system władzy jako to, co ogólnie przyjęte, zastane, akceptowane.

Słowa kluczowe: nowa poezja polska, kontrkultura, zaangażowanie

Summary: The main purpose of this article is the presentation of new polish poetry in a counter-cultural perspective. It seems that poetic contra is an integral part of polish poetry in recent years, not only on the basis of opposition poetics, but also on the level of demonstration as a form of poetic commitment. In this sense, poetry defies the

influence of power, creating counter-power, it becomes a force that interacts with other forces, creating its own autonomous centers of domination, crosses prohibitions, contradicts universality, abandons dogma and raises criticism. As a final form it can “change the situation” by permanent transgression of borders, which are determined by the system of power as what is currently accepted.

Keywords: new polish poetry, counter-culture, commitment

musisz być zawsze wewnętrznie wolny i nieograniczony miej
wentyl i więcej z jego powietrzem
niech będzie tam słońce które grzeje i muzyka co kołysze
musisz mieć właśnie to
Szczepan Kopyt

Termin „kontrkultura” pojawił się i upowszechnił w roku 1969. Zastosowany w publicystyce i naukach społecznych stanowił nazwę zbiorczą różnych nurtów myślenia i form działania kwestionujących zastaną kulturę jako całość¹. Innymi słowy, ruch ten był związany z odmiennym od dominującego sposobem uczestnictwa w życiu społecznym i kulturalnym, ale także ze znaczącą odmiernością myślenia o rzeczywistości, zerwaniem ze zhierarchizowanym systemem społeczno-politycznym. Kontrkultura występowała w opozycji do kultury powszechnie akceptowanej, wymykając się jej wpływowi i tworząc własne autonomiczne centra panowania. W ruch kontrkulturowy zaangażowana była głównie młodzież w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej w latach 60. ubiegłego wieku. Afirmacja młodości przeradzająca się wówczas w swoisty konflikt

1 A. Jawłowska, *Kontrkultura*, [w:] „Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze”, red. A. Kłoskowska, Wrocław 1991, s. 63.

międzypokoleniowy nie miała granic; odrzucano wartości pokolenia rodziców, krytykowano konformizm, technokratyzację, postulowano wolność, indywidualizm, ograniczenie konsumpcjonizmu, pogłębianie duchowości czy przeróżne eksperymenty w celu „poszerzenia” pola świadomości. Co więcej, ruch kontrkulturowy od początku miał wymiar polityczny, propagowano działania antywojenne, feministyczne, zabierano głos w kwestiach rasowych czy genderowych, a w siłę rosły nowe ruchy społeczne, nowa lewica, tendencje antyhierarchiczne i antyautorytarne. Po naszej stronie żelaznej kurtyny czas ten wyglądał nieco inaczej. Zapoczątkowane w październiku 1956 roku liberalno-odwilżowe nastroje miały swoją kulminację w marcu 1968 roku, a grupami napędzającymi bunt i protesty byli studenci, intelektualiści, pisarze oraz robotnicy. Hasłami nadrzędnymi demonstracji stały się m.in. wolność słowa, zniesienie cenzury, zaprzestanie represji czy walka z komunistycznym systemem. Słowem, my buntowaliśmy się przeciwko władzy sprawowanej wówczas przez partię, przeciwko ZSRR i reżimowi polityki radzieckiej, oni z kolei przeciwko uprzemysłowieniu i szerokiemu spectrum kapitalizmu: zarówno neoimperializmowi, jak i neokolonializmowi. Nie ulega jednak wątpliwości, że rok 1968 był momentem, w którym wrzał świat. Strajkowano – choć w bardzo różnych kontekstach ustrojowych, kulturowych i polityczno-ekonomicznych – w Stanach Zjednoczonych, Europie Zachodniej, RFN, Meksyku, Jugosławii, Czechosłowacji czy Polsce, a spoiwem tych wydarzeń bez wątplenia była jedna i ta sama potrzeba wolności. W niniejszym artykule nie chciałabym pojęcia kontrkultury ograniczać wyłącznie do protestów i wydarzeń roku 1968, ale skoncentrować się na wyjściu poza historyczne ramy, co umożliwi szersze wykorzystanie założeń czy postaw

ideologii kontrkulturowej wyrażających się w poszczególnych formach sztuki współczesnej. Daleka byłabym jednak od mówienia o kontynuacji czy ciągłości kontrkultury jako ruchu, a bardziej nadałabym jej charakter prekursorski wobec późniejszych manifestacji koncepcji artystycznych, filozoficznych, politycznych bądź społecznych. Kontrkultura stała się fundamentem idei feministycznych, anarchistycznych, pacyfistycznych czy też ekologicznych, a wydarzenia sprzed pięćdziesięciu lat wpłynęły na zmianę poezji, kina, muzyki, sztuki, designu oraz mody, co także dało początek zmianom obyczajowym. I choć historia każdej z tych transformacji zasługuje na szczególną i odrębną uwagę, tak dla mnie wysoce interesująca jest perspektywa interpretacyjna nowej poezji polskiej w kontekście założeń, postaw, poglądów znamienych dla kontrkultury. Nowa poezja polska, tak jak niegdyś kontrkultura, jest reakcyjna, wyraża sprzeciw wobec społeczno-ekonomicznych, politycznych, kulturowych i obyczajowych uwarunkowań, kwestionuje i odrzuca powszechnie panujące wartości, wzory, normy, ale także projektuje alternatywne formy postrzegania współczesnej rzeczywistości. Pamiętać należy, że „kontrkulturowe manifestacje różniły się stopniem upolitycznienia, rewolucyjnym potencjałem, otwartością, propagowanym stylem bycia”². Podobnie kontrpoezja jako forma sztuki zaangażowanej jest liryką zróżnicowaną pod względem uczestnictwa związanego z przełamywaniem tego, co dominujące.

Jak wspomniałam wcześniej, działania kontrkulturowe były kontestacyjną podstawą ruchów nowolewicowych, które rozwijały się w latach 60. głównie w środowiskach akademickich i intelektualnych, w Stanach Zjednoczonych

2 J. Jarniewicz, *All you need is love, sceny z życia kontrkultury*, Kraków 2016, s. 12.

i Europie Zachodniej, a jej głównym ideologiem był obok Marksa i Mao był Herbert Marcuse zaliczany do przedstawicieli szkoły frankfurckiej. Jego teoria krytyczna wyrosła z zainteresowania doktryną marksistowską, heglowską, egzystencjalną i w tej części freudowską, w której mowa o interpretacji dziejów i rozwoju cywilizacji pod jarzmem represji sprawowanej nad instynktami. Marcuse w swojej myśli filozoficznej łączył wedle własnych preferencji owe doktryny, wykorzystując je do diagnozowania rozwijającego się społeczeństwa i wiedzy o współczesnym człowieku. Jego interpretacje i analizy sformułowane w głośnej pracy *Człowiek jednowymiarowy* wywarły największy wpływ na kontrkulturowe ruchy studenckie i – co więcej – dokładnie wypełniły pewną tendencyjną potrzebę filozoficzną w ideologicznych oraz społecznych przemianach tamtych czasów.

Marcuse opisuje niszczące skutki współczesnej technologii. Egzystencje jednostek są według niego kontrolowane przez „administrację” i aparat produkcji. A społeczeństwo przemysłowe jest w tym przypadku społeczeństwem totalitarnym i represywnym, tworzy i zaspokaja potrzeby jednostek oraz generuje nowe, napędzając tym samym niekończącą się produkcjo-konsumpcję, od której systemu uzależnieni są ludzie. Proces ten nie ma końca, a w konsekwencji nigdy nie dochodzi do zaspokojenia potrzeb, a jedynie do tymczasowej poprawy warunków życia, co wzbudza poczucie komfortu i najlepiej odpowiada naturze ludzkiej rozwijającej się w myśl postępu i idących z nim zmiennych oczekiwań. W społeczeństwie technologicznym i kapitalistycznym pracujemy po to, aby móc pozwolić sobie na kolejne potrzeby i znów podjąć pracę, jednakże co istotne w tym złudnym procesie, to to, że efekty są widoczne i nie-

malże natychmiastowe, przez co łatwo odnieść wrażenie, że żyjemy w „Państwie Dobrobytu”. A w rzeczywistości maszyna ta działa na zasadzie „zamkniętego koła manipulacji i zwrotnych potrzeb”³. Ten narzucony czy też przyjęty schemat panuje nad jednostką, jednocześnie tłumiąc swobodny rozwój potrzeb, pragnień i celów, jest niczym innym, jak formą kontroli społecznej. Społeczeństwo, które powstało wskutek takiej manipulacji i indoktrynacji, nie jest Foucaultowskim społeczeństwem dyscyplinarnym, a więc społeczeństwem negatywności, a społeczeństwem pozornej szczęśliwości, obfitości i satysfakcji. Jednostka nie jest świadoma zmian, jakie system wprowadza w jej postrzeganie rzeczywistości, ponieważ ma wrażenie, że jej prawdziwe potrzeby są zaspokojone. Pragnienie ogranicza się tu wyłącznie do podaży, do tego, co bezpośrednio poddane w reklamie bądź mass mediach, a więc w nośnikach tworzących jedynie wzory i schematy postępowania. Owa szczęśliwość świadczy nie tylko o fałszywych potrzebach, ale też o fałszywej świadomości, którą jednostka nabywa w miejsce wyzbytej autentyczności. „wy którzy sumienia macie / utyłłane w zakrzepłym czasie pracy / toniecie właśnie toniecie w bagnie drżycie”⁴ – pisał w jednym z wierszy Szczepan Kopyt. Wszystko, co jest niezgodne z Rozumem technologicznym, a przy tym bliższe naturze ludzkiej, musi być wyparte. Jednostki poddane porządkowi społeczeństwa technologicznego nie posiadają refleksji, która miałaby charakter krytyczny, co jest istotą działań kontrkulturowych, przez co również ich wolność, suwerenność jak i wolna wola są pozorne. Czujność jednostki usypia także to, że dzięki techno-

3 M. Horkheimer, T. A. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. J. Siemek, Warszawa 1994, s. 139.

4 Sz. Kopyt, *kir*, [w:] *wypisy dla klas pracujących*, Poznań 2017, s. 65.

logii wytwarzane jest poczucie posiadania władzy np. nad przyrodą czy zwierzętami, które skądinąd są tylko środkiem do produkcji. Człowiek jednowymiarowy⁵ to wedle Marcusego człowiek bezwolny i bezrefleksyjny, żyjący w konsumpcyjno-produkcyjnym społeczeństwie. Kultura masowa odpowiada za kryzys współczesnej osobowości, którą Erich Fromm nazywa *homo consumens*⁶. Jediną ucieczką od tego szaleństwa, twierdzi filozof, jest reorientacja w kierunku społeczeństwa socjalistycznego, zaś prowodyra tych zmian myśliciel upatrywał w lewicowej inteligencji.

I chociaż poglądy Marcusego powstały dzięki wieloletnim pobycie w Stanach Zjednoczonych i obserwacji tamtejszego społeczeństwa, to jednak równie trafnie obrazują one rzeczywistość XXI wieku. Dzisiaj również czymś codziennym są reklamy luksusowych samochodów, pięknych domów, zagranicznych wycieczek, cieszących oko drobiazgów, czy nawet wspaniale przyrządzonych dań. Społeczeństwo jest zdominowane i pochłonięte przez przedmioty, a „wszystko jest stworzone w sposób by zawsze i wszędzie zaspokajać / niebanalny pomysł na rybę przyjmuję wyzwanie”⁷ – pisał Kacper Bartczak. Interesującym zjawiskiem jest również popularna w sieci internetowej akcja *must have*, tworzona stricte przez konsumentów bez pośrednictwa reklam, o czym choćby czytamy w wierszu Szczepana Kopyta: „wpadamy na bibę wszyscy na czarno / smoła jest w lufce black is new black / w pamięci mam kilo kapusty i buty

5 Vid. H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy, badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, Warszawa 1991.

6 E. Fromm, *Rewolucja nadziei, ku ucłowieczonej technologii*, przeł. H. Adamska, Poznań 1996, s. 63.

7 K. Bartczak, *Pokarm suweren*, Stronie Śląskie 2017, s. 29.

must have sezonu”⁸. Jednakże dzisiejsze społeczeństwo produkuje coś jeszcze, a mianowicie możliwości, osiągnięcia i cele. „Yes we can”, „Just do it”, „Tomorrow Today” to tylko jedne z wielu haseł, które mają zmotywować do działania. Skądinąd motywacja to kolejne kluczowe słowo w dyskursie mainstreamowym. W obecnych czasach produkowane jest zapotrzebowanie na poradniki zdradzające tajniki filozofii sukcesu, metody naprawiania bądź doskonalenia siebie czy osiągania wyznaczonych celów i założeń. Trafnie w jednym ze swoich wierszy ujęła ten stan Kira Pietrek, pisząc: „nie liczy się to co zrobiłeś / ale to czego nie zrobiłeś”⁹. Z punktu widzenia teorii krytycznej Marcusego są to potrzeby wpisane w tzw. „świadomość fałszywą”, zaś zamknięta w „uniwersum oficjalnej racjonalności” jednostka poddawana jest nieustannemu procesowi kreowania sztucznych potrzeb. Tak konstruowane pragnienia nazwałabym konsumpcyjno-kapitalistycznym samounicestwieniem, które, zwracając się ku wewnętrznemu „ja”, dominuje, tłamsi i zmusza do maksymalizacji produktywności jednostki, w efekcie czego jesteśmy więźniami własnych presji i narzucanych na siebie ograniczeń.

Zamykając wprowadzenie, należałoby zastanowić się nad tym, jak dzisiejsza poezja ustosunkowuje się do ztechnokratyzowanego, kapitalistyczno-konsumpcyjnego społeczeństwa. Czy blisko jej do krytyki kultury i istniejących w niej paradygmatów i czy na gruncie myśli ideologiczno-filozoficznej czerpie z tych samych bądź pokrewnych, co przed laty, założeń?

8 Sz. Kopyt, *kir*, [w:] *op. cit.*, s. 69.

9 K. Pietrek, *Statystyki*, Poznań, s. 15.

Poeci na czele buntu

O realnym istnieniu kontrkultury w polskich warunkach można mówić chyba dopiero od początku lat osiemdziesiątych, gdy nurt sprzeciwu i postaw alternatywnych zaczął obejmować coraz szersze kręgi społeczne i różnorodne formy ekspresji: obok silnego już wcześniej kontestatorskiego teatru, także nowe gatunki muzyczne, społeczności subkulturowe, „podziemne” pisma i środowiskowe ziny, uliczne happeningi, grupy religijne[...], ekologiczne spod znaku New Age, radiestezji i medycyny niekonwencjonalnej, wiejskie społeczności alternatywne¹⁰.

Początkom kontrkultury towarzyszyły manifestacje politycznego zaangażowania, jednak „kontrkultura schyłkowego okresu PRL coraz częściej przyjmowała formy odległe od otwartej walki politycznej, przenosząc punkt ciężkości na prezentowanie nowej prozy i poezji, za ich pomocą kontestując system. Najbardziej wyrazistymi przykładami tego typu działań były dwa pisma: „bruLion” (ukazujący się od 1987 r.) oraz „Czas Kultury” (wydawany od 1985 r. w Poznaniu). To drugie już w tytule dystansujące się od politycznego zaangażowania, które wymagało jednoznacznych deklaracji albo po stronie partii albo po stronie Solidarności”¹¹.

Generacja „bruLionu” kontestowała zaś paradygmat romantyczno-symboliczny, odwołując się m. in. do mitu

10 W. Kuligowski, *Kultura, kontrkultura, antykultura. Zakresy znaczeniowe pojęć i ich zastosowanie wobec sytuacji w PRL*, [w:] *Od kontrkultury do New Age Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie*, red. E. Chabros, Wrocław 2014, s. 21.

11 *Ibidem*, s. 22.

o konkulturze. Z jednej strony, rocznikom sześćdziesiątym towarzyszył spory kredyt zaufania, jakim obdarzyło ich starsze pokolenie intelektualistów, z drugiej – podkreślane wielokrotnie przez pismo głębokie poczucie wyalienowania z reguł kultury niezależnej, która zmuszała „do fałszywych gestów i nakładania maski: patrioty, nawrócenia, ofiary reżimu¹²

– gdzie wyborem była udratyzowana przez redakcję alternatywa „strzelaj albo emigruj”, a jedynym akceptowanym przez młodych sposobem kulturowego uczestnictwa okazała się propozycja grup spoza zastanego „układu” tj. Pomarańczowa Alternatywa. To właśnie fenomen Pomarańczowej Alternatywy, happeningowego ruchu z Wrocławia powstałego w latach 80., oraz niszowe czasopiśmiennictwo polskich subkultur stały się bezpośrednimi wskazówkami pewnego kulturowego *novum* dla redakcji „bruLionu”¹³.

Dzisiaj, mówiąc o zaangażowaniu poezji, należy zauważyć, że posiada ona nieco inne nachylenie niż w latach 90, kiedy to brak zaangażowania był najwyższą formą manifestacji autentyczności, autonomiczności i niezależności. Nie ulega wątpliwości, że poezja dzisiaj jest mocno związana ze społeczno-polityczną, obyczajowo-religijną czy kulturowo-literacką rzeczywistością. Kontestacja kultury nie pojawia się tu w ramach kryzysu języka, a poezja nie zajmuje się odnalezieniem własnego miejsca w zastanej kulturze, jak było to w pokoleniu „bruLionu”. Współczesna poezja jest

12 cyt., za: *Tabu i surracjonalizm*, „bruLion” 1987, nr 1, s. 120, w: A. Polewczyk, *Na początku był „bruLion” o modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*, pod red. D. Kozicka, M. Urbanowski, M. Wyka, Kraków 2017, s. 45.

13 A. Polewczyk, *Na początku był „bruLion”, o modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*, op. cit., s. 45–46.

bardziej zdecydowana i zaangażowana, nie kryje się pod sztafażem osobistych opowieści czy prywatnego doświadczenia, a ocenia i diagnozuje otaczającą rzeczywistość.

Poezja, choć nadal wydaje się marginalnym przedsięwzięciem artystycznym, a przez większość czytelników uznawana jest za anachroniczny wyraz sztuki, to coraz silniej eksponuje swoje orientacje polityczne, społeczne, kulturowe, a tym samym wartości, postawy i idee, zaś środek ciężkości wyznaczany dotychczas przez tradycjonalistycznie myślaną recepcję humanistyczną przesuwają się w stronę tych współczesnych przemian. Bowiemy, jak pisała Anna Kałuża: „Poezja nie będąc już ponadpartykularną ideą sztuki, stała się medium, które może w rozmaity sposób cyrkulować w różnorodnych kanałach dystrybucyjnych”¹⁴. „Dopiero cyrkulacja [...] wytwarza wartość dodatkową dzięki przemieszczaniu się, wymianie, funkcjonowaniu w różnych kanałach komunikacyjnych”¹⁵. A zatem, powtarzając po krytyczce, poezja stwarza nowy rodzaj komunikacji pomiędzy sobą a odbiorcą, w wyniku której dochodzi do upodmiotowienia. Proces upodmiotowienia rozumiem jako taki, w którym odbiorca nie otrzymuje zestawu gotowych odpowiedzi i zachowań, ale możliwość uruchomienia rejestrów krytycznego myślenia w stosunku do otaczającej go rzeczywistości, zaś każda myśl krytyczna, jak pisał Adorno, jest swego rodzaju osądem. Dodać należy, że poeta nie przyjmuje postawy autorytarnej, jego rola nie polega na wychowaniu czy umoralnianiu czytelnika, zaś dystans dzielący twórcę i odbiorcę zakładający zarówno „wywyższenie zarówno idei

14 A. Kałuża, *Pod grą, jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015, s. 17.

15 *Ibidem*, s. 16.

artysty, jak i idei poezji”¹⁶ zanika. Poetka/poeta angażuje się w sprawy i problemy, które dotyczą nas wszystkich, w sposób performatywny zrywa z dotychczasowym dogmatem kultury, jednocześnie zachowując autentyczność wyrazu. Komunikacja między ludźmi była również podstawowym przedmiotem zainteresowania kontrkultury: „Kontrkultura podjęła próbę wyrwania się z kręgu pojęć i teorii, które straciły wartość eksplikacyjną w obliczu nowych, skomplikowanych problemów współczesnego świata. [...] Dążono do rozbicia stereotypów językowych, będących narzędziem kształtowania świadomości.”¹⁷

Jedną z reprezentatywnych artystek nowej poezji jest Kira Pietrek. Do namysłu skłania już sam tytuł wydanego w 2013 roku tomu wierszy *Statystyki*, który odnosi się do badań opisujących fakty i zjawiska wykazujące określone prawidłowości w skali masowej. Zadaniem statystyki jest zdefiniowanie pewnego uogólnienia badanej *ad exemplum* zbiorowości statystycznej oraz określenie wspólnej cechy, przy zachowaniu umownego kryterium, według którego dokonuje się podziału. Słowem – wyodrębnienie swoistej „jednowymiarowości” zbiorowości. Użycie słowa „statystyki” w tytule poetyckiego tomu jest jednocześnie przechwyceniem, jak i wywłaszczeniem „ze sfery kulturowej praktyczności”. Przechwycenie dyskursu mainstreamowego zdaje się być nieodłącznym elementem strategii nowej poezji. Poprzez przechwycenie medialnych, politycznych, mainstreamowych czy naukowych rejestrów językowych zaczyna ona twórczo pracować na zapożyczonym materiale, tym samym go dekonstruując. Zabieg ten dostrzegalny jest

16 *Ibidem*, s. 22.

17 A. Jawłowska, *Kontrkultura*, [w:] „Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze”, *op. cit.*, s. 67–68.

nie tylko w wierszach Pietrek, ale też Szczepana Kopyta, Waldemara Jochera, Kamili Janiak, Tomasz Bąka, Rafała Różewicza czy Leszka Onaka. Wejście w środek zagarnianych narracji to artystyczne przedrzeźnianie przegradzające się w kontestujące zaangażowanie wobec panujących norm.

Jednym z ciekawszych motywów w poezji Pietrek jest stan ludzkiej użyteczności:

Na świecie jest 200 mln bezrobotnych
w ciągu ostatnich trzech lat
pracę straciło 27 mln osób

co roku na rynku pracy mamy
40 mln nowych pracowników

W 2010
uczelnie wyższe w polsce
ukończyło 500 tys. absolwentów
jedna czwarta studiowała
zarządzanie
administrację
ekonomię
i finanse

załóżmy że nikt ich na te kierunki nie pchał
600 tys. absolwentów zarządzania i finansów w ciągu
pięciu lat

załóżmy że trzeba stworzyć im miejsca pracy¹⁸

18 K. Pietrek, *op. cit.*, s. 16.

Cytowany wiersz nie daje odpowiedzi na pytanie, na ile powstały system jest utopijny i na ile generuje „fałszywą świadomość” nakierowaną na nieistniejące w rzeczywistości zapotrzebowanie na rynku pracy. Jednak fałszywość pozwala utrzymać w tym przypadku *status quo* owego systemu, utrwalając tym samym postawy bierności. Każda jednostka jest powtarzalna i zastępowalna, a rolą studenta jest zasilać system edukacji, wspierać instytucje, dać z siebie wszystko, aby później nie mieć zagwarantowanego niczego. Zafundowany społeczeństwu kapitalistyczny pakt ma się świetnie, taśmowa produkcja kolejnych mas absolwentów rośnie w siłę, a efektem finalnym uwikłania w stereotypowy schemat edukacji dla lepszej pracy bądź pracy w ogóle mogą być pozwijane ludzkie korpusy z odrąbanymi dłońmi – symbolem bezwzględnej niewydajności i nieużyteczności – jak przedstawia to jedna z grafik w *Statystykach*. „użyteczność/ to najwyższy stopień ubezwłasnowolnienia/do jakiego dążysz”¹⁹ – pisze poetka w innym wierszu bez tytułu. Czy innymi słowami, cytując fragment wiersza Kopyta: „brak właściwego wykształcenia, dorobku i mieszkania / przetłuszczające się włosy i nowe pryszcze z rana”²⁰. Te poetyckie refleksje dotyczące szkolnictwa przypominają obowiązkową po roku 1989 znakomitą pracę Ivana Illicha *Odszkolnić społeczeństwo*, w której autor opisuje system edukacji jako fałszywą obietnicę oferującą komfortową przyszłość.

Z motywem użyteczności spotykamy się również w wierszu Janiak:

¹⁹ *Ibidem*, s. 8.

²⁰ Sz. Kopyt, *możesz czuć się bezpiecznie, w: wypisy dla klas pracujących*, Poznań 2017, s. 24.

[...]

nie pierwszy raz nie poszło
i tym razem muszę przyznać,
że jestem cholernie pobieżnie ochrzczona.
inni są niemal święci, nadają sobie imiona.

i pamiętają, pamięcią pierwotną, słowa takie
jak użyteczność, próg, niewyplącalność.
delikatnie ściskam wtedy książkę,
która na dwustu stronach

objaśnia naturę kryzysów.
delikatnie mnie to pobudza,
choć jestem ochrzczona po łepkach

[...]

bat i relidżyn²¹

Reakcja podmiotu jest tu bardziej emocjonalna niż w wierszu Pietrek, a przez to zdaje się być bardziej zaangażowana i pełna sprzeciwu. Kobieta w tekście ustawia się w kontrze do społeczeństwa, które bez namysłu powieliła zakodowane frazesy docierające z otoczenia, nie analizując ich sensowności. Pobieżne ochrzczenie może być aluzją braku nawrócenia, czy inaczej: niechęci przyswojenia wartości i idei wpajanych przez system.

Autorka *Statystyk* obala mit triady nauka-praca-kariera, sugeruje, że podstawą oceny jednostek w represyjnym systemie przemysłowym jest ich użyteczność, efektywność i wydajność jako wartości dominujące względem dalszego rozwoju społecznego. Takie kryterium sprowadza podmio-

21 K. Janiak, *кто zabił bambi?*, Warszawa 2012, s. 6.

towość do uprzedmiotowienia. Wartość symboliczna nie ma tu żadnego znaczenia, a indywidualność podlegająca wycenie zostaje podporządkowana wartości wymiennej:

denat: męźny chwyt na emigracji w houston

intryga: oddać się do dyspozycji w celu zaspokojenia
za pobranym wynagrodzeniem

denat zwany dalej prostytutką:
jest najbardziej utalentowaną prostytutką swojego
pokolenia

— 22

Stłamszona i zdominowana jednostka w wyniku permanentnego dostosowywania się do panujących norm zatracą siebie i tym samym indywidualną racjonalność. W procesie tym nawet tożsamość staje się swoistym rodzajem sprzedawalnego towaru. Zdominowany człowiek pyta „kim jestem”²³. Jednak w wierszu poznańskiej artystki jest to pytanie bez znaku zapytania, retoryczne i nieprzewidujące odpowiedzi. Tytułowe „Statystyki” są jednym ze sposobów „zarządzania jakością” zasobów ludzkich, a więc także i jednym z narzędzi kontroli w społeczeństwie manipulacji i indoktrynacji. Im większa powtarzalność, typowość, jednomyślność, tym łatwiejsze sprawowanie władzy, bowiem kontrola jak największej ilości aspektów życia jest warunkiem *powodzenia*.

22 K. Pietrek, *op. cit.*, s. 9.

23 *Ibidem*, s. 26.

W poezji Pietrek nie doszukamy się pocieszenia ani sposobów na wyzwolenie spod piętna panującego układu, nie znajdziemy też entuzjazmu czy nadziei na poprawę świata. Demaskujące i prowokacyjne diagnozy poetki prowadzą do stwierdzenia: „ewakuacja to jedyne słowo jakie przychodzi mi do głowy”²⁴. Wyrażona w tym zdaniu alienacja była również głównym zjawiskiem interesującym Szkołę Frankfurcką. Postmarksistowscy frankfurtczycy uważali, że u podstaw alienacji stoi nie tyle wywłaszczająca praca, co zatracająca konsumpcja. Z kolei Guy Debord, guru sytuacjonistów, twierdził, że „społeczeństwo spektaklu” jest częścią wyalienowanej rzeczywistości, która w obliczu kapitalizmu przemienia się w „spektakl jako konkretne odwrócenie życia [...] ruch tego, co nieożywione”²⁵

Produkcyjno-dystrybucyjny aparat, jak powiedziałby Marcuse, ma ciekawą interpretację w poezji Kopyta. Jedną z jego gałęzi jest przemysł mięsa opisywany z perspektywy „wrażliwego społecznie” artysty-weganina. Zaangażowany weganizm znamionuje postawę poety, Kopyt nie godzi się na przemoc w żadnej postaci, bez względu, czy mowa jest o zabijanych krowach czy szyjących w fabrykach swetry dzieciach, ponieważ efekty jednej, jak i drugiej „pracy” mają zaspokajać wyższe – ma się rozumieć – potrzeby społeczne; jedzenie i odzienie. A społeczeństwu, rzecz jasna, „powodzi się zbyt dobrze, by miało się przejmować!”²⁶. Owo krytyczne ustosunkowanie się znajdziemy również w poezji Konrada Góry czy autorki wspomnianych *Statystyk*. For-

24 *Ibidem*, s. 35.

25 G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 33.

26 J. K. Galbraith, *American Capitalism* (Boston, Houghton, Mifflin, 1956), s. 96, [cyt. za:] H. Marcuse, op. cit., s. 115.

ma takiej manifestacyjnej niezgody jest swoistym rodzajem ekologicznej kultury alternatywnej, a nawet znamiennej ekozofii zaliczanej do tzw. ruchu ekologicznego, który narodził się wraz z kontrkulturą w latach sześćdziesiątych XX wieku i stanowił kontestacyjną odpowiedź na ekologiczny kryzys, na zerwanie więzi człowieka ze środowiskiem biologicznym. Jednym z podstawowych założeń ruchu było przekonanie, iż: „Każda żywa istota posiada wewnętrzną wartość. Niezależnie od tego czy w wąskim rozumieniu istota ta jest człowiekowi użyteczna, czy wydaje mu się potrzebna czy też nie. W każdej żywej istocie zawiera się część nas samych i kiedy mówimy o Jaźni przez duże „J” oznacza to, że wszystko, co żyje, jest częścią nas”²⁷.

Artykuł został wydrukowany w wersji skróconej

Presiła Grzymek - urodzona w 1992 roku w Rzeszowie. Doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą polskiej poezji najnowszej. Interesuje się związkami literatury i filozofii. Mieszka w Krakowie.

27 P. Antoniewicz, *Ruch ekologiczny w Polsce lat osiemdziesiątych. Idee – źródła – działania*, [w:] *Od kontrkultury do New Age Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie*, op. cit., s. 48.

FILM

PAULINA KAJZER (POZNAŃ)

Kontrkultura a historia festiwalu filmowych – rozważania

Streszczenie: Artykuł niniejszy stanowi prezentację rozwoju historycznego festiwalu filmowych od czasu pierwszego wydarzenia tego typu (*La Mostra Internazionale d'Arte Cinematographico*, Wenecja, 1932) do roku 1968 i początku lat 70. Przedmiotem namysłu czynię pierwszy i drugi etap rozwoju historycznego międzynarodowych festiwalu filmowych ze szczególnym uwzględnieniem roli, jaką miała w nim (rozumianym jako przejście od etapu pierwszego do drugiego) szeroko rozumiana kontrkultura.

Słowa kluczowe: festiwale filmowe, festiwale, kontrkultura, film, francuska nowa fala, cannes, wenecja

Summary: This article is a presentation of the historical development of film festivals in the world since the first event of this type (*La Mostra Internazionale d'Arte Cinematographico*, Venice, 1932) until 1968 and with some regard to the early seventies. The subject of my analysis in this text is the first and the second stage of historical development of international film festivals with a particular emphasis on the role which in this development (understood as the transition from the first to the second phase) widely understood counterculture had.

Keywords: film festivals, festivals, counterculture, film, french new wave, cannes, venice

Podając badania nad łatwym do zaobserwowania w dzisiejszych czasach globalnym sukcesem festiwalu filmowych, należy w pierwszej kolejności przywrócić ich historię. To właśnie dzięki uwzględnieniu kontekstu historycznego ich funkcjonowania będziemy w stanie prześledzić najważniejsze i najciekawsze zmiany (i scharakteryzować ich okoliczności), jakie zachodziły w ich formule i dzięki temu lepiej zrozumieć sposób, w jaki funkcjonują dzisiaj.

Taka perspektywa umożliwi również lepsze zrozumienie pewnych procesów, które miały miejsce w historii kultury. W przypadku niniejszego artykułu – ruchu kontrkulturowego przełomu lat 60. i 70.

Wprowadzenie

1735007584 Bunt młodzieży w krajach kapitalistycznych, mieszczący się w swej początkowej fazie w granicach konfliktu pokoleń, przekształcił się w połowie lat sześćdziesiątych w zróżnicowany wewnętrznie ruch społeczny, skierowany przeciw aparatowi władzy i środkom manipulacji. W ruchu tym ujawniły się silne tendencje do zakwestionowania zmiany całej uwarunkowanej historycznie sytuacji współczesnych ludzi, w jej wymiarach ekonomicznych, społecznych i kulturowych.¹

– tak Aldona Jawłowska rozpoczyna swą książkę pt. *Drogi kontrkultury*. Od tego cytatu i ja pragnę rozpocząć swój artykuł. Na jego wstępie zaznaczę, iż spośród wymienionych przez Jawłowską w powyżej przytoczonym fragmencie wy-

1 A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 5.

miarów „uwarunkowanej historycznie sytuacji współczesnych ludzi” najważniejszy będzie dla mnie ten kulturowy, a konkretniej – dotyczący kultury filmowej, w ramach której, jak wskazuje sam tytuł, przedmiotem moich zainteresowań czynię festiwale filmowe. W rozprawie tej pozwalam sobie dokonać niecodziennego i unikatowego z punktu widzenia badań nad ruchem kontestacyjnym połączenia fenomenu kontrkultury z ich historią. Jest to możliwe dzięki temu, że, jak pisze autorka *Dróg kontrkultury*, „trudno określić, które treści i jakiego rzędu zjawiska społeczno-polityczne oraz postawy łączą się z ruchem kontestacji, jakie zaś w jej obrębie się nie mieszczą”². Moim zaś zdaniem, co postaram się udowodnić w niniejszym tekście, ruch kontestacji miał silny związek ze zmianami w sposobie funkcjonowania festiwalu filmowych na świecie w drugiej połowie dwudziestego wieku, a właściwie w latach 60. i 70. zeszłego stulecia.

W tym sensie, artykuł niniejszy omawia pewien okres z historii festiwalu filmowych ze szczególnym odniesieniem do festiwalu w Cannes i kilku innych (m.in. Wenecja, Berlin, Pesaro). Uwzględnia on wpływ, jaki miała na zmiany w ich sposobie funkcjonowania szeroko rozumiana kontrkultura, i przedstawia konsekwencje tych zmian – echa tego wpływu wśród pozostałych festiwalu filmowych na świecie. Tym samym oczywistym celem artykułu staje się ukazanie związków kontrkultury ze sposobem funkcjonowania festiwalu filmowych na świecie w drugiej połowie dwudziestego wieku, a ostatecznie – sposobem funkcjonowania festiwalu filmowych w ogóle.

Z oczywistych względów odnoszę się jedynie do pewnych konkretnych postulatów ruchu kontestacyjnego, do pew-

2 Ibidem

nego określonego środowiska (filmowego) i tylko na tym obszarze kulturowym skupiam swoją uwagę – kontrkultura bowiem jako zjawisko niezwykle złożone, heterogeniczne i dynamiczne wymyka się jednoznacznym odpowiedziom, klasyfikacjom i szczegółowym analizom, szczególnie tym dokonywanych w ramach zaledwie kilkunastostronicowego artykułu. Stąd badania moje mogą mieć jedynie charakter rozważań przyczynkowych. Kolejnym celem mego artykułu stanie się więc przede wszystkim zasygnalizowanie pewnych ciekawych problemów badawczych, które wymagałyby jednak dalszego i szerzej zakrojonego opracowania.

Ze względu na objętość niniejszego artykułu możliwe będzie jedynie powierzchowne potraktowanie tematu, z którego to ograniczenia autorka zdaje sobie jednak sprawę. Niemniej żywię nadzieję, że podjęta próba refleksji nad związkiem ruchu kontrkulturowego z przemianami, jakie nastąpiły w historii festiwalu filmowych (szczególnie w latach 60. i 70.) stanowić będzie interesującą prolegomeną do szerzej zakrojonych badań. Przy tej okazji pośrednim celem tekstu pt. *Kontrkultura a historia festiwalu filmowych – rozważania* jest zapoznanie Czytelnika z formułą badań nad festiwalami filmowymi oraz wyniesienie istotnego fenomenu festiwalu filmowych ponad powszechne realia dziennikarstwa i historii popularnej.

Patrząc na rozwój fenomenu festiwalu filmowych, możemy wyróżnić pewne kluczowe momenty ich transformacji i, odpowiednio, podzielić tenże rozwój na trzy główne fazy: od ustanowienia pierwszego festiwalu filmowego w Wenecji w 1932 do 1968 roku; od 1968 do 1980 roku i od 1980 roku do dzisiaj³. W ramach niniejszych rozważań pragnę skupić się przede wszystkim na wydarzeniach mających związek

3 Podziału dokonuję za: M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam 2007, s. 21.

z końcem pierwszej fazy (1932 – 1968) i rozpoczęciem się fazy drugiej w późnych latach 60. Wtedy to, w związku z narastającymi napięciami powodowanymi przez rewolucję społeczną i artystyczną, mnożyły się zastrzeżenia wobec istniejącej formuły festiwalu filmowych. Był to początek procesu kluczowych zmian w kształcie i sposobie ich funkcjonowania, czas reorganizacji ich dotychczasowego formatu.

Choć oczywiście wydarzenia te, mimo elementów wspólnych, miały w przypadku każdego festiwalu nieco inne tło społeczno-kulturowe, zasięg i wpływ, to można im nadać pewien wspólny mianownik i określić moment tych zmian – były to lata 60. i 70. dwudziestego wieku, a przemiany te związane były z ogólnoswiatowym ruchem kontestacyjnym. Jego podłoże (w kontekście funkcjonowania festiwalu filmowych), cechy, przebieg, charakterystykę zmian i reakcji festiwalu na te zmieniające się warunki oraz ich efekty przedstawię w niniejszym tekście.

Główną część rozważań rozpocznę od przedstawienia obszaru badań. Sedno niniejszego artykułu stanowić zaś będzie historyczny opis rozwoju fenomenu festiwalu filmowych – od momentu ustanowienia pierwszego festiwalu – festiwalu w Wenecji w 1932 roku do lat 70. Dokonam tego z uwzględnieniem kluczowych kontekstów kulturowych, społecznych, politycznych oraz artystycznych.

Badania nad festiwalami filmowymi

Festiwal odgrywają ważną rolę w kulturze filmowej. Od tak dawna stanowią jej kluczowy element, a przez większość czasu były ignorowane – nie były konsekwentnie omawiane w domenie publicznej ani włączone w nauczanie związane z historią filmu. Jeszcze kilkanaście lat temu tyl-

ko garść tekstów poruszała kwestie związane z festiwalami filmowymi. W ostatnich latach sytuacja ta zmieniła się dramatycznie, pojawiło się wiele nowych pism i publikacji⁴.

Festiwal filmowy to niezwykle ważny fenomen kulturowy. Stanowią one jedną z kluczowych sił w branży i mają ogromny wpływ na (odpowiednie) funkcjonowanie wszystkich innych elementów kultury filmowej. Jak wspomniałam, aż do XXI wieku teksty zajmujące się festiwalami filmowymi były rzadkością i niewiele poważnych monografii na ten temat pojawiło się przed 2000 rokiem. Dopiero po wielu latach ignorowania zagadnienia akademicy dostrzegli ich istnienie i znaczenie. Liczba powstających w ostatnich latach publikacji ich dotyczących stanowi być może pewien rodzaj rekompensaty za długi okres, w którym ten istotny aspekt kultury filmowej był pomijany.

Festiwal filmowy stanowi integralną, niezwykle ważną część naszej kultury, także symbolicznej. Jak pisze Marcin Adamczak:

1735007585 Festiwal funkcjonują jako swoiści gate-keeperzy, „strażnicy wrót” regulujący wejście do obiegu międzynarodowego kina artystycznego i uruchamiający mechanizm konsekracji związany z recepcją krytyki, filmoznawczymi monografiami, pokazami retrospektywnymi i obiegiem kin studyjnych. Festiwalowe laury lub uznanie festiwalowej publiczności w większości wypadków jawią się jako pierwotne w owym łańcuchu konsekrujących instytucji i procedur.⁵

4 Niniejszy podrozdział został napisany w oparciu o: D. Iordanova, *Introduction* [w:] *The Film Festival Reader*, red. D. Iordanova, St Andrews Film Studies, St Andrews 2013.

5 M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 124.

Są takim samym jej elementem, podlegającym w dwudziestym wieku (oraz dzisiaj) istotnym zmianom, jak sztuka filmowa i inne dziedziny kultury. Stanowią równocześnie immanentną część mechanizmu funkcjonowania gospodarki, polityki, ekonomii. Ich wnikliwa obserwacja może w tym sensie przyczynić się do uwzględnienia interesującego, nowego spojrzenia na pewne elementy historii dwudziestego wieku.

Historia festiwalu filmowych – etap pierwszy⁶

Europa jest kolebką festiwalu filmowych. Pierwszy zorganizowano w Nowy Rok 1898 roku w Monako. Inne festiwale odbyły się w Turynie, Mediolanie i Palermo (Włochy), Hamburgu (Niemcy) i Pradze (Czechosłowacja). Pierwszym przyznającym nagrody festiwalem był włoski konkurs filmowy w 1907 roku zorganizowany przez braci Lumière. W dniu 6 sierpnia 1932 roku o godzinie 21:15, film *Dr Jekyll i Mr. Hyde* reżysera Roubena Mamouliana (ang. *Dr Jekyll i Mr. Hyde*, USA, 1931) otworzył wielki festiwal na tarasie hotelu Excelsior w Wenecji. *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* był pierwszym regularnie organizowanym festiwalem filmowym (odbywającym się rokrocznie aż do 1935). Powstał w ramach Biennale Sztuki organizowanego od 1885 roku.

Początkowo międzynarodowe środowisko filmowe zareagowało entuzjastycznie na tę inicjatywę. Niebawem jed-

6 Podrozdziały dotyczące historii festiwalu filmowych zostały napisane w oparciu o: R. Rich, *Why Do Film Festivals Matter?*, [w:] *The Film Festival Reader*, s. 157–160, M. de Valck, *Introduction – Film Festivals as Sites of Passage*, [w:] *Film Festivals: From European Geopolitics...*, ed. cit., s. 23–29 oraz eadem, *Berlin and the Spatial Reconfiguration of Festivals*, [w:] *Ibidem*, s. 47–70.

nak na pierwszy plan wysunęła się ciemniejsza strona tego wydarzenia. Pod względem politycznym fundacja *Mostry* otrzymywała wsparcie od faszystowskiego rządu Włoch, w szczególności od brata Benito Mussoliniego, który był szefem włoskiej organizacji filmowej, ale również od samego Mussoliniego. Postrzegał on wenecki festiwal filmowy jako potężny międzynarodowy instrument legitymizacji faszyzmu.

Podczas pierwszej edycji wpływy faszystowskie nie był jeszcze widoczne. Jednak gdy Joseph Goebbels wziął udział w festiwalu w 1936 jako gość honorowy, stanowisko Festiwalu Filmowego w Wenecji jako konsolidatora ideologicznej i kulturalnej pozycji partii faszystowskiej stało się niepodważalne. W 1938 nagrodę, puchar Mussoliniego, przyznano *ex aquo Olimpiadzie* Leni Riefenstahl (niem. *Olympia*, Niemcy, 1938) i filmowi Goffredo Alessandrini, *Pilotowi Luciano Serra* (wł. *Luciano Serra, Pilota*, Włochy, 1938), który został wyprodukowany przez syna Mussoliniego, Vittorio. Faworytka, pierwsza animacja fabularna Walta Disneya *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (ang. *Snow White and Seven Dwarfs*, reż. David Hand, USA, 1937), otrzymała jedynie nagrodę pocieszenia. Ten akt stanowiący pewną manifestację politycznej siły spowodował, że inne kraje uczestniczące w festiwalu były rozczarowane jego formułą – dlatego Francuzi, Brytyjczycy i Amerykanie połączyli siły i zorganizowali kontrfestiwal w Cannes.

Pierwsze spotkanie w Cannes miało odbywać się w dniach 1–20 września 1939 roku, jednak gdy Hitler najechał Polskę, Francja wezwała do generalnej mobilizacji i festiwal odwołano z powodu wybuchu II wojny światowej. Pierwszy powojenny festiwal filmowy w Cannes odbył się w 1946 roku i trwał od 20 września do 5 października.

Francuski rząd i przemysł filmowy zaprosiły dziewiętnaście krajów do wzięcia udziału w tym uroczystym wydarzeniu. Cannes szybko stało się jedną z najbardziej odświętnych imprez odbywających się bezpośrednio po wojnie. W programie były gale, bankiety i przyjęcia. Co istotne, rywalizacja nie stanowiła sedna organizacji festiwalu filmowego w Cannes w 1946 roku. Niemal każdy kraj uczestniczący otrzymał wówczas jakąś nagrodę. Patrząc perspektywy czasu, nie jest zaskakujące, że pośród panujących ówczesnie gwałtownych powojennych uczuć objawieniem festiwalu w 1946 roku był antyfaszystowski *Rzym, miasto otwarte* (wł. *Roma, Città Aperta*, reż. Roberto Rossellini, Włochy 1946).

Jednym z najważniejszych powodów pierwszego *boomu* na festiwalu filmowe w bezpośrednim okresie po II wojnie światowej były tragiczne skutki wojny odczuwane przez państwa europejskie. Europejskie narody chętnie opracowywały inicjatywy, które pomogłyby im odzyskać dawną świetność, tożsamość i dumę z niej. Państwa narodowe odgrywały w tym kontekście dominującą rolę do czasu reorganizacji formatu festiwalu filmowego pod koniec lat 60. i na początku 70.

Festiwal filmowe były w tym okresie w dalszym ciągu zjawiskiem czysto europejskim. Coraz więcej krajów szło natomiast za przykładem Wenecji i Cannes, zakładając własne. Wydarzenia takie zaczęto organizować między innymi w Locarno (1946), Karlovyh Varach (1946), Edynburgu (1946), Brukseli (1947), Berlinie (1951) i Oberhausen (1954).

Podobnie jak w przypadku festiwalu w Wenecji, także i te zostały ustanowione na styku przyczyn ekonomicznych, politycznych i kulturowych. Po (i „dzięki”) II wojnie światowej amerykański przemysł filmowy stał się bowiem

przemysłem w tej branży dominującym. Festiwale filmowe w Europie oferowały natomiast krajom innym niż Stany Zjednoczone możliwość zaprezentowania ich twórczości i zwracały szczególną uwagę na lokalną produkcję.

Stanowiły na początku pewne prezentacje, krajowe „wystawy” dorobku filmowego państw w nim uczestniczących. Oznacza to, że powszechne było zapraszanie do udziału w konkursach, do których to poszczególne komitety narodowe wybierały swoje filmy. W tamtym okresie festiwale miały również istotny (nie do końca pozytywny) wpływ na kulturę filmową na świecie – na przykład poprzez narzucanie limitu liczby filmów, które można zaprezentować, i wykluczanie części krajów z uczestnictwa.

Międzynarodowe festiwale filmowe zapewniły również szerokie możliwości prowadzenia sporów dyplomatycznych. Utrzymywanie dobrych stosunków międzynarodowych było jednym z celów regulacji FIAPF⁷, dlatego jedna z ich zasad zabraniała wyświetlania filmów, które mogłyby szkodzić wizerunkowi innego narodu. Rzeczywiście narody nie tylko kontrolowały swoje własne wystąpienia, ale obserwowały także wystąpienia innych państw. W związku z tym festiwale często stawały się miejscami dyplomatycznych sporów.

Chociaż festiwale filmowe rozkwitały w latach 50. i 60., nie wszyscy byli zadowoleni z kierunku ich rozwoju. Co raz większą uwagę poświęcano względem ekonomicznym i dyplomatycznym. We Francji krytycy filmowi należący do

7 FIAPF – *Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films* – *Międzynarodowe Stowarzyszenie Federacji Producentów Filmowych* – organizacja założona w 1933 roku. Zrzesza 36 członków z 30 krajów, do jej zadań należy najogólniej regulowanie funkcjonowania festiwalu filmowych na świecie (m.in. poprzez nadawanie im statusów).

Francuskiej Nowej Fali (m.in. Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer i Jacques Rivette) krytykowali przemysł filmowy oraz jego festiwalowe wydanie w postaci Cannes, które w ich opinii nie zwracało wystarczającej uwagi na artystyczne podstawy filmu jako sztuki. Nie było na nim również miejsca dla młodych, nowych, alternatywnych twórców. Głęboko niezadowoleni ze stanu kina francuskiego krytycy filmowi zaczęli wówczas sami reżyserować filmy. Françoise Giroud jako pierwszy użył określenia *Nouvelle Vague* (Nowa Fala) w *L'Express* w 1958 roku, aby odnieść się do nowego, młodzieńczego ducha tych filmów⁸.

Powszechne niezadowolenie z francuskiego kina i roli festiwalu filmowych trwało. W 1968 roku nastąpiła kulminacja ruchu kontestacyjnego w Stanach Zjednoczonych i Europie. We Francji kino stanowiło istotną część tych kontrkulturowych przewrotów. W lutym tego samego roku minister kultury André Malraux zwolnił Henriego Langlois, szefa *Cinémathèque Française*. Założona przez Langlois, *Cinémathèque* mieściła wówczas największą kolekcję filmów na świecie. Wielu uznanych twórców, w tym pokolenie Nowej Fali, było zaangażowanych w rozwój *Cinémathèque* jako miejsca spotkań i źródła edukacji filmowej. Zwolnienie Langloisa było postrzegane jako represja ze strony państwa mająca na celu ograniczenie wolności artystycznej we Francji⁹.

Gdy festiwal filmowy w Cannes rozpoczął się 10 maja 1968, sytuacja we Francji była nadal bardzo niestabilna. Podczas pierwszego weekendu festiwalu strajkowało

8 C. Beauchamp, H. Béhar, *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival*, William Morrowand Company Inc., New York 1992, s. 71.

9 *L’Affaire Langlois*, [w:] *Cahiers du Cinema*, nr 199 (Marzec 1968).

około trzech milionów francuskich robotników. Prace *Komitetu Obrony Cinémathèque* (założonego przez wyżej wspomnianych twórców Francuskiej Nowej Fali) również nabrały rozpędu. Pod wpływem rewolucyjnej sytuacji w Paryżu „bojownicy” z Cannes, m.in. Truffaut, Godard, Alain Resnais, Claude Berri i Claude Lelouch, zajęli Pałac Festiwalowy. Pierwotnie zorganizowali spotkanie, by zaprotestować przeciwko zwolnieniu Langloisa. Wkrótce założenia ich protestu rozszerzyły się – chodziło nie tylko o przywrócenie Langloisa na jego stanowisko, ale także o reorganizację festiwalu, który został skrytykowany za zbyt dużą koncentrację na gwiazdach i nagrodach. Ogłosili, że *establishment* musi ustąpić i przestać niszczyć Kino. Przez cały dzień Pałac był oblegany. Przez większość czasu na scenie było więcej osób niż na widowni. Tłum, który zebrał się, aby wysłuchać dyskusji, urosł do takich rozmiarów, że spotkanie musiało zostać przeniesione do większej sali. Wyrażano solidarność ze strajkującymi robotnikami i postulowano całkowite zamknięcie festiwalu. Początkowo Robert Favre Le Bret (dyrektor festiwalu filmowego od 1952 do 1972) wypracował kompromis, który pozwolił na kontynuację wydarzenia, ale bez przyznawania nagród. Podczas pokazu filmu Carlosa Saurya (hiszp. *Peppermint Frappé*, Hiszpania, 1967) wybuchły jednak zamieszki, co spowodowało jego przedwczesne zakończenie. Jury pod przewodnictwem Romana Polańskiego zebrało się, aby omówić sytuację. Następnego dnia festiwal został oficjalnie zamknięty. Od tego momentu festiwale filmowe nigdy już nie były takie same. Oficjalnie zakończył się pierwszy etap ich rozwoju historycznego.

Historia festiwalu filmowych – etap drugi

1735007585 Do objawów postaw kontestacyjnych zalicza się zachowania ogromnie różne, a nawet przeciwstawne: demonstracje, strajki studenckie o charakterze politycznym – i ucieczki z domu praktykowane coraz częściej przez zbuntowane dzieci. Zamachy bombowe – i tworzenie małych społeczności, kształtujących nowe style życia, nowe formy międzyludzkich kontaktów, niemożliwe do urzeczywistnienia w ramach „normalnych” układów społecznych. Dewiacje, takie jak narkomania czy przestępczość – i pozytywną działalność społeczną zmierzającą do tworzenia tzw. „instytucji alternatywnych”, wyrastających obok oficjalnego systemu [...].¹⁰

Zatrzymamy się w tym miejscu przy tym, co Jawłowska nazywa „tworzeniem instytucji alternatywnych”, i przyjrzymy się, jak miało się to do przypadku festiwalu filmowych, które w tym okresie również przechodziły gruntowne zmiany.

Chociaż kontestacja dotyczyła niemalże wszystkich dziedzin ówczesnej aktywności, to tylko niektóre grupy dążyły do ogarnięcia jej jako całości. Kontrkulturowe formacje interesowały się zgodnie z własną sytuacją konkretną, wybraną dziedziną kultury, wobec której wyrażały sprzeciw i chęć zmiany. Formacje te różniły się stopniem koncentracji na określonych zagadnieniach – w kontekście Cannes/Francji i festiwalu filmowych, jak pokazałam w powyższym rozdziale, była to m.in. Francuska Nowa Fala oraz inni czynni w tym okresie krytycy i twórcy filmowi. Ich pragnieniem była zmiana sposobu funkcjonowania kultury fil-

10 A. Jawłowska, *op. cit.*, s. 8.

mowej, polityki państwa jej względem, wolność artystyczna i oczyszczenie sztuki filmowej z polityki, nacisk na estetykę i eksperymenty z językiem filmowym, dostrzeżenie statusu filmowego *auteur* (autora), równość twórców, swoboda ich wypowiedzi oraz sposób funkcjonowania zarówno ich, jak i ich filmów w obiegu festiwalowym.

Od połowy lat 60. do połowy lat 70. dwudziestego wieku kino było uwikłane w projekty o kluczowym znaczeniu politycznym. Wspierane były walki kolonialne i rewolucje w tak zwanych krajach Trzeciego Świata, antykomunistyczne próby liberalizacji w Europie Środkowej i Wschodniej oraz ruchy lewicowe na Zachodzie i w Japonii.

Festiwal filmowy był skutecznym środkiem w walce politycznej. Ich celem stało się pokazanie niedoreprezentowanego kina i oddanie głosu jego twórcom, np. z Trzeciego Świata. W północnej Afryce, odbywający się co dwa lata festiwal filmowy *Carthage* (Tunezja) powstał już w 1966 roku. W 1969 roku w Ouagadougou (Burkina Faso) odbył się festiwal filmowy *Pan African Film i Television*, FESPACO. Od końca lat 60. filmowcy tzw. Trzeciego Świata i ich krytyczne kino polityczne powoli odnajdywało reprezentację na Zachodzie i otrzymywało pierwsze krytyczne pochwały na uznanych europejskich festiwalach. Był to chociażby Ousmane Sembene, senegalski twórca, który otrzymał nagrodę imienia Jeana Vigo za film *Murzynka Pani X...* (fr. *La Noire de...*, Francja-Senegal, 1966) w Cannes w 1967 roku. Tymczasem jednocześnie filmowcy i (nowe) festiwale filmowe na Zachodzie kierowały się w stronę lewicowych programów politycznych z głębokim poczuciem zaangażowania.

Wydarzenia 1968 roku pozostawiły głęboki ślad na festiwalach filmowych na całym świecie. Jednym z tego efektów było globalne zjawisko ponownego rozpatrzenia roli i re-

organizacja formuły festiwalu filmowych wraz ze wzrostem statusu reżyserów. Fakt, że kino było coraz częściej uznawane za sztukę wysoką, a reżyser był od teraz „autorem przez duże a”, doprowadził do wykorzystywania festiwalu jako platformy dla tych twórczych głosów. Drugi efekt dotyczył zmiany procedur selekcji. Akcent przeniesiono z prezentacji narodowej kinematografii na indywidualne osiągnięcia autorów. Zadaniem festiwalu filmowego stało się pokazanie wspaniałych dzieł sztuki filmowej z całego świata. Dawniej różne krajowe komitety ds. kinematografii wybierały filmy konkursowe. Od tego momentu to same festiwale opracowywały własne procedury selekcji.

Po wznowieniu Festiwalu w Cannes w 1969 jego struktura uległa zasadniczej zmianie. Powstała alternatywna sekcja (równoległa w stosunku do oficjalnej selekcji i od niej niezależna), *Quinzaine des Réalisateurs*, stworzona z myślą o filmach uznanych za zbyt radykalne, marginesowe lub debiutanckie dla głównego programu¹¹. Znalazły się tam dzieła, które nie miały szans na udział w konkursie o Złotą Palmę. W Wenecji – gdzie toczyły się namiętne walki w duchu Cannes między reżyserami a protestującymi – dyrektor prof. Luigi Chiarini zareagował, sprzeciwiając się kapitalizmowi Hollywood. Porzucił także tradycję przyznawania nagród.

Zamknięcie Festiwalu w Cannes wpłynęło również na pozycję Festiwalu Filmowego w Pesaro. Od momentu powstania w 1965 roku Festiwal Filmowy w Pesaro był główną platformą „zarówno filmów fabularnych, jak i dokumentalnych filmów o charakterze eksperymentalnym i politycznym” oraz „alternatywą dla festiwalu i filmów «Pierwsze-

11 *La Quinzaine des Réalisateurs à Cannes: Cinéma en Liberté (1969–1993)*, red. P. Deleau, Éditions de la Martinière, Paris 1993.

go Świata» zdominowanych przez Hollywood i Europę Zachodnią¹².

Pesaro okazywał bezkompromisową solidarność z walkami klasowymi na całym świecie¹³ i wprowadził nowe kino latynoamerykańskie do Europy. Poza tym opracował zupełnie nowy format festiwalu z szerokimi możliwościami dyskusji, wyczerpującymi publikacjami i efektywnym połączeniem aspektów: kinowego, politycznego i akademickiego.

Dzięki alternatywnej strukturze festiwal był w stanie szybko zareagować na kryzys w Cannes, który jak wspomniałam, miał ogromny wpływ na funkcjonowanie takich wydarzeń na całym świecie. Pesaro natychmiast po jego zamknięciu poświęcił swą edycję tematowi „Kino i polityka”. Jak wskazuje Don Ranvaud, model „interwencji kulturalnej” tego festiwalu miał duży wpływ na sposób, w jaki inne festiwale we Włoszech (wraz z Wenecją) zaczęły stopniowo włączać w swoje programy coś, co można nazwać „czynnikiem Pesaro”¹⁴.

Festiwal ten zapoczątkował nowy rodzaj programowania. Od tego momentu dyrektorzy festiwali i programerzy zaczęli wybierać filmy o tematyce związanej z podstawowymi problemami współczesnego świata. Kolejne edycje festiwali stawały się swoistymi mechanizmami interwencji, zinstytucjonalizowanymi sposobami umieszczania palących problemów w międzynarodowym programie kulturalnym. Dzięki programowaniu „wyspecjalizowanemu” i „tematycznemu”

12 J. Burton, *The old and the new: Latin American cinema at the (last?) Pesaro Festival*, [w:] „Jump Cut: A Review of Contemporary Media”, nr 9 (1975), s. 33–35, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC09folder/PesaroReport.html> (dostęp: 27.04.2018).

13 D. Ranvaud, *Pesaro Revisited*, [w:] *Framework*, nr 18 (1982), s. 34–35.

14 *Ibidem*, s. 34.

festiwale mogły także uczestniczyć w światowej polityce i kulturze filmowej (na przykład poprzez udział w debatach nad nowym kinem Ameryki Łacińskiej i ułatwianie kanonizacji eksperymentalnego kina feministycznego). Międzynarodowe festiwale filmowe nie były już od tego momentu pokazami kin krajowych, stały się instytucjami promującymi „kino jako sztukę”.

Zakończenie

1735007586 Wspólne całemu ruchowi jest także dążenie do przywrócenia zdewaluowanych wartości braterstwa, równości i wolności, na nowo podejmowana próba odbudowy autentycznych więzi między ludźmi, pogodzenia indywidualności i wspólnoty, czynna akceptacja zasady współodpowiedzialności i uczestnictwa w decyzjach politycznych i ekonomicznych. Ruch ten w obecnej fazie nie przekształcił także struktur organizacyjnych, przeciw którym występowały bardzo gwałtownie wszystkie grupy zaangażowane w kontestacji.¹⁵

Tego samego na pewno nie można powiedzieć o festiwalach filmowych. Jak (mam nadzieję) pokazałam w powyższym artykule, zjawiska będące niejako częścią rewolucji kontrkulturowej lat 60. i 70. znacząco wpłynęły na ich struktury organizacyjne, doprowadzając do całkowitej niemalże zmiany sposobu ich funkcjonowania na całym świecie. W ten sposób kontestacja pozostawiła wyraźny ślad w sposobie funkcjonowania całej ogólnoswiatowej kultury filmowej.

15 A. Jawłowska, *op. cit.*, s. 10.

Źródła:

- Adamczak M., *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Beauchamp C., Béhar H., *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival*, William Morrowand Company Inc., New York 1992.
- de Valck M., *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
- La Quinzaine des Réalisateurs à Cannes: Cinéma en Liberté (1969–1993)*, red. P. Deleau, Éditions de la Martinière, Paris 1993.
- Iordanova D., *Introduction*, [w:] „The Film Festival Reader”, red. eadem, St Andrews Film Studies, St Andrews 2013.
- Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Rich R., *Why Do Film Festivals Matter?*, [w:] „The Film Festival Reader”, red. D. Iordanova, St Andrews Film Studies, St Andrews 2013.
- Ranvaud D., *Pesaro Revisited*, [w:] „Framework”, nr 18 (1982).
- L’Affaire Langlois*, [w:] „Cahiers du Cinema”, nr 199 (Marzec 1968).
- Burton J., *The old and the new: Latin American cinema at the (last?) Pesaro Festival*, [w:] „Jump Cut: A Review of Contemporary Media”, nr 9 (1975), s 33–35, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC09folder/PesaroReport.html> (dostęp: 27.04.2018).

Biogram: Paulina Kajzer – urodzona w Toruniu w roku 1992, magisterium kulturoznawstwa zdobyła na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w 2016 roku, obecnie doktorantka na tej samej uczelni. Obszar jej zainteresowań to szeroko rozumiana kultura filmowa.

BARBARA PITAK-PIASKOWSKA (TORUŃ)

Let the Sunshine In – musical
Hair wciąż aktualny?

Streszczenie: Musicales określić można mianem jednych z najcenniejszych amerykańskich dokumentów społecznych i kulturowych, które prezentują dominujące w konkretnym momencie dyskursy i panujące wartości, a wszystko to za pomocą połączenia muzyki, tańca i tekstu. James Rado i Jerome Ragni stworzyli *Hair* w czasach kontrkultury, w trakcie seksualnej i kulturowej rewolucji lat 60. ubiegłego wieku. Tamte czasy minęły, zmieniły się ludzkie postawy, a mimo to *Hair* nadal jest prezentowany w teatrach na całym świecie. Niniejszy artykuł proponuje zbadanie ścieżek pozwalających produkcji utrzymać swoistą widowiskową żywotność na przestrzeni lat. Celem jest wskazanie motywów zawartych w musicalu, które w dzisiejszych czasach nadal można odczytywać jako aktualne i inspirujące.

Słowa klucze: *Hair*, musical, kontrkultura, teatr, film

Summary: Musicals are among those American most valuable social and cultural documents that depict the dominant discourses and reigning values of the cultural moment from which they first emerged through song, dance, and story. James Rado and Gerome Ragni created *Hair* in the era of counterculture, during the sexual and cultural revolution of the 1960s. When this times passed and the attitudes that it first espoused have changed, *Hair* that was once fresh and

timely, despite the passage of time, is still being shown in theaters all over the world. This article offers an investigation of the ways in which this musical production have approached the task of reviving significantly the time-bound. The aim is to point these motifs of *Hair* that nowadays might still be present-day and inspiring.

Key words: *Hair*, musical, counterculture, theater, film.

W latach 60. ubiegłego wieku amerykański musical jako gatunek teatralny i filmowy przeżywał kryzys. Z uwagi na silnie rozwijające się nowe tendencje w kulturze i sztuce, tak skonwencjonalizowana forma widowiskowa jak musical musiała szukać nowej drogi rozwoju. Wspomniana dekada to czas, kiedy zaczęły pojawiać się dotychczas nieznanne broadwayowskim twórcom style muzyczne, na przykład rock. Szeroko rozumiana rewolucja w międzynarodowym show-biznesie rozpoczęła się wraz z pojawieniem się zespołu *The Beatles*. Coraz popularniejsze stawało się, szczególnie wśród młodych ludzi, uczestnictwo w festiwalach muzycznych czy koncertach na otwartym powietrzu. Rosła popularność nagrywania muzyki na płytach i rozpowszechniania w ten sposób utworów z list przebojów w milionach egzemplarzy dla wciąż poszerzającego się grona odbiorców. Wszystko to zdecydowanie mogło mieć wpływ na kryzys amerykańskiego teatru muzycznego. Niemniej należy pamiętać, że musical jako rdzennie amerykański gatunek sceniczny zawsze był wyczulony na panujące w społeczeństwie nastroje. Traktowany był niczym zwierciadło, w którym Amerykanie mogą się przejrzeć. Nie inaczej było i tym razem. W owym czasie w Nowym Jorku twórcy teatru musicalowego nieustannie starali się zrewitalizować ów gatunek i uczynić go bardziej aktualnym i przystępnym dla ówczesnego społeczeństwa i potencjalnego wi-

dza¹. Amerykanie, którzy dorastali w latach 50. XX wieku, żywo reagowali na to, co działo się w ich kraju dekadę później. Jako dojrzały już, lecz wciąż młodzi ludzie wyrażali swój sprzeciw wobec tego, co „wydawało się coraz bardziej materialistyczne, zbiurokratyzowane i konformistyczne”². Dotychczasowy wykreowany wizerunek idealnego amerykańskiego życia oparty na psychologii pozytywnego myślenia (szczęśliwe miejskie przedmieścia, perfekcyjne gospodynie domowe oraz tzw. „dziecięcy boom”) został mocno nadzarpnięty w latach sześćdziesiątych. Wpływ na to miały wydarzenia o charakterze politycznym odciskające bezpośredni wpływ na negatywne społeczne emocje, które odbiły się szerokim echem oraz miały swe odzwierciedlenie w działalności amerykańskich artystów.

Na przełomie lat 50. i 60. znany ze swej działalności na rzecz równouprawnienia Afroamerykanów i zniesienia dyskryminacji rasowej był Martin Luther King Jr. Dnia 20 stycznia 1961 roku na prezydenta USA został zaprzysiężony John Fitzgerald Kennedy. W kwietniu tego samego roku dyplomatyczne relacje Stanów Zjednoczonych z Kubą zostały przerwane po nieudanej inwazji w Zatoce Świń. W roku 1963 prezydent Kennedy został zabity, a urząd wkrótce objął Lyndon B. Johnson, który w 1964 roku podpisał ustawę zakazującą segregacji rasowej w placówkach publicznych i szkołach³. Johnson niejako odziedziczył też w spadku po Kennedyim problem trwającej woj-

1 *The Cambridge Companion to the Musical*, red. W. A. Everett, P. R. Laird, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 237 [wszystkie cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, zostały przetłumaczone przez autorkę].

2 J. Lazerow, *1960–1974*, [w:] *A Companion to 20th-century America*, red. S. J. Whitfield, Blackwell Publishing, Oxford 2004, s. 93.

3 *Vid.* P. Tarczyński, *Piekło w Mieście Aniołów*, [w:] „Polityka”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1628053,1,usa-bunt-w-czarnych-gettach-epoki-johnsona.read> [dostęp: 29.04.2018].

ny w Wietnamie. W 1968 roku zastrzelono Martina Luthera Kinga, a wybory prezydenckie wygrał Richard M. Nixon. Jak się okazało, pomimo wcześniej składanych obietnic, Johnson nie dał rady zakończyć amerykańsko-wietnamskiego konfliktu, z tego względu najprawdopodobniej Nixona wyborcy postrzegali jako tego, który mógł położyć wojnie kres. Jednak także on nie zdążył tego dokonać podczas swego urzędowania.

Wszystkie te wydarzenia miały bezpośredni wpływ na ówczesne nastroje społeczne. Zaangażowanie USA w wojnę w Wietnamie było przyczyną spadku zaufania do rządzących oraz narastających w obywatelach negatywnych uczuć. Coraz popularniejsze i często powracające w społecznym dyskursie stało się słowo „kontestacja”, które Aldona Jawłowska definiuje jako „ogólne nasilenie konfliktów, wzmocnienie opozycji wobec aparatu władzy, lecz także i towarzyszące mu ożywienie reakcji, ujawnienie się przebiegających w wielu kierunkach pęknięć wewnątrz pozornie zintegrowanych i sprawnie funkcjonujących społeczeństw”⁴. Co za tym idzie, zaczęły rozwijać się określone ruchy społeczne atakujące dotychczasowy porządek – od nowej lewicy do hippisów, od obrońców praw kobiet po antywojennych demonstrantów⁵. Na bunt przeciwko rządowi, instytucjom publicznym czy społecznej rzeczywistości, na „uderzenie w podstawy systemu składały się więc nie tylko ataki wymierzone świadomie w całokształt wartości i materialnych form istnienia społeczeństwa, lecz także w określone punkty, uznane za najważniejsze ze względu

4 A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 8, http://otworzksiazke.pl/images/ksiazki/drogi_kontrkultury/drogi_kontrkultury.pdf [dostęp: 11.01.2018].

5 J. B. Jones, *Our Musical, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*, University Press of New England, Lebanon 2003, s. 237.

na sytuację kulturową czy miejsce w strukturze społecznej grup podejmujących walkę”⁶. I tak na przykład skrajnie lewicujące ugrupowania polityczne *de facto* sprzeciwiające się istniejącemu *status quo* – należące do tak zwanej „nowej lewicy” – skupiały się wokół teorii o braku wolności jednostki pozostającej pod autorytarnymi wpływami establishmentu. Z biegiem czasu tego rodzaju nastroje nasilały się i stawały się coraz gwałtowniejsze. Jak podkreśla Jawłowska, „szczytowa fala nasilenia kontestacji przypada na lata 1967–1968. W tym okresie bunt młodzieży stał się przedmiotem żywego zainteresowania opinii publicznej”⁷. Tak było z akcją protestacyjną na nowojorskim Uniwersytecie Columbia w kwietniu 1968 roku „skierowaną nie tylko przeciw wojnie, ale także finansowym i gospodarczym instytucjom państwa”⁸. Polaryzacja amerykańskiego społeczeństwa stała się szczególnie widoczna w tym samym roku w Chicago, gdy tysiące policjantów zaatakowały antywojennych demonstrantów przed gmachem, w którym odbywała się konwencja Partii Demokratycznej⁹.

Innym niezwykle znaczącym wówczas nurtem była kontrkultura, która zdaniem Edwarda Macana opierała się „w głównej mierze na wywodzących się z klasy średniej młodych ludziach rasy białej, którzy świadomie odrzucili styl życia swoich rodziców na rzecz ścieżek bardziej eks-

6 A. Jawłowska, *op. cit.*, s. 12.

7 Ibidem, s. 15.

8 W. Batóg, *Od protestu do destrukcji: ewolucja i eskalacja antywojennych demonstracji studentów Uniwersytetu Columbia, 1965–1968*, [w:] „Dzieje najnowsze”, 36/4, 2004, s.172.

9 *Vid.* Ch. Harman, *Rok 1968 – Kiedy świat stanął w ogniu*, tłum. P. Listwan, <http://www.lewica.pl/?id=16541&tytul=Harman:-Rok-1968---Kiedy-%B6wiat-stando%B1%B3-w-ogniu>[dotęp: 12.01.2018].

perymentalnych¹⁰. Określani mianem „hippisów” nosili długie włosy, koszulki z batikami, słuchali muzyki rockowej, nie obce im były im też leki halucynogenne takie jak LSD, orientalny mistycyzm czy życie w komunach.

Hippisi niejednokrotnie odmawiali wykonywania pracy, prowadzili nomadyczny tryb życia, eksperymentowali z różnymi formami bytowania we wspólnocie i generalnie gardzili rutyną „od dziewiątej do piątej” – społeczeństwa „czyściochów”. Szczególnym aspektem kontrkultury, zwłaszcza amerykańskiej, był jej zajadły sprzeciw wobec militarnego i prawnego obowiązku narzucanego przez rząd, obowiązku postrzeganego jako narzędzie ucisku i totalitarnej manipulacji. Sprzeciw ten najsilniej objawiał się w nierzadko gwałtownych demonstracjach przeciwko wojnie w Wietnamie¹¹.

Należy w tym miejscu podkreślić, że o hippisach po raz pierwszy zrobiło się głośno podczas happeningu *Human Be-In*, który odbył się w San Francisco 14 stycznia 1967 roku w proteście przeciwko delegalizacji LSD¹². Szerzące się nastroje antykonsumpcyjne i antykonformistyczne doprowadziły do powstania różnych ruchów wzywających do zmiany stylu życia, wartości, prawa lub sztuki. Jedną z takich grup byli właśnie hippisi, którzy kontestowali wszelkie reguły i zasady rządzące światem. Głoszone przez nich slogany „miłość” i „pokój” odzwierciedlały pragnienie znalezienia alternatywnego sposobu życia, w którym jednostka

10 E. Macan, *Progresywiny (u)rock*, tłum. M. Majchrzak, C&T Crime & Thriller, Toruń 2001, s. 6.

11 Ibidem.

12 J. B. Jones, *op. cit.*, s. 235.

mogłaby porzucić społeczeństwo, aby skupić się na życiu duchowym, zamiast być niewolnikiem pieniędzy.

Hipisi wskazali na rozkład obyczajowości, kulturowe i obywatelskie anomie, proponując alternatywny model społecznej *communitas*. Zrewidowali tradycyjną obyczajowość, poddali w wątpliwość pojęcia rodziny i religii, państwowości, oświaty, sukcesu gospodarczego i kariery, wyszydili drobnomieszczańskie ideały „kapitalistycznego” szczęścia zawodowego i wolności „utopionej” w dobrobycie. Na nowo zdefiniowali miłość, więzi społeczne, nadali nowy sens „byciu” i „działaniu”¹³.

Dzisiaj hippisowski wizerunek jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych przejawów definiujących lata 60. XX wieku – jest bodaj najpopularniejszym synonimem sprzeciwu względem współczesnej cywilizacji z jej ekonomią, polityką, niszczącą przyrodę przemysłem i irracjonalnym pędem do sukcesu¹⁴.

W centrum tej kulturowo-świadomościowej rewolucji stała sztuka, ze szczególnym uwzględnieniem sztuk popularnych, takich jak muzyka, film czy teatr, które reagowały na pojawiające się nowe tendencje i nastroje. Twórcy musicalu także nie pozostawali wobec nich obojętni. Jak bowiem zauważa Dorota Skotarczak, musical to nie tylko źródło rozrywki, ale także tekst kultury dostarczający istotnych informacji o swoich czasach i obszarze kulturowym,

13 J. Teodorczyk, *Hipisowska kontestacja lat 60. i 70. XX w. na fali i w pułapce kryzysu. O globalistycznych aspektach subkultury dzieci-kwiatów*, [w:] „Kultura-Historia-Globalizacja”, nr 9, 2011, s. 125.

14 Vid. K. Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, Baobab, Warszawa 2008.

w którym powstawał¹⁵. Musical ma bardzo silny związek z amerykańską obyczajowością, jest czymś oryginalnym względem kultury europejskiej, często odnaleźć w nim możemy nawiązania do wydarzeń związanych z amerykańskim stylem życia.

I tak jedną z najbardziej rozpoznawalnych produkcji tego typu kojarzonych z amerykańską kontrkulturą lat sześćdziesiątych jest *Hair: The American Tribal Love-Rock Musical*. Jego prapremiera miała miejsce w 1967 roku w off-off-broadwayowskim teatrze, a w kwietniu 1968 spektakl został przeniesiony na Broadway. Co ciekawe, początkowo wystawiany poza głównym nurtem nowojorskiego życia teatralnego *Hair* nie spotkał się z oszałamiającym przyjęciem publiczności. Jak trafnie zauważa Jerzy Jarniewicz, paradoksalnie dopiero przeniesienie spektaklu na Broadway, do głównego nurtu, „otworzyło przed *Hair* nowe możliwości. To na Broadwayu, w profesjonalnym i komercyjnym teatrze, *Hair* zamienił się w jedną z najgłośniejszych manifestacji kontrkultury”¹⁶. Dopiero wtedy musical stał się artystyczną sensacją Nowego Jorku.

Autorami libretta tego rock musicalu są James Rado i Gerome Ragni, muzykę zaś napisał Galt MacDermot. Ragni i Rado pragnęli stworzyć dzieło będące ich odpowiedzią na rzeczywistość – na wielu płaszczyznach silnie związane z czasem, w którym powstało, w którym będzie je odzwierciedlać. Z tego względu inspirowali się ruchem hippisowskim. Kojarzony zeń psychodeliczny chaos nierozzerwalnie powiązany z zagadnieniem kontestacji stanowił potencjał do stworzenia niezapomnianego przedstawienia.

15 D. Skotarczak, *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Montevideo, Wrocław 2002.

16 J. Jarniewicz, *All you need is love*, Znak, Kraków 2016, s. 54.

Narastające niezadowolenie, zmiany kulturowe, protesty wobec skostniałych praktyk społecznych – wokół tego zogniskowane jest *Hair*. Rado argumentował swe twórcze inspiracje, podkreślając, że dla twórców było to wówczas bardzo istotne przedsięwzięcie pod względem historycznym. „Mieliśmy poczucie, że jeśli nie napiszemy tego scenariusza, atmosfera tamtych dni zniknie bezpowrotnie. Myśleliśmy: «Przenieśmy na scenę to, co dzieje się na ulicach»”¹⁷.

Należy, myślę, w tym miejscu wyjaśnić, za Antonim Marianowiczem, sprawę tytułu musicalu: *Hair* – Włosy. To właśnie włosy „były symbolem ruchu hippisowskiego, najgłośniejszej formy kontestacji młodzieży w latach sześćdziesiątych”¹⁸. Badacz wyróżnia dwa aspekty istotne dla tytułu. Pierwszy to skojarzenia – odraza, odrzucenie wobec zarośniętych, długowłosych, odzianych w szmaty i otumanionych narkotykami przedstawicieli kontrkultury uprawiających rodzaj protestu przeciwko instytucjom otaczającego ich świata¹⁹; Drugi to „niewątpliwa społeczna wymowa tego protestu, zwracającego się przeciwko systemowi, a w szczególności przeciwko prześladowaniom rasowym i takim agresywnym poczynaniom, jak wojna wietnamska”²⁰.

Niekonwencjonalny wydźwięk musicalu opierał się nie tylko na poruszanej tematyce, ale także na jego strukturze. Zamiast logicznej, linearnej narracji, wprowadzono afabularność, przeważały w nim improwizowane sceny zbiorowe, a aktorami w większości byli amatorzy – hippisi z miejsco-

17 G. MacDermot, *Hair: The Musical (PVG)*, Wise Publications, London 2015, s. 3.

18 A. Marianowicz, *Przetańczyć całą noc...*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 161.

19 Ibidem.

20 Ibidem.

wej komuny w Greenwich Village. Widowisko kończyło się czymś na ówczesne czasy nadzwyczajnym, mianowicie zejściem aktorów do widzów i wejściem widzów na scenę. W tym zabiegu chodziło o zniesienie klasycznego teatralnego podziału w postaci czwartej ściany. Było to kolejne odejście od tego, co znane i dotychczas praktykowane. Przedstawienie odrzucało wszystkie możliwe konwencje tradycyjnego teatru w ogóle, a amerykańskiego musicalu w szczególności.

Brak fabuły, zestawienie scen wypełnionych treściami seksualnymi, niezrozumiałymi rytuałami, teksty piosenek, które nie rymowały się, wreszcie muzyka rockowa, wówczas postrzegana jako nowość w teatrze muzycznym, to wszystko składało się na wyjątkowy charakter *Hair* i było na Broadwayu odczytywane jako szokująca nowość²¹, która stanowiła ważny krok w ewolucji musicalowej koncepcji, gdzie metafora spektaklu jest ważniejsza niż faktyczna narracja (tzw. musical koncepcyjny).

Po dziesięciu latach od teatralnej premiery przedstawienia powstała jego filmowa wersja w reżyserii Miloša Formana, która pod pewnymi względami różni się od swego pierwowzoru. Michael Weller napisał scenariusz z czytelną fabułą i wyraźnie zarysowanymi konfliktami. Epizodyczny charakter oryginału zamienił w historię. Jej osią są dwa dni z życia Claude'a Bukowskiego, młodego chłopaka z Oklahomy, który przyjeżdża do Nowego Jorku i zaprzyjaźnia się z grupą hippisów. Przewodzi im charyzmatyczny Berger. Pojawia się wątek miłości Sheili i Claude'a wbrew różnicom społecznym i pomimo sprzeciwu rodziców dziewczyny. Bodaj najpoważniejsze zmiany Weller wprowadził w zakończeniu:

21 L. Kydryński, *Kino muzyczne*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993, s. 245.

w oryginale to Bukowski odlatuje i ginie w Wietnamie, zaś w wersji filmowej jego miejsce zajmuje Berger – chce pomóc przyjacielowi spędzić ostatnie chwile z ukochaną. Mimo że *Hair* Formana różni się od broadwayowskiego musicalu, film zachował antywojenne przesłanie. Szczególnie silną wymowę mają finałowe sceny ostatniej odprawy przed odlotem do Wietnamu i tłumu protestującego przeciw wojnie przed Białym Domem zilustrowane kultowym już dzisiaj utworem *Let the Sunshine In*. Jak twierdzi Dorota Skotarczak, *Hair* Formana jest „artystycznym wołaniem o tolerancję i jednocześnie dziełem zwracającym się w swym zasadniczym przesłaniu ku wartościom ogólnoludzkim”²². W filmie głównym nośnikami treści kontrkulturowych są taniec i piosenki takie jak *Aquarius* – religia Nowej Ery (*New Age*) czy *Black boys, white boys* poruszająca kwestie rasowe oraz problematykę wolnej miłości i homoseksualizmu²³.

Na przestrzeni lat omawiany musical stał się niezwykle popularny. Początkowo pokazywany w Stanach Zjednoczonych doczekał się wielu wystawień w różnych częściach świata, między innymi w Wielkiej Brytanii, Włoszech, Izraelu, Ameryce Południowej, Japonii, Libanie, Czechach czy Polsce.

Rzecz jasna można spierać się o to, czy i co dobrego pozostało z okresu kontrkultury. Można mieć wątpliwości, co do sposobów komunikowania przekonań przez kontestujących młodych ludzi, przybranej przezeń formy i wątpliwych praktyk. Jak zauważa Marcin Rychlewski:

Gdyby zapytać, co nam zostało z tamtych lat, to trzeba by pewnie odpowiedzieć: i dużo, i mało. W przypadku

22 D. Skotarczak, op. cit., s. 140.

23 Ibidem, s. 139.

kontestacji hippisowskiej otrzymaliśmy rewolucję seksualną, z wszystkimi jej skutkami, zarówno pożądanymi, jak i ubocznymi. [...] W wymiarze duchowym uzyskaliśmy raczej wątpliwy intelektualnie spadek w postaci *New Age*, który nie doprowadził do żadnej „odnowy”²⁴.

Choć można by toczyć dyskusję na powyższy temat, w której prawdopodobnie nad wyraz trudno byłoby dojść do jakiegoś konsensusu, jedno w moim przekonaniu można uznać za pewne. Mianowicie, jest w tym musicalu coś takiego, co sprawia, że traktować go można nie tylko jako wytwór swych czasów, zakorzeniony dzisiaj głęboko w pop kulturze relikw przeszłości, ale także wielowarstwowe dzieło, którego pozytywne przesłanie winniśmy odczytywać po dziś dzień. Skąd zatem bierze się tak duża popularność tegoż musicalu? Co takiego w nim jest, że pomimo osadzenia w amerykańskiej rzeczywistości lat 60. ubiegłego wieku, wciąż rezonuje?

Hair krytykuje i wyśmiewa takie zagadnienia jak rasizm, dyskryminacja, wojna, przemoc, zanieczyszczenia środowiska czy represje seksualne²⁵. Co więcej, zostaje to wyniesione do absurdalnych skrajności, chociażby w takich piosenkach jak *Sodomy* czy *Color Spade*. Musical szokuje poprzez kwestionowanie tego, w co może wierzyć potencjalny odbiorca, pokazując jednocześnie, jak absurdalne, jak obraźliwe, jak bezsensowne, a także w niektórych przypadkach – jak nie-

24 M. Rychlewski, *Rock-kontrkultura – establishment*, [w:] *Kontrkultura. Co nam z tamtych lat?*, red. W. J. Burszta, M. Czubałaj i M. Rychlewski, Wydawnictwo SWPS „Academica”, Warszawa 2005, s. 150.

25 S. Miller, *Sex, drugs Rock and Roll*, Northeastern University Press, Boston 2011, s. 62.

bezpieczne mogą okazać się określone zachowania, specyficzny język czy wręcz aspekty światopoglądu²⁶.

Pacyfizm, rasizm, szeroko rozumiana seksualność, różnica pokoleń, nagość, uzależnienia, religia, anty-konsumpcjonizm – wszystkie te zagadnienia są aktualne w dzisiejszej debacie społecznej. W XXI wieku każdy z wymienionych problemów przypisać można do określonych krajów lub społeczności. Omawiany musical w dalszym ciągu urzeka nie tylko swą warstwą muzyczną, ale także przesłaniem na temat podstawowych wartości dotyczących braterstwa, harmonii i pokoju²⁷.

Scott Miller w kontekście rozważań na temat *Hair* stawia pytania o zasadność pewnych zachowań bądź ich braku. Zastanawia się:

Dlaczego wysłaliśmy amerykańskich żołnierzy na drugi koniec świata do Wietnamu, by zabijać ludzi, podczas gdy nie było bezpośredniego zagrożenia dla naszego kraju? Dlaczego nie możemy otwarcie mówić o seksie? Dlaczego jest tak wiele obraźliwych słów opisujących czarnoskórych ludzi, a stosunkowo niewiele opisujących białych? Dlaczego tak wielu heteroseksualistów interesuje się prywatnymi sprawami homoseksualistów? Czy słusznie jest protestować i odmawiać przestrzegania prawa, jeśli w naszym mniemaniu jest ono niesprawiedliwe?²⁸

Jako dowód uniwersalności *Hair* przytoczę kilka przykładowych wypowiedzi osób, które w ostatnich latach brały

26 Ibidem.

27 A. Wimmer, *The Musical „Hair”*, s. 16, <http://wwwg.uni-klu.ac.at/iaa/papers/adiwimmer/The%20Musical%20Hair.pdf> [dostęp: 04.05.2018].

28 S. Miller, *op. cit.*, s. 63.

udział w różnych produkcjach i wznowieniach musicalu. Sir Cameron Mackintosh w 2009 roku mówił przed wznowieniem *Hair* na West Endzie, że wtedy niepokoiła wojna w Wietnamie, teraz natomiast tragedią, na którą zwrócone są oczy świata, jest to, co dzieje się w Afganistanie. „Ten musical okazuje się być tak aktualny jak nagłówki dzisiejszych gazet”²⁹. W 2010 roku w trakcie przygotowań do obchodów dwudziestej piątej rocznicy powstania *Demends Landing Park* w St. Petersburgu na Florydzie, reżyser produkcji Eric Davis, który jest homoseksualistą, uznał, że musical osadzony został w przełomowym momencie historii – u początku ruchów na rzecz praw homoseksualistów i feministek – i nadal rezonuje w świadomości ludzi dążących do prawdziwej równości³⁰. Jeden z aktorów występujących w tejże produkcji, Jeremy Hays, uznał, że środowiska LGTB zapewne zauważą powiązania między latami 60. a współczesnością, w której nadal toczy się intensywna debata na temat praw homoseksualistów³¹. Wreszcie w artykule z *New York Post* z 2017 roku mowa jest o przygotowywanym spektaklu *Hair* w londyńskim *The Vaults Theatre*, który potraktowano jako komentarz do współczesnej polityki. Bohaterowie śpiewają o wzmocnieniu Ameryki, co jest bezpośrednim nawiązaniem do hasła z kampanii prezydenckiej Donalda Trumpa: *Make America Great Again*³².

29 - M. Brown, *There today, Hair tomorrow: hippy musical to return to West End stage*, [w:] “The Guardian” 16.11.2009, <https://www.theguardian.com/stage/2009/nov/16/hair-revival-west-end>. [dostęp: 14.01.2018].

30 *The rock musical Hair is still relevant 40 years later*, <http://www.watermarkonline.com/2010/04/29/the-rock-musical-hair-is-still-relevant-40-years-later> [dostęp: 10.01.2018].

31 Ibidem.

32 *'Hair' gets restyled for age of Trump*, <https://nypost.com/2017/10/11/hair-gets-restyled-for-age-of-trump> [dostęp: 09.01.2018].

Reasumując, musical *Hair* porusza tak ważne kwestie jak potrzeba wspólnotowości, tolerancji, pokoju, miłości, a także sprzeciw wobec wojny i nienawiści – tym samym nieustannie od kilkudziesięciu lat wskazuje nam kierunek, którym jako ludzkość powinniśmy podążać.

Źródła:

- 'Hair' gets restyled for age of Trump, <https://nypost.com/2017/10/11/hair-gets-restyled-for-age-of-trump> [dostęp: 09.01.2018].
- Batóg W., *Od protestu do destrukcji: ewolucja i eskalacja antywojennych demonstracji studentów Uniwersytetu Columbia, 1965–1968*, [w:] „Dzieje najnowsze”, 36/4, 2004, s. 163–182.
- Brown M., *There today, Hair tomorrow: hippy musical to return to West End stage*, [w:] „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/stage/2009/nov/16/hair-revival-west-end> [dostęp: 14.01.2018].
- Harman Ch., *Rok 1968 – Kiedy świat stanął w ogniu*, tłum. P. Listwan, <http://www.lewica.pl/?id=16541&tytul=Harman:-Rok-1968---Kiedy-%B6wiat-stan%B1%B3-w-ogniu> [dostęp: 12.01.2018].
- Jarniewicz J., *All you need is love*, Znak, Kraków 2016.
- Jawłowska, A., *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, http://otworzksiazke.pl/images/ksiazki/drogi_kontrkultury/drogi_kontrkultury.pdf [dostęp: 11.01.2018].
- Jones J. B., *Our Musical, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*, University Press of New England, Lebanon 2003.
- Knapp R., *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, Princeton 2005.
- Kydryński L., *Kino muzyczne*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1993.
- Lazerow J., 1960–1974, [w:] *A Companion to 20th-century America*, red. S. J. Whitfield, Blackwell Publishing, Oxford 2004, s. 87–102.
- Macan E., *Progresywny (u)rock*, tłum. M. Majchrzak, C&T Crime & Thriller, Toruń 2001.

- MacDermot G., *Hair: The Musical (PVG)*, Wise Publications, London 2015.
- Marianowicz A., *Przetańczyć całą noc...*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.
- Miller S., *Sex, drugs Rock and Roll*, Northeastern University Press, Boston 2011.
- Rychlewski M., *Rock-kontrkultura – establishment*, [w:] *Kontrkultura. Co nam z tamtych lat?*, red. W. J. Burszta, M. Czubaj i M. Rychlewski, Wydawnictwo SWPS „Academica”, Warszawa 2005, s. 140–150.
- Sipowicz K., *Hipisi w PRL-u*, Baobab, Warszawa 2008.
- Skotarczak D., *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Montevideo, Wrocław 2002.
- Tarczyński P., Piekło w Mieście Aniołów, [w:] „Polityka” 04.08.2015, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1628053,1,usabunt-w-czarnych-gettach-epoki-johnsona.read> [dostęp: 29.04.2018].
- Teodorczyk J., *Hipisowska kontestacja lat 60. i 70. XX w. na fali i w pułapce kryzysu. O globalistycznych aspektach subkultury dzieci-kwiatów*, [w:] „Kultura-Historia-Globalizacja”, nr 9, 2011, s. 123–130.
- The Cambridge Companion to the Musical*, red. W. A. Everett, P. R. Laird, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- The rock musical Hair is still relevant 40 years later*, <http://www.watermarkonline.com/2010/04/29/the-rock-musical-hair-is-still-relevant-40-years-later/> [dostęp: 10.01.2018].
- Wimmer A., *The Musical „Hair”*, s. 1–18, <http://wwwg.uni-klu.ac.at/iaa/papers/adiwimmer/The%20Musical%20Hair.pdf> [dostęp: 04.05.2018].
- Wollman E. L., MacDermot G., Trask S., *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical: From Hair to Hedwig*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2006.

Biogram: Barbara Pitak-Piaskowska: kulturoznawczyni i teatrolożka. Doktor nauk humanistycznych. Rozprawę doktorską poświęciła tematowi przejawów groteskowości w amerykańskim musicalu teatralnym i filmowym. Specjalizuje się w historii musicalu jako gatunku – ze szczególnym uwzględnieniem jego rozwoju na tle kultury Stanów Zjednoczonych. Stypendystka John F. Kennedy Institute, Freie Universität, Berlin, Clifford & Mary Corbridge Trust Scholarship, Uniwersytet w Cambridge oraz BAAS & The Eccles Center Postgraduate Award in North American Studies. Autorka artykułów naukowych, popularnonaukowych, sztuk teatralnych, a także recenzji publikowanych na portalu www.e-teatr.pl. Aktywna uczestniczka wielu ogólnopolskich i zagranicznych konferencji naukowych. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, a także stała współpracowniczka Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM.

NOWE TECHNOLOGIE

ANNA PAPRZYCKA (POZNAŃ)

Czy wirtualna rzeczywistość jest odpowiedzią na kontrkulturową potrzebę transcendencji?

Streszczenie: W artykule przeprowadzona została refleksja nad tym, czy wirtualna rzeczywistość mogłaby być odpowiedzią na kontrkulturową potrzebę transcendencji. Autorka omawia, jakie znaczenie miała technologia dla ruchu kontrkulturowego, i stara się określić, czego poszukiwali przedstawiciele tamtego okresu. Następnie przedstawiona zostaje krótka historia rozwoju wirtualnej rzeczywistości. Omawiając przykłady prac artystycznych, autorka pokazuje, że w obszarze sztuki podejmowano próby kreowania rytualnych, transcendentalnych doświadczeń za pomocą wirtualnej rzeczywistości.

Słowa klucze: wirtualna rzeczywistość, kontrkultura.

Summary: This paper provides a reflection on the question if virtual reality can be an answer for counterculture's need for transcendency. Authoress discusses the meaning of technology in counterculture movement. Then a short history of virtual reality development is presented. When discussing examples of artworks, the authoress shows that in the field of art attempts have been made to create ritual, transcendental experiences using virtual reality.

Keywords: virtual reality, counterculture

Mianem kontrkultury określa się ruch społeczny, który rozwijał się w USA w latach 60. i szybko rozszerzył zasięg oddziaływania na skalę globalną – szczególnie na kraje zachodnioeuropejskie. Jest to pojęcie szerokie, stanowiące mozaikę podejść, myśli filozoficznych, gatunków i subkultur. Theodore Roszak, autor książki *The Making of Counter Culture*¹, któremu przypisuje się sformułowanie pojęcia kontrkultury, podkreślał buntowniczą naturę tego zjawiska. Wskazywał, że dojrzewało ono w obrębie zachodniej kultury, jednak rozwijało się w kontrze do jej założeń². Wspólnym wrogiem kontrkultury był system technokracji, czyli „(...) ta forma społeczna, w której industrialne społeczeństwo osiągnęło szczyt swojej organizacyjnej integracji”³. Technokracja była przez niego definiowana jako szczytowa faza epoki industrialnej, potężna machina inżynierii społecznej kładąca nacisk na postęp technologiczny i ekonomiczny, eksploatująca do granic możliwości swoją przemyśłą sprawczość. W ruch kontrkulturowy bardzo mocno wpisana była potrzeba uwolnienia się z podporządkowującej władzy tego systemu i stworzenie doskonalszego modelu funkcjonowania dla nowych form zbiorowej mentalności. Miał on przewyższać dotychczasowe, autorytatywne systemy tym, że nie zostanie – w przeciwieństwie do nich – oparty na chrześcijańskiej ideologii, ale na nowo wypracowanej, świadomej religijności⁴. Starania ruchu kontrkultu-

1 Książka została wydana w 1969 roku, a więc była zwieńczeniem rewolucji społecznej w USA.

2 T. Roszak, *The Making of The Counter Culture*, New York 1969, s. 1–41.

3 *Ibidem*, s. 5; tłumaczenie tego, jak i wszystkich innych cytowanych fragmentów z literatury obcojęzycznej, zostało wykonane przeze mnie.

4 *Ibidem*, s. 42–83.

rowego były więc nie tyle walką o nowy system społeczny, co przede wszystkim o nową metafizykę.

Zgodnie z myślą kontrkulturową w rozumieniu Roszaka fundamentalna dla funkcjonowania systemów społecznych jest duchowość. Dlatego też, aby zbudować społeczeństwo na nowo, trzeba zacząć od ukształtowania specyficznej dla niego, metafizycznej wrażliwości. Celem tego artykułu jest postawienie następującego pytania – skoro zarówno w czasach rozwoju kontrkultury, jak i współcześnie, technologia stanowi dominujący element kulturowy, jaki jest jej udział w kształtowaniu się owej kulturotwórczej duchowości społecznej?

Kontrkultura a technologia

Kontrkultura jest zjawiskiem różnorodnym, dlatego też można o niej mówić na wielu poziomach – jej idee przejawiały się w kulturze dzięki twórczości zespołów muzycznych takich jak *The Beatles* lub też poprzez teatr, jak to miało miejsce w przypadku *Living Theater*. Inną stroną, z której można analizować kontrkulturę, jest ruch społeczno-polityczny, do którego zaliczają się wszelkie publiczne działania i manifestacje przeciwko panującemu systemowi władzy, rasizmowi i przede wszystkim wojnie⁵. W tym nurcie

5 Do narastania w społeczeństwie negatywnych nastrojów w głównej mierze przyczyniły się prowadzona wówczas zimna wojna opierająca się przede wszystkim na rywalizacji z ZSSR oraz przedłużająca się wojna z Wietnamem. Znamiennymi wydarzeniami, które wstrząsnęły opinią publiczną, była masakra wietnamskich cywilów w Mý Lai, a także strajk studencki na uniwersytecie w Kent zakończony konfliktem protestujących z władzami, strzelaniną i ofiarami. Istotną rolę dla tych zjawisk odegrała telewizja, która transmitowała treści i pozwalała całemu społeczeństwu uczestniczyć w owych wydarzeniach, ale jednocześnie manipulowała przekazem, co

najmocniej wyrażała się społeczna niechęć wobec technologii – cecha, którą powszechnie kojarzy się z przedstawicielami kontrkultury, a przede wszystkim ze społecznością hippisów. Warto też zwrócić uwagę na kontrkulturowy ruch rozwijający się równoległe do tych zjawisk, koncentrujący się na budowaniu nowych modeli społecznych w oparciu o technologię. Jest on doskonałym przykładem tego, że krytyczne podejście do technokracji wyrażało się nie tylko poprzez zanegowanie technologii i jej postępu, ale również przez jej kreatywne wykorzystanie. O działaczach, którym bliskie było takie podejście, można myśleć jako o elektronicznych hippisach. Chcąc uwolnić się z masowej sieci komunikacji, starali się budować własne kanały transmisji i korzystać z mediów technologicznych po to, aby przywrócić je społeczeństwu w celu kreatywnego i samodzielnego ich wykorzystywania⁶.

Takie podejście było reprezentowane chociażby przez grupę artystyczną *Ant Farm*, która działała poza głównym kanałem komunikacji – starając się stworzyć alternatywne ścieżki medialnego przekazu informacji, jak w przypadku ich projektu *Media Van*. Jego ideą było stworzenie samochodu, który stanowiłby jednocześnie partyzancką stację transmisyjną nadającą na własnych falach. W pojeździe umieszczono rozmaite media służące do rejestracji i nadawania dźwięku i obrazu. Obiekt ten pełnił jednocześnie funkcje środka lokomocji, domu, a także narzędzia do nawiązywa-

przyczyniło się do wzrostu braku zaufania wobec mediów masowego przekazu. O znaczeniu telewizji w wojnie wietnamskiej można przeczytać w: A. Jelewska, *Ekotopie. Ekspansja technokultury*, Poznań 2013, s. 85–87 oraz w: R. Barbrook, *Przyszłości wyobrażone. Od myślącej maszyny do globalnej wioski*, Warszawa 2009, s. 266–304.

6 A. Jelewska, *op. cit.*, s. 88.

nia medialnej komunikacji⁷. Za pomocą tych działań grupa *Ant Farm* starała się zmodyfikować panujący system ekonomiczny i społeczny lub też stworzyć dla niego alternatywę. Tradycyjne myślenie o rzeczywistości zostało przez nich poszerzone o sferę cyfrową⁸. W jej przestrzeni budowano alternatywne kanały komunikacji stanowiące podstawę dla nowych metod wspólnotowej egzystencji. Strategia myślenia reprezentowana przez tę grupę artystyczną nie odrzuca więc całkowicie technologii, ale agituje za przechwytywaniem jej, korzystaniem z niej w sposób odwrotny niż, funkcjonuje ona w mainstreamie kultury Zachodu, wykorzystywaniem podług własnej kreatywności i przede wszystkim tworzeniem cyfrowej sieci komunikacji pomiędzy innymi kontrkulturowymi działaczami.

Innym przykładem afirmatywnego podejścia do technologii przez kontrkulturowych aktywistów i kreatywnego jej wykorzystywania jest przypadek katalogu „Whole Earth Catalog”. Było to alternatywne czasopismo, które zbierało różnorodny materiał literacki – przede wszystkim były to praktyczne teksty zawierające rady i wskazówki przydatne dla życia w niedużej komunie. Znaleźć można było tam również bieżące artykuły ówczesnych myślicieli, na przykład takich jak medioznawca Marshall McLuhan czy architekt Buckminster Richard Fuller. „Whole Earth Catalog” jako czasopismo stanowiło medium umożliwiające przechowywanie i wymianę idei pomiędzy uczestnikami kontrkulturowego ruchu. Zawarta w nim treść często oswajała czytelników z niuansami technologicznego świata,

7 *Ibidem*, s. 99–100.

8 *Ibidem*, s. 97–98.

przedstawiała propozycje kreatywnego ich wykorzystania⁹. „Whole Earth Catalog” było platformą wymiany informacji pomiędzy reprezentantami niejednej dziedziny: artystami, pisarzami, filozofami, profesorami, programistami i wieloma innymi.

Wśród osób podchodzących do technologii w sposób optymistyczny lub chociażby wykorzystujących ją w swojej praktyce eksperymentalnej można wymienić jeszcze Williama S. Burroughsa lub też ikoniczną postać dla kontrkultury – Timothy’ego Leary’ego. Pisarz i poeta, Burroughs, oprócz działalności literackiej, zajmował się także uprawianiem magii i okultyzmu. Interesowało go badanie mediów technologicznych, choć jego podejście było mocno subwersywne. Pisarz nie należał do entuzjastów technologii, dlatego starał się w swoich działaniach rozsadzać ją – na poziomie symbolicznym oraz materialnym. Eksperymentował z dźwiękiem i obrazem wideo, taśmami do nagrywania, różnymi narzędziami – od nożyczek po pistolet – zestawiał je ze sobą w odpowiednich konfiguracjach. Burroughs wypracował też własną metodę twórczą o nazwie *cut-up*. Polegała ona na cięciu opracowywanego materiału na fragmenty, a następnie dowolnym ich zestawianiu w jedną całość. Tę metodę twórczą można rozumieć jako akt rozbicia pewnej rzeczywistości, jej defragmentacji po to, by następnie stworzyć nową. Technika ta przypisuje korzystającemu z niej możliwość kreowania nowej rzeczywistości. Burroughs bardzo specyficznie rozumiał transcendencję – jako transgresję. Jego metody polegały głównie na stosowaniu strategii burzenia zastanego porządku na wielu poziomach – czy to na poziomie samego

9 *Ibidem*, s. 88–93.

medium, czy też na poziomie układu treści, czy po prostu semantyki tekstu. Właśnie w tym akcie poeta dopatrywał się transgresji – przejścia od jednego układu rzeczy, poprzez jego dekonstrukcję, aż po stworzenie nowej rzeczywistości. Każdy remiks rzeczywistości miał w rozumieniu Burroughsa wydźwięk metafizyczny. Transgresja rozumiana była przez niego jako droga do transcendencji, którą osiągnąć można poprzez subwersywne wykorzystanie mediów. Poeta zaznaczał, że nie ma znaczenia, jakie medium zostanie wykorzystane – kartka papieru czy kamera wideo – liczy się efekt. Pisarz starał się uczynić ze swojego życia permanentną transgresję, dlatego też oddał się całkowicie eksperymentom twórczym będącym fuzją idei okultystycznych, sztuki, literatury i technologii¹⁰.

Poszukiwania nowej duchowości, niezbędnej dla zbudowania nowego systemu społecznego miały charakter eksperymentalny i najczęściej sprowadzały się do eksplorowania odmiennych stanów świadomości. Usiłowania związane z osiągnięciem tego efektu za pomocą substancji narkotycznych powszechnie kojarzy się z działalnością subkultury hippisów. Za inicjatora powstania tego ruchu uznaje się Leary'ego, psychologa i profesora Harvardu¹¹. Zachęcał on gromadzącą się wokół niego młodzież do korzystania z substancji narkotycznych, używając motta, które przeszło

10 R. Ilnicki, *Bóg cyborgów. Technika i transcendencja*, Poznań 2011, s. 72–73.

11 Uważa się go również za prekursora badań z wykorzystaniem narkotycznych substancji halucynogennych, takich jak LSD, które to Leary planował stosować w leczeniu psychiatrycznym. W pewnym momencie jego praktyka lekarska i naukowa zostały zawieszono – przyczyniło się do tego zdelegalizowanie LSD, jak i liczne wykroczenia wobec prawa, których się dopuścił, przez co kilkakrotnie był umieszczany w więzieniu. Pomimo to pozostał on aktywny i silnie wspierał ruch hippisowski.

do historii: „włącz się, dostrój, odleć”¹². W założeniach Leary’go istotne było połączenie doświadczenia transcendencji z istnieniem chaosu. Chaos będący stanem, który unieвозмоżliwia ukształtowanie się jakiegokolwiek ładu lub systemu zarządzającego, był rozumiany przez niego jako idealny wyraz transcendencji¹³. Jego teoria pod względem ideowym jest bliska założeniom Burroughsa. Wspólnym elementem obu filozofii jest dekonstrukcja ujawniająca się w metafizycznym doświadczeniu. Leary zakładał bowiem, że nie tylko narkotyki, ale także technologia wprowadzają chaos, który rozsadza zastale struktury, takie jak np. hierarchia społeczna. W myśl tej koncepcji cyberkultura¹⁴ jawi się jako emanacja chaosu, co przy omawianiu wizji transcendencji według Leary’ego, podkreśla także Rafał Ilnicki w słowach: „Technologie, a szczególnie cyberkultura, są sposobami wprowadzania chaosu do kultury, czyli chaotyzowania kultury”¹⁵. Filozofia Leary’ego afirmuje technologię i wyraźnie przypisuje jej właściwość medium funkcjonującego pomiędzy światem rzeczywistym a transcendentnym. Staje się ona na drogą otwierającą drzwi do doznań metafizycznych. Co ciekawe, Leary stawia ją na równi z narkotykami – jeśli chodzi o ich „chaotyczny” potencjał, ale także pod

12 Ang. „turn on, tune in, drop out”.

13 *Ibidem*, s. 73–75.

14 Cyberkultura to termin wprowadzony przez badaczkę Alice Hilton w 1963 roku, w książce *Logic, computing, machines and automation*. Pojęcie to było później rozwijane przez takich badaczy jak Pierre Levy czy Lawrence Lessing. Na polskim gruncie popularyzowali je m.in. Ryszard Kluszczyński czy Piotr Zawojski. Określa ono kondycję kulturową po przełomie cyfrowym, a więc taki model kultury, którego funkcjonowanie opiera się na globalnej sieci wymiany informacji możliwej przede wszystkim dzięki komputerom i Internetowi.

15 *Ibidem*, s. 74.

względem możliwości wprowadzania ludzi w psychodeliczne stany. Amerykański psycholog także eksperymentował z montażem wideo, efektem czego miało być multimedium, które będzie zdolne do wywołania u człowieka stanów zbliżonych do tych, jakie można osiągnąć po zażyciu substancji narkotycznych. W tym przypadku psychodeliczny trans miał być wywołany nie od wewnątrz – jak przy zażyciu narkotyków – ale niejako z zewnątrz, poprzez przygotowanie odpowiednich bodźców, które mają swoje źródło w urządzeniu technologicznym. Przykładem eksperymentu z tej serii jest film *How to operate your brain*, który wręcz atakuje odbiorcę dynamicznie zmieniającą się, kolorową treścią wizualną przeplecioną manifestami Leary'ego¹⁶. Filmowym eksperymentom Leary'ego trudno przypisać planowaną przez autora moc wywoływania psychodelicznego transu. Szczególnie oglądane wspólnie są przede wszystkim drażniące, bardzo trudne w odbiorze. Te działania eksperymentalne wskazują na to, że Leary był przekonany, iż technologia i narkotyki mogą oddziaływać w ten sam sposób oraz, że mogą pełnić podobną rolę w metafizycznych, pozacielesnych doświadczeniach. Badacz poszukiwał przede wszystkim odpowiedniego medium – dysponując możliwościami na miarę własnych czasów – za pomocą którego możliwe stałoby się sięganie transcendencji.

Celem dotychczasowej części rozważań było określenie zawartej w tytule kontrkulturowej potrzeby transcendencji – tego, skąd wynika i w jaki sposób się przejawia. Poszukiwanie psychodelicznych doznań, próby redefiniowania kategorii wspólnotowości, eksperymentowanie z mediami

16 Film można obejrzeć na portalu YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=nr8jqQcR8TA&t=404s> [dostęp: 04.04.2018].

technologicznymi, konstruowanie partyzanckich sieci wymiany informacji – wszystkie te działania wynikają z głębokiego sprzeciwu wobec panującego technokratycznego systemu kulturowego. Ruch kontrkulturowy zakładał stworzenie nowego porządku społecznego i jednocześnie wzbraniał się przed ustalaniem jakichkolwiek norm społecznych. Jego członkowie działali w myśl założenia, że jedyna zasada to brak zasad. Stąd też bierze się obecna zarówno w twórczości artystycznej, jak i w myśli filozoficznej aktywistów kontrkulturowych kategoria chaosu czy dekonstrukcji. To właśnie ona miała posłużyć jako fundament dla nowego modelu społecznego – system bez ładu, trwania w wiecznej transgresji i tym samym bezustannego doświadczania związanej z nią transcendencji. Próby określenia nowej duchowości były tak naprawdę bardzo silnie powiązane z poszukiwaniem mediów, które mogłyby grać rolę przekaznika pomiędzy człowiekiem a sferą metafizyczną. Nie determinowano przy tym ich formy, stąd też mogły to być zarówno narkotyki, jak i urządzenia technologiczne.

Rozwój wirtualnej rzeczywistości

Zestaw do wirtualnej rzeczywistości to zbiór urządzeń, które mają na celu wywołanie u użytkownika wrażenia całkowitego zanurzenia się w sztucznie wykreowanym, cyfrowym świecie. Siła immersji wzrasta wraz z liczbą zaangażowanych w to doświadczenie zmysłów. Podstawowym elementem takiego zestawu jest specjalny hełm z wbudowanym monitorem i parą soczewek (*head-mounted display*). Z racji tego, że wzrok jest u człowieka dominującym zmysłem, już samo korzystanie z gogli VR daje poczucie zagubienia się innym świecie. Zestawy poszerzane są zazwy-

czaj o słuchawki i ręczne kontrolery albo rękawice danych (*data gloves*), które nadają użytkownikowi moc sprawczości w wirtualnej przestrzeni.

Początek rozwoju tej technologii zbiega się w czasie i przestrzeni z ewolucją ruchu kontrkulturowego w Stanach. Za pierwszy zestaw do wirtualnej rzeczywistości uznaje się projekt Ivana Sutherlanda – Miecz Damoklesa z 1968 roku. Zakładany na głowę hełm był masywną konstrukcją podwieszaną pod sufitem, stąd też zawdzięcza swoją nazwę¹⁷. Dzieło Sutherlanda było prymitywne – zarówno pod względem wykorzystanej technologii, jak i wyświetlanych przez nią wizualizacji – stało się jednak prototypem dla kolejnych projektów. Wzrost zainteresowania tego typu technologią i, co za tym idzie, nasilony jej rozwój nastąpił dopiero w latach 90.¹⁸. Wtedy też przeprowadzono próbę rozpowszechnienia w komercyjnym obiegu pierwszego domowego zestawu do wirtualnej rzeczywistości – Virtual Boy firmy Nintendo – która skończyła się finansową porażką. Konsola nie zyskała popularności głównie dlatego, że oferowała bardzo schematyczne pod względem wizualnym gry, ponadto wyświetlała obraz jedynie w kolorze czerwonym. Zainteresowanie wirtualną rzeczywistością

17 Nazwa instalacji jest nawiązaniem do historycznej anegdoty z IV wieku p.n.e. Damokles by dworzaninem za czasów panowania Dioniziosa Starszego i zazdrościł tyranowi władzy i związanych z nią luksusami. Ówczesny władca Syrakuz pozwolił mu przez jeden dzień siedzieć na swoim tronie i czerpać wszelkie korzyści związane ze swoją funkcją, jednak powiesił nad Damoklesem na cienkim końskim włosiu ostry miecz. Broń miała symbolizować bezustanne zagrożenie śmiercią, na które wystawia się osoba sprawująca władzę.

18 P. Sitarski, *Czy rzeczywistość wirtualna to odkrycie nowego świata?*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 391.

nasiliło się ponownie dopiero w 2016 roku, kiedy na rynek wypuszczono trzy najbardziej popularne obecnie zestawy: Oculus Rift, HTC Vive oraz PlayStation VR. Pomimo że każdy z nich zapewnia w pełni immersyjne doświadczenie o wysokiej rozdzielczości, według podsumowania zeszłorocznych notowań zestawy nie przynoszą spodziewanych zysków¹⁹. Jak podkreśla Michał Pisarski: „Z jednej strony stanowią głównie narzędzie rozrywki, a z drugiej są w masowej świadomości czymś równie fascynującym, lecz równocześnie enigmatycznym i nieprzystępnym, jak komputery w latach siedemdziesiątych”²⁰. Przyczyną niskiej popularności zestawów do wirtualnej rzeczywistości jest bez wątpienia ich wysoka cena oraz wygórowane wymagania sprzętowe i przestrzenne. Bardzo prawdopodobne jest też, że możliwości percepcyjne współczesnego człowieka nie są jeszcze gotowe na taki sposób uczestnictwa w wirtualnej rzeczywistości i potrzeba czasu, aby mógł on przyzwycząić się do odbierania tak oszałamiającej ilości bodźców w jednym momencie. Możliwe, że era wirtualnej rzeczywistości wciąż jeszcze nie nadeszła.

Wirtualna rzeczywistość jako strategię narracyjne w sztuce

Mark Dery, amerykański badacz kultury, stwierdził, że w latach 90. miała miejsce próba wskrzeszenia wartości kontrkulturowych w szybko rozwijającym się, cybernetycz-

19 M. Pisarski, *Wirtualna rzeczywistość znów będzie klapą? Wyniki sprzedaży rozczarowują*, 5.06.2017, <http://www.komputerswiat.pl/opinie/trendy-technologiczne/2017/06/wirtualna-rzeczywistosc-znow-okaze-sie-klapa-wyniki-sprzedazy-rozczarowuja.aspx> [dostęp: 07.04.2018].

20 *Ibidem*.

nym społeczeństwie. Badacz powoływał się na słowa komika Philipa Proctora, który powiedział, że: „lata 90. to po prostu lata 60., ale odwrócone do góry nogami”²¹. Żyjący jeszcze u schyłku XX wieku Timothy Leary, będąc świadkiem rozpowszechniania się na rynku komputerów domowych, zrekonstruował swoje słynne motto w postaci: „włącz się, uruchom, podłącz się”²² i stwierdził również, że „PC to nowe LSD lat 90”²³.

W praktyce artystycznej tego okresu również przejawiały się próby wykorzystania technologii w celu doświadczenia pozacielesnych, spirytualnych doznań. Niejednokrotnie media służyły tu określeniu metafizyki nadchodzącej, cybernetycznej ery. W projekcie *Inter Dis-communication Machine* (1993) autorstwa japońskiego artysty Kazuhiko Hachiya dwie osoby z założonym na głowie hełmem wirtualnej rzeczywistości doświadczały poczucia opuszczenia własnego ciała, przez to, że każde z nich widziało oczami tego drugiego. Hełmy wyposażone były w kamery, które przesyłały obraz do gogli innego użytkownika niż ten, na którego głowie się znajdowały. Uczestnicy tego projektu mierzyli się więc z przyjęciem Innego w sobie, zapraszani byli do spotkania się z drugim człowiekiem w nieznanym dotąd cybernetycznym wymiarze. Był to rodzaj nowego współprzeżywania, który można przyrównać do tego, jaki próbowali osiągnąć hippisi w inny sposób – poprzez

21 „The ‘90s are Just the ‘60s upside down.”; E. Scigliano, *Relighting the Fire*, [w:] „New York Times”, May 2, 1993, s. 11, cyt. za: M. Dery, *Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century*, New York 1996, s. 21.

22 Ang. „turn on, boot up, jack in”. Szczególnie trudne do przetłumaczenia jest tu trzecie określenie, które można rozumieć zarówno jako wpinanie się za pomocą przejściówki typu „jack”, ale też jako odlot, opuszczanie czegoś – w tym kontekście zapewne świata realnego.

23 „PC is the LSD of the 1990s”; M. Dery, *op. cit.*, s. 22.

zbiorowe narkotyczne transy. Wierzyli, że ich świadomości w tym czasie opuszczają ciała i łączą się poza nimi w sferze transcendencji. Scenografia zaprojektowana dla tego przedsięwzięcia odwoływała się również do symboliki religijnej – para uczestników poruszała się po okrągłej macie przypominającej symbol Jin i Jang, a wokół niej zbierali się widzowie. Jin Jang jest bardzo starym symbolem pochodzącym z chińskiej filozofii, który przedstawia dwie przeciwstawne, ale uzupełniające się siły. W pracy japońskiego artysty również spotykają się dwie opozycje „ja” oraz „inny” zacierające granice między sobą, zaczynające się uzupełniać. Wirtualna rzeczywistość umożliwia ten proces, staje się, tak jak rozumiał to Burroughs, medium umożliwiającym transgresję lub też, jak powiedziałby to Leary – wprowadza chaos. Owa dekonstrukcja zasad rządzących rzeczywistością, przekroczenie ich jest właśnie tym, co dla kontrkulturowych filozofów było równoznaczne z osiągnięciem transcendencji.

Podobnym przykładem jest *Placeholder* (1993), praca artystyczna autorstwa Brendy Laurel i Rachel Strickland. Za pomocą wirtualnej rzeczywistości stara się ona wyprawić uczestników w podróż powrotną do natury, do czegoś pradawnego i rytualnego. Z instalacji mogły korzystać jednocześnie dwie osoby. Każdej z nich zakładało się na głowę hełm wirtualnej rzeczywistości. Uczestnicy stali w zielonych, ograniczonych kamieniami okrągłych polach. Janet Murray, amerykańska badaczka mediów, podkreślała magiczną aurę tak zbudowanego przestrzeni budzącej skojarzenia z pierścieniami ciemniejszej trawy, której w różnych tradycjach przypisuje się moc uroków²⁴. Ideą projektu *Placeholder* jest odrodzenie się w nowym ciele. Uczestnik

24 J. Murray, *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, New York 1997, s. 60, cyt. za: S. Dixon, *Digital Performance. A History of*

doświadcza lotu, przemawia głosem jednego z czterech duchów: wrony, węża, pająka lub ryby – jego głos zniekształcony jest za pomocą cyfrowej syntezy. Podczas seansu słyszy boginię, która czuwa nad jego podróżą, jest to głos jednej z autorek projektu, która rzeczywiście obserwuje poczynania użytkownika i na bieżąco pomaga mu poruszać się po wirtualnym pejzażu. Doświadczenie odbiorcy instalacji można odnieść do doświadczenia teatru i to w rytualnym rozumieniu tego zjawiska. Laurel, jedna z autorek, napisała pracę doktorską zatytułowaną *Computers as Theatre*. Artystka tłumaczy, że wirtualna rzeczywistość funkcjonuje jak współczesne Dionizje²⁵ i jest przestrzenią, w której wyraża się plemiennosc rytuałów²⁶.

Eksperymenty Laurel polegające przeniesieniu teatru wraz z całą metafizyką leżącą w jego dalekich korzeniach do przestrzeni cybernetycznej może być interpretowana jako kontynuacja myśli Antonina Artauda – wielkiego męczennika teatru²⁷. W latach 40. XX wieku Artaud podróżował do plemion indiańskich w Meksyku oraz do celtyckich druidów w Irlandii po to, aby brać udział w ich rytuałach i zażywać przy tym substancji wprowadzających w psychodeliczny trans. Sformułowana przez niego idea Teatru Okrucieństwa miała na celu zdekonstruowanie obecnie funkcjonującego modelu spektaklu opierającego się przede

New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation, Cambridge, Massachusetts 2007, s. 368.

25 Dionizje to wielkie święto na cześć boga Dionizosa obchodzone w starożytnej Grecji, podczas którego m. in. wystawiane były przedstawienia teatralne.

26 S. Dixon, *op. cit.*, s. 368.

27 Takie miano często przypisuje się Artaudowi, *vid.*: L. Kolankiewicz, *Święty Artaud*, Warszawa 1988, s. 209.

wszystkim na słowie i przywrócenie mu zapomnianej metafizyki²⁸. U genezy widowiska teatralnego leży przecież starożytny rytuał zabicia kozła na cześć boga Dionizosa²⁹. Artaud nawoływał do przekształcenia klasycznego podziału na zestawione naprzeciw siebie scenę i widownię. Nowy układ umieszczał widza w centralnym punkcie widowiska, które rozgrywało się dookoła niego³⁰. Zanurzenie odbiorcy w spektaklu, zamiast oddzielania go od niego umowną ramą, jest próbą zawiązania wspólnotowego uczestnictwa, wręcz nadania spektaklowi charakteru transu. Okrucieństwo, które stanowi fundamentalną cechę tej koncepcji, nie jest związane z brutalnością na poziomie treści np. przedstawianiem przemocy, ale oznacza uświadomienie sobie sprzeczności wpisanej w ludzką egzystencję, chociażby pogodzenia ze sobą potrzeby życia i nieuniknioności śmierci. Ta świadomość jest cierpieniem, które nadaje sens egzystencji. Zadaniem teatru jest wywoływanie tego bólu. Artaudowskie okrucieństwo jest doświadczeniem transgresji, a spektakl teatralny nie ma być psychologicznym dramatem, ale rytuałem umożliwiającym doznanie czegoś pierwotnego, spirytualnego i metafizycznego, czyli czegoś, co Artaud nazywa „sobowtorem teatru”. Podobnie jak u myślicieli kontrkulturowych pojawiają się tu elementy transgresji, rozbicia ładu i nieodłączne poszukiwanie mediów, w których można byłoby się zanurzyć, aby doświadczyć transcendencji.

Tym samym jest doświadczenie widza biorącego udział w *Placeholder* Laurer i Strickland. Zostaje on zanurzony

28 A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Warszawa 2010, s. 138–140.

29 J. Wachowski, *Teatr a rytuał czyli o drogach myślenia*, Gniezno 2004, s. 46–47.

30 A. Artaud, *op. cit.*, s. 92.

w technologicznym spektaklu, a medium wirtualnej rzeczywistości sprawia, że jest to immersja totalna, nieposiadająca ramy, zacierająca granice pomiędzy światem rzeczywistym a sztucznie wykreowanym. Seans jest przepełniony odniesieniami do mitologii i rytualności, jest więc kolejną próbą wyznaczenia kosmogonicznego potencjału technologii.

Współcześnie technologia wirtualnej rzeczywistości znów zyskuje popularność w sztuce. Przykładem tego jest praca *The Mirror* prezentowana w 2017 roku na biennale sztuki mediów we Wrocławiu. Projekt powstał poprzez współpracę kolektywu GRINDER-MAN, muzyka o pseudonimie artystycznym Ewala oraz producenta Naotaka Fujii. Odbiorca instalacji był w niej zaproszony do tego, żeby usiąść na krześle naprzeciwko dużego, pionowego ekranu, który działał na zasadach lustra. Na głowę uczestnika zakładany był hełm wirtualnej rzeczywistości, dzięki któremu doświadczał on zanurzenia w narracji mającej zapewnić mu poczucie podróży w czasie i przestrzeni. Do przestrzeni wirtualnej przeniesiony został element pionowego ekranu-lustra, w którym odbiorca widział siebie lub czasem jedną z autorek instalacji, co wprowadzało zaburzenie poznawcze, poczucie obcowania z niepodobnym do siebie samego sobowtorem. Obrazy, które można było rozpoznawać jako osadzone w terażniejszości w trakcie trwania seansu, zaczynały się przeplatać z obrazami z bliżej nieokreślonej przeszłości. Poczucie bycia tu i teraz ulegało rozpadowi. Autorom instalacji zależało na wprowadzeniu uczucia spotkania się z innym podmiotem, rekonstrukcji własnego „ja” i własnej cielesności. Również w tym przypadku całe zdarzenie było teatralizowane, ponieważ zakładało się, że siedzący naprzeciw ekranu-lustra otoczony jest grupą widzów. Obserwowali oni zarówno biorącego udział w seansie, jak

i jego odbicie wyświetlane na ekranie. Tutaj także wprowadzony został element zaburzenia, ponieważ obraz w elektronicznym lustrze nie odpowiadał rzeczywistemu w sposób dokładny. Zakłócenie opierało się na efekcie latencji transmitowanych treści lub przedstawieniu innej osoby niż faktycznie siedząca na fotelu. Zarówno osoba zanurzona w wirtualnej rzeczywistości, jak i grupa obserwatorów mierzyli się z doświadczeniem zaburzenia czasu, przestrzeni, podmiotu i cielesności.

Innym ciekawym przykładem wykorzystania wirtualnej rzeczywistości w sztuce współczesnej jest praca *Rising* Mariny Abramović. Jedna z największych firm dystrybuujących obecnie zestawy do wirtualnej rzeczywistości, HTC Vive, oznajmiła niedawno, że jako oficjalny partner galerii Art Basel w Hong Kongu zaprasza na prezentację pracy, w której wykorzystano wyprodukowany przez nich sprzęt. W sieci rozprzestrzenione zostały wizerunki słynnej artystki z goglami HTC Vive na głowie. Odbiorca instalacji zagłębiał się w wirtualnej przestrzeni, która przedstawiała ocean i lodowce. W tej scenerii spotykał Abramović zanurzoną w wodzie, która stale podnosiła swój poziom. Artystka, będąca ikoną body artu i performansu drugiej połowy XX wieku nawoływała do tego, aby zwrócić uwagę na problem topiących się lodowców.

Podsumowanie

Starając się odpowiedzieć na postawione w tytule tekstu pytanie, można by orzec, że wirtualna rzeczywistość spełniłaby oczekiwania przedstawicieli kontrkultury, ale jedynie połowicznie. Z pewnością stanowi ona najbardziej immersyjne z istniejących mediów i pozwala użytkownikom

kowi doświadczyć poczucia oderwania się od swojego ciała, wcielenia się w odmienny byt lub przyjęcia innego w sobie, może również zapewnić psychodeliczny trans niepozwalający odróżnić świata rzeczywistego od cyfrowego. Na poziomie jednostkowego doświadczenia można to medium uznać za wystarczające dla potrzeb kontrkulturowych eksperymentatorów. Przywołane w tym tekście przykłady ze sztuki mediów miały pokazać, że wirtualną rzeczywistość wykorzystuje się do kreowania doświadczeń rytualnych, spirytualnych czy psychodelicznych.

Trudno jednak myśleć o wirtualnej rzeczywistości jako o medium kontynuującym założenia kontrkulturowe na poziomie ideowym i kulturowym. Burougs i Leary wyraźnie podkreślali znaczenie dekonstrukcji i chaosu. Ugrupowania takie jak *Ant Farm* lub społeczność zorientowana wokół „Whole Earth Catalog” opowiadała się za demokratyzacją technologii i oddolnego – w stosunku do głównego nurtu konsumpcjonistycznego – jej wykorzystania. Dekonstrukcja funkcjonujących w ogólnym obiegu narzędzi technologicznych i konstruowanie własnych wraz z nowymi kanałami transmisyjnymi były tym, co Ilnicki określił mianem chaotyzowania kultury i co leży u podstawy założeń kontrkulturowych. Obecnie zestawy wirtualnej rzeczywistości są luksusową rozrywką dystrybuowaną przez duże firmy. Inne przedsiębiorstwa zarabiają na produkcji gier i programów uruchamianych na tych platformach. W powszechnym obiegu jest to więc medium, które stało się narzędziem komercyjnym, służącym do przynoszenia zysków korporacjom, a nie do partyzanckiego wyrazu antysystemowych treści. Inaczej funkcjonuje ono jednak w obszarze sztuki, gdzie artyści kreatywnie wykorzystują samo medium, ale też tworzą do niego oprogramowanie. Ta strategia dzia-

łania jest antysystemowa pod takim względem, że sytuuje się poza kapitalistycznym obiegiem. Jak widać jednak na przykładzie komercyjnego, sponsorowanego przez HTC Vive projektu *Rising z Abramović*, język artystyczny nie zawsze jest antysystemowy. Kapitalizm wpływa również na niego i wyraża się za pomocą typowych dla sztuki strategii komunikacyjnych.

Źródła:

- Artuad A., *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Warszawa 2010.
- Barbrook R., *Przyszłości wyobrażone. Od myślącej maszyny do globalnej wioski*, Warszawa 2009.
- Dery M., *Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century*, New York 1996.
- Dixon S., *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, Massachusetts 2007.
- Ilnicki R., *Bóg cyborgów. Technika i transcendencja*, Poznań 2011.
- Jelevska A., *Ekotopie. Ekspansja technokultury*, Poznań 2013.
- Kolankiewicz L., *Święty Artaud*, Warszawa 1988.
- Pisarski M., *Wirtualna rzeczywistość znów będzie klapą? Wyniki sprzedaży rozczarowują*, 5.06.2017, <http://www.komputerswiat.pl/opinie/trendy-technologiczne/2017/06/wirtualna-rzeczywistosc-znow-okaze-sie-klapa-wyniki-sprzedazy-rozczarowuja.aspx> [dostęp: 07.04.2018].
- Rozsak T., *The Making of Counter Culture*, New York 1969.
- Sitarski P., *Czy rzeczywistość wirtualna to odkrycie nowego świata?*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, pod. red. Maryli Hopfinger, Warszawa 2002, s. 391–403.
- Wachowski J., *Rytuał a teatr czyli o drogach myślenia*, Gniezno 2004.
- Życie jest suką. Rozmawiają William S. Burroughs i Timothy Leary, tłum. P. Madejski, [w:] „Notatnik Teatralny”, 1996 nr 12/13 s. 31–34.

Biogram: Anna Paprzycka – doktorantka w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 2017 roku obroniła pracę magisterską poświęconą językowi programowania Processing, jego historii, kontekstom i perspektywom. Członkini centrum badawczego HAT Research Center. Interesuje się kwestią kulturowego znaczenia oprogramowania i robotyką. Prowadzi warsztaty z kreatywnego programowania.

MUZYKA

JAKUB KOSEK (KRAKÓW)

Alice Cooper: wizerunki (kontr)kulturowego prowokatora rocka

Streszczenie: W artykule podjęto refleksję na temat twórczości jednego z prekursorów shock rocka, a także estetyki kultury metalowej – Alice Coopera. Wskazano na konkretne elementy z biografii amerykańskiego muzyka istotne w kontekście kreowania artystycznej mitologii twórcy. Dokonano analizy tekstów utworów oraz omówienia wybranych kulturowo-medialnych aktywności słynnego wokalisty w perspektywie funkcjonowania supersystemu rozrywkowego.

Słowa kluczowe: kontrkultura, kultura rocka, Alice Cooper, muzyka popularna

Abstract: The article discusses the work of one of the shock rock precursors, as well as the aesthetics of the metal culture - Alice Cooper. Specific elements from the biography of American musician were pointed out in the context of creating the artistic mythology. The lyrics of songs were analyzed and the selected cultural and media activities of the famous vocalist were discussed in the perspective of the commercial supersystem.

Keywords: counterculture, rock culture, Alice Cooper, popular music,

W rozmaitych dyskusjach i opracowaniach dotyczących rockowej kontrkultury szczególną uwagę poświęca się prze-

ważnie słynnym, posiadającym status kultowych głównie ze względu na udział w Woodstock Festival w 1969 roku artystom oraz zespołom, takim jak Janis Joplin & The Kozmic Blues Band, Jefferson Airplane, Jimi Hendrix, Santana, Creedence Clearwater Revival, The Who, Joe Cocker czy Ten Years After. W potocznym dyskursie z postawami kontrkulturowymi poza wspomnianą wyżej bluesrockową amerykańską piosenkarką oraz autorem przeboju „Purple Haze” łączy się niejednokrotnie także zmarłych w 27. roku życia muzyków m.in. Roberta Johnsona, Jima Morrisona, Briana Jonesa czy Kurta Cobaina¹. W kontekście szeroko rozumianej rockowej kontrkultury² warto przyglądać się również postaciom profanatorów, sceniczno-medialnych ekshibicjonistów pomijanych lub wspomnianych w drugiej kolejności (jak np. Arthur Brown czy Alice Cooper) oraz naśladowców i kontynuatorów kontestacyjnych ruchów, zarówno w wymiarze estetycznym, aksjologicznym, jak i ideologicznym (m.in. Marilyn Manson, Till Lindemann czy Adam Nergal Darski).

Mitologiczna narracja rockowego kontestatora

Podjęte w tym miejscu rozważania oscylować będą przede wszystkim wokół wizerunkowych strategii jednej z najbardziej barwnych postaci rocka, prekursora *shock-* i *horror rocka*, Amerykanina Vincenta Damona Furniera. Wokalista znany

1 O swoistym micie „klubu 27” *vid.* J. Kosek, *Alternatywny scenariusz biografii muzyka rockowego – o życiu i twórczości Jasona Beckera* [w:] „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja”, red. A. Cybał-Michalska, nr 2 (10), Poznań 2016, s. 192.

2 W tym miejscu kontrkultura rozumiana będzie jako „wzory przekonań, wartości, norm i stylu życia, które otwarcie przeciwstawiają się wzorom powszechnie przyjmowanym w społeczeństwie”, N. Goodman, *Wstęp do socjologii*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997, s. 358.

w popkulturze jako Alice Cooper urodził się 4 lutego 1948 roku w Detroit w stanie Michigan. Pochodzi z religijnego domu, jego ojciec – podobnie jak wcześniej dziadkowie – był pastorem. Muzyk w wywiadach pochlebnie wspomina swego rodzica, stwierdzając:

Mój stary był równym gościem. Był co prawda pastorem, ale lubił rock'n'roll. Nie był nastawiony do niego negatywnie. Jego punkt widzenia był taki: nieważne jaka to muzyka, ważne co wyraża. A gdybyś zapytał, co jego zdaniem powinna wyrażać, odpowiem, że jego dewizą było: „Nie mów nigdy tego, w co sam nie wierzysz”. On w gruncie rzeczy był wielkim fanem rock'n'rolla. Lubił słuchać audycji rock'n'rollowych w radiu. Nie należał do tych, którzy w tamtych czasach grozili: „Jeśli będziesz słuchał rock'n'rolla, pójdziesz do piekła”³.

Warto zauważyć, że w biografii Coopera, którego traktować można także jako jednego z prekursorów kultury metalowej (szczególnie w warstwie estetycznej, scenicznej), nie występuje komponent charakterystyczny dla innych słynnych metalowych protoplastów (*vide* Ozzy Osbourne, Tony Iommi, Lemmy Kilmister) związany z buntem przeciw zinstytucjonalizowanej edukacji formalnej⁴. Muzyk ukończył w 1966 roku szkołę średnią i rozpoczął studia, które przerwał ze względu na coraz większą liczbę ofert koncertowych (był wówczas członkiem grupy The Spiders).

Ponadto jednak w biografii Amerykanina odnaleźć można znamienne dla wielu muzyków rockowych elementy mi-

3 R. Filipowski, *Alicja w krainie koszmarów*, [w:] „Teraz Rock”, nr 2 (180), 2018, s. 53.

4 I niejednokrotnie wydaleniem ze szkoły.

tycznej narracji znaczące w kontekście kreowania jednostkowej mitologii artystycznej⁵. Komponent „Oddzielenie” wiązać można w przypadku historii życia Coopera z faktem opuszczenia domu rodzinnego; „Poszukiwanie własnego miejsca” odnosiłoby się do pierwszych prób współpracy z zespołami; „Podjęcie wyprawy” to decyzja o zostaniu artystą, twórcą rockowym; z kolei element „Droga” dotyczyłby koncertów młodego wokalisty z różnymi zespołami (początkowo z The Earwigs, The Spiders które zmieniło nazwę na Nazz, oraz jako Alice Cooper). Muzyk wspominał początki w pierwszych grupach muzycznych następująco: „W ciągu roku nauczyliśmy się grać i zmieniliśmy nazwę na The Spiders. Setki razy słuchaliśmy płyt The Yardbirds i The Rolling Stones, żeby podłapać odpowiednie akordy”⁶. W wywiadzie dla czasopisma „Tylko Rock” artysta wskazywał na konkretne inspiracje:

Była to głównie muzyka z kręgu Brytyjskiej Inwazji. To znaczy... Wiesz, pierwsza rzecz, jaką robisz, gdy zakładasz zespół, to grasz kawałki Chucka Berry’ego. To podstawa. Wszystkie te riffy Chucka Berry’ego to dla każdego muzyka punkt wyjścia, rodzaj przedszkola. A gdy masz je już w małym palcu, możesz przejść do Rolling Stonesów. To następny krok. Uczysz się grać muzykę Stonesów – to szkoła. Kończysz ją, gdy masz opanowane piosenki Beatlesów. Beatlesi to trudna sprawa – ze względu na świetną stronę wokalną. My również przeszliśmy przez te wszystkie etapy. A gdy już dość dobrze opanowaliśmy podstawy, skoncentrowaliśmy się na wy-

5 Cf. M. Jeziński, *Mitologie muzyki popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014, s. 149–150.

6 R. Filipowski, *op. cit.*

konywaniu muzyki takich zespołów, jak The Yardbirds, Them, The Kinks, The Animals (...). Innym źródłem natchnienia w tym początkowym okresie działalności był dla nas musical „West Side Story”. A także muzyka z filmów o Jamesie Bondzie, zresztą w ogóle muzyka filmowa, muzyka telewizyjna⁷.

Komponent mitycznej narracji „Naruszanie zakazów” w przypadku Coopera łączyć można m.in. z jego uzależnieniem od alkoholu i narkotyków, z kolei „Pokonywanie przeciwności” odnosiłoby się do choroby, walki muzyka z używkami, a także pobytu w szpitalu psychiatrycznym.

Alice stanowił *alter ego* Vincenta, sam artysta niejednokrotnie porównywał binarny charakter swojej postaci do doktora Jekylla i pana Hyde’a. To w „postaci” wyimaginowanej czarownicy Alicji najsilniej wybrzmiewał kontestacyjny charakter rockowego twórcy. Warto w tym kontekście przytoczyć kilka uwag związanych z samym pojęciem kontestacji, szczególnie w omawianej perspektywie kontrkulturowej:

Termin ten przeszedł charakterystyczną ewolucję. Od łacińskiego *contestor*, *contestari*, oznaczającego potwierdzenie, odwołanie się do świadectwa jakichś wyższych instancji, poprzez francuskie *contestation* — zakwestionowanie, spór, negacja, znaczenie najnowsze jest jakby nawiązaniem do określeń źródłowych. W aktualnych rozumieniach słowa kontestacja coraz wyraźniej występuje podwójność sensu; zawiera się w nim zaprzeczenie będące jednocześnie potwierdzeniem wartości, w imieniu

7 Ibidem.

których się zaprzecza. Chwiejności semantycznej terminu odpowiada wielorakość oznaczonego nim myślenia i działania, w której zacierają się granice między światem realnym i wyobrażonym, a niszczenie i konstrukcja łączą się w nierozdzielną całość⁸.

Wybitna badaczka zjawisk kontrkulturowych Aldona Jawłowska już w latach 70. ubiegłego wieku zwracała uwagę na fakt, iż do objawów postaw kontestacyjnych zalicza się bardzo zróżnicowane lub wręcz przeciwstawne zachowania:

demonstracje, strajki studenckie o charakterze politycznym – i ucieczki z domu praktykowane coraz częściej przez zbuntowane dzieci. Zamachy bombowe – i tworzenie małych społeczności, kształtujących nowe style życia, nowe formy międzyludzkich kontaktów, niemożliwe do urzeczywistnienia w ramach „normalnych” układów społecznych. Dewiacje, takie jak narkomania czy przestępczość – i pozytywną działalność społeczną zmierzającą do tworzenia tzw. „instytucji alternatywnych”, wyrastających obok oficjalnego systemu (szkół, spółdzielni, przychodni lekarskich, kas wzajemnej pomocy, a nawet ośrodków badań socjologicznych zajmujących się wykrywaniem nieprawidłowości funkcjonowania demokratycznych instytucji i ich społecznych skutków). Akty przemocy wobec przedstawicieli władzy, zniechędzonej korporacji – i rezygnację prowadzącą do samobójstwa; „Robienie Nic” – i intensywny wysiłek.

8 A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 7.

Zorganizowane działania długofalowe – i spontaniczne, jednorazowe akcje o burzliwym przebiegu.⁹

Socjolożka dostrzegła również, że ruch kontestacyjny może uzewnętrznić się także w różnorodnej twórczości artystycznej:

przypominającej w niektórych środowiskach (raczej swym klimatem niż osiągnięciami) poszukiwania i próby podejmowane przez artystów powojennej generacji z okresu dadaizmu i początków surrealizmu. Zaangażowana sztuka kontestacyjna, będąca protestem przeciw wrogiemu światu, ucieleśnieniem i sposobem popularyzacji nowych wartości, jest zarazem próbą zburzenia zastanych oczekiwań i nawyków estetycznych odbiorców, poszukiwaniem nowych form artystycznego wyrazu¹⁰.

Coopera inspirowali surrealiści, jednym z podziwianych przez niego artystów był sławny kataloński malarz Salvador Dalí, z którym muzyk w kulminacyjnym okresie swej kariery miał nawet okazję współpracować. Zarejestrowane fragmenty spotkań dwóch ekscentrycznych twórców obejrzyć można w filmie dokumentalnym zatytułowanym *Super Duper Alice Cooper* (2014) w reżyserii Sama Dunna, Reginalda Harkemy oraz Scotta McFadyena. Powracając jednak do narracyjnych komponentów kreujących mitologię amerykańskiego wokalisty, w kontekście elementu „Wykonywanie zadań” wskazać można właśnie działania o charakterze

⁹ Ibidem, s. 7–8.

¹⁰ Ibidem, s. 8.

kontestacyjnym. Alice Cooper zapowiadał, że planuje wbić „kołek w serce generacji miłości”¹¹. Stwierdzał:

Byłem fanem Hendrixa i wielu innych zespołów, ale wiedziałem, że nie chcę być taki jak oni. Na przykład, uwielbiałem Paula McCartneya, ale nie mogłem konkurować z Pauliem McCartneyem na jego poziomie. Więc pomyślałem: „Stworzę postać, z którą on nie będzie mógł konkurować”. Uwielbiałem sztuki teatralne i uwielbiałem horror, więc stwierdziłem: „No cóż, w świecie rock and rolla nikt tego nie robi. Rock nie ma swojego czarnego charakteru. Rock ma wielu bohaterów, ale nie ma tego jednego czarnego charakteru”¹².

Artysta w swej scenicznej działalności postanowił więc szokować i kreować wokół własnej postaci aurę skandalu, podczas występów wykorzystywał gilotyny, noże, pistolety, sztuczną krew, miotacze ognia, krzesła elektryczne, szubienicę, ludzkie czaszki, dziecięce lalki, kaftany bezpieczeństwa, żywe gady itp.¹³. Alice opanował sceniczny ekshibicjonizm do perfekcji. Łącząc elementy garażowego rocka z wodewilem i inspiracjami filmowym horrorem Amerykanin stworzył oryginalną, kreatywną, surrealistyczną formę artystycznego wyrazu.

Słynny 1969 – rok The Woodstock Music and Art Fair, dla prekursora *shock rocka* okazał się również przełomowy, formacja zagrała bowiem na innym ważnym, choć dziś za-

11 J. Wiederhorn, K. Turman, *Głośno jak diabli – Kompletna historia metalu bez cenzury*, przeł. Ł. Szymański, Kagra, Poznań 2014, s. 31.

12 Ibidem, s. 32.

13 Część z wymienionych rekwizytów scenicznych artysta wykorzystuje podczas koncertów do dnia dzisiejszego.

pomnianym festiwalu na Varsity Stadium w Toronto w Kanadzie, podczas którego występowały tuzy rock'n'rollowej sceny, m.in. Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Bo Diddley, John Lennon i The Plastic Ono Band, Chicago czy The Doors. W tym roku ukazał się także studyjny debiut grupy, album zatytułowany *Pretties For You*, za którego produkcję odpowiadał Frank Zappa. Już pierwszy słowno-dźwiękowy¹⁴ utwór zamieszczony na płycie *10 Minutes Before The Worm* w pewnym stopniu zapowiadał poetykę i problematykę tekstów Coopera:

Let me be.
What a way for one too realize.
Gotta waste a bore, now I see.
How he is so happy feeling sad.
Heavily depressed.

God, I knew.
Think I will enjoy the view.
Oy the view, oy the view.
Everything is standing still, ill, ill¹⁵.

Nawiązania do twórczości The Beatles (nierzadko w formie ironicznej gry), zarówno pod względem muzycznym, jak i tekstowym obecne są w rozmaitych kompozycjach zespołu. W tekstach utworów niejednokrotnie opisywano różnorodne stany emocjonalne podmiotu mówiącego m.in. smutek, gniew, złość, strach, panika czy lęk. Muzyk regular-

14 Pominąwszy pierwszy w kolejności na płycie utwór *Titanic Overture* o charakterze instrumentalnym.

15 Tekst utworu za: http://www.tekstowo.pl/piosenka,alice_cooper,10_minutes_before_the_worm.html [dostęp: 10.04.2018].

nie wykorzystuje motywy tanatyczne i religijne. Na płycie o symptomatycznym tytule *Love It To Death* (1971) będącej za sprawą przeboju *I'm Eighteen* pierwszym komercyjnym sukcesem grupy odnaleźć można na przykład interesujący utwór *Hallowed Be My Name*, którego pierwsze dwie strofy (rozdzielone refrenem) brzmią następująco:

Gather round right now
and hear me whisper
the words of the prison
the words of laughter
The lords and the ladies
were fixing their hair-dos
cursing their lovers
cursing the Bible

Hallowed by my name
yelling at fathers
screaming at mothers
Hallowed by my name

Come all you sinners
come now in your glory
and my ears will listen
to your dirty stories
you're fighting to go up
you're sure on your way down
cursing their lovers
cursing the Bible.¹⁶

16 Tekst utworu za: http://www.tekstowo.pl/piosenka,alice_cooper,hallowed_be_my_name.html [dostęp: 10.04.2018].

Podmiot mówiący, przyjmując rolę istoty boskiej, wzywa do siebie grzeszników, by wysłuchać ich „niegrzecznych” opowieści. Prowokacyjnie wykorzystana została też religijna leksyka oraz motyw Biblii. W trzeciej strofie przywołane zostały również kontrowersyjne figury prostytutek. Całość utworu wieńczy znamieny refren, w którym Alice melorecytuje „Święć się imię moje, krzycząc na ojców, wrzeszcząc na matki, święć się imię moje”¹⁷. W warstwie brzmieniowej utworu elementy kojarzone ze sferą sakralną (organy, choralne wokalizy) skonfrontowane zostały z niepokojącymi krzykami, śmiechem i szorstkim, agresywnym głosem Coopera.

Głos¹⁸ artysty nie pozostaje zresztą bez znaczenia, stanowi istotny komponent dla zrozumienia fenomenu omawianego twórcy, współtworzy on z image’em oraz pozawerbalnymi, scenicznymi komunikatami performerera koherentną wizerunkową całość. Według brytyjskiego socjologa Simona Fritha głos to m.in. konkretna „postać”. Badacz twierdzi, że „wykonawca muzyki popularnej kieruje uwagę na sam występ, na relację między wykonawcą a dziełem”¹⁹ i to właśnie głos, a nie piosenki „trzymają klucze do naszych przyjemności związanych z muzyką popularną”²⁰. Powracając jednak do kontrowersyjnych narracji Coopera, warto nieco uwagi poświęcić kompozycji *I Love The Dead* z popularnej płyty *Billion Dollar Babies* (1973):

17 Ibidem.

18 Na ten temat zob. Frith Simon, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, Kraków 2011, s. 254.

19 Ibidem, s. 273.

20 Ibidem, s. 274.

I love the dead before they're cold,
 Their blueing flesh for me to hold.
 Cadaver eyes upon me see nothing.
 I love the dead before they rise,
 No farewells, no goodbyes.
 I never even knew your now-rotting face.
 While friends and lovers mourn your silly grave.
 I have other uses for you, Darling.

I love the dead,
 I love the dead,
 I love the dead so.
 I love the dead (frazja powtórzona 15 razy)

I love the dead before they're cold,
 Their blueing flesh for me to hold.
 Cadaver eyes upon me see nothing²¹

Podmiot mówiący bezpardonowo stwierdza, że kocha martwych, zanim „wystygną”, kocha martwych, zanim oni „powstaną bez rozstania, bez pożegnania”. Mowa jest też o trzymaniu, dotykaniu siniego ciała. Podjęcie tematu nekrofilii oczywiście wzbudzało kontrowersje w Stanach Zjednoczonych, zwłaszcza w pierwszej połowie lat 70. Wspomnieć w tym kontekście można kontynuatorów rebelianckiej, niejednokrotnie obrazoburczej estetyki zapoczątkowanej w kulturze rocka przez Coopera, mianowicie niemiecką grupę Rammstein, która mimo iż powstała w 1994 roku (zatem 25 lat po fonograficznym debiucie Alice), do dnia dzisiejszego potrafi swą ofertą artystyczną wzbudzać

21 Tekst utworu za: http://www.tekstowo.pl/piosenka,alice_cooper,i_love_the_dead.html [dostęp: 10.04.2018].

kontrowersje wśród znacznej części odbiorców²². Naturalnie, ekscentryczne zachowania sceniczne i teksty utworów podejmujące tematy tabu wpływają również na kreowanie mitologii wspomnianych twórców.

Dziś już siedemdziesięcioletni amerykański artysta, autor słynnych, niejednokrotnie radiowych przebojów takich jak *School's Out*, *Hey Stoopid* czy *Poison* w świadomy sposób stwarza swoje „ja”, zarówno osobiste, jak i publiczne, sceniczne. Na potrzeby swych transmedialnych kreacji przybiera rozmaite maski²³ – celebryty, rockmana, błazna, golfisty czy też doświadczonego znawcy show-biznesu. W XXI wieku artysta z niepodważalnym, bogatym dorobkiem artystycznym coraz częściej wykorzystuje autoironiczną strategię wizerunkową. Prowokuje, choć jego prowokacje mają już inny odcień. Muzyk nie walczy o nadmierną uwagę, raczej żongluje sprawdzonymi konwencjami. W jednym z utworów z płyty *DragonTown* (2001) stwierdza na przykład, iż „pragnie tylko być Bogiem”:

I'm in control
I got a bulletproof soul
And I'm full of self-esteem

22 O kontrowersjach i wybranych aspektach twórczości grupy Rammstein *vid.* J. Kosek, *Wokół prowokacyjnych gier i masek – o twórczości grupy muzycznej Rammstein*, [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” VII, Kraków 2015 oraz idem, *Transmedialna opowieść grupy muzycznej Rammstein*, [w:] *Pejzaże humanistyczne. Księga Jubileuszowa Profesorowi Bolesławowi Faronowi poświęcona*, red. A. Ogonowska, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2017.

23 Pojęcie maski rozumiane jest tu w zgodzie z ujęciem zaproponowanym przez Å. Boholm jako „całość wykorzystywanych środków, czyli zasłoneżony twarz, kostium i samego «aktora»”, elementy te tworzą „kompletną «maskę w działaniu»”, *vid.* Å. Boholm, *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, wstęp i red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 659.

I invented myself with no one's help
 I'm a prototype supreme
 I sit on my private throne
 And run my lifestyle all alone
 Me, myself and I agree
 We don't need nobobdy else

I never learned to bow, bend or crawl
 To any known authority
 I really want to build my statue tall
 That's all

I'm just trying to be God
 I only wanna be God
 I just wanna be God
 Why can't I be God

I got no time to take advice
 I want to gamble with my eternity
 With loaded dice
 I don't need a preacher in my face
 When I'm the omnipresent ruler of the human race
 Ain't gonna
 Spend my life being no one's fool
 I was born to rock and I was born to rule
 But if I'm wrong on judgement day
 I'm royally screwed with hell to pay²⁴

Podmiot mówiący orzeka, że jest prototypem „Najwyższego”, zasiada na prywatnym tronie i samotnie biegnie

²⁴ Tekst utworu za: http://www.tekstowo.pl/piosenka,alice_cooper,i_just_wanna_be_god.html [dostęp: 10.04.2018].

przez życie. W utworze wyraźnie zaznacza się podmiotowość jednostki. Alice w hardrockowej kompozycji śpiewa: „Nigdy nie nauczyłem się kłękać, schylać się czy czołgać przed żadną znaną władzą, naprawdę chcę zbudować własny wysoki posąg, to wszystko”. W kompozycji o nonkonformistycznym, silnie kontestacyjnym charakterze powraca też wielokrotnie wykorzystywana przez Coopera figura Boga.

Powracając do elementów kreujących mityczną narrację artysty, w odniesieniu do etapu „Walka z potworami”²⁵ podkreślić należy zwycięską bitwę muzyka z uzależnieniem od alkoholu. Pomimo dojrzałego wieku Alice jest ciągle aktywnym muzykiem (ostatni album studyjny zatytułowany *Paranormal* ukazał się 28 lipca 2017 roku), uczestniczy w rozmaitych projektach medialnych, a także udziela się w roli komentatora społeczno-politycznego (komponent „Dawanie świadectwa ideowego – uzyskanie dojrzałości artystycznej”), oczywiście czyniąc to w swoim osobliwym, często cynicznym i ironicznym stylu²⁶.

Alice, czyli wampir z Hollywood i Król Herod w jednej postaci

Jak już wspomniano, Alice Cooper nie planuje przerwania artystycznej kariery. Wręcz przeciwnie, w wywiadach stwierdza żartobliwie:

25 M. Jeziński, *op. cit.*

26 Interesująco o polityczności i amerykańskości w kontekście wybranych aktywności prekursora *shock rocka* pisała w bodaj jedynym na temat twórczości Furniera na gruncie rodzimych badań artykule Klaudia Węgrzyn, *vid. eadem, Alice Cooper – niewinny dziadek rocka czy urzeczywistnienie antybohatera amerykańskiego koszmaru?*, [w:] *Herosi, hochsztaplerzy, hultaje. Bohater/antybohater we współczesnych mediach i kulturze*, red. M. Błaszowska, T. P. Bocheński, Kraków 2017.

Patrzę na Micka Jaggera i widzę, że facet daje radę podczas osiemnastomiesięcznego tournée. A jest ode mnie starszy tylko o sześć lat. Myślę więc sobie, że kiedy on przejdzie na emeryturę, będę musiał jeszcze pośpiewać dalsze sześć lat. Nie pozwolę mu się pokonać. Przynajmniej jeśli chodzi o długość kariery²⁷.

Poza liderowaniem w swej kultowej formacji artysta pełni również funkcję wokalisty w powołanej do życia w 2015 roku amerykańskiej supergrupie Hollywood Vampires. Skład grupy dopełniają: gitarzysta znany z Aerosmith Joe Perry oraz popularny aktor Johnny Depp. Podczas koncertów do muzyków dołączają m.in. Duff McKagan, Matt Sorum czy Tommy Henriksen. Działalność zespołu ma stanowić swoisty hołd dla specyficznego „klubu” artystów spotykających się w latach 70. w kalifornijskiej restauracji The Rainbow Bar and Grill w Los Angeles. Członkami stowarzyszenia miały być m.in. takie postaci rockowej kontrkultury jak Keith Moon, Ringo Starr, John Lennon, Harry Nilsson czy Keith Emerson.

Cooper potrafi też zaskakiwać udziałem w nietypowych projektach artystycznych. 1 kwietnia 2018 roku zrealizowano produkcję telewizyjnego musicalu znanego jako *Jesus Christ Superstar. Live in Concert* bazującego na słynnej rock operze z 1970 roku. W roli Jezusa Chrystusa wystąpił amerykański piosenkarz John Legend, postać Marii Magdaleny odegrała Sara Bareilles, natomiast w rolę Króla Heroda Antypasa wcielił się sam prekursor *horror rocka* Alice Cooper.

27 P. Gzyl, *Alice Cooper: do piekła i z powrotem*, <https://kultura.onet.pl/muzyka/gatunki/rock/alice-cooper-do-piekla-i-z-powrotem/b4krfjm> [dostęp: 11.04.2018].

Zdaje się, że omawiany w niniejszym szkicu artysta w naturalny sposób przebył drogę „od kontrkultury do popkultury”²⁸. W przypadku artysty wskazać można nie tylko na bogatą dyskografię (27 wyłącznie studyjnych albumów pod szyldem Alice Cooper), ale także interesującą wideografię i filmografię (by wspomnieć tylko produkcje *Good to See You Again*, Alice Cooper z 1974r., *Monster Dog* z 1984r. czy epizodyczny występ w *Dark Shadows* z 2012r.). Muzyk wykorzystując różnorodne platformy medialne z powodzeniem funkcjonuje we współczesnym transmedialnym supersystemie rozrywkowym²⁹, bazując na kontrkulturowych korzeniach własnej kariery i wykorzystując powszechnie rozpoznawalne wizualne kody związane ze swym wizerunkiem (m.in. elementy charakterystycznego „makijażu grozy”)³⁰. Z optymizmem Cooper spogląda też w przyszłość stwierdzając: „Wierzę, że moja najlepsza płyta jest jeszcze przede mną. Owszem, nagrałem kilka znakomitych, trudnych do przebicia klasycznych pozycji, jak «Welcome To My Nightmare», ale stać mnie jeszcze na wiele. Emerytura nie pasuje do Alice Coopera”³¹.

Źródła:

Boholm Å., *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, wstęp i red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005.

28 *Od kontrkultury do popkultury*, red. M. Golka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002.

29 M. Kinder, *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games*, Berkeley 1991, s. 122–123.

30 *Vid.* np. ofertę sklepu internetowego: <https://shop.alicecooper.com/collections/tour-merch> [dostęp: 12.04.2018].

31 R. Filipowski, *op. cit.*, s. 62.

Filipowski R., *Alicja w krainie koszmarów*, [w:] „Teraz Rock”, nr 2 (180), 2018.

Frith S., *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, Kraków 2011.

Goodman N., *Wstęp do socjologii*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997.

Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

Jeziński M., *Mitologie muzyki popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.

Kinder M., *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games*, Berkeley 1991.

Kosek J., *Alternatywny scenariusz biografii muzyka rockowego – o życiu i twórczości Jasona Beckera*, [w:] „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja”, red. A. Cybał-Michalska, nr 2 (10), Poznań 2016.

Kosek J., *Transmedialna opowieść grupy muzycznej Rammstein*, [w:] *Pejzaże humanistyczne. Księga Jubileuszowa Profesorowi Bolesławowi Faronowi poświęcona*, red. A. Ogonowska, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2017.

Idem, *Wokół prowokacyjnych gier i masek – o twórczości grupy muzycznej Rammstein*, [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” VII, Kraków 2015.

Od kontrkultury do popkultury, red. M. Golka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002.

Węgrzyn K., *Alice Cooper – niewinny dziadek rocka czy urzeczywistnienie antybohatera amerykańskiego koszmaru?*, [w:] *Herosi, hochsztaplerzy, hultaje. Bohater/antybohater we współczesnych mediach i kulturze*, red. M. Błaszowska, T. P. Bocheński, Kraków 2017.

Wiederhorn J., Turman K., *Głośno jak diabli – Kompletna historia metalu bez cenzury*, przeł. Ł. Szymański, Kagra, Poznań 2014.

Gzyl P., *Alice Cooper: do piekła i z powrotem*, <https://kultura.onet.pl/muzyka/gatunki/rock/alice-cooper-do-piekla-i-z-powrotem/b4kr-fjm> [dostęp: 11.04.2018].

http://www.tekstowo.pl/piosenka,alice_cooper,10_minutes_before_the_worm.html [dostęp: 10.04.2018].

http://www.tekstowo.pl/piosenka,alice_cooper,hallowed_be_my_name.html [dostęp: 10.04.2018].

http://www.tekstowo.pl/piosenka,alice_cooper,i_just_wanna_be_god.html [dostęp: 10.04.2018].

http://www.tekstowo.pl/piosenka,alice_cooper,i_love_the_dead.html [dostęp: 10.04.2018].

<https://shop.alicecooper.com/collections/tour-merch> [dostęp: 12.04.2018].

Biogram: Jakub Kosek, doktor nauk humanistycznych, autor rozmaitych artykułów naukowych na temat muzyki popularnej, szczególnie związków rocka z literaturą i mediami. W 2017 roku obronił na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie rozprawę doktorską zatytułowaną *(Auto)biograficzne narracje transmedialne twórców rockowych*. Pracuje w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych UP im. KEN w Krakowie. Zainteresowania badawcze: rock music studies, popkulturowe narracje (auto)biograficzne, komunikacja audiowizualna.

ŁUKASZ CEBULA (POZNAŃ)

Muzyczne „drugie odrodzenie ludowe” (second folk revival) i ruch kontrkulturowy lat 60.

Streszczenie: W latach 60. XX wieku miał miejsce szczyt tzw. „drugiego odrodzenia ludowego”. Było to zjawisko muzyczno-społeczne o międzynarodowym charakterze, które korzenie ma w początkach etnomuzykologicznych badań terenowych, mających miejsce na początku XX wieku. Jednak było ono również ściśle powiązane z ruchami młodzieżowymi lat 60. Kontrkulturowe poszukiwanie autentyczności skierowało uwagę grup młodzieżowych na środki wyrazu muzycznego wspólnot marginalizowanych ze względu na kapitalistyczno-kolonialny porządek. Efektem tych powiązań było wyłonienie się w latach 60. muzyki folkowej i folk-rockowej będącej ważną częścią ówczesnego pejzażu muzycznego. Przedmiot referatu stanowi próba teoretycznego opisanie i zanalizowania wzajemnych afiliacji i łączenia się tzw. muzyki folkowej i rockowej w latach 60. w kontekście całości szeroko rozumianej kontrkultury. Próba zrozumienia zjawiska polegałaby na umieszczeniu jej w kontekstach: społecznym, politycznym i kulturowym.

Słowa kluczowe: kontrkultura, drugie odrodzenie ludowe, muzyka ludowa, muzyka folkowa, folk rock

Summary: In the 1960s, the so-called peak occurred „The second folk revival”. It was a musical and social phenomenon of international

character, which was rooted in the beginnings of ethnomusicological field research, taking place at the beginning of the 20th century. However, it was also closely related to the youth movements of the 1960s. The counter-cultural search for authenticity, directed the attention of youth groups to the means of musical expression of communities marginalized due to the capitalist-colonial order. The effect of these links was the emergence of folk and folk-rock music in the 1960s, an important part of the musical landscape of the time. The subject of the paper would be an attempt to theoretically describe and analyze mutual affiliations and the merger of so-called folk and rock music in the 1960s in the context of the whole broadly understood counter-culture. An attempt to understand the phenomenon would be to put it in contexts: social, political and cultural.

Key words: counterculture, second folk revival, folk music, contemporary non-traditional folk music, folk rock

Wprowadzenie

Ruch kontrkulturowy lat 60. to zjawisko wielowymiarowe¹. Można je definiować w kategoriach społecznych, politycznych lub też rozpatrywać przez pryzmat ekonomii. Nie sposób jednak zaprzeczyć, że muzyka stanowiła jeden z jego najważniejszych komponentów, chciałoby się rzec – jego element strukturalny, a nie tylko jego dźwiękowy dodatek. Co więcej, gdy zaczniemy definiować kontrkulturę właśnie przez pryzmat muzyki i kultury muzycznej, wspomniane wcześniej konteksty wybrzmiały jeszcze donośniej.

Kontrkultura jako zjawisko społeczne i artystyczne wytworzyła specyficzną wspólnotę artystów i słuchaczy – owych nieodłącznie kojarzących się z Woodstockiem hip-

¹ Swoje rozumienie kontrkultury opieram na ustaleniach Aldony Jawłowskiej zawartych w książce *Drogi Kontrkultury*, PIW, Warszawa 1975.

pisów, ale przecież nie tylko. Nie można bowiem zapominać o wspólnocie i kulturze artystycznej Nowego Jorku, które to różniły się znacznie od tych związanych z Zachodnim Wybrzeżem USA. Trudno pominąć także Wyspy Brytyjskie i ich złożoną relację ze Stanami Zjednoczonymi w kontekście muzyki powiązanej z kontrkulturą. Te realia geograficzno-kulturowe będą stanowiły w niniejszym tekście pole obserwacji i analizy.

Perspektywa, którą postanowiłem przyjąć, jest również perspektywą historyczną. Pragnę spojrzeć nieco dalej poza wąskie ramy czasowe kontrkultury lat 60. Uważam bowiem, iż jest to zabieg konieczny, by w pełni zrozumieć muzykę kontrkultury. Chciałbym w niniejszym artykule zwrócić uwagę na nurt wcześniejszy od samej kontrkultury, a mianowicie na tzw. „drugie odrodzenie ludowe” (ang. *second folk revival*). Sądzę bowiem, że wywarło ono istotny wpływ na kształt kontrkultury lat 60. Chciałbym również na wstępie zaznaczyć, iż niniejszy tekst nie pretenduje do wyczerpania tematu. Jest on raczej próbą wskazania pewnych wątków problemowych z perspektywy, jak się wydaje, dotąd nie podejmowanej w uporządkowany sposób.

„Pierwsze odrodzenie ludowe” i „odkrycie ludu”

Zanim nadeszło „drugie odrodzenie” musiało rzecz jasna istnieć „pierwsze”, które łączyło się bezpośrednio z tym, co angielski historyk kultury Peter Burke nazywa „odkryciem ludu”². To problem szczególnie złożony, przekraczający możliwości i zakres tego artykułu. Jest on skomplikowany na wielu płaszczyznach – językowej, geograficznej, histo-

² P. Burke, *Kultura ludowa we wczesnonowoczesnej Europie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 27–46.

rycznej. Niemniej konieczne jest przyjrzenie się temu problemowi choćby w „telegraficznym skrócie”, by nie popaść w upraszczające schematy myślowe.

O początkach owego odkrycia możemy mówić, według Burke’a, poczynając od pierwszych praktyk ludoznawczych³. Praktyki te zostały w dużej mierze zapoczątkowane przez niemieckiego filozofa, pisarza i pastora Johana Gottfrieda Herdera. Wprowadził on do ówczesnej filozofii kultury kategorie „ludowości”, upatrując w niej źródeł prawdy oraz tożsamości narodowej. To właśnie koncepcja kulturowego nacjonalizmu przyczyniła się do kategoryzacji twórczości chłopskiej jako *volk* (pol. *lud*). Jak wiadomo, jego *Głosy ludów w pieśniach* były szeroko czytane przez romantyków także w Polsce. Stanowią one również o początkach praktyk zbierania pieśni ludowych. Kontynuatorami myśli Herdera na gruncie niemieckim byli bracia Grimm, których fascynowała ludowa twórczość ustna. Ich literackie przetworzenie – *Baśnie braci Grimm*⁴ – jest do dziś szeroko znane i czytane.

Oczywiście ta wczesna, romantyczna wizja „ludu” oraz „ludowości” miała charakter idealizujący. Była ona w dużej mierze wytworem umysłów ludzi bynajmniej nie pochodzenia chłopskiego. Warto zauważyć, że jako *volk* romantycy rozumieli tylko i wyłącznie ludność chłopską. W niej to bowiem upatrywali człowieka nieskażonego cywilizacją miejską, niewinnego i dobrego. Mówiąc inaczej, ów „lud” został „odkryty” lub inaczej – „skonstruowany” przez elity arystokratyczne i intelektualne. Warto mieć to na uwa-

3 Ibidem.

4 J. Grimm, W. Grimm, *Baśnie Braci Grimm*, Wydawnictwo Dragon, Warszawa 2017.

dze zwłaszcza przy omawianiu „drugiego odrodzenia ludowego”.

„Drugie odrodzenie ludowe” i kontrkultura lat 60.

W latach 60. XX wieku miał miejsce szczyt wspomnianego „drugiego odrodzenia”. Zjawisko to, sięgające korzeniami do wczesnych praktyk ludoznawczych (końcówka XVIII wieku), a także do ich dalszych kontynuatorów, którzy do badań folklorystycznych zaprzęgli fonograf Edisona⁵, było zjawiskiem międzynarodowym. Zasadniczymi centrami tego ruchu były natomiast Stany Zjednoczone Ameryki oraz Wielka Brytania. Oczywiście między tymi „odrodzeniami” zbieracze oraz badacze folkloru z całego świata nie przestali istnieć i zapuszczają się w teren. W kwestii tej mamy do czynienia z ciągłością praktyk, nie zaś ich zerwaniem. Jednak lata 40. po wojnie, 50. oraz pierwsza połowa lat 60. były świadkiem wzmożonej aktywności badaczy, a także zwiększonego zainteresowania tego rodzaju twórczością szerszej grupy ludzi niewywodzącej się z kultur chłopskich końca XIX i początku XX wieku. „Drugie odrodzenie” związane było również z kontrkulturowymi ruchami młodzieżowymi, czego efekt stanowiło wyłonienie się tzw. muzyki folkowej oraz folk rockowej. Zławszcza ta druga okazała się nieodłączną częścią kontrkulturowego pejzażu muzycznego, do którego możemy zaliczyć takie grupy muzyczne lat 60., jak: *Jefferson Airplane*, *The Lovin' Spoonful* czy *Buffalo Springfield*.

⁵ Mam tu na myśli takich badaczy pionierów jak Béla Bartók, Leoš Janáček czy Percy Grainger.

W tym kontekście możemy mówić zasadniczo o dwóch powiązanych ze sobą, lecz zarazem odrębnych grupach ludzi. Do grupy pierwszej należą przede wszystkim działający po wojnie zbieracze oraz badacze folkloru muzycznego. Nawet jeśli nie byli oni bezpośrednio związani z kontrkulturą, to jednak w pewnej mierze wpłynęli na jej kształt, dzięki swym praktykom badawczym oraz popularyzatorskim. W dużej mierze bowiem popularyzacja rozmaitych form muzyki tradycyjnej była postrzegana w kategoriach swego rodzaju misji. W tym miejscu wspomnieć możemy Johna i jego syna Alana Lomaxa, badaczy amerykańskiego (choć nie tylko, zwłaszcza w przypadku Alana) folkloru muzycznego, głównie południowego. W ogromnej mierze przyczynili się oni do spopularyzowania i odkrycia takich muzyków jak na przykład słynny bluesman Leadbelly. Próbowali oni usytuować tego artystę w kategorii *folk*, niejako na przekór rynkowi muzycznemu, ponieważ w USA kategoria ta była (wciąż jeszcze jest) zdecydowanie „biała”. Byli oni aktywnymi promotorami jego twórczości. Można by nawet posunąć się do stwierdzenia, że „skonstruowali” oni jego wizerunek jako „ludowego (ang. *folk*) pieśniarza”, znów na przekór funkcjonującym normom klasyfikującym muzykę.

Niech przykład Leadbelly’ego posłuży nam w tym miejscu za punkt wyjścia do krótkiej refleksji nad anglojęzyczną kategorią *folk*. Po pierwsze więc, trzeba odnotować, że anglojęzyczne *folk* należy odróżnić od niemieckiego *volk* oraz polskiego „lud”. Należy to zrobić, ponieważ niemieckie *volk* oraz polskie „lud” wywodzą się z osobnej tradycji językowej, gdzie desygnatem jest „lud etnograficzny”⁶ w rozumieniu

6 O „ludzie etnograficznym” szeroko pisze Krzysztof Moraczewski w pracy *Muzyka ludowa wysokich prędkości (tytuł roboczy)*. Maszynopis został mi

chłopów i wiejskiej kultury chłopskiej, natomiast w angielskim i specyficznym amerykańskim rozumieniu kategoria *folk* obejmuje nie tylko tradycyjną, amerykańską kulturę agrarną (farmerską), lecz także kulturę miejskiej klasy robotniczej (ang. *working class culture*). Podobnie dzieje się na gruncie brytyjskim, do czego jeszcze wrócimy.

Powróćmy tymczasem do Lomaxów. Bardzo duży wpływ na kształtującą się muzykę wywarły ich wydawnictwa płytowe⁷. Nie byli oni oczywiście w tej materii osamotnieni. Jednym z najważniejszych wydawnictw płytowych, które ukształtowało nie tylko pokolenie kontrkultury lat 60., ale i późniejsze pokolenia muzyków, okazała się wydana w 1952 roku *Antologia muzyki bluesowej i innych form amerykańskiej muzyki tradycyjnej*⁸. Autorem owej kompilacji był artysta i domorosły folklorysta w jednej osobie – Harry Everett Smith.

Dzięki nagraniom Lomaxów i wspomnianej wyżej antologii całe bogactwo stylistycznie niemal zupełnie zapomnianej już muzyki błyskawicznie znalazło swoich odbiorców, do których należeli również, rzecz jasna, hippisi. Znaczna ich większość, co należy podkreślić z całą mocą, pochodziła jednak z zupełnie innego położenia socjokulturowego, niemającego wiele wspólnego na przykład z południowymi Appalachami, (duża część muzyki obecnej na nagraniach wywodziła się geograficznie z tych terenów) zamieszkałymi przez potomków szkockich oraz irlandzkich imigrantów z XVIII wieku.

użyczony przez autora.

7 Wydawnictwa te wydawane były przez amerykańską wytwórnię *Folkways Records*.

8 *Anthology of American Folk Music, Folkways Records, 1952.*

Docieramy tym samym do istotnego problemu – to wtedy miało miejsce wspomniane ponowne „odkrycie ludu”. Ów „lud” został odkryty zarówno przez badaczy, jak i – w pewien sposób – przez młodzież kontrkultury.

Zwróćmy uwagę na charakterystyczne jego cechy oraz podobieństwa i różnice względem wcześniejszego „odkrycia” opisywanego przez Burke’a. Pierwszą narzucającą się różnicą jest tożsamość „tego, który odkrywa”. Jak pamiętamy, w przypadku pierwszym mieliśmy do czynienia z „odkryciem” (i pewną romantyczną interpretacją) ludu przez warstwy wyższe społeczeństwa zachodniego. W przypadku zaś drugiego „odkrycia”, „tym, który odkrywał” były całe grupy, bynajmniej nie elitarne. Mamy więc przede wszystkim badaczy i folklorystów dających akces do owej muzyki poprzez jej dokumentowanie oraz popularyzację, a także różne grupy ludzi stanowiące jej odbiorców. W tym drugim przypadku mamy zarówno do czynienia ze słuchaczami jako takimi, jak również ze słuchaczami-muzykami. Grupy te tworzyły ze sobą jednolitą całość, tworząc tym samym określoną wspólnotę wartości. Jak niedługo zobaczymy, miało to przemożny wpływ na kształt kontrkulturowego pejzażu muzycznego. Dostrzegamy zatem podstawową różnicę na poziomie „tego, który odkrywał”.

Należy także wskazać na technologiczne uwarunkowania obu „odkryć” – podczas gdy pierwsze używało pisma (zapisu nutowego) jako medium utrwalania twórczości ludowej, drugie (choć pismo i notacja miały oczywiście wciąż swoje znaczenie) operowało przede wszystkim wynalazkiem fonografu. Wynalazkiem, który umożliwił utworzenie swoistego muzyczno-kulturowego archiwum będącego po pierwsze miejscem akumulacji utworów muzycznych, po drugie zaś trwałym punktem odniesienia dla słuchaczy

i – co najistotniejsze – dla muzyków. Powstanie owego archiwum uhistoryczniło więc twory muzyczne przynależące do tej pory do sfery kultury o audialno-oralnym sposobie istnienia i transmisji. Jest to fakt bodaj najważniejszy dla opisywanej przeze mnie kultury muzycznej. Dalej wskazać należy na najistotniejszą różnicę między oboma „odkryciami” oraz „odrodzeniami”. Dzielą ze sobą aspekty tożsamościowe oraz badawcze, drugie natomiast cechuje się wzmożoną aktywnością na polu praktyki muzycznej. Badacze John i Alan Lomax oraz – na gruncie brytyjskim – A. L. Lloyd byli aktywnymi muzykami wykonującymi (odtwarzającymi) muzykę tradycyjną. Co więcej, muzykowali nie tylko badacze. Wystarczy wskazać na takie postaci jak Woody Guthrie lub kontynuatorzy tej tradycji: Bob Dylan czy bardziej jeszcze Phil Ochs⁹. Byli oni jednak twórcami oryginalnych pieśni, nie zaś biernymi odtwórcami tradycji. Innymi słowy „drugie odrodzenie” przyniosło wzmożoną aktywność twórczą (innovacyjną), zarazem prowadząc do powstania tzw. muzyki folkowej czy też, by użyć sformułowania bardziej ścisłego, wywodzącego się z uzusu anglosaskiego – *non traditional folk music*.

Muzyka ta miała sporo wspólnego z amerykańską muzyką tradycyjną, zwłaszcza w sferze stylistycznej oraz na poziomie funkcji komunikacyjnej (artysta folkowy był swego rodzaju wyrazicielem interesów oraz uczuć pewnej grupy). Muzyczna kontrkultura w osobach Dylana, Ochsa i innych przejęła ten poziom komunikacyjny. Muzyka ta stała się jednak komercyjna w sensie nośnika utrwalającego – płyty długogrającej, która (oprócz funkcji medium) była również obiektem funkcjonującym na rynku i pod-

⁹ Bob Dylan nie wywodził się z ruchu kontrkulturowego, jednak to w nim odnalazł swe twórcze powołanie.

dającym się jego logice. Także kontekst wykonawczy różni tę twórczość od muzyki tradycyjnej. Muzycy folkowi grają na koncertach, często przed wielotysięczną publicznością, nie zaś na uroczystościach rodzinnych, piknikach czy potańcówkach (w sferze codzienności), jak to miało miejsce na przykład w społeczności appalaskich górali¹⁰. Dzięki nagraniom Lomaxów oraz wymienionej *Antologii*, całe bogactwo stylistycznie niemal już zapomnianej muzyki – głównie ze względu na to, że była to muzyka grup marginalizowanych ze względu na porządek kapitalistyczny – zostało przywrócone. Dlatego też kontestująca ten porządek młodzież kontrkulturowa, stała się głównym odbiorcą *Antologii*. Znaczna większość odbiorców owych nagrań, co warto tutaj zaznaczyć, wywodziła się z zupełnie innego położenia socjokulturowego, niż ludzie, których muzyka była w ten sposób promowana. Odbiorcami nie była społeczność choćby owych appalaskich górali.

Wielu artystów (w tym rockowych oraz bluesowych) pozostało jednak obojętnych na ten fenomen¹¹. Podobnie było w przypadku wyżej wymienionych badaczy – Johna i Alana Lomaxów (zwłaszcza tego drugiego) i Brytyjczyka Lloyda. Przeanalizujmy w tej chwili przykład brytyjskiego uczonego. Był on jednym z najważniejszych badaczy i wykonawców folkowych na gruncie brytyjskim po drugiej wojnie światowej. W odróżnieniu od naukowców z początku XX wieku, których interesowała wyłącznie muzyka wsi

10 Oczywiście procesy związane z „drugim odrodzeniem ludowym” doprowadziły do zmiany kontekstu wykonawczego muzyków ludowych. Od tej pory wykonywali oni swe pieśni także w salach koncertowych, na festiwalach muzyki ludowej itd.

11 Wystarczy wspomnieć o *The Rolling Stones* czy *The Beatles*, którzy zostali obojętni na ruch kontrkulturowy. Jest to jednak temat na osobne opracowanie.

angielskiej, dociekania Lloyda objęły w znacznej mierze negowany do tej pory muzyczny folklor miejski¹². Studiował i wykonywał on przede wszystkim pieśni pracy (ang. *work songs*) powiązane z kulturą brytyjskiej klasy robotniczej. Mam tu na myśli zarówno robotników stacjonarnych fabryk, jak i rybaków (zwłaszcza wielorybników) powiązanych z przemysłem rybnym i wielorybniczym (pieśni te zwyczajowo określa się jako szanty, ang. *shanties*).

Zwróćmy uwagę, że w czasie, kiedy Lloyd i inni badacze zaczęli zajmować się tego rodzaju twórczością, mieliśmy do czynienia z przesunięciem semantycznym w obrębie pojęcia *folk music*, które dawniej łączono jedynie z muzyką tradycyjną wsi. Od tej pory muzyką ludową określono również muzykę miejską¹³. W całości „drugiego odrodzenia ludowego” dostrzegalne jest zdecydowanie lewicowe podłoże ideologiczne, co przejawia się w zorientowaniu ludzi tego nurtu na klasę robotniczą, czyli kolejną grupę marginalizowaną ze względu na porządek kapitalistyczny.

Dla młodzieży brytyjskiej wyrastającej z kontrkultury, istnienie „drugiego odrodzenia” miało przemożne znaczenie i silnie oddziaływało na kształt i przekaz ich muzyki. Nie należy jednak negować czy minimalizować potężnego wpływu amerykańskiej kultury muzycznej (zwłaszcza różnych form muzyki afroamerykańskiej). Generalnie rzecz

12 Vid. A. L. Lloyd, *Folk Song in England*, Lawrence & Wishart, Londyn 1967.

13 Moment ten jednak trwał względnie krótko i odnosił się przede wszystkim do historycznych form miejskiego folkloru muzycznego. Współczesna twórczość tego rodzaju otrzymała miano *popular music*, w odniesieniu do współczesnej muzyki angielskiej klasy robotniczej, zwłaszcza zaś do kultury młodzieżowej wywodzącej się z tego środowiska. Stało się tak głównie dzięki praktykom naukowym badaczy związanych ze Szkołą z Birmingham uprawiającą *cultural studies*.

biorąc, relacja między Stanami Zjednoczonymi Ameryki a Wyspami Brytyjskimi była dość specyficzna. Ponieważ nie jest to miejsce na analizę tego zagadnienia, stwierdzenie o znaczącej współzależności wpływów kulturowych, społecznych i ekonomicznych powinno nam tutaj wystarczyć. Warto w tym miejscu zwrócić również uwagę na kilka znamienych, muzycznych przykładów na zilustrowanie tej tezy – użytecznych dla analiz dokonywanych w tym artykule. Obecność muzyki afroamerykańskiej w świecie brytyjskim sięga drugiej połowy XIX wieku. Grupa wokalna *The Jubilee Fisk Singers* zaprezentowała swój repertuar składający się z pieśni religijnych (ang. *spirituals*) w Wielkiej Brytanii w latach 70. XIX wieku. Prawdopodobnie wtedy po raz pierwszy z muzyką afroamerykańską zetknął się kompozytor angielski Frederick Delius. Na tym z resztą przygoda Deliusa z tą muzyką się nie skończyła, bowiem w latach 1884–1885 przebywał na rodzinnej plantacji pomarańczy na Florydzie. Wysłany tam przez ojca w celu pilnowania interesu muzyk o wiele bardziej niż jego prowadzeniem zajęty był dźwiękami muzyki afroamerykańskiej, zwłaszcza wokalne, powiązanej ze społecznością niewolników afroamerykańskich. Wywarło to przemożny wpływ na Deliusa. Wyrażane jest wprost w takich kompozycjach jak *Florida Suite* oraz *Appalachia. A Variations on an Old Slave Song*¹⁴. Delius był pierwszym europejskim kompozytorem, który zainteresował się tą kulturą muzyczną – na dobrych kilkanaście lat przed Antonínem Dvořákem. Tak rysowały się początki owej interakcji.

Za kolejny etap możemy uznać epokę gramofonu i rynku fonograficznego. W latach 40. XX wieku można było usły-

14 T. Beecham, *Frederick Delius*, Severn House, Sutton, Surrey 1975.

szeć na Wyspach nagrania afroamerykańskich bluesmanów oraz jazzmanów i wywarło to największy wpływ na tamtejszy świat muzyczny¹⁵. Wspomnieć wystarczy o grupach The Beatles i The Rolling Stones. Zespoły te, a także wiele innych (flagowym przykładem jest grupa John Mayall and The Bluesbreakers) złożyły się z kolei na zjawisko tzw. *British Invasion*. „Inwazja” ta oznaczała intensywny wpływ na kulturę muzyczną USA, przede wszystkim w latach 60. XX wieku. Jak więc mogliśmy zaobserwować na podstawie powyższych przykładów, opisywana interakcja posiada długą historię świadczącą o wzajemnych wpływach i zostaje ona tutaj przytoczona w celu zobrazowania szerokiej perspektywy historycznej.

Blues, rock and roll oraz rhythm and blues stanowiły ogromną inspirację dla muzykującej młodzieży brytyjskiej w latach 60. Jeżeli jednak zwrócimy uwagę na poszukiwanie autentyczności jako komponentu kluczowego dla ideologii kontrkulturowej, zauważymy, że inspiracje te nie były jedyne. Owo poszukiwanie autentyczności zwróciło uwagę tych grup – o czym już wspominałem – na środki i sposoby ekspresji społeczności marginalizowanych. A zatem przestrzenią poszukiwania autentyczności stała się tutaj własna kulturowa przeszłość. Silnie polityczny charakter ruchu był powodem, dla którego jedną z najważniejszych form ekspresji muzycznej stała się pieśń sprzeciwu (ang. *protest song*). Wiązało się to nieodłącznie ze wspomnianym wcześniej włączeniem w ramy muzyki folkowej i folk rockowej folkloru miejskiego. Z kolei dzięki rewolucji obyczajowej powiązanej z kontrkulturą możliwe stało się również

15 Z wyłączeniem świata profesjonalnej muzyki kompozytorskiej (artystycznej). Frederick Delius był tutaj jedynym wyjątkiem, którego afiliacje z tą muzyką wynikały z wcześniejszego kontaktu.

włączenie ludowego materiału w postaci pieśni o tematyce erotycznej, które wcześniej ze względów obyczajowych były pomijane.

Następnie należy zwrócić uwagę na kwestię dotyczącą zagadnień formalnych muzyki, jednak ściśle powiązaną z kwestiami społeczno-kulturowymi. Chodzi o formę piosenkową. Typem utworu, który okazał się bardzo ważny dla kontrkultury lat 60., była pieśń protestu. Modelem dla muzyków rockowych były tu pieśni ludowe, wcześniejsze rzecz jasna od samej kontrkultury. Wraz z „drugim odrodzeniem” odżyła też w spektakularny sposób postać barda, znana już przecież na Wyspach Brytyjskich o wiele wcześniej. Jako przykłady możemy tutaj wskazać takich artystów kontrkultury jak Van Morrison, John Martyn czy Christy Moore, by wymienić tylko kilku najważniejszych. Postać barda z czasem przyjęła się jako kategoria szersza, znana jako amalgamat *singer/songwriter*. Trudno wyobrazić sobie muzyczną kontrkulturę lat 60. bez tych postaci. Tradycja pieśni protestu została na gruncie amerykańskim przejęta od Guthriego przez Dylana, potem przez Bruce’a Springsteena i innych. Stała się przyjętą formą i standardowym typem pieśni w kulturze rocka. Sama jednak nie wywodzi się z rock and rolla oraz kontrkultury, a właśnie z muzyki ludowej.

The Fairport Convention i brytyjski folk rock

Omówmy teraz zjawisko kontrkulturowego, brytyjskiego folk rocka zwanego też czasem – nie bez powodu – „elektrycznym folkiem”. W ruchu kontestacji zajmował on bowiem znaczące miejsce pośród innych stylisyyk około-rockowych. Na ogólnej płaszczyźnie stylistycznej stanowi on

połączenie opisywanej wcześniej muzyki folkowej z rockiem. Na elementy rockowe składa się przede wszystkim instrumentarium – gitara elektryczna, gitara basowa, zestaw perkusyjny – poszerzane jednak czasem o dodatkowe instrumenty etniczne. Z kolei na płaszczyźnie repertuaru materiał muzyczny albo jest wywiedziony bezpośrednio z zapisu nutowego bądź fonograficznego¹⁶ albo też (co jest najczęstszą formą działania w tej kwestii) stanowi oryginalny materiał, oparty jednak na sposobach organizacji dźwięku muzycznego wywiedzionych z folkloru. W odróżnieniu od muzyków folkowych takich jak choćby wspomniany Lloyd, którzy dążyli do jak najwierniejszej rekonstrukcji danego materiału muzycznego, dla folk rockowców materiał ten stanowił pewną bazę, nad którą można było nadbudowywać własne, oryginalne formy. Jest to najważniejsza dystynkcja odróżniająca muzykę folkową (będącą oczywiście interpretacją oryginalnego materiału) od muzyki opartej na folklorze.

Do jednej z najważniejszych grup reprezentujących omawiany idiom folk rockowy należy zespół *The Fairport Convention*, najczęściej uważany za pionierski w tym kontekście¹⁷. By zilustrować powyższe uwagi, weźmy jeden utwór niniejszej grupy – *A Sailor's Life*. Jest to bardzo stara, anglojęzyczna pieśń ludowa, która zapisana została w XVIII wieku i wtedy też ukazała się drukiem¹⁸. W la-

16 Duże znaczenie miały zwłaszcza transkrypcje i zbiory brytyjskiego folklorysty Francisca Childa.

17 Warto zwrócić uwagę, że zespół ten na początku stylistycznie nie odbiegał znacząco od stylistyki rockowej zespołów z Zachodniego Wybrzeża USA, czyli kolebki hippisów. Zwrot i odrzucenie tej estetyki nastąpiły właśnie wraz z powstaniem albumu *Unhalfbricking*.

18 A. L. Lloyd, W. R. Vaughan, *The Penguin Book of English Folk Songs*, Penguin Books, London 1959.

tach 60. interpretację tej pieśni zarejestrował Lloyd i kilku innych wykonawców muzyki ludowej. Te z kolei posłużyły za inspirację dla wokalistki *The Fairport Convention*, Sandy Danny, do zaproponowania zarejestrowania tej pieśni przez grupę¹⁹. Utwór ukazał się na albumie z 1969 roku zatytułowanym *Unhalfbricking*²⁰. W efekcie powstała jedenastominutowa kompozycja z długimi oraz improwizowanymi solo skrzypiec i gitary elektrycznej, które z muzyką tradycyjną wiele wspólnego nie mają; mają proveniencję *stricte* rockową. Z drugiej strony jednak warstwa tekstowa pieśni została w pełni zachowana. Powstał zatem twór hybrydyczny, właściwy całej późniejszej estetyce folk rockowej. Znamienne jest też to, że pieśń ta, dawniej przekazywana oralnie, a w następnej fazie piśmiennie, zyskała z goła nowe medium – płytę gramofonową – co zapewniło trwanie (choć w zmodyfikowanej formie) materiału tradycyjnego.

Podsumowanie

Czytelnik zapewne zwrócił uwagę na fakt, że większy nacisk został położony w analizach na zjawisko „drugiego odrodzenia ludowego” niż na samą kontrkulturę. Wynika to przede wszystkim z charakteru kontekstu macierzystego, kanwy dla powstania niniejszego artykułu – mianowicie konferencja dotyczącej szeroko rozumianej kontrkultury. Biorąc pod uwagę ilość referatów poświęconych problemowi kontrkultury jako takiej, stwierdziłem, iż szerokie analizowanie jej w niniejszym tekście (jak też w referacie)

19 P. Humphries, *Meet on the Ledge: A History of Fairport Convention*, Eel Pie Publishing, London 1982, s. 33–35.

20 The Fairport Convention, *Unhalfbricking*, A&M Records, 1969.

mija się z celem. Tym zaś było pokazanie pewnych nieoczywistych związków między opisywanymi zjawiskami. Oczywiście całościowe ujęcie sygnalizowanej tutaj problematyki będzie wymagało i tego komponentu jako koniecznego do prawomocnej analizy. Mam jednak nadzieję, że powyższe rozważania, choć domagające się bardziej pogłębionych studiów, wyraźnie wskazują na to, że ruch kontrkulturowy lat 60. oraz muzyczne „drugie odrodzenie ludowe” mają ze sobą wiele wspólnego. Oba stanowiły bardzo ważne zjawiska w dwudziestowiecznej historii kultury i każda refleksja nad jednym powinna uwzględniać drugi. „Drugie odrodzenie” było zjawiskiem wcześniejszym, w początkowej fazie niezależnym od ruchu kontrkulturowego. Z czasem jednak, zwłaszcza w latach 60., stało się immanentną jego częścią. Ów splot wynikał z przecinających się czynników społecznych, kulturowych oraz ekonomicznych będących przedmiotem refleksji w niniejszym artykule.

Źródła:

- Beecham T., *Frederick Delius*, Severn House, Sutton, Surrey 1975.
- Burke P., *Kultura ludowa we wczesnonowożytnej Europie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Grimm J., Grimm W., *Baśnie Braci Grimm*, Wydawnictwo Dragon, Warszawa 2017.
- Humphries P., *Meet on the Ledge: A History of Fairport Convention*, Eel Pie Publishing, London, 1982.
- Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, PIW, Warszawa 1975.
- Lloyd A. L., *Folk Song in England*, Lawrence & Wishart, London 1967.
- Idem*, Vaughan W. R., *The Penguin Book of English Folk Songs*, Penguin Books, London 1959.
- Moraczewski K., *Muzyka ludowa wysokich prędkości (tytuł roboczy)*, masyzynopsis został mi użyczony przez autora.

Anthology of American Folk Music, Folkways Records, 1952.

The Fairport Convention, *Unhalfbricking*, A&M Records, 1969.

Biogram: Łukasz Cebula – absolwent kulturoznawstwa na Wydziale Nauk Społecznych UAM. Jego zainteresowania badawcze obejmują zagadnienia teorii i historii kultury, a także kulturową analizę muzyki, zwłaszcza tej powiązanej z historią i kulturą Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej.

KINGA ŚMIGIELSKA (POZNAŃ)

Zjawisko *lo-fi* jako alternatywa dla norm i technik produkcyjnych reprezentowanych przez główny nurt przemysłu muzycznego

Streszczenie: Chciałabym przedstawić zjawisko *lo-fi*, które traktowane jest przede wszystkim jako strategia stosowana przez niezależnych i alternatywnych muzyków, którzy wykorzystują niedoskonałości sprzętu nagrywającego i amatorskie metody produkcji w celu odróżnienia się od twórców mainstreamowych i stworzenia bardziej autentycznych i realistycznych nagrań. Niepożądanym efektem w procesie reprodukcji dźwięku takim jak zaburzenia głośności, szumy, zgrzyty, zniekształcenia oraz niedociągnięciom warsztatowym w kompozycji i wykonaniu utworów nadają pozytywne znaczenie. Jego źródła można znaleźć między innymi w twórczości przedstawiciela nowojorskiej awangardy – zespołu The Velvet Underground czy garażowych grup rockowych z lat 60., których chropowate brzmienie wynikało nie tylko z wyboru artystycznego, ale także z ograniczeń finansowych. Kolejnym krokiem rozwoju tego typu muzyki była aktywność artystów punkowych i indie rockowych działających w ramach niezależnej kultury i etosu DIY od końca lat 70. do 90. W ostatnich kilkunastu latach *lo-fi* pojawia się także jako przejaw nostalgii za analogowym brzmieniem.

Słowa kluczowe: *lo-fi*, muzyka popularna, kontrkultura, subkultura, kultura niezależna, przemysł muzyczny

Summary: The aim of this article is to explore the lo-fi phenomenon which is treated primarily as a strategy used by independent and alternative musicians who use the imperfections of recording equipment such as noise, distortion and amateur production methods to differentiate themselves from mainstream artists and create more authentic and realistic recordings. Its sources can be found in the work of avant-garde band The Velvet Underground and garage rock groups from the 1960s whose rough sound resulted not only from artistic choice, but also from financial limitations. The next step in the development of this type of music was the activity of punk and indie rock artists acting within the independent culture and DIY ethos from the late 1970s to the 1990s. In the last years, lo-fi also appears as a sign of nostalgia for the analog sound.

Keywords: lo-fi, popular music, counter-culture, subculture, independent culture, music industry, nostalgia

Przez ostatnie lata przedmiotem badań skoncentrowanych na kulturze audiowizualnej był szybki rozwój technologiczny mediów, który zmienił formy uczestnictwa w kulturze i doprowadził do rewolucji w sferze komunikacji i estetyki. Współczesne urządzenia oferują użytkownikom wysoką jakość reprodukcji obrazu i dźwięku, dodatkowo ich cena cały czas maleje, w związku z czym stają się powszechnie dostępne. Jednak nie wszyscy twórcy chcą wykorzystywać możliwości, jakie dają im zaawansowane technologicznie narzędzia. Przedmiotem mojego artykułu będzie muzyka *lo-fi* powstająca na gruncie niezależnej i alternatywnej kultury muzycznej. Artyści działający w jej obrębie wykorzystują niedoskonałości sprzętu nagrywającego, amatorskie metody produkcji oraz niedociągnięcia warsztatowe w kompozycji i wykonaniu w celu odróżnienia się od twórców mainstreamowych i stworzenia bardziej autentycznych

i realistycznych nagrań. Jej źródła można znaleźć w ideach przyświecających kontrkulturze i subkulturom i tak jak powyższe zjawiska, muzyka *lo-fi* przechodziła różne przeobrażenia. Tym zmianom przyjrę się szczegółowo w niniejszej pracy. Zacznę ją jednak od próby zdefiniowania zjawiska i przedstawienia kontekstów społecznych, technologicznych, rynkowych i kulturowych, które na nie wpłynęły.

Geneza pojęcia *lo-fi*

Określenie *lo-fi* po raz pierwszy pojawiło się w latach 60. jako skrót od „low fidelity” (niska wierność/jakość dźwięku) i miało przede wszystkim techniczny charakter. Było używane przez producentów sprzętu nagraniowego i odtwarzającego oraz audiofilów do opisu standardu reprodukcji dźwięku i jakości systemów odtwarzających muzykę opozycyjnego wobec *hi-fi* (high fidelity). W latach 70. tego pojęcia użył także R. Murray Schafer w badaniach nad pejzażem dźwiękowym (*soundscape*) definiowanym przez niego jako makrokosmiczna kompozycja muzyczna i stosowanym głównie do opisu środowiska, otoczenia akustycznego. Kanadyjski badacz dokonał podziału pejzaży dźwiękowych na *hi-fi* i *lo-fi*. Pierwszy z nich, występujący głównie na wsi, charakteryzuje się niskim poziomem zakłóceń, dzięki czemu dźwięki w wyraźny sposób docierają do ludzkich uszu. Drugi typ pejzażu, efekt rewolucji przemysłowej i elektrycznej, jest zanieczyszczony hałasem i szumami otoczenia do tego stopnia, że „stosunek sygnału do szumu wynosi 1:1 i już nie wiadomo, czego, jeśli czeokolwiek w ogóle, należy słuchać”¹. Schafer oskarżał urządzenia odtwarzające

1 R. M. Schafer, *The Soundscape. The tuning of the world*, Rochester 1993, s. 82.

dźwięk, radio, muzykę popularną (głównie rockową) oraz Muzak (utwory instrumentalne puszczone w tle w miejscach publicznych) o zawłaszczanie przestrzeni akustycznej, zagłuszanie naturalnych i przyjemnych dźwięków oraz zastąpienie ciszy sztucznym tłem. Powyższe dwa sposoby użycia określenia *lo-fi* miały wyraźnie negatywny charakter. W latach 80. z terminu czysto technicznego *lo-fi* stało się pojęciem estetycznym używanym do charakterystyki specyficznego gatunku czy stylu muzycznego nagrywanego przez niezależnych twórców w chałupniczych warunkach na niedrogim i prostym sprzęcie. Wynikającym z tych metod niedoskonałościom dźwiękowym nadawali pozytywne znaczenie. Za popularyzację określenia *lo-fi* w tym kontekście w dużym stopniu odpowiedzialny był William Berger – prezenter studenckiego radia WFMU, który od 1986 roku prowadził audycję pod tytułem „Low-fi” puszczając w niej amatorskie utwory. W tym czasie muzyka *lo-fi* zaczęła wypracowywać swój własny kanon, dodając do niego także muzyków z lat 60. czy 70., którzy wcześniej nie byli określani jako *lo-fi*, ale ich wkład w rozwój tej muzyki był znaczący – można ich uznać za pionierów tego zjawiska.

Dyskurs *lo-fi*

Dziś rozumienie *lo-fi* jako gatunku czy stylu muzycznego, szczególnie jako odmiany indie rocka, jest najbardziej powszechne, choć w ostatnich latach zdominowanych przez eklektyzm stylistyczny, określenie to może być stosowane do innych form muzycznych np. do muzyki elektronicznej, folku czy hip hopu. Moim zdaniem *lo-fi* to coś więcej niż tylko specyficzny styl muzyczny o charakterystycznym brzmieniu. Określiłabym to bardziej jako rodzaj dyskursu

występujący w szerszym kontekście kultury niezależnej. Jest to zbiór przekonań (mających swoje źródła w kontekstach społecznych, ekonomicznych, technologicznych i kulturowych) na temat sposobów produkcji, dystrybucji i wartościowania muzyki dystansujący się od zasad i hegemonii głównego nurtu przemysłu muzycznego przejawiający się poprzez specyficzny rodzaj wypowiedzi, tekstów oraz praktyk. Zakłada, że niedoskonałości sprzętu nagrywającego i amatorskie metody produkcji – zwane przez Adama Harpera efektami *lo-fi*, które dzieli na niedoskonałości fonograficzne wynikające z wad technologicznych (szumy, trzaski, zakłócenia, przester, przytłumienie dźwięku, przeskoki głośności, obecność niechcianych częstotliwości) oraz niedoskonałości niefonograficzne będące błędami pochodzącymi z wykonania (pomyłki, fałszowanie, nienastrojone instrumenty) – pozwalają na stworzenie bardziej autentycznych i realistycznych nagrań².

Do najważniejszych kontekstów społecznych, ekonomicznych, technologicznych i kulturowych, na których budowany jest dyskurs *lo-fi* zaliczyłabym: idee kontrkultury i subkultur, dyskurs muzyki niezależnej (indie), kierunki artystyczne odwołujące się do prymitywizmu oraz nostalgii. W skrócie (bez wdawania się w szczegółowe różnice dzielące oba zjawiska, na co nie ma miejsca w niniejszym artykule) kontrkulturę i subkultury określiłabym jako zbiór różnych ruchów i grup, których głównym celem jest konstatacja zastanych warunków społecznych, ekonomicznych i kulturowych. Poprzez tworzenie własnych alternatywnych stylów życia, wartości, norm moralnych i estetycznych

² Vid. A. Harper, *Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse*, Oxford 2014, s. 15–29, http://www.academia.edu/14978906/Lo-Fi_Aesthetics_in_Popular_Music_Discourse.

opierających się często na inkluzji elementów uważanych za wykluczone, marginalne, dziwne, szokujące, wulgarne (co łączy się z zainteresowaniem sztuką prymitywną – minimalistyczną, uproszczoną, zdeformowaną, tworzoną przez amatorów, outsiderów, dzieci, chorych psychicznie), tworząc opozycję wobec kultury głównego nurtu oraz hegemonii państwa i rynku. Moim zdaniem dyskurs *lo-fi* realizuje podobne cele. Artyści uważają, że twórczość zawierająca niedoskonałości dźwięku jest tak samo wartościowa jak muzyka produkowana przez mainstreamową część rynku muzycznego. Tworzą własne wzory artystyczne oparte na elementach, które przez innych są odrzucane. Oprócz tego Harper zauważa, że dyskurs *lo-fi* sprzeciwia się technokracji, zjawisku opisywanemu przez Theodore'a Roszaka³. Amerykański teoretyk kontrkultury definiuje ją jako:

1735007587 formę społeczną, w której społeczeństwo przemysłowe osiąga szczyt swojej integracji organizacyjnej. To ideał, który ludzie zwykle mają na myśli, gdy mówią o modernizacji, aktualizacji, racjonalizacji, planowaniu. Opierając się na takich niekwestionowanych imperatywach, jak zapotrzebowanie na efektywność, bezpieczeństwo społeczne, zmasowaną koordynację ludzi i zasobów, na coraz wyższe poziomy zamożności i coraz bardziej imponujące przejawy kolektywnej siły ludzkiej, technokracja robi wszystko, by załatać anachroniczne luki i pęknięcia społeczeństwa przemysłowego.⁴

3 *Vid. ibidem*, s. 13–14.

4 T. Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, New York 1969, s. 5.

Lo-fi sprzeciwia się technokracji poprzez odrzucenie wysokich standardów jakości reprodukcji dźwięku (nie rezygnuje całkowicie z technologii jako takiej, ale nie jest dla niego ważny postęp w tej dziedzinie), reguł racjonalnie zorganizowanego rynku muzycznego opierającego się na wielkich wytwórniach, a także hegemonii ekspertów: pracowników działów A&R czy krytyków, którzy decydują, jaka muzyka jest wartościowa i ma szanse na dużą sprzedaż.

Drugim kontekstem zjawiska *lo-fi* jest dyskurs muzyki niezależnej (indie). Początkowo określano nią każdą twórczość nagrywaną poza wielkimi korporacjami. Roy Shuker zauważa, że niezależne wytwórnie:

1735007588 są często uważane za bardziej elastyczne i innowacyjne, jeżeli chodzi o wybór wydawanych przez nich artystów. Kojarzy się je także z pojawieniem się nowych gatunków (...). Pojawiały się argumenty, że niezależne firmy fonograficzne w latach pięćdziesiątych nie miały korporacyjnej hierarchii głównych firm, a więc posiadały większą elastyczność w pozyskiwaniu i promowaniu nowych trendów i talentów oraz większą zdolność do regulacji procesu produkcji nagrań.⁵

W latach 80. i 90. etykiетка indie doklejana była przede wszystkim do muzyki rockowej nagrywanej przez małe wytwórnie. Z określenia czysto rynkowego stała się gatunkiem muzycznym będącym częścią szerszej kategorii rocka alternatywnego⁶. Ryan Hibbett zajmujący się tego

5 R. Shuker, *Popular music. The key concepts*, London 2005, s. 144.

6 Początkowo alternatywnym rockiem określano każdą formę muzyki rockowej, która była bardziej eksperymentalna i nastawiona na mniejszy komercyjny sukces. Jednak po sukcesie takich grup jak U2, R.E.M. czy

typu twórczością, odwołując się do prac Pierre'a Bourdieu, zauważa, że „indie rock wyznacza świadomość nowej estetyki, zaspokaja także pragnienie zróżnicowania społecznego wśród odbiorców i dostarcza dostawcom muzyki narzędzie do użytkowania tego pragnienia”⁷. Francuski socjolog przy pomocy takich pojęć jak kapitał kulturowy i dystynkcja opisywał różnice w gustach estetycznych oraz nierówny rozkład wiedzy i kompetencji kulturowych wśród użytkowników kultury wysokiej i kultury popularnej wynikający z poziomu edukacji czy przynależności do określonych grup i klas społecznych. Ale podobne kontrasty można zauważyć w obrębie samej muzyki popularnej. Fani jednych gatunków muzycznych rywalizują z innymi. Widać to szczególnie w opozycji pomiędzy komercyjnymi formami – np. popem – a indie. Ten drugi typ twórczości, przejmując retorykę przedstawicieli sztuki elitarniej, wyróżnia się na tle mainstreamu tym, że jest niezależny od narzucanych powszechnie norm estetycznych, bardziej innowacyjny, szczerzy, autentyczny. Hibbett dalej pisze:

1735007588 Ponieważ indie rock zyskuje swój urok dzięki sprzeciwianiu się mainstreamowym konwencjom, ponieważ nie spełnia protokołów charakterystycznych dla radia lub telewizji muzycznej (których odbiorcom brakuje niezbędnego kapitału kulturalnego), nie może osiągnąć masowej liczby zwolenników. Tak więc entuzjasci indie zwracają się ku symbolicznej wartości, broniąc

Nirvana, które przeszły do większych wytwórni, wyodrębniono gatunek indie rock. Zaliczano do niego tych artystów, którzy pozostali wierni niezależnemu sposobowi promocji muzyki. *Vid. ibidem*, s. 8–10.

7 R. Hibbett, *What Is Indie Rock?*, [w:] „Popular Music and Society”, Vol. 28, No. 1, s. 56.

tego, co im się wydaje jako „zbyt dobre” dla radia, zbyt innowacyjne i wymagające (...). Stają się specjalistami i konserwatorami „dobrej” muzyki.⁸

Szczególną i skrajną formą muzyki niezależnej, która reprezentuje taki sposób myślenia, jest *lo-fi* skierowana przynajmniej na początku do wąskiej grupy osób, które nie miały nic przeciwko muzyce nagranej w kiepskiej jakości, często dziwnej, prymitywnej, ekscentrycznej.

Na koniec chciałabym jeszcze zaznaczyć, że dyskurs *lo-fi* nie jest formą jednolitą. Ewoluuował w czasie pod wpływem zmieniających się zjawisk społecznych, kulturowych, rynkowych i technologicznych. Rozwój muzyki *lo-fi* dzielię na trzy główne fazy: prymitywne *lo-fi* obejmujące lata 60., 70. i 80., ironiczne *lo-fi* z lat 90. oraz okres nostalgicznego *lo-fi* przypadający na początek XXI wieku. Poszczególne etapy różniły się od siebie stosunkiem do wymienionych przeze mnie kontekstów oraz sposobem wykorzystania różnego rodzaju niedoskonałości dźwiękowych. Przejdę teraz do charakterystyki każdego z nich.

Prymitywne *lo-fi*

Za pionierów *lo-fi* można uznać przedstawicieli muzycznej kontrkultury lat 60., szczególnie dwóch jej nurtów: awangardowego rocka i garażowego rocka. Do pierwszej grupy zaliczyłabym takich artystów jak The Velvet Underground, Franka Zappę oraz wspieranych często przez niego muzyków określanych kategorią *outsider music*. Twórczość pochodzącego z Nowego Jorku The Velvet Underground za-

⁸ *Ibidem*, s. 60.

łożonego przez gitarzystę i obdarzonego niechlujnym, nosowym głosem wokalistę Lou Reeda i Johna Cale'a (altowiolistę współpracującego z awangardowym muzykiem La Monte Youngiem) można uznać za przejaw prymitywizmu (zresztą nazwa ich wcześniejszego zespołu to właśnie *The Primitives*). Grupa była znana z głośnych, brudnych, minimalistycznych i rzućających brzmień opartych na gitarowych dronach. Zainteresowanie tym, co zakazane, dziwne, marginalne, było widoczne także w tekstach utworów opowiadających o nowojorskim półświatku, prostytutkach, narkomanach. Zamiłowanie do dziwności przejawiał także Frank Zappa (jego pierwszy album nosił znaczący tytuł *Freak out*) znany z eklektyzmu stylistycznego, swobodnej improwizacji, eksperymentów dźwiękowych, nonkonformizmu. Jego teksty w satyryczny i obrazoburczy sposób odzwierciedlały poglądy artysty na utrwalone społeczne, polityczne i kulturowe procesy, normy, struktury i ruchy. Zappa często wspierał i pozytywnie oceniał muzyków, których potem dziennikarz radiowy związany z rozgłośnią WFMU (tą samą która promowała określenie *lo-fi*) Irwin Chusid zaliczył do tzw. *outsider music*⁹. *Jest to muzyka dziwaków i amatorów*:

1735007588 często pozbawionych jakiegokolwiek talentu muzycznego czy podstawowego w tej działalności wyczucia rytmu (w wielu przypadkach ci artyści nawet nie mieli świadomości swoich „braków”), była przede wszystkim pełna pasji i chęci tworzenia, bez zwracania uwagi na groźbę późniejszego wyśmiania lub skrytykowania ich przez publiczność wychowaną na kano-

9 I. Chusid, *Songs in the Key of Z: The Curious Universe of Outsider Music*, Chicago 2000.

nach mainstreamowego i popkulturowego podejścia do muzyki.¹⁰

W związku z tymi wadami wielu artystów nie miało szansy na wydanie swojej twórczości, a ci którym się udało, zdobyli popularność wyłącznie w niewielkich kręgach muzycznych koneserów. Do takich artystów działających w latach 60. zaliczyć można było m.in. Captain Beefharta, Hasila Adkinsa, Larry'ego Fishera czy zespół The Shaggs.

Drugim pionierskim ruchem, z którego wyłoniło się lo-fi, był rock garażowy inspirowany rock and rollem, rhythm and bluesem i surf rockiem, tworzony przez młodych ludzi w amatorskich warunkach – piwnicach, garażach. Wyróżniał się użyciem prostych riffów gitarowych i przesteru, dzięki któremu uzyskiwano brudny tembr gitary, oraz wrzaskliwym i zachrypniętym wokalem. Odniesienia do prymitywizmu można było znaleźć nie tylko w ich prostym i nieokiełznanym brzmieniu, ale także w nazwach zespołów (The Cavemen, The Untamed, The Bushmen, The Cave-dwellers, The Barbarians, The Young Savages, The Outcasts, The Outsiders, The Trashmen) i pełnych gniewu tekstach piosenek, które opowiadały między innymi o szaleństwie czy nadużywaniu uzależniających substancji.

Kontynuatorem tradycji garażowego rocka w latach 70. była subkultura i muzyka punkowa. Według Dicka Hebdige'a:

1735007588 subkultury reprezentują „szum” (w przeciwieństwie do dźwięku): zakłócenie w uporządkowanej sekwencji, która prowadzi od rzeczywistych zdarzeń

10 R. Jęczyńsk, *Outsider music*, <http://galeriatak.pion.pl/outsider-music/>.

i zjawisk do ich reprezentacji w mediach. Nie powinniśmy zatem lekceważyć znaczenia spektakularnej subkultury nie tylko jako metafory potencjalnej anarchii „tam na zewnątrz”, ale także jako rzeczywisty mechanizm zaburzeń semantycznych: rodzaj tymczasowej blokady w systemie reprezentacji.¹¹

Poprzez brikolaż i kreatywną reinterpretację istniejącej kultury tworzą własne znaczenia i praktyki podważające normy powszechnie podzielane przez większość społeczeństwa. Punk poprzez brudną, niechlujną, krzykliwą muzykę, wulgarne teksty, ubrania i fanowskie ziny wytwarzane zgodnie z etosem DIY, w chałupniczych warunkach z dostępnych pod ręką materiałów, miał być głosem sprzeciwu i buntu wobec komercyjnej muzyki i przemysłowi kulturowemu. Powyżej wymienione elementy można było odnaleźć potem w twórczości zespołów *lo-fi*. Istotna dla nich była również estetyka zbudowana na szumach, niedoskonałościach, zniekształceniach, o których wspomina Hebdige w przywołanym wcześniej cytacie.

Lata 80. dodały do kanonu *lo-fi* kolejnych artystów kojarzonych z *outsider music* takich jak Jandek, Daniel Johnston, Beat Happening czy Half Japanese. Jandek to artysta nagrywający od końca lat 70., którego prawdziwa tożsamość do 2004 roku pozostawała nieznana¹². Tajemniczość ta dobrze współgrała z jego twórczością – mrocznym folkiem i bluesem granym na rozstrojonej gitarze, śpiewanym cichym zawodzącym głosem, nagrywanym w domu na amatorskim sprzęcie, przez co utwory były pełne szumów, trzasków

11 D. Hebdige, *Subculture. The meaning of style*, London 2002, s. 90.

12 Wtedy artysta zaczął dawać pierwsze publiczne występy. Ustalono, że jego prawdziwe nazwisko to Sterling Richard Smith.

i zniekształceń. W podobnych warunkach była tworzona muzyka Daniela Johnstona, który z kolei w swojej muzyce eksplorował inną tematykę kojarzoną z prymitywizmem – chorobę psychiczną (artysta choruje na schizofrenię) oraz twórczość dzieci. Jego dorobek artystyczny jest z jednej strony pełen kompozycji o zmaganiu się z własnymi demonami, a z drugiej prostych, naiwnych i chwytliwych piosenek śpiewanych piskliwym fałszującym głosem. Podobne zainteresowanie dziecinnością słychać również w twórczości Beat Happening.

Ironiczne *lo-fi*

Jak już wspomniałam wcześniej kluczowym momentem dla dyskursu *lo-fi* był przełom lat 80. i 90., kiedy określenie to przestało mieć tylko techniczne znaczenie. Brzmienie wcześniejszych artystów, których zaliczyłam do prymitywnego *lo-fi*, było najczęściej wynikiem braku umiejętności czy finansowych możliwości. Artyści indie rockowi z lat 90. jak Guided by Voices, Sebadoh czy Pavement wybrali natomiast taką estetykę w świadomy sposób jako formę ironicznego dystansu i odróżnienia się od mainstreamu, o czym pisał wspomniany wcześniej Ryan Hibbett. Zespoły te mogły nagrywać zgodnie z przyjętymi normami, ich piosenki często były dość poprawne kompozycyjnie, a nawet całkiem chwytliwe, jednak ukryte pod zniekształceniami. Harper pisze:

1735007588 Twórczość artystów *lo-fi* i poszczególne elementy w niej zawarte były zaciemniane przez efekty *lo-fi* takie jak szum taśmy, zniekształcenia fonograficzne, pokrywanie się poszczególnych ścieżek utworu, niedosko-

nałości występów, (...) filtrowanie, przester i oczywiście użycie tajemniczego języka w tekstach i tytułach.¹³

Negatywne opinie na temat komercyjnej muzyki pojawiały się także w tekstach. Szczególnie dotyczyło to grungu, gatunku który miał swoje źródła w muzyce alternatywnej, ale dość szybko przeszedł do mainstreamu. Emblematycznym przykładem takiego podejścia był album *Crooked Rain, Crooked Rain* (1994) zespołu Pavement, którego tematem przewodnim była krytyka przemysłu muzycznego (utwór *Cut your hair* poświęcony wadze wizerunku w muzyce, *Range life*, w których pojawiają się złośliwe komentarze dotyczące zespołów The Smashing Pumpkins oraz Stone Temple Pilots, *Filmore Jive* wyrażający zmęczenie i rozczarowanie współczesną muzyką). Twórczość tego zespołu oraz innych przedstawicieli *lo-fi* interpretowano również w kontekście pokolenia X i *slackerów*¹⁴ – młodych osób, które szukają celu w życiu, spędzają dni na próżnowaniu, unikają pracy z antymaterialistycznych powodów i niechęci do brania udziału w wyścigu szczurów. Oprócz sarkastycznych i krytycznych tekstów wyrażających zniechęcenie i rozczarowanie zastaną rzeczywistością, znakami rozpoznawczymi zespołu Pavement były leniwa muzyka oraz znudzony, zrzędzący wokół Stephen Malkmus.

Nostalgiczne *lo-fi*

Kolejną ewolucję *lo-fi* zaliczyło na początku XXI wieku. Podobnie jak w latach 90., użycie niedoskonałości dźwię-

¹³ A. Harper, *op. cit.*, s. 308–309.

¹⁴ Termin ten został spopularyzowany przez film Richarda Linklatera, *Slacker* (1991). *Vid. ibidem*, s. 297–303.

ku było celowym zabiegiem, ale ironia została zastąpiona nostalgią – tęsknotą za stylami muzycznymi z przeszłości i analogowym brzmieniem. Powiązane jest to z takimi zjawiskami jak retromania czy postcyfrowość. Retromania opisywana przez Simona Reynoldsa to szereg zjawisk występujących w kulturze muzycznej, które szczególnie nabrały na sile przez ostatnie kilkanaście lat. Polegają na inspiracjach z przeszłości poprzez nawiązania intertekstualne (revival, sampling, remiks, cover), zainteresowanie analogowymi nośnikami czy przestarzałymi formami medialnymi¹⁵. Postcyfrowość można uznać jako formę sztuki komentującej użycie cyfrowych mediów i Internetu w praktykach artystycznych oraz ich wpływ na społeczeństwo i kulturę. Głównym założeniem tego nurtu jest próba przełamania dominacji mediów cyfrowych, które osiągnęły taką popularność, że przestały być czymś nowym, ekscytującym i źródłem inspiracji dla artystów. Wracają więc oni do mediów analogowych i materialnych nośników (analogowe aparaty fotograficzne, polaroidy, VHS, płyty winylowe, kasety magnetofonowe) lub naśladują ich estetykę poprzez stosowanie narzędzi cyfrowych, a także wykorzystują niedoskonałości reprodukcyjne.

Najnowsze przejawy *lo-fi* nie są związane tak ściśle jak poprzednie z ruchami kontrkulturowymi czy subkulturowymi jako formą opozycji do kultury dominującej, o czym pisał Hebdige. Twórczość przedstawicieli nostalgicznego *lo-fi* przypomina raczej sytuację opisywaną przez Davida Muggletona¹⁶. Według niego młodzi ludzie nie mają już

15 S. Reynolds, *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, New York 2011.

16 D. Muggleton, *Inside subculture. The postmodern meaning of style*, Oxford 2002.

przeciwko czemu się buntować, po dawnych subkulturach (zagarniętych w większym stopniu przez przemysł kulturowy) zostały jedynie zewnętrzne estetyczne otoczki i style, które w dowolny sposób można plądrować i łączyć ze sobą. Michael Z. Newman przekonuje także, że dystynkcje między tym, co mainstreamowe a niezależne, stały się bardziej płynne:

1735007588 Rzeczywistość (w przeciwieństwie do mitu) kultury indie polega na tym, że pomimo retoryki opozycji nie dochodzi do rzeczywistego rozwoju między głównym nurtem a alternatywnymi formami medialnymi. Działa to zarówno na poziomie odbioru jak i produkcji. Rozważmy praktykę ironicznego konsumpcji dominującej kultury, na przykład oglądanie *reality shows*, by rozkoszować się ich wymyśloną sensacją. Widz może przyjąć strategię czytania z wyższej pozycji – „to jest tak złe, że aż dobre” – w stosunku do takiej kultury, która pozwala na przyjemności głównego nurtu bez utraty wiarygodności jako przeciwnika lub krytyka. Niezależnie od tego, czy taka postawa jest rzeczywiście krytyczna, czy jest tylko alibi do angażowania się w rzeczy, których się nie lubi, oznacza to, że konsumenci niezależni to często także konsumenci mainstreamowi. Oprócz tego coraz bardziej wszechobecna jest także eksploatacja stylów indie przez korporacyjne media, aby przyciągnąć niezależnych konsumentów.¹⁷

Jedną z przyczyn zacierania się granic między tym, co popularne a niszowe, może być wszystkożerność muzyczna –

17 M. Z. Newman, *Indie Culture: In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative*, [w:] „Cinema Journal”, vol. 48, nr 3, 2009, s. 21.

„nadmierna konsumpcja tekstów pochodzących z różnych źródeł. Wraz ze zwiększoną liczbą pochłoniętych tekstów zwiększa się zasób, z którego muzycy mogą wybierać swoje inspiracje. Im jest ich więcej i im są rzadsze oraz bardziej egzotyczne, tym ciekawszy efekt końcowy ich łączenia”¹⁸.

Taki eklektyczny charakter ma właśnie *lo-fi* z początku XXI, które obejmuje wiele różnych gatunków muzycznych: kontynuację tradycji garażowego rocka i *lo-fi* indie rocka z lat 90. (Ty Segall, Thee Oh Sees, Car Seat Headrest, Mac DeMarco), freak folk, cloud rap, nurty związane z muzyką elektroniczną takie jak glitch, outsider house. Najbardziej kojarzonymi z nostalgicznym *lo-fi* są takie formy jak hauntologia oraz hipnagogic pop i chillwave. Pierwszy z gatunków stanowi odmianę ambientu i IDM, w których używane są sample ze ścieżek dźwiękowych filmów science fiction, horrorów oraz edukacyjnych i popularnonaukowych programów telewizyjnych z lat 60. i 70., zapomnianych i dziwnych nagrań oraz tak zwanej *library music*. Dodawane są do tego także różne efekty dźwiękowe takie jak trzaski i szumy mające naśladować odgłos odtwarzanej płyty gramofonowej czy śnieżenie telewizora. Poprzez odwoływanie się do nagrań z przeszłości artyści tacy jak Boards of Canada czy przedstawiciele wytwórni Ghost Box chcą wywołać widma tam mieszkające, a także powrócić do czasów dzieciństwa. Hipnagogic pop i chillwave stanowią połączenie indie popu i rocka z psychodelią, soft rockiem, synth popem, post punkiem, ambientem, New wave, New Age, Italo disco. Znie-

18 K. Śmigielska, *Zespoły portale jako miejsce wymiany muzycznych inspiracji w czasach kultury realnej wirtualności*, [w:] „Kultura Współczesna”, nr 3, 2007, s. 175. Więcej rozważań na temat muzycznej wszytkożerności i zacieraniu się dystynkcji gustów można znaleźć także w M. Szpunar, *Muzyczna wszytkożerność*, [w:] „Kultura Współczesna”, nr 3, 2017.

kształcona poprzez użycie pogłosów, delayów, trzasków taśmy magnetofonowej muzyka nabiera narkotycznego charakteru. Najbardziej znanym wykonawcą tego gatunku i jednocześnie najciekawszym przedstawicielem nostalgicznego *lo-fi* jest ekscentryk pochodzący z Los Angeles Ariel Pink, który w ironiczny sposób dokonuje dekonstrukcji popowej muzyki poprzez kolażowe i pastiszowe łączenie wielu różnych gatunków muzycznych¹⁹. Już jako nastolatek zaczął bawić się tanim syntezatorem, basem i trzystrunową gitarą i zamiast perkusji używał *beatboxu* tworzonego ustami. Swoje piosenki, pełne szumów i trzasków, nagrywał w domu na ośmiościeżkowy magnetofon.

Podsumowanie

Autorzy zbioru *Kontrkultura. Co nam z tamtych lat?*²⁰ zastanawiali się nad zmianami, jakie dokonały się w badanym przez nich zjawisku i ich skutkami. Wnioski, do których doszli, były niejednoznaczne – wiele ideałów kontrkultury przetrwało, ale część z nich została wchłonięta przez komercyjną kulturę dominującą. Podobne pytanie można zadać w przypadku muzyki *lo-fi*. Początkowo była ona zjawiskiem marginalnym. Artyści wykorzystywali niedoskonałości dźwiękowe, by kontestować hegemonię i technokratyczny charakter głównego nurtu przemysłu muzycznego. Sprzeciwiali się uzależnieniu produkcji muzycznej od technologii wysokiej jakości, biurokratycznej i nastawionej na zysk organizacji wytwórni płytowych, które tłumiły kreatywność i ekspresję artystów. Tworzyli także nowe normy

¹⁹ *Vid. ibidem*, s. 177–178.

²⁰ *Kontrkultura. Co nam z tamtych lat?*, red. W. J. Burszta, M. Czubaj, M. Rychlewski, Warszawa 2005.

i formy estetyczne, które dowartościowały to, co powszechnie odrzucane, wykluczane, niepożądane. Jednak z czasem muzyka *lo-fi* zmieniła swój charakter. Widać to szczególnie w najnowszych jej przejawach opierających się na nostalgii. I tu również, podobnie jak w przypadku kontrkultury, ocena pozostaje niejednoznaczna. Z jednej strony *lo-fi* nie przestało kultywować i odkrywać tego, co w muzyce znajduje się na marginesie, tego, co egzotyczne, zapomniane. Martwić może jednak, że bunt, jaki mogliśmy odnaleźć chociażby w punku czy indie rocku, został zamieniony na powierzchowność i eklektyczność stylistyczną.

Źródła:

- Chusid I., *Songs in the Key of Z: The Curious Universe of Outsider Music*, Chicago 2000.
- Harper A., *Lo-Fi Aesthetics in Popular Music Discourse*, Oxford 2014, http://www.academia.edu/14978906/Lo-Fi_Aesthetics_in_Popular_Music_Discourse.
- Hebdige D., *Subculture. The meaning of style*, London 2002.
- Hibbett R., *What Is Indie Rock?*, [w:] „Popular Music and Society”, Vol. 28, No. 1.
- Jęczmyk R., *Outsider music*, <http://galeriatak.pion.pl/outsider-music/>.
- Kontrkultura. Co nam z tamtych lat?*, red. W.J. Burszta, M. Czubaj, M. Rychlewski, Warszawa 2005.
- Muggleton D., *Inside subculture. The postmodern meaning of style*, Oxford 2002.
- Newman M.Z., *Indie Culture: In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative*, „Cinema Journal”, vol. 48, nr 3, 2009.
- Reynolds S., *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, New York 2011.
- Roszak T., *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, New York 1969.
- Schafer R. M., *The Soundscape. The tuning of the world*, Rochester 1993.

Shuker R., *Popular music. The key concepts*, London 2005.

Szpunar M., *Muzyczna wszystkożerność*, [w:] „Kultura Współczesna”, nr 3, 2017.

Śmigielska K., *Zespoły portale jako miejsce wymiany muzycznych inspiracji w czasach kultury realnej wirtualności*, [w:] „Kultura Współczesna”, nr 3, 2017.

Biogram: Kinga Śmigielska – doktorantka w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się analizą kultury popularnej ze szczególnym naciskiem na muzykę oraz współczesnymi przejawami nostalgii.

DUCHOWOŚĆ

PIOTR KAŁOWSKI (WARSZAWA)

Ostatnia mniejszość: Kontrkultura lat 60. i ruch antypsychiatrii

Streszczenie: Kontrkultura lat 60. XX wieku objęła swoim zasięgiem wiele sfer przestrzeni publicznej, w tym także psychiatrię. Postrzegając ówczesne praktyki psychiatryczne jako symbole opresyjnej kontroli państwa nad nonkonformistycznymi jednostkami, ruch *antypsychiatrii*, jednoczący po raz pierwszy w historii protestów przeciw psychiatrii zarówno wykwalifikowanych praktyków, jak i osoby niezwiązane z tą dziedziną, dążył do całkowitego zerwania z obowiązującym modelem i teoriami, zaprzeczając nawet istnieniu zaburzeń psychicznych. Radykalne postulaty antypsychiatrii znalazły poparcie w społeczeństwie, zmuszając środowisko psychiatrów do odpowiedzi. Niniejszy artykuł przedstawia ogólną charakterystykę ruchu antypsychiatrii i też najważniejszych jego proponentów (Erving Goffman, Thomas Szasz, Ronald Laing) oraz wpływu, jaki na przestrzeni lat wywarły one na psychiatrię – zarówno pozytywnego, jak i negatywnego.

Słowa kluczowe: psychiatria, antypsychiatria, kontrkultura, Ronald Laing, Thomas Szasz, Erving Goffman

Summary: The Counterculture movement of the 1960s had exerted influence over a broad variety of areas, including that of psychiatry. Interpreting contemporary psychiatric practices as symbols of the state's oppressive control over nonconformist individuals, the *antipsy-*

chiatry movement – uniting, for the first time in the history of protests against psychiatry, qualified practitioners and people not affiliated with psychiatric institutions – sought to abolish the established models and theories, including the very conception of mental illness. The radical postulates of antipsychiatry have found support among the general public, forcing psychiatrists to answer their arguments. The following article will present a general outline of the antipsychiatry movement and the ideas of its chief figures (Erving Goffman, Thomas Szasz, Ronald Laing), as well as the effects they had on psychiatry since then – both the positive and negative ones.

Keywords: psychiatry, antipsychiatry, counterculture, Ronald Laing, Thomas Szasz, Erving Goffman.

Wstęp

Psychiatria, zarówno jako gałąź nauki i medycyny, jak i instytucja społeczna, od dawna spotyka się z krytyką na wielu frontach: od zarzutów o nienaukowość i nieefektywność¹, ², przez protesty przeciw placówkom psychiatrycznym³, do sporów wokół praw osób otrzymujących diagnozy⁴. Społeczny i polityczny klimat lat 60. XX wieku okazał się jednak przełomowym okresem w historii owej krytyki: ówczesne protesty objęły zasięgiem także kwestię natury i roli psychiatrii w społeczeństwie, gdzie przyjęły niezwy-

1 H. S. Decker, *Psychoanalysis in Central Europe*, [w:] “History of psychiatry and medical psychology”, red. E. R. Wallace, J. Gach, Springer Science+Business Media, Nowy Jork 2008, s. 587–629.

2 R. Porter, *Madness: A Brief History*. Oxford University Press, Nowy Jork 2003, s. 148.

3 D. J. Rissmiller, J. H. Rissmiller, *Evolution of the Antipsychiatry Movement into Mental Health Consumerism*, [w:] “Psychiatric Services”, nr 57, 2007.

4 N. Dain, *Critics and Dissenters: Reflections on “Anti-psychiatry” in the United States*, [w:] “Journal of the History of the Behavioral Sciences”, nr 25, 1989.

kle radykalny charakter oraz osiągnęły niezwykle szeroką skalę, jednocząc praktykujących psychiatrów, ich byłych pacjentów i ludzi bez historii zaburzeń ani leczenia⁵. Wydaje się jednak, że ruch antypsychiatrii szybko sięgnął zenitu i następnie, tracąc na sile, uległ wewnętrznym konfliktom i wreszcie rozpadowi⁶. Niniejsza praca ma na celu generalne przedstawienie głównych tez myślicieli identyfikowanych z ruchem antypsychiatrii (głównie w Stanach Zjednoczonych) oraz refleksję nad tym, co, 50 lat po 1968 roku – symbolicznej dla kontrkultury dacie – zostało z antypsychiatrycznych postulatów. Punktem wyjścia dla owych rozważań powinna być jednak odpowiedź na pytanie: dlaczego?

Dlaczego zajmować się historią psychiatrii?

W epoce coraz większych postępów naukowych – zaawansowanych metod neuroobrazowania, skutecznych środków psychotropowych, oddziaływań terapeutycznych o potwierdzonej empirycznie efektywności i badań zaburzeń psychicznych na poziomie genetycznym – spoglądanie w tył może, na pierwszy rzut oka, wydawać się kontr-produktywne. U swych podstaw, psychiatria zajmuje się ludzkim cierpieniem – cierpieniem, które Emil Kraepelin, jeden ze słynniejszych psychiatrów w historii, nazwał największym, z jakim styka się lekarz, nawet gdy widzi jego najłagodniejszą postać⁷. Czy nie należy więc patrzeć przede wszystkim

5 G. N. Grob, *The Attack of Psychiatric Legitimacy in the 1960s: Rhetoric and Reality*, [w:] "Journal of the History of the Behavioral Sciences", nr 47, 2011.

6 D. J. Rissmiller, J. H. Rissmiller, *op.cit.*

7 L. Appignanesi, *Mad, bad, and sad: Women and the mind doctors*, W. W. Norton & Company, Nowy Jork 2009, s. 109.

w przód, pragnąc efektywnie uśmierzyć owo cierpienie? Ze względu na specyficzny charakter psychiatrii jako nauki i instytucji, niepamięć jej historii tworzy jednak pewne zagrożenia.

Przede wszystkim psychiatria jest bardzo ściśle powiązana z historycznym i społecznym kontekstem, w którym się ją rozpatruje⁸. Owa zależność dotyczy zarówno manifestacji niektórych objawów (np. w kulturach wschodnich depresja często opisywana jest w bardziej fizycznych terminach, z mniejszym naciskiem na obniżony nastrój⁹) jak i specyficznych jednostek diagnostycznych (np. *susto*, diagnozowane w krajach latynoamerykańskich zaburzenie lękowe spowodowane przekonaniem, że zostało się przeklętym¹⁰). Tego typu kulturowo zależne jednostki diagnostyczne są uznane za zasadne ponieważ pozwalają one strukturyzować, wyjaśniać i nadawać znaczenie trudnym doświadczeniom¹¹.

Psychiatria w krajach zachodnich również wykształca swoje własne, mniej bądź bardziej trafne metafory. Na przykład w latach 90. XX wieku Stany Zjednoczone mierzyły się ze skandalem wywołanym falą popularności terapii rzekomo przywracających wyparte wspomnienia traumy (które okazały się być efektem silnej sugestii ze strony terapeuty¹²).

8 E. Shorter, *History of Psychiatry*, [w:] „Current Opinion in Psychiatry”, nr 21, 2008.

9 E. Shorter, *How everyone became depressed: The rise and fall of the nervous breakdown*, Oxford University Press, Nowy Jork 2013, s. 2.

10 D. H. Barlow, V. M. Durand, *Abnormal psychology: An integrative approach*, Cengage Learning, Stamford 2015, s. 59.

11 I. J. Pietkiewicz, M. Lecoq-Bamboche, *Exorcism Leads to Reenactment of Trauma in a Mauritian Woman*, [w:] „Journal of Child Sexual Abuse”, nr 28, 2017, s.14.

12 B. L. Beyerstein, *Fringe Psychotherapies: The Public at Risk*, [w:] „The Scientific Review of Alternative Medicine”, nr 5, 2001.

W Wielkiej Brytanii w okresie pierwszej wojny światowej psychoanalitycznie zorientowani psychiatrzy wraz z żołnierzami opisującymi swoje doświadczenia w wierszach i pamiętnikach stworzyli pojęcie *shell shock* lub szoku artyleryjskiego jednocześnie opisujące posttraumatyczne objawy psychiatryczne oraz, na innym poziomie, stanowiące kulturową metaforę rozbitego wojną społeczeństwa¹³.

Tak że – jakkolwiek psychiatria jest dziś nieporównywalnie bardziej zaawansowana nawet od psychiatrii początku XX wieku¹⁴ – postęp ten nie przebiegał w linii prostej. Na przestrzeni stuleci psychiatria pokonała wiele wyzwań i przeżyła wiele niechlubnych epizodów, na przykład fascynację lobotomią w Stanach Zjednoczonych w pierwszej połowie XX wieku¹⁵. W rzeczy samej jeden z późniejszych takich epizodów związany ze stanem szpitali psychiatrycznych w latach 60. wydaje się być istotnym bodźcem dla powstania ruchu antypsychiatrii.

Powyższe przykłady pokazują, że pomimo, iż zaburzenia psychiczne zapewne towarzyszą ludziom od początku ich istnienia¹⁶, ich rozumienie ulegało oraz wciąż ulega zmianom. Fakt ten doprowadził do współlistnienia w psychiatrii różnorodnych nurtów, szkół i koncepcji¹⁷. Znajomość drogi,

13 T. Bogacz, *War Neurosis and Cultural Change in England, 1914–22: The Work of the War Office Committee of Enquiry into 'Shell Shock'*, [w:] „Journal of Contemporary History”, nr 24, 1989.

14 R. T. Mulder, *Why Study The History of Psychiatry?*, [w:] „Australian and New Zealand Journal of Psychiatry”, nr 27, 1993.

15 J. Gach, *Biological psychiatry in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, [w:] „History of psychiatry and medical psychology”, red. E. R. Wallace, J. Gach, Springer Science+Business Media, Nowy Jork 2008, s. 381–419.

16 A. Thiher, *Revels in madness: Insanity in medicine and literature*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2004, s. 1.

17 R. T. Mulder, *op. cit.*

jaką przeżyła psychiatria, wydaje się więc niezbędna, aby powstrzymać się od nadmiernej pewności w słuszność i niezawodność jednej, globalnej teorii (np. dominującej w XIX wieku psychoanalizy) i przyjąć zamiast niej bardziej całościową, wielowymiarową i świadomą perspektywę. Z tego powodu niniejsza praca postara się przedstawić ogólny zarys tego, jak związane z kontrkulturą wydarzenia z lat 60. ubiegłego wieku wpłynęły na obecny charakter psychiatrii.

Psychiatria w 1968 r.

Psychiatria w latach 60tych przeżywała wewnętrzny konflikt pomiędzy psychoanalitycznym/psychodynamicznym ujęciem genezy, charakteru i leczenia zaburzeń psychicznych a bardziej biologicznymi koncepcjami¹⁸, szukającymi konkretnych i specyficznych zmian czy uszkodzeń w mózgu odpowiadających za objawy psychiatryczne. Wcześniej jednak, trakcie drugiej wojny światowej, w Stanach Zjednoczonych dominowała psychoanaliza. Wielu czołowych psychoanalityków zmuszonych do emigracji z krajów Europy środkowej osiedliło się właśnie tam, a proponowane przez nich teorie i techniki terapeutyczne zostały ciepło przyjęte przez praktyków rozczarowanych brakiem skuteczności oddziaływań fizycznych¹⁹: w 1945 roku Roy Grinker i John Spiegel opublikowali monografię opisującą skuteczność ich psychoanalitycznej metody leczenia nerwicy wojennej (kombinacja hipnozy i barbituratów podawanych w celu odreagowania wypartych wspomnień traumy z pola bi-

18 G. N. Grob, *op. cit.*

19 R. Porter, *op. cit.*, s. 142.

twy²⁰). W tym samym roku William Menninger, psychiatra wykształcony w nurcie psychoanalitycznym, został głównym konsultantem dla amerykańskiej armii, gdzie przewodził komisją mającą sporządzić klasyfikację zaburzeń psychiatrycznych, natomiast sondaż przeprowadzony w 1955 roku przez *Group for the Advancement of Psychiatry* wykazał, że 14 z 26 zbadanych szkół medycznych oferowało psychoanalitycznie zorientowane programy nauczania²¹.

Ograniczenia psychoanalizy wkrótce stały się jednak ewidentne, przede wszystkim w konfrontacji z kwestią leczenia osób cierpiących na schizofrenię. Współistniejące ze szpitalami obsadzonymi przez psychoanalitycznie kształconych lekarzy prywatne gabinety i kliniki psychoanalityczne stworzyły specyficzny klimat, gdzie najbardziej potrzebujące osoby miały najbardziej utrudniony dostęp do opieki i pomocy, a nacisk kładziony był przede wszystkim na zaburzenia afektywne i lękowe,²² którym psychoanaliza poświęcała więcej uwagi. Pomimo utraty statusu, wielu naukowców i praktyków nadal identyfikowało się jednak z tradycją biologiczną i pracowało ku jej rozwojowi:

Odrzucając wszelkie dualizmy i wracając do starszego założenia, że mózg jest organem umysłu, [członkowie powołanego w 1946 r. Towarzystwa Biologicznej Psychiatrii] skłaniali się w późnych latach 40. ku somatycz-

20 S. Gifford, *The psychoanalytic movement in the United States, 1906–1991*. [w:] "History of psychiatry and medical psychology." Red. Wallace, E. R., Gach, J. Springer Science+Business Media, Nowy Jork 2008, s. 629–657.

21 E. , *How everyone became depressed: The rise and fall of the nervous breakdown*, s. 118.

22 A. V. Horwitz, *Help-seeking Processes and Mental Health Services*. [w:] "New Directions for Mental Health Services", nr 36, 1987.

nym terapiom, takim jak terapia elektrowstrząsowa czy lobotomia oraz ku lekom psychotropowym w kolejnej dekadzie²³.

Leki psychotropowe obiecywały szybką i tanią alternatywę dla długiej i kosztownej psychoanalizy – pierwsze raporty o skuteczności barbituranów w leczeniu depresji pojawiły się już w latach 30., a rządowe inwestycje w założony w 1949 roku National Institute of Mental Health wkrótce zaowocowały odkryciem istnienia neuroprzekazników – substancji w przestrzeni między neuronami odpowiadających za prawidłowe funkcjonowanie psychologiczne – oraz opracowania wpływowej biochemicznej teorii depresji i stworzenia na jej podstawie nowej kategorii leków²⁴. Rozwój farmakoterapii przyniósł jednak nowe zagrożenia, sprawiające wrażenie wahadłowego ruchu z psychologicznej do biologicznej skrajności:

Wraz ze świtem efektywnych leków psychotropowych i innych form terapii somatycznych wielu psychiatrów zaniedbało psychologiczne aspekty relacji ze swoimi klientami, koncentrując się podczas spotkań głównie na kontrolowaniu negatywnych skutków farmakoterapii. Tego typu nastawienie doprowadziło do wytworzenia się specyficznej alienacji w relacji pacjent-lekarz i w znaczący sposób przyczyniło się do wzrastającej krytyki psychiatrii²⁵.

23 G. N. Grob, *op. cit.*, s. 410.

24 E. Shorter, *How everyone became depressed: The rise and fall of the nervous breakdown*, s. 153.

25 M. T. Berlim, Fleck, Marcelo P. A., E. Shorter, *Notes of Antipsychiatry*, [w:] „European Archives of Psychiatry and Clinical Neuroscience”, nr 253,

Z czasem sprzeciw wobec pacyfikowania osób, które otrzymały diagnozę psychiatryczną, lekami i długotrwałą hospitalizacją stał się jednym z osiowych postulatów ruchu antypsychiatrii.

Antypsychiatria: Główne założenia

Jakkolwiek antypsychiatria nigdy nie osiągnęła żadnej formalnej struktury, a osoby uznawane dziś za najbardziej wpływowych jej przedstawicieli miały różne opinie na temat tej etykiety, jak również na temat swojej przynależności do jakiegokolwiek szeroko pojętego ruchu społecznego²⁶, wyróżnić można kilka tez czy argumentów, które, ujęte razem, tworzą pewnego rodzaju obraz głównego nurtu antypsychiatrii. Są to: (a) opozycja wobec instytucji szpitali psychiatrycznych, (b) krytyka naukowych podstaw psychiatrii, oraz (c) sceptycyzm wobec pojęcia zaburzenia psychicznego.

Rok 1968 zastał szpitale psychiatryczne jako wciąż pozostające na drugim planie. Prywatne gabinety psychoanalityczne i leki, które uśmierzały objawy, lecz nie usuwały przyczyn zaburzenia, spowodowały, że „[w] większość hospitalizowanych pacjentów w najlepszym wypadku otrzymywała poprawną opiekę; w najgorszym, byli maltretowani i zaniedbywani²⁷. Uwagę szerszej publiczności na ten problem społeczny zwróciła publikacja w 1961 roku książki *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates* autorstwa socjologa Ervinga Goffmana. Na bazie długotrwałych

2003, s. 62.

26 Ibidem.

27 N. Dain, *op. cit.*, s. 7.

i wnikliwych obserwacji (lecz wciąż subiektywnych i bazujących w większości na generalizacji analizy jednego szpitala, St. Elizabeths Hospital w Washington D. C.²⁸), Goffman zaprezentował w *Asylums* obraz ówczesnych szpitali psychiatrycznych jako *instytucji totalnych* – hermetycznych społeczności całkowicie uzurpujących tożsamość pacjentów i operujących na nieludzkich, często paradoksalnych regulacjach. Sam fakt trafienia do szpitala potwierdzał zaburzenie pacjenta, a z chwilą otrzymania diagnozy całe jego życie było reinterpretowane jako nieuchronnie zmierzające do wybuchu choroby. Obowiązujący na terenie szpitali język psychiatrii i medycyny usprawiedliwiał wszelkie działania wobec pacjentów – od golenia głów do ograniczania wolności i kontaktów ze światem zewnętrznym czy wreszcie wszelkich prób afirmacji własnej tożsamości. Jakikolwiek akty sprzeciwu wobec takiemu ubezwłasnowolnieniu były następnie interpretowane na tej samej podstawie jako objawy psychiatryczne uzasadniające dalsze represje:

Pacjenci psychiatryczni [*mental patients*] znajdują się w specyficznym paradoksie. Aby wyjść ze szpitala lub aby uczynić swoje w nim życie lepszym, muszą okazać akceptację wyznaczonego im miejsca, a miejsce to służy wspieraniu roli tych, którzy je pacjentowi nadali²⁹.

Warto zaznaczyć jednak, że pomimo wygłoszonej w *Asylums* krytyki, Goffman nie wysuwa daleko idących postulatów zmian. Przyznaje, że jakkolwiek obowiązujący model nie jest idealny, osiąga on mimo wszystko pewne wyniki.

28 Goffman, Erving, *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, Anchor Books, Nowy Jork 1961, s. IX.

29 Ibidem, s. 386.

Co również istotne z punktu widzenia ruchu antypsychiatrii, Goffmann pisze, że:

Szpitala psychiatryczne istnieją w naszym społeczeństwie nie dlatego, że nadzorcy, psychiatrzy i dyżurni potrzebują pracy; szpitale psychiatryczne istnieją, bo istnieje dla nich rynek. Gdyby w danym rejonie zamknąć wszystkie szpitale, następnego dnia krewni, policja i sędziowie domagaliby się utworzenia nowych³⁰.

Nazywając nie psychiatrów, lecz całe społeczeństwo „prawdziwymi klientami szpitali psychiatrycznych”,³¹ Goffman prezentuje mniej radykalną, szerszą wizję problemu. W rzeczy samej jego monografia okazała się być wpływowym argumentem za wdrażaniem w Stanach Zjednoczonych deinstytucjonalizacji³² (zastąpienia szpitali psychiatrycznych systemem ambulatoryjnej opieki w mniejszych, lepiej zintegrowanych z lokalnym środowiskiem klinikach). Jak podają H. Richard Lamb i Leona L. Bachrach³³, z 559 tys. hospitalizowanych pacjentów w ogólnej populacji Stanów Zjednoczonych wynoszącej ok. 195 milionów, w 1998 roku liczba ta spadła do 57151 łóżek w szpitalach psychiatrycznych na ok. 275 milionów obywateli. Autorzy ci przyznają, że jakkolwiek deinstytucjonalizacja okazała się stosunkowo turbulentnym, momentami nieprzemyślanym procesem, doświadczenie, jakie dostarczyła w kwestii organizacji opieki psychiatrycznej na szczeblu polityki spo-

30 Ibidem, s. 384.

31 Ibidem, s. 384.

32 M. T. Berlim, Fleck, Marcelo, P. A., E. Shorter, *op. cit.*

33 H. R. Lamb, L. L. Bachrach, *Some Perspectives on Deinstitutionalization*, [w:] „Psychiatric Services”, nr 52, 2001, s.1039.

łecznej i służby zdrowia, okazało się niezwykle cenne, a cały proces stanowił krok we właściwym kierunku:

Widzimy więc, że opieka zdrowia psychicznego w lokalnym środowisku [*community*] jest potencjalnie bardziej humanitarna i terapeutyczna niż opieka w szpitalach, jednak potencjał ten może zostać zrealizowany tylko pod warunkiem spełnienia określonych założeń. Omówione [w tym artykule] lekcje deinstytucjonalizacji odzwierciedlają te założenia. Warto jednak ponownie powtórzyć, że mimo to, iż te lekcje są dziś szeroko – jeżeli nie uniwersalnie – uznawane, w okresie przed deinstytucjonalizacją były one praktycznie niezbrane. Z tego względu, deinstytucjonalizacja może być uznana za rzeczywiście wspierającą postęp w opiece nad osobami cierpiącymi na zaburzenia psychiczne.³⁴

Skrajnie inną pozycję reprezentował Thomas Szasz, najbardziej kontrowersyjny z antypsychiatrycznych myślicieli³⁵. Z wykształcenia psychiatra w nurcie psychoanalitycznym, Szasz poddał krytyce całość instytucji psychiatrii – od jej naukowych założeń po jej rolę w społeczeństwie. Według niego psychiatria osadzona jest na fundamentalnej sprzeczności: dąży do oddziaływania na umysł metodami konwencjonalnej medycyny, jednak umysł, nie będący organem w takim znaczeniu, w jakim jest nim serce czy płuca, nie może być leczony w taki sam, medyczny sposób³⁶. Co za tym idzie, w świetle braku biologicznych dowodów na

34 H. R. Lamb, L. L. Bachrach, *op. cit.*, s. 1044.

35 G. N. Grob, *op. cit.*

36 M. T. Berlim, M. P. A. Fleck, E. Shorter, *op. cit.*

ich istnienie, według Szasza, zaburzenia psychiczne były „mitami” stworzonymi przez środowisko psychiatryczne, aby ugruntować swoją pozycję jako narzędzie kontroli społecznej³⁷:

Twierdzenie, że dana instytucja społeczna cierpi z powodu „nadużyć” niesie za sobą sugestię, że może być ona używana także w innych, pożądanym czy dobrych celach. [...] Moja teza jest zgoła inna: Krótko mówiąc, w instytucjonalnej psychiatrii nie ma ani nie może być nadużyć, ponieważ instytucjonalna psychiatria sama w sobie jest nadużyciem³⁸ (s. XIX-XXV)

Szasz uznawał wszelkie ludzkie działanie za racjonalne, a wszelkie ograniczenia osobistej wolności przez państwo – w tym hospitalizację psychiatryczną – za nadużycia. Z tej pozycji przypuszczał on coraz bardziej radykalne ataki nie tylko na psychiatrię, lecz także na wiele innych elementów opieki społecznej. Ta postawa niosła za sobą jednak implikację, że skoro zaburzenia psychiatryczne nie istnieją, a każdy człowiek działa racjonalnie, osoby cierpiące na zaburzenia psychiczne są w rzeczywistości symulantami starającymi się otrzymać finansowe zapomogi³⁹. Wreszcie, pomimo całkowitego zaprzeczenia zasadności istnienia psychiatrii, Szasz nie proponował żadnych konstruktywnych alternatyw⁴⁰.

37 M. Nasser, *The Rise and Fall of Anti-psychiatry*, [w:] „Psychiatric Bulletin”, nr 19, 1995.

38 T. Szasz, *The manufacture of madness: A comparative study of the mental health movement*, Harper & Row, Nowy Jork 1970, s. XIX.

39 P. Bracken, P. Thomas, *From Szasz to Foucault: On the Role of Critical Psychiatry*, [w:] „Philosophy, Psychiatry & Psychology”, nr 17, 2010.

40 M. T. Berlim, M. P. A. Fleck, E. Shorter, *op. cit.*

Środowisko psychiatrii wkrótce odpowiedziało na zarzuty Szasza, wskazując przede wszystkim na zidentyfikowane biologiczne korelaty zaburzeń psychicznych⁴¹. W świetle istniejących dowodów naukowych nie sposób jest zaprzeczyć ich realności. Radykalne i kontrowersyjne postulaty Szasza mogą jednak być rozumiane również jako bodziec dla naukowców, który skłonił ich do dalszych badań i formułowania na ich podstawie merytorycznych kontrargumentów, przyczyniając się w ten sposób do postępu nauki.

Własną teorię zaproponował natomiast Ronald Laing, brytyjski psychiatra wykształcony w nurcie psychoanalitycznym. Skupiając się przede wszystkim na diagnozie schizofrenii, począwszy od publikacji w 1960 roku *The Divided Self*^{42, 43}, Laing poddawał krytyce opresyjny charakter ówczesnego społeczeństwa. Kluczowa teza Lainga głosiła, że zaburzenia psychiczne – w szczególności schizofrenia – są reakcjami na nieludzkie wymogi społeczeństwa. Drogą wszechobecnego nacisku występującego nawet w najbliższej rodzinie egzekwuje ono od każdego zakładanie maski, czyli konformistyczne uleganie społecznym oczekiwaniom. Według Lainga niektóre jednostki były w specyficzny sposób uwrażliwione na owo przyjmowanie fałszywej tożsamości (wykazywały tzw. *ontologiczną niestabilność*⁴⁴): konieczność zakrywania swojego *prawdziwego Ja* wywoływała u nich psychiczne cierpienie. Aby ochronić się przed tym

41 H. M. Van Praag, *The Scientific Foundation of Anti-psychiatry*, [w:] „Acta Psychiatrica Scandinavica”, nr 58, 1978.

42 R. D. Laing, *The divided self: An existential study in sanity and madness*, Tavistock, Londyn, 1960.

43 N. Crossley, *R. D. Laing and the British Anti-psychiatry Movement: A Socio-historical Analysis*, [w:] „Social Science & Medicine”, nr 7, 1998.

44 R. D. Laing, *op. cit.*, s. 42.

cierpieniem, osoby takie wycofywały się ze świata społecznych relacji i zamykały się w sobie, starając się utrzymać swoje prawdziwe Ja przy życiu:

aby rozwijać i utrzymywać swoją tożsamość i autonomię oraz aby chronić się przed nieustannym zagrożeniem i niebezpieczeństwem ze strony świata zewnętrznego, Ja odcięło się od bezpośrednich relacji z innymi i stało się swoim własnym obiektem, obiektem odnoszącym się wyłącznie do samego siebie⁴⁵.

Jednak bez kontaktu z innymi, bez czerpania doświadczeń i afirmowania swojej egzystencji i tożsamości poprzez wchodzenie w produktywne interakcje ze światem, wyalienowane Ja zaczynało obumierać. Epizod psychotyczny miał być więc próbą odratowania swojego prawdziwego Ja⁴⁶:

Ja, w swoich własnych fantazyjnych związkach, stało się coraz bardziej niestabilne [...]. Jeżeli takie niestabilne, pochłonięte fantazjami Ja zdecyduje się uciec ze swojej izolacji, skończyć maskaradę, stać się szczerym, odsłonić się i dać się poznać, możemy być świadkami początku ostrej psychozy⁴⁷.

Będąca u swych podstaw próbą pogodzenia się z sytuacją bez wyjścia koncepcja schizofrenii według Lainga wskazywała na główną rolę społeczeństwa w wywoływaniu tej choroby. Nadanie nonkonformistycznej jednostce etykiety

45 R. D. Laing, *op. cit.*, s. 137.

46 L. Grzesiuk, H. Suszek, *Psychoterapia. Teoria, Eneteia*, Warszawa 2005, s. 189–198.

47 R. D. Laing, *op. cit.*, s. 147.

osoby cierpiącej na schizofrenię i poddanie jej leczeniu/hospitalizacji miało być swego rodzaju „kospiracją matki, rodziny, lekarzy i społeczeństwa”.

Jak zauważa Carol Eadie Hartwell⁴⁸, Laing zapożyczył w ten sposób stworzoną latach 30 XX wieku w psychoanalitycznych środowiskach koncepcję *schizofrenogennej matki*, która niekonwencjonalnym, nieodpowiadającym ówczesnym rolom płciowym zachowaniem (zbyt opiekuńczym lub niedostatecznie opiekuńczym) zaburzała naturalny rozwój psychoseksualny swojego dziecka, prowadząc do nadmiernego stresu, niepewności i do wybuchu schizofrenii. Teoria ta była z jednej strony próbą uzasadnienia podejmowania psychoanalizy z osobami cierpiącymi na schizofrenię (tj., stosowania psychospołecznych interwencji do leczenia choroby o biologicznym podłożu), a z drugiej – egzekwowania *status quo* poprzez patologizowanie społecznej niezależności kobiet. Teoria ta pozwoliła więc Laingowi jednocześnie odrzucić dehumanizujący, oparty na biologii paradygmat współczesnej psychiatrii oraz poddać krytyce całokształt społeczeństwa⁴⁹ – matka przyczyniała się do rozwoju w swoim dziecku ciężkiej choroby, narzucając mu te same reguły i wizję świata, którym sama uległa. Warto zauważyć jednak, że w *The Divided Self*, Laing rozszerza pojęcie schizofrenogennej matki na *schizofrenogenną rodzinę*⁵⁰. Niemniej skutkiem ubocznym tej idei okazała się specyficzna wewnętrzna sprzeczność w terapeutycznych praktykach Lainga. Będąc w opozycji wobec współczesnej instytucji psychiatrii, Laing angażował się w tworzenie

48 C. E. Hartwell, *The Schizophrenogenic Mother Concept in American Psychiatry*, [w:] „Psychiatry”, nr 59, 1996, s. 288.

49 C. E. Hartwell, *op. cit.*, s. 288.

50 R. D. Laing, *op. cit.*, s. 199.

terapeutycznych społeczności opartych na egalitaryzmie i wzajemnym wsparciu, gdzie zażywanie leków psychotropowych nie było obowiązkowe, lekarze żyli razem z pacjentami, a epizody schizofrenii leczone były poprzez cierpliwe i uważne towarzyszenie pacjentowi^{51, 52}. W rzeczy samej, ujmując schizofrenię nie jako patologiczny proces, lecz przejściowy kryzys egzystencjalny, Laing głosił, że psychoterapii udzielić może każda osoba, która szczerze pragnie zrozumieć i otoczyć opieką drugiego⁵³. Jednak mimo dążenia do równości i usuwania wszelkiej stratyfikacji społecznej, w Kingsley Hall, najsłynniejszej z zainicjowanych przez Lainga społeczności⁵⁴:

Koncepcja schizofrenogennej matki była utrzymywana przez antypsychiatrycznych psychiatrów pracujących w zdominowanych przez mężczyzn strukturach społecznych, gdzie normą była nieświadomość trudności, z jakimi mierzą się kobiety.

Istniejące od 1962 roku Kingsley Hall zostało zamknięte w 1970 roku ze względu na podejrzenia o zachodzące tam nadużycia seksualne⁵⁵, jednak społeczności terapeutyczne prowadzone według bardziej ustrukturyzowanych zasad pozostają efektywną formą pomocy osobom cierpiącym na schizofrenię⁵⁶, a idee Lainga o roli empatii i szczerości,

51 D. J. Rissmiller, J. H. Rissmiller, *op. cit.*

52 M. T. Berlim, Fleck, Marcelo P. A., E. Shorter, *op. cit.*

53 Ibidem.

54 C. E. Hartwell, *op. cit.*, s. 289.

55 M. T. Berlim, Fleck, Marcelo P. A., E. Shorter, *op. cit.*

56 A. Karow i in., *Cost-effectiveness of 12-month Therapeutic Assertive Community Treatment as Part of Integrated Care Versus Standard Care in Patients*

które były dzielone także przez innych wpływowych praktyków⁵⁷, pozostają w zgodzie z fundamentami dzisiejszej psychoterapii. Koncepcja schizofrenogenicznej matki została natomiast obalona jako zbyt jednostronna, umotywowana ideologicznie i niepodparta rzetelnymi dowodami empirycznymi⁵⁸. Wydaje się, że jest ona sporadycznie przywoływana, aczkolwiek w zmienionej formie, w środowiskach medycyny alternatywnej (na przykład w stwierdzeniach, że autyzm jest wynikiem chronicznego tłumienia przez matkę negatywnych emocji czy zatajania sekretów rodzinnych⁵⁹). Pięćdziesiąt lat po 1968 roku, antypsychiatryczne działania Lainga wywarły zatem zarówno pozytywne, jak i negatywne skutki.

Zmierzch antypsychiatrii: osiągnięcia i konsekwencje

Walcząc o prawa tytułowej *ostatniej mniejszości*, antypsychiatria była ściśle powiązana z innymi kontrkulturowymi ruchami społecznymi aktywnymi w latach 60. XX wieku. Co za tym idzie, gdy one zaczęły z czasem słabnąć, spadek popularności objął także antypsychiatrię⁶⁰.

with Schizophrenia Treated with Quetiapine Immediately Release (ACCESS Trial), [w:] „The Journal of Clinical Psychiatry”, nr 73, 2012.

57 C. R. Rogers, *On becoming a person: A therapist's view of psychotherapy*, Houghton Mifflin Company, Boston 1961, s. 33.

58 J. Neill, *Whatever Became of the Schizophrenogenic Mother?*, [w:] „American Journal of”, 64, 1990.

59 Vid. np. <http://crystalarya.com/blog/crystal-arya/autyzm-skad-sie-bierze-i-na-jakich-programach-jest-oparty>

60 D. J. Rissmiller, J. H. Rissmiller, *op. cit.*, s. 865.

Z upływem czasu ruch antypsychiatrii stracił na znaczeniu i przekształcił się w szereg organizacji zrzeszających eks-pacjentów różniących się postulatami i preferowanymi sposobami aktywności. Choć pozbawione radykalnego charakteru antypsychiatrii, grupy te były jednak w stanie dalej wywierać wpływ na kształt instytucji psychiatrii. Na przykład w 1986 roku organizacje takie jak *National Alliance for the Mentally Ill in the United States* wywalczyły w kongresie Stanów Zjednoczonych o poprawę prawnej reprezentacji osób, które otrzymały diagnozę psychiatryczną, a w 1991 roku pod wpływem tego typu grup ONZ przyjął rezolucję *Principles for the Protection of Persons With Mental Illnesses and the Improvement of Mental Health Care*⁶¹.

Co więcej, z perspektywy czasu wydaje się, że antypsychiatria była przede wszystkim ruchem społecznym i politycznym, nie naukowym. Jakkolwiek oparte na niezaprzeczalnie pozytywnych wartościach, takich jak uszanowanie godności i podmiotowości osób otrzymujących diagnozy psychiatryczne, radykalne postulaty antypsychiatrów znalazły niewielkie potwierdzenie empiryczne⁶², a propozycje alternatyw wobec krytykowanej instytucji psychiatrii pojawiały się tylko sporadycznie (społeczności terapeutyczne Lainga czy specyficzny model „wolnorynkowej psychoterapii” proponowany przez Szasza, zrywający z naukowymi teoriami i analizami na rzecz wspierającego dialogu⁶³). Psychiatria została ogłoszona pseudonauką nie pod wpływem argumentów odnoszących się do teorii i badań naukowych, lecz ponieważ w przymusowych hospitalizacjach, różnicach

61 Ibidem, s. 865–866.

62 H. M. Van Praag, *op. cit.*

63 P. Bracken, P. Thomas, *op. cit.*

w statusie lekarza i pacjenta oraz skomplikowanym medycznym żargonie antypsychiarzy dopatrywali się analogii do ówczesnej sytuacji polityczno-społecznej, a całą instytucję traktowali jako jeden z instrumentów władzy, którym państwo kontrolowało nieposłuszeństwo⁶⁴.

Niemniej krytyka wygłaszana przez antypsychiatrów w rzeczywisty sposób przyczyniła się do rozwoju i reform w psychiatrii, zmuszając naukowców i praktyków do odpięrania przywoływanych przeciw nim argumentów. Zarzuty o nieludzkim traktowaniu pacjentów przyczyniły się do przyjęcia w psychiatrii tzw. *modelu biopsychospołecznego*, który – obok czynników biologicznych i psychologicznych – uznaje także czynniki społeczne, kulturowe, środowiskowe i związane z relacjami międzyludzkimi za mogące zarówno chronić przed zaburzeniami psychicznymi, jak i na nie narażać⁶⁵. Model ten funkcjonuje po dziś dzień, umożliwiając bardziej kompleksową diagnozę oraz leczenie. Owa zmiana paradygmatu doprowadziła do podkreślenia roli relacji i komunikacji w rodzinie jako mogącej wpływać na rozwój psychopatologii i, co za tym idzie, znacznego rozwoju psychoterapii rodzin⁶⁶. W psychoterapii indywidualnej rola empatii i zrozumienia osobistego świata klienta, bez interpretowania go w ramach choroby, zaburzenia czy patologii, okazała się jednym z najważniejszych elementów całego procesu terapii odpowiadającego w dużym stopniu za jej efekty⁶⁷. W praktyce psychiatrii natomiast farmakoterapia

64 M. T. Berlim, M. P. A. Fleck, E. Shorter, *op. cit.*

65 D. H. Barlow, V. M. Durand, *op. cit.*, s. 64.

66 L. Grzesiuk, H. Suszek, *Psychoterapia. Teoria*, Eneteia, Warszawa 2005, s. 190.

67 J. C. Norcross, *Psychotherapy relationships that work. Therapist contributions and responsiveness to patients*, Oxford University Press, Nowy Jork 2002, s. 5

została usprawniona na drodze systematycznych badań skuteczności i optymalnego dawkowania⁶⁸. Warto wspomnieć także o usunięciu w 1973 roku homoseksualizmu z listy zaburzeń psychicznym DSM, do czego przyczyniła się działalność antypsychiatrycznych aktywistów⁶⁹. Wreszcie, jak zostało wspomniane powyżej, wdrożenie deinstytucjonalizacji na rzecz bardziej zintegrowanej z lokalnymi społecznościami sieci opieki zdrowia psychicznego polepszyło jakość życia pacjentów oraz upowszechniło dostęp do usług psychiatrycznych⁷⁰. Jak stwierdzają David J. Rissmiller i Joshua H. Rissmiller, antypsychiatria umarła zatem poniekąd śmiercią naturalną: część stawianych przez nią zarzutów posłużyła za bodziec dla reform, a część została w wyniku badań empirycznych odrzucona jako bezzasadne⁷¹.

W spuściznie antypsychiatrii doszukać się można jednak także mniej pozytywnych stron. Sprzeciwiając się ówczesnemu systemowi społecznemu, antypsychiatrzy często odrzucali całość psychiatrii jako fałszywą i opresyjną. Pomimo przedstawienia przez środowisko psychiatrii merytorycznych kontargumentów i stałego rozwoju wiedzy oraz praktyki w tej dziedzinie, twierdzenia na temat nieistnienia „prawdziwych” zaburzeń psychicznych czy szkodliwości leków psychotropowych nadal funkcjonują w niszowych, pseudonaukowych kręgach. Na przykład terapia elektrowstrząsowa, symbol niehumanitaryzmu i brutalności psychiatrii lat 60. XX wieku, do dziś cieszy się złą sławą⁷², mimo że stanowi jedną z najbardziej skutecznych interwencji psychia-

68 D. J. Rissmiller, J. H. Rissmiller, *op.cit.*, s. 864.

69 Ibidem.

70 H. R. Lamb, L. L. Bachrach, *op. cit.*

71 D. J. Rissmiller, J. H. Rissmiller, *op.cit.*, s. 865.

72 Ibidem, s. 866.

trycznych przeciw epizodom ciężkiej depresji⁷³. Całościowe odrzucenie modelu medycznego, w tym realności zaburzeń psychicznych, można natomiast dostrzec we współczesnych ruchach medycyny alternatywnej egzemplifikowanych na przykład przez nurt *totalnej biologii* przywoływany powyżej⁷⁴. W przypadku zdrowia psychicznego współlistnienie na rynku pseudonaukowych i opartych na dowodach empirycznych, wywiedzionych z uznanych teorii psychoterapii jest niebezpieczne nie tylko ze względów finansowych czy etycznych: oferowanie pseudonaukowych terapii, nawet w dobrej wierze, może doprowadzić do uszczerbku na zdrowiu klienta poprzez pominięcie rozwijającego się zaburzenia lub wywołanie skutków ubocznych, co w przypadku terapii wywiedzionych z naukowych podstaw ma znacznie mniejsze prawdopodobieństwo⁷⁵.

Podsumowanie

Powstanie, działalność i stopniowy rozpad ruchu antypsychiatrii stanowi unikalny epizod w historii psychiatrii ze względu na niespotykane wcześniej zbiegnięcie się w czasie szeregu czynników: wewnętrznego kryzysu dziedziny (słabnięcie autorytetu psychoanalizy na rzecz teorii biologicznych) prowadzącego do swoistej stagnacji w praktyce (postępująca instytucjonalizacja i farmakoterapia w celu

73 S. O. Lilienfeld, *Distinguishing Scientific from Pseudoscientific Psychotherapies: Evaluating the Role of Theoretical Plausibility, With a Little Help From Reverend Bayes*, [w:] „Clinical Psychology: Science and Practice”, nr 18, 2011, s. 106.

74 <http://crystalarya.com/blog/crystal-arya/>
autyzm-skad-sie-bierze-i-na-jakich-programach-jest-oparty

75 B. L. Beyerstein, *op. cit.*, s. 70.

pacyfikowania osób wykazujących objawy psychiatryczne) i sprzeciwu wobec niej, który zyskał na sile i zasięgu poprzez wykorzystanie równie unikalnego klimatu społeczno-politycznego, jakim była kontrkultura lat 60. XX wieku. Pięćdziesiąt lat po 1968 roku, środowisko psychiatrii nadal pozostaje zmodyfikowane pod wpływem antypsychiatrycznych postulatów: protesty posłużyły wtedy za swego rodzaju przypomnienie, że za objawami psychiatrycznymi, jakkolwiek ciężkimi i niepokojącymi, nadal stoi cierpiący człowiek. Wracając do pytania postawionego na początku tego tekstu: „dlaczego zajmować się historią psychiatrii?” – w przypadku antypsychiatrii odpowiedź wydaje się brzmieć: aby o niej nie zapomnieć.

Źródła:

Appignanesi L., *Mad, bad, and sad: Women and the mind doctors*, W. W. Norton & Company, Nowy Jork 2009.

Barlow D. H., Durand V. M., *Abnormal psychology: An integrative approach*, Cengage Learning, Stamford 2015.

Berlim M. T., Fleck M. P. A., Shorter E., *Notes of Antipsychiatry*, [w:] „European Archives of Psychiatry and Clinical Neuroscience”, nr 253, 2003.

Beyerstein B. L., *Fringe Psychotherapies: The Public at Risk*, [w:] „The Scientific Review of Alternative Medicine”, nr 5, 2001.

Bogacz T., *War Neurosis and Cultural Change in England, 1914–22: The Work of the War Office Committee of Enquiry into ‘Shell Shock’*, [w:] „Journal of Contemporary History”, nr 24, 1989.

Bracken P., Thomas P., *From Szasz to Foucault: On the Role of Critical Psychiatry*, [w:] „Philosophy, Psychiatry & Psychology”, nr 17, 2010.

Crossley N., *R. D. Laing and the British Anti-psychiatry Movement: A Socio-historical Analysis*, [w:] „Social Science & Medicine”, nr 7, 1998.

Dain N., *Critics and Dissenters: Reflections on "Anti-psychiatry" in the United States*, [w:] „Journal of the History of the Behavioral Sciences”, nr 25, 1989.

Decker H. S., *Psychoanalysis in Central Europe*, [w:] „History of psychiatry and medical psychology”, red. Wallace, E. R., Gach, J. Springer Science+Business Media, Nowy Jork 2008, s. 587–629.

Gach J., *Biological psychiatry in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, [w:] „History of psychiatry and medical psychology”, red. E. R. Wallace, J. Gach, Springer Science+Business Media, Nowy Jork 2008, s. 381–419.

Gifford S., *The psychoanalytic movement in the United States, 1906–1991*, [w:] „History of psychiatry and medical psychology”, red. E. R. Wallace, J. Gach, Springer Science+Business Media, Nowy Jork 2008, s. 629–657.

Goffman E., *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*, Anchor Books, Nowy Jork 1961.

Grob G. N., *The Attack of Psychiatric Legitimacy in the 1960s: Rhetoric and Reality*. [w:] „Journal of the History of the Behavioral Sciences”, nr 47, 2011.

Grzesiuk L., Suszek H., *Psychoterapia. Teoria*, Eneteia, Warszawa 2005.

Hartwell, C. E., *The Schizophrenogenic Mother Concept in American Psychiatry*, [w:] „Psychiatry”, nr 59, 1996, s. 288.

Horwitz A. V., *Help-seeking Processes and Mental Health Services*, [w:] „New Directions for Mental Health Services”, nr 36, 1987.

Karow A. i in., *Cost-effectiveness of 12-month Therapeutic Assertive Community Treatment as Part of Integrated Care Versus Standard Care in Patients with Schizophrenia Treated with Quetiapine Immediately Release (ACCESS Trial)*, [w:] „The Journal of Clinical Psychiatry”, nr 73, 2012.

Laing. R. D., *The divided self: An existential study in sanity and madness*, Tavistock, Londyn 1960.

- Lamb H. R., Bachrach L. L., *Some Perspectives on Deinstitutionalization*, [w:] „Psychiatric Services”, nr 52, 2001.
- Lilienfeld S. O. *Distinguishing Scientific from Pseudoscientific Psychotherapies: Evaluating the Role of Theoretical Plausibility, With a Little Help From Reverend Bayes*, [w:] „Clinical Psychology: Science and Practice”, nr 18, 2011.
- Mulder R. T., *Why Study The History of Psychiatry?*, [w:] „Australian and New Zealand Journal of Psychiatry”, nr 27, 1993.
- Nasser M., *The Rise and Fall of Anti-psychiatry*, [w:] „Psychiatric Bulletin”, nr 19, 1995.
- Neill J., *Whatever Became of the Schizophrenogenic Mother?*, [w:] „American Journal of Psychotherapy”, 64, 1990.
- Norcross J. C., *Psychotherapy relationships that work. Therapist contributions and responsiveness to patients*, Oxford University Press, Nowy Jork 2002.
- Pietkiewicz I. J., Lecoq-Bamboche M., *Exorcism Leads to Reenactment of Trauma in a Mauritian Woman*, [w:] „Journal of Child Sexual Abuse”, nr 28, 2017.
- Porter R., *Madness: A Brief History*, Oxford University Press, Nowy Jork 2003.
- Rissmiller, D. J., Rissmiller J. H., *Evolution of the Antipsychiatry Movement into Mental Health Consumerism*, [w:] „Psychiatric Services”, nr 57, 2007.
- Rogers C. R., *On becoming a person: A therapist's view of psychotherapy*, Houghton Mifflin Company, Boston 1961.
- Shorter E., *History of Psychiatry*, [w:] „Current Opinion in Psychiatry”, nr 21, 2008.
- Idem, *How everyone became depressed: The rise and fall of the nervous breakdown*, Oxford University Press, Nowy Jork 2013.
- Szasz T., *The manufacture of madness: A comparative study of the mental health movement*, Harper & Row, Nowy Jork 1970.

Thiher A., *Revels in madness: Insanity in medicine and literature*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2004.

Van Praag H. M., *The Scientific Foundation of Anti-psychiatry*, [w:] „Acta Psychiatrica Scandinavica”, nr 58, 1978.

Biogram: Piotr Kałowski – ukończył studia magisterskie z psychologii i z filologii angielskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Obecnie jest doktorantem na Wydziale Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jego zainteresowania naukowe obejmują psycholingwistykę, psychoterapię oraz historię psychologii.

BEATA HOFFMANN (WARSZAWA)

Odmienne stany świadomości: od kontestacji do konsumpcji

Streszczenie: Wielowiekowa historia używek ukazuje, że ludzie od stuleci dążyli do osiągnięcia odmiennych stanów świadomości, zaś same substancje spełniały różne funkcje. O ile w kulturach tradycyjnych były one przede wszystkim elementem kultu, a ich stosowanie związane było ze sferą rytualną, to współcześnie stały się niemal powszechnym składnikiem rzeczywistości społecznej. Począwszy od okresu powojennego narkotyki były czynnikiem generującym grupy młodych ludzi i stawiającym ich w opozycji nie tylko do władzy i starszego pokolenia, ale i do tych wszystkich, którym narkotyki były obce. Szczególną rolę w „kulturze narkotykowej” odegrała druga połowa lat 60. XX wieku. Mimo, że substancje psychoaktywne są nadal obecne w kulturze młodzieżowej, zasadniczej zmianie uległa ich funkcja. Narkotyki wydają się dziś zaspokajać w znacznie większym stopniu potrzeby konsumpcyjne niż egzystencjalne, jak miało to miejsce w czasach kontrkultury.

Słowa kluczowe: kontrkultura, narkotyki, młodzież, substancje psychoaktywne, kultura

Summary: The centuries-old history of stimulants shows that people for centuries have sought to achieve different states of consciousness and the substances themselves have fulfilled various functions. While

in traditional cultures they were primarily an element of worship and their application was connected with the ritual sphere, they have now become almost a common component of social reality. Starting from the post-war period, drugs have been a factor generating groups of young people and putting them in opposition not only to the authorities and the older generation, but also to all those for which drugs were alien. A special role in "drug culture" was played by the second half of the 1960s. Although psychoactive substances are still present in youth culture, their function has fundamentally changed. Today drugs seem to meet more consumable than existential needs as it was in the counterculture times.

Keywords: counterculture, drugs, youth, psychoactive substances, culture

Wielowiekowa historia używek ukazuje, że ludzie od stuleci dążyli do osiągnięcia odmiennych stanów świadomości, same zaś substancje spełniały różne funkcje, wpisane były zarówno w religijne, jak i świeckie elementy życia człowieka. W tym miejscu pragnę jedynie skoncentrować się na roli, jaką substancje psychoaktywne odegrały w tzw. kulturze młodzieżowej (z uwzględnieniem ruchów kontrkulturowych) oraz różnych obszarach kultury dominującej¹, którą tak trudno od kultury młodzieżowej oddzielić.

Od połowy lat 50. głównie w Stanach Zjednoczonych, a także niektórych krajach Europy zachodniej, zaczęły zachodzić przemiany społeczne i obyczajowe, które doprowadziły do ukształtowania się młodzieży jako odrębnej kategorii nie tyle w wymiarze demograficznym, co społecznym. Wśród atrybutów młodzieżowego stylu życia znalazły się:

1 M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2005.

ubiór, słuchana muzyka, język, sposób spędzania czasu wolnego, jak i używki.

Jako pierwsi idee amerykańskiego społeczeństwa konsumpcyjnego lat 50. XX wieku odrzucili bitnicy (*beat generation*). Nie akceptując konserwatywnych ideałów panujących szczególnie w amerykańskich rodzinach klasy średniej, bitnicy stworzyli własne środowisko otwarte na wszelkie inności. Zarówno ich twórczość, jak i światopogląd w ogromnym stopniu ukształtowała postać Humphry Osmonda – brytyjskiego psychiatry prowadzącego intensywne badania nad środkami psychodelicznymi, autora terminu „psychodeliczny”² rozumianego jako poszerzający umysł. Nie mniejszy wpływ wywarły dzieła poety, powieściopisarza, nowelisty i eseisty – Aldousa Huxleya.

Pierwszy, pozbawiony medycznego znaczenia autoeksperyment z użyciem LSD przeprowadzony został na początku 1951 roku przez Ernsta Jüngerą. Czyniąc własne doświadczenia narkotykowe „bohaterami” swych niektórych książek, jak *Annäherungen: Drogen und Rausch*³, stał się jednym z najpopularniejszych pisarzy-myślicieli w środowisku bitników.

Od tego czasu LSD zaczęło być zażywane przez ludzi wywodzących się ze środowisk twórczych; pisarzy, malarzy, muzyków oraz osoby, które można nazwać duchowymi poszukiwaczami. Konopie z kolei miały umożliwić zniesienie wszelkich twórczych i pozatwórczych ograniczeń, były najefektywniejszą metodą poszerzenia świadomości i kontak-

2 Pochodzi od *psyche* – umysł i *delos* – transformujący.

3 E. Junger, *Annäherungen: Drogen und Rausch*, (1970), Klett-Cotta, Stuttgart 2008.

tu z transcendencją⁴. Przeżycia uzyskane w wyniku działania substancji psychoaktywnych, szczególnie LSD, wносиły nowe spojrzenie na istotę procesu twórczego i dotyczyły tak wielu obszarów działalności artystycznej, że nadano im wspólną nazwę – sztuki psychodelicznej⁵. Artystyczne i literackie utwory-manifesty stworzyły podatny grunt pod późniejsze ruchy kontestacyjne, a szczególnie na kontrkulturę hipisów drugiej połowy lat 60. XX wieku.

Pod koniec lat 50. LSD zostało zagarnięte wielką falą odurzania, szczególnie silnie zaznaczającą swoją obecność w Stanach Zjednoczonych, a także w niektórych krajach Europy Zachodniej. Już na początku lat 60. popularność tej substancji wzrosła do tego stopnia, że zaczęła ona zajmować czołowe miejsce wśród odurzających specyfików rodzącej się powoli kontrkultury.

Mimo że bitnicy nie odegrali tak istotnej roli wśród młodzieży brytyjskiej, jak miało to miejsce w Stanach Zjednoczonych, również w Londynie substancje psychoaktywne stały się bardzo powszechne. Wzrost liczby imigrantów z Karaibów przywożących ze sobą własne konopie przyczynił się do popularyzacji tego narkotyku wśród młodzieży brytyjskiej. Równie rozpowszechnione stały się psychostymulanty, które opanowały londyńskie kluby⁶. Czarny rynek rozkwitał dzięki takim środkom jak: siarczan amfetaminy (*Bennies*), deksamfetamina (*De-*

4 R. A. Wilson, *Sex, narkotyki i okultyzm [Sex, Drugs & Magick. A Journey Beyond Limits]*, 1987] Graffiti, Toruń 2002, s. 110.

5 Określenie to odnosi się do twórczości powstałej pod wpływem środków odurzających (w największym stopniu LSD) i dotyczy sytuacji, w której narkotyki stają się źródłem inspiracji twórczej i kształtuje obraz dzieła. (B.H.).

6 P. Robson, *Narkotyki, część II [Forbidden drugs: Understanding drugs and why people take them]*, tłum. C. Juda, Medycyna Praktyczna, Kraków 1997.

xies), metylfenidat (*Rit*), metylamfetamina (*Meths, crystal*) i Durophet (*black bombers*)⁷.

W 1960 roku powstała w Londynie subkultura „mod”⁸. Wśród atrybutów charakteryzujących znalazły się nie tylko skuter, rodzaj słuchanej muzyki, ubiór, ale też styl życia, którego istotnym elementem było „rekreacyjne” zażywanie psychostymulantów. Szczególną popularnością wśród modsów cieszył się Drinamyl (*Purple Hearts*) – bardzo niebezpieczna mieszanka amfetaminy i barbituranów. To właśnie dzięki amfetaminie możliwe stały się całonocne imprezy w klubach, a niekiedy i w domach, „rozszerzeniu” uległo poczucie czasu wolnego, trwającego aż do rannych godzin. Czas ten był swoistą alternatywą do „szarej codzienności” pochodzących z klasy robotniczej modsów. To właśnie narkotyki stwarzały im poczucie „lepszego życia” i umożliwiały wyjście poza codzienne czynności⁹. Dodatkowo często zastępowały alkohol, zwłaszcza piwo będące trunkiem rodziców. Jak podkreśla Andrew Wilson¹⁰, amfetamina nie była kojarzona z „intoksykacją”, a z „fajnym życiem na obrotach”. Nic więc dziwnego, że marihuana, ze względu na swoje relaksacyjne działanie, nie cieszyła się popularnością wśród modsów.

Od tego czasu można zaobserwować zmianę znaczenia i funkcji środków psychoaktywnych. O ile wcześniej służyć

7 Ibidem.

8 Więcej: D. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Methuen, York 1979.

9 Więcej: Ibidem; Idem, *The Meaning of Mod*, [w:] *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, red. S. Hall, T. Jefferson, Routledge, London 1993.

10 Więcej: A. Wilson, *Mixing the Medicine: The unintended consequence of amphetamine control on the Northern Soul Scene*, Internet Journal of Criminology, 2008, <http://www.internetjournalofcriminology.com/Wilson%20-%20Mixing%20the%20Medicine.pdf> [dostęp: 17.01.2014].

miały przede wszystkim bitnikom w poszerzaniu świadomości ukierunkowanej na twórczość, o tyle już na przełomie lat 50. i 60. narkotyki miały przyczynić się do dobrej zabawy.

W tym czasie w Stanach Zjednoczonych zachodziły inne procesy. Na początku lat 60. większość bitników przeniosła się do dzielnicy Haight Ashbury¹¹. Od 1963 roku obserwowano zwiększający się przyływ młodych ludzi do tej części miasta. W tym czasie rozpoczęła się stopniowa ewolucja znanych tu wzorców życia w kierunku stylu hipisowskiego¹², który zapanował ostatecznie od roku 1967¹³. Wśród przybywających do Haight Ashbury byli też trzej naukowcy: Ralph Metzner, Richard Alpert (Ram Dass) i Timothy Leary.

Badania nad działaniem LSD prowadzone przez Leary'ego początkowo w środowisku akademickim szybko utraciły naukowy charakter, zamieniając się w długotrwałe narkotyczne imprezy z udziałem zarówno studentów, jak i osób spoza środowiska akademickiego¹⁴.

W związku z zaistniałą, nieakceptowaną przez władze uczelni sytuacją, w 1963 roku Leary wraz ze swoim współpracownikiem Alpertem zwolnieni zostali z etatów nauczycielskich Uniwersytetu Harvarda. Utracenie naukowego etatu nie tylko nie przeszkodziło Leary'emu w propago-

11 Dzielnica ta nazywana jest obecnie żartobliwie Hashberry: hash jest skrótem od słowa „haszysz” (czyli marihuana), berry – końcówka występująca w angielskich nazwach niemal wszystkich owoców jagodowych; na podstawie: K. Jankowski, *Hipisi w poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Wydawnictwo Jacek Santorski &CO, Warszawa 2003, s. 62.

12 W prasie San Francisco słowo „hippie” pojawiło się w 1965 roku na oznaczenie przybyszów, którzy pojawili się w starej dzielnicy beatników Haight Ashbury. Na podstawie: Ibidem, s. 60.

13 A. Wilson, *op. cit.*

14 K. Jankowski, *op. cit.*, s. 60.

waniu swoich poglądów, a wręcz dostarczyło mu nowych zwolenników doskonale wpisujących się w kontrkulturowe trendy połowy lat 60.

Lata te stały się dla młodzieży okresem bardzo znaczącym, czasem kreowania nowych postaw, zmiany świadomości i niezwyklej przemian obyczajowych, zwłaszcza w dziedzinie seksualności i związanych z nią zachowań oraz wspomnianych używek.

Niektóre narkotyki stały się istotnym elementem nowego modelu życia opartego na idei rozszerzania świadomości. Najczęściej stosowanym środkiem było LSD umożliwiające osiągnięcie efektu rozszerzania wymiarów czasu i przestrzeni. Pewnym powodzeniem cieszyły się też grzybki psychoaktywne¹⁵. Ideologia hipisów „kłóciła” się z przyjmowaniem środków pobudzających¹⁶, zaś hamujące działanie na układ nerwowy i usypiające właściwości heroiny uniemożliwiały intensywne przeżywanie świata i wnikanie w głąb siebie, w związku z czym również nie cieszyła się ona popularnością.

Odczucia uzyskane pod wpływem LSD traktowane były jako duchowa iluminacja, a sam środek stał się gwarantem przeżycia mistycznego, elementem poznawczym, środkiem uwalniającym od zahamowani i umożliwiającym przeżycia religijne.

W tym samym czasie powstawała muzyka, która już w założeniu miała towarzyszyć odmiennym stanom świadomości. Właściwości substancji psychoaktywnych opiewali wcześniej wędrowni bardowie, lecz to dopiero *psychedelic*

15 P. Stamets, *Psilocybin Mushrooms of the World*, Ten Speed Press, Berkeley 1996, s. 46–52.

16 Z wyjątkiem *ecstasy* ze względu na „prospołeczne” funkcje tego środka (B.H.).

rock, nazywany niekiedy *acid rockiem* nawiązywał zarówno improwizowanym brzmieniem, jak i często warstwą tekstową utworów do stanów postnarkotycznych.

Doświadczenia narkotyczne wywarły też wyjątkowy wpływ na twórczość wielu brytyjskich zespołów muzycznych oraz solowych artystów. Nie ominęły one również twórczości literackiej. Można powiedzieć, że bezpośrednie relacje między sztuką i narkotykami wykroczyły poza wąski krąg bitników, stając się praktyką masową wielu ówczesnych mniej popularnych pisarzy. Pod wpływem przeżyć będących efektem działania substancji psychoaktywnych się sztuka psychodeliczna. Ważną częścią literatury, muzyki i filmu stały się dzieła wytworzone w narkotycznej poetyce, pozwalającej na opisowe oddanie doświadczenia narkotycznego poprzez stymulację stanów granicznych z transem, medytacją lub hipnozą¹⁷.

Z czasem zaczęło jednak dochodzić do zmiany postaw niektórych muzyków względem substancji psychoaktywnych. Często sami uzależnieni od narkotyków zaczęli widzieć w nich zagrożenie, które przekładało się na treść utworów, pozbawionych psychodelicznej euforii. Również śmierć wielu czczonych artystów takich jak Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin czy Jim Morrison rzuciła cień na psychodeliki.

Teksty utworów muzycznych nie informowały już jedynie o narkotycznych przeżyciach ich autorów, lecz wielokrotnie poruszały problemy wynikające z zażywania substancji psychoaktywnych (*The Animals: The Black Plague*, 1967, *The*

17 K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008, s. 157–158.

Raiders: *Kick*, 1966)¹⁸. Nie oznaczało to jednak rezygnacji przez młodych ludzi z używek w ogóle, z pewnością jednak zaczęła zmieniać się „scena narkotykowa” i jej „aktory”. Miejsce LSD zaczęły coraz częściej zajmować środki o nasennym i przeciwlękowym działaniu – benzodiazepiny.

Podobna sytuacja miała miejsce w Polsce. Tu jednak, w przeciwieństwie do Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej, narkomania młodzieżowa jako zjawisko społeczne pojawiła się na przełomie lat 60. i 70.¹⁹. Skala tego problemu była jednak w stosunku do lat późniejszych niewielka. W tym czasie do Polski zaczęły przenikać echa kontrkultury, a przede wszystkim ideologii hipisowskiej.

Ze względu na utrudniony dostęp do prawdziwych narkotyków wśród młodzieży hipisującej panowała moda na eksperymentowanie z różnymi preparatami: rozpuszczalnikami chemicznymi, niektórymi gatunkami roślin, a nawet proszkiem do prania. Ponadto powodzeniem cieszyły się leki psychostymulujące, jak psychedryna lub fenmetrazyna, a także leki wywołujące zaburzenia świadomości jak parkopan lub astmosan²⁰.

18 Należy podkreślić, że pomimo wielu utworów afirmujących używki, również w późniejszych latach rozwoju rocka można było spotkać teksty będące w wyraźnej opozycji do substancji psychoaktywnych. Wiele z utworów, jak choćby polskiej grupy Dżem, amerykańskich zespołów: Alice in Chains, Aerosmith, Red Hot Chili Peppers, Bad Brains czy znanych z „rozrykowanego stylu życia” – Guns N'Roses, irlandzkiego U2, Stinga czy wielu innych wykonawców (B.H.).

19 B. Wojnarowska, M. Staniszek, *Uczeń a narkotyki. Jak zapobiegać i pomóc*, Instytut Matki i Dziecka, Warszawa 1991, za: J. Rogala-Obłękowska, *Młodzież i narkotyki. Rodzinne czynniki ryzyka nałogu*, Wyd. ISNS UW, Warszawa 1999.

20 Ibidem.

Od 1972 roku zainteresowanie polskiej młodzieży środkami uzależniającymi systematycznie wzrastało i przenosiło się na różne środowiska, a czynnikami sprzyjającymi upowszechnianiu narkotyków były komuny hipisowskie i zloty²¹.

Na przełomie lat 60. i 70. doszło do stopniowego zaniku społecznych zainteresowań młodego pokolenia. Zmalała popularność hippisów, a młodzi ludzie nie byli już tak silnie zjednoczeni wokół kontrkulturowych ideałów.

Za sprawą powstałej w połowie lat 70. subkultury punk popularność zyskały chemiczne substancje wziewne²². Łatwy dostęp do tych tanich i niebezpiecznych środków doskonale wpisywał się w punkową antyestetykę, która odrzucała zarówno hipisowską ideologię, jak i narkotyki: haszysz i LSD.

W tym samym czasie coraz większą popularnością zaczęła cieszyć się muzyczna twórczość jamajskiego artysty Boba Marleya oraz innych wykonawców reggae. Muzyka ta skupiła nie tylko zwolenników ruchu rasta, ale i wielu członków subkultury punk. Prócz wykonywania utworów reggae, część punków przejęła niektóre symbole (barwy flagi etiopskiej), jak i pewne elementy filozofii życiowej (wegetarianizm) właśnie od rastafarian²³. Część młodzieży identyfikująca się z ruchem rasta sympatyzowała również z marihuaną.

Wprowadzenie specjalnych recept na środki narkotyczne i wzmożone restrykcje ze strony aparatu ścigania nie przy-

21 Ibidem.

22 G. Marshall, *Skinhead Nation*, AK Press, Oakland 1996, s. 43.

23 *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, red. S. Bernat, Instytut Nauk o Ziemi UMCS, Komisja Krajobrazu Kulturowego PTG, Lublin 2008, s. 278.

niosły spodziewanych rezultatów, stały się natomiast impulsem do poszukiwania i eksperymentowania z różnego rodzaju środkami roślinnymi.

W tym samym roku 1976, w którym powstała w Wielkiej Brytanii subkultura punk, w Polsce dwaj studenci chemii z Gdańska wynaleźli „kompot” czyli „polską heroinę”. Środek ten był nie tylko tani, ale ogólnodostępny, gdyż wytwarzany był metodą „chałupniczą”. Dla wielu uzależnionych właśnie kompot okazał się używką idealną.

W tym czasie zaczęły zanikać wśród narkomanów idee ruchu hipisowskiego i – szerzej ujmując – kontrkultury. Jak zauważa Jolanta Rogala-Obłękowska, „branie narkotyków w coraz mniejszym stopniu było powiązane z jakąkolwiek ideologią czy rytuałem. Zanikały wśród narkomanów idee kontrkultury i kontestacji oraz poczucie wspólnoty pokoleniowej. Branie narkotyków stało się celem samym w sobie i sposobem na życie”²⁴.

Ówczesni narkomani tworzyli, nawiązując do koncepcji Clowarda i Ohlina, specyficzną „podkulturę wycofania”²⁵, zaś ich „społeczny świat” był bardzo zubożały. Granica pomiędzy „światem narkotyków” a „światem abstynencji narkotykowej” była bardzo wyraźna.

W tym okresie zaczęły pojawiać się publikacje ukazujące realia „narkomańskiego świata”. Często ich treść koncentrowała się już nie na „ideologicznych”, jak miało to miejsce wcześniej, a na przestępczych aspektach narkomanii. Trend ten zyskał popularność na wiele lat i to nie tylko w literaturze oraz w filmie, ale też w twórczości muzycznej.

24 J. Rogala-Obłękowska, *op. cit.*, s. 16.

25 R. A. Cloward, L. E. Ohlin, *Delinquency and Opportunity: A Theory of Delinquent Gangs*, The Free Press, New York 1960.

Od połowy lat 80. w Polsce wyraźnie zarysowała się zmiana modelu narkotyzowania się. Przemiany objęły nie tylko rodzaj stosowanych środków, ale dotyczyły też obniżającej się granicy wieku inicjacji narkotykowej²⁶. Do zaistniałej sytuacji przyczyniły się zarówno przepisy dotyczące rejestracji maku lekarskiego i wykupu słomy makowej, jak i przenikające do Polski z Zachodu trendy podyktowane przemianami kultury młodzieżowej.

Po okresie transformacji ustrojowej wraz ze wzrostem dostępności różnych środków psychoaktywnych ich używanie przestało dotyczyć marginalnej części społeczeństwa²⁷. Od tego czasu można było mówić nie tylko o nowym okresie w polskiej narkomanii, ale i o kulturowych przeobrażeniach, które spowodowały zmianę miejsca używek w rzeczywistości kulturowo-społecznej.

Mimo iż ruch punk z jego programową „antyestetyką” zdominował kulturę młodzieżową drugiej połowy lat 70., nie był on jedynym zjawiskiem skupiającym grupy młodych ludzi. Ważną rolę w obszarze muzyki oraz kultury młodzieżowej w ogóle odegrali dwaj dzidżeje: DJ Kool Herc i Grandmaster Flash, którzy stali się współtwórcami nowego stylu muzycznego – rapu. Po latach fascynacji środkami halucynogennymi, substancją cieszącą się szczególną popularnością stała się obok heroiny kokaina. Szczyt jej spożycia przypadł na rok 1979. W połowie lat osiemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych oraz Europie pojawiła się kokaina przeznaczona do palenia (*crack*), szczególnie rozpowszechniona właśnie w środowisku nowojorskich raperów. Po 1986 roku była już nie mniej popularna wśród gangsta

26 Na podstawie: J. Rogala-Obłękowska, *op. cit.*, s. 17.

27 Ibidem, s. 3.

raperów zachodniego wybrzeża, a niedługo potem także w Europie. Mimo iż kultura hip-hopowa narodziła się w „czarnych” gettach Nowego Jorku, bardzo szybko przyjęta została przez młodzież wielu krajów świata, a pod koniec lat 80. zagościł także w Polsce. Marihuana stała się nieodłącznym elementem hip-hopowego stylu życia. Jej palenie przyczynia się według opinii większości hip-hopowych twórców do osiągania poczucia przyjemności, wytworzenia więzi z grupą, wykreowania wspólnoty i środowiska wzajemnej akceptacji. Należy jednak podkreślić, że pełna afirmacja marihuany nie oznaczała aprobaty innych używek, co niestety bywa przypisywane polskiej kulturze hip-hopu.

Według wielu opinii filozofia lat 60. i towarzyszące jej psychodeliki przeżyła renesans w drugiej połowie lat 80. W tym czasie niezwykle intensywnie zaczęła rozwijać się subkultura, a raczej kultura *rave* (techno)²⁸, w której narkotyki odegrały rolę pierwszoplanową.

Zjawisko clubbingu z ciekawostki urosło do rangi pokoleniowego przeżycia, zdefiniowało nową generację²⁹, zaś narkotyki w istotny sposób współtworzyły tę kulturę³⁰. Podstawowe wartości „filozofii” *rave*: tolerancja, zabawa,

28 W części poświęconej kulturze *Rave* wykorzystałam niektóre fragmenty własnego artykułu: *Techno – subkultura smutku*, [w:] „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze”, Instytut Rozwoju Służb Społecznych, nr 6, czerwiec 2001, s. 8–1.

29 B. Winczewski, *Human traffic*, [w:] „Machina”, nr 5 (50) maj 2000.

30 M. Collin, *Odmienny stan świadomości. Historia kultury ekstazy i acid house*, [Altered state. The Story of Ecstasy Culture and Acid House, 1998], tłum. M. Bugajska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2006; J. Fritz, *Rave Culture: An Insider's Overview*, Small Fry Press, 1999; N. Saunders, *Ecstasy Reconsidered*, Nicholas Saunders Publ., 1997; Idem, R. Doblin, *Ecstasy: Dance, Trance and Transformation*, Quick American a division of Quick Trading, Piedmont (U.S.), 1996.

wolność, spontaniczność, otwartość na innych, realizowane były w różnych obszarach życia: poglądach, postawach i osobistych wyborach. Ich aprobata wyrażała się zarówno w swobodnym przedstawianiu swoich opinii, zachowań seksualnych, jak i w decyzji dotyczących zażywania substancji psychoaktywnych³¹. Właśnie pod względem znaczenia używek (pełna akceptacja), wyglądu uczestników („wesole”, jaskrawe kolory, spodnie biodrówki, buty na wysokich koturnach ...), jak też stosunku do świata (tolerancja dla wszelkiej odmienności, idee radykalnego pacyfizmu) czy fascynacji wolnym seksem, subkultura techno jawiła się niekiedy jako pewna kontynuacja epoki *flower power* drugiej połowy lat 60. Jednak techno nie było wyłącznie „odnowioną” wersją pokolenia „dzieci kwiatów”. Muzyka ta zapoczątkowała zmianę postaw wobec nowych technologii, fascynację najnowszymi osiągnięciami z dziedziny rzeczywistości wirtualnej, cyberprzestrzeni i infostrady. Co ważne, dotychczasowe subkultury wyrastały ze sprzeciwu wobec świata dorosłych. Techno było pierwszą, która się nie buntuje³².

Określane bywało mianem „hedonistycznej zabawy” pograżonych w narkotycznym, samotnym transie dzieci z dobrych domów³³. Jak wskazywały badania, właśnie problem „subkulturowej” samotności pojawił się jako całkiem nowe zjawisko.

31 Więcej: A. McRobbie, Shut Up and Dance: Youth Culture and Changing Modes of Femininity, *Cultural Studies* t. 7, z. 3, 1993, s. 406–426; <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502389300490281?journalCode=rcus20#.UtvC8LDxLcs> [dostęp: 22.09.2010].

32 J. Podgórska, *Technoobrzęd*, [w:] „Polityka”, nr 1 (2070), styczeń 1997.

33 Cf.: ibidem.

Wielbiciele techno nie dostrzegają w zasadzie żadnej wspólnej dla siebie płaszczyzny, poza uczestnictwem w imprezach i słuchaniem muzyki. (...) parkiet w klubie to miejsce, gdzie każdy bawi się sam, w swoim świecie, więc nie ma znaczenia, kim jest ten, kto tańczy obok. W zasadzie nie występuje poczucie wspólnoty ani potrzeba utożsamiania się z innymi technomanami.³⁴

Stwierdzenie to rodzi pytanie, czy uczestnictwo w imprezach techno było w ogóle uczestnictwem grupowym?

Miłośnicy techno wielokrotnie mówią o swej otwartości na „świat”, na ludzi, o ogromnej tolerancji dla wszelkiej inności. Przedstawiają zarówno siebie, jak i innych uczestników tego zjawiska jako „ludzi trochę bardziej szalonych, zwariowanych i wesołych”³⁵. Z drugiej zaś strony obok indywidualnych predyspozycji do przeżywania owej wszechobecnej radości, otwarcie wymieniają narkotyki – środki, bez których żadna radosna zabawa nie byłaby możliwa. Jak zastanawia się Steven Turner „ci, którzy biorą narkotyki lub poddają się wprawiającej w trans muzyce, z pewnością mają chwilowe poczucie wewnętrznej przemiany, lecz skąd mogą być pewni, że jest to przemiana duchowa? A może to tylko działanie neuroprzekazników na synapsy?”³⁶

O ile wspólnotowe idee wyraźnie dominowały zarówno w światopoglądach, jak i stylu życia hipisów, o tyle w przypadku technomanów wydają się one nieprzekonywujące. Silna empatyczna postawa, jaka cechuje wielu uczestników tej (sub)kultury, jest najczęściej „chemicznie wywoływa-

34 E. Wojciechowska, *op. cit.*

35 Ibidem.

36 S. Turner, *op. cit.*, s. 220.

na i wspomagana”, a otwartość na innych wydaje się mieć miejsce w ograniczonym czasie i miejscu (techno imprezy). Zmieniła się w tym przypadku również funkcja przyjmowanych narkotyków. O ile według opinii hipisowskich „kapłanów”³⁷ jedynym „świętym lekiem” jest LSD przyjmowane w celu uzyskania stanu umysłu odpowiadającemu satori, tj. „dającemu oświecenie” w znaczeniu buddyzmu zen, to już w przypadku zwolenników techno wydają się służyć przede wszystkim dobrej zabawie, której poczucie wspólnoty, ułatwione wyrażanie emocji, uwolnienie od zahamowań, również seksualnych jest, stałym elementem. Mimo że wśród podstawowych efektów działania MDMA³⁸ jest zniesienie strachu i napięcia mięśniowego, a środek ten powoduje wyjątkowy efekt empatii³⁹, trudno zgodzić się ze stwierdzeniem Fritza, jakoby ecstazy było dla kultury rave tym czym LSD dla psychodelicznego ruchu lat sześćdziesiątych⁴⁰.

Trudno też znaleźć podobne postawy społeczne: o ile hipisi zanegowali wartości konsumpcyjne i „podpisali się” pod ogłoszonym przez Leary’ego „zmierzchem starych amerykańskich bogów: pieniądza i pracy”⁴¹, o tyle uczestnicy technokultury są zorientowani na szeroko rozumianą konsumpcję, która nie koliduje z „normami” społeczeństwa ponowoczesnego.

37 Cf.: K. Jankowski, *op. cit.*

38 Innym, chętnie stosowanym narkotykiem jest amfetamina, natomiast przypadki stosowania marihuany, ketaminy, kokainy, grzybów halucynogennych, jak i LSD występują relatywnie rzadko. Wiele narkotyków stosowanych jest w sposób kombinowany (polydrug use) w celu osiągnięcia nieznanymi dotąd efektów.

39 Więcej: N. Saunders, *op. cit.*

40 Więcej: J. Fritz, *op. cit.*

41 K. Jankowski, *op. cit.*, s. 60.

Analiza miejsca narkotyków w kulturze i obyczajowości przełomu wieków pokazała, że substancje psychoaktywne stały się jej trwałym elementem. Tendencje te można zaobserwować zarówno w zagranicznych, jak i polskich przekazach kultury popularnej.

O ile w filmach z wcześniejszych okresów jednoznaczne treści ukazywały przede wszystkim negatywne strony nałogu narkotykowego, to w ostatnich latach sytuacja wygląda już odmiennie. Narkotyki oraz ich zażywanie traktowane często są jako naturalny element życia młodych (a czasami i nieco starszych) ludzi.

Lata 90., a zwłaszcza ich druga, połowa przyniosły ogromne zmiany, zaskakujące ówczesnego odbiorcę filmowych przekazów. Twórcy filmowi wyraźnie odeszli od propagowania wzorca zniszczonego narkomana, przedstawiając ogromną rolę, jaką środki psychoaktywne odgrywają w show biznesie, świecie artystycznym czy tworzonych przez nastolatków różnego rodzaju grupach rówieśniczych (np. *Acid House*, *Human Traffic*, *Las Vegas Parano...*). Treść i montaż wielu filmów przywołuje na myśl sceny towarzyszące przeżyciom narkotycznym: (*Drugstore Cowboy*, *Natural Born Killers*). Charakterystyczna, „szarpana” ścieżka dźwiękowa, gra świateł, cieni i często oderwana od prezentowanych obrazów narracja zdaje się tu wpisywać w ówczesny nurt psychodeliczny.

Również seriale obyczajowe stały się obszarem częstych nawiązań do „narkokultury”. Można w nich odnaleźć metody uprawy konopi, zaznajomić się z technikami skręcania i palenia marihuany, a nawet poznać potrawy wykorzystujące „boskie ziele”. Pochodne konopi przedstawiane są jako środek niegroźny, element stylu życia gwarantujący relaks, dobre kontakty z otoczeniem, komfort psychiczny.

Część filmów zakwestionowała sens nielegalności w odniesieniu do marihuany, a nawet „kpiła sobie” z przepisów i ewentualnych sankcji: Miranda Hobbes z serialu „Sex w wielkim mieście” paliła skręta niemal w obecności policji. Marihuana pojawia się w wielu najpopularniejszych serialach w różnych kontekstach, jak choćby: *Californication*, *Brotherhood*, *Gotośwe na wszystko*, *Kochane kłopoty*, *Imprezowo*, *Na imię mi Earl*, *Trawka (Showtime)*, jak i wielu innych, w których niezwykle rzadko prezentowana jest w charakterze zagrażającej zdrowiu substancji.

„Świat narkotyków” wyraźnie wytworzył specyficzny język, w którym pojawiały się słowa i określenia związane bądź z samym narkotykiem, bądź z jego zażywaniem. Narkotyki stały się obecne w reklamie; język sloganów reklamowych często nawiązywał do stanów ponarkotycznych: różnego rodzaju „odloty” i „odjazdy” stały się powszechne. Środkami odurzającymi „przepełniona” była prasa gier platformowych i komputerowych (i to zarówno w obszarze języka gier, jak i specyficznej – „pokwasowej” i „pospeedowej” atmosfery promieniującej z treści artykułów).

Substancje zmieniające świadomość „zagościły” w Internecie. Stał się on nie tylko miejscem wymiany informacji na tematy związane z narkotykami, ale i środkiem kształtującym pozytywne względem nich postawy.

Przełom XX i XXI wieku obfitował w literaturę fabularną związaną z narkotykami. Powieść *Narkomani i Chrystus* Wojciecha Żmudzińskiego (1998) ukazała „narkomański zyciorys”, a *Heroina* Tomasza Piątka (2002) standardy dwudziestopięciowiecznej narkomanii. Również literatura zagraniczna nie pozostała pozbawiona problematyki narkomanii. W 2005 roku ukazał się *Diler* Camerona White’a, będący prawdziwą historią życia autora. Książka poruszyła

opinię publiczną, gdyż pokazała, że nawet diler może być szanowanym człowiekiem, dzięki podwójnemu życiu, jakie prowadzi. Z kolei *Trainspotting* (2010) Irvine'a Welsha okazała się niestandardową, pełną groteskowego humoru powieścią o życiu młodych ludzi sięgających po narkotyki. Jej powodzenie było tak duże, że doczekała się nie mniej doskonałej ekranizacji.

W tym czasie substancje psychoaktywne nadal obecne były w muzyce, tyle, że poza warstwą tekstową utworów. Zdobiły okładki płyt (np. charakterystyczny listek – symbol marihuany). Powstały utwory muzyczne poświęcone narkotykom i w większości przypadków, nie miały charakteru ostrzegawczego. Raper Rick Ross w kompozycji *Hustlin* utrzymanej w dosadnej, charakterystycznej dla rapu obyczajowości językowej, opowiada o narkobiznesie. Jeden z najwybitniejszych twórców amerykańskiej sceny alternatywnej lat 90. – Elliott Smith, silnie uzależniony od alkoholu – nagrywa utwór *The White Lady Loves You More*, gdzie tytułową bohaterką może być tu zarówno kokaina, jak i heroina. Za sprawą amerykańskiego zespołu Buckcherry kokaina „przedostała się” do hard rocka (co nie jest zjawiskiem częstym), a wykrzykiwany refren utworu „Lit up” miał przekonywać słuchacza, że kokaina to specyfik, który warto kochać. W 2006 roku brytyjski duet Goldfrapp tworzący muzykę elektroniczną nagrał utwór zatytułowany *Ride a White Horse*, który wyraża tęsknotę za kokainą. Z kolei Nowojorska grupa alternatywno-revivalowa Interpol w refrenie utworu *Rest My Chemistry* (2010) przekonywała, że wieczór bez narkotyków jest stracony.

Narkotyki nie ominęły obszaru mody czy nawet nazw niektórych produktów perfumeryjnych jak np. *Opium* (YSL) opakowane we flakon. Inspiracją dla twórcy butelki

było tradycyjne japońskie pudełeczko *inro* służące do przechowywania tytoniu, suszonego opium i mielonych niedojrzałych makówek maku lekarskiego.

Podobne symbole występują do dziś także w „marketingowym” obszarze popkultury: symbole zaczerpnięte ze świata narkotyków (najczęściej wspomniany już listek marihuany) zdobią koszulki chętnie kupowane przez młodzież. Powszechne są też w sprzedaży obok innych wyrobów jubilerskich kolczyki czy wisiorki w kształcie „boskiego ziela”, a także różnego rodzaju gadżety umilające palenie i przynoszące ich sprzedawcom pewne dochody: fiki, bibułki o wyszukanych wzorach i zapachach, a także fajki wodne.

Istnienie Muzeum Haszyszu, Marihuany i Konopi w Amsterdamie dowodzi zmiany statusu narkotyków w odbiorze społecznym. Można powiedzieć, że narkotykom nadano inny wymiar: „zasłużyły”, by stać się nie tylko atrakcją turystyczną, ale i obiektem muzealnym. Pojawienie się „mody” na żywność z dodatkiem konopi indyjskich dowodzi wyjątkowej popularyzacji tej używki, jak i zmiany jej znaczenia: z narkotyku do przyprawy kulinarnej.

Warto też wspomnieć o ciekawym z punktu widzenia problematyki zjawisku turystyki narkotykowej⁴². Ten rodzaj podróżowania generuje wiele problemów formalnych związanych zarówno ze zdefiniowaniem samego narkotyku, z kwestiami regulacji prawnej w danym kraju, jak i motywacji podróżujących, jednak pojęcie „turystyki narkotykowej” odnosi się najczęściej do wyjazdów ukierunkowanych na legalne nabywanie, spożywanie (w niektórych przypadkach –

42 Więcej: B. Hoffmann, *Narkoturystyka*, [w:] „Remedium”, nr 6 (244), czerwiec 2013, Państwowa Agencja Rozwiązywania Problemów Alkoholowych i ETOH – Fundacja Rozwoju Profilaktyki, Edukacji i Terapii Problemów Alkoholowych.

uprawę) substancji psychoaktywnych. Istnieją też propozycje, aby termin „turystyka narkotykowa” odnosił się do tych form podróży, w których zażywanie narkotyków jest celem głównym. Mimo że narkoturystyka zapoczątkowana została w latach 60. XX wieku przez północnoamerykańskich i zachodnioeuropejskich uczestników ruchów kontrkulturowych, a szczególnie hipisów, to właśnie w ostatnim czasie nastąpiła intensyfikacja zjawiska.

Należy jednak podkreślić, że na przestrzeni lat ta forma podróżowania ulegała pewnym przekształceniom. Zmiany wyrażały się przede wszystkim w poszerzaniu narkotykowej oferty, dostosowaniu turystycznego zaplecza do potrzeb obecnych narkoturystów i otwarciu nowych kierunków geograficznych. Bez wątpienia zmianie uległa też w istotnym stopniu motywacja. O ile podróżujący hipisi oczekiwali dzięki swym podróżom duchowej transformacji, współcześni narkoturystyści nastawieni są głównie na zabawę i rozrywkę.

Jak dowodzi historia substancji psychoaktywnych, w miarę upływu lat następował proces ich desakralizacji. O ile w kulturach tradycyjnych były one przede wszystkim elementem kultu, a ich stosowanie związane było ze sferą rytualną, to współcześnie stały się niemal powszechnym składnikiem rzeczywistości społecznej.

Począwszy od okresu powojennego narkotyki bywały czynnikiem generującym grupy młodych ludzi i stawiającym ich w opozycji nie tylko do władzy i starszego pokolenia, ale i do tych wszystkich, którym narkotyki były obce. Postępującemu rozprzestrzenianiu się używek w kulturze masowej towarzyszyła ich stopniowa egalitaryzacja oraz oswojenie się z ich istnieniem. Nie znaczy to jednak, że rodzaj zażywanych środków oraz sam model ich przy-

owania nie podlegał również istotnym przemianom. Najistotniejsze zmiany dotyczą według mnie trzech obszarów: kontekstu zażywania substancji psychoaktywnych, modelu ich przyjmowania i dystrybucji.

Powołując się na wyniki badań własnych z lat 2005–2007, zwracam uwagę na zasadniczą zmianę postaw w stosunku do narkotyków⁴³. Zażywanie narkotyków przestało być wyróżnikiem ludzi wyalienowanych, a dla stosunkowo dużej części młodych stało się czynnością jeśli nie niemal codzienną, to znacznie powszechniejszą niż miało to miejsce choćby dwie dekady temu.

Nie bez znaczenia jest zmiana wizerunku narkomana. Trudno dziś zgodzić się z aktualnym pod koniec lat 80. stwierdzeniem Petrovića, że „narkomani obu płci ubierają się raczej niechlujnie i nie dbają o higienę”⁴⁴. Trudno też przyjąć za autorem, że styl życia narkomanów od kilkudziesięciu lat nie ulega większym zmianom⁴⁵, trudno w ogóle mówić o czymś takim jak „środowisko narkomańskie”. Większość użytkowników substancji psychoaktywnych mieści się dziś w granicach tzw. zdrowego społeczeństwa, a tzw. narkoman bardziej przypomina współczesnego konsumenta niż przysłowiowego „degenerata”.

Jedynym narkotykiem „źle kojarzącym się” jest heroina i nie sposób się tu nie zgodzić z niektórymi wypowiedziami – w dużej mierze takie właśnie jej postrzeganie ukształtowane zostało dzięki zakorzenionemu w świadomości społecznej wizerunkowi narkomana-kompociarza. Groźba uzależnienia się jest bardzo odległa i w zasadzie obejmuje

43 Więcej: idem, *Narkotyki w kulturze młodzieżowej*, Impuls, 2014.

44 S. P. Petrović, *Narkotyki i człowiek*, Iskry, Warszawa 1988, s. 53–54.

45 Ibidem, s. 53–54.

właśnie heroinę. Mimo iż kokaina jest substancją równie szkodliwą, nie wytworzyła ona równie negatywnego odbioru społecznego jak heroina.⁴⁶

Zgodnie z panującymi poglądami⁴⁷ branie narkotyków wcale nie jest jednoznaczne z uzależnieniem. Pogląd ten dotyczy przede wszystkim konopi i ecstazy, choć niekiedy i amfetaminy. Warto jednak podkreślić, że obraz kliniczny towarzyszący dominującym obecnie wzorom używania substancji psychoaktywnych zdecydowanie różni się od tego, który charakteryzował przez lata narkomanię opiatową zarówno w Polsce, jak i w wielu innych krajach. W efekcie tego coraz trudniej jest definiować uzależnienie od substancji psychoaktywnych, a wśród kryteriów diagnostycznych pojawiają się niejasne wciąż kategorie: zażywania eksperymentalnego, ryzykownego, problemowego, szkodliwego czy nadużywania.

W przypadku wielu substancji brak jest początkowo fizycznych symptomów zespołu abstynencyjnego. Osoby sięgające po narkotyki przez długi czas pełnią dotychczasowe role społeczne, nie naruszają prawa, nie zrywają ze swym dotychczasowym środowiskiem czy miejscem zamieszkania, a ich stan nie nasuwa przypuszczeń o zachodzących procesach fizycznej, psychicznej czy społecznej degeneracji.

Dominuje myślenie przyzwalające na stosowanie używek, zwłaszcza tych „miękkich”, ale nie tylko. Zarówno pojawiające się coraz częściej dyskusje na temat ich legalizacji, jak i same dowody zalegalizowania w różnych częściach świata ukazują, że brak jest jaskrawo rysującego się zagrożenia. Ani kryteria owej szkodliwości, ani perspektywa czasu, w której

46 Na podstawie badań własnych, więcej: B. Hoffmann, *op. cit.*

47 Ibidem.

negatywne następstwa mogłyby się pojawić, nie zawsze są określone, nie ma więc przed ich stosowaniem obaw.

O ile dawniej większość narkotyków zażywano w celu ucieczki od rzeczywistości, o tyle obecnie są w nią wkomponowane. Co istotne, można o nich mówić bez obaw o negatywną reakcję społeczną, bez wstydu czy poczucia winy. Zażywaniu narkotyków nie towarzyszy, jak dawniej, marginalizacja społeczna. Często wręcz przeciwnie, jak twierdzą niektórzy, to dzięki pewnym środkom – jak choćby amfetamina – możliwe staje się realizowanie społecznie pożądanego celu: zdawanie egzaminów, intensywne uczenie się i „życie na obrotach”. Sytuacja ta rodzi przekonanie, że pewne narkotyki stały się elementem życia codziennego. Mimo iż w okresie kontrkultury wydawały się być nie mniej powszechne, zdecydowanie zmienił się ich wymiar.

Jak dowodzą liczne prace⁴⁸, rytualne zastosowanie substancji psychoaktywnych w społecznościach tradycyjnych było elementem kontynuowania tradycji, środkiem umożliwiającym wpisanie się w to, co pewne i trwałe, wyrazem akceptacji zastanego porządku społecznego⁴⁹. W rozwiniętych społeczeństwach Zachodu sytuacja wyglądała odwrotnie: przez dziesięciolecia substancje psychoaktywne służyły zanegowaniu owego porządku, stały się formą ucieczki od tego, co społecznie akceptowane i utrwalane: wartości, norm, obyczajów. Współcześnie stosowane, używki nie mają – jak choćby w okresie kontrkultury – być środkiem poznania czy służyc „głębokiemu przeżywaniu rzeczywistości”, nie mają, w myśl Clowarda i Ohlina, charakteru

48 *Society and Drugs; Social and Cultural Observations*, red. R. H. Blum, Jossey-Bass, San Francisco 1970.

49 *Flesh of the Gods: The Ritual Use of Hallucinogens*, red. P. T. Furst, Waveland Pr Inc., Prospect Heights 1990.

eskapistycznego znamiennego dla narkomańskiej subkultury wycofania. Mają przede wszystkim służyć rozrywce, być elementem zabawy rozumianej jako czynność, swobodnie i samorzutnie wykonywana tylko dla pozytywnego zadowolenia, jakie daje jej dokonanie⁵⁰. Narkotyki, nie tylko miękkie, spełniają w codziennym życiu funkcję ludyczną, jednak nie w znaczeniu Huizingi. Ludyczność rozumiana jest tu nie jako gra z elementami rywalizacji pomiędzy jednostkami, która współtworzy społeczne relacje i związki⁵¹, lecz jedynie jako chęć rozrywki, zabawy, przyjemnego spędzenia czasu.

Można więc zauważyć, że współczesny model zażywania substancji psychoaktywnych wyraźnie koliduje z rozpowszechnianymi przez lata poglądami, jakoby „każde pokolenie potrzebowało jakichś środków chemicznych, by radzić sobie z życiowymi problemami”⁵². Młodzi ludzie zażywający narkotyki dla rozrywki, a taki właśnie model przeważa, traktują je zazwyczaj jako przejściową i wyraźnie eksperymentalną fazę w życiu. Owa chęć eksperymentowania podyktowana jest zarówno ich wiekiem, jak i wynikającymi z niego „przywilejami”: brakiem obaw o własne zdrowie i życie, związany z silnym mechanizmem izolowania od siebie zagrożeń, uleganie najbliższemu środowisku czy ciekawość ekstremalnych doznań. Same narkotyki wydają się dziś zaspokajać w znacznie większym stopniu potrzeby konsumpcyjne niż egzystencjalne.

50 F. Znaniecki, *Ludzie terażniejsi a cywilizacja przyszłości*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 259–260.

51 Cf. J. Huizinga, *Homo Ludens*, Czytelnik, Warszawa 1998.

52 R. Davenport-Hines, *Odurzeni. Historia narkotyków 1500–2000*, tłum. A. Cioch, W.A.B., Warszawa 2006, s. 368.

Źródła:

Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych, red. S. Bernat, Instytut Nauk o Ziemi UMCS, Komisja Krajobrazu Kulturowego PTG, Lublin 2008.

Society and Drugs; Social and Cultural Observations, red. R. H. Blum, Jossey-Bass, San Francisco 1970.

Cloward R. A., Ohlin L. E., *Delinquency and Opportunity: A Theory of Delinquent Gangs*, The Free Press, New York 1960.

Collin M., *Odmienny stan świadomości. Historia kultury ecstasy i acid house* [*Altered state. The Story of Ecstasy Culture and Acid House*, 1998], tłum. M. Bugajska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2006.

Davenport-Hines R., *Odurzeni. Historia narkotyków 1500–2000*, tłum. A. Cioch, W.A.B., Warszawa 2006.

Fritz J., *Rave Culture: An Insider's Overview*, Small Fry Press, 1999.

Flesh of the Gods: The Ritual Use of Hallucinogens, red. P. T. Furst P. T., Waveland Pr Inc., Prospect Heights 1990.

Hebdige D., *Subculture: The Meaning of Style*, Methuen, York 1979.

Idem, *The Meaning of Mod*, [w:] *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, red. S. Hall, T. Jefferson, Routledge, London 1993.

Hoffmann B., *Techno - subkultura smutku*, [w:] „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze”, Instytut Rozwoju Służb Społecznych, nr 6, czerwiec 2001, s. 8–1.

Eadem, *Narkoturystyka*, [w:] „Remedium”, nr 6 (244), czerwiec 2013, Państwowa Agencja Rozwiązywania Problemów Alkoholowych i ETOH – Fundacja Rozwoju Profilaktyki, Edukacji i Terapii Problemów Alkoholowych.

Huizinga J., *Homo Ludens*, Czytelnik, Warszawa 1998.

Jankowski K., *Hipisi w poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Wydawnictwo Jacek Santorski &CO (wyd. drugie), Warszawa 2003.

Junger E., *Annäherungen: Drogen und Rausch* (1970), Klett-Cotta, Stuttgart 2008.

Klejsa K., *Filmowe oblicza kontestacji*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008.

Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2005.

Marshall G., *Skinhead Nation*, AK Press, Oakland 1996.

McRobbie, A., *Shut Up and Dance: Youth Culture and Changing Modes of Femininity*, [w:] *Cultural Studies*, t. 7, z. 3, 1993, 406–426. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502389300490281?journalCode=rcus20#.UtvC8LDxLcs> (dostęp: 22.09.2010).

Podgórska J., *Technoobrząd*, [w:] „Polityka”, nr 1 (2070), styczeń 1997.

Robson P., *Narkotyki*, część II [*Forbidden drugs: Understanding drugs and why people take them*], tłum. C. Juda, Medycyna Praktyczna, Kraków 1997.

Rogala-Obłękowska J., *Młodzież i narkotyki. Rodzinne czynniki ryzyka nałogu*, Wyd. ISNS UW, Warszawa 1999.

Saunders N., *Ecstasy Reconsidered*, Nicholas Saunders Publ., 1997.

Idem, Doblin R., *Ecstasy: Dance, Trance and Transformation*, Quick American a division of Quick Trading, Piedmont (U.S.), 1996.

Stamets P., *Psylocybin Mushrooms of the Word*, Ten Speed Press, Berkeley 1996.

Wilson R. A., *Sex, narkotyki i okultyzm* [*Sex, Drugs&Magick. A Journey Beyond Limits*, 1987] Graffiti, Toruń 2002.

Wilson A., *Mixing the Medicine: The unintended consequence of amphetamine control on the Northern Soul Scene*, Internet Journal of Criminology, 2008, <http://www.internetjournalofcriminology.com/Wilson%20-%20Mixing%20the%20Medicine.pdf> (dostęp: 17.01.2014).

Winczewski B., *Human traffic*, [w:] „Machina”, nr. 5 (50) maj 2000.

Wojnarowska B., Staniszek M., *Uczeń a narkotyki. Jak zapobiegać i pomóc*, Instytut Matki i Dziecka, Warszawa 1991.

Znaniecki F., *Ludzie terażniejsi a cywilizacja przyszłości*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974.

Biogram: Dr hab. Beata Hoffmann – socjolog, socjolog kultury, adiunkt w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW. Główne zainteresowania naukowe: socjologia kultury, a w ostatnich latach szczególnie – socjologia zmysłów. Autorka ponad 80 prac naukowych, w tym pierwszej polskiej publikacji na temat satanizmu, pierwszej naukowej publikacji na temat perfum jako fenomenu społeczno-kulturowego. Współpraca naukowa z Uniwersytetem Pedagogicznym w Nowosybirsku, Uniwersytetem Trackim w Starej Zagorze (Bułgaria) i Uniwersytetem Ekonomicznym w Warnie. Członek zespołu recenzentów renomowanych wydawnictw naukowych, w tym: „Theory Culture & Society”, SAGE Publications Ltd.

SERGIUSZ ANOSZKO (WARSZAWA)

Kontrkultura a nowe ruchy religijne: nowa duchowość amerykańska dekady Flower Power

Streszczenie: Lata 60. XX stulecia w Stanach Zjednoczonych wywołały zmiany nie tylko w przestrzeni myśli politycznej, społecznej i kulturowej, lecz także religijnej. W tekście podejmuje się próbę skupienia na trzech głównych nurtach nowej duchowości amerykańskiej ze wspomnianego okresu. Artykuł zawiera analizę genezy nowych ruchów religijnych różnej proveniencji: orientalnych grup religijnych, wspólnot New Age oraz komun Ruchu Jezusowego (ang. *Jesus Movement*). Mimo różnorodnych odpowiedzi na wydarzenia z tamtych lat zaproponowanych przez ideologie ruchów religijnych, a także braku izomorfizmu odnośnie do esencji tychże zjawisk, należy jednak dostrzec cechy wspólne, które mogą być czynnikami reprezentatywnymi oraz atrybutywnymi grup wyznaniowych epoki hipisów. Choć wiele z powstałych wówczas grup religijnych miały charakter krótkotrwały, były one swoistym przełomem w amerykańskiej myśli religijnej, powodując i przyczyniając się do kolejnych zmian w sferze duchowej zarówno następnych pokoleń obywateli USA, jak również mieszkańców innych regionów świata, w tym Europy Środkowo-Wschodniej.

Słowa kluczowe: duchowość alternatywna, Dzieci Boga, hipisi, kontrkultura, New Age, nowe ruchy religijne, Ruch Jezusowy, Stany Zjednoczone Ameryki Północnej

Summary: The 1960s of the twentieth century in the United States caused changes not only in the space of political, social and cultural thought but also religious. The text attempts to focus on the three main trends of the new American spirituality of this period. The article contains an analysis of the origin of new religious movements of different provenance: oriental religious groups, New Age communities and the such called the Jesus Movement communes. Despite various answers to the events of those years proposed by ideologies of religious movements, as well as the lack of isomorphism regarding the essence of these phenomena, it is necessary to recognize common features that may be representative and attribute factors of religious groups of the “hippies era”. Although many of their religious groups were short-lived, nevertheless they were a kind of breakthrough in American religious thought, causing and contributing to subsequent changes in the spiritual sphere of next generations of US citizens, as well as people in other regions of the world, including Central and Eastern Europe.

Keywords: alternative spirituality, the Children of God, hippies, counterculture, New Age, new religious movements, the Jesus Movement, United States of America

Wprowadzenie

Rozumienie pojęcia *kontrkultura* przez przedstawicieli różnych dziedzin badawczych różni się od siebie w dosyć istotny sposób. W środkach społecznego przekazu bardzo często tym terminem posługiwano się, kiedy chciano określić zjawiska niemieszczące się w głównym nurcie kultury, których nie można sklasyfikować jako formy kultury tradycyjnej. To wszystko również odnosi się do kultury religijnej, która to od połowy wieku XX znajduje się w poważnym kryzysie, zwłaszcza na obszarze tzw. cywilizacji zachodniej.

Uważa się, iż kryzys religii i wiary w społeczeństwach zachodnich jest mocno powiązany ze zjawiskami o podobnej proveniencji w sferze społecznej i gospodarczej: im bardziej państwo jest zamożne, tym słabsze są w nim odwołania do transcendencji, a religia zmienia swoje podstawowe funkcje społeczne¹.

Niemiecko-amerykański filozof Herbert Marcuse (1898–1979), socjolog marksistowski, a zarazem jeden z prominentnych ideologów rewolucji obyczajowej lat 60. minionego stulecia, uważał, że kultura jest czymś w rodzaju narzędzia ucisku biologicznej i społecznej istoty człowieka. Kultura i cywilizacja, wedle myśli Marcusego, ujarzmiają ludzkie popędy życia – Eros i Tanatos – a więc, żeby się pozbyć tegoż ucisku, należy zburzyć kulturę oraz wyeliminować jej pole represyjnego działania². Różne ruchy kontestacji społecznej drugiej połowy lat 60. – początku lat 70. XX wieku stanowiły swoiste przedłużenie studenckich ruchów protestu, które zbudowały swój fundament ideologiczny na zasadach myśli Marcusego³, nazywanego przez filozofa i publicystę Leszka Kołakowskiego (1927–2009) „ideologiem obskurantyzmu”⁴. Za innego zaś ideologa kontrkultury można uważać Antonio Gramscie-

1 C. Kościelniak, *Religia i procesy sekularyzacji w kontekście kryzysu państwa dobrobytu*, [w:] „Prakseologia”, nr 157, t. 2, 2015, s. 250.

2 T. Łach, *Teoria krytyczna a postęp techniczny*, [w:] „Scripta Philosophica. Zeszyty Naukowe Doktorantów Wydziału Filozofii KUL”, nr 3, 2014, s. 72.

3 M. Lipowicz, *Porównanie myśli Herberta Marcusego z myślą Michela Foucaulta – czyli jak w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku outsiderzy zmienili społeczny porządek kultury zachodniej*, [w:] „Diametros”, nr 49, 2016, s. 28.

4 L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Część III. Rozkład*, Zysk i S-ka, Poznań 2000, s. 491–492.

go (1891–1937), dziennikarza, teoretyka i filozofa, którego poglądy, jak się wydaje, bezpośrednio okazywały wpływ na myśl przedstawicieli świata dekady *Flower Power*. Gramsci w swoich rozważaniach posunął się jeszcze dalej: za czynnik przeszkadzający wdrażaniu idei rewolucji on uważał chrześcijańską konstrukcję duszy przeciętnego obywatela Zachodu. Stąd jego postulat zniszczenia tego rdzenia w celu osiągnięcia głoszonych roszczeń⁵.

Rozważania nad czołowym przesłaniem bazy ideologicznej kontrkultury prowadzą nas do głównego problemu: stworzenia nowego typu osobowości o nowych formach i treściach świadomości. Do zadań kontrkultury należy kreacja nowych typów relacji międzyludzkich wraz z nowym systemem aksjologicznym, wyprodukowanie nowych norm i zasad etycznych i estetycznych, reguł i tradycji. Wydarzenia końca lat 50. i początku lat 60. XX wieku stały idealnym środowiskiem dla rozwoju nowych wspólnot i ruchów religijnych, gdzie głoszone kontrkulturowe hasła miały stać rdzeniem i podłożem nowej duchowości⁶. Ameryka, jako kraj będący do połowy XX w. zasadniczo judeochrześcijańskim, stała się siedliskiem przeróżnych nowych grup i formacji poszukujących religijnej inspiracji w tradycjach Wschodu – sufizmie, hinduizmie, buddyzmie, nowo powstającej panteistycznej ideologii New Age bądź też próbujących inaczej odczytać treści Objawienia chrześcijańskiego i zaproponować swoje *novum*.

5 J. Diec, *Diagnoza upadku Zachodu Patricka Buchanana i jej eurazjatyckie konteksty*, [w:] *Anerykomania. Księga jubileuszowa ofiarowana profesorowi Andrzejowi Mani. Tom 2*, red. W. Bernacki, A. Walaszek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 199.

6 A. Hart, *Religious Communities of 1960s America*, [w:] „The Forum: Journal of History”, vol. 7, nr 1, 2015, s. 61.

W skrajnych formach, naśladując myśl Marcusego, rodzące się związki wyznaniowe całkowicie zrywały z dotychczasową tradycją i modelami z przeszłości, aczkolwiek były i takie, które jedynie wносиły, jak się wydawało, korektę do zastanych zwyczajów wierzeniowych odnośnie do ducha czasu. W poniższym tekście następuje próba syntetycznej analizy trzech podstawowych nurtów alternatywnej duchowości dekady *Flower Power*. Jej uosobieniem stały się wspólnoty proveniencji wschodniej, grupy o charakterze New Age, jak również gromady usiłujące po nowemu odczytać przekaz religii chrześcijańskiej. Każda z wymienionych wspólnot odmiennie reagowała na zachodzące zmiany społeczne i polityczne, aczkolwiek te reakcje reprezentowały znaczną część amerykańskiego ruchu kontrkulturowego, dlatego mogą one być rozpatrywane jako protoplasty współczesnych nurtów niekonwencjonalnej religijności i alternatywnej duchowości amerykańskiej.

1. Społeczeństwo amerykańskie dekady Flower Power

Myśląc dzisiaj o epoce kontrkultury lat 60. XX wieku, częstokroć niesłusznie dokonujemy pewnej redukcji pojęciowej, sprowadzając zjawisko do kultury hipisów z ich wolną miłością, narkotykami oraz stylem życia odwołującym się do zasad powrotu do natury (tzw. ekologia głęboka)⁷. Rzeczywiście, prawdą jest twierdzenie, że subkultura hipisów przyczyniła się do podważenia norm kulturowych i społecznych w społeczeństwach Ameryki i Europy Zachod-

⁷ Zob.: A. Regiewicz, *Kontrkultura jako sposób i miejsce przekazu wiary*, [w:] „Teologia i człowiek”, r. 27, nr 3, 2014, s. 23.

niej⁸. Jednak większość grup kontrkulturowych powstałych w latach 60. skupiała się na poszukiwaniu ściśle określonego celu duchowego, zwłaszcza jeżeli mowa o społecznościach odwołujących się do duchowej tradycji Wschodu lub tzw. Ruchu Jezusa. Szacuje się, iż w samej Ameryce Północnej w latach 60. rzesze zbuntowanych nastolatków liczyły około 50 mln adherentów, a więc nie sposób wszystkich buntowników określać mianem hipisów, mimo że niewątpliwie znaczna część tejże młodzieży była związana z ideologią *Flower Power*⁹.

Wspólnoty lub też grupy zwolenników nowych koncepcji światopoglądowych spotykały się, a nawet zamieszkiwały razem w miejscach oddzielonych, czasem wręcz odizolowanych od reszty społeczeństwa, żeby móc praktykować swoje ideały. Oddzielenie tych społeczności od społeczeństwa odbywało się na różnych poziomach – od odległości fizycznej aż po kontestację obowiązujących norm ideologicznych, co prowadziło do odrębnego odseparowanego istnienia. Mimo że zmiany religijne są często pomijane na rzecz uwypuklenia ogólnych „hipisowskich” posunięć kulturowych, żeby zrozumieć transformację duchową, należy zbadać społeczną scenę Ameryki Północnej tamtej epoki.

8 W krajach tzw. demokracji ludowej ruch hipisów niewątpliwie poszerzał przestrzeń wolności, kontestując nie tylko założenia obyczajowe, ale również układ polityczny. Ściągał przez to na siebie nie tyle falę krytyki, lecz szykanowania i prześladowania ze strony władz socjalistycznych. *Vid.*: Fürst Juliane, *From the Maiak to the Psychodrom. How sixties global counter-culture came to Moscow*, [w:] *The Routledge Handbook of the Global Sixties: Between Protest and Nation-Building*, red. Ch. Jian, M. Klimke, M. Kirasirova, Routledge, Oxon, New York 2018, s. 180–192.

9 J. Teodorczyk, *Hipisowska kontestacja lat 60. i 70. XX w. na fali i w pułapce kryzysu. O globalistycznych aspektach subkultury dzieci-kwiatów*, [w:] „Kultura-Historia-Globalizacja”, nr 9, 2011, s. 124–125.

Rozwój gospodarczy, wzrost poziomu wykształcenia, wyż demograficzny – są to cechy życia mieszkańców Ameryki Północnej lat 50. XX w. Nowe pokolenie zaczęto nazywać *dziećmi epoki dobrobytu* lub, mniej literacko, *szczęśliwymi draniami* (ang. *lucky bastards*)¹⁰. Nowe możliwości, które niosła epoka, dawały młodzieży szansę na większe angażowanie w życie zarówno wspólnoty swojego kraju, jak również zagranicą. Jak twierdzi w swojej pracy polska socjolożka Aldona Jawłowska (1934–2010), od problemów i żądań dotyczących spraw młodzieży, młodzi przechodzili do szerszej problematyki społecznej, a wydarzenia lokalne przybierały cechy bardziej globalne¹¹.

Pojawiają się charyzmatyczni przywódcy, inspirujący swoją postawą do podważenia skostniałych norm i nawołujący do zmian: Betty Friedan stała ikoną ruchu feministek drugiej fali¹², Martin Luther King gromadził rzesze ludzi chcących praw obywatelskich dla całego społeczeństwa, a nie tylko wyodrębnionej grupy. Nierówności społeczne i przeciwstawianie się wojnie we Wietnamie stały bazą aksjologiczną dla szerszej grupy społeczeństwa amerykańskiego nazywanej Nową Lewicą¹³. A więc główne problemy społeczno-polityczne mieszkańców Ameryki weszły do orzędzi nowych ruchów religijnych (NRR). W między-

10 H. Gardner, *The children of prosperity: Thirteen Modern American Communes*, St. Martin's Press, New York 1978, s. 11.

11 A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 34.

12 Książka autorstwa B. Friedan *Tajemnica kobiecości* była uznawana za niemal biblię ówczesnego feminizmu. G. Strnad, *Feminizm amerykański trzeciej fali – zmiana i kontynuacja*, [w:] „Przegląd politologiczny”, nr 2, rok XVI, 2011, s. 23.

13 *Vid.*: Tokarczyk Roman, *Norwa Lewica amerykańska w poszukiwaniu autentycznego człowieka*, [w:] „Etyka”, nr 17, 1979, s. 53–82.

czasie tradycja wyznaniowa była bardzo mocno kontestowana przez zwykłych obywateli, którzy nawet nie myśleli o przynależności do jakiegokolwiek kontrkultury: wyborcze zwycięstwo kandydata-katolika, potępienie segregacji rasowej, szerzenie się religii Wschodu po całej Ameryce na różne sposoby zmieniały normy religijne oraz obyczaje społeczne¹⁴.

Jak zaznacza w swojej książce amerykańska antropolożka Tanya M. Luhrmann (ur. 1959), pokolenie *baby-boom* wyróżniało się totalną areligijnością oraz brakiem przywiązania do „swojej” własnej tradycji religijnej: dwie trzecie z nich zaniechało praktykowania wierzeń rodziców, przestając uczęszczać do kościołów¹⁵. Ci zaś, którzy nadal trzymali się „wiary przodków”, chcieli widzieć zmiany w przekazywanym orędziu. Mianowicie dzięki „zaktualizowaniu” przekazu chrześcijańskiego popularność w USA zyskali wymieniony wyżej pastor M. Luther King oraz kaznodzieja B. Graham. Nowe media, muzyka oraz tzw. osobista indywidualna relacja z Jezusem stały nieodzownym elementem duchowości amerykańskiej omawianej epoki, wpisując się w nowe style ekspresji religijnej oraz sposoby jej prezentacji¹⁶.

Swój ślad odcisnęła także Ustawa o imigracji z 1965 roku. Odtąd imigranci otrzymali zdecydowanie więcej możliwości dotarcia USA, aniżeli wcześniej. Ustawa, która zmieniała politykę na bardziej egalitarną, w niewyobrażalny sposób

14 A. Hart, *op. cit.*, s. 64.

15 T. M. Luhrmann, *When God Talks Back: Understanding the American Evangelical Relationship with God*, Alfred A. Knopf, New York 2012, s. 15.

16 A. R. Schäfer, *Countercultural Conservatives: American Evangelicalism from the Postwar Revival to the New Christian Right*, University of Wisconsin Press, Madison, London 2011, s. 51.

przeobraziła skład narodowościowy przybyszy przyjeżdżających po roku 1965¹⁷. Dla porównania warto przytoczyć przykład opisujący imigrację do Ameryki z subkontynentu indyjskiego: w latach 1871–1965 do USA przybyło 16013 mieszkańców Indii, to w okresie dekady po uchwaleniu Ustawy do Stanów wjechało już ponad 96 tysięcy Hindusów, w tym wielu przyszłych guru-założycieli wspólnot i grup orientalnych, wśród których najbardziej znanym był Abhaj Ćaranarawinda Bhaktiwedanta Swami Prabhupada (1896–1977), duchowy mistrz krysznaitów¹⁸.

Reforma imigracyjna z 1965 roku w sposób niezamierzony stała się kluczowym czynnikiem wprowadzenia do życia religijnego Amerykanów nowych idei i form duchowości subkontynentu indyjskiego, a sama Ustawa otworzyła drzwi przeróżnym guru i nauczycielom duchowym, którzy niezwłocznie zaczęli zakładać na amerykańskiej ziemi swoje wspólnoty¹⁹. Gwoli ścisłości należy także wspomnieć o tym, że Ustawa spowodowała w USA ożywienie chrześcijaństwa, bowiem chrześcijańscy migranci z Korei, Republiki Dominikańskiej lub Meksyku przynosili na grunt ame-

17 S. A. Wright, *The Dynamics of Movement Membership: Joining and Leaving New Religious Movements*, [w:] *Teaching New Religious Movements*, red. D. G. Bromley, Oxford University Press, Oxford 2007, s. 193.

18 S. J. Rosen, *1965 was a Very Good Year and 2005 is Better Still*, [w:] *The Hare Krishna Movement: Forty Years of Chant and Change*, red. G. Dwyer, R. J. Cole, I. B. Tauris, New York 2007, s. 16.

19 G. D. Chryssides, B. E. Zeller, *Opposition to NRMs*, [w:] *The Bloomsbury Companion to New Religious Movements*, red. G. D. Chryssides, B. E. Zeller, A&C Black, London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney 2014, s. 168.

rykański swoje odczytanie religii Chrystusa, dotąd raczej mało znane w świecie zachodnim²⁰.

2. Wspólnoty proveniencji orientalnej

Kontrkultura lat 60. szybko zanegowała samą siebie: radykalni hipisi za rok śmierci tegoż ruchu ogłosili już 1967²¹. Rozczarowanie postulatami kontrkultury oznaczało także negację judeochrześcijańskiego modelu religii oraz skomercjalizowanego, żądnego pieniędzy Zachodu, symbolem którego miała niby być „stara” religia²². Niektórzy ze *szczęśliwych drani* zwrócili się do wschodnich guru, poszukując równowagi i harmonii obiecanej przez orientalne techniki religijne. Generalnie rzecz ujmując, wszystkie wspólnoty orientalne w Ameryce epoki kontrkultury zasadniczo można podzielić na dwie wielkie grupy: rygorystyczne oraz liberalne. Pierwsza z tych grup obejmowała takie ruchy jak buddyzm Zen, krysznaizm oraz różnorakie grupy wywodzące się z hinduizmu, natomiast do tej drugiej zaliczamy raczej społeczności o charakterze synkretycznym, gdzie zwolennicy próbowali pogodzić swoje dotychczasowe zapatrywanie w ideologię hipisów z nowymi ideami ze Wschodu²³. Na łonie tego drugiego nurtu adherenci po-

20 A. M. Orum, J. W. C. Johnstone, S. Riger, *Changing Societies: Essential Sociology for Our Times*, Rowman & Littlefield, Lanham, Boulder, New York, Oxford 1999, s. 330.

21 J. Teodorczyk, *op. cit.*, s. 124.

22 M. Isserman, M. Kazin, *America Divided: The Civil War of the 1960s.*, Oxford University Press, New York 2008, s. 265.

23 *Ibidem*, s. 267.

szukiwali *kosmicznej siły sprawczej*, później powstały liczne grupy znane pod nazwą New Age²⁴.

Do nurtu rygorystycznego należały raczej społeczne warstwy bardziej wykształcone oraz zamożniejsze, czyli akurat te, w których kryzys duchowy był najbardziej dostrzegalny z przyczyn ciągłego wyścigu za pieniądzem. Unikalne podejście do religii i wiary stronników tychże wspólnot odzwierciedlało przemiany społeczne, zachodzące na obszarze kulturowym i politycznym omawianej epoki. Pierwsze zapoznanie się z buddyjską tradycją w gronie obywateli amerykańskich odbyło się jeszcze w XIX wieku, z tym, że wtedy nie miało to tak szerokiego oddziaływania, po drugiej wojnie światowej. Mistyczny i nieco romantyczny buddyzm minionej epoki przez pasjonatów kontrkultury był przetworzony w rewolucyjną oraz indywidualistyczną ideologię dopasowaną do zbuntowanej młodzieńczej duchowości amerykańskiej.

Amerykańscy zwolennicy buddyzmu zen, m.in. jak to jest pokazane w kultowej dla wielu powieści Jacka Kerouaca z 1958 roku *Włóczędzy Dharmy* (ang. *The Dharma Bums*), przechodzili wewnętrzne przemiany od dzikich pijatyk i egzotycznych rytuałów buddyjskich popularnych w środowisku bitników do spokoju i harmonii. Używki, seks i narkotyki będące przejawem *szaleńczej namiętności*²⁵ i popularne w gronie *Beat Generation*²⁶, odchodzą na dru-

24 T. Paleczny, *Sekty: w poszukiwaniu utraconego raju*, Universitas, Kraków 1998, s. 74.

25 A. Kuik-Kalinowska, *W drodze do psychodelicznego satori. Używki w biografii i poezji beatników*, [w:] „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 6 (78), 2002, s. 27.

26 A. Wyrwik, *Manhattan jako przestrzeń działania Beat Generation*, [w:] „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, nr 12/1, 2016, s. 79–80.

gi plan: poezja tych włóczęgów zaczyna być przeplatywana modlitwami indyjskimi, w muzyce pojawiają się nutki medytacyjne Wschodu, żeby wreszcie na ich miejsce trwale usadowiły się buddyjskie mantry²⁷.

Chociaż zwolennicy buddyzmu zen nie przyjęli w wersji rygorystycznej trybu życia monastycznego, prowadzili bardziej rygorystyczny styl egzystencji aniżeli ich towarzysze z liberalnych grup New Age'owskich. Kontrkulturowe wspólnoty zen zaczynają być popularne dzięki zaprezentowaniu tej ideologii religijnej jako prostej drogi do oświecenia, które to nie można było osiągnąć na ścieżce materializmu religii zachodniej²⁸. Modelem wspólnym dla konwertytów tamtych czasów stały doznania religijne pisarza Allena Ginsberga (1926–1997) podczas jego pobytu w Zen Center – popularnej w gronie sympatyków buddyzmu świątyni *Zen Mind Temple* w San Francisco²⁹. Mimo iż przynależność do zen nie była długotrwała w jego życiu, Ginsberg nauczył się akceptowania swoich myśli i uczuć za pomocą technik medytacyjnych, co stało celem poszukiwań duchowych dla rozczarowanej młodzieży *Flower Power*.

Założone w 1962 roku przez Shunryu Suzukiego Centrum oferowało praktyki buddyjskie młodzieży, gromadzącej się w kwaterach nieopodal ośrodka. Po śmierci założyciela w 1977 roku. Centrum zmieniło się na ośrodek o bardziej rygorystycznej regule, zaś ośrodek w Tassajara

27 M. Cegielski, *Leksykon buntowników*, Agora, Warszawa 2013, s. 18.

28 M. Isserman, M. Kazin, *op. cit.*, s. 267.

29 Centrum Zen później będzie rozbudowane o dwa dodatkowe miejsca – odizolowany klasztor Gorące źródła Tassajara i świątynię w hrabstwie Marin. S. Kaza, *To Save All Beings: Buddhist Environmental Activism*, [w:] *This Sacred Earth: Religion, Nature, Environment*, red. R. S. Gottlieb, Taylor & Francis Books, London, New York 2004, s. 333.

stał prawdziwym klasztorem i miejscem rekolekcyjnym. Doskonale powiązanie czynników społecznych i politycznych w latach 60. XX wieku pozwoliło ośrodkowi w San Francisco osiągnąć wysoki poziom i zwabić do siebie liczne grono zwolenników³⁰.

Innym, zdecydowanie bardziej znanym nowym ruchem religijnym, również na gruncie polskim, stało Międzynarodowe Towarzystwo Świadomości Kryszny znane też jako ruch Hare Kryszna. Ów NRR pojawił się w USA w 1965 r., kiedy do Ameryki wyemigrował jego założyciel, wspomniany wyżej Prabhupada. To, co było nie do zaakceptowania w Indiach – równy dostęp do boga bez względu na przynależność kastową – w egalitarnym społeczeństwie Stanów Zjednoczonych wraz z egzotyczną praktyką śpiewu i tańca jako podstawowych form uwielbienia przyciągnęło w latach 60. wiele młodzieży amerykańskiej³¹. Nieprzypadkowo swoją świątynię Prabhupada otworzył także w San Francisco, gromadząc w swoim ośrodku nastolatków i dwudziestolatków znudzonych kwestiami praw obywatelskich i nierozwiązaną kwestią wojny we Wietnamie³².

Od początku swego zaistnienia świątynia krysznaitów w San Francisco gromadziła osoby o podobnych poglądach o podłożu kontrkulturowym, więc szybko zrodziła się decy-

30 A. Hart, *op. cit.*, s. 68.

31 Ruch Hare Kryszna niejednokrotnie był krytykowany w Indiach jako fałszywy, bowiem nie zgadza się z tradycją Indii, a wyznawcy Wisznu-Kryszny na subkontynencie indyjskim całkiem inaczej przedstawiają ową postać i składają mu hołd w inny sposób, aniżeli to czynią naśladowcy Prabhupady w Europie i USA. M. Pawlik, *Utopijny raj – New Age*, Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia, Sandomierz 2008, s. 18.

32 R. E. Burke Rochford Jr., *Hare Krishna in America: Growth, Decline, and Accommodation*, [w:] *America's Alternative Religions*, red. T. Miller, State University of New York Press, New York 1995, s. 217.

zja organizacji ośrodka w stylu aśrama, gdzie można byłoby ćwiczyć dyscyplinę, której nauczał guru, a zarazem zapewnić tym samym miejsce dla życia. W ten oto sposób ostatecznie zrodził się komunitarystyczny model wymagający od wyznawców pełnego zaangażowania członków na rzecz wspólnoty³³. Tradycyjna postawa rodziców wobec kwestii rasowej powodowała, że do ośrodka przybywała młodzież o bardzo tolerancyjnych poglądach, a rozczarowanie wojną w Wietnamie tylko potęgowało rekrutację nowicjuszy z grona grup kontrkulturowych. Szybka ekspansja ruchu Hare Krysna znacznie się spowolniła niebawem po zakończeniu wojny w Wietnamie. Chociaż ten NRR przetrwał i nadal jest obecny w USA, od 1974 roku zauważalny jest spadek przystępowania do ruchu nowicjuszy³⁴.

Wymienione wyżej przykłady ukazują, w jaki sposób przesłanie o osiągnięciu pokoju społecznego poprzez indywidualne oświecenie, porzucenie dóbr materialnych i praktykowanie wspólnotowego stylu życia w indywidualistycznym społeczeństwie USA lat 60. XX wieku przyciągało wiele sfrustrowanych młodych osób, co było nie do pomyślenia jeszcze dekadę wcześniej. Kontrkultura umożliwiła tym wszystkim poszukującym odpowiedzi na pytania natury egzystencjalnej znalezienie ich w egzotycznych dla świata zachodniego nowych ruchach religijnych.

33 Squarcini Federico, *In Search of Identity within the Hare Krishna Movement: Memory, Oblivion and Thought Style* [w:] „Social Compass”, nr 47(2), 2000, s. 256.

34 Rochford Burke Jr. Edmund, *Crescita, espansione e mutamento nel Movimento degli Hare Krishna* [w:] „Religioni e Sette nel mondo”, nr 1, 1995, s. 61.

3. Wspólnoty proveniencji New Age

Ruch religijny New Age, w odróżnieniu od NRR orientalnych, jest bardzo trudny do zdefiniowania. Samo zjawisko New Age ma charakter wieloaspektowy, bowiem na szereg współczesnych wyzwań pragnie odpowiedzieć w sposób holistyczny³⁵. Aczkolwiek, zważywszy na najważniejsze punkty odniesienia, pozwala z łatwością odpowiedzieć na pytanie, dlaczego grupy tego typu stały jedną z religijnych twarzy kontrkultury na Zachodzie. Filarami ideologii New Age, zwłaszcza w pierwszym okresie istnienia tego ruchu, były ekologia, odwołanie się do fizyki i psychologii oraz fascynacja systemami szeroko rozumianego Wschodu, będącego uosobieniem niezwykłego uduchowienia i tajemnicy³⁶, o czym krótka wzmianka pojawiła się w poprzednim punkcie. Chociaż swoimi korzeniami New Age wyrastał z religii Wschodu, tym niemniej miał swoją niepowtórzoną specyfikę łączącą wiele elementów – wydawałoby się – absolutnie niekompatybilnych.

I tak na przykład okres trwania wojny w Indochinach pozwolił Amerykanom w nieco inny sposób potraktować religijną tradycję hinduizmu: sanatana dharma była już odbierana nie jako system ściśle wyznaniowy, lecz bardziej jako alternatywa dla wielu rozczarowanych młodzieńców przybierająca formę antywojennego protestu. W taki sposób praktyki te trafiły do umysłów i serc zbuntowanej młodzieży, kiedy już przywoływany M. Luther King uznał metody działania Gandhiego na rzecz walki o prawa oby-

35 P. Murziński, *Fenomen New Age czyli współczesna wieża Babel. Próba definicji i proces formowania się*, [w:] „Studia Teologiczne”, nr 26, 2008, s. 205.

36 P. Popiołek, *Stereotyp uduchowionego Wschodu w dobie globalizacji*, [w:] „Christianitas”, nr 56–57, 2014, s. 323.

watelskie i etykę biernego oporu za wartę naśladowania. Co prawda, próba powołania się na doświadczenie różnych postaci historycznych w doktrynie M. Luthera Kinga wydaje się być całkowicie nierealistyczna po przyczynie dwuznaczności, abstrakcyjności i niejasności form jej zastosowania³⁷. Aczkolwiek w doktrynie New Age nie powoduje to żadnej sprzeczności, gdyż niemal wszystko jest do zaakceptowania, byle było w należyty sposób uzasadnione, gdyż zwolennicy powstałych w latach 60. grup New Age podziwiali wschodnich myślicieli, nie próbując w odróżnieniu od orientalnych NRR w sposób dokładny ich naśladować.

Jednym z najbardziej znanych guru ruchu New Age był Maharishi Mahesh Yogi (1918–2008), indyjski i hinduski założyciel oraz promotor ćwiczeń duchowych znanych pod nazwą Transcendentalnej Medytacji (TM). *Nota bene* posiadał on wykształcenie akademickie w dziedzinie fizyki³⁸. Owe ćwiczenia skupiały się na medytacji poprzez dźwięk jako środek mający zapewnić szczęście konkretnej jednostce, a przez to także całemu światu. Kiedy do TM przyłączyli się wykonawcy znanego zespołu The Beatles, Maharishi postanowił wyjść poza obręby kontrkultury, docierając do szerokich mas. Niebawem nowy guru ogłosił, że TM nie stanowi jedynie techniki religijnej, lecz jest „nauką o twórczej inteligencji”³⁹, obejmującej holistyczne podejście

37 K. Brzechczyn, *Idea niestosowania przemocy w teologii politycznej Martina Luthera Kinga*, [w:] *Między otwartą a domkniętą myślą polityczną. Szkice o najnowszej refleksji politycznej*, red. R. Bäcker, J. Marszałek-Kawa, Wydawnictwo Mado, Toruń 2006, s. 118.

38 P. Marchwicki, *Transcendentalna Medytacja. Zarys doktryny i praktyki oraz elementy krytyki*, [w:] „Seminare”, t. 17–18, 2001, s. 264.

39 Nasuwają się skojarzenia z innym NRR powstałym na terenie USA i również odwołującym się w swej nazwie do nauki: Dianetyka L. Rona Hubbard została nazwana przez jego twórcę „współczesną nauką o zdrowiu

do życia⁴⁰. W latach 60. Maharishi ogłosił, że jego techniki medytacyjne ściśle wiążą się z zachodnią nauką⁴¹.

Zwolennicy TM nie tworzyli jednak odrębnej grupy wyznaniowej, co także pozwala zaliczać ten ruch raczej do amorficznych kreacji spod znaku New Age, aniżeli do jakkolwiek ukształtowanej nowej wspólnoty religijnej. Eksperymenty z medytacją na własnym ciele wraz z wykorzystaniem jej efektów znalazły w USA (pierwsze grupy adeptów powstały na Hawajach w 1959 roku)⁴² grono swoich młodych wielbicieli, czyniąc z Maharishiego kogoś w rodzaju mistrza duchowego społeczności parareligijnej.

W przeciwieństwie do TM Maharishiego na łonie grup New Age wyłoniła się wspólnota o nieco bardziej religijnych założeniach. Ruch integralnej jogi, zwanej też jogą supramentalną, zapoczątkowany przez Swamiego Satchidanandę (1914–2002) koncentrował się na konkretnej grupie swoich wielbicieli. Urodzony w Indiach Satchidananda wczesne lata życia spędził w podróżach i pobieraniu nauk pod opieką hinduskich guru. Głównym celem i przesłaniem wówczas były szerzenie pokoju i tolerancji między religiami⁴³. W USA jego doktryna stała znaną za pośrednictwem artysty Petera Maxa (ur. 1937), który podczas jednej ze swoich podróży poznał idee Satchidanandy i zaprosił

umysłowym". *Vid.*: H. Karp, *Maski sekt. Strategie sekt i nowych ruchów religijnych w obliczu komercjalizacji rynku religijnego na przykładzie Kościoła Sjentologicznego*, [w:] „Kultura – Media – Teologia”, nr 3, 2010, s. 23.

40 M. Isserman, M. Kazin, *op. cit.*, s. 268–269.

41 G. R. Thursby, *Hindu Movements Since Mid-Century: Yogis in the States*, [w:] *America's Alternative Religions*, red. T. Miller, State University of New York Press, New York 1995, s. 194.

42 C. Paglia, *Cults and Cosmic Consciousness: Religious Vision in the American 1960s*, [w:] „Arion”, vol. 10, nr 3, 2003, s. 76.

43 G. R. Thursby, *op. cit.*, s. 199.

go w 1966 roku do Ameryki, następnie przedstawił gronu swoich przyjaciół i przekonał do pozostania w USA⁴⁴. Wygłaszając przemówienie otwierające Woodstock w 1969 r., 54-letni wówczas Satchidananda z jego przesłaniem pokoju i miłości stał inspiracją dla setek i tysięcy młodzieńców epoki *baby-boom*, z których większość swoje pierwsze głoski medytacyjne recytowała właśnie z nim⁴⁵. Nieprzypadkowo swoistym manifestem zrywu młodzieżowego staje się piosenka *The Age of Aquarius*⁴⁶, czyli Era Wodnika. Jej nadejście – wraz z wejściem do niej człowieka – zwiastują adherenci New Age⁴⁷. Niebawem ośrodki ruchu pojawiły się w Los Angeles, San Francisco, Dallas, Detroit, a międzynarodową siedzibą główną Instytutu Integralnej Jogi⁴⁸ – jak zaczęto nazywać ten NRR – stał się ośrodek Yogaville w amerykańskim stanie Virginia⁴⁹.

Satchidananda ponad dekadę wędrował po terenie USA, proklamując i ucząc zasad techniki integralnej jogi, dopóki w 1979 roku nie nabył nieruchomości o powierzchni 750 akrów, gdzie powstał aśram Yogaville. Wszystkie techniki i praktyki religijne, których są uczeni zwolennicy tej metody orientalnej, oferowane są każdemu chętnemu za

44 S. Syman, *The Subtle Body: The Story of Yoga in America*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2010, s. 239.

45 M. Evans, P. Kingsbury, red. *Woodstock: Three Days that Rocked the World*, Sterling Publishing Company, New York, London 2009, s. 77.

46 *Vid.*: P. Murziński, *op. cit.*, s. 215.

47 *Ibidem*, s. 220.

48 Termin „integralny” miał oznaczać połączenie sześciu dyscyplin jogi – haṭha, rāja, bhakti, karma, jñāna oraz japa w jednym zespole. Są tu ewidentne przesłanki New Age z holistycznym podejściem, właściwym owemu ruchowi. Chociaż Satchidananda proklamował jogę integralną, w aśramie jednak dominowała joga bhakti i haṭha.

49 M. Carrico, *Yoga Basics: Practice* [w:] „Yoga Journal”, nr 135, 1997, s. 66.

określoną opłatą stanowiącą źródło utrzymania wspólnoty – idącą także na pokrycie wydatków oraz realizowanie ideałów grupy⁵⁰. Idee tolerancji religijnej – „Prawda jest jedna, lecz mnóstwo jest dróg”⁵¹ – i osobistego oświecenia spodobały się młodzieży. Pozwoliły ruchowi istnieć i rozwijać się w latach 60. XX wieku przy użyciu lukratywnego modelu biznesowego. Ruch integralnej jogi był jednym z pierwszych takich ośrodków w Nowym Yorku, gdzie znudzona „starą” religią zbuntowana młodzież mogła zapoznać się z dotąd nieznanymi praktykami oświecenia duchowego.

Wschodnie tradycje religijne wraz z założeniami rodzącego się ruchu New Age w latach 60. inspirowały wielu zwolenników kontrkultury do tworzenia nowych grup wyznaniowych o odrębnych formach i zasadach życia społecznego, skupionych na medytacji, używaniu psychodelicznych środków narkotykowych, wewnętrznej refleksji i nadziei na prywatne oświecenie. Niektórzy z młodych buntowników podążali ścieżką mieszczańską w obrębie „klasycznej” kultury hipisów, czyli z używaniem narkotyków, synkretyczną mieszanką nowych i tradycyjnych wierzeń religijnych, swobodą obyczajową i moralną. Inni zaś zdecydowali się pójść za mistrzami życia duchowego, przestrzegając ścisłych zasad współżycia w ośrodkach quasi-monastycznych, gdzie w gronie współwyznawców mogli swobodnie wyrażać i praktykować swoje przekonania bez ryzyka potępienia ze strony społeczeństwa. Ruchy owe odwoływały się do zasobów ideologii kontrkultury, znajdując wyjątkowe moż-

50 A. Hart, *op. cit.*, s. 70.

51 A. Jacobsen, *Contemporary Yoga Movements*, [w:] *Encyclopedia of Indian Philosophies. Volume XII. Yoga: India's Philosophy of Meditations*, red. G. J. Larson, R. S. Bhattacharya, Motilal Banarsidass, Delhi 2008, s. 153.

liwości do rozpowszechniania i szerzenia swoich ideałów skutecznie jak nigdy dotąd.

4. Wspólnoty proveniencji chrześcijańskiej

Amerykańskie komuny religijne sprzed okresu kontrkultury w głównej mierze opierały się na fundamencie chrześcijaństwa protestanckiego⁵², podkreślając egalitarną dystrybucję dóbr materialnych i względnie surowy moralny styl życia, celem czego miało być osiągnięcie harmonii duchowej. charakterystyczna dla tych wspólnot była izolacja od reszty społeczeństwa, od jego pokus zarówno natury materialnej, jak też duchowej⁵³. Wszystkie społeczności w pewien sposób różniły się od siebie, aczkolwiek też miały wiele wspólnego. Natomiast w latach 60. wyłoniła się grupa wyznaniowa, której członkowie postanowili całkowicie zerwać z dotychczasowym porządkiem społeczno-religijnym. Czynnikiem wyróżniającym teże grupy były ideały kontrkultury – liberalne, egalitarne i wolnomyślicielskie wartości – które próbowano pogodzić z Ewangelią Jezusa Chrystusa. Ową grupą był Ruch Jezusa (ang. *the Jesus mo-*

52 Chrześcijaństwo protestanckie są liczną grupą wyznaniową, która historycznie dominowała w społeczeństwie amerykańskim, w jego życiu zawodowym, politycznym, gospodarczym i społecznym. J. H. Evans, *Religious Pluralism in Modern America: A Sociological Overview*, [w:] *Gods in America: Religious Pluralism in the United States*, red. Ch. L. Cohen, R. L. Numbers, Oxford University Press, New York 2013, s. 47.

53 Jest to szczególnie do zauważenia wśród grup amiszów i menonitów wywodzących się z nurtów XVI-wiecznej Reformacji europejskiej – anabaptystów – występujących za maksymalną swobodę religijną i rozdział Kościoła od państwa. W. K. McNeil, *Ozark Country*, University Press of Mississippi, Jackson 1995, s. 13.

vement)⁵⁴, który zaadaptował styl i ekspresję kultury rockandrollowej lat 60. na potrzeby konserwatywnej religijnej wrażliwości.

Ruch Jezusa powstał w okresie powszechnej amerykańskiej nieufności wobec religijnych instytucji poprzedniego pokolenia. Zbiegło się to z kulturowym ruchem w kierunku subiektywnego zrozumienia i indywidualnego doświadczenia, tym samym inicjując odnowione zrozumienie Jezusa oparte na prywatnej interpretacji Tradycji. W latach 60. nowe pokolenie ustanowiło swoją wizję tego, kim był Jezus i co naprawdę reprezentował. Dla młodych rewolucjonistów, pisze profesor nauk religioznawczych z Uniwersytetu w Kansas Timothy Miller (ur. 1944), Jezus, długowłose syn Maryi w sandałach, stał się swoistą ikoną kontrkultury⁵⁵. Co więcej, religie tradycyjne (głównie chodzi o Kościół katolicki) poniekąd przyczyniały się do takiej wizji Chrystusa: oprócz ruchów kontrkulturowych odpowiedni klimat ułatwiający postrzeganie Jezusa jako „skrzyżowanie hipisa i partyzanta”⁵⁶ stworzył II Sobór Watykański, czego pokłosiem w obrębie już samego katolicyzmu stała późniejsza tzw. teologia wyzwolenia w Ameryce Łacińskiej⁵⁷.

Jezus dla tych „kontrkulturowych chrześcijan” był takim samym buntownikiem, jak oni: spędzał czas z rozczarowanymi i zdeprawowanymi, włączył się z przedstawicielami mar-

54 Inne nazwy Ruch Jezusowy, Rewolucja Jezusa, Ludzie Jezusa, hipisi „nowo narodzeni”.

55 A. Hart, *op. cit.*, s. 71.

56 T. Eagleton, *Rozum, wiara i rewolucja: refleksje nad debatą o Bogu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 22.

57 B. Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism. Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 258–259.

ginesu społecznego, aby promować równość i nie poddawać się panującemu światopoglądowi. Takiego Jezusa z łatwością można było entuzjastycznie zaakceptować w gronie ruchów kontrkulturowych, utożsamiając się z jego przesłaniem.

Niemniej należy też pamiętać o pewnej sile sprawczej samej treści zawartej w chrześcijaństwie. Przebywając w Ruchu Jezusa wielu młodych narkomanów wychodziło ze swego nałogu, gdyż poszukiwali tych samych doświadczeń, które oferowały im używki, lecz już na zupełnie innym poziomie. Poprzez odwoływanie się do emocji oraz ofertę osobistej relacji z Jezusem *the Jesus movement* proponował zastąpienie przeżyć pod wpływem środków odurzających doznaniem czegoś zupełnie innego, wręcz mistycznego – kontaktu z Innym, komunią z Wysokim. W ten oto sposób Ruch Jezusa substytuował fizjologiczne impresje swoich zwolenników wzruszeniami psychologiczno-emocjonalnymi. To wszystko pozwalało, jak zauważa T. M. Luhrmann, postrzegać siebie jako pierwszych chrześcijańskich radykałów wierzących w miłość oraz walczących przeciwko zepsuciu i wojnie⁵⁸.

Chrystus staje się idealnym wzorem do naśladowania dla zbuntowanej młodzieży lat 60. XX wieku: w 1967 roku Jon Braun, jeden z liderów Ruchu Jezusa, na kampusie Berkeley, tam, gdzie trzy lata wcześniej zrodził się studencki ruch nieposłuszeństwa obywatelskiego *the Free Speech Movement*, ogłosił, że „Jezus Chrystus był największym rewolucjonistą świata”⁵⁹. Co prawda nie wszyscy chcieli porzucić poprzedni tryb życia, na przykład zrywając z narkotykami, ale nawet to było do zaakceptowania w Ruchu Jezusa, gdyż „nowy Jezus chciał trzymać cię za rękę, otrzeć łzę i odprowadzić cię od

58 T. M. Luhrmann, *op. cit.*, s. 18.

59 M. Isserman, M. Kazin, *op. cit.*, s. 246.

złego⁶⁰. To był Jezus, który przebacza wszystko, akceptuje cię jako przyjaciela bez żadnych dyscyplinarnych osądów rodzicielskich. Im więcej powstawało gmin Ruchu Jezusa na terenie USA, zazwyczaj pod przywództwem jakiegoś charyzmatycznego lidera lub pastora, tym więcej młodzieży przystępowało do takich parachrześcijańskich grup. Nowe wspólnoty spełniały oczekiwania młodzieży, bowiem umożliwiały młodemu pokoleniu istnienie poza głównym nurtem społeczeństwa, zachowywanie swoich przekonań, a zarazem przygotowywanie się do pracy misyjnej, by naśladować wędrownego kaznodzieję z Galilei, który stał w oczach buntowników takim jak oni outsiderem kulturowym⁶¹.

Wielu członków takich społeczności przypominało stereotypowych hipisów: długie włosy, rozdarte ubrania, nieformalna mowa. Często adherenci Ruchu świadomie przybierali styl kultury młodzieżowej – mówili i wyglądali jak stereotypowi hipisi, żeby móc doprowadzić do swojej wspólnoty jak najwięcej rozczarowanych nastolatków. Takie przesłanie przemawiało bezpośrednio do młodzieży, szeregi Ruchu Jezusa ciągle się poszerzały. Identyfikowanie się z Jezusem jako pierwszym hipisem inspirowało młodych liderów Ruchu Jezusa do założenia co raz większej liczby wspólnot, gdzie można byłoby prowadzić prosty sposób życia wedle własnych upodobań i w gronie sympatyków na nowo odczytanego chrześcijaństwa. Wpisuje się to w koncepcję niewidzialnej religii Thomasa Luckmanna, wedle myśli którego poprzez własne subiektywne preferencje religijne wybiera się to z oferty religijnej, co bardziej pasuje⁶².

60 T. M. Luhrmann, *op. cit.*, s. 20.

61 A. Regiewicz, *op. cit.*, s. 27.

62 P. Popiołek, *op. cit.*, s. 325.

Nie sposób opisać wszystkich grup Ruchu Jezusa powstających wówczas w USA, dlatego warto jedynie skupić uwagę na jednym, aczkolwiek najbardziej znanym przykładzie, jeżeli chodzi o wierność ideom Ruchu. David Berg (1919–1994), amerykański pastor ewangelicki, został usunięty z arizońskiej gminy Chrześcijańskiego i Misyjnego Sojuszu w małym pustynnym miasteczku Valley Farms w związku z błędami doktrynalnymi i skandalem seksualnym⁶³. Załamany w 1968 roku udał się do Kalifornii, żeby w środowisku hipisów zacząć prowadzić ewangelizację w bardzo niekonwencjonalny sposób.

W Huntington Beach Berg zaczyna szybko zdobywać zwolenników, z których większość zostaje jego uczniami w utworzonej wspólnocie Dzieci Boga (ang. *the Children of God*, COD)⁶⁴. Pierwsi rekruci, których Berg zwerbował i namawiał do pracy misyjnej, zamieszkiwali w jego domu, później zaczęli wraz ze swoim mistrzem prowadzić nomadyczny tryb życia i głosić o porażce „Systemu”, czyli zachodniego kapitalizmu. Zmiana metody działania była związana przede wszystkim z radykalnością poglądów Berga, z którym przestali się zgadzać nawet jego najbliżsi uczniowie. Warunkiem uniknięcia duchowego osądu było przystąpienie do ruchu Berga (brak przynależności do ru-

63 Sam Berg tłumaczył, że został oddalony ponieważ, że nie zgadzał się z rasistowskimi nastawieniami białych członków wielokulturowej gminy wobec jego prób integracji i radykalnych form nauczania odnośnie do konieczności dzielenia się dobrami z biednymi. D. E. Van Zandt, *Living in the Children of God*, Princeton University Press, Princeton 1995, s. 31–32.

64 Początkowo grupa D. Bega, w skład której wchodziły czworga jego dzieci, nazywała się Nastolatki dla Jezusa (ang. *Teens for Christ*). Nazwę Dzieci Boga wymyślił jeden z reporterów w New Jersey, a Berg szybko ją podchwycił i wykorzystał. G. A. Mather, L. A. Nichols, *Słownik sekt, nowych ruchów religijnych i okultyzmu*, Vocatio, Warszawa 2006, s. 118.

chu było uznawane za nieposłuszeństwo względem Boga) z jednoczesnym opuszczeniem własnych Kościołów, na co nie chcieli się godzić pierwsi zwolennicy tego ruchu.

Wraz z małą grupą około siedemdziesięciu osób, zwaną Rewolucjonistami dla Jezusa, Berg opuścił Huntington Beach i udał się na pustynię. Właśnie tam poznał Marię, swoją przyszłą sekretarkę, z którą wszedł w bliski związek i która stała się symbolem nowego Kościoła (Dzieci Boga)⁶⁵. Chociaż to był początek upadku moralnego w ruchu Berga, sam lider nadal głosił apokaliptyczne przepowiednie odnośnie do losu Ameryki i Kalifornii, które miały być zniszczone kometa Kohoutek w styczniu 1974 roku⁶⁶. Według jego myśli Stany Zjednoczone stały się uosobieniem zdegenerowanego systemu kapitalistycznego i tylko radykalne odrzucenie amerykańskiej polityki, gospodarki i edukacji może przeciwdziałać spadkowej spirali moralnej. Ostatecznie grupa licząca około 200 osób zamieszkała w dwóch ośrodkach na farmie w Teksasie oraz w mniejszej komunie w Los Angeles.

David Berg, który po podróży do Montrealu zmienił swoje imię na Mojżesz Dawid, w 1971 roku w celu ułatwienia prozelityzmu nowicjuszy postanowił podzielić swoją wspólnotę na kilka pomniejszych grup. Wiele z nowych kolonii było zwykłymi zrujnowanymi mieszkaniami. Na

65 D. Berg wówczas był żonaty i miał dzieci, co nie przeszkodziło mu wejść w nowe relacje z Marią. Jego żona Jane, zwana Matką Ewą, symbol starego Kościoła (czytaj: chrześcijaństwa zorganizowanego), nie była porzucona, lecz, jak czytamy w jednym z tzw. *Listów Mo*, nadal wolno było jej sypiać z mężem co drugą noc. *Vid.*: S. J. Palmer, *Women in New Religious Movements since the 1960s*, [w:] *Encyclopedia of Women and Religion in North America: Native American creation stories. Vol. 2*, red. R. Skinner Keller, R. Radfold Ruether, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 2006, s. 793.

66 C. Paglia, *op. cit.*, s. 78.

domiar złego przebywający w nich zwolennicy Berga mieli niemal całkowicie porzucić własny majątek w celu rozwoju religijnego. Skupienie się na nawracaniu doprowadziło do bardzo kontrowersyjnych praktyk typu *flirty fishing*⁶⁷, Berga zaczęto oskarżać o kidnaping, uchylanie się od płacenia podatków, gwałt i niemoralność. Tym niemniej społeczna krytyka nie zniechęciła najbardziej wytrwałych i oddanych ideom Berga członków ruchu do pozostania w grupie⁶⁸.

Wspólnota Berga, składająca się w latach 60. i 70. z młodych ludzi tęskniących do prawa istnienia poza standardowymi normami kulturowymi, oferowała młodzieży wiele innych, często zupełnie obcych Ruchowi Jezusa idei, stawiając głównie na działanie antyestablishmentowe. Natomiast „właściwe” grupy Ruchu Jezusa oferowały alternatywę zarówno dla kultury narkotykowo-hipisowskiej, jak również tradycyjnego społeczeństwa lat 60. W odróżnieniu od wielu NRR proweniencji orientalnej Ruch Jezusa nie odrzucał całkowicie dobytku kulturowego cywilizacji

67 „Łowienie za pomocą flirtu” – stosowana w ruchu D. Berga forma ewangelizacji polegająca na przyciąganiu do wspólnoty wiernych nowych członków poprzez uwodzenie ich przez członkinie ruchu, często niepełnoletnie, których wysyłano na autostrady i boczne drogi do świadczenia usług seksualnych za pieniądze. J. T. Richardson, *Jesus Movement*, [w:] *The Encyclopedia of Religion*, red. L. Jones, Macmillan Reference USA, Detroit 2005, s. 4852–4854.

68 W drugiej połowie lat 70. XX wieku Berg zachęcił swoich uczniów do prowadzenia misji poza terenem USA, wyprowadzając większość członków wspólnoty do Europy, gdzie wkrótce Dzieci Boga były zreorganizowane i przyjęły nową nazwę Rodzina Miłości (ang. *the Family of Love*, FOL). Dzisiaj kolonie tego NRR są rozproszone w ponad 70 krajach na całym świecie. Bezpiecznym rajem dla ruchu stała się w ostatnich latach Brazylia, najpodatniejszym zaś na nauki Berga okazały się Filipiny, a kwatery główna znajduje się w Zurychu, natomiast amerykańska siedziba Rodziny mieści się w Chicago. G. A. Mather, L. A. Nichols, *op. cit.*, s. 119–123.

zachodniej, próbując dopasować stare wartości do nowych oczekiwań i postulatów kontrkultury.

Podsumowanie

Reformy społeczne, zmiany legislacyjne oraz ukształtowanie się średniej klasy w latach 60. XX wieku stały się podłożem powstania kontrkultury, której religijne inspiracje znalazły swoje odzwierciedlenie w dużej liczbie nowych wspólnot i organizacji religijnych. Szereg wspólnot wyznaniowych, które powstawały w okresie dekady *flower power* w USA, miały krótki żywot, aczkolwiek stanowiły punkt zwrotny w amerykańskiej myśli religijnej tamtej epoki. Pokolenie wykształconej i zamożnej młodzieży otrzymało dostęp do szerokiej palety przeróżnych tradycji i poglądów religijnych, co nie miało miejsca jeszcze dekadę wcześniej. „American dream” rodziców nie mieścił się jednak w ich wyobrażeniu jako tradycja godna naśladowania. To wszystko suponowało wykreowanie się nowych grup proveniencji religijnej, gdzie nader ważnym elementem pozostawały idee ruchów kontrkulturowych.

Powstałe w okresie kontrkultury NRR wchodziły na miejsce religii chrześcijańskiej, jednakże nie miały one struktury instytucjonalnej, przeciwko której występowali młodzi buntownicy. Akcent został raczej położony na indywidualistyczne odbycie drogi ku oświeceniu, którą trzeba było pokonać we własnym zakresie i według upodobanych reguł oraz zasad. Nie było tu miejsca na rygor zewnętrzny. Za właściwą metodę zaczęto uważać różne praktyki ezoteryczne jak iluminacja, przeżywanie natury, magii czy wręcz okultyzm. Wszystko to miało zademonstrować, że skost-

niałe chrześcijaństwo już nie ma racji bytu, a jego aksjomaty moralne przegrały konfrontację ze światem.

Nie jest więc przypadkiem, że spora część omawianych grup przestała istnieć tuż po zakończeniu wojny w Wietnamie, a szerzące się prawa obywatelskie oraz wdrażanie w życie postulatów feministek rozmywały bazę społeczną NRR, czyniąc z nich nieliczne grupy radykałów o nieco przestarzałych poglądach. Potrzeba zorganizowanego protestu i radykalnego nonkonformizmu definitywnie zmniejszyła się od połowy lat 70. minionego stulecia (o końcu kontrkultury jako zespołu zjawisk mówi się już w 1974 roku)⁶⁹, ale ten krótki okres w historii Ameryki pozwolił uzmysłowić istotną rolę, jaką odegrały NRR w refleksji nad normami społeczno-politycznymi.

Mimo krótkotrwałości epoki młodych długowłosych buntowników, ruch hipisowski zrewidował tradycyjną obyczajowość i religijność, ukazując liczne alternatywy. „Dzieci-kwiaty” tworzyły swoje własne religie, dokonując koniecznej do tego transplantacji wątków orientalnych lub New Age’owskich. Te wszystkie NRR były owocem kryzysu, jak również w efekcie nowego kryzysu niemal całkiem zniknęły.

Źródła:

Brzechczyn K., *Idea niestosowania przemocy w teologii politycznej Martina Luthera Kinga*, [w:] *Między otwartą a domkniętą myślą polityczną. Szkice o najnowszej refleksji politycznej*, red. R. Bäcker, J. Marszałek-Kawa, Wydawnictwo Mado, Toruń 2006, s. 113–121.

Burke R. Jr. E., *Hare Krishna in America: Growth, Decline, and Accommodation*, [w:] *America's Alternative Religions*, red. T. Miller, State University of New York Press, New York 1995, s. 215–222.

69 A. Regiewicz, *op. cit.*, s. 24.

Carrico M., *Yoga Basics: Practice*, [w:] „Yoga Journal”, nr 135, 1997, s. 66.

Cegielski M., *Leksykon buntowników*, Agora, Warszawa 2013.

Chrystides G. D., Zeller B. E., *Opposition to NRMs*, [w:] *The Bloomsbury Companion to New Religious Movements*, red. G. D. Chrystides, B. E. Zeller, A&C Black, London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney 2014, s. 163–178.

Diec J., *Diagnoza upadku Zachodu Patricka Buchanana i jej eurazjatyckie konteksty*, [w:] *Anerykomania. Księga jubileuszowa ofiarowana profesorowi Andrzejowi Mani. Tom 2*, red. W. Bernacki, A. Walaszek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 195–204.

Eagleton T., *Rozum, wiara i rewolucja: refleksje nad debatą o Bogu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Evans J. H., *Religious Pluralism in Modern America: A Sociological Overview* [w:] *Gods in America: Religious Pluralism in the United States*, red. Ch. L. Cohen, R. L. Numbers, Oxford University Press, New York 2013, s. 43–55.

Woodstock: Three Days that Rocked the World, red. Evans M., Kingsbury P., Sterling Publishing Company, New York, London 2009.

Fürst J., *From the Maiak to the Psychodrom. How sixties global counter-culture came to Moscow*, [w:] *The Routledge Handbook of the Global Sixties: Between Protest and Nation-Building*, red. Ch. Jian, M. Klimke, M. Kirasirova, Routledge, Oxon, New York 2018, s. 180–192.

Gardner H., *The children of prosperity: Thirteen Modern American Communes*, St. Martin's Press, New York 1978.

Hart A., *Religious Communities of 1960s America*, [w:] „The Forum: Journal of History”, vol. 7, nr 1, 2015, s. 59–79.

Isserman M., Kazin M., *America Divided: The Civil War of the 1960's.*, Oxford University Press, New York 2008.

Jacobsen A., *Contemporary Yoga Movements*, [w:] *Encyclopedia of Indian Philosophies. Volume XII. Yoga: India's Philosophy of Meditations*, red. G. J. Larson, R. S. Bhattacharya, Motilal Banarsidass, Delhi 2008, s. 148–160.

- Karp H., *Maski sekt. Strategie sekt i nowych ruchów religijnych w obliczu komercjalizacji rynku religijnego na przykładzie Kościoła Scjentologicznego*, [w:] „Kultura – Media – Teologia”, nr 3, 2010, s. 21–32.
- Kaza S., *To Save All Beings: Buddhist Environmental Activism*, [w:] *This Sacred Earth: Religion, Nature, Environment*, red. R. S. Gottlieb, Taylor & Francis Books, London, New York 2004, s. 330–350.
- Kołodziejowski L., *Główne nurty marksizmu. Część III. Rozkład*, Zysk i S-ka, Poznań 2000.
- Kościelniak C., *Religia i procesy sekularyzacji w kontekście kryzysu państwa dobrobytu*, [w:] „Prakseologia”, nr 157, t. 2, 2015, s. 249–270.
- Kuik-Kalinowska A., *W drodze do psychodelicznego satori. Użytki w biografii i poezji beatników*, [w:] „Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 6 (78), 2002, s. 27–41.
- Kuźniarz B., *Goodbye Mr. Postmodernism. Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Lipowicz M., *Porównanie myśli Herberta Marcusego z myślą Michela Foucaulta – czyli jak w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku outsiderzy zmienili społeczny porządek kultury zachodniej*, [w:] „Diametros”, nr 49, 2016, s. 27–49.
- Luhrmann T. M., *When God Talks Back: Understanding the American Evangelical Relationship with God*, Alfred A. Knopf, New York 2012.
- Łach T., *Teoria krytyczna a postęp techniczny*, [w:] „Scripta Philosophica. Zeszyty Naukowe Doktorantów Wydziału Filozofii KUL”, nr 3, 2014, s. 65–79.
- Marchwicki P., *Transcendentalna Medytacja. Zarys doktryny i praktyki oraz elementy krytyki*, [w:] „Seminare”, t. 17–18, 2001, s. 263–277.
- Mather G. A., Nichols L. A., *Słownik sekt, nowych ruchów religijnych i okultyzmu*, Vocatio, Warszawa 2006.
- McNeil W. K., *Ozark Country*, University Press of Mississippi, Jackson 1995.

Murziński P., *Fenomen New Age czyli współczesna wieża Babel. Próba definicji i proces formowania się*, [w:] „Studia Teologiczne”, nr 26, 2008, s. 205–224.

Orum A. M., Johnstone J. W. C., Riger S., *Changing Societies: Essential Sociology for Our Times*, Rowman & Littlefield, Lanham, Boulder, New York, Oxford 1999.

Paglia C., *Cults and Cosmic Consciousness: Religious Vision in the American 1960s*, [w:] „Arion”, vol. 10, nr 3, 2003, s. 57–111.

Paleczny T., *Sekty: w poszukiwaniu utraconego raju*, Universitas, Kraków 1998.

Palmer S. J., *Women in New Religious Movements since the 1960s*, [w:] *Encyclopedia of Women and Religion in North America: Native American creation stories. Vol. 2*, red. R. Skinner Keller, R. Radford Ruether, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 2006, s. 787–796.

Pawlik M., *Utopijny raj – New Age*, Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia, Sandomierz 2008.

Popiołek P., *Stereotyp uduchowionego Wschodu w dobie globalizacji*, [w:] „Christianitas”, nr 56–57, 2014, s. 323–332.

Regiewicz A., *Kontrkultura jako sposób i miejsce przekazu wiary*, [w:] „Teologia i człowiek”, r. 27, nr 3, 2014, s. 21–37.

Richardson J. T., *Jesus Movement*, [w:] *The Encyclopedia of Religion*, red. L. Jones, Macmillan Reference USA, Detroit 2005, s. 4852–4854.

Rochford B. Jr. E., *Crescita, espansione e mutamento nel Movimento degli Hare Krishna*, [w:] „Religioni e Sette nel mondo”, nr 1, 1995, s. 56–80.

Rosen S. J., *1965 was a Very Good Year and 2005 is Better Still*, [w:] *The Hare Krishna Movement: Forty Years of Chant and Change*, red. G. Dwyer, R. J. Cole, I. B. Tauris, New York 2007, s. 11–25.

Schäfer A. R., *Countercultural Conservatives: American Evangelicalism from the Postwar Revival to the New Christian Right*, University of Wisconsin Press, Madison, London 2011.

Squarcini F., *In Search of Identity within the Hare Krishna Movement: Memory, Oblivion and Thought Style*, [w:] „Social Compass”, nr 47(2), 2000, s. 253–271.

Strnad G., *Feminizm amerykański trzeciej fali – zmiana i kontynuacja*, [w:] „Przegląd politologiczny”, nr 2, rok XVI, 2011, s. 19–27.

Syman S., *The Subtle Body: The Story of Yoga in America*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2010.

Teodorczyk J., *Hipisowska kontestacja lat 60. i 70. XX w. na fali i w pułapce kryzysu. O globalistycznych aspektach subkultury dzieci-kwiatów*, [w:] „Kultura-Historia-Globalizacja”, nr 9, 2011, s. 123–130.

Thursby G. R., *Hindu Movements Since Mid-Century: Yogis in the States*, [w:] *America's Alternative Religions*, red. T. Miller, State University of New York Press, New York 1995, s. 191–214.

Tokarczyk R., *Nowa Lewica amerykańska w poszukiwaniu autentycznego człowieka*, [w:] „Etyka”, nr 17, 1979, s. 53–82.

Van Zandt D. E., *Living in the Children of God*, Princeton University Press, Princeton 1995.

Wright S. A., *The Dynamics of Movement Membership: Joining and Leaving New Religious Movements*, [w:] *Teaching New Religious Movements*, red. D. G. Bromley, Oxford University Press, Oxford 2007, s. 187–210.

Wyrwik A., *Manhattan jako przestrzeń działania Beat Generation*, [w:] „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, nr 12/1, 2016, s. 77–92.

Biogram: Sergiusz Anoszko (biał. Сяргей Анато́льевич Аношка, ur. 1986), absolwent Wydziału Historycznego Uniwersytetu Arkadzia Kulaszowa w Mohylewie, Białoruś (2009) oraz Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (2016). Posiada uprawnienia pedagogiczne (w latach 2009–2011 był nauczycielem historii i WOS-u). Od 2016 r. doktorant w katedrze religiologii i dialogu międzyreligijnego Instytutu dialogu kultury i religii na Wydziale Teologicznym UKSW w Warszawie (specjal-

ność: teologia religii). Od 2017 r. pracownik nieetatowy WT UKSW w Warszawie (prowadzone zajęcia w roku 2017/2018 „Historia i teoria nowych ruchów religijnych”, „Kościoły Wschodu”). Zainteresowania naukowe: nowe ruchy religijne (scjentologia, bahaizm, mormonizm), teologia i socjologia religii, fenomenologia religii, geopolityka, historia ponowoczesności oraz stosunki międzynarodowe. Autor artykułów i rozdziałów w czasopismach i monografiach naukowych, tematyka których oscyluje wokół ww. zagadnień.

TOMASZ KRÓLAK (WARSZAWA)

Eliade – Castaneda – Harner. Przemiana i popularyzacja (neo)szamanizmu

Streszczenie: Autor podejmuje próbę opisu szamanizmu jako jednej z tradycji duchowych wykorzystywanych w poszukiwaniach „utopii przeżywanej” przez przedstawicieli kontrkultury i New Age. Opierając się na analizie trzech autorów kluczowych dla tzw. neoszamanizmu – Mircei Eliadego, Carlosa Castanedy i Michaela Harnera – pokazuje przyczyny atrakcyjności szamanizmu jako alternatywnej duchowości, a także sposoby, w jakie idea szamanizmu ulegała w ramach kontrkultury przetworzeniom i stopniowej komercjalizacji.

Słowa kluczowe: szamanizm, neoszamanizm, kontrkultura, New Age

Summary: The author ventures to describe shamanism as one of the multiple spiritual traditions that were utilised by the members of counterculture and New Age in their search for an “experiential utopia”. By analysing three authors crucial for so-called neoshamanism – Mircea Eliade, Carlos Castaneda and Michael Harner – he shows the grounds of shamanism’s attractiveness as an alternative spirituality, as well as the ways in which the idea of shamanism was processed and gradually commercialised by the counterculture.

Keywords: shamanism, neoshamanism, counterculture, New Age

Jednym z kluczowych elementów zjawisk obejmowanych wspólną nazwą kontrkultury był bez wątpienia sprzeciw wobec zastanej rzeczywistości kulturowej i społecznej oraz pragnienie stworzenia wobec niej alternatywy. Świat przemysłowego społeczeństwa Zachodu postrzegany był jako przestrzeń nieustannego ucisku i kontroli, technokratyczny system dążący do utrwalania nierówności społecznych i ustanawiania technologicznej racjonalności produkcji jako nadrzędnej zasady rządzącej kulturą. Odbywać się to miało kosztem tłamszenia indywidualności i autonomii jednostek, ograniczania ich rozwoju i likwidacji transcendencji. Dostrzegano wszechobecną indoktrynację wmuszającą ludziom fałszywe potrzeby, a jednocześnie wpajającą przekonanie o racjonalności całego systemu¹. Kontrkultura opierała się na doświadczeniu zwątpienia w racjonalność i bezalternatywność tej rzeczywistości, a co za tym idzie – na zakwestionowaniu całości porządku społecznego, zarówno na poziomie polityki, jak i norm oraz wartości etycznych, a nawet estetyki, form codziennej egzystencji i standardów zachowania². Wiązało się z tym pragnienie wyrwania się spod władzy opresyjnego społeczeństwa, głód autentycznych relacji międzyludzkich i z naturą, świadomego i wolnego przeżywania swojego życia – ale też głód metafizyczny, poszukiwanie głębszego sensu i autentycznych war-

1 W. Kuligowski, *Kultura, kontrkultura, antykultura. Zakresy znaczeniowe pojęć i ich zastosowanie wobec sytuacji w PRL*, [w:] *Od kontrkultury do New Age. Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie*, red. E. Chabros, Oddział Instytutu Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Wrocław 2014, s. 19–20; L. Kleszcz, *Filozofia i kontrkultura – ludzie, idee, ideologie*, [w:] *Od kontrkultury do New Age, op. cit.*, s. 31–33; A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975 s. 5–12, 167.

2 A. Jawłowska, *op. cit.*, s. 10.

tości³. Wielu przedstawicieli kontrkultury widziało drogę do osiągnięcia tych celów w modyfikowaniu i uwalnianiu świadomości. Miało to umożliwić zniewolonym przez system dostrzeżenie problematyczności i nieoczywistości otaczającej ich rzeczywistości, a w konsekwencji wyzwolenie się z nieautentycznych, niewolących struktur i norm oraz stworzenie nowego, lepszego paradygmatu kulturowego⁴. W ten sposób powstawały idee nazywane przez Aldonę Jawłowską „utopiami przeżywanymi”, dopatrujące się w różnych formach zmiany świadomości drogi do wyższych prawd oraz duchowej jedności ludzkości⁵.

Za klucz do takiej przemiany uznawano tak zwane odmienne stany świadomości. Stanisław Wargacki wymienia całą listę cech charakterystycznych dla tego rodzaju doświadczeń: zmiany w myśleniu (np. zaburzenia związków przyczynowo-skutkowych, tolerowanie sprzeczności), zmiany poczucia czasu, utrata kontroli nad swoim poczuciem realności, zmiana ekspresji emocjonalnej i odczuwania ciała, zniekształcenie postrzegania otaczającej rzeczywistości, poczucie prawdy niewymagającej zewnętrznego potwierdzenia, zmiana sensu i znaczeń relacji z otoczeniem, doświadczenie kontaktu czy więzi z ludźmi i światem, poczucie odmłodzenia i pozytywne odczucia, komunikatywność, nadsugestywność⁶. W ramach kontrkultury, zwłaszcza

3 L. Kleszcz, *op. cit.*, s. 36.

4 T. Maślanka, *Kontrkultura jako zmiana paradygmatu*, [w:] *Kultury kontestacji. Dziedzictwo kontrkultury i nowe ruchy społecznego sprzeciwu*, red. T. Maślanka, R. Wiśniewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 17–25.

5 A. Jawłowska, *op. cit.*, s. 269–273.

6 S. A. Wargacki, *Odmienne stany świadomości a kontrkultura*, [w:] *Kontrkultura: co nam z tamtych lat?*, red. W. Burszta, M. Czubaj, M. Rychlewski,

w latach 60., bardzo istotną metodą osiągania odmiennych stanów świadomości były narkotyki⁷. Na ich psychodelicznych właściwościach opierały się całe narkotykowe „utopie przeżywane” widzące w nich drogę do pozytywnej przemiany świadomości społeczeństwa, takie jak promowana przez Timothy’ego Leary’ego wizja rozwiązania wszelkich problemów społecznych za pomocą masowego stosowania LSD⁸.

Podobne poszukiwania wyzwolenia świadomości i głębokich prawd odbywały się też na innych polach, w tym w obrębie religii i duchowości. Kontrkulturowe przetworzenia i odkrycia religijne wiążą się silnie z narodziłym w jej obrębie ruchem zwanym New Age, ewentualnie Erą Wodnika. Jednoznaczne zdefiniowanie tego pojęcia nie wydaje się być możliwe. Różni badacze kładą nacisk na różne jego aspekty, odmiennie zarysowują jego granice i korzenie, jego „ontologię” (ruch społeczny, ruch religijny, milieu kulturowe itp.), czy wręcz podważają istnienie jednego zjawiska, które dałoby się opisać tym terminem⁹. Istnieje jednak pewien zestaw motywów i idei postrzeganych jako centralne dla New Age. Należy do nich nastawienie na indywidualność, subiektywizm i jednostkę. Ludzkie Ja (ujmowane jako holistyczne połączenie ciała, umysłu i ducha) staje się czymś uświęconym, siedzibą boskości i źródłem ukrytych prawd, co wiąże się z dowartościowaniem intuicji i wyobraźni

Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, Warszawa 2005 s. 72–74.

7 *Ibidem*, s. 75.

8 *Ibidem*, s. 75–77; A. Nacher, *Rubieże kultury popularnej*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2012, s. 269–271.

9 *Vid.* próby podsumowania, [w:] Hall Dorota, *New Age w Polsce. Lokalny wymiar globalnego zjawiska*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007; G. D. Chrystides, *Defining The New Age*, [w:] *Handbook of New Age* red. J. Lewis i D. Kemp, Brill, Leiden – Boston 2007.

oraz naciskiem na uzdrowienie, rozwój i samodoskonalenie, zwłaszcza w dziedzinie duchowego potencjału i świadomości. Instytucjonalne religie ze swoim monopolem na prawdę, jak również w ogóle “zwyczajne” życie i świat społeczny traktowane są jako ograniczające rozwój i ekspresję człowieka. Wyłączny autorytet tradycji religijnych zastępowany jest eklektycznym czerpaniem z różnych źródeł (przede wszystkim niechrześcijańskich, zwłaszcza dalekowschodnich) i przetwarzaniem pochodzących z nich idei i praktyk, oraz pozyskiwaniem wiedzy i wyższych prawd poprzez indywidualne doświadczenia mistyczne. Istotnymi wątkami w ramach New Age są też milenaryzm i wiara w nadchodzącą przemianę świata i człowieka, dążenie do harmonijnego braterstwa ludzkości, odrzucanie dualizmu i redukcjonizmu oraz pozytywne wartościowanie cielesności, kobiecości, autentyczności i ekspresji¹⁰.

Pierwotny radykalizm poszukiwań New Age nie przetrwał jednak próby czasu. W latach 80., a w Polsce 90., przewagę zdobyła masowa, komercyjna i popularna wersja oferty Wodnika¹¹. Zdaniem Anny Sobolewskiej¹² odchodziła ona od sięgania po dzieła mistyków i myślicieli na rzecz skupiania się na tekstach prostych i miałych, przystępnych dla odbiorców. Miejsce heterodoksyjnych poszukiwań teologicznych opartych na dostrzeganiu boskości w człowieku zajęły propozycje skoncentrowane na dobrostanie psychofizycznym, wellness, estetyce i stylu życia (w tym ubioru i diety). Z obrębu New Age wyłączone zostały ból i cierpie-

10 *Ibidem*; W. J. Hanegraaff, *New Age Religion and Secularization*, [w:] „Numen”, t. 47, nr 3, 2000, s. 288–312.

11 D. Hall, *op. cit.*

12 A. Sobolewska, *New Age dzisiaj, czyli kontrduchowość masowa. Co nam zostało z Norwej Ery?*, [w:] *Kontrkultura: co nam z tamtych lat?*, *op. cit.*, s. 11–66.

nie, duchowość stała się dążeniem do szczęścia i zaspokojenia. Takie przetwarzanie New Age uczyniło go łatwiejszym do sprzedania w ramach kultury masowej. Podobny proces utowarowienia dotyczy zresztą całości kontrkultury, która została stopniowo wchłonięta i przyswojona przez “system”¹³. W niniejszym tekście chciałbym zarysować przebieg tej trajektorii od poszukiwań i inspiracji do komercjalizacji i umasowienia w odniesieniu do losów jednej z istotnych ścieżek poszukiwań duchowych w ramach New Age – (neo)szamanizmu.

Definiowanie szamanizmu sprawia badaczom porównywalne problemy, co w przypadku New Age. Najczęściej jednak terminem tym określa się praktyki, w ramach których specjalista religijny wprowadza się w odmienne, transowe i ekstatyczne stany świadomości, by w ten sposób nawiązać kontakt ze światem duchów (czy poprzez podróż do niego, czy przywołanie z niego bytów duchowych) i uzyskać dzięki temu jakiś efekt dla dobra społeczności¹⁴. W ramach amerykańskich kontrkulturowych poszukiwań lat 60. i 70. praktyki szamańskie stały się obiektem żywego zainteresowania i prób ich odtwarzania i adaptacji, obejmowanych często wspólnym terminem “neoszamanizm”. Zjawisko opisywane dotąd przez entografów i religioznawców zostało zaadaptowane przez New Age jako metoda poszukiwania wyższych prawd, odmiennych stanów świadomości i nowych sposo-

13 L. Kleszcz, *op. cit.*, s. 38; J. Heath, A. Potter, *Bunt na sprzedaż. Dlaczego kultury nie da się zagłuszyć*, przeł. H. Jankowska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2010.

14 F. Bowie, *Antropologia religii. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 188–195; *Shamanism. An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture*, red. Walter Mariko Namba, Friedman Eva Jane Neumann, ABC-CLIO, Santa Barbara – Denver – Oxford 2004; A. Szyjewski, *Szamanizm*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2005.

bów życia. Stało się też później częścią skomercjalizowanej oferty nastawionej na dobrostan i zdrowie, która wyłoniła się z Nowej Ery. Na pytanie, dlaczego szamanizm okazał się inspirujący dla kontrkultury i jak uległ przetworzeniu wraz z przemianami w ramach New Age, chciałbym odpowiedzieć, analizując dzieła, które badacze tematu wskazują jako kluczowe dla powstania neoszamanizmu¹⁵: *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy* Mircei Eliadego¹⁶, wczesne książki Carlosa Castanedy¹⁷ oraz *Drogę szamana* Michaela Harnera¹⁸. Każdy z tych trzech autorów przedstawia odmienną wizję szamanizmu, która odegrała istotną rolę na innym etapie jego odkrywania i adaptacji przez kontrkulturę. Porównanie tych wizji pozwoli moim zdaniem pokazać, dlaczego szamanizm mógł być zjawiskiem atrakcyjnym z punktu widzenia New Age, oraz w jaki sposób był on przetwarzany w zgodzie z potrzebami zachodnich poszukiwaczy alternatywnej duchowości, zarówno na wczesnym, radykalniejszym etapie, jak i w epoce komercjalizacji i umasowienia.

15 R. J. Wallis, *Shamans/Neo-shamans. Ecstasy, alternative archaeologies and contemporary Pagans*, Routledge, London – New York 2003, s. 33–48; F. Bowie, *op. cit.*, s. 207–209; Townsend Joan B. *Core Shamanism and Neo-Shamanism*, [w]: *Shamanism*, *op.cit.*, s. 50; Crockford Susannah, *Entering the Crack Between the Worlds: Symbolism in Western Shamanism*, [w:] „Pomegranate” t. 13 nr 2, 2011, s. 185–186.

16 M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011.

17 C. Castaneda, *Nauki don Juana*, przeł. A. Szostkiewicz, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010; *idem, Odrębna rzeczywistość*, przeł. Z. Zagajewski i M. Pilarska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010; *idem, Podróż do Ixtlan. Lekcje don Juana*, przeł. Z. Zagajewski i M. Pilarska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010.

18 M. Harner, *Droga szamana*, przeł. D. Chojnacka, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007.

Mircea Eliade, rumuński religioznawca i jeden z najśłynniejszych badaczy religii XX wieku, w opublikowanym w 1951 roku *Szamanizmie i archaicznych technik ekstazy* podejmował prawdopodobnie najśłynniejszą próbę podsumowania fenomenu szamanizmu, która na długie lata wyznaczała standardy myślenia o tym zjawisku i nadal stanowi punkt odniesienia dla jego badaczy¹⁹. Dokonując przeglądu setek dokumentów etnograficznych i porównując zjawiska obserwowane na sześciu kontynentach, Eliade miał zamiar dotrzeć do samej istoty szamanizmu jako pewnego pierwotnego i uniwersalnego doświadczenia religijnego, niesprowadzalnego do żadnych wcześniejszych faz rozwoju religii, którego obserwowane przez etnografów i opisywane przez historyków przejawy stanowią konkretyzacje i kontaminacje pewnego głównego wzorca. Rumuński badacz opierał się w swej analizie na koncepcji *sacrum*, a więc pewnej wyższej rzeczywistości, obiektywnie i niezaprzeczalnie prawdziwej w porównaniu do nietrwałego strumienia zjawisk dnia codziennego, stanowiącej kluczowy przedmiot zainteresowania wszelkiej religii jako cel, do którego ona dąży i jako obecność objawiająca się w świecie w rozmaitych symbolach i epifaniach. Szamanizm w stanie czystym polega zdaniem Eliadego na specyficznej technice wprawiania się w stany ekstatyczne, stosowanej przez wąską grupę specjalistów religijnych, służącej do przekroczenia kondycji ludzkiej i nawiązania kontaktu z Niebiosami czy bóstwem, a więc do powracania do pierwotnego, rajskiego stanu nieprzerwanego kontaktu z *sacrum*. Z tymi praktykami łączy się szereg charakterystycznych mocy przypisywanych szamanom – przede wszystkim „lot szamański” czyli

19 Vid. np. A. Szyjewski, *op. cit.*

lot zabierający szamana do Nieba oraz inne formy podróży do światów niebiańskich i podziemnych, ale także rozmawianie ze zwierzętami i zmienianie się w nie, kontrola nad ogniem oraz przywoływanie i rozkazywanie duchom. Eliade interpretuje je przede wszystkim jako symptomatyczne dla zdolności szamana do transcendencji i przekraczania ludzkich ograniczeń. Owe zdolności podkreślane są symbolicznie przez narzędzia i czynności często wykorzystywane przez szamanów na całym świecie. Bęben, taniec i śpiew wprowadzają szamana w trans; szamański bęben nierzadko traktowany jest jako rumak czy inny środek lokomocji zabierający szamana w zaświaty. Częste wykorzystywanie symboliki ptasiej, piór itd. ma przywoływać ekstatyczny lot do nieba. Centralny słup lub dziura w miejscu wykonywania rytuałów szamańskich symbolizują miejsce styku naszego świata z niebiosami lub światem podziemnym. Z kolei udawanie zwierzęcia i przyjmowanie jego cech pokazuje zdolność szamana do wykroczenia poza człowieczeństwo.

Jednym z kluczowych wyróżników szamana w ujęciu Eliadego jest wyjątkowa intensywność jego doświadczenia religijnego. Widać to już na etapie wyboru i inicjacji do tej profesji. Choć talent szamański często jest dziedziczny, a w niektórych kulturach (np. u części plemion Indian Ameryki Północnej) można dążyć do uzyskania szamańskich mocy, to w wielu przypadkach, którym autor poświęca niemało uwagi, pierwszym krokiem do zostania szamanem jest przejście przez ciężką chorobę czy atak szaleństwa interpretowane jako obecność duchów czy mocy. By wyleczyć się z tych przypadłości, konieczne jest przejście inicjacji – często opartej na ekstremalnych przeżyciach, wizjach podróży do innego świata i zetknięcia z duchami i bóstwami, a zwłaszcza na doświadczeniu własnej śmierci i odnowie-

nia jako coś więcej niż zwykły człowiek (mogącym przyjąć postać np. wizji ćwiartowania czy innego rozczłonkowania ciała, a następnie składania go na nowo, w inny sposób lub z dodatkowymi elementami). Wszystko to podkreślać ma radykalną przemianę i nowy, transcendujący zwyczajne człowieczeństwo status inicjowanego. Obok takiej inicjacji ekstatycznej szaman przechodzi też inicjację dydaktyczną, a więc przekazanie przez starszych członków profesji korpusu niezbędnej wiedzy. Późniejsze praktyki magiczne czy religijne szamana także odznaczają się intensywnością doświadczeń nie spotykaną u przeciętnego członka społeczności – opierają się one na transowych, ekstatycznych wizjach podróży do innego świata i na zetknięciach z bytami go zamieszkującymi.

Unikalny charakter doświadczeń szamana wyznacza też specyfikę jego pozycji w społeczności. Jego status różni się w zależności od konkretnej kultury – w niektórych jest on postacią niezwykle cenioną i celebrowaną, w innych outsiderem, zawsze jednak jest to osoba wyróżniająca się. Szaman pełni zwykle rolę specjalisty od pewnego typu zjawisk duchowych, przede wszystkim jako uzdrowiciel leczący choroby duszy i ciała (często związane z duchami, z którymi szaman ma kontakt) oraz obrońca przed wrogimi siłami duchowymi i magicznymi. Unikalne doświadczenia szamana pozwalają mu pełnić istotne funkcje i mogą służyć społeczności do budowania wiedzy o zaświatach, tym niemniej zawsze osadzone są one w powszechnie przyjmowanej w danym społeczeństwie kosmologii i wierzeniach religijnych (zawierających często pewne kluczowe elementy takie jak istnienie wielokrotnie wspomnianych sfer niebiańskiej i podziemnej). Za przekaz i podtrzymywanie tych idei w wielu społeczeństwach odpowiadają odrębni od szama-

nów kapłani. Z drugiej strony, jak zauważa Eliade, „to, co dla reszty wspólnoty pozostaje kosmicznym ideogramem, dla szamanów (...) staje się mistycznym itinerarium”²⁰ – nie tylko abstrakcyjnym wyobrażeniem kosmologicznym, a przestrzenią osobistych doświadczeń i wędrówek. Przejście religijne szamana wyróżnia go więc spośród jego ziomków nie tylko swoją intensywnością, ale też osobistym, indywidualnym charakterem.

Szamanizm Eliadego wydany został w Stanach Zjednoczonych w roku 1964. Wyznaczył on wśród ówczesnych badaczy i entuzjastów standardy myślenia o szamanizmie, popularyzując jego obraz jako pewnego uniwersalnego zjawiska o istotnym znaczeniu duchowym. Wizja ta na wielu poziomach odpowiadała również potrzebom poszukiwaczy nowej, kontrkulturowej duchowości. Eliade prezentował alternatywny wobec obowiązującego model życia duchowego, o potencjalnie uniwersalnym zasięgu i starożytnych, prymitywnych korzeniach oparty na silnie indywidualnych, intensywnych doświadczeniach związanych ze zmianą świadomości. Poszukiwaczom nowych, głębokich prawd duchowych musiała odpowiadać idea poszukiwania ich w ekstatycznych widzeniach, zwłaszcza że Eliade poważnie traktował ideę wyższej rzeczywistości *sacrum*, do kontaktu z którą dążyć miał szaman. Był przekonany, że człowiek musi mieć taki obiektywny punkt odniesienia i uznawał, że wielkim problemem współczesnego świata jest oderwanie od *sacrum* i religijności. Diagnozę tę stawiał z pozycji bardzo konserwatywnych, ale wydaje się ona współbrzmieć z poszukiwaniami zwolenników „utopii przeżywanych”. Atrakcyjny dla tych ostatnich był też model szamana jako

20 M. Eliade, *op. cit.*, s. 211.

jednostki wyróżnionej i wyjątkowej, outsiderskiej, która uzdrawia samą siebie z choroby i uzyskuje nowy sposób widzenia świata, wyróżniającej się głębią percepcji rzeczywistości, intensywnością przeżyć i zdolnością do transcendowania kondycji ludzkiej – w oczywisty sposób mogli się z nim identyfikować wszyscy, którzy porzucali konwencje i standardy społeczne, by poszukiwać duchowej odnowy. Szamańskie metody zmiany świadomości w postaci tańca, śpiewu, gry na instrumentach czy stosowania substancji psychodelicznych, odpowiadały (przy wszystkich różnicach w formie) kluczowym zainteresowaniom hipisów. Uniwersalność wzorca szamańskiego sankcjonowała eklektyzm inspiracji i źródeł duchowych poszukiwaczy spod znaku New Age, zaś pozytywna rola uzdrowiciela i obrońcy przypisywana szamanom na całym świecie legitymizowała ekstatyczne praktyki kontrkultury jako prowadzące do wyższego dobra.

Mimo tych zbieżności i potencjalnych inspiracji, Eliadowska koncepcja szamanizmu zawiera również elementy niekoniecznie zgodne z potrzebami i zainteresowaniami kontrkultury. Po pierwsze, jak zostało to wcześniej wspomniane, New Age'owe poszukiwania duchowe lokowały źródło ostatecznych prawd we wnętrzu człowieka, gdy tymczasem Eliade traktuje *sacrum* jako pewną zewnętrzną rzeczywistość, a przynajmniej nie sugeruje w swoim dziele, by była ona tylko projekcją tego, co obiektywne i trwałe w jaźni ludzkiej. Po drugie, choć sam kompleks szamanizmu jest uniwersalny, to wszelkie konkretne przypadki szamanizmu są, jak wskazuje Eliade, zawsze bardzo silnie osadzone w danym kontekście społecznym i religijnym – przyjęcie tej optyki utrudniałoby czy uniemożliwiało podejmowanie szamanizmu przez ludzi Zachodu oraz czyniłoby go zjawiskiem mniej wywrotowym i zindywidualizowanym, niż

by to odpowiadało przedstawicielom kontrkultury. Wiąże się z tym też trzeci problem – w większości opisywanych przez Eliadego kultur tylko nieliczne, wybrane jednostki zostają szamanami. Co za tym idzie, szamanizm eliadowski przyjęty dosłownie i w całości nie mógłby stanowić podstawy radykalnej „utopii przeżywanej”, w której przemiana paradygmatu i zmiana widzenia świata dotyczyć powinny wszystkich. Nic więc dziwnego, że, jak mówi Robert Wallis²¹, wprawdzie Eliade stworzył współczesną definicję szamanizmu, ale to nie on skłonił ludzi Zachodu do praktykowania go – to osiągnięcie Carlosa Castanedy.

Castaneda był amerykańskim antropologiem, który w ramach studiów na Uniwersytecie Kalifornijskim Los Angeles wydał w 1968 książkę *Nauki don Juana*, rzekomo mającą opierać się na materiale uzyskanym podczas badań terenowych wśród Indian Yaqui. Castaneda miał zostać przyjęty na nauki do szamana/czarownika²² Don Juana Matusa i spisywać swoje doświadczenia, a z jego relacji, opatrzonych w aneksie próbą strukturalnej analizy zebranych danych, powstała książka. Dzieło Castanedy okazało się bestsellerem, stało się bezpośrednią inspiracją dla nurtu szamanistycznego w New Age i dało początek kilkunastotomowej serii opisującej kolejne stopnie zanurzenia Castanedy w mistyczny świat Indian Yaqui, jak również działającemu do dziś ruchowi praktykującemu szamanizm według wskazówek Don Juana. W niniejszym opracowaniu opieram się przede wszystkim na *Naukach don Juana*, czasem tylko dodając informacje znajdujące się w dwóch następ-

21 R. Wallis, *op. cit.*, s. 39.

22 Castaneda pierwotnie pisał o „czarownikach”, dopiero później zaczął używać słowa „szaman”, w niczym jednak to nie przeszkadzało traktowaniu opisywanych przezeń praktyk jako szamańskich.

nych tomach. Wynika z kluczowej dla duchowości kontrkultury i New Age roli, jaką odegrała publikacja pierwszego tomu oraz z faktu, że książki Castanedy ukazywały się na przestrzeni trzydziestu lat. Tylko pierwsze z nich miały więc możliwość wpłynięcia na formowanie się kontrkulturowej koncepcji – zdaniem Ageeth Sluis dzieła Castanedy czytane były pierwotnie jako trylogia²³. Pomiedzy kolejnymi tomami pojawiają się też istotne różnice, zarówno w treści i charakterze prezentowanych praktyk i kosmologii, jak i ogólnego przesłania, a Castaneda dokonywał później re-interpretacji dawnych dzieł w świetle swych późniejszych wtajemniczeń, w związku z czym próba opracowania jednolitej wizji szamanizmu prezentowanej przez Castanedę prowadziłyby do obrazu odmiennego od tego, którym podbił on pierwotnie serca poszukującej sensu życia młodzieży. Nie podejmuję też kwestii tego, jaka część dzieła Castanedy stanowi kombinację i zmyślenie (na co istnieją liczne dowody, których przystępne podsumowanie prezentuje Stephen C. Thomas²⁴) – dla analizy tego, w jaki sposób wizja szamanizmu prezentowana w *Naukach...* odpowiada potrzebom i preferencjom kontrkultury i New Age, jej autentyczność jest sprawą relatywnie mało istotną.

Szamanizm w *Naukach don Juana* przedstawiany jest przede wszystkim jako całkowicie odmienny sposób postrzegania świata, alternatywny i całościowy paradygmat. Zakłada on istnienie pewnej „nie-zwyczajnej rzeczywistości”, w kontakt z którą wchodzi się poprzez użycie środków

23 Ageeth Sluis, *Journeys to others and lessons of self: Carlos Castaneda in the Camposcape*

24 S. C. Thomas, *Shamans and Charlatans: Assessing Castaneda's Legacy*, http://realitysandwich.com/418/shamans_and_charlatans_assessing_castanedas_legacy/ [dostęp z dnia 22.04.2018].

halucynogennych połączone z odprawianiem specjalnych zaklęć i rytuałów. Jest ona traktowana jako równie rzeczywista (choć operująca na innych zasadach), co świat życia codziennego. Napotkać w niej można groźne i pomocne byty oraz uzyskać wiedzę i moc zdolną do oddziaływania także na „zwyčajny” świat. W późniejszych tomach halucynogeny okazują się tylko jedną z możliwych dróg do owej rzeczywistości, która jawi się nie tyle odrębnym wymiarem, co raczej elementem tego samego continuum, co nasz świat, jego prawdziwszym i głębszym obrazem, w którym widoczny jest „energetyczny” aspekt otaczających zjawisk. W *Naukach...* ekstatyczne wizje przedstawiane są jednak w sposób sugerujący raczej szamańską podróż w zaświaty i zetknięcia z duchami.

Co jednak szczególnie istotne, książki Castanedy pisane są w pierwszej osobie i wiele miejsca poświęcają trudnościom, jakie sprawia Carlosowi-narratorowi pogodzenie swojej racjonalno-naukowej wizji świata z wykraczającymi poza nią doświadczeniami szamańskimi. Zagłębiając się w świat wierzeń Don Juana i poszerzając swoją świadomość w kolejnych ekstatycznych wizjach, narrator stopniowo dostrzega ograniczenia swojego dotychczasowego światopoglądu i przyjmuje szamański paradygmat. *Nauki...* można więc odczytywać jako relację z procesu uwalniania świadomości, do jakiego dążyli poszukiwacze Nowej Ery. Nie jest to jednak łatwy proces. Kontakt z odmienną rzeczywistością wystawia psychikę i tożsamość na ciężką próbę, do tego stopnia, że ma się z tym wiązać niebezpieczeństwo szaleństwa czy śmierci. Ten sam konflikt dwóch paradygmatów obecny jest też na innym poziomie: w rozmowach pomiędzy naiwnym, starającym się myśleć racjonalnie narratorem a realizującym archetyp sarkastycznego starego mędrca

Don Juanem można też, jak robi to David L. Krantz²⁵, dopatrzeć się symbolicznego dialogu między racjonalizmem a mistycyzmem, w którym ten ostatni rzecz jasna wypada znacznie korzystniej.

Wizja praktyk i mocy szamańskich obecna u Castanedy nie różni się znacząco od kanonu ustanowionego przez Eliadego. Obejmują one różne typy doznań nie-zwyczajnej rzeczywistości: doświadczenie lotu, przemiany i opuszczania ciała (w tym przyjmowanie postaci ptaka), stykania się z mocami czy istotami nie z tego świata, a w późniejszych tomach odwiedzanie odmiennych światów i zdolność do postrzegania prawdziwego, obiektywnego stanu rzeczywistości. Mamy tu więc do czynienia z transcendowaniem ograniczeń fizycznych i percepcyjnych, zgodnym z jednej strony z Eliadem, z drugiej – z kontrkulturowym pragnieniem zmiany i doskonalenia świadomości. Te działania magiczne możliwe są dzięki uzyskaniu przez szamana specjalnej mocy. Początkowo jest ona traktowana jako efekt kontaktów z bytami z innego porządku rzeczywistości dokonywanych przede wszystkim dzięki środkom halucynogennym. W dalszych tomach, wraz z odchodzeniem przez Castanedę od prymatu środków psychodelicznych, moc zaczyna się jawić raczej jako wypływająca z samej konstrukcji istot ludzkich możliwość wpływania na siły rządzące światem. Magiczne praktyki narratora opisywane i omawiane są przez Don Juana w taki sposób, by ani narrator, ani czytelnik nigdy nie mogli być pewni, czy wydarzają się one wyłącznie w umyśle Castanedy, czy (także) w rzeczywistości fizycznej – sam szaman Yaqui odrzuca zresztą tego rodzaju dualistyczne rozróżnienia i krytykuje swojego ucznia za trzy-

25 D. L. Krantz, *Carlos Castaneda and His followers*, [w:] „The Journal of Popular Culture”, t. 39, nr 4, 2006, s. 580–581.

manie się ich. Co ciekawe, w pierwszych tomach, zwłaszcza w *Naukach...*, praktyki nauczane przez Don Juana są bardzo silnie zrytualizowane, a bezpieczeństwo szamana i skuteczność jego działań zależą od właściwego wykonywania czynności. Jest to kolejny element budujący wizerunek praktyk magicznych jako niebezpiecznego wyzwania. Z drugiej strony wiele doświadczeń, objawień i elementów kosmologii i rytuałów ma bardzo indywidualny i subiektywny charakter. Uzyskiwane w stanach nie-zwyczajnej rzeczywistości tajemne imiona duchów i zaklęcia są odmienne dla każdego czarownika i, podobnie jak osobistych wizji i omenów, nierzadko nie wolno ich nikomu ujawniać. Do pewnego stopnia osobisty jest też sposób postrzegania i konceptualizacji samej nie-zwyczajnej rzeczywistości.

Dla zrozumienia atrakcyjności dzieła Castanedy dla New Age i kontrkultury konieczne jest wskazanie, że obok wiedzy i praktyk magicznych Don Juan przekazuje swojemu uczniowi także pewną specyficzną wizję właściwego sposobu życia, który nazywa drogą wojownika. Jest to ideał życia silnego, zdecydowanego, uważnego, przeżywanego z respektem i zdrowym niepokojem w obliczu licznych niebezpieczeństw, ale też z absolutną pewnością własnych intencji i możliwości. Pełna efektywność, skupienie, absolutna pewność, czego się pragnie i co chce się osiągnąć, oraz niezachwiana intencja są niezbędne do kontrolowania mocy magicznej. Jednocześnie szaman-wojownik pozostaje w stanie nieustannej walki z czterema przeciwnikami – ze swoim strachem, ze złudnym poczuciem pewności i jasności, które powstrzymuje przed kwestionowaniem fałszywych przekonań, ze złudnym poczuciem posiadania wielkiej mocy, a wreszcie ze zmęczeniem i zniechęceniem starości. W późniejszych tomach szczególnie nacisk kładziony

jest na nieustanną świadomość nieuchronności śmierci, która czyni każdą chwilę życia istotną. Należy wybrać swoją drogę – przy czym Don Juan twierdzi, że tak czy inaczej żadna z dróg nie prowadzi donikąd, należy zatem znaleźć taką ścieżkę, którą podążanie jest dla kogoś najwłaściwsze i daje mu najwięcej szczęścia, i w pełni się temu poświęcić. Kiedy posiada się niezachwianą wiedzę uzyskaną dzięki praktykom szamańskim i wybrało się z niezachwianą pewnością swoją ścieżkę, wszystko, co się zdarza, i wszystko, co trzeba w odpowiedzi na te zdarzenia uczynić, jest nieuchronne i konieczne, domagające się wykonania z maksymalną skutecznością, siłą i elastycznością, bez marnowania sił i środków w kwestiach nieistotnych. Uzupełnieniem tej idei obecnej już w *Naukach don Juana* jest pojawiający się w dalszych książkach ideał stanu, w którym wykracza się poza wszelkie pragnienia, preferencje i potrzeby, w którym nie istnieją więzi i zobowiązania międzyludzkie, honor ani niezakończone sprawy z przeszłości, wszystko jest więc jednakowe i jedynie od woli i „kontrolowanego kaprysu” zależy, jaką ścieżką się podąży i czym się zajmie. Powodzenie lub porażka, dobro i zło stają się obojętne, a miejsce rozważania zajmuje działanie. Drogą do osiągnięcia takiego stanu jest „zaprzestanie wewnętrznego dialogu” – mówienia sobie o tym, jaki świat jest; dopiero bowiem kiedy przestaniemy podtrzymywać w ten sposób dotychczasową wizję świata, możemy w pełni wolności wybrać dla siebie drogę.

Jak widać, szamanizm w wersji Don Juana stanowi bardzo indywidualistyczną ścieżkę. W przeciwieństwie do Eliadego, u Castanedy jest częścią szerszego zestawu wierzeń wyznawanego także przez nie-szamanów, nie ma kontekstu modlitewno-ofiarnego czy odwołań do istot boskich. Podobnie kwestie społeczne bardzo rzadko pojawiają

się *Naukach don Juana*. W dalszych tomach znaleźć można wątek krytyki polityczno-społecznej – silniejsze podkreślanie indiańskości opisywanych praktyk, niskiej pozycji Indian Yaqui w Meksyku i tego, że wielu z nich nie wierzy już w dawne praktyki (w tym kontekście pojawia się też krytyka chrześcijaństwa). Poznajemy także niewielką społeczność czarodziejów czy też szamanów, z którą Castaneda wchodzi w interakcję. Nadal daleko jest tu jednak do obrazu szamana jako członka szerszego, nie-szamańskiego społeczeństwa, w którym ma jakieś ustalone role i obowiązki – zwłaszcza, że dalsze tomy wykraczają poza kontekst plemienia Yaqui i coraz bardziej sugerują starożytność i uniwersalność przedstawianych w nich praktyk i zaleceń.

Uważny czytelnik bez problemu wychwyci w powyższym skróconym opisie, dlaczego *Nauki Don Juana* okazały się tak ważnym tekstem w historii New Age i nastawionej na duchowe poszukiwania części kontrkultury. Jak słusznie wskazuje Wallis²⁶, Castaneda przedstawił wizję umożliwiającą człowiekowi Zachodu nie tylko zafascynowanie się szamanizmem, lecz także zostanie szamanem. Nie chodzi tu tylko o odwołanie się do tradycji indiańskich, wyróżniających się na tle innych typów szamanizmu tym, że pewne moce są w nich dostępne dla każdego, kto podejmie odpowiednie próby, a nie jedynie dla wybranych²⁷. Castaneda przedstawił też zapis doświadczenia, który bardzo dobrze daje się odnieść do kontrkulturowych poszukiwań, pokazujący niedostateczność i ułomność “zwykłego”, racjonalnego i racjonalizującego sposobu myślenia, z którego “utopie przeżywane” pragnęły się wyzwolić. Podobnie idea oderwania się od

26 R. Wallis, *op. cit.*, s. 39.

27 A. Szyjewski, *op. cit.*, s. 210–212.

wszelkich zobowiązań, pragnień i przekonań znakomicie współgra z przekonaniem o istnieniu “fałszywych potrzeb” wpajanych przez cywilizację i o konieczności wyrwania się z “systemu”. Castaneda zdaje się przy tym łączyć dwie pozornie sprzeczne tendencje w łonie duchowości kontrkulturowej – dążenie radykalnego wyzwolenia z opresji społeczeństwa, subiektywizmu i oparcia na jednostkowym przeżyciu, z pragnieniem rzeczywistego, obiektywnego oparcia duchowego, na którym można zbudować nowego siebie i nowe społeczeństwo. Droga wojownika podkreśla możliwość i konieczność w pełni suwerennego, subiektywnego, opartego wyłącznie na „kaprysie” i poczuciu jednostki decydowania o swoim życiu, a jednocześnie z raz podjętej decyzji i wybranej ścieżki czyni punkt oparcia, według którego ustawia się w sposób nieodwołalny i obiektywny całe swoje życie (choć trzeba zauważyć, że taki paradygmat bardziej sprzyja indywidualnemu wyzwoleniu niż budowaniu nowego społeczeństwa). Na nieco mniej doniosłym poziomie praca Castanedy miała też ważny wkład w kluczową dla kontrkultury praktykę wykorzystywania narkotyków do zmieniania świadomości. Jak ujmuje to David Krantz, nauki Don Juana dostarczyły wizjom psychodelicznym niemającym zwykle określonej i skonkretyzowanej treści „substancji, topografii, postaci [characters], sposobów życia i ontologii”²⁸. Późniejsze odejście od tego aspektu duchowości kontrkulturowej zbiegło się z kolei z wysunięciem na pierwszy plan idei kluczowej dla New Age – wewnętrznego usytuowania źródeł mocy i objawień.

W świetle powyższej analizy sukces wizji szamanizmu według Castanedy w latach 60. i 70. wydaje się w pełni zro-

28 D. Krantz, *op. cit.*, s. 579

zumiały. Jednak to, co na wczesnym etapie poszukiwań duchowych kontrkultury i New Age wpasowywało się idealnie w ducha czasu i potrzeby odbiorców, niekoniecznie pasowało również dobrze do wymagań późniejszych, komercyjnych inkarnacji tego nurtu kulturowego. Pierwszym problemem ze ścieżką wojownika były potencjalne niebezpieczeństwa z nią związane oraz olbrzymia praca emocjonalna i intelektualna wymagana do wejścia w ten nowy sposób życia. Drugim – jej silnie maskulinistyczny charakter, który analizuje choćby Ageeth Sluis²⁹ (to zresztą nie przypadek, że, jak wskazuje Szyjewski, powstał odpowiednik dzieł Castanedy odwołujący się do kobiecej mocy i żeńskich inicjacji, czyli twórczość Lynn V. Andrews³⁰), który potencjalnie mógł ograniczać krąg odbiorców. Trzecim wreszcie – jej radykalne zerwanie nie tylko z „systemem”, ale z jakimikolwiek więziami społecznymi, które dla zdecydowanej większości potencjalnych konsumentów pozostają jednak ważnym elementem życia; cytując jednego z badanych przez Krantza byłych zwolenników Castanedy, „ciężko być wojownikiem, gdy zmienia się pieluszki”³¹.

Tego rodzaju wątpliwości nie wzbudza już kluczowe dzieło Michaela Harnera, innego antropologa amerykańskiego, badacza plemion Indian Amazonii. Jego narastające zainteresowania szamanizmem doprowadziły go do publikacji w 1980 roku książki *Droga Szamana*, która, czerpiąc z Eliadego, Castanedy i innych badaczy, proponowała nową drogę – „szamanizm rdzenia” [core shamanism], wydobywający uniwersalny rdzeń praktyk szamańskich i tworzący

29 A. Sluis, *Journeys to Others and Lessons of Self: Carlos Castaneda in Campscape*, [w:] „Journal of Transnational American Studies”, t. 4, nr 2, 2012.

30 A. Szyjewski, *op. cit.*, s. 204–206.

31 D. Krantz, *op. cit.*, s. 583.

zeń ścieżkę łatwo dostępną i przynoszącą wyraźne efekty. Propozycja ta spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem, a *Droga Szamana* okazała się bestsellerem, zaś proponowane w niej techniki, promowane przez założoną przez Harnera Foundation for Shamanic Studies³², stały się jedną z najpopularniejszych na Zachodzie metod uprawiania szamanizmu.

Jak Eliade opisywał w teorii pewne alternatywne podejście do rzeczywistości, a Castaneda przedstawiał proces podejmowania i przeżywania takiej alternatywy, tak Harner zaprezentował instrukcję, jak włączyć elementy takiego podejścia w poza tym raczej zwyczajne i nie poddawane radykalnym przemianom życie. Na podstawie własnych doświadczeń szamańskich i wiedzy antropologicznej twierdził, że różnorodne prymitywne plemiona przez tysiące lat metodą prób i błędów dochodziły do niezwykle podobnych praktyk umożliwiających uzyskiwanie pozytywnych, uzdrawiających efektów poprzez wchodzenie w „szamański stan świadomości” (analogiczny do ekstazy u Eliadego i nie-zwyczajnej rzeczywistości Castanedy) związany z możliwością doświadczania i czynienia rzeczy, które w standardowym stanie świadomości wydają się być fantazją. W przeciwieństwie do Castanedy, u którego zderzenie różnych wizji rzeczywistości stanowiło oś dramatycznych zmagañ wewnątrz psychiki narratora, Harner pozostawia kwestię realności tych stanów w zawieszeniu. Ogranicza się do ogólnikowych uwag, że jeśli empiryczną weryfikację rzeczywistości opieramy na doświadczeniu zmysłowym, to dla osoby doświadczającej tych stanów są one prawdziwe. W gruncie rzeczy jednak problem ten nie ma specjalnego

32 Vid. *The Foundation for Shamanic Studies*, www.shamanism.org [dostęp z dnia 22.04.2018].

znaczenia – istotna jest skuteczność i ich efekty w codziennym życiu. Co więcej, jako że każdy praktykujący tworzy sobie niejako prywatną kosmologię i paradygmat, każdy może rozumieć cudze doświadczenie w świetle własnych pojęć. Takie podejście pozwala, jeśli nie rozładować kłopotliwe napięcia ontologiczno-epistemologiczne, to przynajmniej odsunąć je na bok.

Uzdrowianie i dodawanie sił, stanowiące wedle Harnera podstawowe zadanie szamana, dokonuje się za pomocą relatywnie prostych środków, opisywanych przezeń bardzo dokładnie i szczegółowo – niemal technicznie – tak by ułatwić czytelnikowi wykonywanie zaleconych czynności. Wykorzystuje się przede wszystkim rytmiczne uderzanie w bęben (oraz inne pomoce np. ciemność i konkretne rytuały w rodzaju duchowego kanu) wprowadzający w szamański stan świadomości, w którym odbywa się podróże szamańskie podobne do opisywanych przez Eliadego oraz kontaktuje się z duchami pomocniczymi, które pozwalają uzyskać wiedzę i moc niezbędną do uzdrawiania. Do tego dochodzą konkretne techniki uzyskiwania pożądaných efektów duchowych i leczniczych, jak np. wysysanie choroby w sposób przypominający metody stosowane przez indiańskich szamanów. Wszystkie te praktyki są bezpieczne (nie używa się narkotyków, w podróżyach ekstatycznych nie zdarza się nic traumatycznego), proste do wykonania (można nawet używać nagranych dźwięku bębna zamiast na nim grać) i nierzadko „ekstacyjne” także w znaczeniu wielkiej przyjemności. Nie istnieje potrzeba ekstremalnych przeżyć inicjacyjnych czy gwałtownych przemian sposobu widzenia świata. Szaman uczyć się może poprzez lekturę, a przede wszystkim – poprzez praktykowanie, poznawanie światów odwiedzanych w szamańskim stanie świadomości,

spotykaniu i zjednywaniu sobie duchów itd. Jest to proces wymagający pewnego wysiłku, ale zarazem przyjemny i radosny, dostępny zdecydowanie szerszej publiczności niż szamanizm Eliadego i Castanedy.

Choć uzdrawianie nie jest jedyną mocą szamana – należą do nich także wróżenie i wizje, pośrednictwo między światami, nawiązywanie kontaktu z naturą, sny ostrzegające przed zagrożeniami – to nacisk kładziony jest zdecydowanie na praktyki lecznicze i wzmacniające. Zdrowie człowieka rozumie się tu holistycznie, w zgodzie z tendencją obecną w większości ruchu New Age – ciało i umysł są ze sobą ściśle związane, a dążeniu do uzdrowienia cielesnego towarzyszy dążenie do szczęścia i harmonii. Harner w interesujący sposób rozwiązuje przy tym kwestię funkcji społecznej szamana-uzdrowiciela. Szaman jest w stanie zapewnić dobrostan psychofizyczny sobie i oraz swojej społeczności i wręcz zdolny jest przyczynić się do duchowego rozwoju całej ludzkości, ale nie ma obowiązku zajmować się niczym więcej niż własnym rozwojem i zdrowiem; jego zdolności dają mu potencjał, ale nie nakładają na niego ciężarów i wymagań. W ten sposób *Droga szamana* przemówić może zarówno do odbiorców wyznających New Age'owe ideały przemiany świata i dążenia do harmonii ludzkości, jak i do tych, którym zależy tylko na poprawie jakości swojego życia.

Harner wyraźniej niż pozostali omawiani autorzy wydaje się podkreślać więź szamana z naturą. Jego alternatywny stan świadomości pozwala mu odczuwać głęboki szacunek do wszelkiego życia, zachwyty nad Naturą oraz poczucie więzi człowieka z całością organicznej i nieorganicznej przyrody. Co więcej duchy pomocnicze szamana niemal zawsze przyjmują postać zwierzęcia. Z drugiej strony pozytywnemu wartościowaniu natury nie towarzyszy odrzucenie cywilizacji

technicznej. Zgodnie ze wspomnianą już wcześniej tendencją do wygaszania konfliktów między odmiennymi paradygmatami, szamanizm u Harnera nie jest w żaden radykalny sposób nie do pogodzenia ze światem współczesnym. Wręcz przeciwnie, doskonale może uzupełniać współczesną medycynę w tych obszarach, w których nie jest ona w stanie skutecznie pomóc. Osiąganie zdrowia, szczęścia i harmonii jest w tej koncepcji ważniejsze niż to, jakie metody się zastosuje. Jeśli nawet świat zachodni przedstawiany jest miejscami w ciemniejszych barwach jako prześladowający i zabijający w przeszłości szamanów, to pokazywane jest to jako ignorancja, którą da się uzdrowić, a nie – jak w przypadku diagnoz kontrkulturowych – jako sytuacja której jedynym rozwiązaniem jest zniszczenie starego porządku. Z tą niekonfliktowością wiąże się też przekonanie, że stosowanie technik szamańskich nie niesie za sobą konieczności jakichkolwiek zmian w przekonaniach religijnych i filozoficznych, a nawet w treściach podświadomych – budzą one tylko to, co obecne jest w podświadomości każdego człowieka. Z tego też wynika niewielki nacisk na aspekt transcendencji i etyki. Szamanizm ma skłaniać do harmonijnego życia z ludźmi oraz naturą i pozwala osiągnąć doświadczenia transcendowania swojego ciała, ale Harner nie wydaje się przekazywać żadnych głębokich prawd metafizycznych i etycznych, nie objawia właściwego sposobu postępowania, ukrytych wiadomości o kondycji ludzkiej lub ostatecznej rzeczywistości, ku której człowiek się zwraca. Słowem, nie ma w tej koncepcji niczego, co mogłyby okazać się przeszkodą w praktykowaniu technik szamańskich dla przeciętnego konsumenta masowej oferty New Age. Wpasowuje się ona we współczesny paradygmat i styl życia, jednocześnie opierając się na autorytecie starożytnych tradycji i ich wielowiekowej skuteczności oraz na

powadze badań i doświadczeń autora gwarantujących autentyczność zidentyfikowanego przez niego „rdzenia”. Zamiast radykalnych przemian sposobu widzenia rzeczywistości czy kontaktu z obiektywną obecnością *sacrum* obiecuje poprawę zdrowia i dobrostanu, rozwój duchowy i dążenie do szczęścia i harmonii.

Trzy omawiane koncepcje potraktować można jako wyznaczające kluczowe punkty na trajektorii, jaką przebyły kontrkulturowe poszukiwania w duchu New Age: wczesne zainteresowanie i inspiracja alternatywną wizją duchowości; eksplorowanie jej i eksperymentowanie z nią w poszukiwaniu „utopii przeżywanej” i radykalnej zmiany paradygmatu, a wreszcie jej przetworzenie na postać przyswajalną dla kultury głównego nurtu. Nie oznacza to, że całość ruchu neoszamańskiego podążyła tą drogą – istnieją zjawiska wyłamujące się z zarysowanej tendencji, jak choćby powiązane z neopogaństwem próby możliwie dokładnego i autentycznego odtwarzania rzeczywistych historycznych tradycji szamanistycznych³³. Tym niemniej założycielski dla myśli o szamanizmie charakter dzieła Eliadego oraz wielka popularność Castanedy i Harnera pozwalają uznać, że utrafiali oni w gusta i zapotrzebowania swoich czasów. Jedna z rozmówczyń Krantza, w młodości inspirująca się Castanedą, stwierdziła w pewnym momencie, odnosząc się do swojej bardzo negatywnej oceny stanu otaczającego ją świata w czasach rozkwitu kontrkultury: „Rozumiałam, dlaczego Carlos badał alternatywne rzeczywistości. Potrzebowaliśmy takiej”³⁴. Kilka lat później, wraz z powolnym wygasaniem

33 Propozycje literatury na ten temat znaleźć można w: T. A. DuBois, *Trends in Contemporary Research of Shamanism*, [w:] „Numen” nr 58, 2011, s. 116–117.

34 D. Krantz, *op. cit.*, s. 585.

plómiienia kontrkulturowego buntu, bardziej istotne niż alternatywna rzeczywistość okazały się sposoby zdrowego, szczęśliwego i uduchowionego życia w rzeczywistości standardowej. Neoszamanizm okazał się być w stanie spełniać obie te potrzeby.

Źródła:

Bowie F., *Antropologia religii. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Castaneda C., *Nauki don Juana*, przeł. A. Szostkiewicz, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010.

Idem, *Odrębna rzeczywistość*, przeł. Z. Zagajewski, M. Pilarska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010.

Idem, *Podróż do Ixtlan. Lekcje don Juana*, przeł. Z. Zagajewski, M. Pilarska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010.

Chrystides G. D., *Defining The New Age*, [w:] *Handbook of New Age*, red. J. Lewis, D. Kemp, Brill, Leiden–Boston 2007.

Crockford S., *Entering the Crack Between the Worlds: Symbolism in Western Shamanism*, [w:] „Pomegranate” t. 13 nr 2, 2011, s. 184–204.

Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011.

Hall D., *New Age w Polsce. Lokalny wymiar globalnego zjawiska*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

Hanegraaff W. J., *New Age Religion and Secularization*, [w:] „Numen”, t. 47, nr 3, 2000, s. 288–312.

Harner M., *Droga szamana*, przeł. D. Chojnacka, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007.

Heath J., Potter A., *Bunt na sprzedaż. Dlaczego kultury nie da się zagłuszyć*, przeł. H. Jankowska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2010.

Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

Kleszcz L., *Filozofia i kontrkultura - ludzie, idee, ideologie*, [w:] *Od kontrkultury do New Age. Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie*, red. E. Chabros, Oddział Instytutu Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Wrocław 2014, s. 29–40.

Krantz D. L., *Carlos Castaneda and His followers*, [w:] "The Journal of Popular Culture", t. 39, nr 4, 2006, s. 576–598.

Kuligowski W., *Kultura, kontrkultura, antykultura. Zakresy znaczeniowe pojęć i ich zastosowanie wobec sytuacji w PRL*, [w:] *Od kontrkultury do New Age. Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie*, red. E. Chabros, Oddział Instytutu Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Wrocław 2014, s. 15–27.

Maślanka T., *Kontrkultura jako zmiana paradygmatu*, [w:] *Kultury kontestacji. Dziedzictwo kontrkultury i nowe ruchy społecznego sprzeciwu*, red. T. Maślanka, R. Wiśniewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, s. 17–25.

Nacher A., *Rubieże kultury popularnej*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2012.

Shamanism. An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture, red. Walter Mariko Namba, Fridman Eva Jane Neumann, ABC-CLIO, Santa Barbara–Denver–Oxford 2004.

Sluis A., *Journeys to Others and Lessons of Self: Carlos Castaneda in Camposcape*, [w:] „Journal of Transnational American Studies”, t. 4, nr 2, 2012.

Sobolewska A., *New Age dzisiaj, czyli kontrduchowość masowa. Co nam zostało z Nowej Ery?*, [w:] *Kontrkultura: co nam z tamtych lat?*, red. W. Burszta, M. Czubaj, M. Rychlewski, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, Warszawa 2005, s. 11–66.

Szyjewski A., *Szamanizm*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2005.

Thomas S. C., *Shamans and Charlatans: Assessing Castaneda's Legacy*, http://realitiesandwich.com/418/shamans_and_charlatans_assessing_

castanedas_legacy/http://realitysandwich.com/418/shamans_and_charlatans_assessing_castanedas_legacy/ [dostęp z dnia 22.04.2018].

Townsend J. B. *Core Shamanism and Neo-Shamanism*, [w:] *Shamanism. An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture*, red. Walter Mariko Namba, Fridman Eva Jane Neumann, ABC-CLIO, Santa Barbara–Denver–Oxford 2004, s. 49–57.

Wallis R. J., *Shamans/Neo-shamans. Ecstasy, alternative archaeologies and contemporary Pagans*, Routledge, London–New York 2003.

Wargacki S. A., *Odmiennie stany świadomości a kontrkultura*, [w:] *Kontrkultura: co nam z tamtych lat?*, red. W. Burszta, M. Czubaj, M. Rychlewski, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, Warszawa 2005, s. 67–78.

Biogram: Tomasz Królak – doktorant Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, absolwent Wydziału Psychologii UW w ramach Kolegium MISH. Jego zainteresowania badawcze obejmują kulturoznawcze ujęcia religii, światów fantastycznych oraz paradygmatów i światopoglądów.

SIARHEI YENIN (WARSZAWA)

Szamanizm miejski. Praktyki szamańskie z dala od natury

Streszczenie: Artykuł jest analizą specyfiki szamanizmu miejskiego na przykładzie dwóch miast – Warszawy i Moskwy. W przeciwieństwie do szamanizmu tradycyjnego, jego współczesne odmiany (szamanizm miejski, *neoshamanism/core shamanism*) charakteryzują się ogólną dostępnością dla wszystkich zainteresowanych. Szczególną uwagę poświęca się synkretycznemu aspektowi opisywanego zjawiska. Poza badaniem literatury przedmiotu, tekst jest wzbogacony o materiał warszawski i moskiewski zebrany w trakcie badań terenowych.

Słowa kluczowe: szamanizm miejski, neoszamanizm, Castaneda, synkretyzm, New Age

Summary: The article explains and analyzes the specifics of urban shamanism in Warsaw and Moscow. Unlike traditional shamanism, its contemporary type (urban shamanism, neoshamanism/core shamanism) are known for common availability for all the eager. Special attention is paid to the syncretism of the described phenomenon. Beside the study of the subject's literature, the text is enriched with material coming from Warsaw and Moscow, that was acquired during fieldworks.

Keywords: Urban shamanism, neoshamanism, Castaneda, syncretism, New Age

(Epigraf)

Nawet teraz Szaman sprawia niepokojące wrażenie przez swoją asocjalność. Pewnego wieczoru, kiedy żeśmy stali na wzgórzu i patrzyli na daleki i wydający się pomarańczowym w świetle zachodzącego słońca Magadan, spojrziałem na Szamana i nagle zrozumiałem, że jemu jest wszystko jedno, co się stanie z miastem i ludźmi. Nie jest on nastawiony wrogo, ale i nie przyjacielsko. Czasem Szaman zachowuje się niczym dobry dziadek-nauczyciel, czasem zaś mi się wydaje, że za jego ludzkim obliczem chowa się inna istota. Możliwie, że liczne dekady życia wśród innych istot zostawili na Szamanie ten dziwny ślad.¹

Tekst dotyczy fenomenu szamanizmu miejskiego², jego dyskursów³ i wyobrażeń z nim związanych, które funkcjo-

- 1 V. Serkin, *Хохом шамана*, [w:] „София”, Москва 2007, str. 4 (tu i dalej w przypadku cytowania literatury rosyjskiej, tłumaczenie własne).
- 2 W zależności od preferencji i założenia, z którego wychodzi badacz, szamanizm miejski może być nazywany szamanizmem urbanistycznym (termin spotykany głównie w Rosji), neoszamanizmem (najczęściej w USA) lub w ogóle może nie być nazywany szamanizmem i być traktowany jako oddzielne praktyki szamańskie w obrębie ruchu New Age. O rozbieżnościach w pojmowaniu opisywanego zjawiska mowa będzie w dalszej części pracy (Kharitonova 2006; Jastrzębski 2014).
- 3 Używam tego pojęcia w znaczeniu społecznej praktyki mówienia o tożsamości. Za następujący cytat dziękuję Karolinie Marcinkowskiej i jej pracy doktorskiej pod tytułem „Spotkanie z przodkami. Kult *czumba* w wyobrażeniach i dyskursie mieszkańców małgaskiego miasta Mahajanga”: „To wypowiedzi poszczególnych ludzi, lokalne sposoby komunikacji i ekspresji oraz ujawnione w nich wyobrażenia – sens ujęty według ich własnych kategorii. Takie ujęcie znaczenia terminu „dyskurs” w odniesieniu do badań etnograficznych przyjmują m.in. Jean Duvignaud, Anna Malewska-Szałygin, Gordon Mathews, Perl Møhl” (Marcinkowska 2012: 5).

nują w przestrzeni miejskiej dwóch miast stołecznych – Warszawy oraz Moskwy. Nie ulega bowiem wątpliwości, że wielkie miasta w większym stopniu stały się żyzną glebą dla życia i funkcjonowania nowych szamanów oraz tych, którzy szamanom duchowo się powierzają.

Skoro mowa będzie o zjawisku skomplikowanym, którego korzenie wyrastają z ogólnoludzkich charakterystyk – percepcji rzeczywistości, jej interpretacji oraz możliwości transformowania (ir)realności przez człowieka – to należy zanurzyć się w samą głębię opisywanego zjawiska, czyli zacząć od próby zrozumienia go, jego technik i podłoża kulturowego. Akurat dla tego istnieje obecnie modne, często wręcz obowiązujące w kręgu naukowym podejście interdyscyplinarne.

Jako że temat jest stosunkowo świeży, badania prowadzone są w oparciu nie tylko o obowiązujący dla wszystkich przegląd i analizę literatury tematu, lecz również na często stosowane w etnologii i antropologii metody robienia wywiadów i obserwacji uczestniczącej.

Szamanizm miejski jest pewnego rodzaju mutantem, jakby dzieckiem wielu „rodziców” i wynikiem globalizacji. Wynika z tego, że badać szamanów miejskich można – a nawet trzeba – w porównaniu do analogicznych grup, które realizują się w innych kanonach kulturowych i cywilizacyjnych. Ich magiczne praktyki w całości lub części zostały zapożyczone przez szamanów miejskich. Nie wykluczam, że czytelnik może odnieść wrażenie, iż autor skacze po temacie (Indianie – huna – Moskwa – Warszawa, różne miejsca, różne zjawiska), lecz jest to nieuniknione z przyczyn opisywanych w treści samego artykułu.

Szamanizm jest nie tylko archaiczną techniką ekstazy⁴ czy wczesną formą religii, lecz także, a może nawet przede wszystkim, zaawansowanym rozwiniętym systemem wierzeń. Ów system łączy w sobie wiarę polegającą na czczeniu duchów, pewną sakralną tradycję (teksty, pieśni, opowieści), zestaw zakazów i obowiązków oraz wiedzę praktyczną (dotyczącą m.in. zielarstwa, zaklęć oraz technik dywinacyjnych). Obok siebie w szamanizmie mogą występować elementy obcego pochodzenia, np. krzyż na szamańskiej mogile. Synkretyzm tego zjawiska pozwala na łączenie nawet sprzecznych motywów. Na przykład Frank MacEowen, w poszukiwaniu swojej szamańskiej drogi na początku kariery, doświadczył praktyk Indian Ameryki Północnej, biorąc m. in. udział w tzw. szałasach potu (*sweat lodge*)⁵. Następnie zmienił kierunek zainteresowań i przeszedł na pogaństwo celtyckie. W pewnym momencie, w celu nawiązania kontaktu z duchami swoich przodków, zajął się śpiewem gardłowym, ponieważ jego zdaniem posługiwali się nim starożytni Celtowie⁶.

Szamani współcześni podążają za światem i tylko mała ich część pozostaje wierna tradycjom. Natomiast dla więk-

4 M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 2001.

5 Szałas potu, czyli prowizoryczna sauna w szałasie pokrytym kocami lub zwierzęcymi skórami. Oprócz funkcji higienicznych wykorzystywano go do rytuałów oczyszczenia przez Indian Prerii. Rytuał został przejęty i adaptowany przez innych Indian Ameryki Północnej oraz przedstawicieli ruchu New Age.

6 W. Józwiak, *Norwy szamanizm*, Studio astropsychologii, Białystok 2008, str. 221, oraz F. MacEowen, *Reclaiming Our Ancestral Bones: Revitalizing Shamanic Practices in the New Millennium*, [w:] Shaman's Drum, nr 58, 2001.

szości z nich jest obojętnie, czy zostaną nazwani neopaganami, neoszamanami, czy też inaczej⁷.

Węgierski badacz Mihaly Hoppál jest przekonany, iż szamanizm potrafił przetrwać represje ze strony światowych religii tylko dlatego, że pozostawał giętkim i otwartym na nowe pomysły, akceptował zmiany, prawie nie miał dogmatów, w ten sposób zwiększając swoją adaptacyjność. Jego zdaniem szamanizm przeżył islam, lamaizm i nawet komunizm dzięki obecności wiary, powołania i misji⁸.

Serge Kahili King, współczesny przedstawiciel huny – hawajskiego szamanizmu, jak sam to nazywa, o szamanizmie miejskim mówi właściwie to samo⁹. Tradycyjnie szamani czerpali moc z żywiołów natury, personifikowali wiatr, drzewa itd. Szamani miast podążają tym samym tropem, czerpiąc moc z pola elektromagnetycznego i personifikując środki transportu, fale dźwiękowe i wszystko to, co otacza mieszkańców kamiennej dżungli. Koniunkturowy charakter szamanizmu z całą pewnością przyczyni się do dalszego rozwoju tego zjawiska.

Wojciech Józwiak – neoszaman i redaktor portalu ezoterycznego www.taraka.pl – ma nieco inny punkt widzenia. Twierdzi, że w przestrzeni miejskiej szamanem być się nie da.

Bo jeśli umówimy się, że szamanem nazywamy kogoś w rodzaju plemiennego magika i uzdrowiciela świadczącego usługi dla swych rodaków, to nic dziwnego, że na mocy tejże definicji żadnego szamana u nas być nie

7 W Józwiak, *op. cit.*, str. 165.

8 М. Хоппáл, *Шаманы, культура, знаки*, Научное издательство ЭЛМ, Тапры 2015, str. 32–33.

9 S. K. King, *Городской шаман [Urban Shaman]*, [w:] „София”, Москва 1996, str. 91.

może, jako że ów byłby logiczną sprzecznością. Choćby dlatego, że my, społeczeństwo nowoczesne i rozwinięte, plemieniem nie jesteśmy. Jasne więc, że szamanem zdefiniowanym tak jak wyżej, w rozwiniętej, literackiej i naukowo-technicznej kulturze być nie można.¹⁰

Wydaje się nielogicznym, że osoba utrzymująca się z warsztatów szamańskich neguje możliwość bycia szamanem w „naszej” kulturze. Dalej autor jednak precyzuje, że ma na myśli sam zawód szamana, a nie posiadanie umiejętności szamańskich. Twierdząc, że druga opcja jest jednak możliwa, autor sprytnie legitymizuje się z prowadzenia warsztatów szamańskich i jednocześnie twierdzi, że szamanem nie jest¹¹.

Wspomniany wyżej King w swojej książce *Szaman miejski* przedstawia wręcz przeciwną opinię¹². Jego zdaniem szaman to przede wszystkim uzdrowiciel, niezależnie od otoczenia, w którym funkcjonuje. Fakt, że większość ludzi zamieszkuje tereny urbanistyczne (przedmieścia oraz małe miasteczka uznaje się za tereny miejskie), sprawia, że mieszkańcy miast najbardziej potrzebują pomocy szamana.

Józwiak natomiast w ogóle nie uważa huny za szamanizm, twierdząc że oni (przedstawiciele huny, z których najbardziej znanym z obecnie działających jest właśnie King) wszystko wrzucają do jednego kotła i świadomie nobilitują się poprzez światową popularność oraz autorytet szamanizmu, z którym nie mają nic wspólnego¹³. Biorąc po-

10 W Józwiak, *op. cit.*, str. 23.

11 Ibidem, str. 24.

12 S. K. King, *Городской шаман [Urban Shaman]*, «София», Москва 1996, str. 10.

13 W Józwiak, *op. cit.*, str. 36.

wyższe pod uwagę, warto zastanowić się, kim w obliczu tak sprzecznych poglądów jest właściwie szaman.

Samo pojęcie „szaman” znajduje się pod wielkim znakiem zapytania, gdyż czasem widać jawną nieprzyjaźń tradycjonalistów wobec nowych postaci wyrzuconych na brzegi miast falą nagłej mody na szamanizm. Tych drugich czasem określano jako szamanistów¹⁴, ale żeby nie mylić ich z szamanami tradycyjnymi, przyjmę terminologię zaproponowaną przez Charitonową: *шаманы – шаманствующие – шаманисты*¹⁵, co odpowiada trójpodziałowi *посвященные – приобщенные*¹⁶ – *профаны* (poświęceni, dołączeni i profani)¹⁷. Przy takim podziale społeczeństwo szamańskie przypomina piramidę sakralną, podstawą której jest najmocniejsza ze względu na liczbę należących do niej osób warstwa niewtajemniczonych-szamanistów. Warstwa środkowa składa się z nielicznych osób towarzyszących szamanom. W końcu trzecia warstwa (a raczej spiczasty szczyt) to jeden lub kilku właściwych szamanów¹⁸.

Obce słowo „szaman” szybko zrobiło karierę na Zachodzie, tracąc jednak w międzyczasie precyzyjność znaczenia. Zwłaszcza w języku angielskim ów termin stał się bar-

14 B. Jastrzębski, *Współcześni szamani buriacy w przestrzeni miejskiej Ulan Ude*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014, str. 8.

15 Jak wyjaśnia słownik Jefriemowej, szamanista to przychylnik szamanizmu (шаманист – приверженец шаманства) (Yefremova 2000).

16 Przedstawiciele drugiej grupy grają pokrewne role w szamańskim społeczeństwie. To m.in. kapłani kultów religijnych i wykonawcy utworów epickich. Mają wpływ na kształtowanie trendów w odradzającym się szamanizmie (Kharitonova 2006: 14).

17 V. Kharitonova, *Феникс из пепла? Сибирский шаманизм на рубеже тысячелетий*, «Наука», Москва 2006, str. 14.

18 Eliade M., *op. cit.*, s. 50.

dzo ogólny w odniesieniu do różnego rodzaju wróżbiarzy, uzdrowicieli i rozumianych *sensu largo* czarowników ludów pierwotnych. Jak słusznie zauważa Józwiak, „w końcu przyjęło się, że szaman oznacza kogokolwiek, kto robi cokolwiek dziwnego”¹⁹. Przykładowo *medicine men* Ameryki Północnej również nazywani byli szamanami, choć ich praktyki nie miały nic wspólnego z wpadaniem w trans²⁰, właściwie sam trans Indianom nie jest znany.

Szamani miejsy jeszcze bardziej niż indiańscy *medicine men* różnią się od pierwowzoru szamana. Większość z nich nie pochodzi od tradycyjnych szamanów, nie każdy zajmuje się uzdrawianiem, które jest tu podstawową czynnością, prawie nikt nie cierpi na chorobę szamańską i nie przechodzi trudnej inicjacji.

Jak słusznie zauważa Charitonowa, z początkiem odrodzenia szamanizmu w Rosji, „odrodziło się” ich tak wiele w tak krótkim czasie:

że nie tylko badacze zaczęli zastanawiać się nad dopuszczalnym stężeniem procentowym ludzi zwykłych do ‘wybrańców duchów’ w społeczeństwie, ale nawet ‘szamani’ zaczęli dyskutować, wyjaśniając, kto wśród nich prawdziwy, a kto szarlatan w świetle zaistniałej sytuacji, która pozwala dobrze zarobić na biedach narodu, trwałych lękach i głupocie ludzkiej w naszym trudnym kraju.²¹

19 W Józwiak, *op. cit.*, str. 31.

20 *Kamłanie* (ros. камлание) – rytuał, któremu towarzyszą śpiew i bębnienie, podczas jego trwania szaman wprowadza siebie w ekstatyczny stan i komunikuje się z duchami.

21 V. Kharitonova, *op. cit.*, str.7.

W 2003 roku internetowa gazeta „Деловой Новосибирск” umieściła wiadomość o tym, że podczas zjazdu szamanów republiki Tuwy odbyła się ważna dla zrozumienia szamanizmu dyskusja²². Zgodnie z przekazem:

w Tuwie się pojawiło mnóstwo pseudoszamanów, którzy hańbią honorowe imię szamanizmu nie tylko w Rosji, ale i zagranicą. Szarlatani lokalni pojawiają się w nieatrzeźwym stanie w miejscach publicznych, straszą ludzi bzdurnymi przepowiedniami, co powoduje utratę wiary w prawdziwych szamanów wśród ludzi.²³

Taka krytyka była domeną obu stron niezależnie od kontekstu. Nie było istotne, kto kogo nazwał szarlatanem. Mogło to być oszczerstwo przedstawiciela jednej grupy (na przykład szamanistów) względem innego przedstawiciela tej samej grupy. Ta inwektywa *explicite* nie mogła być oparta na racjonalnych argumentach. Materialista uzna za szarlatanów obu, antropolog zaś z ciekawością będzie obserwować, nie ingerując w debatę. W całym wirze dyfamacji i wzajemnego obrzucania się obelgami w środowisku szamanistycznym Rosji, znaczącym jest komentarz szamana miejskiego Tarasa Ghurby przedstawiony w wywiadzie z 2015 roku²⁴. Szaman traktuje wszystkie religie świata, które opierają się na świętych pismach, jako pochodne sza-

22 V. Okoneshnikov, V. Romm, *Инженерия шаманизма*, [w:] „Перспектива”, Москва 2014, str. 157.

23 *Шаманы Тувы приняли решение провести «чистку» своих рядов*, internetowa gazeta „Деловой Новосибирск” za 5 marca 2003; http://shamanstvo.ru/news_shaman/2000-2004/news-37.htm (dostęp: 25.03.2018).

24 <https://rhga.ru/science/center/ezo/publications/gora2.pdf> (dostęp: 4.04.2018).

manizmu, argumentując to jedynie faktem, że szamanizm pochodzi z czasów, w których tekstów pisanych nie było, a sam nie tylko jest kompleksem praktyk magicznych, ale również zestawem norm i przykazań. Dalej w komentarzu autora pojawia się charakterystyczny motyw utraconego Edenu: niegdyś ludzie byli w kontakcie ze wszechświatem i ten stan świadomości jest porównywalny do tego, który mieli Adam i Ewa przed popełnieniem pierwszego grzechu. Ów stan jest utracony, jednak ludzkość powinna dążyć do jego przywrócenia. Nawiązując do czasów, w których jeszcze nie było tekstów pisanych, autor akcentuje znaczenie ustnej tradycji jako cechy różnicującej szamanizm tradycyjny (jego zdaniem właściwy) od neoszamanizmu. Przekaz wiedzy od nauczyciela do ucznia wiąże się również z błogosławieństwem i opieką duchów, co jest wykluczone w przypadku osób nieinicjowanych przez tradycyjnego szamana i „nauczonych” szamanizmu z książek. Na koniec wypowiedzi autor nawet podważa nie tylko umiejętności, ale i stan psychiczny tych osób. Ghurba, który jest *de facto* szamanem miejskim, może jednak sobie pozwolić na wypowiedzanie się po stronie szamanizmu tradycyjnego, choć mieszka i praktykuje w Petersburgu, gdyż sam został poświęcony przez tradycyjnego szamana Tasz-oola Buujewicza Kunga w 1997 roku²⁵.

Jak często deklarują sami szamani miejscy²⁶, praktykują oni nową formę, którą przybrał szamanizm „stary”. Inni twierdzą, że „nowy” szamanizm jest formą adaptowaną dla

25 <http://www.shaman-ghurba.com/bio> (dostęp: 4.04.2018).

26 Na przykład: <https://www.facebook.com/events/1108578485869529/> (dostęp: 9.10.2017);

<http://pagandom.ru/yazychestvo/magiya-i-shamanizm/gorodskoi-shamanizm.html> (dostęp: 9.10.2017).

potrzeb zachodnich (odnośnie do Syberii oczywiście) obywateli i tak mocna modyfikacja tradycyjnego szamanizmu już nie zawsze jest uznawana przez szamanów mających bezpośredni kontakt z tradycją²⁷. Największym zarzutem ze strony ortodoksyjnych szamanów jest merkantylizm i utrata performatywności²⁸ w szamanizmie miejskim²⁹. Natomiast z racji nieokreślonej bliżej solidarności ani jedna, ani druga strona nie podważa co do zasady samej efektywności praktyk szamańskich strony przeciwnej. Pewną hipokryzję można spotkać na obu frontach. Jak pisze Józwiak: „U nas jednak techniczna medycyna jest w większości przypadków skuteczniejsza od tej naturalnej lub magicznej. Kiedy mam zapalenie, jednak biorę antybiotyk, skuteczniejszy od zabiegów bioenergoterapeutycznych czy zaklinania”³⁰.

Zagmatwanie sytuacji widać w terminologii obecnej w rosyjskiej literaturze przedmiotu, gdzie różnica w pisowni terminów *neoszamanizm/neoszaman* oraz *(neo)sza-*

27 <http://www.shamanstvo.ru/people/people-07.htm> (dostęp: 9.10.2017).

28 Performatywność rozumiem jako działania jednostki, która „tworzy się poprzez zmiany i powoduje konkretne zmiany w otaczającej rzeczywistości” (Domańska 2007: 52) i jako przeświadczenie, że „zjawiska istnieją tylko w akcie ich wykonania i że muszą być powtarzane, by zaistnieć” (Marcinkowska 2012: 8).

29 Z refleksji Jastrzębskiego o prezentacji jego wystąpienia pt. *Strategie komunikacyjne w szamanizmie miejskim Ulan Ude* 21.03.2013 w Moskwie: „Jednakże na seminarium naukowym w Rosyjskiej Akademii Nauk, w Instytucie Etnografii i Antropologii, w którym uczestniczyłem, zarówno przedstawiciele nauki (Charitonowa i Żukowskaja), jak i zaproszeni współpracujący z tą instytucją szamani stanowczo protestowali przeciwko istnieniu w powyższy sposób rozumianego szamanizmu miejskiego. Zgodnie twierdzono, że można mówić najwyżej o „szamanizmie w mieście”, w ramach którego przestrzeń miejska nie jest sakralizowana, lecz raczej traktowana instrumentalnie – jako wygodne, a przy tym często nieuniknione miejsce pobytu.” (Jastrzębski 2014: 34).

30 W. Józwiak, *op. cit.*

manizm/(neo)szaman jest spowodowana tym, że czasem trudno określić, czy opisywane zjawisko ma jakiś kontakt z tradycją i szamanizmem tradycyjnym. Drugi wariant zapisu jest wykorzystywany w przypadkach, kiedy sytuacja jest niejasna lub gdy chodzi o obecność wśród adeptów zarówno szamanów, jak i neoszamanów. Neoszamanami są określane ci przedstawiciele szamańskich kultur, którzy przeszli do praktyk szamańskich w sposób pośredni³¹.

Zupełnie inną kwestią jest to, że nie każdy chciał nieść ciężki krzyż daru szamańskiego i nawet jeśli kogoś z następców szamańskich rodów zmuszano do okazania pomocy ludziom za pośrednictwem *kamłania*, to ów obrzęd odbywano w formie zmodyfikowanej. Pojawili się szamani bez bębnów, którzy zamienili je na miotły, gałązki dzikiej róży lub głogu, chusteczki, noże i nawet patelnie³². Czy uważać ich za szamanów? Decyzja nie należy do nas. W wielu przypadkach społeczeństwo uważało ich za takowych i akceptowało ich zmodyfikowane praktyki. Natomiast sami praktycy różnie traktowali swoją działalność. Wielu z nich uważało siebie za szamanów, choć niekoniecznie tak silnych jak niegdyś ich przodkowie. Ta myśl jest charakterystyczna dla szamanizmu różnych czasów i narodów.

Dla innych, zwłaszcza osób z kategorii szamanistów, szamanizm charakteryzuje się troskliwością wobec otaczającego świata, traktowanie go jako żywego organizmu i samego siebie jako jego części³³. Tak na przykład w rozmowie prywatnej ze mną Dariusz należący do grona szamanistów warszawskich scharakteryzował to jako bardzo ekologiczny

31 V. Kharitonova, *op. cit.*, str. 24.

32 W. Józwiak, *op. cit.* S 17–18.

33 Na przykład: <http://ves-v-sebe.livejournal.com/65831.html> (dostęp: 9.10.2017).

styl życia. Ta rozmowa nie została nagrana, więc przytaczam wypowiedź respondenta z pamięci³⁴. Szamanizm dla niego i wielu innych to hobby, które pomaga w różnych aspektach życia codziennego. Współcześni szamani mieszkają w apartamentach lub domach, ich życie prywatne mało się różni od życia innych. Mogą pracować w korporacjach i nawet robić karierę naukową.

Duża liczba publikacji popularno-naukowych i reportaży podgrzewa zainteresowanie tematem szamanizmu. Dlatego logicznym wydaje się pojawienie się w całej Europie i Stanach Zjednoczonych rozmaitych kursów i nawet szkół kształcących „nowych” szamanów³⁵. Amerykański antropolog Michael Harner – podobno jak i Eliade – uważał, że istnieje jeden wspólny rdzeń wszystkich praktyk szamańskich świata. Stwierdził, że każdy może opanować klasyczną szamańską technikę podróży do świata duchów i zaproponował termin *core shamanism* (nazywany na zachodzie też *neoszamanizmem*) jako esencję tych praktyk pozbawionych wszystkich naleciałości kulturowych i socjalnych³⁶. Nowy „szamanizm dla białych”, jak go sprytnie określa Józwiak³⁷.

34 Na początku mojej pracy „w terenie” ściśle trzymałem się przepisów etycznych, dlatego nie zawsze udawało mi się otrzymać zgodę na nagranie rozmowy na dyktafon. Wątek etyki w badaniach terenowych jest dla mnie bolesny, gdyż pracując z tak specyficzną grupą ludzi, których biznes często polega na organizowaniu ceremonii z użyciem zakazanych w Polsce środków psychoaktywnych lub czasami jawnej szarlatanerii, bardzo rzadko udaje się uzyskać zgodę na nagranie rozmowy. Z tego powodu wołę nie podawać nazwisk moich informatorów.

35 M. Horpál, *Шаманы, культура, знаки*, Научное издательство ЭЛМ, Тарту 2015, s. 239–240.

36 https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Harner (dostęp: 9.10.2017).

37 W Józwiak, *op. cit.*, str. 43.

Wykształceni miejscy szamani rzadko są uznawani przez tradycyjnych. Nawet samo istnienie szamanizmu miejskiego jest często negowane m.in. przez badaczy. Według jednej z opinii, „istnieją jedynie szamani i szamanizm w mieście: ale jest to nadal tradycyjny, a nie miejski szamanizm – takowy, przynajmniej w Buriacji, nie istnieje³⁸”.

Szkoły dla przyszłych szamanów znajdują się w Rosji³⁹. W Polsce możemy odnaleźć jedynie szkolenia i warsztaty. Nauczanie w szkołach może odbywać się w czasie wakacji i poza miastem, w lokalu miejskim lub na odległość, co jest dość popularne, i trwa od miesiąca do roku. Do nauczania przyjmuje się wszystkich chętnych niezależnie od pochodzenia i predyspozycji.

Do powstania mody na szamanizm w Rosji w dużej mierze przyczynił się fakt ich represjonowania w czasach radzieckich, podobnie jak w przypadku z prawosławnymi chrześcijanami tamże czy katolikami w Polsce. Choć z punktu widzenia radzieckiej polityki represje na szamanach wydają się prawdopodobne, samo ich istnienie

38 Ze słów szamana Aleksieja Szołonowa podczas seminarium w RAN: „Szamanizm nie może stać się ‘miejskim’, ponieważ wszystkie duchy pozostają na swoich miejscach, a szamani posyłają ludzi na ich miejsca rodowe sprawować obrzędy. Ja sam mieszkam w Ułan Ude, ale pochodzę oczywiście ze wsi i kiedy mam sprawować rytuały, udaję się na swoje miejsca rodowe – chyba że zwracam się do duchów Nieba. Te bowiem są wszędzie.” (Jastrzębski 2014: 190)

39 Na przykład: http://veter-shaolinya.info/index.php?option=com_content&view=article&id=42&Itemid=70 (dostęp 11.04.2018); <http://www.sibirskiyshamanizm.com/istoriya-sozdaniya-shkoly-mirshamana/> (dostęp: 11.04.2018); <http://www.shamanic-arts-school.com/shkola-iskusstv-shamanizma/> (dostęp: 11.04.2018).

w tamtym okresie jest wątpliwe⁴⁰, co potwierdza Charitonowa w prywatnej rozmowie ze mną. Jednak popularność tej koncepcji pozwoliła nowym „prawdziwym” szamanom powoływać się na przerwaną tradycję. Kontrola tego procesu, która miała miejsce w społeczności tradycyjnej, dawno nie istnieje, pozwalając wszystkim chętnym na dobrowolne wprowadzenie się w szamanizm. Sprawdzenie przodków szamanów nie jest proste, chociaż próby tego są podejmowane zwłaszcza tam, gdzie wierzy się w dziedziczenie szamańskiego daru. Charitonowa ironicznie zauważa:

Jest oczywiste, że w przywróceniu sprawiedliwości mogą pomóc nawet zwykli starzy mieszkańcy tych miast, skąd pochodzą pretendenci na rolę szamanów; ci sami tubylcy czy po prostu bliscy znajomi „wybrańców” akurat często z uśmiechem mówią o tym czy innym oświadczającym, że chorzy i alkoholicy byli u niego przodkowie, lecz nie szamani...⁴¹

Na początku odrodzenia szamanizmu w Rosji, na międzynarodowej konferencji w Jakucji Charitonowa zanotowała następujące spostrzeżenie:

Wydaje się, że obecnie (notatka zrobiona w roku 1992 – SY) szamanizm narodów byłego ZSRR, po przejściu przez osobliwe stadium „choroby szamańskiej” jeszcze

40 На ten temat Maksimenko w artykule *Последний шаман. Кузбасский шаманизм, похоже, доживает последние дни* pisze: „Bezstronni recenzenci niemający „zamówienia” dotyczącego tej problematyki, czasem informują szczerze, na przykład: „Komuniści niegdyś wiele bębnow odebrali i spalili. Szamanów – oszczędzali, nie wyganiaли, nie represowali” (gazeta „Komsomolskaya pravda” za 31 kwietnia 2001).

41 V. Kharitonova, *op. cit.*, str. 8.

w okresie Rosji carskiej, kiedy dostał szczepionkę chrześcijaństwa i muzułmanizmu, następnie przez stalinowski i późniejszy krwawy terror doszedł do stadium zamartwychwstania. Czy się tylko znajdzie starszy doświadczony opiekun, który będzie w stanie zrobić to w odpowiedni sposób?”⁴² Na to pytanie badaczka sama odpowiedziała w następnej dekadzie: „Opiekunowie, oczywiście, się znaleźli, ale powstały nowe pytania: czy to są właściwi opiekunowie i czy właściwą rzecz odradzają? Przy okazji, odrodzone przez nich nie zawsze okazuje się dobrze dostosowanym, wpisanym w nasze życie współczesne...”⁴³

Józwiak twierdzi: „Przez moje warsztaty przeszło co najmniej czterech antropologów lub podobnych fachowców w stopniu doktora, ale żaden z nich nie zajął się przeanalizowaniem tego, w czym brał udział”⁴⁴. Zatem warto spróbować. Ta *fusion*, którą jest szamanizm miejski, nie urodziłaby się bez dotyku kontrkultury. Lata 60. XX wieku charakteryzują się eksperymentami ze środkami, „łamiącymi dotychczasowe ograniczenia pojmowania świata za pomocą umysłu (...) w tym z wieloma organicznymi halucynogenami używanymi przez rdzennych szamanów”⁴⁵. Moda na tego rodzaju doświadczenia i zainteresowanie szamanizmem znalazła swój wyraz się w pracach Carlosa

42 Eadem, *Этнении – обряд расщепления тела* [w:] VITA: Традиции. Медицина. Здоровье. № 2 1995, str. 6.

43 V. Kharitonova, *Феникс из пепла?...*, *ed. cit.*, str. 8.

44 W. Józwiak, *op. cit.*, str. 59.

45 Endredy J., *Szamanizm. Filozofia, religia, praktyka*, Illuminatio, Białystok 2014, str. 18.

Castanedy – mistyka i skrajnie niejednoznacznej postaci⁴⁶. Książki tego autora, sprzedane w milionach egzemplarzy, opisują jego doświadczenia zdobyte podczas rzekomego pobytu u szamana z indiańskiego plemienia Yaqui. Owe historie sprowokowały masową psychozę. Tłumy interesantów w szale meskalinowej gorączki rzuciły się do poszukiwania meksykańskich szamanów, dzięki którym mogliby powtórzyć eksperymenty Castanedy z pejotlem, bielunem i innymi roślinami opisanymi w pierwszej pracy autora⁴⁷. Ta popularność trwa po dziś dzień, choć po śmierci Castanedy i kompromitujących jego kult wyznaniach wiernych stopień zainteresowania tematem nieco spadł na Zachodzie i nagle się pojawił na Wschodzie w latach 90. Nawet najbardziej wpływowy w Rosji postmodernistyczny pisarz Wiktor Pelewin występował jako tłumacz i redaktor prac Castanedy tuż po upadku Związku Radzieckiego⁴⁸, w którym to *nota bene* prace amerykańskiego mistyka były zakazane.

Wpływy oddziałujące na szamanizm miejski można przedstawić jako wektory. Główne z nich to zachód-wschód (wierzenia i praktyki magiczne Indian amerykańskich) i wschód-zachód (tradycyjny szamanizm na Syberii). Zgodnie z regułą ciekawość rodzi ofertę, w skutku rosnącego zainteresowania szamanizmem rozwija się oddzielna gałąź turystyki oferująca podróże typu *vision quest*⁴⁹, partycy-

46 Wpływ wywarły przez Castanedę na ruch New Age i wskutek tego również na szamanizm miejski jest fundamentalny, zwłaszcza w Rosji.

47 W. Józwiak, *op. cit.*, s. 19.

48 https://ru.wikipedia.org/wiki/Пелевин,_Виктор_Олегович (dostęp: 08.04.2018).

49 Angielski termin oznaczający rytuał przejścia w niektórych kulturach Indian amerykańskich, który dotyczył dojrzewania chłopców (McWhorter 1940: 295–300). Jest nadużywany przez New Age w ramach tzw. *wilderness*

pację mistyczną wśród „szlachetnych dzikusów” itd. Oferty wycieczek do Ameryki Południowej samolotem i podróży większych zorganizowanych grup kolejną transsyberyjską są już wypełnioną niszą w turystyce. Taki zbieg okoliczności wpłynął na szamanizm tradycyjny, gdyż zawód szamana nagle stał się dobrze płatny i wzbudził zainteresowanie wśród chciwych tubylców-profanów udających prawdziwych czarodziejów.

Tego rodzaju tury oferują osiągnięcie głębokiego samopoznania, otwieranie się na miłość, świat, twórczość, rozwój sprawności potrzebnych pisarzom, dziennikarzom, aktorom i innym ludziom o twórczych zawodach⁵⁰. Popularny pisarz Paolo Coelho na przykład poszukiwał inspiracji poprzez kilkutygodniowe odosobnienie typu *vision quest*⁵¹.

Kolorytu ludów egzotycznych można łyknąć, nie podróżując na inną półkulę. Warsztaty szamańskie są na wyciągnięcie ręki, gdyż jest to źródłem utrzymania dla szamanów miejskich. Z praktyk Indian na grunt miejski został przeniesiony wspomniany wyżej *sweat lodge*, tańce w kręgu, różnego rodzaju medytacje przy bębnie i inne. Ani w Warszawie, ani w Moskwie nie spotkałem jednak dokładnej rekonstrukcji żadnego zapożyczonego rytuału, choć zapewne dokładne odtwarzanie oryginału nie było zamiarem organizatorów tych ceremonii. Szamani miejscy nie ukrywają, że robią to „po swojemu” i nie zależy im na wierności orygina-

training, przedstawiając pod tą nazwą sprofanowane ceremonie, nie mające prawie nic wspólnego z oryginałem.

50 W. Józwiak, *op. cit.*, str. 30.

51 <https://player.fm/series/oprahs-supersoul-conversations-1708688/paulo-coelho-part-2-your-journey-of-self-discovery> (dostęp: 06.04.2018).

łowi. Jak pisze Józwiak o swoich warsztatach szamańskich: „Nie bawimy się w Indian!”⁵².

Każdy układa rytuały na swój sposób, na przykład prowadzi ceremonię rozpicia rytualnego psychodelicznego napoju *ayahuasca* w improwizacyjnej jurcie, a całej ceremonii towarzyszy żywa muzyka, przy czym „stałym elementem sesji dźwiękowej są gongi, misy tybetańskie, kryształ, dzwonki wietrzne, monochord, didgeridoo, charango, bębny, grzechotki, chacapy i gitary⁵³”. Obojętnie, jak daleko szamani miejscy posuwają się w modyfikacji oryginalnych rytuałów szamańskich, przeważająca większość z nich nie zna języka używanego wariantu szamanizmu. W związku z tym nawet jeśli oni zostali inicjowani przez tradycyjnego szamana-nauczyciela – zdaniem Charitonowej – ich praktyki pozostają umowne⁵⁴.

Oprócz grania na instrumentach muzycznych niektórzy opanowali technikę śpiewu gardłowego. Latem 2017 roku w Warszawie gościł muzyk i nauczyciel tuwińskiego śpiewu gardłowego *khoomej* Ajdys Norbu – tuwińczyk, który obecnie z powrotem zamieszkał w mieście Kyzyl z powodu przegranej walki z polską biurokracją. W rozmowach prywatnych ze mną Ajdys niejednokrotnie podkreślał, że choć wprawdzie mógłby udawać prawdziwego tuwińskiego szamana i sporo by na tym zarobił, jednak jest uczciwym muzykiem i tylko tym się zajmuje. Prowadził w Warszawie serię warsztatów, na których uczył warszawskich szamanistów tej unikalnej tuwińskiej techniki. Jak również mówił, znajdowali się chętni, by kontynuować naukę śpiewu

52 W. Józwiak, *op. cit.*, s. 58.

53 <http://www.ayahuasca.info.pl/czechy.htm> (dostęp: 09.04.2018).

54 V. Kharitonova, *Феникс из пепла?...*, *ed cit.*, str. 237.

khoomej i nawet pojechać do Tuwy, żeby nauczyć się języka i praktyk prawdziwych szamanów. Zresztą tradycja tuwińska zna rosyjskojęzycznych szamanów aktywnie studiujących język tuwiński, po czym już zaczynają rozmawiać z klientami po tuwińsku i wykonywać kierowane do duchów hymny i zaklęcia w oryginalnym brzmieniu, co zade-monstrowała we wrześniu 2005 roku w rosyjskiej telewizji V. Sazhyna (1 канал, „Пять вечеров”).

Wracając do synkretyzmu, najczęściej dodawanym obcym elementem jest medytacja i inne aspekty technik jogi, oddychanie holotropowe, śpiewanie ludowe/gardłowe, gra na egzotycznych instrumentach (oczywiście na bębnach) i inne. Wojciech Józwiak na przykład opisuje użycie w kontekście warsztatów szamańskich praktyki płukania jelit z hatha-jogi. Jego zdaniem główną ideą tej praktyki (oraz praktyk szamańskich *par excellence*) jest robienie niekonwencjonalnych rzeczy i łamanie socjalnych tabu. W przypadku płukania jelit uczestnicy muszą publicznie defekować⁵⁵, co ma charakter ewidentnie transgresyjny. Opisane podejście nie jest obowiązującym w świecie szamanizmu miejskiego, gdyż ile istnieje ludzi, tyle opinii, i każdy może wyznaczać inny cel swoich praktyk. Natomiast podejście, które stosuje Józwiak w swoich praktykach szamańskich, jest, moim zdaniem, najbardziej uczciwe wobec użytkowników. „Prowadząc *sweat lodge* lub pogrzeb wojownika – pisze on – przypominam zawsze o pochodzeniu tych ceremonii i wymieniam nauczyciela, od którego ich się nauczyłem, staram się jednak nie czynić uczestnikom złudzeń, że oto biorą udział w czymś indiańskim, bo nie biorą”⁵⁶.

55 W. Józwiak, *op. cit.*, s. 60.

56 Ibidem, s. 44.

Również często są spotykane praktyki szamańskie opisane przez Victora Sancheza – jawnie inspirowane dziełami Castanedy – polegające na „niedziałaniu” (*non-doing*), czyli robieniu rzeczy nieracjonalnych i niezgodnych z przyzwyczajeniami. Zaleca się, na przykład, zabierać naczynia kuchenne na przejażdżkę samochodem raz w tygodniu⁵⁷.

Ważnym elementem nauk Castanedy używanym przez jego następców (m.in. przez Sancheza) jest rekapitulacja (*recapitulation*), która polega na przywoływaniu w pamięci wszystkich nieprzyjemnych wspomnień. Celem takiego ćwiczenia jest przeżycie tych nieprzyjemnych momentów ponownie w wyobraźni tyle razy, aż utracą swoją moc. Ten zabieg psychologiczny nie jest nowością i występuje równoległe w dianetyce⁵⁸ pod hasłem engramów (*engrams*) – traumatycznych wspomnień, które są przyczyną chorób psychosomatycznych.

Doświadczenie szamańskie (*the shamanic experience*) stało się dostępne każdemu dzięki Castanedzie, Harnerowi i ich następcom. Rozłożywszy szamanizm na czynniki pierwsze i pokazawszy jego oblicze ludziom niewtajemniczonym, postawili go na taśmę produkcyjną i zaczęli sprzedawać małymi dawkami, ale w pięknym opakowaniu. O doświadczeniu szamańskim Sanchez pisze:

O ile szaman jest specyficzną osobą, grającą specyficzną rolę w magicznym czasie rytuałów i ceremonii, to szamańskie doświadczenie jest przeżywane i podzielane przez wszystkich uczestników tego wydarzenia. W tym sensie szamańskie doświadczenie jest czymś zarówno

57 Ibidem, s. 62.

58 Pseudonaukowa metoda samodoskonalenia opracowana w 1950 r. przez L. Rona Hubbarda – ojca scientologii.

indywidualnym, jak i kolektywnym, i przez to otwarte jest dla wszystkich członków grupy, o ile tylko postępują oni w myśl odpowiednich procedur. (...) Celem szamańskiego doświadczenia jest przywrócenie uczestnikom utraconej jedności z niemożliwymi do nazwania siłami, które poruszają wszystko we wszechświecie. Oddzielne bieguny – sacrum i profanum, duch i materia, psychika i świat zewnętrzny – w doświadczeniu szamańskim stają się jednym. Nasze dwie wewnętrzne strony, *tonal* (zwykła osobowość) i *nagual* (świadomość magiczna), zostają na nowo zintegrowane i doświadczamy jedności naszej podwójnej natury.^{59, 60}

Diapazon osób pretendujących do bycia miejskimi szamanami jest dość szeroki. Są wśród nich nie tylko ci, którzy się interesują jakąś konkretną szamańską tradycją, ale również ci, którym szamanizm się wydaje interesującym z racji jego ezoteryczności, odrębnego światopoglądu – można nazwać go ekologicznym. Miłośnicy takiego szamanizmu przeważnie dążą do nieszczegółowej kulturowej rozrywki oraz poszerzenia granic świadomości, między innymi za pomocą enteogenów⁶¹. Oprócz eksperymentowania z psychodelikami, ci sami ludzie zazwyczaj fascynują się oddychaniem holotropowym⁶², technikami jogi itd. Charitono-

59 Cytowany fragment przełożył Wojciech Józwiak.

60 W. Józwiak, *op. cit.*, s. 33–34.

61 Substancje psychoaktywne pochodzenia roślinnego wykorzystuje się w rytuałach szamańskich w celu osiągnięcia odmiennych stanów świadomości. Większość z nich jest zakazana i wyłączona z obrotu. Listę wszystkich substancji psychotropowych wraz z ich statusem legalnym można znaleźć tu: <https://opieka.farm/opracowania/wykaz-p/> (dostęp: 08.04.2018).

62 Technika oddychania autorstwa Stanisława Grofa mająca na celu doprowadzenie do odmiennych stanów świadomości. Polega na następującym

wa twierdzi, że całego kręgu tych osób, wbrew zachodniej tradycji naukowej, nie można poważnie odnieść do realnych przejawów szamanizmu. Ponadto trudno ich odnieść do szamanów miejskich, a tym bardziej do neoszamanów (o pojęciu neoszamanizmu w Rosji patrz: wcześniej)⁶³. Wychodzę z założenia, że decyzja o ich przynależności do szamanizmu nie należy do nas. Słusznie, dziś te osoby fascynują się szamanizmem, wczoraj mogły ćwiczyć jogę, natomiast jutro mogą dołączyć do buddystów i udać się w pielgrzymkę do świętych miejsc Indii i Tybetu. Jak pisałem wyżej, antropolog obserwuje i nie debatuje o tym, czy ktoś ma prawo tytułować siebie szamanem miejskim. Słowa Heraklita, *panta rhei*, i wczorajszy szamanizm już nie jest tym, jakim go opisywali Eliade i Ksenofontov. Mówiąc przesadnie prosto: jeśli ktoś twierdzi, że jest szamanem miejskim, znaczy, że nim jest. Przeważnie to ludzie z kręgu inteligencji. Część z nich fascynuje się teozofią, antropozofią, a w przypadku Rosjan nawet agni-jogą⁶⁴. Interesują się różnymi trenin-gami psychologicznymi, systemem Reiki⁶⁵ i wszystkim, co

na przemian oddychaniu głębokim długim oraz przyśpieszonym. Jako środki wspomagające występują techniki relaksacyjne i akompaniament muzyczny.

63 V. Kharitonova, *Феникс из непла?...*, ed. cit., str. 239.

64 Teozofia – w znaczeniu węższym, synkretyczne religijno-mistyczne uczenie Heleny Bławackiej, z którego w latach 70. wyłonił się New Age. Antropozofia – inne uczenie autorstwa Rudolfa Steinera, które się wyłoniło z teozofii w 1912 r. Agni-joga to kolejne synkretyczne uczenie autorstwa Heleny i Nikołaja Roerichów, łączące zachodnią okultystyczną tradycję i wschodni ezoteryzm. Agni-joga bazuje na „Nauce tajemnej” Bławackiej.

65 Rodzaj alternatywnej japońskiej medycyny autorstwa Usui Mikao bazujący na uzdrawianiu dotykiem (ang. *palm healing*) oraz energii życiowej (odpowiednik chińskiej *qi*).

przyniło New Age⁶⁶. Miejski szamanizm, kształtowany przez nich, prezentuje symbiozę najróżniejszej wiedzy. Jak zauważa Charitonowa, całkiem pokrywa się to z tym, co na Zachodzie się nazywa nie tylko neoszamanizmem, ale i New Age, a jednak sami przedstawiciele opisywanego zjawiska raczej się z tym nie zgodzą⁶⁷.

Szamanizm miejski jest całkiem logicznym wynikiem rozwoju naturalnego, zwłaszcza w okresie względnej wolności konfesjonalnej. W trakcie badań nie spotkałem negatywnego stosunku do opisywanego zjawiska ze strony klientów/pacjentów⁶⁸, nawet tych nienależących do grona szamanistów. Można z pewnością powiedzieć, że reputacja szamanizmu miejskiego jest całkiem dobra⁶⁹. Pozornie bezpieczny, maksymalnie ekologiczny i otrzymujący jeszcze wiele skrajnie pozytywnych epitetów, pozostaje nieprzejrzany wścibskim okiem krytyka. Wartość i ważność głębszego bezinteresownego wglądu w nową twarz szamanizmu stopniowo odkrywała się przede mną podczas badań terenowych w Warszawie i ostatecznie przeraziła mnie w Mo-

66 Grupa okultystycznych nurtów o charakterze synkretycznym. Na koniec XX w. liczyła ponad 100 mln. wiernych (ponad połowę z nich są w Stanach Zjednoczonych, w Rosji zaś według nie bardzo precyzyjnych podliczeń – około miliona). Główne nurty ukształtowali się po II wojnie światowej na bazie teozofii. Obecnie New Age łączy ponad 5 tys. rozmaitych nurtów i sekt, z których główne w Rosji to teozofia, antropozofia, swedenborgianie, spirytualizm, katolicyzm liberalny, agni-joga, *Я есмь*, Nowa Akropolis, *Юнивер* (Kharitonova 2006: 100).

67 W. Józwiak, *op. cit.*

68 Marek Kukułka podczas publicznego wystąpienia „Medytacja, medycyna i terapia” 3.10.2017 w Warszawie przyznał się, że sam nie wie, którego słowa należy używać, ale pewna jego znajoma z Budapesztu używa neutralnego zwrotu „goście moje”.

69 M. Hoppál, *Шаманы, культура, знаки, Научное издательство ЭЛМ*, Тарту 2015, str. 239.

skwie. Jak mówi hawajska sentencja, *A'ohē pau ka 'ike I ka halau ho'okahi* – W jednej szkole nie można otrzymać całej wiedzy⁷⁰.

Źródła:

Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 2001.

Endredy J., *Szamanizm. Filozofia, religia, praktyka*, Illuminatio, Białystok 2014.

Норрál М., *Шаманы, культура, знаки*, Научное издательство ЭЛМ, Тарту 2015.

Jastrzębski B., *Współcześni szamani buriacy w przestrzeni miejskiej Ulan Ude*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014.

Józwiak W., *Nowy szamanizm*, Studio astropsychologii, Białystok 2008.

Kharitonova V., *Этнении – обряд расщепления тела* [w:] „ВПА: Традиции. Медицина. Здоровье”, nr 2 (1995), s. 2–6.

Eadem, *Феникс из пепла? Сибирский шаманизм на рубеже тысячелетий*, [w:] „Наука”, Москва 2006.

King S. K., *Городской шаман [Urban Shaman]*, [w:] „София”, Москва 1996.

MacEowen F., *Reclaiming Our Ancestral Bones: Revitalizing Shamanic Practices in the New Millennium*, [w:] „Shaman's Drum”, nr 58 (2001), s. 15–19.

Marcinkowska K., *Spotkanie przodkami. Kult czumba w wyobrażeniach i dyskursie mieszkańców malgaskiego miasta Mahajanga*, praca doktorska, Warszawa 2012.

McWhorter L. V., *Yellow Wolf: His Own Story*, Caxton Printer, Caldwell 1940.

70 S. K. King, *Городской шаман [Urban Shaman]*, [w:] „София”, Москва 1996, str. 35.

Okoneshnikov V., Romm V., *Инженерия шаманизма*, [w:] „Перспектива”, Москва 2014.

Sanchez V., *The Toltec Path of Recapitulation*, Rochester 2001.

Serkin Vladimir, *Хохот шамана*, [w:] „София”, Москва 2007.

Yefremova T., *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*, [w:] „Русский язык”, Москва 2000;
<https://www.efremova.info/>

Biogram: Siarhei Yenin – filolog klasyczny i antropolog, obecnie doktoryzujący się na Uniwersytecie Warszawskim.

POLITYKA

KRZYSZTOF KAMIŃSKI (WARSZAWA)

Miłość w czasach apokalipsy – krytyczne spojrzenie na obraz wojny wietnamskiej i ruchu antywojennego w kulturze masowej

Streszczenie: Wojna wietnamska obrosła w liczne legendy i mity, których wiele zawdzięczamy popkulturze. Wiele z symboli jej dotyczących ma źródło w wydarzeniach odległych od tropikalnej dżungli, a mających miejsce na amerykańskich ulicach, uniwersytetach i w gabinetach polityków. Działo się tak, gdyż teksty popkultury dotyczące tego tematu były często zawołanym komentarzem społecznym. Jednym z najbardziej rozpowszechnionych motywów wojny wietnamskiej obecnych w kulturze masowej jest wizerunek powracającego do domu żołnierza niemogącego odnaleźć się w otaczającej go rzeczywistości uzależnionego degenerata wzgardzonego przez hippisów. Inny przykład stanowi obraz samego ruchu antywojennego – pielęgnowana w pieśniach malownicza mozaika dzieci-kwiatów, zaangażowanych studentów i pacyfistów. Toposy te odnajdujemy w filmach, piosenkach oraz dziełach literackich. Popkultura, posługując się nimi, jednocześnie zbywa milczeniem złożone dylematy epoki. Podobnych mitów i niedomówień w kulturze masowej jest więcej, warto je zanalizować i porównać z wiedzą historyczną.

Słowa kluczowe: wojna wietnamska, pacyfizm, ruch hippie, popkultura, kontrkultura.

Summary: Vietnam War has overgrown in many myths and legends, many of them exist thanks to pop-culture. However many of the symbols relating to war have their roots not on the battlefield, but on american streets, colleges and politicians' offices. It is so because often works of art were a camouflaged social commentary. One of the most popular Vietnam motifs is an image of a soldier returning home - a detached from reality degenerate, addict, despised by hippies. Another example may be the anti-war movement itself - celebrated in songs mosaic of flower-children, college activists and pacifists. These topoi are found in movies, songs and novels. However pop-culture is often silent about complex dilemmas of the era. Popular culture is rich in similiar motifs, it is crucial to compare them with historical knowledge.

Keywords: Vietnam War, pacifism, hippie movement, pop culture, counterculture.

Wojna wietnamska zajmuje wyjątkowe miejsce we współczesnej historii, nie tylko samych Stanów Zjednoczonych i Wietnamu, ale też (choć może wydawać się to dyskusyjne) całego świata. Konflikt ten był jednym z „najgorętszych” epizodów tzw. zimnej wojny. Dwa wiodące obozy – demokratyczny świat zachodni i blok komunistyczny – prowadziły nieustanną walkę. I choć nigdy nie doszło do bezpośredniej konfrontacji między państwami przewodzącymi tym grupom (USA i ZSRR) to każdy konflikt angażujący wojska któregoś z tych dwóch państw groził potencjalną eskalacją w kierunku wojny nuklearnej. Świat żył w cieniu dwóch gigantów i drżał na myśl o prawdopodobnej katastrofie.

Konfrontacja między tymi dwoma obozami nie miała jednak tylko charakteru zbrojnego czy też ekonomicznego. Wojna odbywała się także w świecie idei. I choć tzw. żelazna kurtyna ostatecznie upadła na przełomie lat 80. i 90. XX

wieku, a sojusz państw demokracji ludowej przestał mieć rację bytu, to w wymiarze ideowym marksizm (historycznie kojarzony właśnie z państwami bloku wschodniego) i jego odmiany wydają się zdobywać coraz większą popularność. Nie byłoby to możliwe, gdyby nie wojna wietnamska, która dała impuls do ogromnej przemiany w sposobie myślenia społeczeństwa, najpierw amerykańskiego, a potem w innych krajach Zachodu. Ruch antywojenny skupiał w sobie wiele mniejszych nurtów polityczno-społecznych, które same w sobie nie miały wystarczającej siły do urzeczywistnienia swoich postulatów. Razem grupy te dokonały wielkiej zmiany społecznej w Stanach Zjednoczonych. Jej echo słyhać było m.in. we Francji czy Niemczech. Dziś wielu politycznych *liderów* pochodzi właśnie z tzw. pokolenia '68.

W zrozumieniu atmosfery tamtych dni pomocne są nie tylko prace historyków, ale też dzieła twórców kultury popularnej. Wietnam i ruch antywojenny stanowią wdzięczny temat poruszany przez wielu pisarzy, muzyków czy filmowców. Nic dziwnego, wszak artyści byli ważnym filarem kontrkulturowego sojuszu lat 60. Należy jednak zwrócić uwagę na to, że wiele z tych dzieł przedstawia zniekształcony obraz rzeczywistości. Wojna wietnamska i ruch pacyfistyczny obrosły w wiele mitów, które powtarzane przez kolejne pokolenia, na stałe zapisały się w powszechnej pamięci. Warto przyjrzeć się im i skonfrontować je z rzeczywistością.

Trudny powrót do domu

Jednym z najbardziej rozpowszechnionych symboli wojny Wietnamskiej jest obraz powracającego do domu żołnierza, weterana zniszczonego psychicznie i fizycznie. Człowiek ten

jest kaleką lub narkomanem, nie ma pracy, nie może odnaleźć się w normalnym społeczeństwie, często wpada w panikę lub doznaje napadów agresji (dziś nazywamy to zespołem stresu pourazowego – PTSD). Jest odrzucony i nienawidzony, sam także nienawidzi. Symbolem jego pozycji w społeczeństwie jest wizja opluwających go na lotnisku hippisów, gdy wraca do kraju po wojnie. Szukając sensu życia, dołącza do ruchu antywojennego albo staje się przestępcą.

Jednym z pierwszych przykładów takiego przedstawienia weteranów jest film *Łowca Jeleni* w reżyserii Michaela Cimino. Robert De Niro gra w tym filmie właśnie taką postać – żołnierza, który po doświadczeniu brutalności wojny musi dokonać swego rodzaju aktu oczyszczenia, pogodzenia się z samym sobą. W tym celu ponownie jedzie do Wietnamu, by odnaleźć zaginionych w czasie wojny przyjaciół. Podobny przekaz niesie oparty o autentyczne wydarzenia film *Urodzony czwartego lipca*. Bohater tego obrazu, Ron Kovic, to postać prawdziwa – sparaliżowany w wyniku odniesionych ran dołączył do ruchu antywojennego¹. W ten stereotyp wpisuje się też porucznik Dan Taylor – postać z filmu *Forrest Gump* – czy Kowalski, bohater kontrkulturowego klasyka *Znikający punkt*.

Stereotyp weterana wojny wietnamskiej tak mocno zakorzenił się w amerykańskiej kulturze, że możemy go spotkać także w filmach nie dotyczących samej wojny. I tak, tytułowy bohater popularnego serialu kryminalnego *Magnum, P.I.* to weteran Wietnamu, jeniec. Z kolei w klasycznym filmie akcji *Zabójcza broń* mamy do czynienia z całą plejadą mniej lub bardziej zwariowanych weteranów wojennych, zarówno wśród protagonistów, jak i antagonistów.

1 N. Cawthorne, *Vietnam: A War lost and won*, London 2003, s. 163–164.

Inny przykład stanowi John Rambo, grany przez Sylvestra Stallone bohater filmu *Pierwsza krew*. Rambo, odznaczony wieloma medalami żołnierz elitarniej formacji Zielonych Beretów, po wojnie nie może znaleźć pracy i jest ofiarą powszechnej nienawiści. Brutalnie pobity w areszcie, mści się na swoich oprawcach, by w ostatniej scenie wreszcie wykrzyczeć swoją niedolę. Film ten powtarza też bardzo popularny i emocjonalny obraz powracającego z wojny żołnierza oplukanego przez protestujących przeciwko wojnie.

Nauka wobec mitologii

Jak wiele te stereotypy mają wspólnego z rzeczywistością? Czy weterani wojny rzeczywiście byli grupą uzależnionych od narkotyków degeneratów? Pytanie to Amerykanie zadawali sobie już w latach 70. XX wieku i już wtedy dokonywano badań dotyczących użycia narkotyków przez byłych żołnierzy. Impuls do tego działania stanowiło wyjątkowo wysokie użycie środków odurzających przez służących w Wietnamie. Jedną z osób odpowiedzialnych za te badania była amerykańska psychiatra Lee Robbins. Wyniki jej badań mogą wydawać się zaskakujące: w artykule z 2003 roku stwierdza, że tylko 1% z żołnierzy, którzy zażywali heroinę w Wietnamie, powróciło do nałogu po powrocie do domu². Inni badacze twierdzą z kolei, że sama epidemia heroiny wśród żołnierzy walczących w Wietnamie została wyolbrzymiona przez media. To jedna z tez książki *The Myth of the Addicted Army* Jeremy'ego Kuzmarova z Uniwersytetu Massachusetts wydanej w 2009 roku. Autor dowodzi, że medialna panika dotycząca uzależnień wśród żołnierzy

2 L. Robbins, S. Slobodyan, *Post-Vietnam heroin use and injection by returning US veterans: clues to preventing injection today*, [w:] „Addiction”, nr 8, 2003.

i weteranów była podsycana przez polityków (zarówno partii demokratycznej i republikańskiej), dla których walka z narkotykami to łatwy sposób na zdobycie głosów. Kierowała także uwagę opinii publicznej na kwestie dalekie od prawdziwych problemów Ameryki. Mit ten oferował także łatwe wytłumaczenie problemów samej wojny. Dla jej zwolenników było oczywiste, że „banda naćpanych żołnierzy” nie może wygrać ze źle uzbrojonymi „średniowiecznymi parobkami”. Dla przeciwników konfliktu był to kolejny argument na rzecz jego destrukcyjnego charakteru, niszczącego nie tylko ciało, ale i ducha zarówno Wietnamczyków, jak i Amerykanów. Stąd popularność tego mitu zarówno wśród twórców o poglądach prawicowych, jak i lewicowych.

Równie rozpowszechniony został obraz opluwania weteranów i żołnierzy przez uczestników antywojennych protestów. Przyczynił się do tego m.in. wspomniany wcześniej film *Pierwsza krew*. Mit ten niesie ze sobą ogromny ładunek emocjonalny. Publicysta *Chicago Tribune* Bob Greene, wątpiąc w jego prawdziwość, postanowił zapytać samych weteranów o ich historie związane z powrotem do domu. Tak powstała książka *Homecoming: When the Soldiers Returned from Vietnam*, która zawierała ponad 200 listów (wybranych z ponad tysiąca, jakie otrzymał Greene) od weteranów Wietnamu (w tym wojskowych lekarzy i kapelanów) opisujących nie tylko opluwanie, ale i inne formy agresji. Z drugiej strony autorzy niektórych listów sami wątpili w mit oplutego weterana, twierdząc, że nie tylko nie byli ofiarą takiego zachowania, ale i nie znają żadnego żołnierza, który by doświadczył takiego ataku³.

3 B. Greene, *Homecoming: When the Soldiers Returned from Vietnam*, New York 1989, s. 91.

Krytycy zwracali uwagę na nieścisłości w opowieściach weteranów, problem stanowił też fakt, że większość z historii o opluwaniu (nie tylko te przytoczone przez Greena) pojawiła się w opinii publicznej wiele lat po zakończeniu wojny i powrocie ostatnich żołnierzy do domu. Z tych wątpliwości powstała książka *The Spitting Image: Myth, Memory and the Legacy of Vietnam* napisana przez Jerry'ego Lembckego – amerykańskiego socjologa, weterana Wietnamu i działacza antywojennego. Lembcke wylicza wiele problemów z samym mitem (jak pisze Lembcke, hippisi nie mogli opluwać żołnierzy na lotniskach, bo wojskowe samoloty lądowały na wojskowych lotniskach)⁴, przypomina też atmosferę większości antywojennych protestów, które pozytywnie odnosiły się do samych żołnierzy, a atakowały polityków i dowódców. Potwierdzenie tej tezy możemy odnaleźć także w twórczości pochodzącej z epoki: zespół *Creedence Clearwater Revival* w 1969 roku wydał utwór *Fortunate Son*, którego tematem było zakłamanie prowadzących wojnę elit i niedola walczących na froncie młodych ludzi⁵.

Sam Lembcke zwraca nam też uwagę na to, że choć niemożliwe jest udowodnienie, że nigdy nie doszło do oplucia weterana przez protestujących, to zwolennicy tego mitu nie są w stanie udowodnić, że wydarzenia te były tak częste, jak mogło by się wydawać⁶. Jak zauważa, mit ten jest chętnie wykorzystywany w mediach i przez rządzących w czasie

4 J. Lembcke, *The Myth of the Spitting Antiwar Protester*, [w:] <https://www.nytimes.com/2017/10/13/opinion/myth-spitting-vietnam-protester.html>, dostęp: marzec 2018.

5 *Creedence Clearwater Revival*, [w:] <https://www.rockhall.com/inductees/creedence-clearwater-revival> [dostęp: marzec 2018].

6 J. Lembcke, *The Spitting Image: Myth, Memory and the Legacy of Vietnam*, New York 1998, s. 68.

kolejnych wojen (np. w Iraku w 1991 roku) – przeciwników wojny próbuje pokazać się jako zdrajców źle życzących żołnierzom. Obraz hippisa opluwającego żołnierza jest skutecznym narzędziem w walce politycznej.

Ciemne strony kolorowej rewolucji

Popkulturowa wizja ruchu antywojennego również nie jest wolna od zniekształceń i przekłamań. Myśląc o protestujących, często wyobrażamy sobie typowego hippisa: radosną, kolorową, wolną duszę, która chce jedynie pokoju na świecie i odzyskania metafizycznej relacji człowieka z naturą. Takie idylliczne (i idealistyczne) obrazy znamy z filmów *Woodstock* i *Hair*. Z kolei w takich filmach jak *Alice's restaurant* czy *Zdobyć Woodstock* spotykamy środowisko ekscentrycznych artystów borykających się z szarą rzeczywistością i wojną. Nawet w klasycznym *Swobodnym jeźdźcu* (*Easy rider*) hippisowska komuna, choć z trudem zapewnia sobie warunki bytowe, jest mimo to pełna nadziei i radości. Jedyne ciemne strony, jakie pokazuje nam Hollywood, to narkotyki, co zapewne ma stanowić edukacyjną wartość tych filmów.

Pewną formę krytycznej refleksji nad ruchem antywojennym przynoszą lata 70. i filmy takie jak *Zabriskie Point* czy *Znikający punkt*. Ich bohaterowie nie są jednak typowymi hippisami lub aktywistami. To ludzie niemal pozbawieni nadziei i sensu życia, odnajdujący się w przemocy, narkotykach lub szybkiej jeździe. Kowalski – bohater *Znikającego punktu* – jest przy tym weteranem wojny wietnamskiej, kolejnym przedstawicielem popularnego stereotypu. Ostatecznie bohaterowie tych filmów zdają sobie sprawę z tego, że nie są w stanie wrócić do normalnego społeczeństwa

i godzą się na śmierć. Inną formę rozliczenia z buntowniczą przeszłością Ameryki mają filmy *Forrest Gump* i *Across the Universe* – powstałe w wiele lat po *lecie miłości*, pozwalają nam choćby na moment zobaczyć destrukcyjny wpływ atmosfery politycznego i społecznego konfliktu końca lat 60. Pod pokojowymi hasłami kryje się często wściekłość, brak zaufania, niechęć wobec obcych, a nawet zdolność do dokonywania aktów terroru. Widząc to, możemy zrozumieć czemu pozorny radosny optymizm końca lat 60. ustąpił miejsca moralnemu wypaleniu początku lat 70.

Mimo to wydaje się, że świadomość społeczna nadal widzi ruch antywojenny w kolorowych barwach. Prawda jest jednak taka, że kolorowość tego ruchu wynikała z jego złożoności – złożoności, która często prowadziła do konfliktów. Same początki protestów przeciw wojnie w Wietnamie stały się okazją do konfrontacji dwóch zupełnie różnych ideologii. Z jednej strony byli to tradycyjni amerykańscy pacyfiści związani ze wspólnotami religijnymi Kwakrów i Mennonitów. Z drugiej środowisko związane z lewicującym A. J. Mustem, a także z organizacjami studenckimi takimi jak SDS (Students for Democratic Society) czy VDC (Vietnam Day Committee)⁷. To właśnie lewicowi aktywiści propagowali działania nazywane często akcją bezpośrednią takie jak palenie wezwań do służby wojskowej czy próby zatrzymywania pociągów transportujących sprzęt wojskowy do portów i na lotniska. Studenci-aktywiści z Berkley zdobyli też poparcie środowiska psychodelicznych artystów kalifornijskich (Jefferson Airplane, Grateful Dead), którzy

7 P. Brock, N. Young, *Pacifism in the Twentieth Century*, Syracuse 1999, s. 259.

nadali nowy ton (dosłownie i w przenośni) sennemu towarzysztwu hippisów i muzyków folk⁸.

Rzeczywistość ruchu antywojennego była zdecydowanie bardziej elektryczna niż może nam się dziś wydawać. Głos pokolenia – Bob Dylan – z niechęcią wspomina legendarny festiwal w Woodstock, gdzie zdecydował się nie wystąpić. Z kolei pieśniarka Joan Baez, która angażowała się na rzecz pokoju w Wietnamie, nawet po wycofaniu się Ameryki z wojny, w roku 1979 wdała się w spór z działaczem SDS Davidem Dellingerem, nazywając go robakiem na pasku Hanoi⁹. Nawet sojusz pacyfistów i działaczy o prawa czarnoskórych nie był oczywisty – wielu Afroamerykanów zyskiwało na wojnie (pracowali w przemyśle zbrojeniowym lub zaciągali się do armii)¹⁰, a Martin Luther King dopiero w 1967 roku oficjalnie poparł ruch antywojenny.

Trzeba też zauważyć, że działania aktywistów nie ograniczały się jedynie do masowych przemarszy czy oblegania centrum Waszyngtonu. Lekcje akcji bezpośredniej nie zostały zapomniane, a wnioski służyły do rozwijania coraz bardziej radykalnych metod walki z rządem. Amerykański dziennikarz Bryan Burrough w swojej książce *Days of Rage: America's Radical Underground, the FBI, and the Forgotten Age of Revolutionary Violence* przybliżył historię najbardziej radykalnych odłamów ruchu antywojennego, w tym sławnego Weather Underground, które posługiwało się hasłem „Bring the War Home”. Działania Weathermenów były inspiracją dla organizacji takich jak Black Liberation Army czy Symbionese Liberation Army. Grupy te wpisują się też

8 R. Jeffreys-Jones, *Peace Now! American Society and the Ending of the Vietnam War*, New Haven and London 1999, s. 48.

9 P. Brock, N. Young, *op. cit.*, s. 292.

10 R. Jeffreys-Jones, *op. cit.*, s. 34-35.

w szerszy nurt miejskich partyzantek związanych z ideologią Nowej Lewicy, w tym sławnej niemieckiej Frakcji Czerwonej Armii zwanej też (od nazwisk przywódców) Baader-Meinhoff.

Polityka w oczach historii

Kolejnym przykładem rozmijania się powszechnej opinii o wojnie wietnamskiej ze stanem rzeczywistym jest ocena działań polityków. W politycznej mitologii wojny wietnamskiej możemy spotkać się z jedną postacią ocenianą zdecydowanie negatywnie, którą jest prezydent Richard Nixon. Pytanie brzmi, czy taka ocena jest zasłużona czy też może wynika z innych, niezwiązanych z samą wojną przyczyn. Warto przy tym porównać powszechną negatywną opinię o prezydencie Nixonie z ewolucją postrzegania jego poprzednika Lyndona Johnsona.

Co ciekawe, duży wkład w takie a nie inne oceny działań ówczesnych polityków mają nie tylko twórcy tekstów kultury popularnej, ale też historycy. Wydawać by się mogło, że ich prace powinny charakteryzować się wyjątkową dbałością o zachowanie naukowego obiektywizmu. A jednak wiele współczesnych monografii na temat wojny manipuluje pewnymi faktami, a część z nich zupełnie pomija, co skutkuje fałszywym obrazem niektórych aspektów wojny. Dzieje się tak m. in. dlatego, że wielu współczesnych historyków nie zadowala się jedynie rzetelnym opisem, ale też próbują oni dokonać oceny działań amerykańskiej administracji i zasadności konfliktu. W efekcie ich teksty mają dużą wartość publicystyczną i zawierają ciekawe wnioski oraz opinie, ale często dzieje się tak kosztem naukowej rzetelności.

Zapomniana współpraca

Jednym z takich przemilczanych epizodów jest wsparcie udzielone przez Stany Zjednoczone dla wietnamskiej narodo-wyzwoleńczej organizacji Viet-Minh, założonej przez Ho Chi Minha w roku 1941. Po kapitulacji Japonii w roku 1945 oddziały Viet-Minhu opanowały dużą część tzw. Francuskich Indochin, zajmując m.in. miasta Hanoi i Hue. Wydarzenia te, nazwane rewolucją sierpniową, pozwoliły Ho Chi Minhowi na objęcie władzy. Zwycięstwo Viet Minhu nie byłoby jednak możliwe bez pomocy Amerykanów. Amerykańskie Biuro Operacji Strategicznych (OSS będące poprzednikiem CIA) od 1944 roku współpracowało z Viet Minhem: Wietnamczycy wykonywali zadania wymierzone w wojska japońskie, w zamian za co otrzymywali pomoc w postaci broni i przeszkolenia w taktyce walki partyzanckiej¹¹.

Ze strony amerykańskiej operacją tą dowodził agent OSS pułkownik Archimedes Patti. Jak powiedział w wywiadzie udzielonym w 1981 roku bostońskiej telewizji WGBH, w tamtym czasie polityka prezydenta Roosevelta sprzyjała organizacjom narodo-wyzwoleńczym walczącym przeciwko państwom tzw. osi. Działo się tak nawet kosztem sojuszników Ameryki – w przypadku Wietnamu chodziło o Francję, która okupowała te ziemie przed inwazją Japończyków. Podejście to zmieniło się po śmierci Roosevelta i objęciu urzędu prezydenta USA przez Harry'ego Trumana. Nowa administracja, obawiając się wzrostu znaczenia ruchów o charakterze komunistycznym (i pośrednio wzmacniających ZSRR), zdecydowała się na zerwanie kontaktów z Ho Chi Minhem i wsparcie

11 *Interview with Archimedes L. A. Patti, 1981*, Boston 1981, [w:] http://openvault.wgbh.org/catalog/V_3267C58E4C104A54A0AFDF230D618AE6, dostęp: marzec 2017.

francuskich dążeń do odzyskania kontroli nad dawną kolonią. Patti uznawał ten zwrot za kluczowy moment tworzenia warunków pod przyszły konflikt¹².

Współcześnie ciężko znaleźć informacje na temat tych wydarzeń. Poza telewizyjnym wywiadem z pułkownikiem Patti, najszerszy opis jego misji w Indochinach znajdziemy w biografii Ho Chi Minha pióra Williama Duikera – autor w swojej pracy wykorzystywał materiały pochodzące m.in. z archiwum pułkownika Pattiego¹³. Inni historycy przytaczają tzw. teorię domina jako główny powód amerykańskiego wsparcia dla Francuzów w walce przeciwko Viet-Minhowi (zgodnie z tą teorią powstanie jednego komunistycznego rządu w regionie mogłoby zaskutkować rewolucjami na obszarze całego Pacyfiku)¹⁴, ale żaden z nich nie wspomina o działaniach OSS, które zmieniły Viet-Minh w skuteczną armię partyzancką. Również w popkulturze wydarzenia te są przemilczane – wyjątek stanowi film *Czas Apokalipsy*, w jednej scenie nawiązując do amerykańskiej obecności w Indochinach w latach 40., ale i to nawiązanie jest *zakamuflowane*. Możemy jedynie spekulować, czemu tak jest, nie ulega jednak wątpliwości, że nieznanostwo tych wydarzeń uniemożliwia pełną ocenę amerykańskiej polityki w regionie Indochin, w tym także wojny w Wietnamie w latach 1964–1973.

Prezydenci w ogniu krytyki

Kolejnym przykładem braku naukowego obiektywizmu współczesnych prac historycznych dotyczących wojny wiet-

12 *Ibidem*.

13 W. Duiker, *Ho Chi Minh*, New York 2000, s. XI.

14 N. Cawthorne, *op. cit.*, s. 24.

namskiej jest ocena działań trzech amerykańskich prezydentów: Kennedy'ego, Johnsona i Nixona. John Kennedy jest współcześnie odbierany jako ten prezydent, który próbował przeciwstawić się kompleksowi wojskowo-przemysłowemu¹⁵ i działał na rzecz światowego pokoju. Przykładem ma być jego zachowanie w trakcie kryzysu kubańskiego w 1962 roku, kiedy Kennedy zdecydował się na wycofanie amerykańskich wyrzutni rakiet balistycznych z Turcji, aby uniknąć potencjalnego wybuchu wojny nuklearnej. Ta, bardzo uproszczona, interpretacja wydarzeń została spopularyzowana w mediach, a także w *popkulturze* m.in. w filmie *Trzydzieści dni* (reż. Roger Donaldson, 2001) z Kevinem Costnerem w roli Kennetha O'Donnella, doradcy prezydenta. Kennedy jest też chwalony za jego działania na rzecz ruchu praw obywatelskich.

Tymczasem polityka Kennedy'ego wobec Wietnamu zdaje się prezentować zupełnie inne oblicze tego prezydenta. Gdy w 1961 roku objął on urząd, w południowym Wietnamie (znanym pod nazwą Republiki Wietnamu) prezydentem był Ngo Dinh Diem. Diem uzyskał władzę dzięki staraniom amerykańskim, ale jego rządy były co najmniej

15 Kompleks wojskowo-przemysłowy (*military-industrial complex, MIC*) to pojęcie wprowadzone przez prezydenta USA Dwighta Eisenhowera w jego ostatnim przemówieniu ze stycznia 1961 roku. Kompleks ten tworzą przedstawiciele wojska i przemysłu, którym zależy na podtrzymaniu atmosfery ciągłego zagrożenia państwa, dzięki czemu wzrasta finansowanie wojska (co przekłada się na zwiększoną ilość zamówień zbrojeniowych). Dla utrzymania tego stanu zagrożenia przedstawiciele *MIC* mogą nawet doprowadzić do rzeczywistych walk (tak interpretuje się m.in. incydent w Zatoce Tonkinu, w którego wyniku USA jawnie dołączyły do wojny wietnamskiej). Krytykiem hipotezy o występowaniu *MIC* jest Noam Chomsky, którego zdaniem takie działania nie są ograniczone tylko do przemysłu zbrojeniowego i są typowe dla innych gałęzi ekonomii (np. przemysłu farmaceutycznego, medialnego itp.).

kontrowersyjne. Przez wiele lat żył poza krajem i był katolikiem, co nie zapewniało mu popularności wśród buddyjskiej ludności Wietnamu¹⁶. Diem, walcząc z komunistyczną partyzantką i nie mogąc liczyć na poparcie własnych obywateli, nie powstrzymywał się przed użyciem siły. Symbolem krwawych rządów Diema było samospalenie, którego dokonał buddyjski mnich Thich Quang Duc w 1963 roku¹⁷.

Kennedy był świadom skali nadużyć i przemocy, jakich dopuszczał się Diem, lecz mimo to jego poparcie dla wietnamskiego prezydenta trwało. Więcej – wiele z działań Diema było *de facto* zaplanowanych w Waszyngtonie i realizowanych pod osobistym nadzorem Kennedy'ego. Niektórzy komentatorzy sugerowali nawet, że Kennedy piastuje tak naprawdę dwa urzędy prezydenckie: w USA i Wietnamie¹⁸. Dzięki temu ręcznemu sterowaniu sprawami Wietnamu przez Kennedy'ego, Diem mógł liczyć na zachowanie stanowiska. Jednak po podpaleniu się przez Thicha Quang Duca fala protestów przetoczyła się przez Republikę Wietnamu. Wysocy oficerowie armii tego kraju zaplanowali pucz, który skonsultowali z władzami w Waszyngtonie – został on przeprowadzony po zgodzie Kennedy'ego wyrażonej (w zawołowany sposób) w telewizyjnym orędziu¹⁹.

Na tym zaangażowanie Kennedy'ego w sprawy Wietnamu się nie skończyło. Choć głównym celem jego polityki w regionie miało być uniknięcie bezpośredniej konfrontacji Wietnamu Południowego i Północnego, to jednak południe było nękanie przez coraz silniejszą partyzantkę komu-

16 W. Duiker, *Vietnam: Nation in Revolution*, Boulder 1983, s. 57.

17 N. Cawthorne, *op. cit.*, s. 32.

18 W. Duiker, *Vietnam...*, *op. cit.*, s. 56.

19 N. Cawthorne, *op. cit.*, s. 32.

nistyczną – Viet Cong. Kennedy wspierał Republikę Wietnamu poprzez dostawy broni, wraz z którą dotarła tam też wielka ilość doradców wojskowych. Choć większość z nich miała za zadanie szkolenie wojsk wietnamskich, to wśród nich znaleźli się też żołnierze elitarnych Zielonych Beretów, którzy brali udział w walkach przeciwko Viet Congowi²⁰. Stany Zjednoczone nie włączyły się formalnie do wojny, ale *de facto* brały w niej udział. Mimo to współcześnie nie przywiązuje się do tych wydarzeń wielkiej wagi, uznając je za kontynuację polityki poprzedników Kennedy'ego: Trumana i Eisenhowera.

Ta wstrzeźliwość historyków w ocenie działań Kennedy'ego wobec Wietnamu może być wynikiem swego rodzaju nietykalności jaką objęta została osoba tego prezydenta. W dużej mierze jest to efekt tragicznej śmierci Kennedy'ego w zamachu – za życia prezydent miał nie tylko zwolenników, ale też (zadeklarowanych) przeciwników. Głosy niezadowolenia z jego polityki ucichły po zamachu – być może jego polityczni oponenti bali się powiązania z zamachowcem. Podobną reakcję na śmierć prezydenta możemy zaobserwować także w przypadku Abrahama Lincolna, który zginął od kuli w kwietniu 1865 roku.

Zupełnie inaczej ma się sprawa z historyczną refleksją nad działaniami Nixona. Bez wątpienia jest to wróg publiczny Ameryki obwiniany również o eskalację konfliktu w Wietnamie. Dowodem na to ma być choćby tzw. tajna wojna w Kambodży²¹. Należy jednak przypomnieć, że główną przyczyną zwycięstwa Nixona w wyborach prezydenckich była obietnica osiągnięcia honorowego pokoju zapewniają-

20 *Ibidem*, s. 28.

21 *Ibidem*, s. 159.

cego bezpieczeństwo Ameryce, a więc *de facto* opuszczenie Wietnamu przez żołnierzy amerykańskich przy trwających walkach między Północą i Południem²². Plan ten w zasadzie się powiódł – w styczniu 1973 roku USA i Demokratyczna Republika Wietnamu podpisały traktat pokojowy i ogłosiły zawieszenie broni. Ameryka wycofała wszystkie swoje wojska z Wietnamu, a wojna między Hanoi i Sajgonem zakończyła się zwycięstwem komunistów w 1975 roku.

Skąd więc biorą się oskarżenia o eskalację konfliktu przez Nixona? Nixon i jego doradcy, w tym główny architekt traktatu pokojowego Henry Kissinger, wiedzieli, że wojska Północy i siły Viet Congu są dużo skuteczniejsze niż wojska Południa, a nawet oddziały amerykańskie. Próby podjęcia rozmów pokojowych podejmowano już w 1968 roku, ale pozycja negocjacyjna Ameryki została osłabiona po serii skutecznych ataków na amerykańskie bazy znanej jako Ofensywa Tet. W 1972 roku komuniści też osiągnęli sukcesy w bitwach. Nixon postanowił doprowadzić ich do stołu negocjacyjnego siłą. Mimo że (zgodnie z obietnicą z kampanii wyborczej) Nixon sukcesywnie wycofywał kolejne oddziały z Wietnamu (ilość amerykańskich żołnierzy w Wietnamie malała z miesiąca na miesiąc)²³, jednocześnie nakazał zwiększenie ilości nalotów bombowych na miasta Północnego Wietnamu, a także część wojsk przeniósł do Kambodży, gdzie Amerykanie atakowali konwoje z zaopatrzeniem wysyłane z Północnego Wietnamu do bojowników Viet Congu. Ten wybieg się udał i Wietnamczycy rozpoczęli negocjacje, a Nixon zapewnił sobie reelekcję. Warto zauważyć, że podobną strategię zastosował po wielu latach inny amerykański prezydent Barack Obama, wycofując wojska z Iraku. Miejsce regularnych

22 M. Small, *Johnson, Nixon and the Doves*, New Brunswick 1983, s. 163.

23 *Ibidem*, s. 165, 195, 215.

oddziałów zajęły wojska specjalne i lotnictwo, które swoimi działaniami objęły także zrewoltowaną Syrię. Było to jednak przyjęte ze zrozumieniem przez media i społeczeństwo. Tymczasem wobec Nixona czyni się zarzut za podobne metody. Wydaje się, że jest to efekt kontrowersyjnych (by użyć eufemizmu) działań podejmowanych przez Nixona w jego drugiej kadencji, których kulminacją w pewnym stopniu była afera Watergate. Bez wątpienia Nixon zasłużył sobie na krytyczną opinię, ale czy dążył do eskalacji wojny wietnamskiej? Fakty zdają się temu przeczyć. Nie da się też ukryć, że niechęć wielu historyków wobec Nixona wynika z różnicy poglądów – przykładem może być cytowany wcześniej Melvin Small, który na początku lat 70. XX wieku był aktywnym działaczem antywojennym.

Na tym tle ciekawie wygląda ewolucja opinii na temat poprzednika Nixona – Lyndona B. Johnsona, wiceprezydenta w administracji Kennedy'ego, który objął urząd prezydentki po tragicznej śmierci JFK. Właśnie za rządów Johnsona doszło do tzw. incydentu w Zatoce Tonkinu, który został następnie użyty jako *casus belli* – argument za formalnym włączeniem się USA do wojny. Stało się tak, mimo że sami marynarze uczestniczący w tym incydencie (amerykański okręt znajdujący się na wodach międzynarodowych w pobliżu Wietnamu Północnego miał zostać zaatakowany przez flotyllę małych łodzi patrolowych) powątpiewali, czy atak rzeczywiście nastąpił (przeciwnik był widoczny tylko na radarze, najprawdopodobniej niesprawnym). Johnson, prezydent, który wysłał Amerykę na wojnę, był politycznym wrogiem numer jeden rodzącego się ruchu antywojennego. Jego nazwisko skandowali protestujący studenci (Hey, hey, LBJ! How many kids have you killed today?), Johnson stał się też bohaterem folkowej pieśni *Lyndon Johnson Told*

the Nation autorstwa Toma Paxtona (słowa utworu mówią: Lyndon Johnson powiedział do narodu: nie obawiajcie się eskalacji). Pod naciskiem publicznym Johnson zdecydował, że nie będzie walczył o reelekcję²⁴.

Dziś słyhać coraz więcej głosów w obronie Johnsona. Jednym z takich obrońców jest Mark Updegrave, autor książki *Indomitable Will: LBJ in the Presidency*. W artykule dla *The New York Times* stwierdza, że Wietnam był problemem pozostawionym Johnsonowi przez poprzedników. Prezydent wiedział, jak wielkim błędem może okazać się dalsze zaangażowanie Ameryki w ten konflikt, ale *de facto* nie miał wyboru – problem wymagał rozwiązania, a w realiach zimnej wojny USA nie mogły ustąpić, szczególnie po porażkach w Korei i utracie wpływów na Kubie. Jak twierdzi Updegrave, krytycy działań Johnsona byli ślepi na korzyści płynące z jego prezydentury, korzyści wynikające z programu Great Society takie jak reforma edukacji, służby zdrowia, praw imigracyjnych i praw człowieka²⁵. Współcześnie te problemy nadal stanowią bolączkę Ameryki i uwaga wielu polityków, socjologów i historyków znów zwraca się w kierunku przemian dokonanych przez Johnsona. To może być przyczyną zmiany powszechnej negatywnej opinii na temat jego rządów w kierunku przychylnym byłemu prezydentowi.

Ostrożnie z mitologią, Eugeniuszu

Wyżej opisane przykłady popkulturowych mitów i stereotypów dotyczących wojny w Wietnamie, a także niedomó-

24 N. Cawthorne, *op. cit.*, s. 123.

25 M. Updegrave, *Lyndon Johnson's Vietnam*, [w:] <https://www.nytimes.com/2017/02/24/opinion/lyndon-johnsons-vietnam.html>, dostęp: marzec 2018.

wień (by nie powiedzieć: manipulacji), jakich dopuszczają się historycy, nie wyczerpują tematu. Mitologia Wietnamu jest zdecydowanie bardziej rozbudowana, a nie stanowi ona przecież czegoś wyjątkowego. W zasadzie każde wydarzenie historyczne, każdy ruch społeczny, każda grupa polityczna są otoczone własnymi legendami. I o ile trudno obarczać np. artystów o ich rozpowszechnianie, to popularność tych mitów w pracach naukowych powinna niepokoić. Bo choć te legendy i stereotypy pozwalają na zbudowanie pewnego obrazu rzeczywistości, to obraz ten jest zniekształcony i niepełny. Jako taki nie powinien być podstawą do podejmowania decyzji, szczególnie gdy mogą one dotyczyć życia milionów.

Źródła:

- Brock P., N. Young, *Pacifism in the Twentieth Century*, Syracuse 1999.
- Burrough B., *Days of Rage*, London 2015.
- Cawthorne N., *Vietnam: A War lost and won*, London 2003.
- Credence Clearwater Revival*, [w:] <https://www.rockhall.com/inductees/credence-clearwater-revival>, dostęp: marzec 2018.
- Duiker W., *Ho Chi Minh*, New York 2000.
- Idem*, *Vietnam: Nation in Revolution*, Boulder 1983.
- Greene B., *Homecoming: When the Soldiers Returned from Vietnam*, New York 1989.
- Interview with Archimedes L. A. Patti, 1981*, Boston 1981, [w:] http://openvault.wgbh.org/catalog/V_3267C58E4C104A54A0AFD-F230D618AE6, dostęp: marzec 2017.
- Jeffreys-Jones R., *Peace Now! American Society and the Ending of the Vietnam War*, New Haven and London 1999.
- Kuzmarov J., *The Myth of the Addicted Army: Vietnam and The Modern War on Drugs*, Armherst 2009.

Lembcke J., *The Myth of the Spitting Antiwar Protester*, [w:] <https://www.nytimes.com/2017/10/13/opinion/myth-spitting-vietnam-protester.html>, dostęp: marzec 2018.

Idem, *The Spitting Image: Myth, Memory and the Legacy of Vietnam*, New York 1998.

Robbins L., Slobodyan S., *Post-Vietnam heroin use and injection by returning US veterans: clues to preventing injection today*, [w:] „Addiction”, nr 8, 2003.

Small M., *Johnson, Nixon and the Doves*, New Brunswick 1983.

Updegrove M., *Lyndon Johnson's Vietnam*, [w:] <https://www.nytimes.com/2017/02/24/opinion/lyndon-johnsons-vietnam.html> [dostęp: marzec 2018].

Biogram: Krzysztof Kamiński jest studentem Wydziału Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół teorii rewolucji oraz historii ruchów protestu i ruchów masowych.

XAWERY STAŃCZYK (WARSZAWA)

Lenin z irokezem. Soc-art, lewicowa kontestacja i nadidentyfikacja z symbolami władzy w Polsce późnego socjalizmu

Streszczenie: Artykuł przedstawia przykłady lewicowej kontestacji w dziełach i działaniach z obszaru sztuk wizualnych, teatru, happeningu, muzyki popularnej i graffiti w Polsce Ludowej późnego socjalizmu. Nieliczne prace polskiego soc-artu wczesnych lat siedemdziesiątych, rewolucyjna wymowa polityczna spektakli teatru alternatywnego, występy sceniczne Izabeli Trojanowskiej, akcje Pomarańczowej Alternatywy i szablony popularne na scenie graffitiarskiej składają się szerokie spektrum oddolnych, nonkonformistycznych praktyk, których twórcy odrzucali zarówno państwowy socjalizm w jego późnej, zdegenerowanej formie, jak i główne, konserwatywno-liberalne i nacjonalistyczne nurty antykomunistycznej opozycji. Krytyka wymierzona zarówno we władzę, jak i w jej przeciwników, przyniosła odnowienie potencjału rewolucyjnych figur, znaków i symboli, a także umieściła je w kontekście kultury popularnej i życia codziennego.

Słowa kluczowe: soc-art, kontrkultura, kultura alternatywna, nadidentyfikacja

Summary: The goal of the text is to show a variety of the leftist critique in works and actions that had been undertaken in the visual arts, theatre, happening art, pop-rock music, and graffiti in the Polish People's Republic in the period of late socialism. A few pieces of Po-

lish soc-art form the early 1970s, as well as revolutionary rhetoric of spectacles by the alternative theatre, stage performances by Izabela Trojanowska, the Orange Alternative's happenings, and popular stencil graffiti, were all on the spectrum of the grassroots, nonconformist practices which creators were against both late, degenerated state socialism and conservative-liberal or nationalist trends of the anticommunist opposition. The critique was aimed at the actual rulers as well as their rivals and opponents. What it brought about was the renewal of the power of the revolutionary figures, signs, and symbols, and emplacement of them in the context of popular culture and everyday life.

Keywords: soc-art, counterculture, alternative culture, overidentification.

Pomysł komunizm – zachęcał już swoją nazwą „propagandowy plakat czasoprzestrzenny”, czyli multimedialny spektakl opracowany przez Zygmunta Piotrowskiego i jego grupę artystyczną Proagit. Widowisko, w którego skład weszły między innymi projekcje przygotowane przez Zofię Kulik i Przemysława Kwieka, odbyło się 16 grudnia 1971 roku w siedzibie Ministerstwa Kultury i Sztuki. Artystom zależało na akceptacji i poparciu ze strony władzy, ponieważ pragnęli dotrzeć ze swoim dziełem do jak najszerszej publiczności, co w przypadku połączenia choreografii i kilku równoległych projekcji byłoby niemożliwe bez oficjalnej aprobaty. Nie znaczy to, że spektakl był wobec rządzących bezkrytyczny; przeciwnie, wyrażał oczekiwania rozliczeń osób odpowiedzialnych za masakrę na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku i oddania należnego szacunku ludziom pracy. Łukasz Ronduda pisał: „Projekt *Pomysł komunizm* był wyraźnie krytyczny wobec polskiej wersji upaństwowionego socjalizmu. Głosił postulat powrotu do pierwotnych

idei socjalistycznych [...]”¹. Piotrowski domagał się realnej samorządności robotniczej i demokratyzacji życia społecznego, solidarności i samoorganizacji społecznej w miejsce dotychczasowego zarządzania zatowimowanym społeczeństwem jako siłą roboczą przez partyjną biurokrację – przy czym żądania te artykułował z wewnątrz, jako członek PZPR². Sztuka miała być zarówno zwiastunem, jak i narzędziem tych zmian.

Choć widowisko grupy Proagit nie zyskało przychylności Partii i nie zostało nigdy powtórzone, Kwiek i Kulik przeprowadzili rok później spektakl *Proagit 2*, na który zaproszeni zostali przede wszystkim działacze polityczni, a w dopiero w dalszej kolejności – ludzie sztuki. W liście od Piotrowskiego przeczytanym na wstępie przedstawienia padły znaczące słowa:

Po okresie socrealizmu pozostały nam jak najgorsze wspomnienia. Jest to jednak zbyt ważki problem, by puścić tę sprawę w niepamięć – wręcz przeciwnie, trzeba i należy wyciągnąć wnioski na przyszłość, bo przyszłość należy właśnie do realizmu socjalistycznego, do sytuacji, kiedy każdy człowiek stanie się artystą, a artysta człowiekiem³.

Socrealizm został tu przywołany nie tylko jako nieprzepracowane dziedzictwo kulturalne czasów stalinizmu, lecz także jako formuła sztuki przyszłości łącząca awangardowe poetyki i techniki komunikacji z politycznym zaangażowaniem i interweniowaniem w rzeczywistość społeczną. Dostrzeżenie tego splotu estetyki i polityki właśnie w socreali-

1 E. Ronduda, *Sztuka polska lata 70. Awangarda*, Polski Western, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Jelenia Góra–Warszawa 2009, s. 225.

2 *Ibidem*, s. 230.

3 *Ibidem*, s. 231.

zmie, nie zaś w poprzedzających go nurtach awangardy (na przykład konstruktywizmie lub produktywizmie), świadczy o tym, że Piotrowski zdawał sobie sprawę z niemożliwości powtórzenia u progu lat siedemdziesiątych awangardowych ambicji tworzenia nowego świata bez uwzględnienia tego, co nastąpiło później tak w sztuce, jak i w polityce. W istocie modne w polskiej sztuce tamtych lat tendencje neokonstruktywistyczne często osuwały się w bezpieczny formalizm, zrzekając się aspiracji politycznych.

Proagit 2, podobnie jak *Pomyśl komunizm*, mówił o konkretnych kwestiach społecznych – chociażby braku mięsa w sprzedaży – ale czynił to, posługując się nowatorskimi technikami, na przykład muzyką improwizowaną i projekcjami slajdów. Oba spektakle pełną garścią czerpały z symboli, znaków i utworów socjalistycznych, od wszechobecnej czerwieni do rozbrzmiewającej na koniec *Międzynarodówki*. Użycia te były czasem dramatyczne, jak rozrywanie na strzępy czerwonego sztandaru, kiedy indziej – podniosłe, ponieważ chodziło w nich o odnowienie rewolucyjnego słownika, nie zaś jego odrzucenie. Nieco inny charakter miały działania Pawła Kwieka, Anastazego B. Wiśniewskiego i Leszka Przyjemskiego zaliczanych przez Rondudę do soc-artu obok Piotrowskiego, Kulik i Przemysława Kwieka. W przypadku Kwieka decydujące było tu otwarcie sensu dzieła (i zawartych w nim symboli) na interpretację publiczności z jednej, a angażowanie i upodmiotowienie konkretnych grup społecznych w procesie twórczym z drugiej strony. W filmach asemblingowych Kwieka to bohaterowie pracy przejmowali środki produkcji artystycznej, zaś sam artysta stawał się kimś w rodzaju doradcy i wykonawcy ich samodzielnych decyzji. Z kolei Galeria „Tak” Wiśniewskiego i Przyjemskiego stanowiła przykład przedrzeźniania

dyskursów i praktyk artystycznych (choćby „nestorów” awangardy w postaci Tadeusza Kantora czy Zbigniewa Gostomskiego), lecz także rządowej polityki kulturalnej i urzędowych procedur: Wiśniewski tworzył mnóstwo parodystycznych notatek służbowych, sprawozdań, pieczętek i absurdałnej treści druków. Galeria „Tak” w przewrotny sposób wpisywała się w propagandowy optymizm rządów Edwarda Gierka, na przykład włączając się w pochód majowy w 1972 roku albo urządzając fikcyjne rozmowy wstępne do PZPR. Artyści grali także z kulturą popularną: w odpowiedzi na musical *Jesus Christ Superstar* urządzili spektakl *Lenin Supergwiazda*, w trakcie którego portrety wodza rewolucji, Jezusa, jak również masa dokumentów i materiałów propagandowych dosłownie trafiły do worka. Czerwonego. Były to więc działania kontestatorskie, prowadzone jednak od wewnątrz – z pozycji identyfikacji z systemem i jego (przesadnej) afirmacji.

„Nowy socrealizm” Piotrowskiego, „sztukę nowej czerwieni” KwieKulik oraz twórczość pozostałych wymienionych artystów Ronduda opisywał razem, używając mianownika „soc-artu” dla nowej sztuki zaangażowanej⁴. Jako kontekst tej próby odnowienia lewicowych idei zaangażowania w polu sztuki wskazywał, za Piotrem Piotrowskim, dominację modernizmu w polskiej sztuce po 1956 roku, zgodnie z dychotomią modernizmu i awangardy skonceptualizowaną przez Petera Bürgera, gdzie, najprościej rzecz ujmując, „zaangażowanie” artystów modernistycznych polega na dążeniu do autonomizacji pola sztuki i niezależności własnych wyborów, podczas gdy awangarda angażuje się bezpośrednio w rzeczywistość społeczną, czy to w aktach

⁴ *Ibidem*, s. 224.

afirmatywnych, czy też krytycznych⁵. Polską sztukę po 1956 roku Piotrowski oceniał jako triumf tak rozumianego modernizmu ustanawiającego znak równości pomiędzy autonomią a wolnością twórczą, a w efekcie jak najdalszego od jakiegokolwiek kontestacji systemu władzy⁶. Odreagowujący poetykę normatywną socrealizmu artyści, *de facto* w ten sposób wciąż pozostający w jego cieniu, zmierzali w stronę niegroźnego estetyzmu, a estetyzacji polegały nawet nurty wcześniej awangardowe, takie jak konstruktywizm. Dla sztuki krytycznej nie było już miejsca. Piotrowski konkludował:

Opisany wyżej konserwatyzm polskiej kultury artystycznej, rozumiany w kategoriach autonomii dzieła sztuki, skutecznie zapobiegał temu, aby stała się ona – przynajmniej do pewnego momentu – areną debat i dyskusji na temat problemów, jakimi żyło polskie społeczeństwo, zwłaszcza problemów politycznych. Szczególnie w kontekście tak zwanego zmodernizowanego komunizmu, przynajmniej jeszcze bardziej zmodernizowanego niż sama odwilż, to jest systemu, który tolerował enklawy „wolności” i wyłączał je z zakresu bezpośredniej kontroli państwa (jednak tylko wówczas, gdy nie naruszano systemu władzy), modernistyczna ideologia była dla władzy wygodna. Stanowiła bowiem zaporę przed tym, czego władza się zasadniczo obawiała – otwartym zaangażowaniem w krytykę reżimu. [...] w perspektywie przełomu lat pięćdziesiątych i początku lat sześćdziesiątych, paradoksalnie, rewolucyjna sztuka odwilży, sztuka, która

5 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 2011, s. 80–81.

6 *Ibidem*, s. 82.

w istocie była przeciwko władzy komunistycznej, stała się konserwatywną tradycją wspierającą komunistyczny reżim w jego zmodernizowanej, poststalinowskiej fazie⁷.

KwieKulik i inni artyści omówieni przez Rondudę wyłamywali się z tego konserwatywnego paradygmatu modernistycznego. Zresztą nie tylko oni; kontestację kultury dominującej, a zwłaszcza układu sił, norm i taksonomii w polu sztuki uprawiali także Marek Konieczny, Krzysztof Wodiczko, Ewa Partum, Andrzej Partum, Paweł Freisler, Henryk Gajewski, Tomasz Sikorski, członkowie Warsztatu Formy Filmowej, a teoretycznej podbudowy ich działań dostarczali Jan Świdziński, Oskar Hansen czy Jerzy Ludwiński⁸. Zwłaszcza członkowie WFF (Wojciech Bruszewski, Paweł Kwiek, Józef Robakowski, Ryszard Waśko, Zbigniew Rybczyński i inni) otwarcie nawiązywali do konstruktywizmu, w tym koncepcji kina-oka Dzigi Wiertowa, a także do dziedzictwa polskiej lewicowej awangardy z przedwojnia, przede wszystkim Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro, Karola Hillera, Teresy Żarnowerówny, Mieczysława Szczuki i Henryka Stażewskiego, skądinąd nadal w tamtych latach aktywnego. Choć Partuma, Robakowskiego, Freisle-
ra i pozostałych kontestatorów nie można określić mianem soc-artu, ponieważ swoją krytykę formułowali z pozycji zewnętrznych wobec systemu, często antykomunistycznych lub wręcz elitarnych – ufundowanych na wyobrażeniu wyjątkowości artysty wyrażonym najlepiej w sloganie nieco późniejszej Łodzi Kaliskiej: „Arystokraci wszystkich krajów – łączcie się!” – to z twórcami „sztuki nowej czerwieni”

⁷ *Ibidem*, s. 84.

⁸ Oczywiście, role twórców i teoretyków były często łączone przez te same osoby uprawiające sztukę i konceptualizujące własne dzieła.

łączyła ich chęć angażowania się w życie społeczne i polityczne, nawet jeśli zaangażowanie to miałoby się przejawiać w demonstrowaniu postaw społecznych lub całkowitym odrzuceniu panujących wartości. To radykalne, „progresywne”⁹ skrzydło neawangardy swoją autonomię rozumiało więc jako wolność do kontestacji i interwencji w sprawy polityczne – nie zaś abstrahowanie od nich.

„miałam nad łóżkiem zdjęcie Baader-Meinhof”

Soc-art początku lat siedemdziesiątych wiązał się z nadzieją młodych artystów na odnowę i przeformułowanie socjalistycznego projektu wraz ze zmianą ekipy na czele Partii. Podobnie w ruchu teatrów studenckich tego okresu dominowało nastawienie reformistyczne, które jednak w ciągu kilku lat stopniowo ewoluowało w stronę lewicowej kontestacji kultury dominującej i kierunku przemian politycznych. Józef Lipiec pisał, że nurt ten,

głoszący pogląd „socjalizm tak, ale inny”, zdominował myśl lat 60. i 70., tworząc ideę socjalizmu humanistycznego, zracjonalizowanego i etycznie czystszeo, wspólnotowego, opartego na zasadach etosu pracy. Pośrednio był on wymierzony w koncepcję społeczeństwa konsumpcyjnego (łącząc się w tym względzie z krytycyzmem uprawianym na Zachodzie), choć nade wszystko uderzał w wielką stabilizację struktury bloku radzieckiego, z jej petryfikacją neoalienacyjnej mocy państwa i jego czerwonych zarządców. Ten rewizjonistyczny prąd

9 Cf. J. Robakowski, *Uwaga! Idą PROGRESYWNI...*, maszynopis, Łódź 1995, brak paginacji.

ideowy kształtował się przez lata z różnym natężeniem, zarówno w środowiskach partyjnych (na przykład w krakowskiej Kuźnicy), jak i w jawnie opozycyjnych (przede wszystkim w kręgu KOR)¹⁰.

Krytyka biurokracji, sposobu zarządzania społeczeństwem i ograniczeń polityki szła w parze z ideowym zaangażowaniem w naprawę systemu socjalistycznego przez młodych twórców kultury, którzy od klasyków marksizmu-leninizmu woleli czytać Sartre'a i Marcusego, i którym oficjalne organizacje takie jak ZSP dawały relatywnie szeroką swobodą działalności teatralnej, artystycznej czy literackiej. Kontestacja proveniencji kontrkulturowej w pewnym sensie „zajęła” miejsce opuszczone przez lewicowych krytyków ustroju polityczno-gospodarczego PRL, z powodu ich nieortodoksyjnego stosunku do obowiązującej doktryny zwanych rewizjonistami. Michał Siermiński w książce *Dekada przełomu* prześledził, jak młodzi krytyczni intelektualiści pozostający pod wpływem marksizmu, lecz rozczarowani i zszokowani (a niekiedy przerażeni) nacjonalistyczną legitymizacją władzy ludowej¹¹ i antysemicką nagonką wznieconą w 1968 roku w trakcie następczej dekady stopniowo przechodzili na pozycje liberalne, a nawet konserwatywne, by ostatecznie w latach osiemdziesiątych przyjąć rolę piewców liberalnej demokracji, silnej pozycji Kościoła, wolnego

10 J. Lipiec, *Kultura studencka 1956–1980 – idee i wartości*, [w:] *Kultura studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje*, pod red. Edwarda Chudzińskiego, Fundacja STU, Kraków 2011, s. 25.

11 Cf. M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2011, zwłaszcza roz. 8. *Jest to jednakże nacjonalizm postępowy... (1957–1970)*, s. 263–352.

rynku i niepohamowanego kapitalizmu¹². Siermiński wiązał tę ewolucję postaw i przekonań z oddziaływaniem dziedzictwa etosu polskiej inteligencji zaangażowanej, której ambicją od drugiej połowy XIX wieku było wychowywanie narodu i przewodzenie mu – etosu, o którym przypominały wówczas tak fundamentalne dzieła, jak *Rodowody niepokornych* Bohdana Cywińskiego¹³ z 1971 roku, książka o charakterze formacyjnym dla Adama Michnika i innych młodych intelektualistów odchodzących od marksizmu:

Wiele wskazuje na to, że inteligenckie dziedzictwo można było restytuować jedynie z całym dobrodziejstwem inwentarza: a więc także z osobliwymi wzorcami myślenia o pozycji i roli „warstw oświeconych”, pełnymi łatwych do wycucia komponentów elitarystycznych i paternalistycznych, jak również ze specyficznymi aspiracjami do instrumentalizowania siły mas społecznych¹⁴.

Konsekwencją pożegnania z marksizmem i odnowienia inteligenckiej tradycji socjalistyczno-niepodległościowej było porzucenie nie tylko idei komunizmu, lecz w ogóle teorii marksistowskiej, jej języka i perspektywy:

12 „Nie ulega [...] wątpliwości, że – w związku ze specyficzną pamięcią o Marcu '68 – kwestia podatności społeczeństwa polskiego na nacjonalistyczną czy antysemitką propagandę, którą reżim może posłużyć się jako skutecznym narzędziem sprawowania władzy, stała się ważnym parametrem określającym poglądy i postawy całej polskiej lewicy opozycyjnej”. M. Siermiński, *Dekada przełomu. Polska lewica opozycyjna 1968–1980. Od demokracji robotniczej do narodowego paternalizmu*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2016, s. 18.

13 B. Cywiński, *Rodowody niepokornych*, wydanie V, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

14 M. Siermiński, *op. cit.*, s. 45.

Rzeczywiście, nigdy później radykalnie lewicowy rewizjonizm – postulujący skierowanie „realnego socjalizmu” na tory realizacji idei „prawdziwego komunizmu” – nie miał istotnego znaczenia jako program polityczny zmierzający do przekształcenia polskiego systemu. [...] do przeszłości gwałtownie i kategorycznie odszedł bowiem marksizm jako taki – nie tylko w postaci konkretnej ideologii, na której po Październiku '56 wspierał się polski rewizjonizm, ale również jako holistyczna teoria społeczna czy nawet zasób narzędzi teoretycznych pozwalający myśleć o dalszych praktykach opozycyjnych. W dyskusjach polskiej lewicy z lat siedemdziesiątych będziemy wręcz coraz częściej obserwować jednoznacznie krytyczne obrachunki z tradycją polityczną i teoretyczną wywodzącą się z pism Marksa – przedmiotem skrupulatnych dociekań nakierowanych na jej dyskredytację staną się związki marksizmu z rosyjskim bolszewizmem, represjami czasów stalinizmu, ale również – paradoksalnie – z rzeczywistością Polski czasów Gierka przedstawianą konsekwentnie jako „totalitarna”. W skrajnych przypadkach pojawiają się wyraźne sugestie, że teoria Marksa sama w sobie – a nie tylko w swoich XX-wiecznych realizacjach – może być potencjalnie „totalitarna”¹⁵.

Siermiński zauważył, że w miejsce porzuconego marksizmu „nie pojawił się żaden koherentny zbiór idei”, a byli rewizjoniści tworzyli środowisko teoretycznie „rozbrojone”, posługujące się prowizoryczną mieszaniną idei politycznych z różnych nurtów i tradycji¹⁶. Wobec porzucenia

¹⁵ *Ibidem*, s. 20.

¹⁶ *Ibidem*, s. 22–23.

perspektywy marksistowskiej przez „rewizjonistycznych” krytyków polityki PRL z jednej, a petryfikacji marksizmu w formach propagandowego pustosłowa z drugiej strony, radykalizujące się środowiska młodzieżowe lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zwracały się w stronę idei zachodniej kontestacji, od neomarksizmu i neoanarchizmu poprzez uniwersalistyczne postulaty praw człowieka, demokratyzacji życia społecznego i swobody obyczajowej po mistycyzm i kontrkulturową ezoterykę. Motorem tego zwrotu było uparte dążenie do odróżnienia się od „starej” opozycji, rzekomo charyzmatycznych przywódców, myślicieli otoczonych nimbem geniuszu i artystów konsekrowanych jako wybitni awangardyści. Grupy te tworzyły własną alternatywną kulturę: „barbarzyńską” poezję, „dziką”, radykalną sztukę, „brudną” muzykę, barwną modę, rewolucyjne idee i nieformalne sposoby samoorganizacji. Niejednorodna, zróżnicowana geograficznie, chronologicznie, społecznie i ideowo kultura alternatywna określana była mianem trzeciego obiegu lub trzeciej drogi: różnej od oficjalnej sfery publicznej z jej socjalistyczną nowomową, propagandowym fałszem, ludowo-narodową retoryką, narastającym militarystycznym i konserwatywnym, lecz także od konkurencyjnego *imaginarium* kręgów kościelno-narodowych, klerykalnych, pompatycznych, usilnie reanimujących dziewiętnastowieczne romantyczne mity mesjanistyczne. Innymi słowy trzecia droga przebiegała między Scyllą obozu rządzącego a Harybdą opozycyjnych elit „Solidarności”. Rewolucyjne symbole i retoryka były tej drogi ważnym i wyrazistym elementem: to one wyznaczały jej kierunek, to one umożliwiały łatwe odróżnienie trzeciego obiegu od dwóch pozostałych.

W latach siedemdziesiątych idee kontestacji stawały się w Polsce coraz lepiej znane, głównie za sprawą książek takich jak *Hipisi w poszukiwaniu ziemi obiecanej* Kazimierza Jankowskiego¹⁷ z 1972 roku i *Drogi kontrkultury* Aldony Jawłowskiej¹⁸ z 1975 roku. Zwłaszcza publikacja Jawłowskiej przybliżała kontrkulturową ideę polityczności kultury i pokazywała na szeregu przykładów – teatru guerilla, happeningów Provosów, politycznych akcji Yippiesów, sytuacjonistycznej krytyki społeczeństwa spektaklu i kwestionowania tradycyjnych ról społecznych przez Ruch Wyzwolenia Kobiet – w jaki sposób kultura była świadomie polityzowana. W Polsce idea ta padła na podatny grunt, a radykalnie usposobiona młodzież entuzjastycznie podjęła się tworzenia własnej, nowej kultury zamiast wąsko rozumianego aktywizmu politycznego. Być może jednak ważniejszym – a na pewno mocniej przemawiającym do wyobraźni – pomostem między zachodnią kontrkulturą a polską buntującą się młodzieżą był teatr, który w Polsce już wcześniej miał wyraźne znaczenie polityczne. Już w 1969 roku na Międzynarodowym Festiwalu Festiwalu Teatrów Studenckich wystąpił Bread and Puppet Theatre Petera Schumanna, wystawiając zaangażowane przedstawienie *The cry of the people for meat*. Hasło tej i poprzedniej odsłony festiwalu brzmiało: „Młody teatr głosem postępu” – i rzeczywiście, impreza przyniosła prezentacje politycznych teatrów z całego świata. W 1973 roku wydarzenie przemianowane zostało na Międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego, co podkre-

17 K. Jankowski, *Hipisi w poszukiwaniu ziemi obiecanej*, wydanie drugie, poprawione i uzupełnione, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa 2003.

18 A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, PIW, Warszawa 1975, a szczególnie roz. II: *Zakwestionowanie kultury* (s. 103–262).

ślało jego alternatywne nastawienie – otwartość rozumiano nie tylko formalnie, lecz przede wszystkim społecznie, jako konfrontację z bieżącymi problemami i sporami politycznymi – by w 1978 roku przyjąć nazwę: Międzynarodowe Spotkania Teatru i Sztuki Otwartej. Choć w kolejnych latach, wraz z przemijaniem kontrkultury, tematyka polityczna pojawiała się we Wrocławiu rzadziej, zastępowana dylematami etycznymi, to animowany przez Bogusława Litwińca międzynarodowy przegląd zdążył wyznaczyć kierunek, w którym podążyły polskie teatry alternatywne.

Za najbardziej polityczne w ruchu teatrów alternatywnych uchodziły łódzki Teatr 77 i poznański Teatr Ósmego Dnia. Ten pierwszy, prowadzony przez Zdzisława Hejduka, już w spektaklu *Rosjo, żono moja* (na podstawie Aleksandra Błoka) z 1970 roku problematyzował relacje między sztuką a rewolucją, zaś w kolejnych przedstawieniach coraz bardziej otwarcie krytykował polskie władze i język propagandy, przewrotnie wykorzystując oficjalne slogany i gesty, na przykład w głośnej sztuce *Koło czy tryptyk* z 1972 roku. Z kolei założony w 1964 roku studencki Teatr Ósmego Dnia w ciągu następnych kilku lat ewoluował w stronę neanarchistycznej komuny, czemu towarzyszyła zmiana stylu grupy z poetyckiego i symbolicznego na otwarcie polityczny. Również w tym teatrze posługiwano się socjalistycznymi symbolami i hasłami, aby unaocznic brak pokrycia postępowych, humanistycznych haseł i zapowiedzi gospodarczego zaawansowania. Przykłady tego rodzaju krytyki stanowić mogą przedstawienia *Przecena dla wszystkich* z 1977 roku oraz *Poezja na ulice* z 1978 roku. Wieloletni szef Ósemek Lech Raczak wspominał:

Byliśmy w zdecydowanej opozycji nie tylko wobec rządzących w Polsce komunistów, ale też wobec tradycji mieszczańsko-katolickiej. Teatr Ósmego Dnia to była przecież strasznie grzeszna grupa! Bo ten teatr, jako zespół ludzi, wiązał się z koncepcją anarchistycznej grupy społecznej. Od początku nie ulegało wątpliwości, że to jest próba urealnienia snu o komunie czy też znalezienia jego nowej wersji. To się narodziło w latach 60. wokół ruchu hippisów, ale [...] sięgało aż do grup terrorystycznych włącznie. Praca teatralna była pewną wersją tego samego dążenia¹⁹.

W podobnym tonie pisał o „paradoksalnym i przewrotnym” „komunizmie” (wprawdzie ujętym w cudzysłów) młodego teatru Tadeusz Nyczek, dostrzegając w nim „ciekawą, choć naiwną próbę stworzenia nowej, pararodzinnej formuły życia społecznego niezależnego od reguł «państwa» postrzeganego jako opresyjne”²⁰. Wspólnotowość była wartością samą w sobie w ruchu teatrów alternatywnych, ukierunkowanym na wewnętrzną integrację różnych zespołów i trup oraz ich przyjaciół i publiczności. Ta orientacja na wspólnotowość we własnym gronie nie przeszkadzała bynajmniej żywym zainteresowaniom nurtami rewolucyjnymi w różnych częściach globu. Aktorka Małgorzata Wallas-Antoniello opowiadała o plakatach Frakcji Czerwonej Armii w swoich pokojach oraz żywym zainteresowaniu działaniami Czerwonych Brygad:

19 L. Raczak, wypowiedź nagrana przez Monikę Mazurkiewicz w 1992 roku, cyt. za: Juliusz Tyszcza, *Teatr alternatywny. Polska i świat*, [w:] *Kultura studencka...*, op. cit., s. 123.

20 T. Nyczek, *Studencki, alternatywny, otwarty. Rzecz o teatrze*, [w:] *Kultura studencka...*, op. cit., s. 97.

Była w teatrze fascynacja partyzantką miejską Tupamaros, Baader-Meinhof czy Czerwonymi Brygadami. W tamtym czasie miałam nad łóżkiem zdjęcie Baader-Meinhof. (Myślę, że paru z nas miało). Tak naprawdę niewiele o ruchu anarchistycznym wiedzieliśmy. Myśleliśmy, że walczą o wolność, o prawa człowieka. A dla nas każdy, kto był walczącą osobą, był kimś ważnym²¹.

Teatr Ósmego Dnia z lewicowych pozycji piętnował systemową eksploatację robotników i porażki polityki społecznej. Spektakle dotyczyły pustek w sklepach gospodarki niedoboru i odsłaniały manipulacje języka państwowej propagandy. W trakcie konfliktów politycznych, zwłaszcza strajków robotników, Teatr Ósmego Dnia zajmował jednoznaczne stanowisko po stronie klasy robotniczej, przeciwko rządzącej biurokracji²². W kontekście tych radykalnie lewicowych fascynacji wykorzystanie w twórczości Ósemek socjalistycznych frazesów cechowało się ambiwalencją: z jednej strony służyło refutacji oficjalnej propagandy, z drugiej – przypominało o lewicowych pryncypiach. Trupa Teatru Ósmego Dnia zbliżała się do soc-artu także w formułowaniu krytyki od środka systemu (rozumianego znacznie szerzej niż instytucje władzy politycznej), stawiając w stan oskarżenia samą siebie, badając swoje własne uwarunkowania i zdając z nich sprawę na scenie. Znamienna jest ostra krytyka, jaką Ósemki przeprowadziły wobec

21 M. Walas-Antoniello, *Była w teatrze fascynacja partyzantką miejską Tupamaros, Baader-Meinhof czy Czerwonymi Brygadami*, [w:] Anka Grupińska, Joanna Wawrzyniak, *Buntownicy. Polskie lata 70. i 80.*, Świat Książki, Warszawa 2011, s. 125.

22 Na przykład, występując na festiwalu *Teatr studencki robotnikom* w Gdańsku w 1980 roku.

teatru Jerzego Grotowskiego, który – z ich punktu widzenia – za pomocą poszukiwań autentyczności w pierwotnych rytuałach odciągał uwagę społeczną od kwestii politycznych, skłaniał do eskapizmu i legitymizował panujący porządek²³. Ewa Wójciak tłumaczyła niechęć swojej grupy do Grotowskiego faktem, że jako beneficjent publicznych funduszy i oficjalnego splendoru pozostawał on ślepy na społeczne niesprawiedliwości, a publiczności oferował podejrzany mistycyzm zamiast realistycznego przedstawienia stosunków społeczno-ekonomicznych:

Był on wtedy w okresie robienia swych licznych staży, warsztatów, w których wręcz pielęgnował stan oderwania od rzeczywistości, kontemplacji czystego ja.

[...].

Grotowski dostał od Urzędu Miasta pałacyk pod Wrocławiem. I tam ludzie jego teatru pielęgnowali surowość i ascezę. Działalność teatru Grotowskiego uważaliśmy za pewien rodzaj manifestacji, zgody na władzę, na rzeczywistość jaka jest, uważaliśmy, że on manipuluje ludźmi, których wciąga do swoich warsztatów. Bo w tych psychoanalitycznych warsztatach ludzie wprawdzie odrywali się od rzeczywistości, ale rzeczywistość pozostawała taką, jaką była, i oni byli wobec niej coraz bardziej bezradni²⁴.

23 Cf. omówienie artykułu Lecha Raczaka *Para-ra-ra* z „Dialogu” z 1980 roku przez Leszka Kolankiewicza: *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, [w:] *idem, Wielki mały wóz*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 268.

24 E. Wójciak, M. Kęszycki, *Teatr Ósmego Dnia*, rozm. przepr. Krystyna Jagiełło, [w:] K. Jagiełło, *Dziedzice bezprawnej wolności*, In Plus, Warszawa 1990, s. 178.

Do nurtu politycznej kontestacji w ruchu teatrów alternatywnych zaliczyć można także krakowski Teatr STU, wrocławski Kalambur i warszawską Akademię Ruchu, przy czym ta ostatnia, oprócz spektakli scenicznych, znana była z akcji w przestrzeni miejskiej, których rozpiętość zawierała się między happeningiem politycznym a animacją społeczną. Właśnie w przestrzeni publicznej w 1976 roku grupa wykonała przedstawienie *Europa* oparte na futurystycznym poemacie pod tym samym tytułem autorstwa komunistycznego poety Anatola Sterna z 1929 roku. Członkowie Akademii Ruchu w świetle samochodowych reflektorów i w zgiełku klaksonów przebiegali z kolejnymi fragmentami poematu napisanymi na trzymanyh w dłoniach transparentach. Widowisko to można postrzegać jako przypomnienie rządzącym o zapoznanych komunistycznych ideach.

Podaj cegłę

Kontestacji praktykowanej przez członków grup teatralnych i ich sympatyków daleko było, oczywiście, do działalności politycznej. Pomimo wychodzenia na ulice czy grania spektakli dla robotników, była ona ograniczona społecznie – głównie do młodej miejskiej inteligencji, z której rekrutowali się wielbiciel tego teatru – a wymowa polityczna często ustępowała przesłaniu etycznemu. Jednak na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wątki i motywy o charakterze rewolucyjnym zaczęły przenikać do kultury popularnej, zdobywając bez porównania rozleglejszą i bardziej zróżnicowaną społecznie publiczność. Wydany w 1983 roku album *Nowe sytuacje* zespołu Republika przyniósł bardzo czytelne odniesienia do stylu radzieckiego

konstruktywizmu, tak w warstwie wizualnej – z charakterystycznymi czarno-białymi pasami i innymi geometrycznymi, oszczędnymi formami – jak i tekstowej, opartej na metaforyce pracy fabrycznej i mechanicznej produkcji (podobne motywy podejmował Kapitan Nemo w piosenkach utrzymanych w stylistyce synth popu zamieszczanych na singlach w 1983–1984). Chłodny, racjonalistyczny styl konstruktywizmu wydawał się dobrze pasować do muzyki nowej fali z pokaznym udziałem instrumentów elektronicznych i manifestacyjnym odcinaniem się od rockowego imperatywu „spontaniczności”. Nic dziwnego, że Republika, a następnie Obywatel G. C. utrzymywali ten styl w kolejnych latach. Wprawdzie początek lat osiemdziesiątych to okres, w którym w ogóle dziedzictwo awangardy stało się przedmiotem popkulturowych gier znaczeń (o czym świadczyć mogą neo-dadaistyczne Różowe Czuby Maryli Rodowicz), jednak cytaty i zapożyczenia z poetyki radzieckiego konstruktywizmu w oryginalny sposób problematyzowały i odnawiały to dziedzictwo, o którym w latach schyłku skompromitowanego systemu demokracji ludowych wielu chciałoby jak najszybciej zapomnieć.

Jednak jeszcze przed konstruktywistycznymi stylizacjami Republiki i Kapitana Nemo burzę wywołała popularna aktorka i pop-rockowa wokalistka Izabela Trojanowska. Sławna wskutek swojego wyzywającego wizerunku, jednocześnie uwodzicielskiego i bezpardonowego, Trojanowska wystąpiła w 1981 roku na scenie amfiteatru Opolskiego podczas Narodowego Festiwalu Polskiej Piosenki – bez wątpienia najważniejszego i najbardziej prestiżowego festiwalu muzycznego w PRL. Zaśpiewała tam *Pieśń o cegle*, której oczywistym punktem odniesienia był ikoniczny dla epoki realizmu socjalistycznego obraz *Podaj cegłę* autorstwa Aleksan-

dra Kobzdeja z 1950 roku. Tekst piosenki, napisany przez Andrzeja Mogielnickiego, był pastiszem socrealistycznej poezji i partyjnych sloganów wzywających robotników do ciężkiej pracy i stachanowskiej rywalizacji. W 1981 roku, gdy polska gospodarka popadła w recesję, a klasa robotnicza masowo organizowała się w związku zawodowym „Solidarność”, by walczyć o prawa socjalne i ekonomiczne, słowa tej piosenki musiały być interpretowane jako sarkastyczny żart z propagandy sukcesu znanej z poprzednich lat. Ale takie rozumienie możliwe było tylko przy uwzględnieniu kontekstu społeczno-politycznego. W słowach *Pieśni o cegle* nie było literalnie nic ironicznego – oderwane od swojego kontekstu mogłyby posłużyć jako wzorcowy przykład poetyki socrealizmu. Ta sama dwuznaczność cechowała występ sceniczny Trojanowskiej w Opolu. Jej kostium był wzorowany na ubiorze członków Związku Młodzieży Polskiej, masowej organizacji młodzieżowej analogicznej do Komсомоłu, działającej od 1948 do 1956 roku. Jednak charakterystyczny czerwony krawat był w kostiumie Trojanowskiej widocznie przeskalowany, podobnie jak pokryte cekinami ramiona marynarki. W trakcie występu Trojanowska wykonywała znany gest podawania cegły przez jednego murarza następnemu, gitarzysta z akompaniującego piosenkarce zespołu Stalowy Bagaż ubrany był w futurystyczny czerwony kostium, a układ choreograficzny wieńczyło dwóch nagich atletów stojących po bokach sceny, którzy trzymanymi w rękach ceglami zasłaniali swoje miejsca intymne. Zadziwiający performans wywołał liczne komentarze w popularnej prasie, zarówno entuzjastyczne, jak i wyrażające zniechęcenie, a nawet oburzenie z powodu wyśmiania symboli komunistycznych organizacji. Emocjonalne reakcje, od zachwytu do wściekłości, pozwalają postawić pytanie,

czy Trojanowska tylko przedrzeźniała partyjną biurokrację, czy może szukała sposobu odnowienia poetyki socrealizmu w formach współczesnej kultury popularnej.

Socrealistyczna poetyka była przewrotnie wykorzystywana także w muzyce punkowej. W 1981 roku na okładce niszowego, choć też głośnego albumu *Kryzys* – debiutu płytowego punkowej grupy Kryzys, wydanego przez francuską firmę Blitzkrieg Records – znalazł się wizerunek uśmiechniętej młodej robotnicy na tle fabrycznego kombinatu. Rok później album *Brygada Kryzys* zespołu o tej samej nazwie wydany został przez brytyjską wytwórnię Fresh Records UK, a tym razem na okładkę trafił Pałac Kultury i Nauki, którego zwielokrotniony kontur stopniowo przechylał się, co sugerowało rychły upadek monumentalnego budynku. W obu przypadkach zainteresowanie wzbudziło jednak ukazanie się płyt polskich punkowych zespołów na Zachodzie, a nie wizualne gry z socrealistyczną ikonografią; dziennikarze zarzucali muzykom nielojalność, ci zaś bronili się, argumentując, że obie płyty wydane zostały bez ich wiedzy i zgody, nie przynosząc im żadnych zysków.

Pod koniec dekady podobny chwyt zastosowali muzycy Dezertera, którzy na okładce albumu *Kolaboracja II* (cenzura narzuciła tytuł *Dezerter*) z 1989 roku zamieścili łopoczący czerwony sztandar, a na nim – twarze członków zespołu przedstawione w konwencji znanej z obrazowania klasyków marksizmu-leninizmu: Marksa, Engelsa, Lenina. Z drugiej strony, niektóre punkowe grupy sięgały po rewolucyjną poetykę futurystyczną, by za jej pomocą wyrazić swój bunt, czego najlepszym przykładem mogą być piosenki napisane przez Krzysztofa „Grabaza” Grabowskiego, lidera Pldzamy Porno, jak chociażby utwór *Kiedy praży się Paryż* z albumu *Ulice jak stygmaty* z 1989 roku – oczywista aluzja do *Pałę*

Paryż Brunona Jasieńskiego²⁵. Na tym samym albumie znalazło się również punkowe wykonanie wiersza *Lewą Marsz* Władimira Majakowskiego, a także napisane w 1986 roku *Wielwetowe swetry* – poetycka przepowiednia rewolucji, która podzieli społeczeństwo na stronę konformistyczną i rebeliancką, o jednoznacznej opcji ideowej: „Nasz kolor czarno-czerwony”²⁶. Następną płytą, wydana w gorącym roku 1990, tuż po przejściu władzy przez ugrupowania związane z „Solidarnością”, nosiła jeszcze bardziej oczywisty tytuł: *Futurista*. Futuryzm inspirował nie tylko muzyków, lecz także poetów i artystów. Trójmiejski Totart, a zwłaszcza jego intelektualny przywódca Zbigniew Sajnog, rozwijał koncepcję języka pozarozumowego – *zaumnego* – Wielimira Chlebnikowa, zaś jedno z wydawnictw „formacji tranzytoryjnej” nosiło wymowny tytuł „Futurfoto”²⁷. Twórcy zinnów literackich ukazujących się na przełomie na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych całkiem otwarcie sięgali po formy awangardowego manifestu, przede wszystkim futurystycznej proweniencji; oprócz kręgu Totartu wyróżniało się tutaj środowisko zgrupowane wokół częstochowskiego art zinu „Exkluziv”²⁸. Ale z poetyki futuryzmu czerpał również zaliczany do nurtu sentymentalnego poeta

25 Sam utwór pochodzi z roku 1987 i łączy w sobie – typowo dla Grabowskiego – wątki romantycznej miłości i rewolucyjnych zamieszek. Cf. Krzysztof „Grabaż” Grabowski, *Kiedy praży się Paryż*, [w:] *idem, Wiersze*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2008, s. 31.

26 K. „Grabaż” Grabowski, *Wielwetowe swetry*, [w:] *idem, Wiersze, op. cit.*, s. 21.

27 Futurystyczne inspiracje wspominał także Paweł „Końjo” Konnak, cf. tegoż, *Paweł Końjo Konnak – zabawa wyższej użyteczności o dość poważnych konsekwencjach*, [w:] *idem, Dzieła zebrane i wybrane*, Gdański Kantor Wydawniczy, Gdańsk 2009, s. 9.

28 Cf. K. Varga, *Trzecia droga, czyli polskie pisma artystyczne w obiegu alternatywnym w latach 80. i 90.*, [w:] *Xeroferia 2.0. Antologia artzinnów. Polskie*

Kazimierz Malinowski, jednocześnie jeden z przywódców Lubelskiej Autonomicznej Grupy Anarchistów działającej w latach 1989–1990. Zgoła nieironiczne narracje o rewolucjonistach nie musiały zresztą wcale łączyć się z awangardową formą, czego świadectwem jest jazzowy *Dziennik z Boliwii* nagrany przez trójmiejską grupę Bóm Wakacje w Rzymie i zamieszczony na albumie *Fala II* z 1988 roku: lapidarna opowieść o początkach rewolucji, na czele której stanął Che Guevara.

Jestem z wami. Lenin

O ile w przypadku Trojanowskiej czy Republiki odniesienia do radzieckiej awangardy miały charakter polemiczny lub zgoła prześmiewczy, o tyle futurystyczne i rewolucyjne wzorce w przypadku twórczości Pidżamy Porno były już na poważnie, zwłaszcza że zespół był wówczas mocno związany z młodym ruchem anarchistycznym kontestującym zastępowanie autorytarnego, centralnie sterowanego państwowego socjalizmu burżuazyjną demokracją liberalną i wolnorynkowym kapitalizmem. Właśnie na przecięciu aktywizmu politycznego ruchów anarchistycznych, ekologicznych, pacyfistycznych z kulturową kontestacją punków, hipisów i rastafarian w drugiej połowie lat osiemdziesiątych socjalistyczne i rewolucyjne ikony i symbole zdobyły największą popularność. Organizująca się nieformalnych, alternatywnych grupach i kręgach towarzyskich młodzież przywłaszczyła sobie te elementy wizualne, wplatając je w tkaninę nowej kultury popularnej, wykorzystując w piosenkach, graffiti, ubiorach i żargonie. Lenin, Trocki, Che,

alternatywne pisma literackie 1980–2000, red. P. Dunin-Wąsowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002, s. 13–15.

a nawet Stalin i Bierut zostali włączeni do panteonu superbohaterów tej nowej popkultury.

Prym w przemowaniu wizerunków wodzów rewolucji i socjalistycznej frazeologii wiodła Pomarańczowa Alternatywa. Jeszcze przed jej powstaniem, w kwietniu 1986 roku, w reakcji na informacje o wybuchu w elektrowni jądrowej w Czarnobylu dwóch undergroundowych artystów – Waldemar Fydrych i Piotr Gusta – stworzyło antynuklearne plakaty rozklejane następnie na murach Wrocławia. Slogany parodiujące oficjalną nowomowę – „Czerwonogwardyjscy Kawalerowie jądrowi przekraczają front pod Mikołajkami” i „Rewolucja naukowo-techniczna ogarnia Europę” – umieszczone zostały na plakatach obok czerwonej gwiazdy oraz sierpa i młota. Wymowa takiego połączenia była jasna: oficjalne twierdzenia i obrazy są pustymi formami pozbawionymi dawnego znaczenia. W następnych latach Fydrych wypełnił te puste formy nowymi sensami, obdarzając drugim życiem znaki, które w oczach wielu ludzi były już kompletnie zdyskredytowane.

Był on już wcześniej znany jako hipis pod koniec lat siedemdziesiątych związany ze Studenckim Komitetem Solidarności we Wrocławiu, a w latach 1980–1981 – jeden z liderów Ruchu Nowej Kultury, organizacji studenckiej afiliowanej przy Uniwersytecie Wrocławskim i zaangażowanej w strajk studencki połączony z okupacją budynków uniwersyteckich jesienią 1981 roku. Ruch Nowej Kultury, którego czołowymi postaciami byli oprócz Fydrycha Andrzej Dziewit, Jacek Drobny, Wiesław Cupała, Marek Biełoń, Piotr Adamcio, Zenon Zegarski i Piotr Starzyński, stanowił radykalną grupę osób zafascynowanych ideami Nowej Lewicy, neoanarchizmu, sytuacjonizmu i radykalnych koncepcji artystycznych (w 1980 roku członkowie RNK

demonstrowali na ulicach Wrocławia z wymalowanymi na transparentach postulatami: „Niech żyje wolna wyobraźnia” i „Precz z symetrią”). W przeciwieństwie do „poważnego”, antykomunistycznego Niezależnego Zrzeszenia Studentów, RNK łączył opór wobec władzy z atmosferą zabawy i wolnej miłości, w praktyce karnawalizując strajk w gmachu Instytutu Filozofii – napięcia między politycznymi celami NZS a artystowskimi zabawami RNK doprowadziły do prób usunięcia radykalnej grupy z okupowanego budynku i cenzury ich publikacji przez Komitet Strajkowy. Już wtedy RNK wydawał pismo pod tytułem „Pomarańczowa Alternatywa”, od którego kilka lat później wziął swą nazwę ruch happeningowy. W piśmie tym ogłoszono o utworzeniu Rady Komisarzy Pomarańczowej Rewolucji na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, która także strajkowała jesienią 1981 roku²⁹. (kilka lat później podobną frazeologią posługiwały się ugrupowania anarchistyczne – na przykład Lubelska Autonomiczna Grupa Anarchistów, która także miała swoich „Ludowych Komisarzy”). Choć Ruch Nowej Kultury nie przetrwał stanu wojennego, w jego tekstach i działaniach przejęte i skarnawalizowane zostały wyrażenia z języka rewolucji.

W marcu 1981 roku Ruch Nowej Kultury wydał jedy-ny, jak się okazało, numer gazety „A”, w której znalazł się *Manifest Surrealizmu Socjalistycznego* autorstwa Fydrycha, tekst o charakterze programowym dla RNK i wyrosłej z niego Pomarańczowej Alternatywy. Wystąpienie to, wyraźnie inspirowane francuskim surrealizmem, a zwłaszcza manifestami André Bretona, wymierzone było nie tyle

29 Dekret o utworzeniu Rady Komisarzy Pomarańczowej Rewolucji na Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, brak autora, „Pomarańczowa Alternatywa” 3/1981, brak paginacji.

w socjalistyczne państwo, ile we wszelkiego rodzaju poetyki realistyczne, od klasycznego realizmu dziewiętnastowiecznego po realizm socjalistyczny. Przeciwstawiał im Fydrych potęgę wyobraźni, niepowstrzymanej w przekraczaniu granic, mimo „dewotyzmu intelektualnego” zaszczepianego młodzieży przez egzystencjalistycznych filozofów. Skłonność do racjonalnej analizy miałaby wynikać z lęku przed puszczeniem wodzy wyobraźni; dlatego Fydrych wychwalał polityków jako tych, którzy nie boją się przekształcać świata zgodnie z własnymi marzeniami. Polityk jest niejako z definicji artystą-surrealistą, demiurgiem tworzącym rzeczywistość na miarę swoich wizji, co racjonalistyczna filozofia tylko lękliwie blokuje. Dlatego: „Szczególnie korzystne dla rozwoju sztuki są czasy socjalizmu. Ważne, że z dnia na dzień przeciętny człowiek dowiaduje się więcej, czuje lepiej rzeczywistość świata. A jego ranga istnienia polega na ciągłych przeobrażeniach surrealistycznych”³⁰. Socjalizm to triumf polityki rozumianej jako czynne przetwarzanie materii świata, triumf wyobraźni nad rozumem, estetyki nad moralnością. Kilka zdań dalej Fydrych wołał: „Nie wycofujmy się, jeżeli zaszliśmy tak daleko. Przecież cały świat jest dziełem. Już pojedynczy milicjant na ulicy to dzieło sztuki. Bawmy się, los nie jest krzyżem”. Oczywiście tekst Fydrycha miał znamiona parodii, ważne jest jednak co innego: uchwycenie reżimu socjalistycznego jako porządku estetycznego, kształtowanego według wizji artystów-polityków, na przekór rozumowaniom filozofów. Do końca PRL Fydrych pozostał wierny tej estetycznej interpretacji rzeczywistości socjalizmu.

30 W. Fydrych, *Manifest Surrealizmu Socjalistycznego*, [cyt. za:] <http://www.orangealternativemuseum.pl/#manifest-surrealizmu-socjalistycznego> [data dostępu: 14.02.2018].

Z kolei Piotr Gusta był członkiem grupy Luxus: zawiązanego właśnie w trakcie strajku studenckiego w PWSSP w 1981 roku kolektywu młodych artystów, którzy w swoich pracach łączyli dynamiczny styl nowej ekspresji z koncepcją rzeźby społecznej Josepha Beuysa, neo-dadaistycznym poczuciem humoru oraz przedstawieniami marek dóbr luksusowych z Pewexu i idoli popkultury. Członkowie Luxusu, wydający artystyczny magazyn pod tym samym tytułem, sprzeciwiali się powszechnemu narzekaniu na szarość, nudę, puste półki w sklepach i militaryzację życia społecznego, nie chcieli też brać udziału w narodowych rytuałach ku pokrzepieniu ducha. Na przekór takiej atmosferze manifestowali radość życia, zabawę, przyjemności czerpane z konsumpcji popkultury i spędzania czasu we własnym gronie. Pozornie lekkomyślne i nonszalanckie gesty Luxusu wyrażały ostry sprzeciw wobec siermiężnego stylu i patosu ugrupowań opozycji demokratycznej, jak również wobec ogólnospołecznego marazmu i wyobcowania. Luxus był w tym konsekwentny, nie pozwalając przyporządkować się po żadnej ze stron politycznego sporu – także w okresie transformacji ustrojowej. W 1991 roku grupa wykonała pracę *Prawica-Lewica-Dialog* – tytuł obiektu stanowił trawestację tytułu książki *Kościół, lewica, dialog* Adama Michnika: kiedyś jednego z czołowych rewizjonistów, a w tamtych latach pracowitego koryfeusza neoliberalnych reform i antykomunistycznej retoryki. Natomiast sama ruchoma konstrukcja pracy była żartem z projektu *Pomnika III Międzynarodówki* Władimira Tatlina z 1920 roku; wykonane z podświetlanych od środka kręcących się bębnow od pralki i tym podobnych „odpadków” dzieło w przewrotny sposób przywracało pamięć o ideach stanowiących podstawę po-

litycznego i cywilizacyjnego projektu, który właśnie legł w gruzach.

W 1987 roku Fydrych wraz z kolegami z kręgów studencko-artystyczno-hipisowskich zainicjował tworzenie ulicznych happeningów, wokół których powstał ruch Pomarańczowej Alternatywy (wprawdzie już w kwietniu 1986 roku Fydrych przeprowadził happening *Tuby*, a kilka lat wcześniej podobne akcje tworzył RNK, ale za bezpośredni początek Pomarańczowej Alternatywy trzeba uznać happeningi z wiosny i lata 1987 roku). Pomarańczową Alternatywę bardzo szybko zasilala liczebnie młodzież licealna, zwłaszcza punkowa i anarchizująca, świetnie odnajdująca się w ludycznych formach gry z oficjalną fasadą ustroju i jej strażnikami z milicji. Gwarancją minimum bezpieczeństwa dla biorących udział w wydarzeniach było użycie terminu happeningu definiujące sytuację w kategoriach artystycznych, a nie politycznych, dzięki czemu uczestnicy rzadko spotykali się z brutalną przemocą ze strony funkcjonariuszy. Podkreślanie artystycznej formuły służyło także zaspokojeniu ambicji pomysłodawców i liderów Pomarańczowej Alternatywy, którzy woleli postrzegać się przez pryzmat awangardowej figury artysty-demiurga stwarzającego nową rzeczywistość niż oklepanych ról działacza społecznego czy politycznego. Happeningi Pomarańczowej Alternatywy odbiegały jednak od konwencji, jaką nadały temu gatunkowi sztuki wystąpienia Tadeusza Kantora, Jerzego Beresia czy Włodzimierza Borowskiego. Stanowiły kombinację cech wiecu politycznego, koncertu, karnawałowego korowodu, teatru *guerilla*, dziecięcych zabaw i piosenek. Jako unikalne, choć krótkotrwałe i pozbawione teleologicznego horyzontu kolektywne doświadczenia wolności i autentyczności wpisywały się w późniejszą koncepcję Tymczasowej Strefy

Autonomicznej sformułowaną przez Hakima Beya³¹. Były nieformalnym, niehierarchicznym i radosnym spotkaniem ludzi z różnych grup społecznych, chwilą wyzwolenia wyobraźni i kreatywności, ludycznym aktem świętowania komunikacji międzyludzkiej niezapośredniczonej przez żadne obrazy. Oczywiście, posiadały też ukryte reguły, podział ról, autorytet przywódców, a nawet ściśle przestrzegane scenariusze. Podobnie, mimo deklarowanej apolityczności artystycznego wydarzenia happeningi poruszały mnóstwo kwestii leżących w samym centrum politycznego konfliktu, choć niekoniecznie artykułowanych *explicite*: od braku podstawowych produktów higienicznych takich jak papier toaletowy i podpaski do autorytarnego i militarystycznego reżimu schyłkowej PRL.

Socjolog Bronisław Misztal pisał o Pomarańczowej Alternatywie, posiłkując się koncepcją społeczeństwa spektaklu Guya Deborda:

Jest ona formą budowania doświadczenia społecznego w trakcie spontanicznego spektaklu, ale jest to odpowiedź na spektakl oficjalny, który zdominował życie publiczne i stał się formą władzy nad umysłami i dążeniami mas: robotników, urzędników, studentów i uczniów³².

Misztal interpretował fenomen Pomarańczowej Alternatywy jako „odtrutkę na pustkę i niejasność, na oficjalną tromtadrację i śmiertelną powagę tego, co niesie [...] życie

31 H. Bey, *Tymczasowa Strefa Autonomiczna i inne eseje*, tłum. I. Bojadżijewa, J. Karłowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2009, s. 14–15.

32 B. Misztal, *Słowo wstępu*, [w:] *Pomarańczowa Alternatywa. Rewolucja Krasnoludków*, W. Fydrych, B. Misztal, Wydawnictwo Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2008, s. 13.

publiczne”. Dalej autor ten wskazywał na „walkę o historię” w Polsce Ludowej i podkreślał:

Pomarańczowe spektakle lat osiemdziesiątych tworzyły naturalną przeciwwagę dla takiego przechyłu historii w stronę niesprawdzalnych zasług i zapewne także i dzisiaj byłyby skutecznym antidotum na brak poczucia humoru, na fałszywą godność i tendencję do konfabulacji, jakie dominują w życiu publicznym³³.

W porównaniu z Komitetem Obrony Robotników czy późniejszą „Solidarnością” Pomarańczowa Alternatywa była, zdaniem Misztala, ruchem alternatywnym wobec narzucanej przez władze ideologii i w równej mierze wobec *modus operandi* opozycji demokratycznej. Misztal nazywał Pomarańczową Alternatywę „polską wersją sytuacjonizmu”, która powstawała „w zderzeniu z dwiema wielkimi siłami społecznymi”: „projektu socjalistycznej przebudowy społeczeństwa – właśnie chylącego się ku upadkowi, oraz supermasowego ruchu społecznego Solidarność, pod którego ciężarem na oczach młodych ludzi dokonywała się implozja gmachu społecznej organizacji”³⁴. Z jego perspektywy ruch Pomarańczowej Alternatywy był prekursorski względem alterglobalizmu i w istocie „altersocjalistyczny”. „Był to więc spektakl wyzwalający, liberalizujący z okowów monumentalizmu, pozbawiony zarówno mistycyzmu, me-

33 *Ibidem*, s. 15.

34 B. Misztal, *Pomarańczowa Alternatywa na tle procesów globalnych*, [w:] *Pomarańczowa Alternatywa – Happeningiem w komunizm*, red. B. Górską, B. Koschalka, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2011, s. 93.

sjanizmu, jak i treści nacjonalistyczno-religijnych, które ożywiały w tym czasie ruch związkowy”³⁵.

Znaczący jest fakt, że ten neoanarchistyczny czy też altersocjalistyczny ruch happeningowy zdobył popularność wśród młodych ludzi właśnie poprzez adaptację rewolucyjnych symboli i retoryki do swoich własnych celów. Twórcy happeningów zachęcali uczestników tych wydarzeń do ubierania się w stroje krasnoludków z czerwonymi czapczkami, zapewniając że żołnierze Czerwonej Armii również nosili czerwone czapki, a powszechnie znana pracowitość baśniowych skrzatów stawiała je w jednym rzędzie ze współczesną klasą robotniczą. W analogiczny sposób święty Mikołaj opisywany był jako komunista, o czym świadczyć miały czerwony kostium i egalitarna redystrybucja świątecznych podarunków. Pomarańczowa Alternatywa uroczyste, choć przewrotnie, obchodziła oficjalne socjalistyczne święta. Przykładowo podczas happeningu *Dzień Milicjanta* 7 października 1987 roku uczestnicy dawali kwiaty oficerom i „pomagali” im kierować ruchem ulicznym. Jak wspominał „Major” Fydrych:

Zaczęli obserwować światła, kierować przepływem pieszych, ścigać tych, co łamali przepisy, gwizdać. Po zmianie światel – gong. Jest zielone – gra na werblu ma wspomagać ruch pieszych. Potem czerwone. Ktoś ponownie przebiega, wpada w panikę. Otrzymuje mandat honorowy³⁶.

35 *Ibidem*, s. 95.

36 W. Fydrych, *Żywoty Mężów Pomarańczowych*, Fundacja Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2010, s. 150.

Dzień Wojska uczczony został „manewrami”, w ramach których performerzy w tekturowym czołgu z napisem „Układ Warszawski Awangardą Pokoju” krążyli po ulicy Świdnickiej we Wrocławiu.

Jednym z największych happeningów była *Wigilia Rewolucji Październikowej* 6 listopada 1987 roku, dzień przed oficjalnymi obchodami Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej. Rada Komisarzy Ludowych Pomarańczowej Alternatywy wydała ulotkę, w której wzywała ludzi do ubrania się na czerwono i radosnej ulicznej celebracji rewolucji. „Spotkajmy się Towarzysze na wiecu ku czci Rewolucji!!! Idea i praktyka Lenina i Trockiego wiecznie żywa!!!” – wzywał tekst ulotki³⁷. Wydarzenie było zapowiadane przez plakaty ze znakami sierpa i młota, czerwonej gwiazdy, podobizną Lenina. Milicja oczywiście wiedziała o planowanej akcji i przygotowywała się do jej udaremnienia i aresztowań prowodyrów zgromadzenia. Jednakże przedsięwzięta przez funkcjonariuszy blokada ruchu ulicznego spowodowała tylko zebranie się tłumu zdeorientowanych przechodniów w miejscu happeningu, co paradoksalnie sprzyjało performerom. Podzielili się oni na kilka grup, z których każda reprezentowała inną historyczną formację: marynarzy z Kronsztadu, Gwardię Czerwoną, Czerwoną Kawalerię, Kozaków. Uliczne „manewry” sprowokowały milicjantów do komicznego uganiania się za członkami Pomarańczowej Alternatywy i aresztowań przypadkowych osób, które akurat miały na sobie coś czerwonego; skutkiem były jeszcze większe zamieszanie i nieporządek. Role się odwróciły: rozbawiony tłum skandował: „Rewolucja! Rewolucja!”

37 *Ibidem*, s. 158.

podczas gdy funkcjonariusze wykrzykiwali przez megafon: „Łapać czerwonych!”³⁸.

W następnym roku Pomarańczowa Alternatywa we Wrocławiu, w Warszawie i Łodzi zorganizowała 6 i 7 listopada *Dni Rewolucji*. W miastach tych wydarzenia oparte były na przejściu komunistycznej ikonografii. Wrocławski *Czerwony Marsz* zebrał kilka tysięcy ludzi entuzjastycznie świętujących rocznicę rewolucji. Wesołemu pochodowi towarzyszyły portrety Marksa, Engelsa i Lenina, czerwone flagi, transparenty z hasłami „Nie udzielajmy rozvodu z sąsiadami ze Wschodu”, „Niech żyje Lenin! Precz z carem Mieczysławem”, „Krasnoludki wszystkich krajów, łączcie się!” W Warszawie odbyła się *Rew-Rewia Soc-Mody*, której twórcy namawiali uczestników do przebrania się za „sieć barów mlecznych”, „ubiegłoroczne zbiory rzepaku”, „daleko idące wnioski” i inne klisze językowe i obrazowe z Polski późnego socjalizmu. Na niesionych przez uczestników transparentach widniały hasła łączące odniesienia trendów mody z historią rewolucji: „Precz z groszkami”, „Wrangler jeszcze dyszy. Dobij go bez litości”, zaś do najoryginalniejszych strojów należało przebranie za Pałac Kultury i Nauki. Charakterystyczna była też ulotka zapraszająca na *Rew-Rewię*: podwojonemu wizerunkowi Lenina towarzyszyły deklaracje apolityczności, pochwały beztroskiego stylu życia, szybkich samochodów i Coca-Coli. W ludycznej zabawie dokonywano fuzji oficjalnej ideologii socjalistycznej i konsumpcjonistycznych pragnień. Natomiast w Łodzi odbył się happening *Galopująca inflacja*, wymierzony w reformy gospodarcze rządu Mieczysława F. Rakowskiego; w trakcie wydarzenia pojawiły się hasła: „Żądamy byle

38 *Ibidem*, s. 160–163.

czego!” i „Niech żyje kryzys!”. Dzień później podczas nielegalnego wiecu Niezależnego Zrzeszenia Studentów na fasadzie domu studenckiego, przed którym przemawiali młodzi działacze, zawisł transparent z napisem: „Jestem z wami. Lenin”.

Szczęść Boże Komunistom!

Pomarańczowa Alternatywa zapowiadała swoje happeningi za pomocą ulotek, plakatów i graffiti – w drugiej połowie lat osiemdziesiątych były to popularne wśród młodzieży gatunki komunikacji. Graffiti, zwłaszcza szablonowe, stało się wówczas powszechne, do czego walenie przyczyniła się relatywnie niska cena i dostępność w sprzedaży farby w sprayu. Młodzieżowe graffiti było jak najdalsze od patetycznego, ponurego tonu krytyki władz, znanej z hasel malowanych przez działaczy antykomunistycznej, demokratycznej opozycji. Młodzi twórcy graffiti posługiwali się wywrotową taktyką zastępowania negacji afirmacją. Sławili komunistycznych bohaterów i formacje mundurowe, poprzez napisy takie jak: „Lenin z tobą!”, „Jaruzel prezydentem – ojciec narodu”, „M.O. – to jest to!”, „Komuna pany”, „Wara od generała”, „PZPR walczy”, a nawet „Chcemy wolności bez solidarności!”³⁹. Egon Fietke, czyli Andrzej Miastkowski, twórca graffiti, wówczas członek łódzkiej Galerii Działań Maniakalnych i Wspólnoty Leeżeć, wyjaśniał:

W tamtych czasach walka z systemem toczyła się na murach w poważnym i bogoojczyźnianym tonie, napi-

³⁹ Cf. kolekcję graffiti z lat osiemdziesiątych na stronach wirtualnego Muzeum Pomarańczowej Alternatywy: <http://www.orangealternativemuzeum.pl/#graffiti-polityczne-lata-80-te> [data dostępu: 09.02.2018].

sy miały postać radykalnych komunikatów typu „Precz z komuną” czy „Sowietci do domu”. Taki rodzaj patosu nie był w naszym guście, my pisaliśmy np.: „Precz z komunią”, „Przepraszamy towarzysza Edwarda”, „Wolność, równość, braterstwo, kopulacja”, „Czołgi do Wołgi”, „Kultura do gnoju”, „Inseminować Matkę Teresę”, „Ujawnić życie erotyczne prymasa”, „Wojtek I na tron”, „Prochy generała na Wawel”. Ostrze tak wyrażającego się poczucia humoru dotyczyło zarówno tych u władzy, jak i tych z opozycji, a nawet tzw. łódzkich artystów niezależnych, skupionych wokół Galerii Wschodniej. W 1991 r., przy okazji festiwalu Konstrukcja w Proceście, na ulicach Łodzi zawisły plakaty podpisane przez Samodzielny Ośrodek Badawczy Wspólnoty Leeeżeć z treścią „Panowie, nie oszukujmy się, to, co robicie, to gówno, a nie awangarda”⁴⁰.

Sam Fietke w latach 1988–1989 malował szablony z hasłami „Uwięzić politycznych” i „Komunizm nadzieją świata” oraz datą 1917 wypisaną na sztandarze. Niewiele później, w latach 1989–1990, gdy pod hasłem „Artyści dla Rzeczypospolitej” odbywały się koncerty poparcia dla demokratycznego rządu Tadeusza Mazowieckiego, Egon Fietke i inni łódzcy undergroundowi twórcy spontanicznie stworzyli uliczną galerię graffiti pod przewrotną nazwą Artyści Przeciwno Rzeczypospolitej.

Socjalistyczni przywódcy stali się bohaterami szablونów i ulotek: w graffiti szablونowym autorstwa Towarzystwa Malarzy Pokojowych z końca lat osiemdziesiątych Jaruzelski pojawił się w roli supermena (TPM stworzyło rów-

40 Egon Fietke, właśc. Andrzej Miastkowski, [w:] T. Sikorski, M. Rutkiewicz, *Graffiti w Polsce 1940–2010*, carta blanca, Warszawa 2011, s. 82.

niez szablon z hasłem „Coś ty zrobił dla realizacji planu?!”, znanym z czasów socrealizmu), zaś w ulotce zapraszającej na happening Warszawskiej Pomarańczowej Alternatywy *Wielkie żarcie* 29 listopada 1988 roku Lenin wystąpił w punkowej skórzanej kurtce, z rogalikiem w dłoni i kolczykiem w uchu. Krzysztof Raczyński działający w Pomarańczowej Alternatywie w Łodzi stworzył znany szablon Lenina w czapce krasnoludka. Był wreszcie *Lenin z irokezem*. Autorem tego ostatniego szablonu z 1987 roku był szesnastoletni wówczas Dariusz Paczkowski, działacz antyfaszystowski, ekologiczny i wolnościowy, założyciel Frontu Wyzwolenia Zwierząt i grupy Trzecia Fala. Paczkowski wspominał, że *Lenin z irokezem* podobnie jak inne popularne szablony, szybko zaczął żyć własnym życiem:

Lenin z irokezem [...] był początkowo ulotką z cytatem na drugiej stronie: „Jeśli młodzież przestanie być rewolucyjna, to źle to wróży zarówno młodzieży, jak i rewolucji”. Wysłałem chłopakom do Gdańska te szablony odbitki, żeby też sobie ulotki porobili, i jak tam pojechałem po kilku miesiącach, to on był poodbijany na wszystkich ścianach. To była ta pozytywna wymiana szablonów, wszyscy je sobie nawzajem wysyłaliśmy i odbijaliśmy, każdy w swoim mieście, nikt się nie podpisywał – taka była zasada⁴¹.

Lenin, zdaniem Marcina Rutkiewicza, „dziś obraz ikoniczny dla polskiego street artu”⁴², pojawiał się na ścianach, kurtkach, podkoszulkach i w fanzinach. Bardzo podobny

41 D. Paczkowski, [w:] T. Sikorski, M. Rutkiewicz, *op. cit.*, s. 74.

42 M. Rutkiewicz, *Dzika grafika. Pięć dekad ulicznej dywersji wizualnej w Polsce*, [w:] *Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–*

rysunek Lenina z charakterystyczną punkową fryzurą znalazł się na okładce albumu *Z partyjnym pozdrowieniem* grupy Big Cyc z 1990 roku. W następnych latach, „wskutek kontaktów środowisk undergroundowych i anarchistycznych po obu stronach Odry, *Lenin z irokezem* przeniknął na Zachód i stał się w Niemczech symbolem odnowy ideologii lewicowej, zmieniając diametralnie swoje znaczenie”, pisał Rutkiewicz⁴³. Autor ten sugerował, że dziełem Paczkowskiego mógł inspirować się Banksy, który w 2003 roku wykonał bardzo podobny szablon Lenina z punkową fryzurą. Z kolei szablon SK8 Frontu *Lenin z deskorolką*, także z późnych lat osiemdziesiątych, okazał się pionierski wobec znacznie późniejszego *Lenina na wrotkach* Banksy’ego.

Przejęcie Lenina przez berlińskich lewicowych radykałów oraz podobieństwo polskich szablonów do znacznie późniejszej twórczości Banksy’ego unaoczniają ambiwalencję od początku obecną w użyciach socjalistycznych sloganów, obrazów i znaków w młodzieżowych happeningach, piosenkach czy graffiti. Po pierwsze użycia te stanowiły dobitne świadectwo familiaryzacji socjalistycznego panteonu w wyobraźni młodych ludzi. Czerwone gwiazdy, sierpy i młoty, pomniki Lenina wpisały się w polski krajobraz, zaś opowieści o Rewolucji Październikowej, pancerniku Potiomkinie i krążowniku Aurora funkcjonowały jako oswojone, dobrze znane narracje. Po drugie familiaryzacja rewolucyjnych emblematów wykraczała poza ramy parodii; stwarzała nowy język kultury popularnej w państwie socjalistycznym, oryginalne sploty partyjnych sloganów z reklamową perswazją i tekstami przebojów muzyki rozrywkowej

2017, red. M. Warda, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Warszawa 2017, s. 40.

43 *Ibidem*, s. 40.

wej. Figurom historycznych rewolucjonistów przyznawano ten sam status (i pozytywne konotacje), co popkulturowym idolom, a nawet Mysze Mickey; obok siebie stanęli Che Guevara i Bruce Lee. Po trzecie Pomarańczowa Alternatywa w szczególności, a kultura alternatywna ogólnie posilkowała się tymi figurami, symbolami, znakami i frazesami w celu obśmiania zarówno coraz bardziej nacjonalistycznej i reakcyjnej PZPR, jak i klerykalnej, konserwatywnej i asekuranckiej opozycji zebranej wokół „Solidarności”. Uczestnicy alternatywnych grup i ruchów odrzucali oba konkurujące ze sobą bloki ideologiczne i sam porządek symboliczny, na którym wspierał się ten binarny podział.

Familiaryzacja ikon i symboli rewolucji oraz włączenie ich do popkulturowego *imaginarium* były najczęściej rodzajem parodii lub pastiszu, gry znaczeń związanej z praktykami rekontekstualizacji. Szybko jednak okazało się, że zabawy tego rodzaju mają wagę polityczną. Gdy w 1987 roku grupa demokratycznych socjalistów związanych z lewym skrzydłem „Solidarności” reaktywowała Polką Partię Socjalistyczną, Fydrych postanowił przywrócić do życia Polską Partię Robotniczą – drugie z ugrupowań, które kilka lat po wojnie zjednoczyły się pod szyldem PZPR. Fydrych wraz z Krzysztofem Albinem wydawali gazetki i ulotki sygnowane przez odrodzoną PPR i wypełnione rewolucyjnymi manifestami, malowali też akronim nazwy partii na murach Wrocławia. Z perspektywy działaczy opozycyjnych „pomarańczowa” zabawa w PPR była aktem politycznego chuli gaństwa, wtajemniczeni zaś wiedzieli, że Fydrych pozostawał w serdecznych stosunkach z Józefem Piniorem, który należał do odnowicieli PPS, był też jednym z przywódców „Solidarności” na Dolnym Śląsku i członkiem Tymczasowej Komisji Koordynacyjnej. Od 1987 roku Piniór brał udział

w happeningach i pełnił rolę nieformalnego rzecznika prasowego Pomarańczowej Alternatywy wobec zagranicznych dziennikarzy; reprezentując ruch w mediach, Pionior walczył przyczynił się do popularyzacji jego nazwy. Wchodził też w skład Rady Komisarzy Ludowych Pomarańczowej Alternatywy. Pionior, wówczas ideowo bliski trockizmu, nie widział przeszkód, by działać jednocześnie w „Solidarności” i PPS oraz firmować Pomarańczową Alternatywę. Podobnie Fydrych, w latach osiemdziesiątych politycznie identyfikujący się z Nową Lewicą i socjalizmem „z ludzką twarzą”⁴⁴, nie krępował się żartować z reaktywacji PPS. Młodzi działacze anarchistyczni, socjalistyczni, ekologiczni i pacyfistyczni w schyłkowej PRL często płynnie przechodzili spod jednego szyldu pod drugi, tworzyli mniej lub bardziej trwałe sojusze, kolegowali się i pomagali sobie nawzajem, a w sieci społecznej, którą rozwijali, swobodnie poruszali się także grafficiarze, punkowcy, twórcy zinów i radykalni performerzy. Nie niwelowało to napięć (klasowych, płciowych, ideologicznych, personalnych), lecz konstytuowało chwiejny wspólny mianownik bardzo zróżnicowanej wspólnoty.

Ta różnorodna i programowo egalitarna konstelacja, „orientacja lewicowo-anarchistyczna-ekologiczna” czy też „obóz punkowo-anarchistyczny”, wedle słów Barbary Fatygi, w latach 1988–1989 zradykalizowała się politycznie zarówno wobec swoich rówieśników z organizacji młodzieżowych prawicowej proveniencji, jak i przeciwko establishmentowi PZPR i „Solidarności”⁴⁵. Szybkiemu zdoby-

44 W. Fydrych, *Ja, major*, [w:] „Higiena. Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej”, 1988, brak paginacji.

45 Cf. B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*, Ośrodek Badań Młodzieży, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa 1999, s. 201–233.

waniu samowiedzy i dookreślaniu swoich pozycji poprzez odniesienia do zachodniej studenckiej rewolty 1968 roku, towarzyszyły coraz ostrzejsze oceny wdrażania neoliberalnych, wolnorynkowych reform w gospodarce. Grupy i ruchy takie jak Polska Partia Socjalistyczna-Rewolucja Demokratyczna, Międzymiastówka Anarchistyczna, Lubelska Autonomiczna Grupa Anarchistów, Ruch Społeczeństwa Alternatywnego, Pomarańczowa Alternatywa, Federacyjny Związek Zawodowy „Wolność”, A-Cykliści, Wspólnota Leeżeć, ruch Twe-Twa⁴⁶ sprzeciwiały się ustanowieniu wolnorynkowego kapitalizmu i dewastacji państwa opiekuńczego. Dążyły do polaryzacji konfliktu społecznego i zdezwauowania nowych elit władzy. Wizja politycznej zmiany, podzielana przez te ugrupowania, była raczej antykapitalistyczna i wolnościowa, bliższa ideom demokracji bezpośredniej niż demokracji parlamentarnej, samorządności robotniczej niż prywatyzacji. W dążeniach tych ponownie użyteczne okazały się retoryka, ikony i symbole zaczerpnięte z rewolucyjnego słownika i ikonografii. Strąceni z cokołów bohaterowie i zdezwauowane symbole powróciły jako nośniki mocy zagrażającej nowemu porządkowi⁴⁷.

Przykładem może służyć Galeria Działań Maniakalnych stanowiąca „łódzką diecezję” Pomarańczowej Alternatywy,

46 W nazwie tego trójmiejskiego ruchu znalazł się żart z patriotycznej pieśni *Ojczyzno ma*, w której padają patetyczne słowa: „Jakże długo cierpienie Twe trwa”.

47 Trzeba uściślić, że mimo wspólnego mianownika działacze anarchistyczni, trockistowscy i pacyfistyczni mieli często bardzo krytyczny osąd aktywności swoich kolegów – artystów, poetów, muzyków, uważając happeningi, koncerty i graffiti w najlepszym razie za skuteczne narzędzie propagandy wyrotowych idei, w najgorszym zaś – za rodzaj „wentylu bezpieczeństwa” odwracającego uwagę młodzieży od kwestii politycznych, a nawet za niebezpieczną komercjalizację i amerykanizację kultury.

która cechowała się silnym krytycyzmem wobec rozmów przy okrągłym stole i reform gospodarczych przeprowadzanych przez rząd Rakowskiego. Happeningi przygotowywane przez Galerię znacząco odbiegały od wrocławskich: bliżej im było do ulicznego teatru niż do karnawałowego kowrodu. Wydarzenia we Wrocławiu odwracały społeczne hierarchie i burzyły struktury władzy; tymczasem łódzkie widowiska były bardziej politycznym komentarzem i gestem sprzeciwu wobec porozumienia między elitami rządu i opozycji. Wystąpienia Galerii Działań Maniakalnych stanowiły zjadliwą karykaturę negocjacji przy okrągłym stole (happening *Bicie piany przy okrągłym stole* 24 lutego 1989 roku), wykpiwały konformizm komunistycznej wierchuszki (happening *Czystka partyjna* znany też jako *Rajd szlakiem rzuconych legitymacji partyjnych* 21 marca 1989 roku, z przewrotnymi hasłami na transparentach: „Niech żyje Karol Marks i jego szatańskie wersety” oraz „Szczęść Boże Komunistom”) i przypominały o pauperyzacji polskiego społeczeństwa wobec której przywódcy obu obozów politycznych zdawali się pozostawać obojętni (happening *Klepanie biedy* 21 kwietnia 1989 roku, z szyderszym transparentem: „Reforma nadzieją na lepszą biedę”). W 1990 roku Krzysztof Skiba, lider Galerii, a wtedy głównie frontman punkowego kabaretu Big Cyc, urządził z kolegami z zespołu przemarsz ulicami ich rodzinnego miasta Ostrowa Wielkopolskiego z transparentem: „Koncerty rockowe okradają klasę robotniczą”, wykorzystując socjalistyczną frazeologię w proteście przeciwko nowo wyłonionej władzy.

Być może najbardziej skandaliczny happening wykonała Pomarańczowa Alternatywa w 1990 roku Lublinie. Transformacja ustrojowa, skwitowana przez Fydrycha słowami: „W miejsce wesołej dyktatury powstaje smutna demokra-

cja”⁴⁸, odcisnęła się szybko w przestrzeni publicznej: firmy prywatne zaczęły zawłaszczać ulice reklamami i szyldami, zaś władze rozpoczęły proces dekomunizacji, zmieniając nazwy i patronów ulic, placów, szkół, fabryk i instytucji publicznych. Nowe, wyłonione w demokratycznych wyborach władze Lublina w ramach dekomunizacji usunęły pomnik Bolesława Bieruta powszechnie obarczanego winą za „totalitarne” rządy czasu stalinizmu. Reakcja Pomarańczowej Alternatywy – tym razem występującej jako Polska Partia Polityczna – była szybka i olśniewająca. „Pomarańczowi” wyrzeźbili z drewna nowy pomnik Bieruta i ustawili go w miejscu usuniętego oryginału, a w ceremonii odsłonięcia postumentu brała udział Małgorzata Bierut, wnuczka komunistycznego przywódcy, w tamtym czasie studentka KUL. Wydarzenie to było szokiem dla „solidarnościowych” władz w ratuszu, a nawet dla anarchistów, którzy Bieruta ponownie usunęli, wyręczając urzędników. Trudno o bardziej widowiskowy wyraz oporu alternatywnej młodzieży wobec nowego porządku politycznego. Choć do anarchistycznej rewolucji w Polsce przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nie doszło, pojawiło się oryginalne połączenie radykalnego stylu działania z rewolucyjnymi postulatami politycznymi.

Trzeba marzyć

Boris Groys w książce *Stalin jako totalne dzieło sztuki* przekonywał, że socrealizm był nie zaprzeczeniem, lecz dopełnieniem awangardy, w istocie wypełniając jej ambicje uporządkowania rzeczywistości według zasad estetycznych:

48 W. Fydrych, *Krasnoludki i gamonie*, Wydawnictwo Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2006, s. 9.

„Czasy stalinowskie zrealizowały faktycznie sen awangardy o tym, by zorganizować całe życie społeczne według totalnego artystycznego planu. Oczywiście nie takiego, jaki miała przed oczyma awangarda”⁴⁹. Awangardowe idee radykalnej przebudowy świata były tylko częściowo współbieżne z zadaniem rewolucji komunistycznej, ponieważ artyści rościli sobie pretensje do pozycji demiurga, która, z marksistowskiego punktu widzenia bolszewików, zarezerwowana była dla partii. Dopiero Stalin, skonsolidowawszy władzę, mógł doprowadzić do spełnienia, zdaniem Groysa, podstawowego wymogu awangardy – „porzucenia przez sztukę idei przedstawiania życia na rzecz jego przemiany w ramach totalnego, estetyczno-politycznego planu”⁵⁰. Kultura czasów stalinowskich, zgodnie z oficjalną wykładnią – już socjalistycznych, a więc istniejących po końcu historii – stwarzała wreszcie możliwość dowolnego sięgania po postępowe elementy dziedzictwa kulturowego wszystkich epok i krajów; w tym sensie socrealizm nie był konserwatywny ani tradycjonalistyczny, ponieważ nie zwracał się w stronę przebrzmiałych poetyk, lecz czerpał swobodnie ze wszystkich źródeł, czego odmawiała sobie wychylona w przyszłość awangarda. Pod tym względem realizm socjalistyczny był zupełnie nowym zjawiskiem, innym od wszelkich dotychczasowych klasycyzmów i historycyzmów. Groys konkludował: „Socjalistyczny realizm jest owym partyjnym albo kolektywnym surrealizmem, który rozwijał się pod sławnym Leninowskim hasłem «trzeba marzyć»”⁵¹. Dalej autor ten charakteryzował sztukę socrealistyczną jako

49 B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przeł. Piotr Kozak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010, s. 20–21.

50 *Ibidem*, s. 55.

51 *Ibidem*, s. 75.

hagiograficzną lub demonologiczną, przechowującą doświadczenie mistyczne i daleką od „realizmu” rozumianego zgodnie z dziewiętnastowieczną poetyką naturalistyczną. Wszystko to sprawiało, że socrealizm okazał się tak trudny do przewyciężenia po końcu stalinizmu: nie potrafiła tego dokonać ani sztuka oficjalna, wycofująca się na konserwatywne pozycje tradycyjnego realizmu i wartości moralnych, ani sztuka dysydentów, jeszcze bardziej tradycjonalistyczna i nacjonalistyczna, która, usiłując zwalczać dziedzictwo komunizmu, tym unaoczniała swoją zależność od niego.

Wyjście poza sprzeczności konserwatywnego odrzucenia socrealizmu Groys dostrzegał w sztuce soc-artu, podejmującego „refleksję nad utopijną próbą jego [postępu] zatrzymania i doprowadzenia do końca”⁵², na przykład w twórczości Komara i Melamida. W Polsce, po krótkim epizodzie „sztuki nowej czerwieni” Zofii Kulik i Przemysława Kwieka oraz „nowego socrealizmu” Zygmunta Piotrowskiego na początku lat siedemdziesiątych – próby przeformułowania czy też wymyślenia na nowo komunizmu – odpowiedników soc-artu trudno się doszukać. Lewicowe postulaty podejmowano w ruchu teatrów studenckich czy sztuki neo-awangardowej raczej w formie kontestacji władzy, która nie chciała bądź nie potrafiła realizować autentycznie socjalistycznego programu. Przełamać ten impas zdołali dopiero na początku następnej dekady Trojanowska, prowokacyjnie umieszczając poetykę socrealizmu w centrum popkultury, i Fydrych, w swoim *Manifestie* interpretując wyjątkowość władzy socjalistycznej poprzez jej pierwiastek twórczy, demiuirgiczny i estetyczny. Choć inaczej niż Groys, Fydrych umieścił socrealizm po stronie realizmu, to w praktyce

52 *Ibidem*, s. 111.

rozpoznał rzeczywistość socjalistyczną jako bliższą surrealistom niż realizmowi, nieskrępowanej sile wyobraźni niż kalkulacjom rozumu. Skarnawalizowana forma happeningów Pomarańczowej Alternatywy, towarzyszących im przebrań, transparentów, gazetek, graffiti i piosenek, bliższa niż soc-artowi była temu, co Alexei Yurchak w książce *Everything Was Forever, Until It Was No More* określał pojęciem *cmëb* (*stio*b), formy nadidentyfikacji charakteryzującej się ironią, sarkazmem albo groteską, wskutek czego trudno było zgadnąć, czy za przesadnym utożsamieniem się z postacią lub ideą kryły się faktyczne poparcie, subtelna kpina czy też mieszanka ich obu⁵³. Podobnie jak w przypadku alternatywnej młodzieży w Polsce, *cmëb* znajdował wyraz nie w uznanych gatunkach artystycznych, lecz w stylu życia, sposobach zachowania, języku i zwyczajach ostatniego radzieckiego pokolenia. Przykłady tej formy Yurchak widział między innymi w występach leningradzkiego zespołu AVIA i słoweńskiego Laibachu.

Na tym gruncie twórcy Ruchu Nowej Kultury, Pomarańczowej Alternatywy, Luxusu, Galerii Działań Maniakalnych, Wspólnoty Leeżeć i tym podobnych grup zdystansowali się od prostolinijnej, antykomunistycznej narracji opozycji demokratycznej, by poprzez afirmację systemu przewartościować jego symboliczne podstawy. Lenin w czapce krasnoludka, Lenin z deskorolką, Lenin w ramonesce, Lenin z irokezem – to właśnie ten Lenin, który nakazywał marzyć, nawet jeśli kryły się za tym już zgoła inne marzenia. Nie czczony z nabożną powagą, tym bardziej nie demonizowany ani tabuizowany, lecz wpisywany w aktualny kontekst kultury popularnej, wizerunek wodza rewolucji

53 A. Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2005, s. 260.

stawał się na powrót ambiwalentny, wskutek czego odzykiwał swoją moc, którą stosowano zarówno przeciwko władzy, jak i jej rywali i wkrótce sukcesorów. Taktyki nadidentyfikacji z obowiązującą symboliką i jej dekontekstualizacji umożliwiały ruchom „altersocjalistycznym”, „orientacji lewicowo-anarchistyczno-ekologicznej” odnowienie języka skompromitowanego przez partyjną biurokrację i zdeza-wuowanego przez jej konserwatywno-nacjonalistycznych oponentów. Yurchak pisał:

Overidentification is the precise and slightly grotesque reproduction of the authoritative form (e.g., the text of a slogan, the script of a ritual, the speech from a podium, the gesture of voting in favor, a visual image of propaganda art or simply mundane formulaic elements of the Soviet everyday). Decontextualization is the act of placing this form in a context that is unintended and unexpected for it. By being overly devoted to replicating the precise form of authoritative texts, rituals, and images the *stio*b procedures unanchored the constative meanings associated with them, thus making meaning unclear, indeterminate, or even irrelevant. In other words, *stio*b served as a model of the „performative shift.” As a result, the symbol could suddenly appear baffling or absurd⁵⁴.

W Polsce, podobnie jak w innych krajach Bloku Wschodniego, analogiczny „zwrot performatywny” pociągający za sobą reinterpretację znaków, symboli, ikon i obrazów rewolucyjnych i komunistycznych – kłopotliwą z punktu widzenia deklaracyjnie socjalistycznego reżimu, a jeszcze

54 *Ibidem*, s. 263.

bardziej jego zagorzałych przeciwników – przerwała jednak kampania dekomunizacyjna, rozpoczęta wraz z początkiem lat dziewięćdziesiątych.

Źródła:

Bey H., *Tymczasowa Strefa Autonomiczna i inne eseje*, tłum. I. Bojadziejewa, J. Karłowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2009.

Cywiński B., *Rodowody niepokornych*, wydanie V, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

Dekret o utworzeniu Rady Komisarzy Pomarańczowej Rewolucji na Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, brak autora, „Pomarańczowa Alternatywa” 3/1981, brak paginacji.

Xeroferia 2.0. Antologia artzinów. Polskie alternatywne pisma literackie 1980–2000, red. P. Dunin-Wąsowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002.

Fatyga B., *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*, Ośrodek Badań Młodzieży, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa 1999.

Fydrych W., *Krasnoludki i gamonie*, Wydawnictwo Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2006.

Idem, Ja, major, „Higiena. Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej”, 1988, brak paginacji.

Idem, Manifest Surrealizmu Socjalistycznego, cyt. za: <http://www.orange-alternativemuseum.pl/#manifest-surrealizmu-socjalistycznego> [data dostępu: 14.02.2018].

Idem, Żywoty Mężów Pomarańczowych, Fundacja Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2010.

Idem, Misztal B. Pomarańczowa Alternatywa. Rewolucja Krasnoludków, Wydawnictwo Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2008.

Grabowski K., „Grabarz”, *Wiersze*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2008.

Groys B., *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przeł. P. Kozak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010.

- Grupińska A., Wawrzyniak J., *Buntownicy. Polskie lata 70. i 80.*, Świat Książki, Warszawa 2011.
- Kultura studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje*, red. E. Chudziński, Fundacja STU, Kraków 2011.
- Jankowski K., *Hipisi w poszukiwaniu ziemi obiecanej*, wydanie drugie, poprawione i uzupełnione, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa 2003.
- Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, PIW, Warszawa 1975.
- Kolankiewicz K., *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, [w:] *idem, Wielki mały wóz*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
- Konnak P., „Końjo”, *Dzieła zebrane i wylane*, Gdański Kantor Wydawniczy, Gdańsk 2009.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 2011.
- Pomarańczowa Alternatywa – Happeningiem w komunizm*, red. B. Górska, B. Koschalka, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2011.
- Robakowski J., *Uwaga! Idą PROGRESYWN!*..., maszynopis, Łódź 19.
- Ronduda Ł., *Sztuka polska lata 70. Awangarda*, Polski Western, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Jelenia Góra – Warszawa 2009.
- Siermiński M., *Dekada przelomu. Polska lewica opozycyjna 1968–1980. Od demokracji robotniczej do narodowego paternalizmu*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2016.
- Sikorski T., Rutkiewicz M., *Graffiti w Polsce 1940–2010*, carta blanca, Warszawa 2011.
- Wójciak E., Kęszycki M., *Teatr Ósmego Dnia*, rozm. przepr. Krystyna Jagiełło, [w:] K. Jagiełło, *Dziedzice bezprawnej wolności*, In Plus, Warszawa 1990.
- Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017*, red. M. Warda, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Warszawa 2017.
- Yurchak A., *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2005.

Zaremba M., *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2011.

Biogram: Xawery Stańczyk – socjolog i antropolog kultury, pracuje w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN. Interesuje się kulturą popularną i awangardową Europy Wschodniej.

WOJCIECH ŁYSEK (OSTROWIEC ŚWIĘTOKRZYSKI)

Przeciw kontrrewolucji. Miejsce Polski w Bloku Wschodnim w kontekście wydarzeń z 1968 roku

Streszczenie: W wyniku wydarzeń z Października 1956 roku władzę w Polsce przejął Władysław Gomułka. Kolejne zamieszki miały miejsce w 1968 roku i stanowiły szansę na poszerzenie swobód państwa w ramach ówczesnych uwarunkowań. Głównym celem artykułu jest określenie miejsca Polski w Bloku Wschodnim w przełomowym 1968 roku. Zagadnienie zostało przeanalizowane poprzez przyjrzenie się wybranym aspektom Wypadków Marcowych w Polsce i Praskiej Wiośnie w Czechosłowacji. Wstępna hipoteza głosi, iż Polska, mimo ujawnienia się w 1968 roku podziałów wewnątrz Bloku Wschodniego, przyjęła pozycję zachowawczą. W tym kontekście warto przyrzeć się szczególnie postawie Gomułki. W 1968 roku faktyczny przywódca Polski Ludowej działał zachowawczo. Odmienną postawę przyjął nowy lider Socjalistycznej Republiki Czechosłowackiej Alexander Dubček, oskarżany w obozie socjalistycznym o rewizjonizm. Trudno uniknąć refleksji nad powodami odmiennych strategii.

Słowa kluczowe: Czechosłowacja, Alexander Dubček, Władysław Gomułka, Marzec 1968

Summary: The result of the Polish October Revolution was took of control by Władysław Gomułka. The next of turmoil was an opportunity to check of extended freedom in 1968. The main aim of paper is

evaluation of international position of Poland in Eastern Block. The analysis is concentrated on the March events and the Prague Spring. The thesis of paper is that even though the emergence of division in Eastern Block, Poland took conservative position in 1968. It is worth looking at attitude of Władysław Gomułka. Alexander Dubček, new leader of Czechoslovak Socialist Republic, who was accused of revisionism, presented a different approach as Władysław Gomułka. It is terrible to avoid of consideration on different attitude.

Keywords: Czechoslovakia, Alexander Dubček, Władysław Gomułka, March 1968

Październik 1956

Kryzys polityczny mający miejsce w Polsce w 1956 roku, którego kulminacją był Poznański Czerwiec oraz zmiana ekipy rządzącej w październiku tego roku, stanowił rozgrywkę wewnątrzpartyjną, w jaką zaangażowano społeczeństwo. W jego wyniku klęskę ponieśli bardziej konserwatywni „natolińscy” symbolizujący wypaczenia lat wcześniejszych. Konfrontację wygrali „puławianie”¹, którzy dla uspokojenia społeczeństwa przywrócili do władzy człowieka symbolizującego polski ruch komunistyczny – Władysława Gomułkę. Był to zresztą jedyny powrót przegrane-

1 J. Eisler określa grupę natolińską jako reprezentację orientacji „dogmatycznej”. Natomiast puławian jako bliskim „rewizjonistycznemu” zapatrywaniu. Obu pojęć należy używać umownie, gdyż były to raczej pejoratywne określenia polityczne niż rejestracja stanu politycznego. W. Gomułka za większe zło uważał „rewizjonizm”. Mawiał, że „dogmatyzm” to dla partii katar, jak przeziębienie, „rewizjonizm” zaś to zapalenie płuc. Konsekwencją takiego rozumowania było zwalczanie „rewizjonistów”. Tymczasem to „dogmatycy” najostrzej atakowali W. Gomułkę. „Rewizjoniści” dość długo żywili złudzenia co do jego „liberalizmu”. Cf. Eisler Jerzy, *Marzec 1968. Geneza. Przebieg. Konsekwencje*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991, s. 27.

go polityka komunistycznego. Jednak uspokojenie sytuacji w kraju, w tym przywrócenie pełnej kontroli nad społeczeństwem przez partię, wymagało wielu miesięcy².

Przełom Październikowy w 1956 roku oznaczał nie tylko zmianę ekipy rządzącej Polską Rzeczpospolitą Ludową (PRL), lecz także przewartościowanie polityki zagranicznej. Polscy komuniści skutecznie doprowadzili do realnego upodmiotowienia nie tylko państwa, lecz również własnej partii. Uzyskali od moskiewskich mocodawców wyjazd radzieckich doradców. Określone też zostały sfery autonomii na arenie międzynarodowej³. Jak zauważył Józef Winiewicz: „Rok 1956 stał się rokiem przełomowym nie tylko dla Partii, lecz i całego kraju”⁴. Natomiast Dariusz Gawin określił rok 1956 jako koniec totalitarnej fazy historii PRL a tzw. „zdobycze Października”, czyli kompromis z Kościołem i koniec kolektywizacji, dały państwu status specjalny o najszerszym marginesie wolności w bloku państw socjalistycznych⁵.

Przywódca Związku Radzieckiego (ZSRR) Nikita Chruszczow dzięki politycznemu instynktowi uwierzył Gomułce, iż ten będzie lojalnym sojusznikiem i nie wyprowadzi Polski z bloku państw socjalistycznych. W ten sposób zamknięto stalinowski etap stosunków z bratnimi krajami charakteryzujący się pełnym podporządkowaniem komunistów centrali w Moskwie. Chruszczow zwierzał się swo-

2 J. Rolicki, *Edward Gierek: przerwana dekada*, Wydawnictwo Fakt, Warszawa 1990, s. 249–250.

3 *Ibidem*, s. 127.

4 J. Winiewicz, *Co pamiętam z długiej drogi życia*, Wydawnictwo Poznańskie, Warszawa 1985, s. 533.

5 D. Gawin, *Wielki zwrot. Ewolucja lewicy i odrodzenie idei społeczeństwa obywatelskiego 1956–1976*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, s. 15.

im doradcom, iż upatruje we Gomułce sojusznika w walce z przeciwnikami odwilży⁶.

Z perspektywy Polaków nowy przywódca uosabiał nadzieje na lepszą przyszłość. Nigdy przedtem ani nigdy potem żaden komunista w Polsce nie cieszył się takim społecznym uznaniem i poparciem. Widziano w nim przede wszystkim byłego więźnia okresu stalinowskiego, a nie współtwórcę podwalin Polski Ludowej współodpowiedzialnego za wydarzenia z lat 1944–1948, tj. wprowadzanie rządów terroru, rozprawę z podziemiem niepodległościowym czy fałszowanie referendum i wyborów⁷.

Pod koniec października 1956 roku rząd ZSRR ogłosił deklarację, iż kraje wspólnoty socjalistycznej będą kształtować swoje stosunki wzajemne na zasadach równouprawnienia, poszanowania integralności terytorialnej, niezależności państwowej i suwerenności oraz niemieszania się w sprawy wewnętrzne⁸.

Chociaż w kolejnych dniach doszło do interwencji ZSRR na Węgrzech, by stłumić powstanie (od 23 października do 4 listopada), to sama deklaracja była sukcesem Gomułki. Opowiadał się on już od wielu lat za równouprawnieniem

6 Decyzja Sekretarza Generalnego Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego (KPZR) z pewnością wymagała odwagi. W. Gomułka był postrzegany w Moskwie za życia J. Stalina za antyradzieckiego nacjonalistę. Dopiero nowa ekipa zaczęła w nim dostrzegać proradzieckiego nacjonalistę. Natomiast w czasach rządów L. Breżniewa uznawano W. Gomułkę za polskiego patriotę i lojalnego internacjonalistę. P. Kostikow, B. Roliński, *Widziane z Kremla. Moskwa. Warszawa. Gra o Polskę*, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa 1992, s. 55–56.

7 J. Eisler, *Polski rok 1968*, IPN Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2006, s. 16.

8 J. Zając, R. Zięba, *Polska w stosunkach międzynarodowych 1945–1989*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008, s. 115.

partii i państw w obozie socjalistycznym. Jednak kolejne lata, a w szczególności rok 1968, przyniosły surowy egzamin w zakresie wierności tej idei przez szefa Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (PZPR)⁹.

Gomułka lojalnie współpracował z radzieckim kierownictwem i pilnował przestrzegania umów. W ten sposób zyskiwał podstawy do zachowania wymagającego partnerstwa między PRL a ZSRR. Natomiast w stosunkach wewnętrznych utracił wszystkie działania o charakterze antyradzieckim. Najważniejszą dla niego korzyścią z sojuszu było uzyskanie wsparcia w stosunku do Niemiec i zagwarantowanie zachodnich granic. Ta ostatnia kwestia była wręcz jego obsesją, która ukierunkowała go na cały okres przewodzenia Polsce Ludowej¹⁰. Z tego też powodu przystał na stacjonowanie wojsk radzieckich w Polsce, co uzyskało prawną podstawę na mocy umowy z 17 grudnia 1956 roku. W kolejnych latach zaniepokojenie rewizjonistycznymi dążeniami Republiki Federalnej Niemiec (RFN) utwierdzało W. Gomułkę w słuszności decyzji o stacjonowaniu wojsk radzieckich na terytorium Polski i Niemieckiej Republiki Demokratycznej (NRD)¹¹.

Obawa o trwałość granic PRL-u na Odrze i Nysie Łużyckiej skłaniały również tow. „Wiesława”¹² do dbania o ujednoczenie zewnętrznej aktywności Polski zgodnie z wytycznymi ZSRR, a także o umocnienie bloku wschodniego, przede wszystkim konsolidację Europy Środkowo-Wschodniej wokół centrum kierowniczego w Moskwie. Od 1959 roku można zaobserwować działania PZPR na

9 P. Kostikow, B. Roliński, *Widziane z Kremla. Moskwa. Warszawa. Gra o Polskę*, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa 1992, s. 59–60.

10 *Ibidem*, s. 56.

11 J. Zajac, R. Zięba, *op. cit.*, s. 117.

12 Partyjny pseudonim Władysława Gomułki z czasów wojny i okupacji.

rzecz konsolidacji państw socjalistycznych i sprzeciwianie się wszelkim próbom uniezależnienia od ZSRR krajów bloku wschodniego¹³. W latach gomułkowskich (1956–1970) głównym celem PRL były więc w dziedzinie polityki zagranicznej zabiegi o uzyskanie uznania międzynarodowego dla przyłączenia „Ziem Odzyskanych”¹⁴ do Polski¹⁵.

Sytuacja międzynarodowa

Jak zauważył Miron Kołakowski ze „Znaku” w 1958 roku, pozostanie Polski w Układzie Warszawskim stanowiło wynik położenia geopolitycznego oraz nieuregulowania kwestii granicy z RFN¹⁶. Atutem państwa była z pewnością etniczna jednorodność. Jednak ziemie pod tymczasową administracją polską pozostawały oddalone od podzielonego Berlina o jedynie 70 kilometrów. Z kolei od wschodu Polska graniczyła ze Związkiem Radzieckim. Stąd nawet najbardziej fanatyczni antykomuniści uwzględniali ówczesne uwarunkowania geopolityczne¹⁷. Realne niebezpie-

13 J. Zając, R. Zięba, *op. cit.*, s. 120–121.

14 „Ziemie Odzyskane” – po raz pierwszy użył tego terminu w 1938 r. prezydent Ignacy Mościcki, wydając dekret „O zjednoczeniu odzyskanych ziem Śląska Cieszyńskiego z Rzeczpospolitą Polską”, tuż po zbrojnej aneksji Zaolzia przez wojska polskie. Po II wojnie światowej określenie „Ziemie Odzyskane” upowszechniło się, obejmując tereny odłączone od Niemiec i przyłączone do Polski, w tym Warmię i Mazury, Pomorze Zachodniej i Wschodniej, Ziemię Lubuską i Dolny Śląsk. *Cf.* M. Grzebałkowska, 1945. *Wojna i pokój*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Agora, Warszawa 2015, s. 72.

15 J. Rolicki, *op. cit.*, s. 127–128.

16 A. Micewski, *Współrzędzić czy nie kłamać? Pax i Znak w Polsce 1945–1976*, Libella, Paryż 1978, s. 186.1–2.

17 U. Eco, *Mój 1968. Po drugiej stronie muru*, tłum. J. Mikołajewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 65–67.

czeństwo jawiło się również wewnątrz wspólnoty państw socjalistycznych. Przełom lat 50. i 60. XX w. to czas rysujących się pęknięć w bloku państw socjalistycznych¹⁸. Przeciw jugosłowiańskim reformistom, jak i pozostającym na uboczu komunistom z państw Europy Zachodniej (szczególnie włoskim) uformowało się swoiste „święte przymierze” partii radzieckiej oraz krajów satelickich: NRD, Czechosłowacji, Bułgarii, Albanii i Rumunii. PZPR, w której poglądy reformistyczne cieszyły się sporym poparciem, była osamotniona.

Ogromną rolę odegrała partia chińska, której kierownictwo reprezentowało poglądy ortodoksyjne, wykazując jednocześnie elastyczną taktykę względem wyzwań i podejmując rywalizację z Moskwą o przywództwo¹⁹. Spór chińsko-radziecki o uzyskanie dominującej pozycji w międzynarodowym ruchu komunistycznym rozgorzał w pełni w latach 60. XX wieku. Większość partii popierała ZSRR, za Chinami opowiedziały się tylko Albania i Indonezja²⁰. Kluczem dla zrozumienia ówczesnych podziałów są mocarstwowe interesy obydwu państw komunistycznych. O ile do śmierci Józefa Stalina obozowi „pokoju i postępu” przewodził ZSRR, to po 1954 roku wzrosła rola Chińskiej Republiki Ludowej. Mimo że w 1955 roku Minister Spraw Zagranicznych ZSRR Wiaczesław Mołotow uznał Chiny za „współprzewodnicę światowego ruchu komunistycznego”, to kryzys pogłębił się, zwłaszcza po referacie z XX Zjazdu w 1956 roku.

18 J. Zając, R. Zięba, *op. cit.*, s. 123.

19 W. Roszkowski, *Najnowsza Historia Polski 1945–1980*, Świat Książki, Warszawa 2003, s. 355–356.

20 M. Lubina, *Rozłam radziecko-chiński*, [w:] *Na Wschód od linii Curzona. Księga Jubileuszowa dedykowana profesorowi Mieczysławowi Smoleniowski*, red. R. Król-Mazur i M. Lubina, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014, s. 247–250.

Stosunki radziecko-chińskie systematycznie ulegały pogorszeniu, aż wreszcie w marcu 1969 roku nad graniczną rzeką Ussuri doszło do regularnych starć zbrojnych, w których po obu stronach były setki (tysiące według innych źródeł) zabitych²¹. W długiej perspektywie konflikt radziecko-chiński zmienił układ sił na świecie, zmuszając ZSRR do polityki *detente*²² ze Stanami Zjednoczonymi i krajami Europy Zachodniej²³.

W tych okolicznościach szczególną rolę zajmowali polscy komuniści, którzy posiadali wyjątkowo sprawny pion zagraniczny Komitetu Centralnego. Jak twierdził zaufany współpracownik Gomułki, Zenon Kliszko, wynikało to z faktu, iż jedność ruchu była skuteczną gwarancją dla stabilizacji granic w Europie. Z polskiej perspektywy było to szczególnie ważne, gdyż pomagało utwierdzać prawo Warszawy do Ziem Odzyskanych. W wyniku aktywności dyplomacji na spotkaniu przywódców krajów socjalistycznych w czechosłowackich Karlowych Warach w 1967 roku Gomułka uzyskał uznanie polskiej granicy zachodniej za ostateczną. Stanowiło to istotny czynnik wspierający przysze unormowanie relacji polsko-niemieckich²⁴.

Międzynarodowe aspekty Marca'68

Lata 60. XX w. charakteryzowały się odwrotem od „zdobyczy” Października. Po 1956 r. stosunkowo szybko okaza-

21 J. Eisler, *op. cit.*, s. 33.

22 *Detente* (franc. *odprężenie*) – określenie z zakresu stosunków międzynarodowych używane w odniesieniu do złagodzenia napięcia między stronami zimnej wojny w latach 70.

23 M. Lubina, *op. cit.*, s. 237–239, 257.1.

24 P. Kostikow, B. Roliński, *op. cit.*, s. 65–66.

ło się, że to, na co ekipa Gomułki skłonna była przyzwolić społeczeństwu, w żadnej mierze nie zaspokajało jego ambicji i aspiracji. Dla nowego I sekretarza KC PZPR, jak się wydaje, znacznie ważniejsze od społecznego poparcia było możliwie szybkie „pogodzenie się z aparatem” szczerze zaniepokojonym przebiegiem wydarzeń jesienią 1956 roku²⁵.

Nastroje antysemickie występowały nie tylko w Polsce, lecz w całym bloku socjalistycznym i związane były ze zwalczaniem środowisk liberalnych w partiach komunistycznych. Równocześnie nad Wisłą wkraczające w dorosłość pokolenie szukało możliwości awansu zawodowego zasilając zwolenników narodowego komunizmu. Jednak w tak ważnym miejscu jak między Niemcami a Związkiem Radzieckim trudno było sobie wyobrazić zwycięstwo modelu rumuńskiego²⁶. Szczególnie, iż wiązał się on z tendencjami totalitarnymi i potrzebą silnego przywództwa.

W kwestii tego ostatniego kandydatem na następcę Gomułki był Mieczysław Moczar (w latach 1964–1968 minister spraw wewnętrznych)²⁷. W pierwszej połowie lat 60. XX wieku wokół niego ukształtowało się niewielkie grono przyjaciół, głównie członków partii komunistycznej z czasów niemieckiej okupacji oraz żołnierzy i oficerów jej zbrojnego ramienia Gwardii, a następnie Armii Ludowej.

Trudno dziś określić autora nazwy grupy, tj. „partyzantów”²⁸. Charakteryzując ją, często akcentowano łączący ją nacjonalizm. Miał on ostrze otwarcie antyniemieckie, co

25 J. Eisler, *op. cit.*, s. 16.

26 Na temat swobody Rumunii w ramach bloku wschodniego *vid.*: M. Wil-laume, *Rumunia*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2004, s. 199–226.

27 A. Micewski, *op. cit.*, s. 203–204.

28 F. Szlachcic, *Ze wspomnień ministra spraw wewnętrznych*, [w:] „Życie Literackie”, 6 marzec 1988.

wkomponowywało się w poglądy Gomułki, a także bardziej zakamuflowane antyrosyjskie czy szerzej antyradzieckie. „Partyzanci” chętnie przeciwstawiali dobrych komunistów, którzy wojnę spędzili w okupowanym kraju i znali polską specyfikę, tym, którzy „przywędrowali ze Wschodu w szarych szynelach” i nie rozumieli sytuacji w Polsce, tylko bezkrytycznie kopiowali wzory radzieckie²⁹. „Szeptana propaganda” kształtowała przez kilka lat wizerunek Moczara jako dobrego patrioty i narodowego komunisty. Nie sposób dziś precyzyjnie określić, w jakim stopniu obraz ten przystawał do rzeczywistości³⁰.

Wewnętrzne przeobrażenia w PRL-u uległy przyspieszeniu w połowie 1967 roku, po wojnie sześciodniowej na Bliskim Wschodzie. Nieuznawanie Izraela, niedopuszczanie jego statków do Kanału Sueskiego i czynnie wroga polityka państw arabskich zaprowadziły region na skraj konfliktu zbrojnego. Bezpośrednią jego przyczyną było zablokowanie przez Egipt strategicznie ważnego portu Eljlat nad Zatoką Akaba (jedyne wyjście Izraela na Morze Czerwone).

W konsekwencji rząd izraelski zdecydował się 5 czerwca 1967 roku na nagły atak. Siły zbrojne Izraela w trakcie błyskawicznego natarcia zajęły egipski półwysep Synaj, Za-

29 W przededniu Marca 1968 r. do osób związanych z M. Moczarem obok gen. Grzegorza Korczyńskiego zaliczani byli m.in. wiceminister spraw wewnętrznych gen. Franciszek Szlachcic, komendant główny Milicji Obywatelskiej gen. Tadeusz Pietrzak, szef Wojskowej Służby Wewnętrznej gen. Teodor Kufel, osobisty sekretarz W. Gomułki Walery Namiotkiewicz oraz kilku I sekretarzy komitetów wojewódzkich jak: Józef Kępa, Stanisław Kociołek, czy Jan Szydłak, a także ludzie ze świata nauki, kultury i sztuki, m.in. Ryszard Filipiński, Kazimierz Kąkol i Jerzy Passendorfer. Niewątpliwie do kręgu osób najbliższych Moczarowi należał też gen. Wojciech Jaruzelski.

30 J. Eisler, *op. cit.*, s. 25–27.

chodni Brzeg wraz z Jerozolimą należące dotąd do Jordanii oraz fragmenty terytorium syryjskiego. W sumie opanowały obszar czterokrotnie większy od terenu swojego państwa. Już w trakcie trwania walk, 9 czerwca 1968 roku, zgromadzeni w Moskwie przywódcy państw komunistycznych poparli Arabów. Spośród przedstawicieli Bloku Wschodniego tylko Rumunia zdystansowała się od tej decyzji. Solidarnie z Moskwą i Pragą Warszawa 6 czerwca 1967 roku poparła państwa arabskie, potępiając równocześnie Izrael, a 12 czerwca zerwała stosunki dyplomatyczne z Tel-Awivem³¹.

W polskiej prasie pojawiły się nieliczne krytyczne uwagi tych działań. Dziennikarka łódzkiego „Głosu Robotniczego” Alina Grabowska dopatrywała się w tej sekwencji zdarzeń całkowitej zależności Polski od ZSRR³². Rzeczywiście z polskiej perspektywy sytuacja była kuriozalna. Wspierany przez blok wschodni prezydent Egiptu Gamal Abdel Naser popierał antysemickie organizacje przesiedleńców oraz byłych nazistów z RFN, podważających granice na Odrze i Nysie³³.

Fracja „partyzancka” uznała wojnę na Bliskim Wschodzie oraz jej polskie odniesienia za dogodny pretekst do rozpoczęcia wielkiej kampanii politycznej. Władysław Gomułka nie był antysemitą i początkowo unikał przenoszenia konfliktu żydowsko-arabskiego na grunt wewnętrzny. Mając żonę Żydówkę, mógł poczuć się zagrożony. Co ważniejsze, z Moskwy otrzymał list o niedopuszczalności manifestacji „wrogich dla Związku Radzieckiego”. Z tego względu postanowił działać. Podczas VI kongresu Centralnej Rady

31 W. Roszkowski, *op. cit.*, s. 519–520.

32 J. Eisler, *op. cit.*, s. 40.

33 W. Roszkowski, *op. cit.*, s. 519–520.

Związków Zawodowych w Warszawie 19 czerwca 1967 r. wygłosił mowę, w której znalazł się taki fragment: „w związku z tym, że agresja Izraela na kraje arabskie spotkała się z aplauzem w syjonistycznych kręgach Żydów – obywatele polskich – pragnę oświadczyć, co następuje: nie czyniliśmy przeszkód obywatelom polskim narodowości żydowskiej w przeniesieniu się do Izraela, jeśli tego pragnęli. Stoimy na stanowisku, że każdy obywatel polski powinien mieć tylko jedną ojczyznę – Polskę Ludową (...) Nie możemy pozostać obojętni wobec ludzi, którzy w obliczu zagrożenia pokoju światowego, a więc również bezpieczeństwa Polski (...), opowiadają się za agresorem”. Żydów mieszkających w Polsce nazwał Gomułka potencjalną „piątą kolumną”³⁴.

Trudno powiedzieć, czy użycie tego stwierdzenia było niezręcznością czy efektem cudzego działania. Pewną wskazówkę stanowi wspomnienie kierownika sektora polskiego w KC KPZR Piotra Kostikowa. Przywołał on rozmowę z 9 czerwca 1968 roku na szczycie Układu Warszawskiego w Moskwie między Gomułką a Leonidem Breżniewem. W czasie krótkiej nieoficjalnej rozmowy radziecki przywódca zapytał mimochodem o stosunek Polaków do polityki ZSRR na Bliskim Wschodzie. I sekretarz PZPR odpowiedział zdecydowanie, iż „nie wszyscy, ale nie będzie u nas piątej kolumny”³⁵.

Swoim nieopatrzonym wystąpieniem Gomułka sam wskazał drogę dla „antysyjonistycznej”, a w rzeczywistości antysemickiej kampanii frakcji „partyzanckiej”. Na różnych gremiach partyjnych i państwowych zwolennicy Moczara atakowali „syjonistów”, podkopując wpływy gomułkow-

34 J. Eisler, *op. cit.*, s. 42–43.

35 Cyt. za: P. Kostikow, B. Roliński, *op. cit.*, s. 68.

skiego kierownictwa i lokując swoich zwolenników. Ataki na „syjonistów” pojawiły się też podczas zjazdu prawników zdominowanego przez adherentów Moczara w końcu października 1967 roku. Nagonka antysemicka trwała również w Ludowym Wojsku Polskim, skąd usuwano oficerów pochodzenia żydowskiego. Pierwsze ważniejsze przetasowania w aparacie PZPR nastąpiły w grudniu 1967 roku, gdy na miejsce I sekretarza KW w Gdańsku Jana Ptasieńskiego, stalinowskiego wiceministra bezpieczeństwa, przyszedł z Warszawy Stanisław Kociołek³⁶.

Według Edwarda Gierka antysemicka nagonka niewątpliwie była wymierzona w Gomułkę. Stąd też jako I sekretarz Komitetu Wojewódzkiego w Katowicach poparł towarzysza „Wiesława”. Gdy bunt przeciw Gomułce narastał, przybierając postać przemówień, memoriałów i zgromadzeń, zareagował on jak konserwatysta, zwolennik *ancient regime*, który próbuje utrzymać *status quo*, żeby nie naruszyć stabilności swojego kraju³⁷. Stąd też w opinii Gierka Mo-

36 W. Roszkowski, *op. cit.*, s. 521–522.

37 U. Eco, *op. cit.*, s. 72–74. W tym kontekście wypada wspomnieć chronologicznie o: demonstracjach przeciwko zdjęciu „Dziadów”, zebraniu pisarzy zrzeszonych w Związku Literatów Polskich poświęconym ingerencji cenzury z 29 lutego, wiecu na dziedzińcu Uniwersytetu Warszawskiego 8 marca i mających miejsce protestom i strajkom w Warszawie oraz innych miastach, podczas których młodzież występowała przeciwko władzy. Aspekt ten jest w polskiej literaturze naukowej, publicystyce, a wciąż żywo wspominany, stąd ten wątek celowo został pominięty. Wypada jednak odesłać do bogatej literatury, tj. J. Eisler, *Marzec 1968. Geneza. Przebieg. Konsekwencje*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991; *idem*, *Polski rok 1968*, IPN Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2006; M. Fik, *Marcowa kultura. Wokół „Dziadów”. Literaci i władza. Kampania marcowa*, Wydawnictwo Wodnika, Warszawa 1995; A. Friszke, *Nad genezą Marca 1968. Konflikt w PZPR na Uniwersytecie Warszawskim 1965–1967*, [w:] *Polskie przemiany. Uwarunkowania i spory. Refleksje z okazji jubileuszu profesora Tadeusza Kowalika*, red. W. Brzus, Sto-

czar nie mógł zrobić nic więcej, jak tylko zrewanżować się sekretarzowi KC w Katowicach podczas wiecu w warszawskiej Sali Kongresowej (19 marca 1968 roku) skandowaniem przez salę nazwiska Gierka na przemian z partyjnym pseudonimem Gomułki – „Wiesław”³⁸.

Z całej serii wydarzeń marcowych w Polsce tylko ten incydent wzbudził poważne zainteresowanie Moskwy. Należy pamiętać, że elity polityczne Związku Radzieckiego zajmowały się wtedy głównie wydarzeniami w Czechosłowacji³⁹. Przywoływanie przez aktyw partyjny dwóch czołowych polskich komunistów rozważano na Kremlu pod kątem możliwych zmian w kierownictwie PZPR⁴⁰. Zauważalny pośpiech Moczara do stanowisk wzbudził czujność niezyczliwych mu w Moskwie ludzi, grzebiąc jego szansę na przejście władzy w Polsce⁴¹.

Interwencja w Czechosłowacji

Współpraca polsko-czechosłowacka przed 1968 roku nie układała się. Jeszcze przed drugą wojną światową te dwa kraje rywalizowały ze sobą o prymat w regionie⁴². Po okresie

warzystwie Studiów i Inicjatyw Społecznych, Warszawa 2002; P. Osęka, *Syjonisci, inspiratorzy, wichrzyciele. Obraz wroga w propagandzie marca 1968*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 1999. D. Stola, *Kampania antysyjonistyczna w Polsce 1967–1968*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2000.

38 J. Rolicki, *op. cit.*, s. 68–69.

39 P. Kostikow, B. Roliński, *op. cit.*, s. 74.

40 *Ibidem*, s. 86–87.

41 *Ibidem*, s. 65.

42 Ojciec założyciel niepodległej Czechosłowacji – Tomasz Masaryk – uważał, że Czechosłowacja bardziej zasługuje na rolę hegemonu Europy Środkowej niż Polska. Pomimo że północny sąsiad miał większy potencjał

stalinizacji w Czechosłowacji liberalizacja ustroju przebiegała dużo wolniej niż w Polsce. Czesi nie chcieli zwalniać skazanych, w tym Polaków, za którymi ujmowała się polska dyplomacja. Także na płaszczyźnie gospodarczej kooperacja się nie układała. Czesi lekceważyli zacofaną chłopską polską gospodarke⁴³.

O ile w PRL-u kulminacja antyrządowych wystąpień miała miejsce w marcu, to w Czechosłowacji fala liberalizacji dopiero wzbierała, zataczając coraz szersze kręgi. W dniu 6 kwietnia Komitet Centralny czechosłowackiej partii komunistycznej uchwalił program, zgodnie z którym mogły istnieć niezależne stronnictwa i organizacje społeczne, a cenzura i propaganda miały zostać ograniczone. Demokratyzacja w Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej (CSRS) wywoływała niepokój na Kremlu.

Stosunek Gomułki do wydarzeń w Czechosłowacji był szczególnie niechętny, gdyż w Pradze i Bratysławie otwarcie manifestowano sympatię dla ofiar pomarcowych represji. W konsekwencji 6 maja 1968 roku rząd w Warszawie zaproteutował w oficjalnej nocie wysłanej do Pragi przeciw „antypolskiej kampanii” w CSRS. Jeszcze dalej poszło kierownictwo NRD, które ostrzegало, iż „kraje socjalistyczne”

terytorialno-demograficzny, to jednak uwikłany był w konflikty z Niemcami i bolszewicką Rosją, przez co groziło mu zdaniem czeskiego męża stanu marginalizacja i zagrożenie bytu państwowego. Natomiast silna ekonomicznie Czechosłowacja mogła być wiarygodnym partnerem Zachodu. *Vid.:* P. Eberhardt, *Słowiańska geopolityka. Twórcy rosyjskiej, ukraińskiej i czechosłowackiej geopolityki oraz ich koncepcje ideologiczno-terytorialne*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2017, s. 150 oraz P. Wandycz, *Cena wolności. Historia Europy Środkowowschodniej od średniowiecza do współczesności*, tłum. T. Wyrozumski, wydanie drugie uzupełnione, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003, s. 297–298.

43 P. Kostikow, B. Roliński, *op. cit.*, s. 95.

nie mogą dłużej pozostawać obojętne na „rozwój kontrrewolucji”⁴⁴. Pozostałe kraje regionu miały już mniej zdecydowane stanowisko. Węgrzy wyrażali się bardziej oględnie. Natomiast Rumuni odcięli się od krajów socjalistycznych i nie wywierali presji na Pragę⁴⁵.

Zupełnie odmienne od poglądów władz były poglądy polskiego społeczeństwa. Nie należały w Polsce do rzadkości napisy: „Cała Polska czeka na swego Dubczeka”⁴⁶ wraz z żądaniem reform⁴⁷. W marcu z hasłem „Niech żyje Czechosłowacja” wyszli na ulicę warszawscy studenci. Kontra władz była szybka. Demonstranci znaleźli się w więzieniach. Wzmogła się agresywna kampania propagandowa przeciwstawiająca robotnikom studentów i intelektualistów⁴⁸.

Mimo to, jeśli miało się w pamięci Październik 1956 roku, porównanie Gomułki do Dubczeka wydawało się zasadne. Jednak, jak wspomina odwiedzający wówczas Warszawę Umberto Eco, wywoływało ono tylko uśmiech. Nikt tak w stolicy Polski Ludowej nie myślał. Najbardziej mu

44 Nie wiadomo, kiedy w odniesieniu do wydarzeń w Czechosłowacji pojawił się termin kontrrewolucja. Z pewnością użyli go jako pierwsi czescy komuniści. Upowszechnił go jednak szef działu KC KPZR ds. czechosłowackich. W ZSRR wspomniany termin miał jednak dużo bardziej ważne znaczenie niż nad Wełtawą, gdzie każde zaburzenie porządku nazywano rewolucją

45 W. Roszkowski, *op. cit.*, s. 551.

46 Alexander Dubczek – słowacki działacz komunistyczny, który 5 stycznia 1968 r. został I sekretarzem Komunistycznej Partii Czechosłowacji. Lider „Praskiej Wiosny”, czyli zmian w życiu społecznym i politycznym, będącej w rzeczywistości programem liberalizacji systemu komunistycznego w Czechosłowacji. W wyniku interwencji państw Układu Warszawskiego w sierpniu 1968 r. został zmuszony do zaniechania reform, a następnie pozbawiono go wszystkich stanowisk partyjnych.

47 J. Zając, R. Zięba, *op. cit.*, s. 127.

48 U. Eco, *op. cit.*, s. 37–39.

przychylni zauważali co najwyżej, iż był to „człowiek uczciwy i przyzwoity, o prostych ideach”, który nie zgadzał się z wynaturzeniem stalinizmu. Nie przeszkadzała mu jednak cenzura⁴⁹.

Pamiętając rozwój wydarzeń w październiku 1956 roku, gdy niewiele brakowało, by Polska stała się przedmiotem radzieckiej inwazji, kuriozum stanowi fakt, że w 1968 roku Gomułka znalazł wspólny język z konserwatywnym przywódcą NRD Walterem Ulbrichtem i, jak wynika z niektórych przekazów, wspólnie z nim zabiegał u Breżniewa o interwencję w Czechosłowacji. W ten sposób W. Gomułka stał się współsprawcą „doktryny Breżniewa”^{50 51}.

Według Jana Nowaka Jeziorańskiego I sekretarz PZPR parł do inwazji na Czechosłowację, gdyż obawiał się, podobnie jak Ulbricht, sukcesu „czechosłowackiego eksperymentu”, co groziłoby powtórzeniem się takich zmian w ich krajach⁵². Podobną opinię wyrażał, dużo bliższy centrum decyzyjnego Gierek, który przekonywał, iż Gomułka „wierzył (...) święcie, że w razie powodzenia reform czechosłowackich zwiększy się wobec Polski zagrożenie niemieckie. Często powoływał się na dane wywiadowcze, z których

49 *Ibidem*, s. 71–72.

50 Doktrynę zastosowano już za rządów N. Chruszczowa, za jej ojca chrzestnego uznać można ówczesnego ambasadora na Węgrzech Jurija Andropowa. Jednak dopiero za panowania L. Breżniewa nabrała ostatecznych kształtów i kilkakrotnie mówili o niej w oficjalnych wypowiedziach przywódcy ZSRR. *Vid.*: T. Urban, „Doktryna Breżniewa” – „Doktryna ograniczonej suwerenności”, a „Praska wiosna”, [w:] „Studenckie Zeszyty Rosjoznawstwa”, nr 2 (8)/2008, s. 53–55. Tam też bogata bibliografia dotycząca tego zagadnienia.

51 J. Rolicki, *op. cit.*, s. 64.

52 J. Nowak Jeziorański, *Polska z oddali. Wojna w eterze – wspomnienia*, t. II: 1956–1970, Odnowa, Londyn 1988, s. 262.

wynikało rosnące zagrożenie naszej południowej flanki”⁵³. Autor dwudziestowiecznej historii Czechosłowacji, Jan Tomaszewski zauważa: „herezja praska była o wiele groźniejsza niż w 1948 roku herezja jugosłowiańska. (...) W dalszej perspektywie dynamika procesu rewolucyjnego mogła doprowadzić do stopniowej erozji socjalizmu oraz do utraty władzy przez komunistów”⁵⁴.

Dyskusje o wydarzeniach w Czechosłowacji toczyły się na spotkaniu przywódców partii komunistycznych w Moskwie 8–9 maja a następnie w Warszawie 14–15 lipca 1968 roku⁵⁵. Podczas tego drugiego spotkania, bez udziału przedstawicieli Czechosłowacji, według relacji Kostikowa Gomułka opowiedział się przeciw dotychczasowej taktyce negocjacyjnej opierającej się na grupowym dyscyplinowaniu Czechów i powstrzymywał Breżniewa przed decyzją o interwencji⁵⁶.

Równie sceptyczny odnośnie do wkroczenia do Czechosłowacji był przywódca Węgier Janos Kadar, który przed przyjazdem do Polski odbył sekretną rozmowę z Dubczekiem w Bratysławie. Podzielił się z pewnością swoimi wątpliwościami z polskim gospodarzem spotkania. Nie miał jednak tyle czasu, by zmienić jego stanowisko. Zapewne sceptycyzm polskiego przywódcy wobec militarnego rozwiązania kryzysu wynikał z faktu, iż Gomułka porównywał okoliczności Października 1956 z ówczesną sytuacją w Pradze, co pozwalało mu lepiej zrozumieć wahania czechosłowackiego lidera komunistów⁵⁷.

53 J. Rolicki, *op. cit.*, s. 65.

54 Cyt. za: J. Tomaszewski, *Czechosłowacja*, Trio, Warszawa 1997, s. 218–219.

55 J. Zając, R. Zięba, *op. cit.*, s. 126.

56 P. Kostikow, B. Roliński, *op. cit.*, s. 106.

57 *Ibidem*, s. 112.

Nie mniej, jak zauważa Antoni Czubiński, „kierownictwo PZPR z Gomułką na czele było bardzo zaniepokojone dążeniem Czechów do wyjścia z Układu Warszawskiego, stworzenia odrębnego bloku z Jugosławią i Rumunią (myśl o powrocie do idei Małej Ententy) i podjęcia współpracy z RFN⁵⁸. Znając obawy Gomułki, służby Związku Radzieckiego udostępniły swoim polskim odpowiednikom informacje o tym, że Czesi próbują zaangażować RFN i z pomocą Niemców stworzyć rewizjonistyczny sojusz. To skłoniło Gomułkę do poparcia Breżniewa⁵⁹. W ten sposób przekonano I sekretarza PZPR, który obawiał się o bezpieczeństwo zachodniej granicy Polski na Odrze i Nysie Łużyckiej⁶⁰.

Poprzedzając interwencję w Czechosłowacji dwustronne rozmowy z drugiej połowy sierpnia 1968 roku w Czernej nad Cisą prowadzone przez Breżniewa i Dubczeka przyniosły tylko pozorne złagodzenie napięcia. Co wieczór radziecka delegacja przekraczała granicę, gdzie przywódca KPZR dyskutował z liderami innych środkowoeuropejskich partii komunistycznych. Wówczas Gomułka nie miał już wątpliwości. Oferował nawet wykorzystanie terytorium PRL jako bazy wypadowej. Zastanawiając się nad różnymi aspektami, stwierdzić miał do radzieckich gospodarzy, iż jeśli nie będzie interwencji w CSRS, to on nie gwarantuje, jak potoczą się wypadki w Polsce w najbliższych miesiącach⁶¹.

Inwazja pięciu państw (Bułgarii, NRD, PRL, Węgier i oczywiście ZSRR) na terytorium Czechosłowacji okre-

58 Cyt. za: A. Czubiński, *Dzieje najnowsze Polski 1944–1989*, Wielkopolska Agencja Wydawnicza, Poznań 1992, s. 400.

59 P. Kostikow, B. Roliński, *op. cit.*, s. 98.

60 J. Zając, R. Zięba, *op. cit.*, s. 127.

61 W. Roszkowski, *op. cit.*, s. 552.

ślano jako zdławienie dążeń demokratycznych w bloku komunistycznym albo jako rozprawę z kontrrewolucją inspirowaną przez Sojusz Północnoatlantycki i zachodni imperializm⁶². Tuż po rozpoczęciu interwencji wojsk Układu Warszawskiego, 21 sierpnia 1968 roku, Gomułka ocenił w wypowiedzi dla dziennikarzy, że: „dla nas główną rzeczą jest to, aby (...) nie dopuścić do oderwania Czechosłowacji od obozu socjalistycznego, nie dopuścić do osłabienia Układu Warszawskiego, do zmiany układu sił w Europie, gdyż to wszystko godzi w nasze żywotne interesy. I my musimy widzieć i patrzeć nie tylko na dzień dzisiejszy (...), nie tylko czekać na to, czy jutro, nawet może za parę miesięcy nic nam nie będzie groziło, żadna wojna, czy jeszcze nam nie zabrano Ziemi Odzyskanych, czy jeszcze nie zlikwidowano NRD”⁶³.

Rola, jaką odegrał Gomułka w przygotowaniu inwazji CSRS, wzmocniła jego pozycję w PZPR. Kreml docenił jego gorliwość, a sprawa zagrożenia „socjalizmu” w Czechosłowacji zmieniła zainteresowania propagandy partyjnej. Tematy „antysyjonistyczne” traciły rozmach. Wszyscy główni aktorzy na tym skupiali swoją narrację. Już 31 sierpnia 1968 roku premier rządu Józef Cyrankiewicz na wiecu w Warszawie wspominał o „naszych chłopcach” w CSRS, „synach, a może czasem i wnukach żołnierzy Września”⁶⁴. Z kolei gen. Wojciech Jaruzelski zauważył na

62 P. Kostikow, B. Roliński, *op. cit.*, s. 94.

63 Cyt. za: A. Czubiński, *op. cit.*, s. 400.

64 W dalszej części premier rządu mówił także: „Stanowimy dziś człon wielkiego systemu zbiorowego bezpieczeństwa, którego filarem jest ZSRR, a ujęciem formalnym – Układ Warszawski i dwustronne układy z krajami socjalistycznymi. Brak takiego systemu zdecydował o naszej wrześnieowej klęsce. Lecz nasz system sojuszniczy góruje nad każdym innym, oprócz wspólnego i narodowego interesu, łączy nas i spada idea

spotkaniu we Wrocławiu, iż „procesy kontrrewolucji wystąpiły na powierzchnię”, lecz że „konieczna pomoc przyszła w porę”. Sam Gomułka zapewniał natomiast 8 września: „mieliśmy więcej danych niż ktokolwiek inny, aby określić stopień zagrożenia socjalizmu w CSRS i wynikające z tego niebezpieczeństwa dla naszej partii i narodu”⁶⁵. Gierek perorował o „agentach imperializmu” w Czechosłowacji, a 15 września również Moczar pochwalił Gomułkę za inwazję na Czechosłowację⁶⁶.

Podsumowanie

Blisko rok po interwencji w Czechosłowacji, 5–17 czerwca 1969 roku, odbyła się w Moskwie światowa narada partii komunistycznych. Delegacja PZPR pod przewodnictwem Gomułki należała do najbardziej aktywnych zwolenników Kremla, a Gomułka powiedział na końcowym posiedzeniu: „KPZR jest równa (...), ale jest pierwszą partią wśród równych”. Było to stanowisko zupełnie różne od jego wcze-

sojalizmu, której wszyscy służymy, działamy i nie przestaniemy (...) *ni-gdy więcej Wrzesnia* oznacza nie pozwalać wspólnie na nieprzestrzeganie zmiany układu sił w Europie, tak jak w międzywojniu, nie pozwolić na rozzuchwalenie się sił odwetowych militarysty zachodnoniemieckiego”, *vid. Wrzesień wiecznie żywy przypomnieniem, a zarazem ostrzeżeniem i nakazem czujności. Przemówienie wygłoszone przez Prezesa Rady Ministrów PRL, tow. Józefa Cyrankiewicza na antywojennym wiecu w Warszawie, 31 sierpnia 1968 r.*, [w:] *Aktualne problemy Czechosłowacji i nasze stanowisko*, Zakład Propagandy i Agitacji Głównego Zarządu Politycznego WP, Warszawa wrzesień 1968, s. 31–34.

65 *Vid. Słuszna jest droga polityczna po której Partia prowadzi Naród. Przemówienie wygłoszone przez I Sekretarza KC PZPR tow. Władysława Gomułkę na Centralnych Dożynkach w Warszawie, 8 września 1968 r.*, [w:] *Aktualne problemy...*, s.7–20.

66 W. Roszkowski, *op. cit.*, s. 554.

śniejszych tez, gdy opowiadał się za równością wszystkich państw bloku wschodniego i partii komunistycznych. Gomułka uzyskał w bloku wschodnim pozycję istotnego filaru radzieckiego panowania w Europie Środkowo-Wschodniej⁶⁷. Było to wynikiem złączenia interesów supermocarstwa, jakim był ZSRR, z percepcją zagrożeń dla bezpieczeństwa Polski Gomułka. Skutkowało to zwiększeniem jego poparcia dla linii ideologiczno-politycznej KC PZPR i lojalnością wobec Moskwy⁶⁸.

Źródła:

Aktualne problemy Czechosłowacji i nasze stanowisko, Zakład Propagandy i Agitacji Głównego Zarządu Politycznego WP, Warszawa wrzesień 1968.

Czubiński A., *Dzieje najnowsze Polski 1944–1989*, Wielkopolska Agencja Wydawnicza, Poznań 1992.

Gawin D., *Wielki zwrot. Ewolucja lewicy i odrodzenie idei społeczeństwa obywatelskiego 1956–1976*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013.

Eberhardt P., *Słowiańska geopolityka. Twórcy rosyjskiej, ukraińskiej i czechosłowackiej geopolityki oraz ich koncepcje ideologiczno-terytorialne*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2017.

Eco U., *Mój 1968. Po drugiej stronie muru*, tłum. Jarosław Mikołajewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

Eisler J., *Marzec 1968. Geneza. Przebieg. Konsekwencje*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1991.

Eisler J., *Polski rok 1968*, IPN Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2006.

Fik M., *Marcowa kultura. Wokół „Dziadów”. Literaci i władza. Kampania marcowa*, Wydawnictwo Wodnika, Warszawa 1995 .

⁶⁷ *Ibidem*, s. 562.

⁶⁸ J. Zając, R. Zięba, *op. cit.*, s. 128.

Friszke A., *Nad genezą Marca 1968. Konflikt w PZPR na Uniwersytecie Warszawskim 1965–1967*, [w:] *Polskie przemiany. Uwarunkowania i spory. Refleksje z okazji jubileuszu profesora Tadeusza Kowalika*, red. W. Brus, Stowarzyszenie Studiów i Inicjatyw Społecznych, Warszawa 2002.

Grzebałkowska M., *1945. Wojna i pokój*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Agora, Warszawa 2015.

Jeziorański Nowak J., *Polska z oddali. Wojna w eterze – wspomnienia*, t. II: 1956–1970, Odnova, Londyn 1988.

Kostikow P., Roliński B., *Widziane z Kremla. Moskwa. Warszawa. Gra o Polskę*, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa 1992.

Lubina M., *Rozłam radziecko-chiński*, [w:] *Na Wschód od linii Curzona. Księga Jubileuszowa dedykowana profesorowi Mieczysławowi Smoleniowski*, red. R. Król-Mazur i M. Lubina, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

Micewski A., *Współrzędzić czy nie kłamać? Pax i Znak w Polsce 1945–1976*, Libella, Paryż 1978.

Oseka P., *Syjonści, inspiratorzy, wichrzyciele. Obraz wroga w propagandzie marca 1968*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 1999

Rolicki J., *Edward Gierek: przerwana dekada*, Wydawnictwo Fakt, Warszawa 1990.

Roszkowski W., *Najnowsza Historia Polski 1945–1980*, Świat Książki, Warszawa 2003.

Stola D., *Kampania antysyjonistyczna w Polsce 1967–1968*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2000.

Szlachcic F., *Ze wspomnień ministra spraw wewnętrznych*, [w:] „Życie Literackie”, 6 marzec 1988.

Tomaszewski J., *Czechosłowacja*, Trio, Warszawa 1997.

Winiewicz J., *Co pamiętam z długiej drogi życia*, Wydawnictwo Poznańskie, Warszawa 1985.

Urban T., „Doktryna Breżniewa” – „Doktryna ograniczonej suwerenności”, a „Praska wiosna”, [w:] „Studenckie Zeszyty Rosjoznawstwa”, nr 2 (8)/2008.

Wandycz P., *Cena wolności. Historia Europy Środkowowschodniej od średniowiecza do współczesności*, tłum. T. Wyrozumski, wydanie drugie uzupełnione, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.

Willamee M., *Rumunia*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2004.

Zajac J., Zięba R., *Polska w stosunkach międzynarodowych 1945–1989*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.

Biogram: Wojciech Łysek – doktor nauk społecznych w zakresie nauk o polityce. Uczestnik grupy badawczej w koordynowanym przez Uniwersytet w Trydencie projekcie „La Grande Guerra + 100” (2014–2016). Zainteresowania badawcze: obszar post-radziecki i polska polityka wschodnia.

Epilog

Alexis de Tocqueville uważał, że gdy wielkie rewolucje zwyciężają, ich przyczyny przestają istnieć, a ich własny sukces czyni je niezrozumiałymi¹. Mamy nadzieję, że lektura okazała się owocna lub chociaż przyjemna – a najlepiej jedno i drugie. Jakiegokolwiek podsumowania czy próby wyciągnięcia wniosków wydają nam się sprzeczne z duchem kontrkultury – wierzymy, że każdy będzie poszukiwał odpowiedzi na własną rękę. Przekornie – zamiast morałów czy postulatów – stawiamy na zakończenie kolejne pytanie: czy przyczyny szalonych roszczenia i dezyderaty kontrkultury przestały istnieć?

My, za Tomaszem Maślanką, zachęcamy do mikrorewolucji codzienności², przekonani, że – mniej lub bardziej świadomie – stale jesteśmy ich uczestnikami, nie tylko w okragłą rocznicę wybuchu kontestacji. Jednocześnie pragniemy podziękować autorom wszystkich tekstów, osobom wykonującym korektę i skład tekstu, drukarni, naszym styczniowym prelegentom, gościom specjalnym, Wojcie-

1 A. de Tocqueville, Dawny ustrój i rewolucja, przekł. H. Szumańska-Grossowa, Kraków 1994.

2 T. Maślanka, Kontrkultura, Kraków 2017.

chowi Burszcie – za inspirację, Instytutowi Kulturoznawstwa UAM, a w szczególności pani dyrektor i paniom sekretarkom za nieocenioną pomoc, Centrum Kultury Zamek za piękne obrusy, autorowi okładki za trafne zdjęcie, naszym przyjaciołom pomagającym nam w organizacji oraz sobie samym za cierpliwość, zapał i udaną współpracę. *Peace!*

Alicja&Marcin
Europejskie Stowarzyszenie Kulturoznawcze

Spis treści

Prolog	5
--------------	---

CZĘŚĆ I: GENEZA

Maciej Kijko (Poznań), <i>Ukryta praca kontrkultury</i>	13
Anna Wyrwik (Kraków), <i>Beat Generation – fakty i mity</i> . . .	31

CZĘŚĆ II: MODA I SZTUKA

Magdalena Chomiak (UMK), <i>Moda końca lat 60. XX wieku jako wyraz buntu i idei wolności</i>	49
Justyna Michalik (Warszawa), <i>Nie/możliwe połączenia – akcjonizm wiedeński i happening Kantora</i>	67
Marcin Słowiński (Poznań), <i>Upokorzenie i walka o pokój</i> . . .	93
Presiła Grzymek (Kraków), <i>Nowa poezja polska w perspektywie kontrkulturowej</i>	109

CZĘŚĆ III: FILM

Paulina Kajzer (Poznań), <i>Kontrkultura a historia festiwalu filmowych – rozważania</i>	129
Barbara Pitak-Piaskowska (Toruń), <i>Let the Sunshine In – musical Hair wciąż aktualny?</i>	147

CZĘŚĆ IV: NOWE TECHNOLOGIE

Anna Paprzycka (Poznań), <i>Czy wirtualna rzeczywistość jest odpowiedzią na kontrkulturową potrzebę transcendencji?</i>	167
---	-----

CZEŚĆ V: MUZYKA

- Jakub Kosek (Kraków), *Alice Cooper: wizerunki (kontr)kulturowego prowokatora rocka* 191
- Łukasz Cebula (Poznań), *Muzyczne „drugie odrodzenie ludowe” (second folk revival) i ruch kontrkulturowy lat 60.* . . 211
- Kinga Śmigielska (Poznań), *Zjawisko lo-fi jako alternatywa dla norm i technik produkcyjnych reprezentowanych przez główny nurt przemysłu muzycznego* 229

CZEŚĆ VI: DUCHOWOŚĆ

- Piotr Kałowski (Warszawa), *Ostatnia mniejszość: Kontrkultura lat 60. i ruch antypsychiatrii* 251
- Beata Hoffmann (Warszawa), *Odmiennie stany świadomości: od kontestacji do konsumpcji.* 277
- Sergiusz Anoszek (Warszawa), *Kontrkultura a nowe ruchy religijne: nowa duchowość amerykańska dekady Flower Power.* . 305
- Tomasz Królak (Warszawa), *Eliade – Castaneda – Harner. Przemiana i popularyzacja (neo)szamanizmu* 339
- Siarhei Yenin (Warszawa), *Szamanizm miejski. Praktyki szamańskie z dala od natury* 369

CZEŚĆ VII: POLITYKA

- Krzysztof Kamiński (Warszawa), *Miłość w czasach apokalipsy – krytyczne spojrzenie na obraz wojny wietnamskiej i ruchu antywojennego w kulturze masowej* 397
- Xawery Stańczyk (Warszawa), *Lenin z irokezem. Soc-art, lewicowa kontestacja i nadidentyfikacja z symbolami władzy w Polsce późnego socjalizmu.* 419

Wojciech Łysek (Ostrowiec Świętokrzyski), *Przeciw kontrrewolucji. Miejsce Polski w Bloku Wschodnim w kontekście wydarzeń z 1968 roku* 469

Epilog 493

Rok 1967 – słynne, przede wszystkim amerykańskie, Lato Miłości. Rok 1968 – wybuch protestów określanych jako studenckie. Rok 1969 – pierwszy festiwal Woodstock. Na przestrzeni tych trzech lat kontrkulturowy ruch przeżywał swoje wzloty i upadki i wielokrotnie zmieniał sposób działania. Od próby zaszczerpienia powszechnej ideologii miłości poprzez rewolucję totalną aż po społeczny eskapizm. Pół wieku później zapytujemy – za Wojciechem Bursztą – co nam zostało z tamtych lat. Chcemy dokonać wszechstronnego rozrachunku z proponowanymi przez kontrkulturę postulatami, zadać nowe pytania o jej dziedzictwo, spojrzeć na nią z wielu perspektyw, włączając tak kontekst ówczesny, jak i obecny.

Niniejsza publikacja to próba rozliczenia się z kontrkulturową spuścizną na obszarze mody i sztuki, filmu, nowych technologii, muzyki, duchowości i polityki. Wraz z Autorami stawiamy pytanie o genezę, przebieg oraz skutki zrywu lat 60. Czytelnika zaś przekonujemy, że mimo upływu kilku dekad nadal warto żądać niemożliwego, jeżeli nie w formie nieograniczonej rebelii, to przynajmniej we własnych mikrorewolucjach codzienności.