

Mody. Teorie i praktyki

Literatura i sztuka

tom 6

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY

Mody. Teorie i praktyki

pod redakcją
Elżbiety Winieckiej



Poznań 2018
WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT OF THE ARTS AND SCIENCES
<http://www.ptpn.poznan.pl> dystrybucja@ptpn.poznan.pl

GŁÓWNY REDAKTOR WYDAWNICTW PTPN
Tomasz Sobieraj

RECENZENCI
Izolda Kiec, Seweryna Wyślouch

REDAKTOR NAUKOWY SERII
LITERATURA I SZTUKA
Agata Stankowska

REDAKCJA
Małgorzata Szkudlarska

PROJEKT OKŁADKI I WNĘTRZA, SKŁAD
Marcin Markowski

Copyright © Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2018

Wydano z pomocą finansową Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ISBN 978-83-7654-391-8
ISSN 2353-3897

SKŁAD
Małgorzata Nowacka

*Profesorowi Ryszardowi K. Przybylskiemu
– wytrwałemu tropicielowi nowych kierunków myślenia –
na siedemdziesiąte urodziny*

ofiarują

wdzięczni przyjaciele i uczniowie

Spis treści

Elżbieta Winiecka, <i>Przedmowa</i>	9
Teorie	
Ewa Domańska, <i>Luka paradygmaticzna we współczesnej humanistyce</i>	17
Elżbieta Winiecka, <i>Pochwała mody. O kontekstach współczesnej refleksji humanistycznej</i>	33
Jacek Wachowski, <i>O modzie i modach</i>	55
Agnieszka Czyżak, <i>Modne sfery, staroświeckie miejsca, zamknięte przestrzenie</i>	69
Agata Stankowska, <i>Nieosiągalne i konieczne. Przyczynek do preposteryjnej historii „obrazu prawdziwego”</i>	81
Krzysztof Hoffmann, <i>Dekonstrukcja (jest) w modzie. Uwagi o teorii i praktyce lat 80. i 90.</i>	101
Agnieszka Jelewska, Michał Krawczak, <i>W pyłach filozofii. Kiedy myśl staje się towarem</i>	111
Konrad Dominas, <i>O skomplikowanych modach w popkulturze. Zabawki w świecie współczesnych uniwersów kulturowych</i>	125
Praktyki	
Jerzy Borowczyk, Krzysztof Skibski, <i>Magazyny modystów, czyli kilka notatek na marginesach Fantazego Słowackiego i Paryskiego splinu Baudelaire’a</i>	141
Agnieszka Rydz, <i>Moda okupacyjna w Paryżu i w Warszawie</i>	165
Zbigniew Kopeć, <i>O tym, dlaczego Leopold Tyrmand nie ważył się po Nowym Świecie w rubaszce</i>	185
Anna Legeżyńska, <i>W literackiej garderobie Leopolda Tyrmanda</i>	195
Marta Wiśniewska, <i>Moda na Tyrmanda</i>	217
Agnieszka Gajewska, <i>Moda i design w długich latach sześćdziesiątych – inspiracje Lemowskie</i>	231

Michał Januszkiewicz, <i>Antybohater – człowiek z Rosji (?) Wstępne rozpoznania</i>	243
Piotr Śliwiński, <i>Ten niemodny, niemądry prosty człowiek/ Ta modna poezja polityczna</i>	253
Bogusław Bakula, <i>Filozofia wina Béli Hamvasa. Przyczynek do enologicznej historii Europy Środkowej na tle literackim</i>	263
Piotr Łuszczkiewicz, <i>Miasto jako metafora kulturowej (nie)przynależności na przykładzie Kalisza</i>	285
Marcin Telicki, <i>Ładne wrogiem dobrego. O ironii w tomie Jak przestałem kochać design Marcina Wichy</i>	299
Bibliografia	313
Indeks	333

Przedmowa

Niniejszy zbiór rozpraw poświęcony modom w literaturze, kulturze i nauce ukazuje się jako szósty tom w serii „Literatura i Sztuka”. Ma on charakter szczególny, ponieważ dedykowany jest Profesorowi Ryszardowi Kazimierzowi Przybylskiemu z okazji Jego siedemdziesiątych urodzin. Książka napisana została przez przyjaciół i uczniów Profesora, pragnących w ten sposób okazać Mu swoją sympatię i wdzięczność. Każdy umieszczony w tym tomie tekst jest prezentem – i jako urodzinowy dar mówi sam za siebie. Najwięcej – rzecz jasna – winien mówić adresatowi, choć pisany był z myślą o wszystkich, których ciekawi zarysowana w tytule problematyka. Zgromadzone tutaj artykuły są także świadectwem siły osobowości Profesora, którego wielorakie zainteresowania, zamaszyste i wymagające nie lada wyobraźni wizje, eleganckie i elokwentne wywoły oddziaływały na współautorów tej publikacji.

Przez wszystkie lata swojej pracy akademickiej Ryszard Kazimierz Przybylski przyzwyczaił swoich współpracowników i studentów do tego, że cały czas przekracza granice tego, co już rozpoznane, oswojone, z punktu widzenia badawczych zamierzeń bezpieczne i przewidywalne. Unaocznia to najlepiej Jego naukowa droga, która zaczęła się w roku 1973 pod skrzydłami dwóch wybitnych profesorów: Jerzego Ziomka i Jerzego Kmity. Poznawcza ciekawość poprowadziła Go od zainteresowań strukturalizmem i wypracowaną na tym gruncie teorią komunikacji literackiej (*Autor i jego sobowtór*, 1987), uzupełnionej o konteksty filozoficzne,

do odkrywania i udostępniania polskiemu odbiorcy literatury emigracyjnej. Prace nad nią zaowocowały pierwszą w Polsce autorską monografią naukową na temat twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (*Być i pisać: o prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, 1991). Ryszard K. Przybylski współredagował także (z prof. Seweryną Wyślouch) tom zbiorowy *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim* (1991), wręczony pisarzowi podczas uroczystości nadania mu doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

A potem powędrował dalej, przez zawiłe labirynty paradygmatycznych przekształceń współczesnej kultury i sztuki po upadku komunizmu. Kolejna książka – *Wszystko inne. Szkice o literaturze, kulturze i sztuce*, 1994 – to komentarz do zmieniającej się po 1989 roku polskiej kultury. W esejach poświęconych poezji, prozie i sztukom plastycznym Przybylski diagnozował stan świadomości polskiego społeczeństwa i jego sposoby radzenia sobie z naporem nowych realiów oraz rosnącym wpływem kultury popularnej. Ta ekspansja popkultury, która w coraz większym stopniu zawłaszczać zaczęła społeczną wyobraźnię, stała się najbardziej symptomatycznym zjawiskiem nowych czasów, któremu Ryszard K. Przybylski przyglądał się z uwagą. To wtedy powstała opowieść o bohaterze kultury popularnej, Leopoldzie Tyrmandzie (*O tym jak Leopold Tyrmand wałęsał się po świecie kultury popularnej*, 1998).

Później zaś szedł wąską, wydeptywaną dopiero ścieżką przygód metodologicznych humanistyki przełomu wieków aż do współczesnej transdyscyplinarnej synergii sztuki, nauki i technologii, w której badacz literaturoznawca na nowo musi zdefiniować swoje miejsce i zadania.

Zaciekawieniom literaturoznawczym Profesora cały czas towarzyszyła inna pasja: zainteresowanie teatrem i sztukami plastycznymi (*Ścieżka malowania. O twórczości Andrzeja Macieja Łubowskiego*, 1996). Dlatego tych obszarów: literatury, sztuki i filozofii w Jego przypadku rozdzielać nie należy – uprawiał bowiem badania interdyscyplinarne już wtedy, kiedy w literaturoznawstwie obowiązywała zasada autonomii i niezależności dyscyplin humanistycznych. Niebywała poznawcza ruchliwość, nieustanny gest sięgania ku temu, co nowe, porzucania tego, co już rozpoznane lub – *nomen omen* – popularne, cechuje wszystkie naukowe poczynania Przybylskiego.

Za tą potrzebą mierzenia się z nowymi wyzwaniem kulturowej rzeczywistości kryje się swoisty przymus przekraczania i znoszenia granic między dyscyplinami, dyskursami, ale też między ludźmi i ich projekcjami świata. Profesor Przybylski na swoim przykładzie uczy kolejne pokolenia polonistów, że humanistyka w każdym czasie – czy to w swej klasycznej, dwudziestowiecznej jeszcze odsłonie, czy też już w nowym, próbującym przełamać kryzys wciele-

niu jako *nowa humanistyka* – sięgać winna w przyszłość. Mocno osadzona we współczesnym świecie musi być przestrzenią dialogu i negocjacji racji, ale też projektantką wizji tego, co jeszcze może się zdarzyć.

*

Mody w ujęciu poznańskich badaczy przyzwyczajonych do rozmachu Profesorskiej myśli okazały się pojęciem niezwykle pojemnym. Stały się swoistym hiperłączem, pozwalającym zestawić i zespolić ze sobą osobiste doświadczenia piszących, którzy bez wyjątku nawiązują albo do naukowych dokonań Ryszarda K. Przybylskiego, albo do swoich z Nim towarzysko-intelektualnych peregrynacji, z problemem, którego ranga i wszędobylstwo wydają się we współczesnej kulturze nie do zakwestionowania.

Moda stała się figurą odzwierciedlającą charakter współczesnego życia społecznego i kultury. Tak jedną, jak i drugie cechują nieustanny ruch i zmiana. „Studium mody, kłopotów tożsamościowych czy metamorfoza utopii to kilka z owych «ziarenek piasku», w których Wiliam Blake usiłował «zobaczyć świat» [...]. Światem, jaki da się wypatrzeć w tych paru ziarenkach piasku, jest świat, który my wszyscy, tubylcy płynnie nowoczesnej epoki, pospołu zamieszkujemy” – pisał kilka lat temu Zygmunt Bauman¹ o tendencjach w kulturze XXI wieku. Coraz częściej to podporządkowanie rytmu społecznych przemian modom udziela się też życiu intelektualnemu.

Moda to dziś słowo-klucz, pojęcie-worek, jak też (przede wszystkim) fenomen opisujący specyfikę naszego świata już nie tylko w sferze kultury popularnej, ale – nierzadko – także w obrębie humanistycznej refleksji, która pod wpływem postulatów innowacyjności, poznawczej atrakcyjności i odkrywczości rozwija się w przyspieszonym i zmultiplikowanym rytmie poszukiwań, odkryć i wymiennych konceptów. Odzwierciedlają one próby opisania współczesnego świata człowieka, ciągle na nowo określającego swoje relacje ze sztuką, naturą, technologią, nauką, a koniec końców z całą możliwie szeroko pojmowaną współczesnością w jej złożoności, komplikacji i nieoczywistości.

Czy tego chcemy, czy nie – rytm naukowej pracy humanistów wyznaczają nowe trendy, zwroty i idee, których celem coraz rzadziej jest wyjaśnienie zjawisk, choć trochę zbliżające nas do ich zrozumienia (ale zrozumienia czego? – skoro zamiast trwałych, stabilnych obiektów, dzisiejsza kultura oferuje sieć dynamicznie przekształcających się procesów, przepływów i działań), coraz

¹ Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, s. 46.

powszechniej zaś – uchwycenie krótkotrwałych fenomenów i specyfiki ich zmian w jednej z możliwych perspektyw i dostępnych słowników. A że każdy z nich oferuje jedynie częściowy ogląd, żaden punkt widzenia nie jest wystarczający ani ostateczny. Proponowane rozwiązania nie wykluczają się więc, ale dopełniają, niekiedy oświetlają z różnych stron to samo zjawisko, czasem zaś – stanowią głosy przeciwstawne i nie do pogodzenia w ramach jednej optyki. Nie sposób jednak uznać uprzywilejowania i dominacji jednej z nich.

Wszystkie zaproponowane w niniejszym tomie sposoby konceptualizacji zjawiska mody, taktyki jej rozumienia, składają się zatem na wielogłosowy, różnobarwny i różnojęzyczny krajobraz współczesnej refleksji humanistycznej. Jeśli miałabym wskazać ich cechę wspólną, byłoby to może wyczulenie na chwilowość i kruchość wszelkich naukowych ustaleń, a także – charakteryzująca przede wszystkim teoretyków i badaczy literatury – uważność wobec hermeneutycznego i semiotycznego szczegółu, detalu, z którego humanista potrafi z niezrównaną wirtuozerią wyciągnąć najdalej idące wnioski.

Warto zatem czytać artykuły zgromadzone w tym tomie jako odrębne propozycje metodologiczne, definiujące – wprost lub domyślnie – modę bądź jako zjawisko obserwowane w świecie kultury popularnej, ograniczone do źródłowego obszaru stylów ubierania, lub też – szerzej, a nawet bardzo szeroko – jako nadrzędny problem dzisiejszego świata, z włączeniem doń refleksji intelektualnej: filozoficznej i historycznej. Liczba i niewspółmierność nowych konceptualizacji wpływają zarówno na sposób prowadzenia refleksji, jak i na jej wyniki, które cenione są nie tylko ze względu na swą wartość poznawczą, lecz (niekiedy przede wszystkim) z powodu atrakcyjności, podatności na przekształcenia i przechwycenia przez kulturę popularną. Ta ostatnia zaś – co do tego nikt z autorów nie ma złudzeń – sprowadza każde zjawisko do powierzchowności zmysłowo atrakcyjnych zjawisk, które mają przez moment przykuć uwagę odbiorcy, by za chwilę zniknąć bez śladu.

*

Trudno wśród autorów niniejszego tomu szukać entuzjastów procesów *umodowienia* życia intelektualnego. Ów delikatnie sygnalizowany sceptycyzm wydaje się jednak warunkiem niezbędnym, by podjąć nad samym zjawiskiem refleksję. W tekstach zgromadzonych w tomie daje o sobie znać zarówno skłonność do podejmowania namysłu nad mechanizmami socjologicznymi, politycznymi i estetycznymi mody jako takiej, jak i nad tym, by opisywać je

w oparciu o konkretne realizacje. Pierwsze znalazły swoje miejsce w dziale *Teorie*, choć przyporządkowanie to jest umowne i nieoczywiste. Podobnie jak praktyczny charakter tekstów z działu *Praktyki* jest zaledwie metaforyczny. Żaden bowiem z autorów nie praktykuje mody, a jedynie pokazuje wybraną modę (intelektualną, kulturową) w działaniu.

Do pomyślenia jest zatem czytanie tych artykułów w innej konstelacji, zgodnie z inaczej pomyślanym kluczem. Dla mnie, jako dla redaktorki zbioru, najwyraźniej obok mody obecnym wątkiem pozostaje ten prowadzący po śladach naukowych zaciekawień Ryszarda K. Przybylskiego. To Jego zachłanna i krytyczna wyobraźnia skłoniła piszących do podjęcia wyzwania i zmierzenia się z tytułowym problemem mód, których kłopotliwy status w świecie intelektualistów prowokuje tyleż do negacji, co ironicznej degradacji lub też innej, niekoniecznie wartościującej, formy komentarza. Jeśli bowiem uwiera – znaczy, że istnieje. Niczym ziarno grochu pod materacem domaga się reakcji.

Badacze, których prace złożyły się na ten zbiór, czytali modę jako świadectwa samoświadomości i wyraz buntu, jako przejaw nowych zjawisk, ale też jako sposób sprzeciwu wobec nich, widoczny w przypadkach, gdy moda w użyciu stawała się „modą” opatrzoną cudzysłowem, ironicznym gestem wywrotowym, demaskującym zawłaszczające i totalizujące intencje kreatorów mody.

Nie mam wątpliwości, że dla każdego z Autorów artykułów zebranych w tej książce było to doświadczenie na swój sposób odkrywcze, choć niejednokrotnie trudne. Bardzo dziękuję Im za to, że zechcieli wziąć udział w tym eksperymentalnym spotkaniu języków naukowej refleksji z niekonkluzywnym i nieoczywistym zjawiskiem i problemem mód.

Szczególne podziękowania kieruję pod adresem Profesor Seweryny Wyśłouch oraz Profesor Izoldy Kiec za nieocenione uwagi, rady i podpowiedzi na etapie prac redakcyjnych. Dziękuję również Władzom Dziekańskim Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Dyrekcji Instytutu Filologii Polskiej za życzliwość i wsparcie.

Najgoręcej zaś dziękuję Profesorowi Ryszardowi K. Przybylskiemu, który nauczył mnie, że w literaturoznawczej pracy równie istotna jak wnikliwie spojrzenie w głąb jest rozległa wizja.

Teorie

Ewa Domańska

Luka paradygmatyczna we współczesnej humanistyce*

Prowadzone w niniejszym artykule rozważania chciałabym umieścić w kontekście pola badawczego, które określam jako porównawczą teorię nauk humanistycznych i społecznych. Pozwala ono na śledzenie w humanistyce i w naukach społecznych zanikających i pojawiających się tendencji, opcji badawczych, podejść, perspektyw i kategorii, które wynikają z zachodzących w świecie zmian i niejako je odzwierciedlają. Swoimi badaniami obejmuję takie obszary wiedzy, jak: archeologia, antropologia kulturowa i społeczna, historia, krytyka sztuki, kulturoznawstwo, literaturoznawstwo i socjologia. Oferowane tutaj generalizacje nie odnoszą się do tendencji w tych dyscyplinach wiodących, lecz raczej do tych badaczy, którzy w ich ramach proponują innowacyjne i niekonwencjonalne perspektywy badawcze. Poddam refleksji rekonfiguracje, które polegają na tym, że w *awangardowych* nurtach współczesnej humanistyki i nauk społecznych, które wprowadzie nie dominują tych dziedzin, ale nadają ton toczącym się w ich ramach dyskusjom, następują znaczące przesunięcia ram interpretacyjnych¹.

W poczytnym „Times Literary Supplement”, w wiele mówiącym artykule zatytułowanym *Postmodernism is dead. What comes next?* (2017) Alison Gibbons napisała:

* Artykuł stanowi fragment przygotowywanej książki o nowych nurtach we współczesnej humanistyce.

¹ Por. także: D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.

Krytycy – Christian Moraru, Josh Toth, Neil Brooks, Robin van den Akker i Timotheus Vermeulen, wielokrotnie zwracali uwagę na takie wydarzenia, jak upadek muru berlińskiego w 1989 roku, początek nowego tysiąclecia, atak na World Trade Center, tzw. wojnę z terrorem, wojny na Bliskim Wschodzie, kryzys finansowy i wynikające z niego globalne rewolucje. Wszystkie razem, wydarzenia te oznaczają porażkę i nierównomierność globalnego kapitalizmu jako przedsięwzięcia prowadzącego do postępującego rozczarowania projektem neoliberalnej postnowoczesności i do politycznego rozpadu na skrajną lewicę i skrajną prawicę. Skumulowany efekt tych wydarzeń – i towarzyszący temu szczególnie niepokój wywołany płynącymi przez 24 godziny na dobę wiadomościami – sprawiły, że świat zachodni staje się miejscem coraz bardziej niestabilnym, w którym nie możemy już dłużej ignorować spraw naszego bezpieczeństwa i naszej przyszłości².

Te identyfikowane i pieczętujące koniec postmodernizmu i stymulujące „przesunięcie paradygmatyczne” (*paradigm shift*) zjawiska, które humanistyka próbuje opisać i przyswoić, należy umieścić w kontekście zachodzącego kryzysu demokracji liberalnej i ruchów lewicowych oraz „zwrotu konserwatywnego”. Sytuacja ta wymusza polaryzację światopoglądową, za którą postępują zmiany w zainteresowaniach i podejściach badawczych. Te rekonfiguracje dotyczą jednak nie tylko sytuacji społeczno-politycznej, wpływu na kondycję humanistyki globalnego kapitalizmu, migracji, terroryzmu i wojen, lecz także kryzysu ekologicznego i nasilających się klęsk żywiołowych, a także postępu biotechnologicznego. Różne zmiany zachodzą ponadto w samej akademii, co związane jest z jej poddaniem prawom gospodarki rynkowej. Warto też zwrócić uwagę, że szczególnie w humanistyce amerykańskiej (lecz także australijskiej i kanadyjskiej) daje się zauważyć proces, który Devon Mihesuah i Angela Wilson nazwali „indygenizacją akademii”³. Polega on na tym, że szeregi badaczy w coraz większym stopniu zasilają humaniści pochodzący z kultur autochtonicznych, wnosząc do humanistyki wiedzę tradycyjną i uelastyczniając europejski gorset wiedzy, szczególnie jeżeli chodzi o rozumienie racjonalności, naukowości, a także podmiotowości, relacji między naturą i kulturą i związków międzygatunkowych oraz miejscem człowieka w świecie. Co więcej, zaczynają oni studiować białego człowieka w taki sposób, w jaki kiedyś

² A. Gibbons, *Postmodernism is dead. What comes next?* TLS online (The Times Literary Supplement), June 12, 2017, <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/postmodernism-dead-comes-next/> (dostęp: 24.01.2018).

³ D. Mihesuah and A. Wilson, *Indigenizing the Academy: Transforming Scholarship and Empowering Scholarship*, Lincoln 2004.

antropolodzy badali tubylców. Fakt ten ma niebagatelne znaczenie dla przyszłości humanistyki⁴.

Moim celem jest wskazanie na charakterystyczne cechy wyłaniających się alternatywnych perspektyw, które w kontekście zaznaczonych wyżej zmian i wspomnianych procesów „oddolnych” wskazują na potrzebę zasadniczego przemyślenia naszego rozumienia życia, natury ludzkiej, *sacrum* i religii⁵, relacji między tym, co ludzkie i nie-ludzkie oraz przekroczenia zachodniej tradycji myślenia z charakterystycznym dla niej antropocentryzmem i redukcji rozumianą materią jako pustą, martwą i pozbawioną sprawczości. Zaś określenie luka paradygmatyczna (*paradigmatic gap*) będę stosowała nie w sensie pustej przestrzeni, lecz jako strategiczne umiejscowienie podmiotu poznającego w liminalnej przestrzeni „pomiędzy i w pośrodku” zmieniającej się kondycji humanistyki doświadczającej owych przekształceń ram interpretacyjnych.

Richard Rorty napisał kiedyś, że w ujęciu antyrepresentacjonistycznym, które czyni zbędnym rozróżnienie pomiędzy wyjaśnianiem zjawisk „twardych” a interpretowaniem „miękkich”, „poznanie jest kwestią nie tyle właściwego rozumienia rzeczywistości, co zdobywania nawyków w celu uporania się z nią”⁶. W takim kontekście można powiedzieć, że celem tworzenia wiedzy jest nie tyle (czy nie tylko) zmiana, jak to było w przypadku emancypacyjnego i insurekcyjnego charakteru nowej humanistyki, ale *adaptacja* do zmieniających się warunków, mobilizacja wyobraźni i myślenia przyszłościowego w celu zbudowania alternatywnych (wobec katastroficznych) scenariuszy przyszłości. Wprawdzie sceptycznie odnoszę się do redukcji wiedzy i poznania do ich wartości praktycznej, lecz być może właśnie takiego rozumienia poznania potrzebujemy *obecnie*, natykając się na rzeczywistość, której nie tyle nie rozumiemy, ile z którą nie umiemy sobie poradzić. Prowadzonym tutaj rozważaniom towarzyszy refleksja, że w kontekście zachodzących w świecie zmian

⁴ Zob. O. Starn, *Here Come the Anthros (Again): The Strange Marriage of Anthropology and Native America*, „Cultural Anthropology” 2011, vol. 26, nr 2, s. 195 i nast.

⁵ Na uwagę zasługuje w tym kontekście „zwrot postsekularny”, który ujawnia się w różnych dyscyplinach – także w literaturoznawstwie. Zob. P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016; K. Jarzyńska, *Postsekularyzm. Wyzwanie dla teorii i historii literatury (rozpoznania wstępne)*, „Teksty Drugie” 2012, nr 12; E. Drzewiecka, *Myśl postsekularna w badaniach slawistycznych. Próba spojrzenia*, „Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis” 2014, vol. 9, z. 1; J. McClure, *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison*, przeł. T. Umerle, Kraków 2016.

⁶ R. Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne*, t. 1, przeł. J. Margański, Warszawa 1999, s. 9.

brak czy niekompletność wiedzy stanowi – jak zauważyli Deborah Bird Rose i Libby Robin – nie tyle przeszkodę, ile powinien być traktowany jako warunek partycypacji w żywym systemie planety i czynnik przetrwania⁷.

1. Paradygmaty, konwersje i wizje świata

Zanim przejdę do dalszej części rozważań, poczynię pewne wstępne założenia odnośnie samego zastosowania w tym tekście określenia paradygmat, które odsyła do teorii Thomasa Kuhna, nie będąc wcale do końca przekonana, że nadal jest ono pojęciem operacyjnym ze względu chociażby na to, że formułując na początku lat 60. XX wieku swoją teorię rewolucji naukowych (*The Structure of Scientific Revolutions*, 1962), Kuhn przyjmował dość specyficzne, stereotypowe, rozumienie nauki i relacji pomiędzy naukami humanistycznymi i przyrodniczymi. Stosując zatem pojęcie paradygmatu, należy sproblematyzować i uhistorycznić zarówno samo określenie, jak i całą teorię. Warto także pamiętać, że w wyniku dyskusji i krytyki swoich koncepcji Kuhn był skłonny zastąpić pojęcie paradygmatu przez matrycę dyscyplinarną (*disciplinary matrix*). Przez paradygmat będę tutaj rozumiała model badawczy (gr. *paradeigma* – wzór, wzorzec), czy właśnie matrycę dyscyplinarną, zespół pewnych teorii i pojęć określających ramę interpretacyjną dla badań prowadzonych w danym miejscu i czasie przez badaczy, którzy podzielają zarówno ontologiczne i epistemologiczne, jak i estetyczne oraz etyczne założenia badań z niej wynikających⁸.

Oczywiście, we współczesnej humanistyce i naukach społecznych nie mamy do czynienia z homogenicznymi paradygmatami, ale raczej z różnymi kierunkami, tendencjami i podejściami badawczymi, z których niektóre dzielą pewne cechy wspólne, zatem mówienie w dalszej części o zmaganiu się dwóch paradygmatów (konstruktywistyczno-interpretatywnego i posthumanistycznego) jest uproszczeniem, które ma na celu bardziej wyraziste ukazanie zmian zachodzących w ciągu ostatnich dekad⁹.

⁷ D. Bird Rose and L. Robin, *The Ecological Humanities in Action: An Invitation*, „Australian Humanities Review” 2004, nr 31-32, <http://australianhumanitiesreview.org/2004/04/01/issue-31-32-april-2004/> (dostęp: 20.01.2018).

⁸ T.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromięcka, Warszawa 2001, s. 304-306. Por. G. Agamben, *Che cos'è un paradigma?*, w: tegoż, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino 2008.

⁹ Przedstawione w tym tekście rozważania oparte są na kwerendzie, podczas której badaniami objętych zostało ok. 1200 numerów 300 naukowych pism reprezentujących różne dyscypliny humanistyczne i społeczne, opublikowanych w latach 2010-2012. Ko-

Chociaż jestem sceptyczna wobec strukturalistycznego podejścia Kuhna, dostrzegam inspiracje w jego ujęciu paradygmatów jako różnych światów. W kontekście obecnych dyskusji na temat rozmaitych ontologii i relacji między nauką a religią, warto przypomnieć, że zdaniem Kuhna rewolucje zmieniają sposób postrzegania świata i dlatego wymagają (lub stymulują) nawrócenia. Jak napisał autor *Struktury rewolucji naukowych*, „to, co w świecie uczonego było przed rewolucją kaczką, po rewolucji staje się królikiem. [...] Wybór pomiędzy paradygmatami jest [...] wyborem między dwoma nie dającymi się ze sobą pogodzić sposobami życia społecznego”¹⁰. Kiedy ponownie ostatnio czytałam tę dobrze znaną książkę, zaczęłam się zastanawiać: jakie są te (różne) światy (kosmologie, paradygmaty), na które badacze się nawracają? Jakże właściwie światy chcieliby zamieszkiwać?

Kuhnowskie idee rewolucji naukowych nie wydają się odpowiednie do opisywania tego, co dzieje się we współczesnej humanistyce. Do określenia zachodzących w niej zmian bardziej adekwatna byłaby – jak sądzę – metodologia naukowych programów badawczych Imre Lakatosa. W swoim artykule *Nauka i pseudonauka* pisał on, że „tam, gdzie teoria wlecze się za faktami, mamy do czynienia z marnymi, degenerującymi się programami. [...] Teoria w ramach postępowego programu badawczego wiedzie do odkrycia nieznanych dotąd nowych faktów. Natomiast w ramach programów degenerujących się teorie wytwarzane są jedynie w celu wchłonięcia faktów znanych”¹¹. Obecnie mamy do czynienia właśnie ze zjawiskiem degenerowania się programu badawczego konstruktywizmu (a przynajmniej jego niektórych wcieleń – konstruktywizmu tekstualnego czy interpretatywnego), który nie jest jeszcze w sposób wyraźny zastępowany, stąd jesteśmy zakleszczeni w liminalnym i dość frustrującym

rzysłałam także z analiz statystycznych, które prowadziłam, wykorzystując *Books Ngram Viewers*, który umożliwia analizowanie częstotliwości występowania nazwisk i pojęć w bazie angielskojęzycznych książek „google books”. Badania te wskazały istotne zmiany, które nastąpiły ok. lat 1996-1998, manifestujące się w spadającej częstotliwości stosowania terminów i pojęć charakterystycznych dla paradygmatu interpretatywno-konstruktywistycznego (postmodernizm, dekonstrukcja, poststrukturalizm), a wzrost używania terminów charakterystycznych dla wyłaniającego się paradygmatu nie- czy postantropocentrycznego (posthumanistycznego) (nauki o życiu i o Ziemi; kryminalistyka). Pisałam o tym w artykule: *Wiedza o przeszłości – perspektywy na przyszłość*, „Kwartalnik Historyczny” 2013, vol. cxx, z. 2. Na temat budowania tej wyszukiwarki i jej wiarygodności zob. J.-B. Michel, i in., *Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books*. *Science*, 331, 176 (2011), http://ped.fas.harvard.edu/files/ped/files/science11_0.pdf (dostęp: 20.01.2018).

¹⁰ T.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, dz. cyt., s. 198 i 170.

¹¹ I. Lakatos, *Nauka i pseudonauka*, w: tegoż, *Pisma z filozofii nauk empirycznych*, przeł. W. Sady, Warszawa 1995, s. 360-361; por. tamże, s. 184 i nast.

stanie zawieszenia „pomiędzy i pośrodku” („*betwixt and between*”) (w luce paradygmatycznej właśnie) jednym programem, który nie został jeszcze obalony, a innym, który nie jest jeszcze wyraźnie widoczny. Dzieje się tak, bowiem degenerujący się program wytworzył skuteczny mechanizm rozwiązywania problemów „anomalii”, a jego szeroki pas ochronny skutecznie broni przed obaleniem „twardego rdzenia” programu. Obecnie zachodzi taka sytuacja, że rozwój teorii nie antycypuje pojawienia się nowych faktów, a istniejące teorie nie są w stanie w zadowalający sposób wyjaśniać i interpretować zachodzących w świecie zmian. Powiedziałabym, że teorii brakuje wyobraźni i intuicji, jest w stanie stagnacji, jak pisze Lakatos, „wlecze się za faktami” i niezdarnie próbuje określić otaczającą rzeczywistość.

Proces ten można zaobserwować na przykładzie popularnych ostatnio także w polskiej humanistyce zainteresowań zwierzętami, roślinami i rzeczami, gdzie coraz częściej traktuje się je nie jako ciekawe tematy badawcze, ale stawia się zagadnienia relacji związków ludzi i nie-ludzi w kontekście awangardy krytycznego posthumanizmu promującego różne nieantropocentryczne wizje świata, propagowane przez takich badaczy, jak m.in. Rosi Braidotti, Donna Haraway, N. Katherine Hayles, Bruno Latour i Cary Wolfe¹². Coraz częściej przedmiotem zainteresowania stają się „oporne zjawiska i problemy”, które wymagają od badaczy komplementarnych podejść łączących nauki humanistyczne i społeczne oraz przyrodnicze, jak badania nad środowiskiem, zwierzętami, roślinami, współczesną sztuką (*bio-art*)¹³. Teorie współczesnej humanistyki borykają się zatem z problemem *niewspółmierności* (*incommensurability*) wobec zmieniającej się rzeczywistości oraz niewspółmierności efektów badań wobec oczekiwań społecznych¹⁴. Chcę przez to powiedzieć, że badacze śledzą zachodzące zmiany, piszą o nich, tworzą nowe obszary rozważań, ale nie mają

¹² Warto zwrócić uwagę na książkę Anny Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016; *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. A. Barcz, D. Łagodźka, Warszawa 2015; *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze*, t. 1, *Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny*, t. 2, *Od humanizmu do posthumanizmu*, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2014; *Biological Turn. Idee biologii w humanistyce współczesnej*, red. D. Węzowicz-Ziółkowskiej, E. Wieczorkowskiej, Katowice 2016.

¹³ Zob. ważną publikację Moniki Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.

¹⁴ Określenia niewspółmierność używam w tym miejscu w uproszczonym sensie, nie zapożyczając jego rozumienia z koncepcji Flacka, Kuhna czy Feyerabenda. Zob. A. Chmielewski, *Niewspółmierność, nieprzekładalność, konflikt. Relatywizm we współczesnej filozofii analitycznej*, Wrocław 1997 (rozdz. 1: *Relatywizm i niewspółmierność*); K. Jodkowski, *Metodologiczne aspekty kontrowersji ewolucjonizm-kreacjonizm. Realizm. Racjonalność. Rela-*

odpowiednich narzędzi do ich konceptualizacji. Jest to istotny problem współczesnej humanistyki.

2. Konwencjonalizacja tendencji interpretatywno-konstruktywistycznych

Pamiętając o tym, że mówiąc o paradygmacie interpretatywno-konstruktywistycznym, nie mamy do czynienia z jakąś homogeniczną całością, ale ze zbiorem różnorodnych podejść i perspektyw badawczych, oraz z tym, że ewaluował on w czasie i przestrzeni, ów paradygmat będą uważała za charakterystyczny dla tzw. nowej humanistyki, w skład której wchodzi tak różnorodne, interdyscyplinarne nurty, jak: studia genderowe, queerowe, postkolonialne, etniczne, badania osób niepełnosprawnych (*disability studies*) itd.¹⁵ Paradygmat ten, stymulowany w dużej mierze przez wpływ wywodzącej się z francuskiego pokolenia lewicowych intelektualistów tzw. *French Theory*, miał specyficzny charakter interwencyjny, emancypacyjny, a często insurekcyjny, aktywnie uczestniczący w zmianach społecznych¹⁶. W okresie jego dominacji nauka w sposób jawny stała się rodzajem aktywności politycznej. Charakteryzował się on zatem instrumentalnym podejściem do uprawiania nauki, jej upolitycznieniem, rozpatrywaniem jej statusu w kategoriach relacji między wiedzą i władzą, zaangażowaniem badacza, ideologiczną orientacją na udział w zmianach społecznych i walką o sprawiedliwość, demaskacją praktyk działania władzy, społecznym konstruowaniem rzeczywistości społecznej, odzyskiwaniem zapomnianych i/lub wykluczonych przeszłości, a jeżeli chodzi o epistemologię: podejściem in-

tywizm, t. 35, Lublin 1998 (rozdz. 4: *Niewspółmierność. Studium przypadku: ewolucjonizm-kreacjonizm*).

¹⁵ *Cultural Studies and the New Humanities: Concepts and Controversies*, ed. by P. Furey and N. Mansfield, Melbourne 1997; *The New Humanities Reader*, ed. by R.E. Miller and K. Spellmeyer, 3rd ed., Boston 2008; E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006. Inne rozumienie nowej humanistyki prezentuje numer tematyczny „Tesktów Drugich” (2017, nr 1) zatytułowany *Nowa humanistyka*. Zob. także: seria wydawnicza „Nowa Humanistyka” wydawana przez Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, <http://wydawnictwo.ibl.waw.pl/serie-wydawnicze/nowa-humanistyka> (dostęp: 11.02.2018), a także R. Nycz, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Warszawa 2017.

¹⁶ Zob. F. Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris 2003; B. Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism. Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*, Toruń 2011; *French Theory w Polsce*, red. E. Domańska, M. Loba, Poznań 2010.

terdyscyplinarnym, relatywizmem poznawczym, teorią usytuowania podmiotu poznającego (a zatem jego czy jej subiektywizmu), skupieniem się na kategorii trafności interpretacji raczej niż jej prawdziwości oraz refleksyjnością.

Dobrym przykładem tego paradygmatu jest następująca deklaracja dotycząca jakościowych badań socjologicznych:

Zorientowany obywatelsko badacz jakościowy [...] próbuje rozpoznać wiele przekonań, uprzedzeń, niesprawiedliwości i nierówności, które dominują w danym okresie historycznym [...]. [B]adacz zawsze pyta, w jaki sposób prowadzenie badań jakościowych może pomóc w tworzeniu wolnego, demokratycznego społeczeństwa. [...] Badacz-jako-interpretacyjny-brikoler od zawsze znajduje się w materialnym świecie wartości i doświadczeń empirycznych. Badacz stawia czoła temu światu i konstytuuje go przez optykę, której dostarcza naukowy paradygmat lub perspektywa interpretacyjna. Tak zbudowany świat ratyfikuje jednostkowe przywiązanie do danego paradygmatu lub perspektywy. Na wyższym poziomie etycznym paradygmat jest związany z wartościami i polityką emancypacyjną obywatelskiej nauki społecznej¹⁷.

I inny cytat z książki Kathy Charmaz:

Czy wiedza powinna wpływać na zmianę praktyki i procesów społecznych? Tak. Czy badania oparte na metodologii teorii ugruntowanej przyczynią się do zmiany świata na lepszy? Tak. Czy takie pytania powinny mieć wpływ na wybór przedmiotu badań i sposób ich prowadzenia? Tak¹⁸.

Teoria i metodologia stają się często w nowej humanistyce narzędziem walki politycznej, a nawet więcej – praktyką polityczną. Charakterystycznym przykładem jest praca Chely Sandoval *Methodology of the Oppressed* (2000)¹⁹. Poprzedza ją motto zawierające słowa legendarnego przywódcy meksykańskiej Zapatystowskiej Armii Wyzwolenia Narodowego (EZLN) komendanta Marcosa: „szukamy świata, w którym będzie miejsce dla wielu światów”. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że Sandoval jest profesorem *Chicano/a Studies* na University of California w Santa Barbara, a jej książkę poprzedza przedmowa autorstwa jednej z najbardziej znanych aktywistek czarnego feminizmu w Stanach Zjednoczonych – Angeli Davis – profesora filozofii na University of California w Santa Cruz. Książka ta jest jedną z tych, w których teoria i meto-

¹⁷ N.K. Denzina i Y.S. Lincoln, *Wstęp do części III*, przeł. M. Nowicka, w: *Metody badań jakościowych*, pod red. N.K. Denzina, Y. S. Lincoln; red. nauk. wyd. pol. K. Podemski, t. 1, Warszawa 2009, s. 533-534.

¹⁸ K. Charmaz, *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*, przeł. B. Komorowska, Warszawa 2009, s. 237.

¹⁹ Ch. Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, London, Minneapolis 2000.

dologia badań humanistycznych jest w sposób manifestacyjny ukazywana jako środek budowania *świadomości opozycyjnej* grup oporu walczących z różnymi formami ucisku rasowego, klasowego, płciowego itd. Z założenia nie może tutaj być mowy ani o pozytywistycznie rozumianym obiektywizmie badań humanistycznych,²⁰ ani o neutralności badacza, ani też o poszukiwaniu prawdy jako celu badań. „Metodologia uciskanych toruje drogę działalności dla różnych form opozycyjnych ruchów społecznych, które omawiam na przykładzie feminizmu trzeciej fali w USA jako praktyki interwencyjnej” – deklaruje Sandoval²¹.

3. Od tekstualizmu do materializmu

Podsumowując dotychczasowe rozważania, można powiedzieć, że od końca lat dziewięćdziesiątych współczesna humanistyka i nauki społeczne przechodzą istotne zmiany. Są one związane z krytyką humanizmu i antropocentryzmu; zbliżaniem się i zacieśnianiem związków między humanistyką i naukami ścisłymi (zwłaszcza kognitywistyką, naukami o życiu i o Ziemi); konwencjonalizacją panującego od lat 70. paradygmatu często określanego mianem interpretatywno-konstruktywistycznego i pojawieniem się różnorodnych (często sprzecznych) tendencji związanych z nowym materializmem i nowym empiryzmem, które łączy „odwrót od tekstu” i „powrót do materialności” (obecnej i dostępnej „tu i teraz”). We wprowadzeniu do ważnej książki *New Materialism. Ontology, Agency and Politics* Diana Coole i Samantha Frost piszą tak:

Dominująca w analizach społecznych orientacja konstruktywistyczna jest nieadekwatna dla myślenia na temat materii, materialności i polityki w taki sposób, który oddawałby sprawiedliwość współczesnemu kontekstowi biopolityki i globalnej ekonomii politycznej. Mamy świadomość, że radykalny konstruktywizm wniósł w ostatnich latach

²⁰ Należy w tym miejscu podkreślić, że w ujęciach tych nie chodzi o odrzucenie obiektywizmu jako takiego, a jedynie specyficznego jego ujęcia związanego z transcendencją poznawczą i przyjęciem tzw. boskiego punktu widzenia. Dla Donny Haraway na przykład, ściśle związane z umiejscowieniem poznającego podmiotu i budowaniem tzw. wiedzy usytuowanej (*situated knowledge*) zagadnienie obiektywności jest podstawowym problemem epistemologii feministycznej, zaś Sandra Harding zbudowała w jej ramach projekt „mocnej obiektywności” (*strong objectivity*). Literatura na ten temat jest bardzo bogata. D. Haraway, *Wiedza usytuowana*, przeł. A. Derra, w: *Studia nad nauką i technologią. Wybór tekstów*, red. E. Bińczyk i A. Derra, Toruń 2014; S. Harding, *Rethinking Standpoint Epistemology: What is „Strong Objectivity”?*, w: *Feminist Epistemologies*, ed. by L. Alcoff and E. Potter, New York and London 1993.

²¹ Ch. Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, dz. cyt., s. 82.

ważny wkład w ukazanie mechanizmów działania władzy, jednak zdajemy sobie także sprawę, że tak charakterystyczna dla lingwistycznych i dyskursywnych jego wcieleń alergią na to, co „rzeczywiste”, przyczyniła się do odwiedzenia krytycznych dociekań od empirycznego rodzaju badań, których wymagają materialne procesy i struktury²².

Praca ta manifestuje odejście od tradycyjnego (kartezjańskiego) rozumienia materii jako biernej i martwej. Sprzężony z myśleniem w kategoriach postępu technologicznego oraz rosnącej zależności człowieka od rzeczy z jednej strony, legitymizujący myślenie o relacjach między ludźmi i rzeczami charakterystyczne dla różnych kultur autochtonicznych z drugiej, oraz fizyki kwantowej z trzeciej, nowy materializm proponuje gruntowne przemyślenie idei materii, witalizmu i animizmu w zupełnie nowym kontekście współczesnego świata. W tym kontekście materia (a wraz z nią i rzeczy) staje się aktywną, nieprzewidywalną, wyposażoną w nieintencjonalną sprawczość formą stałego stawania się²³.

Po okresie panowania charakterystycznej dla podejść postmodernistycznych tzw. słabej nauki (*weak science*), jej upolitycznieniu i ideologizacji, miotając się we wspomnianej wyżej paradygmatycznej luce, nauka zaczyna poszukiwać sposobów odzyskania autorytetu; nowych celów i norm oraz opartej na dowodach pewnej wiedzy, która dałaby poczucie bezpieczeństwa w świecie, zaś w jej tle stają „światodziejowe” problemy: odwieczne dylematy dobra i zła, prawdy, wartości i cnót, uniwersaliów, natury ludzkiej i *sacrum*. Ponownie też poszukuje ona praktycznej mądrości, która pomogłaby odpowiedzieć na pytanie, co należy robić i jak wieść moralnie odpowiedzialne życie w świecie, w którym każdy ma (i ma prawo mieć) swoją prawdę.

²² *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, ed. by D. Coole and S. Frost, Durham and London 2010, s. 6. Por. K. Barad, *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012; *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. O. Cielemecka i M. Rogowska-Stangret, Lublin 2018 [<http://e-naukowiec.eu/feministyczne-nowe-materializmy-usytuowane-kartografie-pod-redakcja-olgi-cielemeckiej-i-moniki-rogowskiej-stangret/>] (dostęp: 13.01.2018).

²³ Zob. *Inventive Life: Approaches to the New Vitalism*, ed. by C. Lury, S. Kember, M. Fraser, London 2006; G. Harvey, *Animism: Respecting the Living World*, New York 2006. Charakterystyczne dla zachodniej tradycji myślenie w kategoriach dualizmu, projektowane na natywne widzenie rzeczy sterowane przez zamieszkujące w nich „duchy”, uprawomocniało widzenie autochtonów jako nieracjonalnych (prymitywnych) dzikich. Píše o tym Val Plumwood, *Nature in the Active Voice*, „Australian Humanities Review”, 2009 May, no. 46, s. 124.

Zmiany zachodzące w świecie, a często i nasza bezpośrednia codzienność, powodują, że kierujemy naszą uwagę na odmienne problemy badawcze i zadajemy odmienne pytania. Na przykład coraz agresywniej wkracza w nasze życie biopolityka, chociażby w postaci biometrii, kwestii transplantacji, kontroli ciąży itd.²⁴ Jesteśmy świadkami narodzin na szeroką skalę programowanych genetycznie dzieci, pojawiania się niepełnosprawnych, którzy uważani są za symbole postludzkiej figuracji podmiotu (*casus* Oscara Pistoriusa, który na protezach nóg biega szybciej niż pełnosprawny człowiek), tworzenia zwierzęcych hybryd oraz powoływania do życia zmutowanych istot (np. Eduardo Kac i jego fluorescencyjny królik albo „Edunia” – kwiat, który zawiera DNA artysty)²⁵, nie mówiąc już o rozszerzeniu na rośliny i zwierzęta naszego rozumienia masowych mordów („holokaust zwierząt”, „holokaust środowiska”, kwestia ekobójstwa)²⁶. Są to problemy, które skoncentrowany na problemie tekstu i narracji interpretatywizm ogarnia, ale w niezadowolający sposób. Stąd właśnie obecne zainteresowanie ontologią, empirią, materią. Stąd, w czytanych przeze mnie tekstach coraz rzadziej pojawiają się pojęcia – dyskurs, tekst, narracja.

W tej chwili chodzi zatem o to, by – jak w jednym ze swoich esejów pisał cytowany wyżej Rorty – miast martwić się tym, czy dane przeświadczenia są dobrze uzasadnione, zacząć przejmować się tym, czy mamy na tyle wyobraźni, by zaproponować interesujące pomysły, które stanowiłyby alternatywę dla panujących przekonań²⁷; czy jesteśmy w stanie zaproponować takie narzędzia badawcze i takie kategorie interpretacyjne, których wydajność mierzy się nie adekwatnością ich opisu, wyjaśniania czy przedstawiania przedmiotu, ale efektywnością powodowania zmian. Pytanie: wywołanie jakich to zmian stanowi obecnie cel naszych działań? Jaka przyszłość jest warta naszych starań? Czy za wszelką cenę mamy zamiar walczyć o przetrwanie, czy przejdziemy, jak

²⁴ Zob. N. Rose, *The Politics of Life Itself. Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*, Princeton and Oxford 2007 (fragment ukazał się jako: *Polityka życia samego*, przeł. A. Kowalczyk, M. Szlinder, „Praktyka Teoretyczna” 2011, nr 2-3).

²⁵ Zob. E. Kac, *GFP Bunny*, w: *Eduardo Kac: Telepresence, Biotelematics, and Transgenic Art*, ed. by P.T. Dobrila and A. Kostic, Maribor 2000, s. 101-131; E. Kac, *Life Transformation – Art Mutation*, w: *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, ed. by E. Kac, Cambridge Mass 2007. Por. także: M. Bakke, *Postnaturalna historia Eduni*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 1.

²⁶ Ch. Patterson, *Wieczna Treblinka*, przeł. R. Rupowski, Opole 2003; F.J. Brosimmer, *Ecocide. A Short History of the Mass Extinction of Species*, London 2002.

²⁷ Zob. R. Rorty, *Truth without Correspondence to Reality* i *A Spectre is Haunting the Intellectuals: Derrida and Marx*, w: tegoż, *Philosophy and Social Hope*, London 1999, ss. 34 i 221.

mówią badacze środowiskowi, radykalną transformację, dzięki której zrozumiemy, iż mamy udział w kosmicznym dramacie budowania nie-tylko-ludzkiej ekologicznej wspólnoty. W kontekście takiej problematyki odwołująca się do idei symbiozy humanistyka transgatunkowa i ekologiczna stanowi dla badacza zainteresowanego budowaniem pozytywnych wizji przyszłości istotny materiał badawczy²⁸.

Paradygmat interpretatywno-konstruktywistyczny coraz częściej ujawnia swoje limity wobec procesu, który socjolog nauki, Andrew Pickering, już dwadzieścia lat temu określił jako „posthumanistyczne przemieszczenie naszych ram interpretacyjnych” (*posthumanist displacement of our interpretative frameworks*)²⁹. Proces ten uwidacznia się w postaci wyłaniającej się tzw. posthumanistyki³⁰, którą zdefiniować można jako zespół tendencji i kierunków badawczych związanych ze zróżnicowanym prądem umysłowym, postawą intelektualną i etyczną zwaną posthumanizmem. Buduje ona wiedzę, która krytykuje i/lub odrzuca centralną pozycję człowieka w świecie, stąd charakterystyczne są dla niej wszelkie podejścia nie- czy postantropocentryczne³¹. Kluczowymi problemami badawczymi są dla niej zagadnienia granic tożsamości gatunkowej, relacji między tym, co ludzkie i nie-ludzkie (związki człowieka z technologią, środowiskiem, zwierzętami, rzeczami) oraz zagadnienia biowładzy, biopolityki i biotechnologii³². (Rzecz jasna nie chodzi o to, by wyeliminować z badań człowieka, ale by krytycznie podejść do wizji człowieka – Pana i centrum wszechświata.)

Wracamy niejako do ewolucyjnego rozumienia nauki w kategoriach adaptacji do zachodzących w świecie zmian z jednej strony oraz do powracających dyskusji o tym, czy nauka (humanistyka) ma dla gatunku ludzkiego (i życia w ogóle) wartość przetrwania z drugiej. Zatem zmiana paradygmatyczna, o której mowa, jest o tyle ciekawa i istotna, że przyjmuje inne cele produkcji wiedzy i inne dla niej punkty odniesienia. Takim punktem staje się dla niej

²⁸ Por. E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2.

²⁹ A. Pickering, *The Mangle of Practice: Agency and Emergence in the Sociology of Science*, „The American Journal of Sociology” 1999, November, vol. 99, nr 3, s. 561.

³⁰ Zob. R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014; C. Wolfe, *What is Posthumanism?* Minneapolis 2010.

³¹ Jakkolwiek należy podkreślić, że od dłuższego czasu pojawiają się głosy o paradygmacie nie-antropocentrycznym. Zob. S. Emmenegger, A. Tschentscher, *Taking Nature's Rights Seriously: The Long Way to Biocentrism in Environmental Law*, „Georgetown International Environmental Law Review” 1994 Summer, nr 3, vol. IV.

³² J. Lejman, *Człowiek a zwierzę. Biologiczne i kulturowe źródła antropocentryzmu*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2015, t. XI.

życie jako takie (*life itself* lub *zoe*) i – co ważne – wcale nie w formie afirmatywnej. Coraz częściej podkreśla się bowiem, że humaniści w swych rozważaniach powinni wziąć pod uwagę fizykę entropii (II zasada termodynamiki), według której każdy układ izolowany dąży do stanu równowagi, ale też, że wszelkie układy mają ograniczoną żywotność³³. Wynika z tego, że należy dostrzec realną możliwość wyginięcia gatunku ludzkiego, które to stwierdzenie ma nas mobilizować do działania i przyjęcia innej postawy wobec natury, środowiska i podmiotów nie-ludzkich³⁴.

4. Relacje, splątania, płaskie alternatywy i idea symetryczności

Zauważalne w teorii nauk społecznych i humanistycznych rekonfiguracje uwiadcniają się m.in. w zmianie perspektywy opisu różnych zjawisk z wertykalnej na horyzontalną. Obrazowo mówiąc, piramidalna metafora oglądu świata zastępowana zostaje metaforą splątanych relacji, siatki, sieci czy networku. I tak, Chela Sandoval wskazuje, że obecnie mamy do czynienia z „demokratyzacją” opresji, co związane jest ze zmieniającą się od końca XX wieku koncepcją władzy. Nie mamy już do czynienia z wertykalną koncepcją władzy (model piramidalny), gdzie władza rozchodzi się z góry na dół od centrum – władcy posiadającego władzę absolutną – do warstw najniższych, ale z koncepcją horyzontalną, gdzie pozycja podmiotu władzy może być umiejscowiona za pomocą metafory siatki czy sieci władzy według takich cech, jak: rasa, klasa, płeć czy wiek. Nie znaczy to jednak, że z powodu owej „płaskości”, horyzontalności podmioty mają większy dostęp do władzy, bowiem mamy w tym przypadku do czynienia z innymi formami ucisku. Pojęcia takie, jak: dół, podporządkowany, góra, wyniesiony, zostały zastąpione pojęciami stosowanymi przez metodologię ruchów opozycyjnych: „z marginesu do centrum”, granica, diaspora, lokalizacja³⁵.

Idee Sandoval są symptomami istotnych rekonfiguracji zachodzących w teorii nauk humanistycznych i społecznych, które manifestują się m.in. tym, że wertykalny model wiedzy zastępowany jest modelem horyzontalnym,

³³ J. Rifkin, *Entropy. A New World View*, New York 1980; N. Agar, *Life's Intrinsic Value. Science, Ethics and Nature*, New York 2001; E. Thacker, *After Life*, Chicago 2010.

³⁴ A. Weisman, *Świat bez nas*, przeł. J. Mrzigod, Gliwice 2007; *The Anthropology of Extinction. Essays on Culture and Species Death*, ed. by G.M. Sodikoff, Bloomington 2012.

³⁵ Ch. Sandoval, *Methodology of the Oppressed*, dz. cyt., s. 73-74.

w którym w sposób istotny wzrasta waga tzw. płaskich alternatyw i podejść relacyjnych. Można w istocie powiedzieć, że współczesna humanistyka i nauki społeczne owładnięte są zagadnieniami powiązań i wzajemnych związków (*interconnectedness*). Spośród wielu czynników, które powodują te przesunięcia, najciekawsze jest podzielane zarówno przez tradycyjną wiedzę ekologiczną, jak i fizykę kwantową przeświadczenie, że „wszystko łączy się ze wszystkim”. Należy tu jednak z całą mocą zaznaczyć, co podkreślają cytowani wyżej Raymond Pierotti i Daniel Wildcat, że „nie jest to kaznodziejski i romantyczny frazes, ale uświadomienie sobie, że pojedynczy organizm nie może istnieć w oderwaniu od sieci innych żyjących form, które go otaczają i czynią jego egzystencję możliwą”³⁶. W kontekście takiego rozumowania piramidalna metafora widzenia rzeczywistości ustąpiła metaforze splątanych relacji, networków, sieci, a także asamblaży, kolektywów, pokrewieństwa, towarzystwa i wspólnot.

To efekt zarówno myślenia ekologicznego, które foruje ontologię związków (*an ontology of connectivity*) między ludźmi i nie-ludźmi oraz człowiekiem i środowiskiem, jak i badań nad nauką i technologią, które z kolei rozważają relacje pomiędzy ludźmi i rzeczami. Zaowocowało to rozpowszechnieniem się wspomnianych wyżej tzw. płaskich alternatyw (*flat alternatives*) i/czy podejść relacyjnych (*relational approaches*). Podstawowymi kategoriami dla płaskich alternatyw są kategorie horyzontalnych relacji, asocjacji, asamblaży, symbiotycznych zbiorowości, emergencji (wyłaniania się) i splątania (*entanglement*). Przykładami takich płaskich ontologii może być teoria aktora-sieci Bruno Latoura czy nowa teoria społeczna Manuela DeLandy (*assemblage theory*), a ostatnio także projekt archeologii relacyjnej Iana Hoddera³⁷. Ich cechą wspólną jest krytyczne podejście do tradycyjnego konstruktywizmu społecznego, dla którego społeczeństwo jest konstruowane społecznie, co ustanawia swoisty determinizm społeczny (socjocentryzm) skoncentrowany na

³⁶ R. Pierotti, D. Wildcat, *Traditional Ecological Knowledge: The Third Alternative (Commentary)*, „Ecological Applications” 2000, vol. 10, nr 5, s. 1336.

³⁷ Zob. A. Escobar, *The ‘Ontological Turn’ in Social Theory*, „Transactions of the Institute of British Geographies” 2007, vol. 32, nr 1; M. Holbraad, M.A. Pedersen, *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition*, Cambridge 2017; M. DeLanda, *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*, London 2006; G. Harman, *DeLanda’s Ontology: Assemblage and Realism*, „Continental Philosophical Review” 2008, vol. 41; I. Hodder, *Human-Thing Entanglement: Towards an Integrated Archaeological Perspective*, „Journal of the Royal Anthropological Institute” 2010, vol. 17. Zagadnienia te związane są z jednej strony ze wzrastającym zainteresowaniem przychodzącymi m.in. z biologii czy fizyki kwantowej teoriami kompleksowości (*complexity theories*), a z drugiej z inspiracjami płynącymi z empiryzmu filozofii Gillesa Deleuze’a.

podmiotach ludzkich³⁸. Wielu badaczy podąża za Latourem, który twierdzi, że „społeczeństwo jest skonstruowane, ale nie jest konstruowane społecznie”, tj. nie jest wyłącznie budowane przez ludzi, ale wyłania się w wyniku interakcji ludzi i nie-ludzi³⁹. Coraz częściej zatem w naukach humanistycznych i społecznych natykamy się na pojęcia, które stanowią terminy pomostowe łączące humanistykę z naukami przyrodniczymi. Słyszymy zatem o asocjacjach, zbiorowościach, kolektywach i asamblażach, które zamiast hierarchii wprowadzają ideę (różnie rozumianej) symetryczności, np. związków między tym, co ludzkie, i nie-ludzkie. Przykładem może być idea „archeologii symetrycznej”. Wpływ na zbudowanie tego podejścia, które dotyczy relacji między ludźmi i rzeczami, miała teoria aktora-sieci. Zgodnie z definicją jednego z głównych przedstawicieli tego kierunku – Christophera L. Witmore’a, archeologia symetryczna opiera się na założeniu, że „ludzie i nie-ludzie nie powinni być *a priori* postrzegani jako ontologicznie różne, rozdzielone i osobne byty [...]. Wszelkie radykalne oddzielanie i przeciwstawianie sobie ludzi i świata materialnego, który zamieszkują, należy uznać ze efekt specyficznego dla nowoczesności sposobu dystrybuowania bytów i segmentacji świata”⁴⁰.

Zakończenie

Wskazanie wzajemnych relacji pomiędzy tendencjami, podejściami czy perspektywami, które określane są jako humanistyka nie- czy postantropocentryczna, posthumanistyka, humanistyka ekologiczna czy biohumanistyka, jest trudne ze względu na fakt, że wszystkie one są, jak sądzę, zwiastunami nowego paradygmatu, który jest w procesie stawania się. Identyfikuje się go zatem przez cechy charakterystyczne: jest nie- czy antyantropocentryczny (stąd humanistyka nieantropocentryczna), buduje holistyczną wizję połączonych nauk humanistycznych i przyrodniczych (biohumanistyka), w dużej mierze odwołuje się do myślenia i wartości ekologicznych (humanistyka ekologiczna) oraz do

³⁸ G. Delanty, *Social Science: Beyond Constructivism and Realism*, Buckingham 1997 oraz tegoż, *Constructivism, Sociology and the New Genetics*, „New Genetics and Society” 2002, nr 3, vol. 21.

³⁹ B. Latour, *Nadzieja Pandory: eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, przeł. K. Abriszewski, Toruń 2013, s. 247, 254 i nast.

⁴⁰ Ch.L. Witmore, *Symmetrical Archaeology: Excerpts of a Manifesto*, „World Archaeology” (2007), 39, nr 4, 546. Zob. także: B. Olsen, *Symmetrical Archaeology*, w: *Archaeological Theory Today*, ed. I. Hodder, Cambridge 2012 oraz tegoż, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.

konglomeratu różnych, niejednokrotnie wykluczających się ujęć, które określa się mianem posthumanizmu (posthumanistyka). Ponadto często zaznacza się, że jest posteuropski (chodzi o krytykę imperialnego Zachodu; Europa nie jest już centrum tworzenia wiedzy), postludzki (zmienia się rozumienie człowieka), postsekularny (powrót duchowości, eklektyzm religijny, pozainstytucjonalne formy praktyk religijnych), postgenderowy (odejście od identyfikacji płciowej), postbiały (rasa biała nie jest rasą panującą).

W powyższym kontekście przyszłość humanistyki wydaje się coraz bardziej być związana z myśleniem o przyszłości człowieka w kategoriach gatunku i życia jako takiego. Coraz częściej pojawiają się też głosy, że wiedza (także wiedza o przeszłości) powinna być bardziej zorientowana na przyszłość, holistyczna i społecznie użyteczna. Jak przewidują socjologowie – Egon G. Gubyr i Yvonne S. Loncoln:

Być może wkraczamy w epokę większej duchowości w wysiłkach badawczych. Nacisk na badanie, które odzwierciedla wartości ekologiczne, na badanie, które szanuje wspólnotowe formy życia niebędące zachodnimi, na badania obejmujące intensywną refleksyjność dotyczącą tego, jak nasze dociekania są ukształtowane przez nasze historyczne i genderowe umiejscowienia, oraz na badanie nad „rozkwitem człowieka”, [...] jak może zreintegrować to, co święte, z tym, co świeckie, w sposób, który promowałby wolność i samostanowienie⁴¹.

Być może chodzi zatem o to, by nasze prace badawcze stały się częścią zorientowanej na przyszłość humanistyki odbudowującej poczucie bezpieczeństwa i wspierającej więzi międzyludzkie i międzygatunkowe, zaufanie i szacunek do drugiego człowieka i innych form życia (etyka troski, etyka solidarności, etyka szacunku i wzajemności) oraz więzi z naturą, a także idee życia wspólnotowego rozumianego w kategoriach kolektywu ludzkich i nieludzkich podmiotów. Może się jednak okazać, że sytuacja społeczno-polityczna w Europie Środkowo-Wschodniej zmobilizuje czy nawet zmusi badaczy z tego rejonu świata, by skupili się na jego specyfice, dostosowując dyskusje na temat sposobów i potrzeb tworzenia wiedzy do lokalnych zapotrzebowań.

⁴¹ E.G. Gubyr i Y.S. Loncoln, *Kontrowersje wokół paradygmatów*, przeł. M. Bobako, w: *Metody badań jakościowych*, pod red. N.K. Denzina, Y.S. Lincoln; red. nauk. wyd. pol. K. Podemski, t. 1, Warszawa 2009, s. 309.

Elżbieta Winiecka

Pochwała mody. O kontekstach współczesnej refleksji humanistycznej

Pytanie o modę nie jest modne wśród intelektualistów.
Gilles Lipovetsky, *The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy*¹

Jak wiadomo, fakt popularyzacji jakiejś teorii czy filozofii, wejścia jej w aktualną modę, nie przesądza jeszcze o jej wartości bądź też braku wartości. Jednym z fascynujących aspektów mód kulturalnych jest to, że zupełnie nie jest ważne, czy fakty i ich interpretacja są prawdziwe, czy też nie. Żadna krytyka nie poradzi sobie z modą. W tej absolutnej odporności na krytykę jest coś „religijnego” [...]. Ich szerokie rozpowszechnienie, zwłaszcza wśród warstwy inteligenckiej, mówi niemało o frustracjach, dążeniach i tęsknotach człowieka Zachodu.

Mircea Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*²

1.

W 1862 roku we Francji ukazała się obszerna, dwutomowa książka braci Edmonda i Julesa de Goncourt *Kobieta w XVIII wieku*³. Było to pierwsze w historii studium mody potraktowanej jako odrębna kategoria kulturowa. Jego autorzy powiązali style ubierania z wzorcami kobiecości. Zwrócili uwagę na to, że detale kobiecego stroju, teatralność gestów i wystudiowany wygląd, pod którym znika naturalne ciało, są domeną sztucznego piękna, finezyjnej i nasyconej aluzjami gry, która konstruuje ideał męskich pragnień. Hartmut

¹ G. Lipovetsky, *The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy*, przeł. C. Porter, Princeton 1994, s. 3.

² M. Eliade, *Mody kulturalne a religioznawstwo*, w: tegoż, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 9.

³ E. i J. de Goncourt, *La femme au XVIIIe siècle*, Paris 1862.

Böhme, współczesny interpretator dzieła braci Goncourt, tak charakteryzuje ich filozofię mody: „Naturalność, traktowana jako esencja kobiecości, jest maskaradą, którą należy ubrać i ponownie wystawić na scenę jako tajemniczy i podniecający element gry”⁴. Moda zostaje więc potraktowana jako narzędzie przekształcające wygląd kobiet w upostaciowanie męskich fantazji na temat władzy i posiadania. Autor wskazuje, że z upływem kolejnych dziesięcioleci „staje się powoli ogromną maszyną do wytwarzania kobiecości. *Constructing gender* to podstawowa funkcja mody”⁵. Moda staje się teatrem, w którym prawdziwa osoba i naturalne ciało nie mają żadnego znaczenia. Przeciwnie: stanowią przeszkodę, którą należy pokonać, wtlaczając niewłaściwych kształtów kibić w gorset, podpierając fiszbinami opadający *nieapetycznie* biust, maskując zbyt masywne uda wyszczuplającymi pończochami, które przy okazji podniosą nie dość jędrne pośladki, i wykonując mnóstwo innych zabiegów wytwarzających imitację *naturalnie* pięknego kobiecego ciała.

Od wieków towarzysząca europejskiej kulturze świadomość roli strojów w konstituowaniu tożsamości i społecznej przynależności człowieka (*Vestis virum facit*⁶), w nowoczesności została wzbogacona i przekształcona przez fetyszystyczny wymiar przyjemności patrzenia, podglądania i finezyjnej gry, w której stawką są rozkosze autoprezentacji i voyeryzmu. Böhme mówi o tym następująco: „Rozerotyzowana i fetyszystyczna moda w kulturze powierzchni tworzy sztukę zapośredniczenia i aluzji”⁷, niesie ze sobą również „spektrum obietnic przyjemności”⁸. Westymenarne kody tworzą zarówno kobiecy sposób kreowania i przekształcania siebie, jak i czynią z żywej istoty obiekt fetyszystycznych praktyk:

Fetysze zawsze były magicznymi narzędziami – przypomina badacz – i także moda jest magiczną działalnością wizualną. Czaruje, działa raczej na atmosferę, w obszarze metamorfozy, teatralnie – a zatem dokładnie tak, jak funkcjonują rzeczy-fetysze⁹.

⁴ H. Böhme, *Fetyszizm i kultura*, przeł. M. Falkowski, Warszawa 2012, s. 427.

⁵ Tamże, s. 427.

⁶ Tzn.: Szata czyni człowieka. W renesansie to Erazm z Rotterdamu u Kwintyliana znalazł to przysłowie, którego źródło tenże wskazywał jednak w *Odysei*. Por. *The Adages of Erasmus*, selected by W. Barker, Toronto 2001, s. 240. Przypisana mistrzowi wymowy i nauczycielowi retoryki fraza wskazuje na obecną już w starożytności świadomość roli stroju w budowaniu wizerunku mówcy.

⁷ Tamże, s. 428.

⁸ Tamże, s. 428-429.

⁹ Tamże, s. 429.

Takie pojmowanie mody prowadzi nas do zupełnie już współczesnych – ponowoczesnych i performatywnych – gier z kulturowymi modelami płci. Dziś moda, intensyfikująca swą ironiczną samoświadomość niemożliwości prostej reprezentacji płci, służy kreowaniu wizerunków męskości i kobiecości, które wchodzi w interakcję z wciąż powielanym w kulturze, nierzadko prostodusznie patriarchalnym, porządkiem płci i fetyszystycznymi atrybutami kobiecości. Na tym polega współczesna zabawa modą, odważnie czerpiąca inspirację z repertuaru niezliczonych modowych akcesoriów, stylów i *dress codów*. Moda stała się swoistym metajęzykiem, dyskursem na temat historycznych ról, znaczeń i użyc każdego odzieżowego detalu. Jej domeną są teraz cytaty, nawiązania, stylizacje, kontrastowe zestawienia elementów zapożyczonych z różnych garderób, stylistik i czasów. Wszystkie te cechy dzisiejszej mody czynią z niej zabawę serio, eksponują jej moment refleksyjny, w którym demaskowanie i konstruowanie fetyszystycznego wymiaru mody staje się zabiegiem jawnym, obywatelskim prosty spektakularny mechanizm mody, który tak fascynował Goncourtów.

Nie zmienia to rzecz jasna faktu, że moda jest dziś przede wszystkim narzędziem kształtowania kultury masowej, służącym ustalaniu jasnych reguł komunikacji i hierarchii towarów w świecie konsumpcji, a także standaryzacji gustów i potrzeb konsumentów. Rzut oka na to, jak kształtował się retoryczny dyskurs na temat stroju, jego estetyki i filozofii, poprowadzi nas jednak alternatywną drogą do problemów, które zaprzętają uwagę humanistów.

2.

Zaledwie rok po monumentalnej pracy Goncourtów, opatrzonej sporą liczbą kolorowych rycin ilustrujących kobiecą modę, ukazało się drugie dzieło kluczowe dla sposobu nowoczesnego rozumienia mody: esej Charlesa Baudelaire'a *Malarz życia nowoczesnego* (1863). W liczącej kilkadziesiąt stron opowieści o Constantinie Guysie, rysowniku i akwareliście, pod piórem Baudelaire'a pozostającym bohaterem anonimowym, odnajdujemy spójny projekt filozofii nowoczesnego życia i nowoczesnej sztuki. W przeciwieństwie do Goncourtów, którzy skupili się na charakterystyce związku między wzorcami kobiecości i modą jako domeną sztucznego piękna, gry i teatralizacji zachowań, Baudelaire widzi w komentowanych przez siebie rycinach prezentujących kobiece stroje coś więcej. Moda to dla niego urzeczywistnienie ducha *modernité*. Wskazał tym samym sposób myślenia o zmiennych modach jako o manifestacji nowoczesnego życia, które przyobleka się w niezliczone formy, kroje, kolory i faktury. Tylko baczna obserwacja tych migotliwych i niestałych kształtów, po-

parta próbami ich uwiecznienia, daje wgląd w to, co Baudelaire nazywa „teraźniejszością”, a co jest złożoną i wielowymiarową materią kultury dynamicznie rozwijającego się miasta: żywej, podlegającej nieustannym oddziaływaniom i rejestrującej wszystkie przejawy działalności człowieka. Warto przytoczyć obszerniejszy fragment eseju, w którym Baudelaire tłumaczy swoje stanowisko:

Mam przed oczami ryciny mód od Rewolucji do Konsulatu mniej więcej. [...] Idea piękna, jaką urabia sobie człowiek, wyciska piętno na jego stroju, mnie lub usztywnia fałdy jego ubrania, zaokrągla lub wydłuża jego ruchy, a nawet, po pewnym czasie, kształtuje subtelne rysy jego twarzy. Człowiek staje się takim, jakim pragnąłby być. Te ryciny mogą być przełożone na język brzydoty lub piękna; brzydkie stają się karykaturami, piękne posągami antyku.

Kobiety, ubrane w te stroje, przypominały mniej czy więcej jedno lub drugie, zależnie od stopnia zawartej w nich poezji czy wulgarności. Żywa materia przydaje falistości temu, co jak gdyby jest zbyt sztywne. Wyobraźnia widza dziś jeszcze może wprawić w ruch, ożywić jakąś tunicę czy szal¹⁰.

Ów widz, uważnie spoglądający na każdy detal, nosi cechy samego autora, który rysując sylwetkę nowoczesnego artysty flâneura, szkicuje zarazem swój autoportret. Figurze flâneura poświęcono niejedno wnikliwe studium, poczynając od komentarza Waltera Benjamina¹¹, w tym miejscu poprzestaną więc tylko na przypomnieniu, że w postaci tej zawierają się kluczowe cechy nowoczesnego artysty – dandysa-filozofa¹², który swój prowizoryczny warsztat

¹⁰ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 310.

¹¹ W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*, przeł. H. Orłowski, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 362-364.

¹² Por. W. Benjamin, *Powrót flâneura. O Spacerach po Berlinie Franza Hessla*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9 (361-362), s. 237; Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni*, przeł. M. Kwiek, w: „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”. *Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993; F. Hessel, *Sztuka spacerowania*, przeł. S. Lisiecka, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9 (361-362); tenże, *Flâneur w Berlinie*, przeł. S. Lisiecka, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9 (361-362); A. Hohmann, *Flâneur. Pamięć i lustro nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9 (361-362); K. Loska, *Flâneur jako metafora współczesnej kultury*, w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok 1998; E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003; A. Zeidler-Janiszewska, *Dryfujący flâneur, czyli o sytuacyjno-urbanistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni*, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999; K. Tunkiel, *Metafora flânerie*, w: tejże, *Znad fiordów do metropolii*.

obserwatora ulotnych i kruchych wrażeń w zmieniającym się na jego oczach świecie przeniósł na paryskie bulwary – w samo centrum pulsującej nowym rytmem rzeczywistości – zaś narzędziem poznawczym uczynił sensualną wrażliwość i pewien szczególny typ uważności, który w poznawaniu i wyjaśnianiu modernistycznego świata stał się równie ważny jak intelektualne zaplecze klasycznego badacza. Nie jest on – jak jego oświeceniowy kolega – sumiennym uczonym, poszukującym reguł, praw i wartości niezmiennych. Przeciwnie, jego uwagę przyciąga, a umysł fascynuje to, co podlega nieustannym metamorfozom. Materia codzienności, w której ślady pozostawia upływający czas, dziś budząca żywe zainteresowanie kulturoznawców, była dla Baudelaire'a przedmiotem i źródłem estetycznych wzruszeń, ale też podstawą zrozumienia własnej teraźniejszości.

Baudelaire, pisząc o modzie, formułuje projekt nowoczesnej estetyki, której jest orędownikiem i twórcą. Wiąże ją z filozofią egzystencji i twórczości, łącząc w jedno historyczne warunki życia, aktualne możliwości twórcze (techniczne) oraz wrażliwość artysty, który – jeśli chce nadążać za współczesnym życiem – nie może zadowalać się naśladownictwem technik i metod artystycznych dawnych mistrzów, lecz musi wynajdywać własne, adekwatne do swego czasu środki wyrazu. Nie wydaje się przypadkowa, stosowana przez mistrza malarstwa obyczajowego, który tak zainspirował Baudelaire'a, technika akwarelowa oraz litograficzna. Wobec solidności, ciężkości i czasochłonności malarstwa olejnego obraz akwarelowy to metonimia zwiewności, ulotności i płynności utrwalanych wodną farbą scen. Technika litograficzna z kolei umożliwia powielenie pracy w wielu egzemplarzach. I nawet jeśli, jak uważał Walter Benjamin¹³, technika reprodukcji pozbawia dzieło sztuki jego aury, autentyczności i niepowtarzalności, sprzyja niewątpliwie komunikacji z widzem, ułatwiając mu dostęp do jednej z litograficznych wersji obrazu. Jest znakiem czasów, w których sztuka staje się przedmiotem udostępnianym masowemu odbiorcy.

W swoim opisie filozofii mody poeta zwraca uwagę na jeszcze jeden ważny aspekt: każdy czas ma swoje *wyobrażenie* piękna, które znajduje wyraz w zmiennej i ulotnej modzie. Początkowo taka modna kreacja jest przebraniem, rodzajem suplementu uzupełniającego to, czego brakuje naturalnemu

Obrazy miasta i miejskiej wędrówki w wybranych powieściach norweskich, Poznań 2016, s. 43-60.

¹³ Por. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, w: *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, przeł. K. Krzemieniowa i in., Poznań 1996.

ciału. Z czasem jednak osoba dostosowuje się do rygorów narzuconych przez formę (krój i materię szat) – zmienia sposób chodzenia, postawę, uczy się wciągać brzuch, zachowywać stosownie do swego wyglądu. Następuje rzeczystwa metamorfoza, wyobrażenie staje się rzeczywistością. Na tym polega performatywna siła mody, znosząca granicę między tym, co naturalne i sztuczne, wewnętrzne i zewnętrzne, własne i obce.

Współcześnie w obrębie kulturowych studiów nad modą (*fashion studies*), które rozwijają się jako nurt badań nad nowoczesnością¹⁴, przeciwstawienie sztuczności (znakowości) mody fałszującej tożsamość – autentycznej jaźni, nie jest już tak oczywiste i nie wyczerpuje złożoności jej znaczeń. Antropologowie i teoretycy kultury zwracają uwagę na wielowymiarowy wpływ mody na cielesną pozycję kobiet i mężczyzn oraz ich kulturowy habitus, na jej rolę w definiowaniu społecznego statusu, przemienność ról i kształtowane za jej pomocą fantazmaty. Jak zauważa Tomasz Majewski, odwołujący się do poglądów Elisabeth Wilson¹⁵:

Moda bywa, ale nie jest nigdy tylko i wyłącznie narzędziem opresji i kontroli. Raczej tak jak inne formy sztuki pozwala eksplorować porządek fantazmatu, marzenia i pragnienia, umożliwia względnie bezbolesne uświadomienie sobie niekoherencji naszego „ja”. Maskarada ulotnej mody jest w nowoczesności ironicznym cieniem całościowego projektu tożsamości. Moda może być także *locus* praktyk wywrotowych w odniesieniu do dominującego stylu i narzuconych tożsamości¹⁶.

Także Elisabeth Wilson staje w obronie mody, wskazując na utopijność feministycznych idei „prawdziwego ubioru”, wolnego od opresji, jakiej poddawane jest ciało w rygorze mód. Postuluje przy tym rozwiązanie pośrednie, którego istotą jest akceptacja sztuczności nowoczesnego świata i przyjęcie reguł teatralnej gry modą, z której osoba może czerpać przyjemność, zachowując przy tym poczucie wolnego wyboru, właściwego aktywnym praktykom promumentów, którzy podchodzą kreatywnie do narzucanych im odgórnie reguł, kształtując własny styl i sposób korzystania z mody.

¹⁴ Wśród zajmujących badaczy zagadnień znajdują się m.in.: problemy fetyszyzmu towarowego, kapitalizmu, konsumpcjonizmu, płci kulturowej, stylu życia, tożsamości, estetyzacji życia, teatralizacji, wzrokocentryzmu, umasowienia i demokratyzacji nowoczesnych społeczeństw, globalizacji.

¹⁵ E. Wilson, *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*, London-New York 2010.

¹⁶ T. Majewski, *Hedonizm, purytanizm i fashion studies*, „Kultura Współczesna” 2013, nr 4, s. 124.

3.

Wróćmy jeszcze na chwilę do Baudelaire'owskiego bohatera samotnie kroczącego ulicami zatłoczonego Paryża:

Tak oto idzie, biegnie, szuka. Czego szuka? Człowiek, którego opisałem, ten samotnik o aktywnej wyobraźni, wciąż wędrujący przez wielką pustynię ludzi, ma cel bardziej wzniosły niż zwykły flâneur, bardziej ogólny, inny niż ulotna przyjemność przypadku. Szuka czegoś, co pozwolimy sobie nazwać nowoczesnością [...]. Z mody chciałby wydobyć wszystko, co poetycznego zawiera w historycznym, wieczne odsłonić w przemijającym. [...] Nowoczesność jest przemijająca, ulotna, przypadkowa, to połowa sztuki; druga połowa jest wieczna i niezmienna. [...] strój, uczesanie, a nawet gest, spojrzenie i uśmiech (każda epoka ma swoją postawę, swoje spojrzenie i uśmiech) tworzą całość pełną życia. Nie macie prawa lekceważyć ani ignorować tego elementu przemijającego, ulotnego, którego przemiany są tak częste¹⁷.

Ostatnie zdanie wybrzmiewa niczym wskazówka dla tych, którzy chcą poznać i opisywać współczesność. To, co najtrudniej uchwytnie, praktycznie nieweryfikowalne, co lokuje się w sferze zmysłowego doświadczenia, z natury swej subiektywnego i efemerycznego, staje się sednem doświadczenia nowoczesności. Jak zatem opisać zmienność, która tak fascynuje Baudelaire'owskiego bohatera? Spójrzmy na niego. Jego wsłuchiwanie i wpatrywanie się w terażniejszość jest absolutnie bezinteresowną postawą estety, dla którego jedyną wiarygodną, oryginalną drogą nowoczesnej sztuki i antropologii jest ta, która prowadzi wśród znaków czasu: „niemal cała nasza oryginalność pochodzi od piętna, jakie c z a s wyciska na naszych wrażeniach”¹⁸.

Moda jest więc figurą nowoczesnej kultury: jej urody i brzydoty, finezji i wielokształtności, ale też zmienności, kruchości i nietrwałości. Baudelaire'a – zdecydowanie bardziej niż czar kobiecych i męskich strojów – fascynuje ich związek z konkretną chwilą. „Przyjemność oglądania terażniejszości nie zależy tylko od piękna, które ją stroi, ale również od jej cechy zasadniczej – że jest terażniejszością”¹⁹. Tym samym wartością nadrzędną staje się nie trwałość i ponadczasowość piękna, lecz przeciwnie – to, co stanowi jednostkowy, niepowtarzalny, wrażeniowy, ulotny, skażony śmiertelnością wymiar doświadczeniowego tu i teraz, w którym również uobecnia się piękno. Baudelaire usprawiedliwia modę, tłumacząc, że współcześnie człowiek potrzebuje owej przesłony zmienności, dostosowującej to, co widzialne, do wrażliwości teraż-

¹⁷ Ch. Baudelaire, *Malarz*, dz. cyt., s. 319-320.

¹⁸ Tamże, s. 321.

¹⁹ Tamże, s. 309.

niejszości, aby mógł doświadczyć tego, co głębiej ukryte, i co on sam nazywał ideą piękna. Naturalność, będąc cechą istot o potrzebach prostych i niewyszukanym, jest zresztą dla Baudelaire'a czymś odrażającym. Stąd bierze się, znany nam już z prac Goncourtów, mizoginizm poety, uznającego kobiety za istoty wulgarnie naturalne, a zatem będące przeciwieństwem dandysa²⁰:

Modę należy więc uważać za objaw upodobania do ideału, który w umyśle ludzkim góruje nad wszystkim, co życie naturalne gromadzi w nim grubego, przyziemnego, plugawego; za wzniosłą deformację natury, lub raczej za ciągłą i nieustającą próbę poprawienia natury. [...] każda jest nowym, mniej lub bardziej szczęśliwym wysiłkiem zmierzającym ku pięknu, zbliżeniem do ideału, którego pragnienie wciąż podnieca niezaspokojony umysł ludzki²¹.

Wydawać by się mogło, że poeta nadmiernie idealizował modernistyczną rzeczywistość powszedniego życia. Opisywane przez niego pejzaże wielkiego miasta, zgiełk pojazdów zmieszany ze stukotem końskich kopyt, szum ludzkiej ciżby, falowanie tłumu, oszałamiający przepych sklepowych witryn przyciągających tłumy klientów, układają się wszak w harmonijną, zachwycającą i tętniącą życiem całość. To jednak tylko część prawdy, wizja przefiltrowana przez wrażliwość i wyobraźnię artysty:

Człowiek zakochany w życiu wchodzi w tłum niby do wielkiego zbiornika elektryczności. Można by go też porównać do lustra, równie ogromnego jak ten tłum; do kalejdoskopu obdarzonego świadomością, przy każdym poruszeniu odślaniającego wielorakie kształty życia i zmienny wdźwięk wszystkich jego elementów. Jest to ja wiecznie niesyte wszelkiego nie-ja, w każdej chwili oddające je i wyrażające w obrazach bardziej żywych niż życie, zawsze niestałe i ulotne²².

Koniec końców Baudelaire stawiał swoim czasom pesymistyczną diagnozę. Był przekonany, że postępujący utylitaryzm, industrializm i rozwijający się kapitalizm prowadzą do upadku człowieczeństwa. Ludzkie życie zredukowane do wymiaru materialnego, zgodnie z mechanizmem cywilizacyjnych zmian, to dla niego wyraz klęski kultury. Nowoczesne miasto jest molochem – siedliskiem przeciętności, banału i powierzchowności. Co do losu upadających ideałów wyrafinowanej, bezinteresownej sztuki, nie miał żadnych złudzeń. Jedynie prawdziwy artysta w anonimowym społeczeństwie jest w stanie przeciwstawić pogoni za potrzebami materialnymi wartości duchowe, wśród

²⁰ Por. Ch. Baudelaire, *Moje obnażone serce*, przeł. A. Kijowski, Wrocław 1997.

²¹ Tamże, s. 339.

²² Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, dz. cyt., s. 317.

których piękno jest wartością najwyższą, ocalającą życie duchowe jednostki. Ale – jako że zawarte w spojrzeniu artysty – jest ono nieuchronnie skazane na zagładę w społeczeństwie, w którym idea postępu oznacza wyłącznie postęp materialny.

To, co w ujęciu Baudelaire'a było najistotniejsze: powiązanie krótkotrwałości mód z trwałym i ponadczasowym pięknem, do którego te ostatecznie odsyłają, stanowi projekt ucieczki przed złem natury w świat tworców przekształconych przez człowieka, w którym sztuczność sprzyja pielęgnowaniu indywidualizmu oraz wartości duchowych i nie ogranicza się do powierzchownych i chwilowych błysków. Baudelaire tworzy projekt nowoczesnej egzystencji poetyckiej, której misja ocalająca wartości metafizyczne uzasadnia romantyczny indywidualizm, samotność i namiętność, będącą warunkiem uwolnienia się od anonimowego tłumu. Artysta jest arystokratą ducha, kreatorem, będącym w stanie mocą swej twórczej wyobraźni ocalić siebie.

Ta estetyczna koncepcja nie wytrzymała próby czasu. Wzniosłe ideały piękna na wyparte zostały na dobre przez prozaiczne reguły podaży i popytu, skutecznie stymulowane przez sprawnie działające mechanizmy reklamy. Baudelaire był zresztą w pełni świadom nieuchronności postępu – jako indywidualista, esteta i marzyciel stał się ofiarą nowoczesności, patronem tych, którzy nie potrafią się pogodzić z upadkiem dawnych ideałów. O autorze *Kwiatów zła* pisał Benjamin:

Niepowtarzalne znaczenie Baudelaire'a polega na tym, że jako pierwszy i w sposób najbardziej konsekwentny ustalił – w podwójnym sensie tego słowa: samoidentyfikacji i opancerzenia przeciwko urzeczowionemu światu – człowieka wyobcowanego względem samego siebie²³.

4.

Trudno dziś mówić o modzie jako uzewnętrznianiu estetycznych ideałów ponadczasowego piękna. Jeśli moda cokolwiek unaocznia, to magiczną siłą przedmiotów zamienionych w erotyczne lub luksusowe fetysze. Te zaś stanowią przedmioty nowego świeckiego kultu, zaspokajające potrzebę sensu, dominującą w świecie kultury popularnej. Pisał o tym Ryszard K. Przybylski, tłumacząc, jak kultura popularna dostarcza prostych opowieści osławiających trudną i niezrozumiałą rzeczywistość. Zwalnia przy tym z rozumienia reguł, które organizują przekaz, oczekując od odbiorcy wyłącznie zaangażowania:

²³ W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 354.

Przez lata zwykliśmy traktować ją jako współczesną odmianę oferty straganowej. Kryterium konsumpcji i percepcyjna łatwość stały się podstawowymi jej wyznacznikami. Przywykliśmy ją więc lekceważyć, uznając, że jest rozrywką dla ubogich. Z czasem jednak rozprzestrzeniła się i wysublimowała. Ponadto nie utraciła zdolności ewokowania sensu, czyli mówienia właśnie językiem mitycznym. Nie jakimś abstrakcyjnym, lecz konkretnym, przystającym do potocznego doświadczenia. Cóż z tego, że potrafimy obnażyć jej perswazyjny i roszczeniowy charakter? I tak pozostanie realnością przeżywaną przez większość. Ba, realnością najbardziej pożądaną. Wszak za nią stoi świat współczesnych technologii i wzorce egzystencji przez niego wyznaczone²⁴.

Mody w tym świecie pełnią podobną funkcję – zwalniają z konieczności samodzielnelnego myślenia i samodzielnelnego podejmowania decyzji. W zamian podsuwają gotowe wzorce zachowań, nic więc dziwnego, że ich łupem padają nie tylko sposoby ubierania, materialne dobra i wytwory kultury, lecz także osoby, tematy i najważniejsze pojęcia, nadużywane bezrefleksyjnie. Listę takich językowych mód, które organizują zbiorową wyobraźnię, narzucając sposób myślenia, mówienia, zachowań i wyborów, nieustannie można wydłużać. Łączy je wspólny los: z denotatów zjawisk, problemów, tematów i pojęć ważnych szybko przekształcają się w komunały, które zaczynają być stosowane do wyjaśnienia wszystkiego. A kiedy ich podejrzany uniwersalizm zostaje zdemaskowany, szybko trafiają na śmietnik, zastąpione przez inne, bardziej atrakcyjne terminy. Niektóre z nich zostają w słowniku na dłużej, pełniąc funkcję dyżurnych sloganów i – co gorsza – maskując problemy, miast pokazywać je i wyjaśniać. Niczym spam zaśmiecają przestrzeń komunikacji, potęgując szum i stwarzając jednocześnie wrażenie, że reprezentują jakąś istotną część naszego świata. Tymczasem ich rola jest dokładnie odwrotna: przesłaniają złożoność i wagę zjawisk, symulując, że wyjaśniły to, co *de facto* przemilczały, strywializowały i spłyciły. Popularne słowa zaczynają funkcjonować tak, jakby były hasłami w krzyżówce, a nie pojęciami otwierającymi dialogiczną przestrzeń myślenia, uwikłanymi w skomplikowaną sieć zależności i odniesień. Nadużywane – nieuchronnie stają się pustymi wydmuszkami. O losie modnych słów Zygmunt Bauman pisał:

[...] im więcej doświadczeń zyskuje dzięki nim przejrzyste wyjaśnienie, tym bardziej same stają się mętne i niejasne. W miarę jak rośnie liczba dogmatycznych prawd, wyparty i wyrugowanych przez modne słowa, one same coraz szybciej stają się zasadami, o których się nie dyskutuje. Aspekty ludzkiego postępowania, tworzące pierwotny zakres pojęcia, umykają z pola widzenia – staje się ono „niezbitym faktem”, cechą „ota-

²⁴ R.K. Przybylski, *Wszystko inne. Szkice o literaturze, sztuce i kulturze współczesnej*, Poznań 1994, s. 119.

czającego nas świata ujmowanego wprost”, do którego nas odsyła, postulując własną nietykalność²⁵.

Komentarz socjologa, sformułowany pod koniec XX wieku, dotyczył pojęcia globalizacji, które docierając do Polski z dużym opóźnieniem, stało się hasłem wywoławczym wszystkich dyskusji nad kryzysem kultury. Wcześniej, w odniesieniu do lokalnych zjawisk obserwowanych z perspektywy polskiej historii powojennej, podobne jak Bauman wnioski sformułował Ryszard K. Przybylski. Dostrzegł on bardzo niepokojący, zwłaszcza z punktu widzenia humanisty, proces deprecjacji pojęć wiążących sferę kultury ze sferą wartości. W 1994 roku pisał:

Nadużywanie, zwłaszcza w ostatnim dziesięcioleciu, nazw wartości doprowadziło do stanu, w którym okazywały się one nazwami coraz bardziej pustymi. Nie wiązały bowiem pożądaných idei z rzeczywistością, wyrastając ponad nią w jakiejś abstrakcyjnej przestrzeni. W ten sposób zachowywano może nawet systemową spójność kultury, przydatną w czasie istnienia łatwo definiowalnego przeciwnika, nieużyteczną natomiast wtedy, gdy go zabrakło²⁶.

Rejestrując rozpad dotychczasowego „zmityzowanego nad miarę” obrazu świata, Przybylski postulował jednocześnie konieczność pochylenia się nad aktualnym stanem kultury w kryzysie po to, by zawieszając łatwe oceny negatywnych zjawisk, podjąć próbę opisania i zrozumienia nowego kształtu świata w trakcie radykalnych przekształceń. I mimo że od sformułowania tego postulatu upłynęło już ponad ćwierć wieku, nie stracił on na aktualności. Nadal jesteśmy uczestnikami procesu upływniania fundamentów kultury, wartości, znaczeń słów. Z tym że proces ten, między innymi za sprawą technologicznej rewolucji, która odrzeczywistniła nasz świat, zintensyfikował się i pogłębił.

Dodajmy też od razu: nie jest to wina słów, że nie spełniają pokładanych w nich oczekiwań, lecz ich użytkowników, chętnie poddających się dyktatowi obiegowych opinii. Łatwiej jest przyjąć gotową formułę niż podjąć trud myślenia. Łatwiej myśleć tak, jak inni, niż iść pod prąd²⁷. Właśnie potrzebą zaspokojenia pragnienia adaptacji społecznej tłumaczył mechanizm powstawania

²⁵ Z. Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2000, s. 5.

²⁶ R. K. Przybylski, *Wszystko inne*, dz. cyt., s. 9.

²⁷ Remedium na banalizację nadużywanych słów jest zatem dbałość o precyzję ich użycia, a w przypadku terminów i zjawisk pochodzących spoza rodzimego obszaru kulturowego aplikowanych do wyjaśnienia zjawisk lokalnych – szczególnie pieczołowite zgłębianie oraz porównywanie historycznych i kulturowych kontekstów i uwarunkowań.

mody Georg Simmel²⁸. Najlepiej widać to w kulturze popularnej, choć analogiczny mechanizm działa także tam, gdzie mamy do czynienia z aktywnością intelektualną, która – zdawałoby się – winna stronić od ulegania łatwym oszłamieniom metodologicznymi nowinkami i błyskotliwymi konceptami.

5.

Na rynku towarów i dóbr kultury popularnej podaż jest wypadkową złożonego i kosztownego procesu promocji oraz nigdy do końca nieprzewidywalnej reakcji konsumentów, których gwałtowne i krótkotrwałe pragnienie posiadania kieruje się ku temu, co modnym określili dyktatorzy (producenci, projektanci, inwestorzy, właściciele marki), a zaakceptowała w tym samym czasie rzesza innych konsumentów. Godzą się oni na zapłacenie żądanej przez sprzedawcę, wygórowanej zwykle, kwoty za towar, który nawet nie tyle już jest modny, co – zgodnie z zapowiedzią trendsetterów (świeckich proroków nadchodzących mód) – modny będzie w nadchodzącym sezonie. Wyprzedzić nadchodzące tendencje w modzie, być pierwszym szczęśliwym posiadaczem produktu, którego pragną i pożądamy inni – oto prawdziwe wyzwanie dla tego, kto chce być naprawdę *trendy*. Bo kiedy reklamowany jako hit sezonu wyrób zaleje rynek, kiedy stanie się dobrem powszechnie dostępnym, natychmiast wychodzi z mody. W świecie projektowanym przez dyktat mody nie chodzi wszak o to, by mieć to, co mają już wszyscy, lecz by mieć to, czego wszyscy pożądamy, a nie ma jeszcze nikt (lub prawie nikt). Tak to – w ogromnym uproszczeniu – wygląda z punktu widzenia graczy biorących udział w rywalizacji o bycie cały czas *switched-on*. Z perspektywy sceptycznych obserwatorów uleganie modom świadczy jednak o słabości jednostki i poszukiwaniu przez nią oparcia i akceptacji w zbiorowości.

Mody są krótkotrwałe, powierzchowne, pozbawione istotnej wagi i refleksyjnego zaplecza. Nic zatem dziwnego, że intelektualiści dystansują się od wszelkich kulturowych mód, nieufnie przyglądając się cyrkulacji dóbr odbywającej się zgodnie z prawami ekonomii²⁹.

A przecież trudno nie zauważyć, że także naukowa humanistyka żyje i rozwija się w rytmie mód na określone tematy, problemy i pojęcia. Jednoznacznie

²⁸ G. Simmel, *Z psychologii mody. Studium socjologiczne*, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa, 2006, s. 20-31.

²⁹ I nie zmienia tego fakt, że kupując pożądaną towar, konsument zyskuje nie tylko dobra materialne. Jako nabywca modnego przedmiotu zaspokaja swoje bardzo różnorodne potrzeby, np.: społecznej akceptacji, poczucia własnej wartości, próżności, luksusu, społecznego awansu i autokreacji.

krytycznie oceniająca ten stan rzeczy Agata Bielik-Robson w wymownie zatytułowanym szkicu *Czas dandysów* wprowadziła nawet kategorię rozróżnienie na modę intelektualną i rzetelną pracę intelektualną, tylko tej drugiej przypisując walory uczciwości i poznawczej wartości. Jedyną zaletą pierwszej jest zaś to, że jest, co pozwala w świecie ponowoczesnej płynności granic i definicji jasno odróżnić uczciwego naukowca od hochsztaplera. Na tym jednak – zdaniem filozofki – zasługi mód intelektualnych się kończą. Nazywa je wręcz parodią intelektualnego wysiłku, nastawioną na uzyskanie poklasku i świadcząca o niesamodzielności tego, kto sezonowym modom na określone tematy, metody czy pojęcia ulega. Sam termin *moda intelektualna* zresztą, którego autorstwo przypisuje się, nie do końca chyba słusznie, Thomasowi Kuhnowi³⁰, również budzi niechęć badaczki, osłabia bowiem naukowość nauki i sugeruje jej zależność od aktualnie cieszących się popularnością pojęć. Filozofka broni „porządnej refleksji, która łatwym konformizmom nie ulega”³¹.

Czy jednak można dziś w humanistycznym namyśle uniknąć wpływu intelektualnych mód, skoro w tym samym czasie, mając dostęp do tych samych zasobów cyfrowych bibliotek, w cieniu tej samej na całym świecie popkultury, nad opisaniem i wyjaśnieniem współczesnej kondycji człowieka i jego działań pochylają się tysiące intelektualistów, zaś przepływ informacji między nimi reguluje globalna sieć?

Zapewne tak, choć jestem zdania, że nie jest to konieczny warunek sumiennej refleksji. Nie kwestionując potrzeby i wagi rzetelnej pracy badawczej, której apologię pisze Bielik-Robson, chciałabym dla odmiany zapytać o zalety intelektualnych mód. Nie jestem pierwszą, która taką – przekorną, ale tylko trochę – pochwałę mód zamierza sformułować³². Mód kulturalnych nie oddzielał przy tym od mód intelektualnych, mam bowiem przeczucie, że obie sfery, choć nietożsame, oddziałują na siebie. Kulturowe praktyki i prowadzona nad nimi refleksja warunkują się i przenikają nieuchronnie. Chciałabym myśleć o dzisiejszym humaniście jako o kimś, kto jest refleksyjnym uczestnikiem życia, a nie teoretykiem obserwującym, jak żyją inni³³.

³⁰ T.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromęcka, wyd. 2, Warszawa 2001.

³¹ <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/31-32/bielik.html> (dostęp: 20.05.2018).

³² Por. C. Michalski, *Obrona mód intelektualnych (w granicach przyzwoitości)* „Czas Kultury” 1998, nr 4; M. Głowiński, *Kilka uwag o modzie (w życiu umysłowym)*, „Czas Kultury” 1998, nr 4; J. Jarzębski, *Powaga mody* „Czas Kultury” 1998, nr 4.

³³ Mam przy tym w pamięci uwagi Zygmunta Baumana o nieuchronnej „wszystkożerności” charakteryzującej dziś „elity intelektualne”: „[...] w ich repertuarze kulturowej konsumpcji jest miejsce i na operę, i na heavy metal czy punk, na «sztukę mainstreamową»;

6.

Jeśli przyjmiemy, że wiedza naukowa w miarę swego rozwoju zbliża nas do prawdy, szafowanie metaforami, które mają zmieniać nasz sposób widzenia i rozumienia rzeczywistości, uznać należałoby za przejaw co najmniej intelektualnej nierzetelności. Jeśli jednak, jak to przed ponad pół wiekiem opisał Thomas Kuhn, co jakiś czas następująca zmiana paradygmatów naukowych wymaga przeciwstawienia się uznawanym za niekwestionowane założeniom i sposobom wyjaśniania zjawisk, oznacza to, że „normalna nauka” wymaga nie tylko kontynuacji i ciągłości, lecz również kryzysu i zaprzeczenia. A przy tym kolejne naukowe ustalenia więcej mówią o aktualnym stanie naszego rozumienia zjawisk aniżeli o samej naturze rzeczywistości.

Struktura rewolucji naukowych, uznawana za dzieło patronujące ponowoczesnemu osłabieniu fundamentów myślenia naukowego i zbliżająca status nauk ścisłych do humanistyki, przeciwstawiła się tradycyjnemu rozumieniu nauki. Ta ostatnia opierała się na przekonaniu, że poszerza naszą wiedzę o świecie, wyjaśnia prawa i mechanizmy nim rządzące, a tym samym sprawia, że coraz lepiej rozumiemy świat, powoli zbliżając się do poznania prawdy. Tymczasem Tomas Kuhn pokazał, że pojęcie prawdy nie ma zastosowania w badaniach naukowych: wspólnota naukowców prowadzi swoje badania w ramach przyjętych założeń poznawczych, doskonaląc metody i uszczegóławiając swą wiedzę, która potwierdza słuszność założeń naukowej teorii. Nauka tak pojmowana funkcjonuje w ramach paradygmatu, czyli spójnego modelu, mającego własne narzędzia, metody, teorie, prawa i przełożenie na praktykę. Wystąpienie sytuacji niezrozumiałych i niewyjaśnialnych w ramach obowiązującej tradycji prowadzi do kryzysu, a następnie rewolucyjnej zmiany paradygmatu. Stary paradygmat, a wraz z nim obowiązujący dotąd obraz świata, opisujące go języki, konceptualizacje problemów oraz metody badawcze zastąpione zostają przez nowy paradygmat, lepiej wyjaśniający zjawiska i procesy, których odkrycie było anomalią w ramach wcześniej obowiązującej teorii.

Ta wizja rozwoju nauki zgodna jest ze stanem współczesnej świadomości epistemologicznej nauk humanistycznych. Warto zauważyć, że *Struktura rewolucji naukowych* jest odpowiedzią na głęboki kryzys obowiązującej do XIX wieku teorii poznania. Nie jest więc projektem teoretycznym, lecz konceptualizacją rzeczywistych przekształceń w sytuacji nowoczesnej nauki. Przy czym pytaniem otwartym pozostaje, czy po upadku obowiązującego w ubie-

na Samuela Becketta i na Johna Grishama czy Terry’ego Pratchetta”. Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, 17-18.

głym wieku paradygmatu poznawczego wyłania się jakiś nowy model, czy też mamy do czynienia z ostatecznym rozpadem spójnej wizji świata, zastąpionej wieloma propozycjami konstruktywistycznie traktowanymi jako każdorazowo powoływany do istnienia wytwór użytych do jego opisu narzędzi

Nauki ścisłe zbliżyły się więc do nauk humanistycznych, w których przedmiot badań wyłania się zawsze uwikłany w rozmaite konteksty, a jego poznanie ma charakter interpretacyjny. Od czasu Nietzschego i Freuda rozwija się nurt refleksji eksponującej kruchość i przygodność ustaleń w ramach każdej teorii powstającej w oparciu o metodologiczne przesłanki. Jeśli więc wszelkie ustalenia mają charakter historyczny, a ich trafność weryfikowalna jest jedynie w odniesieniu do sytuacji tu i teraz, nie warto przywiązywać się do żadnych pewników, ustaleń, metod i języków, ponieważ większość z nich nie przetrwa próby czasu.

Przeciwko takiej właśnie wizji życia intelektualnego – rozwijającego się w rytmie zrywów i fascynacji kolejnymi teoriami – protestuje Agata Bielik-Robson. W niedługim szkicu z 2000 roku sformułowała zarzuty przeciwko postawie, którą nieprzypadkowo nazwała dandyzmem, wskazując jego XIX-wieczne korzenie:

Dandyzm – to wielkie, a u nas ciągle jakby nie docenione [sic] zjawisko para-intelektualne ostatniego stulecia – polega na tym właśnie, by całą wiedzę, dziedzictwo duchowe, tradycję, smak wykorzystać w celu estetycznym, a więc jedynie dla swej większej chwały. Cokolwiek dandys wie, poznaje, jakkolwiek rozumuje i o czymkolwiek pisze – musi się opłacać; musi umieć chwycić za nogi ów ulotny *Zeitgeist*, który decyduje o tym, co w danej chwili, w danym miejscu warto powiedzieć, żeby się spodobać. Funkcja podobania się jest tu bowiem kluczowa. Dandys, umiejętnie poddający się prądowi czasu (tym właśnie jest moda, czyli „to, co ważne tu i teraz”), nie chce zmagać się ze swoją publicznością, walczyć, argumentować, podkopywać jej przesady, ale dokładnie odwrotnie: chce się intelektualnie przymilić. Chce, jak to dobitnie wyraził Baudrillard w swojej pochwałie technik ponowoczesnych – uwodzić³⁴.

Zgadając się z krytyczną wobec nierzetelności naukowej postawą badaczki, trudno zaakceptować generalizację, jaką stosuje, rozprawiając się ze

³⁴ A. Bielik-Robson, *Czas dandyśmów*, „Tygodnik Powszechny” 2000, <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/31-32/bielik.html> (dostęp: 20.05.2018).

Podobne stanowisko wyrazili przed laty Alan D. Sokal i Jean Bricmont – autorzy książki *Modne bzdury*, którzy wytknęli naczelnym patronom ponowoczesności intelektualną nierzetelność i nieuprawnione posługiwanie się pojęciami z zakresu nauk ścisłych do opisanego zjawisk z obszaru współczesnej kultury i filozofii. Wśród skrytykowanych znaleźli się: Jacques Lacan, Julia Kristeva, Lucy Irigerey, Bruno Latour, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze i Félix Guattari, a także Paul Virilio.

wszystkimi swoimi metodologicznymi (a *de facto*: światopoglądowymi) przeciwnikami. Nietrudno zauważyć, że do tak scharakteryzowanego przez nią grona dandyśów zaliczyć należałoby wszystkich przedstawicieli poststrukturalistyczno – ponowoczesno – posthumanistycznej linii współczesnej refleksji. Zapytajmy zatem, na czym miałyby polegać owa nierzetelność, przejawiająca się w pogoni za modami, będąca przeciwieństwem pracy intelektualnej?

Na patronów intelektualnego dandyzmu powołani zostali: Nietzsche, Proust, Baudrillard, a w Polsce: Michał Paweł Markowski i „Fronda”. Warto mieć na uwadze, że tekst Bielik-Robson powstał w aurze powszechnego przekonania o przełomowej roli dokonujących się zmian (które zbiegły się z przełomem tysiącleci), gdy w Polsce nadal triumfowały towary z importu: dekonstrukcja i postmodernizm. Pamiętając o tym, można usprawiedliwić niechętny modzie na aplikowanie zapożyczonych z Zachodu pojęć głos autorki, piszącej w dodatku swoją krytykę w trybie felietonowym. Jednakże w skonstruowanym przez nią modelu dandyzmu znikają wszystkie indywidualne różnice między przywołanymi nazwiskami. (Baudrillard nie jest wszak zwolennikiem „ponowoczesnych technik”, lecz ich sceptycznym demaskatorem, posługuje się jednak retoryką utożsamianą ze strategią ponowoczesnych graczy, chętnie bywa więc wskazywany jako jeden ze współwinnych epistemologicznego kryzysu). W ten sposób intelektualny dandyzm, mający być sformułowaniem piętnującym łatwe uogólnienia i błyskotliwe sformułowania, sam staje się kolejną etykietką wśród modnych sloganów. Bo przecież trudno oczekiwać, aby humaniści uprawiali humanistykę poza czasem, oderwani od demonizowanej przygodności *Zeitgeistu*, skoro tym, co często starają się opisać i zrozumieć, jest właśnie ów ulotny duch, który dziś, bardziej jeszcze niż sto lat temu, nietrwały jest i efemeryczny.

Warto zatem do – z założenia słusznej obrony intelektualnej rzetelności – dodać dwa uściślenia. Po pierwsze: niewiara w epistemologiczne fundamenty zachodniej filozofii nie jest tożsama z postawą „hochszaplera”. Po drugie: intelektualne mody są – przy pewnych zastrzeżeniach, które należy poczynić – ważnym elementem życia humanistyki.

Proponuję zatem – pozostając w nieco kłopotliwej retoryce uogólnień – wprowadzić rozróżnienie charakteryzowanego przez autorkę *Kryptoteologii...* trybu uprawiania refleksji na postawę intelektualną wynikającą z tego, w co się wierzy (lub – przeciwnie – w co się nie wierzy) i będącą konsekwencją uwewnętrznionych (a zatem: intelektualnie uczciwych) przekonań oraz postawę dyktowaną względami czysto pragmatycznymi: mówienia czegoś w określony sposób, aby się przypodobać szerszej publiczności. Tylko ta druga postawa, moim zdaniem, zasługuje na krytykę i z oczywistych względów nie warto się nią zajmować. Chciałabym natomiast bronić tych sceptycznych in-

telektualistów, którzy podejmując refleksję z perspektywy ponowoczesności, posługując się stylem dalekim od obiektywizmu, niekiedy bardzo poetyckim, zacierając granice między literaturą i językiem naukowego dyskursu, odsłaniają kruchą kondycję współczesnej kultury. W dobie technonauki i technokultury, cybernetycznych hybryd i symulaków, w kulturze ekranów i mediów społecznościowych, gdy mieszają się ze sobą nieustannie style, gatunki, dyskursy, aktualna sytuacja mieszkańca nowej nie-rzeczywistości musi być opisywana jako wypadkowa wszystkich tych czynników językiem, który próbuje choć prowizorycznie nadążyć za zmianami.

Co ciekawe – wielu spośród badaczy zajmujących się opisem tego stanu współczesnej kultury pozostaje na pozycji modernistycznej. Myślę tu m.in. o pochopnie zaliczonym do grona postmodernistów melancholijnym katastrofiście Jeanie Baudrillardzie, ale też o flanerującym witaliście Ryszardzie K. Przybylskim, który wytrwale towarzyszy kolejnym nowościom w metodologii, kulturze i sztuce, i niezmiennie zadaje im pytania natury poznawczej. Rejestrując wszystkie pojawiające się na przestrzeni kolejnych dekad zjawiska i prądy w humanistyce, z niekłamaną ciekawością i fascynacją wędruje ścieżkami swojej współczesności. Jak Baudelaire'owski malarz nowoczesnego życia, z pasją, niekiedy z zachwytem, kiedy indziej z dużą dozą podejrzliwości, rejestruje kolejne zmiany i intelektualne trendy. Nie podąży jednak za nimi na oślep, lecz raczej upatruje poza nimi tego, o czym opowiadają, czego przejaw stanowią. Demaskuje uroszczenia i zbiorowe mity, szukając tego, co autentyczne, co jest nośnikiem jakiejś – ulotnej i kruchej – chwilowej prawdy o człowieku, który wyraża siebie, swoje wątpliwości i rozterki, w językach literatury i sztuki. Bacznie przygląda się, jak poszerza on swoje możliwości, za sprawą technologii przesuwał granice człowieczeństwa, jak szuka piękna w nietuzinkowych strojach, dobrych smakach, niestandardowej, niszowej wobec mainstreamu muzyce. I czyta z nich jak z książek. Trochę jak Baudelaire, poszukuje Przybylski trwałych wartości w wirującym kalejdoskopie kulturowych zmian, choć nie jest jak on wyalienowanym indywidualistą. W swojej refleksji nad literaturą, malarstwem, teatrem, fotografią, czy wreszcie nad wpływem nowych technologii medialnych na kulturę i sztukę, zawsze poszukuje szerszego dla nich tła, które pozwoli lepiej zrozumieć rozpoznawany fenomen. W swoich książkach, szkicach i esejach³⁵ nawiązuje dialog z przedstawicielami

³⁵ *Autor i jego sobowtór*, Wrocław 1987; *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Poznań 1991; *Wszystko inne. Szkice o literaturze, sztuce i kulturze współczesnej*, Poznań 1994; *O tym jak Leopold Tyrmand wałęsał się w świecie kultury popularnej*, Poznań 1998; *Być, pisać i wszystko inne*, Poznań 2018.

różnych sztuk i dyscyplin, próbując lepiej ich poznać i zrozumieć. Towarzyszy mu niezmiennie „świadomość, że rzeczywistość nas niepomierne przerasta – dlatego też muszą się rozpaść tworzone obrazy świata”, a także „przekonanie, iż w takiej sytuacji miejsce doktrynalnych monologów zająć powinna rozmowa, międzyludzki dialog”³⁶.

Intelektualista, który – zgodnie z przywołanym wcześniej postulatami filozofki – podejmuje dziś trud myślenia, nie musi robić tego w języku Kanta. Narzędzia poznania dostosowuje do zmieniającej się sytuacji, wiedząc, że w jego pracy chodzi nie tylko o lepsze zrozumienie i poznanie, lecz również o stworzenie przestrzeni wymiany poglądów z innymi, odmiennie myślącymi. A kiedy w dodatku robi to z wdziękiem, nie bojąc się perswazyjnej siły figur retorycznych, nie stroniąc od metafor i nośnych sformułowań, broni go niekiedy tylko (i aż) trudna do uzasadnienia wiara w słuszność tego, co robi, i szczerść zaangażowania. Wybór strategii nie jest wówczas tylko aktem estetycznym, lecz głęboko etycznym. Taką postawę prezentuje choćby Ryszard Koziółek, który w finezyjnym stylu od lat dowodzi, że *Dobrze się myśli literaturą* i konsekwentnie przekracza granicę między dyskursem filozoficznym, naukowym oraz pisarstwem³⁷.

Lekki styl błyskotliwych wywodów wielu współczesnych humanistów częstokroć skrywa niekłamana rozpacz. Propozycje nowego ujmowania coraz szybciej następujących zmian, niekiedy zbyt pochopnie nazywanych (modnie) *zwrotami*, same mają często status sezonowych mód, krótkotrwałych błysków. Jednakże ten stan wynika raczej z potrzeby znalezienia celnej formuły, która pozwoliłaby uchwycić moment zmiany, aniżeli wyłącznie z chęci wzbudzenia zainteresowania środowiska. A nawet jeśli jest w tym geście kokieteria poszukiwacza marzącego o odkryciu nieznanego ładu, nie wyklucza to przecież wartości i wagi zgłaszanych propozycji. Docenić należy swoisty heroizm tych, którzy podejmują trud myślenia bez nadziei na ocalającą możliwość odkrycia stałych punktów odniesienia dla własnej refleksji, w obliczu poczucia kruchości i przygodności jego podstaw.

7.

Mody intelektualne mają inny mechanizm niż popkulturowe. Pojawiają się zazwyczaj dzięki sile oddziaływania jednego autorytetu (na miarę Zygmunta Freuda, Jacques’a Lacana, Claude’a Levi-Straussa, Jeana-Paula Sartre’a, Marti-

³⁶ R.K. Przybylski, *Wszystko inne*, dz. cyt., s. 10.

³⁷ Por. R. Koziółek, *Dobrze się myśli literaturą*, Katowice 2016.

na Heideggera, Umberto Eco, Paula Ricoeura, Herberta Marshalla McLuhana, Michela Foucaulta, Jacques'a Derridy, Bruno Latoura) i retorycznej atrakcyjności sformułowanej przez niego koncepcji. Ta, dzięki swej trafności, świeżości i sugestywności, przyciąga grono innych badaczy, niekiedy tworzących wokół swego mistrza szkołę badawczą (jak stało się w przypadku McLuhana i kanadyjskiej szkoły medioznawczej). Idea, podchwycona przez zwolenników, wyznawców i interpretatorów, wprowadzona w naukowy i pozanaukowy obieg, z czasem zostaje spłycona i wchłonięta przez kulturę popularną, która podobnie jak kulturą wysoką, żywi się też nauką. Uproszczona wersja każdej z modnych teorii, która zaczyna funkcjonować w postaci pojęciowych klisz, daje z kolei złudzenie, iż skomplikowane zjawiska można wyjaśnić w sposób zwięzły i zrozumiały, co przyczynia się do wzrostu popularności autora i jego prac nawet wtedy, gdy oryginał pozostaje poza społecznym obiegiem. Modne pojęcia funkcjonują bowiem jak synekdochy, których używa się zamiast rozbudowanej i skomplikowanej całości. Sugeruje się w ten sposób jej znajomość, podczas gdy w rzeczywistości skrywa się istotne braki w rozumieniu. Wynika to zarówno stąd, że z rozbudowanej i kompletnej teorii do obiegu (także naukowego) trafiają najbardziej chwytliwe słowa-klucze, jak i z faktu, że wiele idei dociera do Polski z Zachodu najpierw w formie streszczeń i omówień. Przekłady oryginalnych dzieł pojawiają się zazwyczaj później, wtedy, gdy w przestrzeni humanistycznej krążą już wybiórczo zaanektowane pojęcia, aplikowane w dodatku do badań nad zjawiskami rozwijającymi się w odmiennej rzeczywistości kulturowej, historycznej, politycznej, społecznej i ekonomicznej.

Taki los spotkał wiele dwudziestowiecznych metodologii i szkół myślenia, spośród których jedynie koncepcje strukturalistyczno-semiotyczne mają swoją rodzimą, rzetelną i od podstaw zbudowaną metodologię badań rozwijających się wraz z literaturą i sztuką. Na tle lokalnej tradycji dekonstrukcja jawiła się jako propozycja „nieautentyczna”, przeszczepiona właśnie jako moda. Z czasem jej miejsce i rola zyskały swoją rangę, bardziej jednak jako składowa zwrotu poststrukturalistycznego aniżeli jako samodzielny intelektualny projekt. Historia egzystencjalizmu pokazuje z kolei, że moda może przekształcić się w długotrwały trend, który głęboko przekształca świadomość i owocuje bogactwem rozmaitych ważkich i wartościowych dokonań.

Pojęcia i formuły takie, jak: struktura, dyskurs, narracja, *jouissance*, wrzucenie w byt, śmierć podmiotu, różnica, fallogocentryzm, aktor-sieć, trans- i post-humanizm, nowe media, ekokrytyka i wiele, wiele innych, wytyczają ścieżki dwudziestowiecznej i najnowszej myśli humanistycznej. Choć stosowane często jak proste etykiety, niewiele mające wspólnego ze swoimi źródłami filozo-

ficznymi i metodologicznymi, pełnią ważną funkcję punktów orientacyjnych na mapie problemów skupiających uwagę badaczy.

Nie bez znaczenia dla rosnącej wagi intelektualnych mód jest i to, że coraz większa liczba akademików próbuje znaleźć dla siebie miejsce w przestrzeni debaty. Innowacyjność i nowatorstwo determinują kształt współczesnego życia intelektualnego. Trzeba być innowacyjnym, to znaczy – trzeba nieustannie podążać za tym, co jeszcze niepowiedziane, wynajdywać nowe języki, nowe perspektywy, nowe metafory. W tej pogoni za nowością w badaniach znać więc odzwierciedlenie wymagań stawianych humanistom, którzy powinni nieustannie zadziwiać świat fajerwerkami terminów, pojęć i kategoryzacji, by udowodnić swą przydatność. Tylko niewielu spośród nich ma szansę zaistnieć jako twórcy nowej koncepcji, w większości to interpretatorzy komentujący cudze wizje.

Nie ma nic złego w tym, że humanistyka rozwija się w rytmie kolejnych mód intelektualnych, podsuwających badaczom określony punkt widzenia, zestaw terminów i poręcznych metafor, które pozwalają na stare problemy spojrzeć z innej perspektywy. Jeżeli nawet „normalna nauka”, jak pisał Kuhn, rozwija się za sprawą pojawiających się raz na jakiś czas anomalii, wytrącających naukowców z rutyny dobrze rozpoznanego obszaru badań, precyzyjnych narzędzi i oswojonych wyzwań, dla humanistyki tym bardziej ożywcze są momenty, w których nowe hasła, metafory i metodologie przynoszą powiew świeżości. Prowokują one do porzucenia zużytych już nieco słowników, które – choć sprawdzone i precyzyjne – usypiają uwagę intelektualistów, nie tyle stwarzając warunki do głębszej refleksji, co uniemożliwiając dostrzeżenie problemów i zjawisk, które w obrębie uprawianej metody są przemilczane. Zmiany kulturowe są bowiem rzeczywiste, wymagają więc nowego podejścia. Poszukiwanie nowatorskich narzędzi nie jest zatem efektem próżnej pogoni za modami, lecz reakcją na dynamikę zmian w kulturowej rzeczywistości.

Jerzy Jarzębski przypomniał przed kilkunastu laty, że rozpowszechnienie zjawiska mód intelektualnych jest efektem poszerzenia społecznej dostępności i intensyfikacji uczestnictwa w kulturze, które dokonało się na przełomie XIX i XX wieku. Wtedy też moda stała się trwałym elementem życia kulturalnego, skupiającym dyskusję wokół określonych problemów i zjawisk. Jarzębski wręcz nazwał modę „systemem orientacji w kulturze”³⁸. I nawet jeśli jest to system cząstkowy, wybiórczy i zwodniczy, to pozwala porządkować i selekcjonować ogrom informacji, które osaczają nas dziś coraz natarczywiej. Staje się „drogowskazem wyznaczającym ogólny kierunek marszu i decyzje o tym, co

³⁸ J. Jarzębski, dz. cyt., s. 14.

się pozostawia na stronie – zapomniane, niewykorzystane i być może w ten sposób na zawsze utracone³⁹. To, że moda jest stronnicza, wiele pomija i gubi z pola widzenia, jest, zdaniem badacza, nieuniknione. Sam jednak fakt, że pewne idee, tematy i problemy zostają wymazane z mapy życia intelektualnego epoki, winien stać się przedmiotem namysłu historyków idei, socjologów czy kulturoznawców. Fascynujące jest pytanie, co sprawia, że w danym momencie historycznym te, a nie inne tematy, autorzy, metody, cieszą się popularnością, przyciągają rzesze naśladowców, stając się krótkotrwałymi zazwyczaj, lecz intensywnie wywierającymi wpływ na sposoby myślenia w danej chwili modami. Przemowny wpływ na pojawianie się kolejnych mód intelektualnych ma niewątpliwie duch epoki w połączeniu z silną osobowością, która potrafi ów moment odpowiednio wyczuć i nań odpowiedzieć, proponując rozwiązanie klarowne lub przynajmniej atrakcyjne interpretacyjnie. Część z nich zyskuje z czasem charakter długotrwałego trendu, z mody przekształcając się w obowiązującą normę.

W wielojęzycznej i wielokulturowej rzeczywistości współczesnego świata taka nieustanna konfrontacja różnych słowników: testowanie nowych pojęć, metafor, narzędzi, ma ogromny walor poznawczy. Chroni przez popadnięciem w samozadowolenie, wzmaga ciekawość, uwagę i krytyczne myślenie, a co najważniejsze – ożywia wymianę myśli, o którą dopomina się Agata Bielik-Robson:

Mody intelektualne są, powtarzam to raz jeszcze, między innymi po to, by irytować i pobudzać do myślenia tych, którzy nie chcą się im poddawać. Jawne nazywanie naszych dandysów dandysami będzie pożyteczne, jeśli dostatecznie wielu zachęci do tego, żeby myśleć ze świadomością (ale nie gorzką), że myślenie nie jest do podobania się. Marzy mi się w związku z tym powrót do ostrych dyskusji i polemik, wolnych od zbędnych kurtuazji, przymilności i uwodzicielskiego skandalizowania: powrót do sporu prawdziwego, z dala od dandysowskiej mody na rebelię⁴⁰.

Współczesne studia porównawcze nad różnymi aspektami kultury, dziedzinami sztuk, stylami życia, uwarunkowaniami medialnymi i transdyscyplinarnymi skupiają się raczej na pokazywaniu i wyjaśnianiu różnic aniżeli konfrontacji stanowisk. Stąd, koniec końców, stanowisko Agaty Bielik-Robson wydaje się anachroniczne. Spór toczyć musiałyby się bowiem o założenia, na których opiera się system przekonań interlokutorów, a te doprowadzić musiałyby do pytania o to, w co wierzymy. To zaś nie podlega już dyskusji.

³⁹ Tamże, s. 15.

⁴⁰ A. Bielik-Robson, dz. cyt.

Moda jest więc z jednej strony zjawiskiem o istotnym znaczeniu dla rozwoju duchowego i umysłowego społeczeństw. Z drugiej jednak strony efemeryczność i zmienność mód, o ile nie staną się trwałą składową refleksji, przekształcając się tym samym w coś więcej, sprawia, że pozostają zbiorową i powierzchowną fascynacją sprzyjającą stereotypizacji i uproszczeniom. Na to niebezpieczeństwo zwracał uwagę Marek Wilczyński, dopominający się o podjęcie trudnego zadania współmyślenia z innymi, które ożywcze dla polskiej kultury intelektualne mody na autorów, książki, problemy, przekształciłoby w doświadczenia głęboko przenicowujące indywidualną i społeczną świadomość⁴¹.

Tym, co stanowi zagrożenie, nie jest ciekawość poznawcza popychająca intelektualistów do podchwytywania metodologicznych i tematycznych nowinek. Jest to wręcz obowiązkiem badacza. Problemem jest to, że tempo, w jakim pojawiają się te nowe propozycje, uniemożliwia zaawansowaną, rzetelną refleksję nad przyczynami ich narodzin, specyfiką i konsekwencjami, jakie niosą. Współczesna humanistyka zmienia się w supermarket idei, w którym na zapchanych półkach mieszczą się niezliczone ilości propozycji, spośród których można wybrać tę, która podoba się nam najbardziej, jest najczęściej stosowana przez środowisko specjalistów lub – co szczególnie zasadne – jest najbardziej funkcjonalna. Nadmiar ofert sprzyja estetyzacji życia intelektualnego. Rację ma więc Bielik-Robson, gdy wskazuje na istnienie ryzyka, że błyskotliwość i wdzięk wywodu zastąpią powagę dyskusji. Z drugiej jednak strony wydaje się, że umiejętności atrakcyjnego przekazywania myśli mogą stać się dzisiaj wsparciem dla poważnych propozycji intelektualnych; że także w nauce liczy się dziś coraz bardziej nie tylko co, ale też jak mówimy. Idealnym połączeniem byłoby w dyskusji uzasadniać swoje zdanie pięknie, interesująco i mądrze. Zgodzić wypada się bowiem z Jerzym Jarzębskim, który broni znaczenia i powagi mód we współczesnym życiu intelektualnym:

Bez mechanizmu mody kultura zapewne nie mogłaby się prawidłowo rozwijać, stałaby się chaotyczna i bezpostaciowa – równie chaotyczna jednak stałaby się na dłuższą metę, gdyby na modzie – i przez nią tworzonych ładach – poprzestała⁴².

⁴¹ M. Wilczyński, *Archeologia mody*, „Czas Kultury” 1998 nr 4, s. 6.

⁴² J. Jarzębski, dz. cyt., s. 15.

O modzie i modach

1. **M**oda należy do pojęć ambiwalentnych, semantycznie chybotliwych, odznaczających się niepewną aksjologią, wpisujących się w sieć poznawczych rozterek i dylematów, wobec których nie dysponujemy jednoznacznymi rozstrzygnięciami. Nie sposób jej opisać, stosując kategorie etyczne – nie potrafimy powiedzieć, czy moda jest dobra czy zła, a dociekania tego typu – jeśli oderwiemy je od natrętnych ideologii – okażą się z gruntu niefortunne. Podobnie zawodne wydają się kategorie estetyczne. Nawet jeśli w odniesieniu do mody zwykliśmy stosować pojęcia „smaku” czy „gustu”, to używamy ich najczęściej w znaczeniu historycznym, związanym z określonymi porządkami społeczno-kulturowymi¹. W wymiarze opisowym tracą swoją moc, ponieważ... o gustach się nie dyskutuje.

Moda, która na poziomie pojęć ogólnych wymyka się aksjologii, potrafi być jednak silnie wartościująca w wersji spersonalizowanej. Bycie niemodnym – nawet jeśli nie brzmi wyjątkowo obraźliwie – stanowi rodzaj oceny obniżającej status niemodnego, podważającej jego przydatność, a może nawet kompetencje. Niemodne – w obrębie wysoko rozwiniętych społeczeństw konsumpcyjnych – oznacza tyle, co: niewartościowe, niepotrzebne, niekonieczne, przebrzmiałe, niezrozumiałe, anachroniczne, a także staroświeckie (ze wszystkimi nieatrakcyjnymi cechami starości).

Wrażenie takie bierze się stąd, że moda pragnie należeć do awangardy, do sfery wyjątkowych gestów. Podczas gdy w wymia-

¹ J. Ziętańska, *O metodzie krytyki literackiej w dobie Oświecenia*, Warszawa 1981, s. 87-92.

rze nadawczym jest (a przynajmniej pragnie być) oryginalna, niepowtarzalna i wyjątkowa, w wymiarze odbiorczym składa się z repetycji. Masowość, która czyni modę popularną, zabija jej wyjątkowość. W szaleństwie powtórzeń i pod ciężarem ukoronowania moda traci swój blask, staje się częścią świata przewidywalnego i w jakimś stopniu nudnego. Jest – jak mówił Karol Irzykowski – zbiorowym plagiatem, przy którym nie ma poszkodowanego².

To rozdarcie między oryginalnością i powtarzalnością rodzi kilka skutków. Mody szybko umierają, ale pozostawiają liczne potomstwo. Trudno też o nich myśleć inaczej niż w czasie teraźniejszym. Może dlatego bycie modnym kojarzy się z nieustannie poszukującym, ale również wiecznie młodym, w jakimś stopniu niedojrzałym (a przynajmniej broniącym się przed dojrzałością). Zdarza się też, że moda, jako hiperbola nowoczesności, ociera się o kicz (a nie-rzadko wypełnia jego definicję). Staje się wówczas karykaturą dobrego smaku, niestosownym wybrzuszeniem rzeczy, które znamy z innej strony – operetkową wariacją na temat bytu, skoncentrowaną na jego zewnętrznej warstwie. Dodać trzeba jednak, że takie opinie upowszechniają wyłącznie mniej modni – a może zupełnie niemodni – którzy wbrew swoim zapewnieniom nie znaleźli pociechy w porzuceniu mody.

2.

Moda towarzyszy gatunkowi ludzkiemu od czasów najdawniejszych. Jakkolwiek nie potrafimy nic powiedzieć na temat mody neandertalczyków, to jednak biżuteria i ozdoby pochodzące z licznych stanowisk archeologicznych wyraźnie świadczą o preferencjach estetycznych ich niegdysiejszych użytkowników (i zapewne o nieznanym nam modach)³. Z dużo większą pewnością możemy powiedzieć, że modni pragnęli być Grecy, Rzymianie⁴ i ludzie wieków średnich, nie wyłączając inkwizytorów⁵, a zamiłowanie do mód stanowiło niezmienną cechę kolejnych epok, formacji kulturowych i pokoleń.

² K. Irzykowski, *Aforyzmy*, Warszawa 1975, s. 90.

³ J. Shreeve, *Zagadka neandertalczyka. W poszukiwaniu rodowodu współczesnego człowieka*, przeł. K. Sabath, Warszawa 1998.

⁴ M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968, s. 64; O. Jurewicz, L. Winniczuk, *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, Warszawa 1973, s. 105; K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1964, s. 152; F. Boucher, *Historia mody*, przeł. P. Wrzosek, Warszawa 2012, s. 104.

⁵ Por. J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2006, s. 121-124; A. Jelicz, *Życie codzienne w średniowiecznym Krakowie*, Warszawa 1966, s. 88-92.

Współczesne mody wydają się jednak znacznie bardziej ekspansywne od dawnych. Wkraczają do takich obszarów, w których nie oczekiwaliśmy ich obecności. Rosnącym zainteresowaniem – także w Polsce – cieszą się targi mody liturgicznej. Na wyspecjalizowanych stoiskach swój strój odświeżyć mogą księża i zakonnice. Prezentowane są najnowsze wzory świec, modele kropideł, lichtarzy, propozycje wystroju kaplic i całej armatury sakralnej⁶. Z zaskakującą „żywnością” rozwijają się również targi funeralne. Najnowsze fasony trumien i urn, strojów pogrzebowych, propozycje dotyczące cateringu, muzycznej oprawy ceremonii, florystyki funeralnej i karawanów znanych marek (takich jak: Jaguar, Mercedes, Volkswagen, Ford, Citroën, Peugeot, a nawet Fiat) przyciągają uwagę zawodowców i amatorów, którzy oczyma wyobraźni mogą zobaczyć to wszystko, w czym nieuchronnie wezmą (kiedyś) udział⁷.

Mody – zarówno te osobliwe, jak też oswojone – wywołują niezmiennie skojarzenia z ciałem i otaczającymi je artefaktami. Moda na ciało i skojarzone z nim przedmioty jest jednak czymś więcej niż tylko serią powtarzalnych działań kulturowych⁸. Nie wypływa wyłącznie z chęci podobania się czy pragnienia popularności – ma charakter pragmatyczny. Wyrasta z przekonania, że może być impulsem umożliwiającym rozwój aktów poznawczych oraz form estetycznych w różnych zakresach, że może być częścią praktyk społecznych i kreować nowe odmiany dyskursów⁹.

Jednym z symboli wielkiej fascynacji ciałem – które europejska humanistyka i sztuka przeżyły na przełomie XV i XVI wieku – były teatry anatomiczne. Najstarsze powstały w Padwie (1490), Montpellier (1551) i Bazylei (1558). Specjalnie zaprojektowane sale prosekcyjne o układzie amfiteatralnym przyciągały zarówno studentów medycyny i lekarzy pragnących doskonalić swoje rzemiosło, jak też malarzy i rzeźbiarzy, dla których studiowanie ana-

⁶ W 18. Międzynarodowej Wystawie Sztuki Sakralnej i Dewocjonalistów „Sacroexpo” w Kielcach – największych targach tego typu w Europie Środkowej – wzięło udział 287 wystawców z 12 krajów. <http://www.targikielce.pl/pl/targi-budownictwa-i-wyposazenia-kosciolow-dewocjonalia-sztuka-sakralna,15901.htm> (dostęp: 17.06.2018).

⁷ W 7. edycji Międzynarodowych Targów Branży Pogrzebowej i Cmentarnej NECROEXPO – najważniejszego wydarzenia branży pogrzebowej w Polsce i Europie Środkowej – wzięło udział 111 firm z 12 krajów świata, (m.in.: z Włoch, Niemiec, Wielkiej Brytanii, Pakistanu, Holandii, USA, Węgier, Rumunii, Austrii, Rosji Hiszpanii i Polski). <http://www.targikielce.pl/pl/targi-branzy-pogrzebowej-i-cmentarnej,11934,d.htm> (dostęp 17.06.2018).

⁸ O formach kulturowego obchodzenia się z ciałem pisałem w książce *Performans*, Gdańsk 2011, s. 234-261.

⁹ G. Simmel, *Filozofia mody*, przeł. S. Magala, w: S. Magala, *Simmel*, Warszawa 1980, s. 182-183.

tomii było źródłem nieocenionej wiedzy na temat ludzkiej fizjologii i mechaniki. Najniższe rzędy – położone najbliżej prosektoryjnego stołu – zajmowały najbardziej utytułowane osobistości, nieco wyżej siedzieli lekarze, a na samej górze pozostali widzowie (spektakle anatomiczne cieszyły się tak dużym powodzeniem, że niejednokrotnie brakowało miejsca dla wszystkich chętnych). Operacje wykonywane były za pomocą najprostszych narzędzi chirurgicznych. Z boku albo na podwyższeniu – przypominającym katedrę – stał profesor nadzorujący autopsję, którą wykonywali jego asystenci. Był on nie tylko gospodarzem ceremonii. Jednym z jego najważniejszych obowiązków było pozyskiwanie zwłok. Najczęściej do tego celu wykorzystywano ciała skazańców. Nie bez znaczenia było zatem usytuowanie sal prosektoryjnych. Powstawały one w bliskości miejsc egzekucji. Z tych powodów Padwa stała się ważnym miejscem na mapie anatomicznych teatrów. Miała nie tylko jeden z najstarszych uniwersytetów w Europie (założony w 1222 roku), ale także doskonałe połączenie rzeczno-kanałowe z Wenecją, które zapewniało regularny transport zwłok. Ze względu na trudności z ich przechowywaniem pokazy odbywały się zimą – w czasie karnawału – i trwały kilka dni. Nie miały też charakteru *stricte* naukowego. Łączyły się z rozrywką i zabawą, nierzadko towarzyszyły im też bankiety i koncerty¹⁰.

Poznawcza rola teatrów anatomicznych wydaje się trudna do przecenienia¹¹. Dzięki studiowaniu anatomii Leonardo da Vinci mógł stworzyć dokładny atlas ludzkiego ciała¹², a wiedza na temat jego mechaniki i budowy stała się bezcenną zdobyczą ówczesnej medycyny. W tym samym roku, w którym Mikołaj Kopernik opublikował swoje największe dzieło, flamandzki uczoney An-

¹⁰ A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000, s. 96-97. Odzwierciedleniem tych fascynacji jest także Museo La Specola we Florencji, prezentująca woskowe modele anatomiczne ludzi i zwierząt, zob. *Encyclopaedia Anatomica. A Collection of Anatomical Waxes*, Cologne 2006.

¹¹ D. Mitchell, *Rembrandt's „Anatomy Lesson of Dr. Tulp”. A Sinner among the Righteous*, „*Arbitus et Historiae*” 1994, nr 30, s. 145- 156.

¹² Większość badaczy życia i dorobku Leonarda uważa, że musiał on uczestniczyć w pokazach anatomicznych. Argumentem jest między innymi *Manuskrypt anatomiczny B*, pochodzący z 1489 roku, przedstawiający (na 44 kartach) cykl rysunków układu kostnego, naczyniowego i nerwowego. W tym samym roku Leonardo zaczął pisać *De figura humana (O budowie człowieka)*, którego nigdy nie ukończył. W 1506 roku rozpoczął współpracę z profesorem anatomii Marcantonio della Torre z Werony, dzięki czemu mógł rozpocząć regularne sekcje zwłok. Ich efektem stał się *Manuskrypt anatomiczny A* (18 arkuszy przedstawiających ponad 240 rysunków i szczegółowych opisów narządów człowieka). Zob. m.in. E.L. Buchholz, *Leonardo da Vinci. Życie i twórczość*, przeł. K. Gębura, Warszawa 2005.

dreas Vesalius wydał nie mniej przełomową pracę *De humani corporis fabrica* (*Budowa ciała ludzkiego*). Siedmioczęściowe dzieło – ilustrowane 300 drzeworytami niderlandzkiego malarza i rysownika Jana van Calcara, wydane w oficynie Johanna Oporinusa w Bazylei – było pierwszym drukowanym tekstem poświęconym anatomii człowieka. O znaczeniu *Fabrica* (tak nazywano dzieło Vesaliusa) świadczy fakt, że jej drugie wydanie ukazało się dwanaście lat po pierwszym (w 1555 roku). Autor skorygował w nim ponad 200 błędów Klaudiusza Galena (najwybitniejszego rzymskiego anatoma i lekarza, którego wiedza na temat anatomii i fizjologii stanowiła podstawę praktyki medycznej aż do początku XVI wieku) i udowodnił tym samym, że Galen nie przeprowadzał sekcji zwłok¹³.

O tym, że moda na teatry anatomiczne miała znaczący wpływ na rozwój nowoczesnej chirurgii, świadczy też kariera Ambroise Paré'a, uchodzącego za najwybitniejszego chirurga renesansu (nazywanego ojcem współczesnej chirurgii). Paré, który rozpoczął praktykę w latach trzydziestych XVI wieku jako zaledwie dwudziestoletni adept i kontynuował swoje dzieło przez następne 60 lat, wynalazł między innymi: kleszczyki hemostatyczne (służące do zamykania światła naczyń krwionośnych lub jelitowych), opracował metodę operowania przepuklin, praktykował również leczenie ortopedyczne za pomocą wyciągu (stosował gorsety ortopedyczne i protezy), a także opracował nowe procedury położnicze¹⁴. W tym samym czasie zaczęto też prowadzić systematyczne obserwacje chorych, uznając, że badanie objawów i przebiegu choroby stanowi integralny element diagnozy – największe zasługi w tym względzie miał Giambattista Montano¹⁵.

Moda na ciało rozwijała się nieprzerwanie w kolejnych stuleciach i wynikała z trzech prostych obserwacji. Po pierwsze, że ciało stanowi naturalny

¹³ Zob. m.in. C.D.O'Malley, *Andreas Vesalius of Brussels, 1514-1564*, Berkeley 1964; A. Wieczorkiewicz, *Monstrarium*, Gdańsk 2009.

¹⁴ W. Bynum, *Krótką historia nauki*, przeł. K. Skawran, Warszawa 2012, s. 57-62; zob. T. Brzeziński, *Historia medycyny*, Warszawa 2000, s. 102.

¹⁵ Zob. J.M. Knight, *Giovanni Battista Montano as Architectural Draughtsman. Recording the Past and Designing the Future*. A thesis submitted to the Department of Art in conformity with the requirements for the degree of Master of Arts. Queen's University Kingston, Ontario, Canada September, 2008, <https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/thesescanada/vol2/OKQ/TC-OKQ-1518.pdf> (dostęp 23.06.2018). Z modą na badanie ciała łączyły się również metody dowodzenia oparte na indukcji. Umożliwiały one rozpoznawanie poszczególnych organów, mięśni, tkanek, a następnie przechodzenie do opisu ich funkcjonowania, wreszcie wzajemnych relacji. W ten sposób wnioski płynące z praktyki medycznej stawały się możliwe do wykorzystania w obrębie różnych dyscyplin badawczych. Zob. T. Brzeziński, *Historia medycyny*, dz. cyt.; B. Seyda, *Dzieje medycyny w zarysie*, Warszawa 1973.

przedmiot identyfikacji Ja z sobą samym. Po drugie, że się zmienia, że wymyka się podmiotowi, ulega przemianom, a ostatecznie całkowitej dekonstrukcji. Po trzecie, że jest maską umożliwiającą odgrywanie licznych kulturowych ról (zarówno dobrowolnie, jak też pod przymusem). Obserwacje te oprócz tego, iż prowadziły do pytań podstawowych (gdzie jest Ja i jak jest oraz czy w ogóle może o sobie powiedzieć, że jest?), miały i tę właściwość, że czyniły z ciała meta-somatyczną esencję. Przenosiły rozważania o jego perypetiach z poziomu materialnego do filozofii, estetyki i sztuki.

W pierwszym wypadku moda na ciało była pretekstem do namysłu nad związkami somatyczności z myśleniem. Wyłączyła z przekonania, że ciało – ze względu na właściwości sensoryczne – wyposażone jest w specyficzną predyspozycję do tworzenia i zapamiętywania obrazów stanowiących impuls dla procedur intelektualnych podejmowanych przez podmiot, a zatem, że między somatycznością, należącą do przestrzeni materialnej, oraz myśleniem, usytuowanym w sferze ponadfizycznej, zachodzą – dające się uchwycić w trybie opisowym – związki. Akty poznawcze podejmowane w tym zakresie przyczyniły się do stworzenia nowego języka, za pomocą którego mówienie o ciele stało się możliwe w sposób wcześniej nieznan – taki, który łączył jego status z przemianami współczesnej myśli humanistycznej i filozoficznej¹⁶.

W drugim wypadku moda na ciało prowadziła w stronę eksperymentów artystycznych, podejmowanych przez malarzy, rzeźbiarzy, poetów i muzyków wkraczających na teren ekspresji widowiskowych (Jackson Pollock, Yves Klein), a także artystów epatujących w swoich pracach bólem i cierpieniem, eksponujących nieodwracalność procesów dokonujących się w ciele i na ciele (do najbardziej znanych dokonań tego nurtu należały prace Chrisa Burdena¹⁷, Orlan, sadomasochistyczne seanse Boba Flanagana czy eksperymenty Giny Pa-

¹⁶ Zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, a także, J. Wachowski, *Ciało i myślenie*, „Zeszyty Naukowe WSUS” 2006, nr 8, s. 43-54.

¹⁷ Dochodzenie do granic ryzyka, tak charakterystyczne dla konceptualnego *performance art*, najpełniej bodaj objawiło się w pracach Chrisa Burdena. W 1971 roku zrealizował on jeden z serii swoich „niebezpiecznych *performances*”. *Shooting Piece (Strzelanie)* polegało na wystrzeleniu kuli (z odległości ok. 4 metrów) w ramię performerera przez jego przyjaciela (co doprowadziło do poważnego okaleczenia). Innym niebezpiecznym przedsięwzięciem artysty był *Deadman (Nieżywy człowiek, 1972)*. Burden owinięty brezentem wtargnął na bardzo ruchliwą autostradę i kładąc się na środku wstrzymał ruch samochodowy do czasu przybycia policji.

ne)¹⁸. Długa lista podobnych eksperymentów, podejmowanych w obrębie *body* i *performance art*, pokazywała ciało sprzężone z sensorium, przekształcane, dekonstruowane i wchodzące w związki z technologią¹⁹.

3.

Moda na ciało prowokuje do szerszego spojrzenia. Uświadamia, że jest ono częścią większej całości, zorganizowanej nie tyle (albo nie tylko) za pomocą kryteriów tematycznych, lecz również (a może przede wszystkim) funkcjonalnych. W tym zakresie mamy do czynienia z czterema głównymi odmianami mód: receptywną, performatywną, identyfikacyjną i twórczą.

Do najbardziej popularnych należą mody receptywne – odbiorcze: moda na słuchanie muzyki (najlepiej określonego rodzaju), na gatunki muzyczne, moda na kompozytorów i dyrygentów, pianistów i skrzypaczki (także na wiolonczelistki), moda na rytmy i połączenia dźwięków, harmonie i dysonanse. Dobrze znana jest też moda na oglądanie określonych obrazów, moda na artystów, na szkoły, nurty i prądy artystyczne. Istnieje też moda na zapachy, znane

¹⁸ W *L'Escalade* z 1971 roku performerka wchodziła boso po drabinie, której szczeble stanowiły ostrza. W rok późniejszej *Le Lait Chaud* rozcinała sobie żyłką skórę na twarzy i plecach. W najbardziej znanej *Azione Sentimentale* z 1973 roku Pane ubrana na białą nakłuwała swoje ręce kolcami wyrwanymi z bukietu czerwonych róż. Ściekająca krew nadawała performansowi symboliczny i metaforyczny wymiar piękna i cierpienia. Do tej samej kategorii należały performanse kalifornijskiego artysty Rona Atheya, stanowiące połączenie zachowań sadomasochistycznego z symboliką religijną. Od 1992 roku artysta zaczął systematyczną pracę nad „trylogią tortur”, w skład której weszły: *Martyrs & Saints*, *Four Scenes in a Harsh Life* i *Deliverance*. Najstynniejszą stała się środkowa część tryptyku, zaprezentowana w 1994 roku w jednym z najważniejszych dla współczesnego performansu miejsc – Performing Space 122 (przy pierwszej Alei i dziewiątej ulicy na East Village w Nowym Jorku). Performer, będący nosicielem wirusa HIV, uczynił swoje ciało obiektem różnorodnych działań o podłożu sadomasochistycznym. Krępował je, nacinał skórę, wbijał długie igły w różne jego części, stosował także podwieszenia. Działania Atheya sprowadzały ciało do roli obiektu, przedmiotu poddawanego różnorodnym przekształceniom, miejsca eksperymentu.

Ciało było także terenem działań amerykańskiej performerki Karen Finley, uważanej za jedną z najbardziej kontrowersyjnych postaci feministycznego nurtu *performance art*. Performerka nigdy nie unikała drastycznych sposobów przedstawiania ciała. Sprowadzała je do poziomu przedmiotu konsumpcji, obiektu, który bywa molestowany i poniżany. Finley, smarując się różnymi produktami (miodem, czekoladą, lodami, purée ziemniaczanym) akcentowała przedmiotowy wymiar swojej cielesności. Zob. K.A. Gajda, *Piękne inaczej*, „Dialog” 2006, nr 11, s. 113.

¹⁹ Pisałem o tym szerzej w książce *Performans*, Gdańsk 2011, s. 234-261.

linie perfum i wód toaletowych, wreszcie moda na jedzenie (w tym na diety włączające i wykluczające), moda na smaki i ich połączenia, na produkty oraz ingredencje, na alkohole i ich kontaminacje... a nawet na czystą wodę.

Nie mniejsze znaczenie mają mody performatywne związane z wykonywaniem określonych czynności (uznawanych oczywiście za modne). Najpopularniejsza wśród nich wydaje się moda na podróżowanie (najlepiej do krajów zamorskich i egzotycznych, odległych i niedostępnych). Cenione są podróże wymagające wysiłku albo nakładów finansowych (a najlepiej jednego i drugiego), samotne i grupowe, odbywane w różnych celach (poznawczych, zawodowych, matrymonialnych, leczniczych czy religijnych, a także podróże bez celu). Nie mniej modne jest uprawianie sportu. Moda na *nordic walking*, pływanie, kolarstwo, narciarstwo czy bieganie (przybierające postać epidemii) są najczęściej odruchem stadnym, napędzanym sukcesami gwiazd sportu albo wiarą w możliwość wydłużenia sobie życia. Niezmiennie modne są również warsztaty: komponowania, lepienia, tkania, plecienia, decoupage'u, yogi, tańca, medytacji, oddychania, siedzenia (zdarza się również, że „nicnierobienia”).

Do trzeciej kategorii należą mody identyfikacyjne, wynikające z potrzeby (albo konieczności) zamanifestowania związku ze wspólnotą (lub organizacją). W Stanach Zjednoczonych modne jest noszenie sygnetów z herbem *Almae Matris* (nie tylko wtedy, gdy uniwersytet należy do *ivy league*). Podobne mody występują w elitarnych klubach, frateriach czy lożach. Ujawniają się one również na stadionach sportowych (głównie piłkarskich), ale także wśród motocyklistów, cyklistów, filatelistów czy wegan. Wszyscy oni, wyposażeni w t-shirty, torby, znaczki, chętnie demonstrują swoje przywiązanie do idei i instytucji (w tym samym kierunku zmiierzają mody konferencyjne, których organizatorzy dbają o to, żeby nie zabrakło długopisów, pasków i toreb z nadrukowanym logo). Mody identyfikacyjne mają też coraz większy wpływ na służby mundurowe (dotyczy to zarówno policjantów i wojskowych, jak też księży i zakonnic) oraz na stroje korporacyjne.

Czwartą kategorię wyznaczają mody twórcze – artystyczne i naukowe. Często wywołują skojarzenia z tym, co pionierskie (nie zawsze słusznie). To, co modne, nie musi być nowoczesne. Istnieją mody na tradycję (moda na klasycyzm albo antyk). W polskiej humanistyce mody przybywały zazwyczaj z zagranicy. Wielkimi dyktatorami mód byli: Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, John Austin, Michael Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Jean Baudrillard, Michaił Bachtin czy Jurij Łotman. Na modach humanistycznych wychowało się kilka pokoleń literaturoznawców, kulturoznawców, filmoznawców i teatrologów, historyków sztuki, muzykologów i estetyków. Do ważnych należały też mody metodologiczne: na strukturalizm, fenomenologię, her-

meneutykę, postmodernizm, dekonstrukcjonizm, intertekstualność, a także na ekohumanistykę (wiele z nich znalazło odbicie w nazwach jednostek akademickich, które do dziś przechowują o nich pamięć). Nie mniej istotne były mody na pojęcia, wielkie tematy: moda na sylwy, fragmenty, ślady, tropy. Moda na świat rozproszony, nienazywalny, wymykający się poznaniu. Moda na starość, młodość, trupa, na traumę, chorobę, performans, dzieło otwarte, na literaturę emigracyjną, klasycyzm, romantyzm, na biedermeier, na postmodernizm, postkolonializm, feminizm, *queer* i wiele innych.

Do mód szczególnie ważnych należały zawsze mody na nazwiska. W latach 70. i 80. ubiegłego wieku do najmodniejszych pisarzy zaliczano: Edwarda Stachurę (nabycie jego dzieł wybranych – w okładce imitującej *jeans* – wymagało spędzenia kilku nocy w społecznej kolejce pod księgarnią), Wincentego Różańskiego, Andrzeja Bursę, Marka Hłaskę, Ryszarda Milczewskiego-Bruno czy Rafała Wojaczka. Oprócz mody na „kaskaderów literatury”²⁰ nieprzerwanie trwała też moda na „rodowe srebra”: Miłosza, Gombrowicza, Mrożka, Witkacego czy Myślińskiego. W tej modzie było równie dużo eleganckiego snobizmu, co wiary w to, że wybitne dzieła zachowają swój blask dłużej niż futerały, w których są przechowywane.

4.

W ostatnich dekadach powstała jeszcze jedna moda, polegająca na łączeniu sztuki z nauką. Trudną do przecenienia rolę w tym względzie odegrali pierwsi cyberartyści. Jednym z pionierów popularyzujących ideę łączenia naturalnego języka z matematycznym systemem notacji był Henry Flynt. Koncepcję taką przedstawił w nawiązującej do tradycji Fluxusa *An Anthology of Chance Operations*, wydanej w Nowym Jorku w 1963 roku. Antologia, przygotowana wspólnie z Jacksonem Mac Lowem (poetą, performerem, kompozytorem i scenarzystą) oraz La Monte Youngiem (muzykiem uchodzącym za pierwszego minimalistycznego kompozytora), wyrastała zarówno z inspiracji eksperymentalną muzyką Johna Cage’a, jak też pracami takich artystów, jak George Brecht czy Dick Higgins, prezentujących liczne odniesienia do aleatoryzmu, antysystemowości sztuki i roli przypadku²¹.

²⁰ *Kaskaderzy literatury. O twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego-Bruna, Rafała Wojaczka*, red. E. Kolbus, Łódź 1986.

²¹ Zob. G. Dziamski, *Przełom konceptualny*, Poznań 2010, s. 62-65.

W ujęciu amerykańskiego artysty nauka i sztuka miały się ze sobą łączyć²². Przykładów takich – zdaniem Flynta – dostarczały prace artystów konceptualnych: Mela Bochnera, Josepha Kosutha, a także Terry'ego Atkinsona, Michaela Baldwina i Harolda Hurrella²³. Pomysł połączenia nauki ze sztuką²⁴ wynikał z przekonania, że teoria i teoretyzowanie nie są wyłączną domeną naukowców i filozofów, ale stanowią również ofertę dla artystów i odbiorców zainteresowanych poszukiwaniem ukrytych algorytmów, utrwalonych w języku transdyscyplinarnych notacji. Alternatywne transkrypcje rzeczywistości, tworzące sieć połączonych ze sobą modeli poznawczych, ujawniają w ten sposób, że rzeczy, na które patrzymy, są ze swej natury międzysystemowe i ponadmysłowe (pochodzą z różnych dziedzin i odsyłają do idei usytuowanych ponad nimi – w sferze ogólnych koncepcji).

Artyści, o których mówił Flynt – Terry Atkinson, Michael Baldwin, Harold Hurrell, a także David Bainbridge – doprowadzili wkrótce do powstania legendarnej Art & Language. Grupa od początku nastawiona była krytycznie do praktyk głównego nurtu sztuki awangardowej²⁵, a jako alternatywę proponowała konceptualne dyskusje (w trakcie których artyści prezentowali ryzykowne

²² Pojęcie sztuki koncepcyjnej (*concept art*) pochodzi jeszcze z lat 30. XX wieku. Zob. E.A. Shanken, *From Cybernetics to Telematics. The Art, Pedagogy, and Theory of Roy Ascott*, w: R. Ascott, *Telematic Embrace. Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, red. E.A. Shanken. Berkeley 2003, s. 14-15.

²³ Tamże, s. 24-26.

²⁴ Henry Flynt, zaraz po swoim debiucie u boku Yoko Ono w 1961 roku, jako zaledwie 21-letni artysta, zaczął rozwijać własną i niezależną koncepcję sztuki, która (od 1962 roku) przerodziła się w utopijną i radykalną krytykę sztuki. Koncepcja Flynta – określana przez niego samego mianem „nihilizmu kognitywnego” – opierała się na przekonaniu o skrajnym subiektywizmie odbioru sztuki i uzależnieniu jej obiegu od indywidualnych (niesystemowych) gustów publiczności. Przekonanie takie stało się dla Flynta inspiracją do zniszczenia własnych dzieł, jak też rozpoczęcia akcji „niszczenia poważnej sztuki”. Flynt rozpoczął serię demonstracji wymierzonych w najważniejsze nowojorskie instytucje sztuki (MOMA, Lincoln Center for Performing Arts). Jego celem było zastąpienie pojęcia sztuki awangardowej przez neologizm „*veramusment/brend*”, będący połączeniem weryzmu i zabawy, wyrażający przekonanie, że zarówno jej tworzenie, jak też odbiór opierają się na reakcjach emocjonalnych i indywidualnych procesach poznawczych, które mają postać skrajnie subiektywną i nie podlegają zasadom oraz ustaleniom narzuconym przez instytucje sztuki i wspierającym je akademie, por. H. Flynt, *Concept art, w: An Anthology of Chance Operations*, red. La Monte Young, New York 1963, s. 24-26 oraz: H. Flynt, *Blueprint for a Higher Civilization*, Milano 1975, s. 125. Por. także, G. Dziamski, *Przełom konceptualny*, dz. cyt., s. 60-67.

²⁵ Nazwa grupy pochodziła od pisma „Art Language”, które miało być miejscem wymiany myśli na temat sztuki nowoczesnej.

projekty) przyciągające teoretyków, historyków sztuki i innych artystów (takich między innymi, jak: Charles Harrison, amerykański historyk sztuki i kurator Art & Language, Ian Burn i Terry Smith – obaj historycy sztuki i konceptualni artyści z Australii, Michael Corris – amerykański historyk sztuki i artysta)²⁶. Formuła Art & Language stała się jednocześnie jedną z najlepiej znanych praktyk konceptualnych lat sześćdziesiątych. Nic dziwnego, że Alexander Alberro uznał ją za najważniejszą teorię konceptualną, wyprzedzającą propozycje Sol Le Witt'a (a także Mela Bochnera i Hanne Darboven), Vitto Acconciego (a także Adriana Pipera i Bas Jana Adera), Lawrence'a Weiner'a (a także Daniela Burena i Hansa Haackego) czy tak zwanego konceptualizmu latynoskiego²⁷.

Wyjście poza tradycyjną estetykę – i myślenie o sztuce poprzez pryzmat jej ewentualnych powiązań z innymi systemami – okazało się niezwykle owocne. Doprowadziło do odkrycia licznych analogii między sztuką i nauką (matematyką, fizyką, biologią czy chemią), a w dalszej kolejności do testowania zachodzących między nimi związków (wypróbowywanie ich siły i znaczenia). Narzędzi do takich prób dostarczała technologia. Nie tylko dlatego, że jej dynamiczny rozwój otwierał przed artystami nieograniczone – jak się wydawało – możliwości, ale również z tego powodu, że przekształcał prace artystów w działania. Technologia umożliwiała przejście od dzieła do procesu w sposób rzeczywisty (a nie tylko teoretyczny). Oferowała możliwości podejmowania eksperymentów, które nie musiały mieć żadnego z góry założonego celu. Taki cel powstawał w trakcie działania, tworzył się niejako *in statu nascendi*.

Można zatem powiedzieć, że źródła śmiałej koncepcji Bruno Latoura, która stała się jedną z najmodniejszych odsłon współczesnej humanistyki²⁸ – zachęcającej do budowania mostów między nauką, sztuką i technologią – wywodzą się z lat sześćdziesiątych. Wówczas bowiem artyści zaczęli przekształcać swoje pracownie w laboratoria i poszukiwać związków sztuki z rzeczywistością pozaestetyczną. Wtedy też pojawiły się pierwsze – w pełni świadome – próby integrowania wiedzy pochodzącej z różnych dyscyplin i dziedzin (Roy Ascott,

²⁶ E.A. Shanken, *From Cybernetics to Telematics*, dz. cyt., s. 16-17.

²⁷ Zob. A. Alberro, *Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977*, w: *Conceptual Art. A Critical Anthology*, red. A. Alberro, B. Stimson, Cambridge 2000, s. XVI-XXIII; a także: G. Dziamski, *Przełom konceptualny*, dz. cyt., s. 22-28.

²⁸ Por. B. Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2007; tenże, *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns*, przeł. C. Porter, Cambridge 2013; tenże, C. Porter, *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*, Cambridge 2004.

Jill, Scott)²⁹. Nawet jeśli popularność owych prac była niewielka, a podejmujący je artyści natrafiali na liczne przeszkody ze strony muzeów, galerii, uniwersytetów, instytutów badawczych i korporacji strzegących swoich tajemnic, to eksperymenty te wyznaczyły nowy paradygmat sztuki, nauki i technologii.

5.

Badanie mód prowadzi do kilku wniosków. Po pierwsze, że są one integralnym elementem większości znanych nam procesów społecznych i kulturowych. Stapiają się z nimi i tworzą wspólną tkanę, którą trudno wyodrębnić z form dobrze rozpoznanych (i posiadających bogatą literaturę przedmiotu). Mody stanowią ich dyskretne zaplecze, mechanizm napędzający – są jednocześnie rodzajem podskórnego prądu, który posiada zdolność wpływania na liczne procesy społeczne i kulturowe.

Po drugie, że współcześnie mamy do czynienia z konwergencją mód. Polega ona na tym, że mody upodabniają się do siebie, co wynika z systematycznej homogenizacji kultur, społeczeństw i ekonomii (pogląd taki stanowi jedno z podstawowych założeń powszechnie znanych teorii konwergencji)³⁰. Współczesne mody opierają się na podobnych mechanizmach wykorzystujących strategię komunikacji medialnych, zróżnicowane formy społecznego uczestnictwa i wreszcie to, co umownie nazywamy zbiorowym instynktem (niekiedy inteligencją)³¹.

Po trzecie, że znaczącą rolę w rozwoju mód odgrywa technologia (w szczególności cyfrowa). Nie tylko dlatego, że wprowadziła modę do społecznego obiegu w sposób wcześniej nieznaną, ale także z tego powodu, że stworzyła krytyczne forum – interaktywny interfejs umożliwiający wymianę idei między nieograniczoną ilością uczestników, otwierając przed nimi nielimitowany

²⁹ Zob. R. Ascott, *Art, Technology, Consciousness: Mind@large*, Bristol 2000; tenże, *Telematic Embrace. Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, red. E.A. Shanken, Berkeley 2003; J. Scott, *Artists-in-Labs: Processes of Inquiry*, Wien 2006; J. Scott, *ARTISTS-IN-LABS: Networking in the Margins*, Wien 2010; J. Scott, E. Stoeckli, *Neuromedia. Art and Neuroscience Research*, New York 2012; a także: S. Dixon, *Digital performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge 2007.

³⁰ Zob. m.in: W.W. Rostow, *Theorists of Economic Growth from David Hume to the Present*, New York 1990; S.P. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2000.

³¹ Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 9.

dostęp do baz danych. Moda stała się w ten sposób przedmiotem społecznych interakcji, rodzajem gry, w której odbiorcy mogli wchodzić w role nadawcze.

Po czwarte, ekspansja mody wynika również z tego, że jej główne cechy: potrzeba zmiany, ryzyka i kreatywności – stanowią (przynajmniej w pewnym stopniu) właściwości nowoczesnej kultury. Wyczerpująco pisał o tym Paul Virilio, analizując fenomen pośpiechu³². Wydaje się, że rytm mody nie tylko pozostaje w związku z tak rozumianymi przemianami, ale że w istotny sposób na nie wpływa. Może dlatego współczesny paradygmat kulturowy wydaje się tak modalny (albo modowy)?

³² Zob. P. Virilio, *Bomba informacyjna*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.

Agnieszka Czyżak

Modne sfery, staroświeckie miejsca, zamknięte przestrzenie

Wiele już napisano o dzisiejszej nadobecności wszelkiego typu zwrotów (czy też „zwrotów”) we współczesnej teorii literatury i kultury. Z jednej strony krytkowano ich status – atrakcyjnego, modnego sposobu prezentowania i komentowania przekształceń w ramach rozmaitych dyskursów teoretycznych – z drugiej okazywały się poręcznym narzędziem systematyzowania przemian i ustalania punktów orientacyjnych na osi czasu oraz porządkowania („mapowania”) obszarów badawczych. Moda na konstruowanie kolejnych zwrotów ufundowana została na realnej potrzebie przebudowy języka służącego do opisu kulturowej rzeczywistości, czy raczej mnożenia równoprawnych języków wchodzących w coraz to nowe (nie zawsze trwałe) sojusze.

Zwrot topograficzny – datowany z reguły na przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku¹ – miał jednak i inny wy-

¹ W Polsce za przełomową książkę w omawianej dziedzinie uznaje się tom zbiorowy *Przestrzeń i literatura* (red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978). Trzeba jednak zaznaczyć, że przedmiotem zainteresowania badaczy były wówczas przede wszystkim „przestrzenne tematy i wariacje” (posługując się tytułem artykułu Michała Głowińskiego z tegoż tomu). Jednocześnie „moda na przestrzeń” budziła u autorów pewne zniecierpliwienie. Janusz Sławiński pisał wówczas: „Jesteśmy więc świadkami żywo rozwijającej się akcji translacyjnej; na język spraw przestrzennych przekłada się teraz rozliczne zagadnienia ujmowane przedtem w innych kategoriach i terminologiach” (J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: *Przestrzeń i literatura*, s. 9). Należy w tym miejscu przy-

miar: nie tylko pozwalał konstatować zjawiska zachodzące w dziedzinie badań nad tekstami kultury, ale także diagnozować przemiany o szerszym zasięgu, zarówno politycznym, społecznym, ideologicznym, jak i związanym z mechanizmami wytwarzania reguł zbiorowego życia. Truizmem (oczywiście także podważanym) stało się wówczas przekonanie, iż o ile modernizm był epoką czasu (historii, ewolucji, postępu), o tyle postmodernizm można nazwać epoką przestrzeni (równoczesności, konstelacji, entropii). Świadomość determinującej roli przestrzennych uwarunkowań egzystencji łączyła się z postrzeganiem ludzkiej aktywności jako „umiejscowionej” – niezależnie od tego, czy było to statyczne trwanie w określonym punkcie czy dynamiczne zdobywanie nowych obszarów. Przedstawienie długotrwałych skutków zwrotu topograficznego, ze względu na ich wielość, wielopostaciowość oraz procesualną naturę, pozostać musi przybliżeniem (a zatem i zawężeniem) oglądu zjawiska oraz ujęciem pozwalającym zaledwie wskazać punkty orientacyjne w rozległym polu praktyk kulturowych.

Metafory przestrzenne były zawsze obecne w języku – pozwalały werbalizować doświadczenia egzystencjalne i porządkować otaczający świat. Jednak dzisiejsza popularność przestrzennych metafor określających nie tylko formy uczestnictwa w kulturze i życiu codziennym, ale i pole (zakres, zasięg) podejmowanych wysiłków ich konceptualizacji poświadczą niezwykłą trwałość skutków wynikających z owych procesualnie postępujących zmian w postrzeganiu relacji podmiotu nie tylko z tym, co wobec niego „zewnątrzne”². Doris Bachmann-Medick w *Cultural Turns*, swoim podręcznikowym uporządkowaniu zwrotów w teoriach badań kulturowych, podkreślała skalę przekształceń w postrzeganiu przestrzeni, która przestała ostatecznie funkcjonować jako materialne tło ludzkiej aktywności – zaczęła jawić się jako „społeczny proces produkcji spostrzegania, spożytkowywania i przyswajania, ściśle powiązany

pomnieć, iż dwa lata wcześniej ukazała się w „Pamiętniku Literackim” seria przekładów pod wspólnym tytułem *Przestrzeń w literaturze* („Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1), będąca niewątpliwie inspiracją dla uczestników konferencji naukowej poprzedzającej powstanie tomu.

² Zwrot topograficzny doprowadził do wielorakiego (wielokierunkowego) zakwestionowania opozycji między tym, co „wewnętrzne” i „zewnątrzne” (podmiotem a światem), percypowaniem i (re)konstruowaniem przestrzeni. Należy w tym miejscu podkreślić, że w wieku XX, a szczególnie w drugiej jego połowie, badacze literatury przynależący do wszystkich nurtów teoretycznych (i do najrozmaitszych kręgów kulturowych) podejmowali problematykę przestrzeni, jednak przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przyniósł znamiennej zmianę perspektywy oglądu zjawiska: jej rozszerzenie nie tylko na sferę egzystencjalną, ale przede wszystkim społeczną, polityczną i ideologiczną.

z symboliczną płaszczyzną reprezentacji przestrzennej (np. przez kody, znaki, mapy)³. Rosnące zainteresowanie przestrzennym wymiarem doświadczeń jednostkowych i zbiorowych rozszerza perspektywę oglądu zjawiska – tym samym „przestrzeń” nie pozostaje jedynie wielorako definiowanym przedmiotem badań, a zwrot topograficzny, jak podkreśla Elżbieta Rybicka, nie ogranicza się do wzrostu zainteresowania kategoriami spacialnymi:

Uznanie przestrzeni za czynnik sprawczy współczesnej myśli teoretycznej i praktyk badawczych doprowadziło wszak – i to chyba należy uznać za fakt najistotniejszy – do przeformułowania innych podstawowych pojęć: języka, podmiotu, kultury, praktyk literackich i artystycznych, a wreszcie samych badań i sytuacji badacza⁴.

Kategorie przestrzenne szybko ujawniły nie tyle specyficzną „łączliwość” – typową dla wszystkich teorii konstruowanych w ramach „zwrotów” – co raczej status koniecznego aspektu najrozmaitszych badań. Zmianę perspektywy oglądu kondycji człowieka w przestrzeni współtworzyły procesy globalizacji (determinujące coraz więcej sfer aktywności jednostek i społeczeństw) oraz wcale nie przeciwstawne im powroty rozmaitych odmian i przejawów dążenia do „lokalności”.

Podobne znaczenie mają procesy rozszerzania się wirtualnych sfer komunikacji i kumulacji wiedzy. Rzeczywistość wytwarzana w sferze cyfrowej aktywności oraz kreowane w jej ramach metody zawłaszczania ludzkiej wyobraźni postrzegane są coraz częściej jako niezbywalna (a nawet „namacalna”) sfera codziennych działań. Natomiast narzędzia służące do „poruszania się” w przestrzeni nowych mediów uznawane są za protezy umożliwiające dostęp do wirtualnego świata. Ryszard K. Przybylski już w roku 2007 wskazywał na konsekwencje „cyfrowego przełomu”:

³ D. Bachmann-Medick, *Spatial Turn*, w tejże: *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 346. Badaczka zatytułowała pierwszy rozdział swojej rozprawy *Kartografia nauk o kulturze*, w którym przedstawiła „próbę mapowania badań kulturoznawczych, ich krajobrazu teoretycznego i dyskusji” (s. 7), by dojść do pesymistycznej diagnozy statusu współczesnych „zwrotów” w teorii kulturowej: „Jak ubiory, które wychodzą z mody, tak i *turns* – można by, dość płytko rzecz ujmując, powiedzieć – szybko się zużywają. Jeśli nie stają się z czasem nudne, to czy właśnie nie dzięki temu – stosownie do kapitalistycznej ekonomii konsumpcji – że podtrzymują produkcję wciąż nowych zwrotów?” (s. 62).

⁴ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 59. Badaczka dodaje: „W przypadku chyba każdej z wymienionych kategorii można mówić o znaczącej rekonfiguracji – opisywane są one nie tyle w optyce myśli osiadłej, ile w perspektywie myśli nomadycznej”.

Statyczna optyka geometryczna skazana jest więc z tego punktu widzenia na eliminację przez czynną optykę falową. Horyzontu nie wyznacza nam już zasięg lunety, lecz odbiornik telewizyjny i monitor komputera. Pozycję dominującą zajmuje w nich oczywiście obraz. Ale wymuszają one również wizualizację wszystkiego, co się da zwizualizować, powodując tym samym powszechną wirtualizację, warunek świadomości globalistycznej⁵.

Zwraca także uwagę ciężenie języka wytwarzanego na potrzeby nazywania czynności wykonywanych w sieciowej rzeczywistości ku metaforom przestrzennym, pozwalającym nowy rodzaj doświadczeń oswoić i niejako włączyć w tradycyjny zestaw wyobrażeń – po „surfowaniu” w Internecie można przecież zapisać ślad wędrówek w „chmurze”.

Pomimo tych gwałtownych przemian, czy raczej równoległe z nimi, obserwować można stałą produktywność – uznawanej nieraz za specyficzną „staroświecką” – kategorii miejsca oraz interpretacyjną użyteczność jej opozycyjnych wariantów: miejsca własne-cudze, piękne-straszne, otwarte-zamknięte, przyjazne-wrogie oraz oczywiście opozycji podstawowej miejsca i nie-miejsca⁶. Perspektywa antropologiczna ufundowana na zasadniczym celu badania relacji człowieka ze światem umożliwia relacjonowanie i interpretowanie najróżniejszych form ludzkiej aktywności w powiązaniu z determinującą ją przestrzenią. Także życie wewnętrzne jednostki, „pokłady” ludzkiej psychiki można postrzegać na sposób przestrzenny – już przed półwieczem Gaston Bachelard projektował „topo-analizę przestrzeni intymności”⁷. Z kolei kategoria miejsca autobiograficznego otwiera pole do działania dla historyków literatury pragnących włączyć się w nurt dyskursywnych przemian. W końcu wyobrażenia i mity związane z konkretnymi, przetwarzanymi literacko (kulturowo) miejscami nabierały szczególnej wagi w epoce nowożytnej już od czasów romantyzmu, a w kolejnych odsłonach ciążyły przede wszystkim ku związkom między miejscem a poznającym podmiotem, subiektywizującym jego ogląd⁸.

Nieustająca moda na podróżowanie, a zarazem przetwarzanie zdobytych doświadczeń w teksty kultury (rozwijająca się także dlatego, że wyjazdy turystyczne stały się dostępne dla coraz większej części współczesnych spo-

⁵ R.K. Przybylski, *Media i ich wpływ na świadomość literacką po 1989 roku*, w: *Transformacje w kulturze i literaturze polskiej 1989-2004*, red. B. Bakuła, Poznań 2007, s. 147.

⁶ Zob. m.in. M. Czermińska, *Tożsamość kształtowana w pamięci miejsca*, w: *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015.

⁷ G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 241.

⁸ Zob. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

leczeństw) doprowadziła do swobodnego nadmiaru tekstów dotyczących konkretnych miejsc. Niezliczone przewodniki, poradniki, zestawienia, rankingi turystycznych atrakcji, a nawet „biografie miast”⁹, powstają nie tylko w ramach zinstytucjonalizowanych i skomercjalizowanych działań – Internet pełen jest dobrowolnie pozostawianych świadectw podróży, śladów obecności w nowych miejscach oraz dokonywanych nadzwyczaj chętnie wartościujących ocen i hierarchizujących zestawień, w których poznawane „punkty na mapie” przekształcane są w ufundowane na osobistym doświadczeniu rankingi. Podróż oraz wszelkie jej odmiany, zarówno subwersywna włóczęga, jak i komercyjna turystyka, pozwalają wytwarzać złudzenie panowania nad przestrzenią, przekraczania granic, wyzwala się z wąskich ram codzienności. Wielkie znaczenie ma także fakt, iż każda „peregrynacja” nieuchronnie ciąży (również, a może przede wszystkim w potocznym odbiorze) ku metaforycznym ujęciom życia jako wędrówki, zatem analizowanie jej kulturowych obrazów (także tych wytwarzanych na własny użytek) prowadzi ku samopoznaniu i pozwala na budowanie dystansu wobec reguł egzystencji.

Inność poznawanej przestrzeni jest zawsze wyzwaniem domagającym się artykulacji. Rozpiętość doświadczeń zetknięcia/zderzenia z obcością mieści się w ogromnym, wciąż niezbadanym obszarze pomiędzy biegunowo odmiennymi rodzajami przeżyć – dobrowolnym, najczęściej przyjemnym wystawieniem się na egzotykę nieznanego miejsca a destrukcyjnym uwięzieniem w nie-ludzkiej przestrzeni. Przebywanie w miejscach zamkniętych, wrogich, obcych nieuchronnie przekształca sposób postrzegania relacji między człowiekiem a światem, zmienia także postrzeganie ludzkiej kondycji. Michał Głowiński w rozprawie *Labirynt. Przestrzeń obcości* (napisanej w połowie lat osiemdziesiątych) postawił nawet tezę, iż wiek XX był epoką labiryntowego przedstawiania przestrzeni – dla badacza swoisty nadmiar tego typu tekstów z jednej strony wyrastał z potrzeby ukazywania kondycji człowieka współczesnego coraz bardziej ograniczanego, pozbawianego wolności, na różne sposoby zamkniętego w niemożliwych do oswojenia, ciasnych miejscach¹⁰, z drugiej natomiast przyczyniał się do współtworzenia obrazu świata po cywilizacyjnej katastrofie, zmierzającego ku ostatecznej zagładzie.

W późniejszym czasie jednak pesymistyczne diagnozowanie relacji człowieka z przestrzenią coraz częściej ustępowało próbom poszerzenia spektrum

⁹ Zob. m.in. popularne wśród czytelników książki Petera Ackroyda (przeł. T. Bieroń): *Londyn. Biografia* (Poznań 2011), *Wenecja. Biografia* (Poznań 2015).

¹⁰ Zob. M. Głowiński, *Labirynt. Przestrzeń obcości*, w: tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1990.

oglądu zjawiska. Dariusz Czaja w tekście *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje* postanowił na przykład zbliżyć do siebie heterotopie Michela Foucault oraz nie-miejsca Marca Augé po to, by zwiększyć pojemność znaczeniową i przydatność interpretacyjną „nowej” kategorii:

Jeśli pozbawić nie-miejsca negatywnego wartościowania, a heterotopie wyposażyć w parametr chronologiczny, to można zbliżyć je do siebie i wykorzystać jako pożyteczną kategorię operacyjną. „Heterotopycznym nie-miejscem” byłyby w tym samym stopniu dworce, lotniska i hotele (Augé), co cmentarze, ogrody i archiwa (Foucault)¹¹.

Jak podkreślał Czaja, w konsekwencji do ogromnego, płynnego i wciąż nieskatologowanego archipelagu nie-miejsc będzie można dopisywać nowe obszary, także (czy raczej przede wszystkim) takie, o których „projektodawcy wspomnianych kategorii w ogóle nie pomyśleli”¹².

Przestrzeń – z jednej strony dotkliwie ograniczająca, z drugiej podlegająca rozpadowi i rozchwianiu – zmusza jednak nie tylko do prób jej opisanie, ale i do działań, które pomagają ją oswoić, zrozumieć, zaanektować. Marta Zielińska w tekście *Krajobraz po zwrocie* wskazywała na wagę tekstowych ufundowań w oswajaniu przestrzeni: „Przeciwwagą dla narastającej dystrofii miejsc rzeczywistych i naszej w nich dezorientacji są kreacje literackie, a także prace naukowe i popularnonaukowe, upowszechniające narracje o warstwach ich przeszłości i palimpsestowym, heterotopycznym charakterze”¹³. Z kolei Małgorzata Mikołajczak w swoim projekcie regiopoetyki (i także – regiokrytyki konceptualizowanej na wzór geopoetyki) wskazywała na wagę opowieści zawierających alternatywne wersje kultury – niekanoniczne, kontrhegemoniczne, a zarazem podtrzymujące lokalne więzi. Teksty konkurencyjne wobec dominującej, narodowej narracji mogłyby zdaniem badaczki przekazywać odbiorcom inne/szersze spektrum wartości:

kładąc nacisk na afirmatywność – regiopoetyka może służyć „ratowaniu” miejsca, jakim jest region w jego wymiarze geograficznym oraz kulturowo-społecznym. Może zarówno przyczyniać się do gromadzenia i powstawania wiedzy na temat regionalnej

¹¹ D. Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, w: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. D. Czaja, Wołowiec 2013, s. 22.

¹² Tamże, s. 22. Czaja przywołuje w tym miejscu rozważania Giorgio Agambena z książki *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, który wykorzystał kategorię nie-miejsca do opisu obozu koncentracyjnego jako systemu koncentrycznych kół, otaczających centralny punkt zamieszkały przez mużłmana.

¹³ M. Zielińska, *Krajobraz po zwrocie*, „Teksty Drugie” 2014, nr 6, s. 15.

przeszłości, jak i do wytwarzania wiedzy o charakterze integrującym oraz wspólnotowym¹⁴.

Tak pojmowana lokalność służyłaby zatem kształtowaniu „przyjaznej” przestrzeni, pozwalającej na odnalezienie sposobu na zaakceptowanie danego/wybranego miejsca w ramach pojedynczej egzystencji, pozostającej w świadomie wytwarzanej więzi z życiem zbiorowości – zamieszkującej region, krainę geograficzną, a nade wszystko miasta.

Miasto pozostaje nieodmiennie niezwykle istotnym centrum badań nad przestrzenią. Nie tylko dlatego, że większa część populacji naszego globu to mieszkańcy miast – powodem niezwykle ważnym jest specyfika funkcjonowania miasta jako tworu o niejednorodnym, skomplikowanym charakterze (na wszystkich poziomach egzystencji zbiorowej) oraz jego wielopostaciowa rola w determinowaniu życia jednostek. Nadto miasto jest sferą, w której zbiegają się i zawężają wszystkie „modne” dyskursy teoretyczne – bowiem jego wszechobecność objawia się na rozmaite sposoby i badać ją można przy użyciu wszelkich narzędzi. Ewa Rewers we wprowadzeniu do zbioru *Miasto w sztuce – sztuka miasta* przekonywała:

Opozycje przestrzenne wyobraźnia artystyczna wypreparowuje najczęściej z kalejdoskopowego ruchu obrazów w miejskiej przestrzeni, z dynamiki strategii i taktyk społecznych, z coraz bardziej zróżnicowanych miejskich praktyk kulturowych, przede wszystkim jednak z subiektywnych doświadczeń, autobiograficznych podróży w czasie i przestrzeni, kiedy to wszystkie zmienne: czas, przestrzeń i „ja” ulegają kolejno destrukcji i odbudowie¹⁵.

Architektoniczna substancja, urbanistyczny porządek – podobnie jak wszystkie odmiany interakcji międzyludzkich oraz zmysłowego doświadczenia świata – to czynniki współtworzące tożsamość mieszkańców miasta.

Miasto doświadczane i przeżywane zmienia się w miasto kreowane na użytek pojedynczej egzystencji – jak stwierdzają dziś zgodnie badacze, współcześni mieszkańcy miast z reguły nie odczuwają potrzeby poznawania miejskiej przestrzeni, jej skomplikowanej natury czy śladów palimpsestowej przeszłości – próbują odnaleźć sposób uczynienia jej własną. Elżbieta Konończuk w tekście *Psycho geograficzne praktyki miejskie*, wykorzystując rozpoznania

¹⁴ M. Mikołajczak, *Regiopoetyka? Wstępne uwagi na temat nowego projektu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” nr 30, Poznań 2017, s. 82.

¹⁵ E. Rewers, *Wprowadzenie*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 11.

Guy Deborda, zdefiniowała psychogeografię jako dyscyplinę badającą oddziaływanie środowiska (w szczególności miast) na emocjonalne zachowania jednostki. Rozmaitość form współistnienia prowadzi do wytwarzania coraz nowych sposobów funkcjonowania człowieka w miejskiej przestrzeni, tym samym praktyki miejskie cechować musi „duch ludycznej kreatywności”. Sztuka praktykowania miasta nie może zatem polegać na redukowaniu go do dekoracji, na tle której mają miejsce wydarzenia, czy też spektaklu, podczas którego można obserwować ludzkie działania:

W koncepcjach sytuacjonistów miasto nie jest zatem postrzegane jako oglądany obraz czy spektakl, lecz doświadczane jako fizyczny *corpus*, percypowany nie tylko za pośrednictwem wzroku, ale też dotyku, węchu, smaku i słuchu. Ciało człowieka wchodzi tym samym w bezpośrednie relacje z *korpusem* miasta. W takim rozumieniu doświadczanie miasta jest zderzeniem się ciała człowieka z ciałem urbanistycznym¹⁶.

Określenie interakcji jako „zderzenia się” ciał sugeruje walkę o utrzymanie autonomii, procesualne zmaganie się jednostki z substancją miasta.

Niezwykle istotne stają się tym samym sposoby przekraczania wszelkiego typu podległości i uzależnienia od tego, co zewnętrzne. Tadeusz Sławek w eseju *Miasto. Próba zrozumienia* podkreślał wagę jednostkowych działań pozwalających intensyfikować i porządkować sposoby „przeżywania” miasta. Sztuką byłaby w jego ujęciu wszelka działalność i wszelkie doświadczenie czy sposób patrzenia „obdarzający rzeczywistość pewnym rytmem”:

Nie tylko poezja wyprowadza z rozpaczny „zamętu”, lecz także epifaniczne doznanie poszczególnych trywialnych sytuacji, które teraz pod uważnym spojrzeniem rozbudowują się, rozkwitają w bujne sceny będące oazą porządku w oceanie bezcelowości „przechodzenia” [...]. Cud miasta dokonujący się w trudnych do przewidzenia „przejściach”, niemożliwych do zaznaczenia na żadnej mapie, polega na spojrzeniu, które pozwala nam odkryć ruch miasta i jego ludzi jako formy wielorakiego tańca¹⁷.

Nieuważne, bierne, bezrefleksyjne poddawanie się „rytmom” życia wiąże się z bezcelowością i bylejakością egzystencji – dopiero odkrywanie przebiegów miejskich aktywności, utajonych porządków i koincydencji, pozwala na świadome uczestnictwo, a nawet narzucenie własnego sposobu patrzenia na cha-

¹⁶ E. Konończuk, *Psychogeograficzne poetyki miejskie*, w: *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Roszczyńska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2015, s. 23.

¹⁷ T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, w: *Miasto w sztuce*, dz. cyt., s. 54-55.

otyczną z pozoru przestrzeń. Takie spojrzenie pozwala na zachowanie autonomii zarówno przedmiotu-miasta, jak i poznającego je podmiotu-mieszkańca.

Przyjmowanie odmiennych perspektyw prowadzi do niuansowania „miejskich” diagnoz, lecz nie do ich diametralnej przemiany. Katarzyna Szalewska w *Urbanaliach* wskazywała na konsekwencje uznania faktu, że wiek XX nie był tak naprawdę epoką hegemonii przestrzeni, lecz w istocie wzmacniał przerażenie oraz fascynację czasowością. W takim ujęciu w dwudziestowiecznych tekstach kultury dokonała się „nie tyle intronizacja przestrzeni, ile spacializacja czasu, której najważniejszą figurą pozostaje miasto. To w nim przegląda się współczesny podmiot, a literackie świadectwa bycia-w-mieście ukazują bogactwo urbanistycznych fantazmatów”¹⁸. Fantazmaty te stanowią przede wszystkim dowód na ścisły związek między przestrzenią a *psyche* jej użytkowników, z drugiej jednak strony pozwalają unaocznic przemiany zbiorowej świadomości. Analiza miasta przekształca się tym samym w psychoanalizę przechodniów – natomiast coraz częściej pojawiające się w literaturze współczesnej fantazmaty można uznać za „dochodzące do głosu w tekstowym przetworzeniu i przybierające kształt miejskich figur popędy, marzenia, projekcje, ale i też stłumienia i przemilczenia”¹⁹. Z tych ostatnich rodzą się widma, duchy i zmyły rozbijające bezpieczną, choć fałszywą spójność zasiedlanych przestrzeni. Podobnie próby wytwarzania genderowego obrazu miast²⁰ służyć muszą przede wszystkim rozbijaniu tradycyjnych sposobów postrzegania przestrzennych porządków.

Podobnie jak człowiek, który jawi się dziś jako byt „umiejscowiony”, tak i kultura bywa postrzegana jako sfera przenikających się działań, zakotwiczonych w konkretnej (realnej bądź wirtualnej) przestrzeni. Tym samym współczesnym zadaniem humanistyki okazuje się zdobywanie „nowych obszarów”. Nowa humanistyka ciąży ku wytwarzaniu przestrzeni interdyscyplinarnych czy międzyobszarowych. Postawa wobec tak konstruowanych pól badawczych musi pozostawać aktywnością angażującą nie tylko intelektualne sfery po-

¹⁸ K. Szalewska, *Urbanalia – miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*, Gdańsk 2017, s. 10. Wśród najważniejszych fantazmatów Szalewska wskazuje figury miasta-ekranu, miasta-lustra, miasta-labiryntu.

¹⁹ Tamże, s. 11.

²⁰ Zob. S. Chutnik, *Zabawy w pamięć i genderowy obraz miasta. Próba konceptualizacji praktycznej*, „Teksty Drugie” 2014, nr 6. Na marginesie można tutaj zauważyć pewne zaburzenie proporcji w licznej grupie badaczy poświęcających uwagę zagadnieniom przestrzennym. Problematykę tę podejmują dziś coraz częściej badaczki – gdyby pokusić się o ostrożną hipotezę zmierzającą w kierunku wyjaśnienia tego stanu rzeczy, to można by stwierdzić, że jest on pochodną kobiecej ekspansji w zdobywaniu i zagospodarowywaniu nowych (nie tylko kulturowych) przestrzeni.

znawcze. Ryszard Nycz podkreślał: „Świat nowej humanistyki to, po pierwsze i przede wszystkim, świat immanencji, rzeczywistość partycypacji, poznania od wewnątrz, poznania uczestniczącego”²¹. W pięciu wyznaczonych przez badacza głównych nurtach humanistycznych poszukiwań istotne jest dążenie do rozszerzenia tradycyjnych obszarów i przekraczania granic metodologicznych (co oczywiście najłatwiej opisać za pomocą przestrzennych porównań i metafor). W takim ujęciu humanistyka cyfrowa zagospodarowuje przestrzeń wirtualną, humanistyka zaangażowana jest formą interwencji w sferze dyskursów publicznych, humanistykę kognitywną charakteryzuje perspektywa „podmiotu w środowisku”, zadanie posthumanistyki stanowi eksploracja ekosystemu „kulturonatury” jako uniwersum podmiotowej aktywności, natomiast dla humanistyki artystycznej istotna jest „inkluzja sztuki jako narzędzia i medium twórczego poznania”²².

Nowa humanistyka musi jednak bronić się przed różnymi próbami marginalizowania jej kulturowego i cywilizacyjnego znaczenia, przed rugowaniem na obrzeża epistemologicznych poszukiwań, czy nawet spychaniem poza ich marginesy. Dystans rosnący pomiędzy sferą kultury tradycyjnej ufundowanej na humanistycznych wartościach a światem nauki hołdującym wartościom poznawczym prowadzi do ekspansywnego rozwoju projektów zgrupowanych pod sztandarami tzw. trzeciej kultury. Idea trzeciej kultury – za jej początek uznaje się wystąpienie Charlesa Percy Snowa²³ z 1959 roku – powróciła przede wszystkim za sprawą Johna Brockmana w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku²⁴ i wywołała falę dyskusji, których ośrodkiem stała się kwestia hierarchizowania już nie tylko dyscyplin i dziedzin nauki, ale sfer kulturotwórczej aktywności człowieka. Koncepcja prymatu nauki w tworzeniu nowych paradygmatów kulturowych prowadząca w konsekwencji do marginalizowania (odrzućenia) tradycji humanistycznych zyskała spore grono zwolenników. Obroną humanistyki stały się propozycje nieustannego ponawiania dialogu i – oczywiście – nowe metafory przestrzenne budujące wizję koncyliacji między zwaśnionymi stronami.

We wstępie do wyboru tekstów związanych z najnowszym etapem rozwoju debaty na temat „trzeciej kultury” Ryszard Kluszczyński wskazywał na całkiem długą historię prób stworzenia wspólnej płaszczyzny rozwoju. Pod-

²¹ R. Nycz, *Nowa humanistyka w Polsce: kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 37.

²² Tamże, s. 37.

²³ Zob. C.P. Snow, *Dwie kultury*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1999.

²⁴ Zob. *Trzecia kultura*, red. J. Brockman, przeł. P. Amsterdamski i in., Warszawa 1996.

kreślał, iż praktyki twórcze łączące w sobie sferę tradycyjnych wartości artystycznych z naukami ścisłymi funkcjonowały od połowy XX wieku, podobnie jak idee budowania związków nauki i sztuki:

Związek ten możemy określić mianem dialogu. W sztuce takiej nie mamy do czynienia z dominacją wartości humanistycznych ani też z prymatem nauk ścisłych. Inicjowana przez twórców konwersacja między tymi sferami tworzy dzieła, które doskonale reprezentują świat symbolizowany przez kategorię trzeciej kultury²⁵.

Dialog, konwersacja, rozmowa, podobnie jak spór, kłótnia czy wymiana (nie)możliwych do uzgodnienia poglądów, wymaga przestrzeni spotkania – dla Kluszczyńskiego jest nią przede wszystkim sfera działania nowych technik cyfrowych i medialnych.

Konieczność podejmowania ciągłych prób nawiązania kontaktu pomiędzy wszelkimi dziedzinami ludzkiej aktywności zdaje się oczywistością – wąska specjalizacja prowadzi nieuchronnie do marginalizacji działań. Prowadząc rozważania z nieco innych pozycji, Roger F. Malina do opisu współczesnej sytuacji cywilizacyjnej użył metafory delty rzecznej – o ruchomej, nieprzewidywalnej naturze, odnogach zmieniających bieg, łączących się i rozszczepiających (lub zamulających i znikających). Uznając deltę za twór zarazem rozdzielający terytoria, ale wciąż pozostający płynnym i zmiennokształtnym łącznikiem między nimi, zwrócił uwagę na inny aspekt globalizacji, czyli pozytywne (w jego mniemaniu) skutki ujednolicania się środków porozumienia:

Pokolenie wieku cyfrowego biele posługuje się dialektem używanym po obu stronach rzeki i taki wspólny język wymaga wspólnych ontologii oraz ewentualnie związanych z nimi epistemologii. Taki proces budowania wspólnego języka umożliwia handel i wymianę barterową, a nie asymilację i jest z pewnością czynnikiem sprzyjającym kreatywności i innowacyjności po obu stronach rzeki²⁶.

²⁵ R.W. Kluszczyński, *Wstęp*, w: *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii = Towards the third culture. The Co-Existence of Art., Science and Technology*, red. R.W. Kluszczyński, Gdańsk 2016, s. 12. Trzeba podkreślić, że Kluszczyński krytycznie ocenia stanowisko badawcze Johna Brockmana, uznawanego często za „prawodawcę” w dyskursie trzeciej kultury, przeciwstawiając mu postawę wcześniej wykształconą w pismach C.P. Snowa: „Wykorzystując termin Snowa, Brockman nadał mu nowy charakter. Pożegnał definitywnie świat tradycyjnych wartości humanistycznych, który dla tego pierwszego zdawał się stanowić ciągle jeszcze istotny wymiar kultury (jego diagnozowaną przez Snowa wadą było jedynie absolutyzowanie własnej perspektywy i niezdolność do dialogu ze światem nauki)” (tamże, s. 8).

²⁶ R.F. Malina, *Trzecia kultura? Od sztuki do nauki i z powrotem*, przeł. M. Grabarczyk, w: *W stronę trzeciej kultury*, dz. cyt., s. 28-29.

Tworząc tę przestrzenną wizję, badacz przedstawił obraz możliwego do zażegnania – oczywiście w procesie długotrwałych mediacji – konfliktu mieszkańców dwóch rozdzielonych (po części trwale, a dla niego bez wątpienia słusznie) terytoriów. Podkreślał jednak, że powstanie nowego, wspólnego języka gwarantuje skłóconym „plemionom” porozumienie, z którego wyeliminować będzie można wzajemną niechęć, agresję i poczucie obcości. Czy jednak takie okażą się nadchodzące zmiany budujące nową przestrzeń dialogu – pokaże czas.

Agata Stankowska

Niemożliwe i konieczne. Przyczynek do preposteryjnej historii „obrazu prawdziwego”

Każdemu obrazowi przeszłości, którego terażniejszość nie uznaje za własny, grozi, że zniknie bezpowrotnie.

Mieke Bal

Doświadczenie traumatyczne, jak żadne inne – wbrew ustaleniom semiotyków i mimo narastającego przekonania o kryzysie reprezentacji – domaga się „prawdziwego obrazu”. Nic silniej niż cierpienie nie wzywa sztuki do poszukiwania takiego rodzaju przedstawień, które zaprzeczyłyby właściwej im pośredniości i pozwoliły dziełu zniwelować własne, estetyczne granice; form-nie-form, które, czyniąc Traumą dostępną cielesnemu współczuciu, pozwoliłyby stanąć twarzą w twarz z zagrożoną osobą i podjąć próbę jej ratunku, mimo wiedzy, że to niemożliwe.

Pojęcie *veraikonu* ma oczywiście charakter historyczny. Powiązane z teologią chrześcijańską, inkorporującą formy znane obyczajowości antycznej¹, ma swoje ściśle określone znaczenie. Przywołując je, myślimy o kilku jedynie tekstach kultury, których tajemnica do dziś porusza wyobraźnię wiernych i badaczy. Jeśli odważam się posłużyć się tym pojęciem z myślą o polskiej poezji i sztuce powojennej, to czynię tak w przekonaniu, że żadne inne określenie nie nazywa lepiej istoty powracających w niej (z trudnym do przeoczenia uporem) projektów bezpośredniego zapisania Cierpienia. Ten swoisty anachronizm tłumaczy także myśl o „wędrówce pojęć”, suggestywnie opisanej kiedyś przez Mieke Bal; idei podpowiadającej konieczność przekroczenia stabilnego pola teorii na rzecz gęstego

¹ Badacze kultury odnajdują pokrewieństwo *veraikonów* z antycznymi *diipetes* (zrzuconymi przez Zeusa), które traktowano osobowo i którym oddawano cześć jako pochodzącym z nieba.

opisu dzieł, które poświadczają i projektują odnajdywanie się terażniejszości poprzez aktualizację tego, co historyczne. W słynnej książce *Travelling concepts in the humanities* Bal, rozwijając i przekraczając ustalenia czynione wcześniej przez Edwarda Saida, Jürgena Habermasa, Jamesa Clifforda i Jonathana Cullera oraz czerpiąc inspirację z myśli Waltera Benjamina, proponuje by przyjrzeć się, w jaki sposób „pojęcia wędrują nie tylko między dyscyplinami, miejscami i czasami, ale również w ramach swojej własnej konceptualizacji”². Na zmiennej kształt tej ostatniej – przekonuje – decydujący wpływ mają każdorazowo, z jednej strony roszczenia podmiotu, powiązane z jego aktualną, współczesną kondycją oraz, z drugiej strony, same przedmioty badań, jeśli tylko potraktować je – jak proponuje holenderska badaczka – „drugosobowo”³. Bal pisze:

W moim rozumieniu odpowiednikiem pojęć, z którym pracujemy, nie jest systemowa teoria, z której się wywodzą, chociaż ona ma swoje znaczenie i nie powinna być pomijana. Nie jest nim także historia pojęcia w jego filozoficznym albo teoretycznym rozwoju. Nie jest nim również w sposób oczywisty *kontekst*, którego status jako tekstu sam wymaga dokładnej analizy. Odpowiednikiem każdego wchodzącego w grę pojęcia jest tekst kulturowy względnie praca lub *rzecz* konstytuujące przedmiot analizy. **Żadne pojęcie nie jest znaczące z punktu widzenia analizy kulturowej dopóty, dopóki nie pomoże nam to lepiej zrozumieć samego obiektu, ale w jego – tego obiektu terminologii**⁴.

„Obrazoburczość” tej koncepcji, widoczna wówczas, gdy porównamy ją z tradycyjnym podejściem historyka, czy to sztuki, czy literatury, polega na zasadniczym odwróceniu relacji między kontekstem macierzystym dzieła a aktualnym celem czytania, między zamiarem rekonstrukcji historycznego znaczenia tekstu a pytaniem o efekt jego współczesnej, zaangażowanej, afektywnej lektury. Bal, nie kwestionując zasadności przybliżania systemowych teorii, w obrębie których zrodziły się i umocowane zostały badane przez nią pojęcia obrazu, *mise-en-scène*, tradycji, ramy (traktuje o tym pierwsze z przytoczonych wyżej zdań z *Working with concepts*), uznając także stosowności i wagę rekonstrukcji kontekstu historycznego dzieł, tyleż oczywistej, co koniecznej w klasycznym porządku metodologii historii sztuki czy historii literatury, sama z nich rezygnuje. Bardziej interesuje ją bowiem jej własna relacja z czytany obrazem. Większą wagę przykładą do aktualnego „kontekstu społeczno-kulturowego,

² M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 71.

³ Zob. tamże, s. 70.

⁴ M. Bal, *Working with concepts*, „European Journal of English Studies”, 2009, nr 13, s. 15 [podkr. – A.S.].

który wpływa na odbiór dzieła sztuki, wpisuje w nie nowe sensy. Nie tylko widzowie są weń uwikłani, lecz także samo dzieło, które – mimo że powstało w innej sytuacji komunikacyjnej – stanowi element kontekstu i przez jego pryzmat jest czytane”⁵. Warto zauważyć, że pokrewna rewolucja w obrębie badań literaturoznawczych dokonała się (choć w innym planie, dotyczącym bowiem pierwotnie procesu twórczego) wraz z zainteresowaniem intertekstualnością, której rozumienie doprowadziło do nowych ujęć tradycji⁶. Także i tu cele oraz sposoby aktualizacji tego, co historyczne, w tu i teraz hipertekstu, jawiły się (i jawią nadal) jako zasadniczy problem badawczy, nakazując odmiennie zdefiniować kierunek zależności między tym, co przeszłe, a tym, co współczesne. Postulaty Bal idą oczywiście dalej. Proponowana przez nią „analiza kulturowa” narusza bowiem także inne klasyczne założenia metodologii badań nad sztuką i literaturą, niwelując zasadniczo postulat obiektywizmu i naruszając zaufanie wobec teorii. Trzy metodologiczne priorytety, jakie autorka *Wędrujących pojęć* wymienia, definiując swoją postawę badawczą, sprowadzają się do położenia akcentu na „procesy kulturowe (a nie przedmiot[y]), intersubiektywność (a nie obiektywność[ć]) i pojęcia (a nie teori[e])”⁷. W efekcie jej porywające analizy współczesnych dzieł, redefiniujących – jak pokazuje – teksty pochodzące z epok wcześniejszych, spotykają się często z zarzutem anachroniczności. By się przed nim obronić, Bal (podążając śladami Thomasa Stearnsa Eliota) przywołuje kategorię preposteryjności, która zakłada, że „dzieło późniejsze warunkuje (sposób, w jaki odczytujemy) dzieła wcześniejsze. Koncepcja ta – komentuje Maciej Maryl – zasadza się na przeświadczeniu o społecznej konstrukcji spojrzenia – widzimy to, co nasza kultura pozwala nam zobaczyć. A zatem dzieło dawne jest historycznie współkonstruowane w naszym spojrzeniu przez dzieła późniejsze”⁸. Przeszłość jest stwarzana przez współczesność.

⁵ M. Maryl, *Sztuka czytania? Miekie Bal w teorii i praktyce*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 320.

⁶ Zob. S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990. Podwaliny pod ten sposób myślenia jeszcze wcześniej przyniosły prace T.S. Eliota, który „zmysł historyczny” definiował jako „rozumienie przeszłości istniejącej nie tylko w przeszłości, lecz i w terażniejszości”, a żywą tradycję rozumiał jako „ład współistniejący” tego, co aktualne, i tego, co przeszłe. Wtórowali mu polscy teoretycy tradycji – Janusz Sławiński i Michał Głowiński. Zob. T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, w: tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998, s. 25n. Zob. też J. Sławiński, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, oraz tegoż, *Powieść młodopolska: studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969.

⁷ M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, dz. cyt., s. 70.

⁸ M. Maryl, dz. cyt., s. 321.

Teraźniejsze kreuje przeszłe i otwiera się na przyszłe. „Praca obrazów późniejszych wymazuje starsze w formie, w jakiej istniały przed tą interwencją, tworząc w zamian ich nowe wersje”⁹ – pisze autorka *Reading „Rembrandt”*.

Koncepcja „historii preposteryjnej” była wykorzystywana w badaniach nad reprezentacjami traumy i pamięci. Posługiwał się nią choćby Ernst van Alpen, analizując wizualne archiwa jako przykłady takiego właśnie redefiniowania przeszłego przez teraźniejsze. Interpretując, odwołując się do archiwalnego medium dzieła Christiana Boltańskiego oraz prace Ydessa Hendeles i Petera Forgácsa, Alpen wydobywał ich potencjał krytyczny. Pokazywał sposób, w jaki współczesne archiwa wizualne odkrywają reguły definiujące i ustanawiające tworzone po wojnie archiwa Holokaustu. Te ostatnie – przekonywał – odwzorowują w paradoksalny sposób zamysł Hitlera, który szukał sposobów nie tylko na fizyczne spełnienie „endgültige Lösung der Judenfrage”, ale na utrwalenie tego morderczego aktu także w sferze pamięci poprzez „zabijanie wspomnień”¹⁰. Taki cel – przekonuje Alpen – przyświecał zamysłowi Hitlera, który planował stworzyć (już po dokonanej Zagładzie) Centralne Muzeum Wymarłej Rasy Żydowskiej. Wykorzystane w nim archiwalne medium służyć miało budowaniu przekonania o „nieużyteczności”, „nieobecności” i ostatecznej reifikacji narodu żydowskiego. Posłużenie się archiwalnym trybem badań po wojnie przez badaczy Holokaustu i kustoszy miejsc pamięci w nieświadomy sposób – twierdzi holenderski badacz – powieliła te nazistowskie praktyki¹¹.

Przedmiotem preposteryjnej krytyki, odkrywanej przez Alpена w dziełach Boltańskiego i Hendeles, byłaby zatem analogia łącząca regułę strukturalną archiwum jako takiego z projektem i praktyką Zagłady. Holenderski badacz pisał:

Artystyczne wykorzystanie archiwum przez Boltańskiego preposteryjnie ukazuje obiektywizujący i morderczy potencjał archiwum wyzyskany przez nazizm. Gdy badacze Holokaustu i studenci wybierają archiwalny tryb badań, wydają się nieświadomi tego, że uprzywilejowane przez nich medium samo wytwarza jednocześnie efekt Holokaustu. Ich praktyki archiwalne nie tylko dotyczą Holokaustu, ale również w niesamowity sposób odtwarzają jego śmiertelne technologie obiektywizujące. [...] Rama witryny muzealnej lub rama muzeum archeologicznego, a więc archiwalny tryb

⁹ M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, „The University of Chicago Press”, Chicago 1999, s. 1.

¹⁰ E. van Alpen, *Archiwa wizualne jako historia preposteryjna*, przeł. Ł. Zaremba, www.academia.edu, s. 77 (dostęp: 12.02.2018).

¹¹ Alpen zwraca uwagę, że Muzeum Żydowskie w Pradze zostało utworzone po wojnie w oparciu o eksponaty zgromadzone przez nazistów na użytek przyszłego Muzeum Wymarłej Rasy Żydowskiej.

reprezentacji, wyjmuje obiekty z kontekstów, w których istniały pierwotnie i podporządkowuje regułam czyniącym z nich przedmioty bezużyteczne. Te same reguły były decydujące dla praktyki Holokaustu¹².

Alpen te muzealne zabiegi nazywa „morderstwem dokonywanym na pamięci”¹³. Czy ma rację? Czy istnieje lepszy niż archiwalny tryb zabezpieczania śladów Zagłady, a szerzej Traumatyzacji?¹⁴ Gdzie szukać form, które wymknęłyby się obiektywizującym, ergo reifikującym praktykom antropologicznego muzeum, w którym selekcjonowanie i sortowanie dokonuje się wedle reguł analogicznych do działań esesmanów na obozowej rampie? Jak – patrząc na problem w semiotycznej perspektywie – stworzyć gatunek mowy, który wolny byłby od uogólnień, schematyzmów i uproszczeń, czyniących każdą reprezentację nieodmiennie niezadowolającą i podejrzaną w jej zawłaszczającym, przesłaniającym, redukcjonistycznym potencjale? Poddawany krytyce tryb archiwalny wydawał się przecież przez lata doskonalszy od narracji historycznej, przekształcającej fakty i zdarzenia w obiektywizującą opowieść, nad miarę spójną i gubiącą jednostkowość cierpienia, „zmieniającą czas prywatny w czas historyczny”¹⁵. „Czy archiwum – jego system i cel – jest współnikiem Hitlera w idei czystości rasy?”¹⁶ – pytał retorycznie van Alpen. „Czy obozy koncentracyjne oparte przez Hitlera na zasadach archiwum czynią z archiwum podejrzanego, czy też jest ono podejrzanego samo w sobie?”¹⁷ Na te pytania nie ma, jak sądzę, dobrej odpowiedzi. Przekonana jestem natomiast, że należałoby inaczej sformułować podstawową kwestię i zapytać nie tyle o adekwatną, tzn. „transparentną”

¹² E. van Alpen, dz. cyt., s. 77-78.

¹³ Tamże, s. 78.

¹⁴ Z zarzutem, iż archiwa dobrze pełnią rolę ukrytej siły dyskursywnej, polemizowali między innymi Wolfgang Ernst, a w polskim literaturoznawstwie, jego śladem, Danuta Ulicka. Oboje domagali się, by ponownie odkryć prawdziwy status archiwum: pierwotnie spacjiowy, a nie temporalny. „Archiwum nie jest pamięcią, ale praktyką gromadzenia, funkcjonowania *lieu de memoire*. Upamiętnianie przebiega poza archiwum” – pisał autor *The Archive as Metaphor*. „[T]emporalizacja archiwów dokonuje się w procesach ich używania, w których przyrodzona im synchronia (wieczne „teraz” każdego dokumentu) zmienia się w diachronię (uczasowioną i czasową narrację, nieuchronnie stronniczą, podporządkowaną doraźnym celom, jak każda narracja o przeszłości [...]) Ale tej projekcji synchronii w diachronię archiwa nie są winne” – wtórowała mu autorka *Archiwum i archiwum*. Zob. W. Ernst, *The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time*, „Open” 2005, nr 7, s. 46-53; D. Ulicka, „Archiwum i archiwum”, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 274.

¹⁵ Tamże, s. 84.

¹⁶ Tamże, s. 82.

¹⁷ Tamże.

wobec cierpienia formę, ile raczej o stosowny, autokrytyczny tryb jej wykorzystania. O taki sposób „użycia” medium, który pozwoliłby wziąć w nawias mechanizmy obiektywizujące – sprzeciwił się narzucaniu hybrydalnej rzeczywistości jednoznacznej kategoryzacji i czystego porządku, pozwalając na powrót upodmiotowić cierpienie, na ile to w ogóle możliwe w tekście, który pozostaje przecież tekstem. Rekonstruujący preposteryjną krytykę archiwum w pracach Boltańskiego i Hendeles Alpen znajduje przykład takiej poszukiwanej strategii w filmie Petera Forgácsa z 1997 roku, zatytułowanym *The Maelstrom. A Family Chronicle*. Przypomnę, zamysł węgierskiego filmowca polegał na zestawieniu archiwalnych nagrań, pochodzących z dwu źródeł, ekwiwalentyzujących dwa przeciwstawne tryby modalności: „czasu prywatnego” i „czasu historycznego”. W pracy Forgácsa domowe nagrania z życia holenderskiej, żydowskiej rodziny Peereboomów, kręcone między początkiem lat 30. a rokiem 1943¹⁸, czyli momentem, w którym Peereboomowie zostają przewiezieni do Auschwitz, zestawione zostają z fragmentami prywatnych filmów austriackiego nazisty Arthura Seyss-Inquarta, pełniącego od roku 1940 funkcję Komisarza Rzeszy w Holandii. Sceny nagrane przez Maxa Peerebooma mają charakter prywatny: przedstawiają uroczystości rodzinne – „chwile szczęśliwe” – narodziny i dorastanie dzieci, wycieczki, śluby, rocznice. Taki wydzźwięk mają nawet ostatnie kadry, rejestrujące przygotowania rodziny czynione tuż przed deportacją do obozu¹⁹. Widzimy na nich scenę niczym z rodzajowego malarstwa siedemnastowiecznego: zgromadzone przy stole kobiety cerują ubrania, ich twarze są spokojne, niemal pogodne. Dramatyczna historia zdaje się nie mieć wstępu do domowych nagrań Peereboomów. Sceny autorstwa Seyss-Inquarta, przeciwnie, zdradzają, że filmowana rodzina ma świadomość uczestnictwa w historii, bierze udział w swoiście pokazowym spektaklu, kreuje własną w niej rolę. Plan historii wkracza do filmu także dzięki zabiegom reżyserskim: historię objaśnia bezcielesny głos z offu, jej cień sygnalizują napisy lub fragmenty nagrań radiowych włączonych do ścieżki dźwiękowej filmu; decyzją twórcy nazistowskie nakazy, dekretowane w Holandii przez Seyss-Inquarta, wyśpiewane zostają w formie tradycyjnej żydowskiej piosenki. „Niezależnie od tego, jakiego narzędzia używa Forgács do wmontowania historii w film, nigdy nie jest to element czasu prywatnego, zarejestrowanego w domowych nagraniach, ale zawsze coś nałożonego na nie, coś narzuconego”²⁰ – podkreśla Alpen. „Czas

¹⁸ Ich autor – Max Peereboom – ginie wraz z całą niemal rodziną w Auschwitz.

¹⁹ O celu uwiecznionych na kadrach czynności widz dowiaduje się z tekstu nałożonego na film.

²⁰ E. van Alpen, dz. cyt., s. 84.

prywatny i czas historyczny pozostają [tu] wobec siebie w stałym napięciu”²¹. Węgierski reżyser, pokazując, że czasu prywatnego nie da się przetłumaczyć na historię zbiorową, wystrzega się niebezpieczeństw wpisanych w archiwalne medium. Przeciwnie – twierdzi przekonująco Alpen – autor *The Maelstrom*, wykorzystując prywatne nagrania, „unika opozycji użyteczne – bezużyteczne. Jego oparte na dokumentach filmy nie są źródłem informacji, nie opowiadają historii, ale pokazują, że doświadczenie czasu prywatnego nie daje się przełożyć na historię zbiorową czy oficjalną ani też w nią włączyć”²². „[F]ilmy Forgácsa kierują się strategią ponownego upodmiotowienia, a nie obiektywizacji czy kategoryzacji”²³ i na tym polega właściwa im preposteryjna funkcja interwencji w archiwalne medium. Martwi bohaterowie *Kroniki rodzinnej* zostają na nowo, na ile to możliwe, ożywieni i spersonalizowani. „Artystyczne przetworzenie archiwum przywraca mu przyszłość”²⁴ – konkluduje Alpen.

Trzeba dopowiedzieć, że nie byłoby to możliwe, gdyby nie strukturalne cechy domowego archiwum rodziny Peereboomów. Znamionuje je prywatność spojrzenia, eliptyczność charakterystyczna dla amatorskich, „przygodnych” nagrań, ruchomość obrazów, ekwiwalentyzująca strumień życia, wreszcie – sposób spoglądania w kamerę, który uzmysławia, że bohaterowie pozują przed sobą nawzajem: są ze sobą, a nie odgrywają rolę przypisanych im przez historię.

Dlaczego przywołuję ten przykład? Otóż preposteryjna historia archiwów wizualnych, stworzona przez artystów i opisana przez badacza, uświadamia doskonale kluczowy motyw, jaki towarzyszy dwudziestowiecznej sztuce i literaturze starającej się przedstawić Traumą. Opisany przez van Alpena „efekt ponownego upodmiotowienia wytwarzany przez filmy Forgácsa”²⁵, zabieg antynomiczny wobec tego, co Alpen nazwał „efektem Holokaustu”²⁶, rozumianym jako strukturalne powtórzenie w formach upamiętnienia Zagłady jednej z jej zasad²⁷, służy poszukiwaniu takich sposobów posługiwania się przedstawieniem, które przynoszą nowy sposób konceptualizacji pojęcia nazwanego przez historyków reprezentacji „obrazem prawdziwym”. Pragnienie „ponow-

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 85.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 87.

²⁵ Tamże, s. 86.

²⁶ Tamże, s. 75.

²⁷ Spełnia się ono np. w tych muzealnych projekcjach, które posługując się medium archiwum, powielają śmiercionośne technologie obiektywizujące i reifikujące jednostkowe cierpienie.

nego upodmiotowienia”, niwelującego obiektywistyczne i reifikujące efekty, towarzyszące różnym formom reprezentacji (szczególnie narracyjnym, ale nie tylko), odpowiada tu, wpisanej w pojęcie „obrazu prawdziwego”, jakości, która ewokuje, a może raczej obiecuje zniesienie (znoszenie?) asymetrii między wzorem a przedstawieniem, między obrazem/tekstem a jego przedmiotem, którym w tym przypadku jest niewyobrażalna i niewyraźna Trauma. Celem „ponownego upodmiotowienia” jest – powiedziałyby van Alpen – obietnica sprostania prawdzie cierpienia, wydarcia tego, co jednostkowe historii, która przemawia językiem wielkich liczb i uprzedmiotawiających osobę kategorii, odzyskania przyszłości dla tego, co przeszłe, a nawet więcej, przywrócenia życia temu, co martwe. Łatwo zauważyć, iż stopień niemożliwości takiego projektu dorównuje jedynie sile jego konieczności.

Nieprzypadkowo, wbrew wiedzy o nieusuwalnej asymetrii między wzorem a przedstawieniem, przepaści oddzielającej podmiotowe cierpienie i konwencjonalne formy świadczenia/upamiętnienia/przekazania prawdy o Traumie, powojenne literatura i sztuka są sceną tyleż niemożliwych do spełnienia, co w etycznym sensie koniecznych projektów stworzenia takich performatywnych sposobów posługiwania się przedstawieniem, które nadałoby mu charakter „prawdziwego obrazu”. Jestem przekonana, że warto (nie po raz pierwszy rzecz jasna) poddać „analizie kulturowej” kilka przykładów takich niemożliwych projektów. Warto napisać przyczynek do dwudziestowiecznej preposteryjnej historii „obrazu prawdziwego” – myśląc o tym ostatnim tak, jak proponuje to autorka *Travelling concepts in the humanities*, jako o wędrującym pojęciu, które swą konceptualizację zyskuje w terminologiach konkretnego obiektu: dzieła i idiomu poetyckiego, ufundowanego na roszczeniu do prawdziwego „przedstawienia” Traumy, lub choćby chęci zmanifestowania niemożliwości sprostania temu roszczeniu. Poruszające przykłady odnajdujemy w poezji i sztuce polskiej między innymi w twórczości Tadeusza Kantora, Tadeusza Różewicza, Stanisława Czycza, Ewy Kuryluk. Wspólnym historycznym źródłem tych projektów jest doświadczenie wojny, totalitaryzmu, Zagłady. Doświadczenie czasem spełnione we własnej biografii, a czasem jedynie dziedziczone w formie paraliżującego i rodzącego nihilizm lęku, choroby, poczucia niemocy lub winy, braku nadziei, którym towarzyszy niejednokrotnie (choć nie zawsze), płycej bądź głębiej skrywane, pragnienie odzyskania obecności tych, którzy odeszli. Każda z tych prób wymaga jednostkowego opisu, czynionego z pamięcią, iż wędrujące pojęcie „obrazu prawdziwego” domaga się każdorazowo odwołania do terminologii, w jakiej artysta współczesny konwersuje z historycznym rozumieniem *acheiropoietos*, językiem, w jakim podejmuje z nim grę, przeddefiniowuje i czyni elementem własnej, teraźniejszej

twórczości. Nie jest to, rzecz jasna, możliwe bez szczegółowych studiów. Tutaj chciałabym pokusić się jedynie o zarysowanie pól, na jakich dokonują się owe współczesne konceptualizacje „obrazu prawdziwego”, pojęcia ufundowanego źródłowo na teologicznej glebie chrześcijańskiego dogmatu o Wcieleniu i wynikłej z niego ufności w teofaniczną potencję przedstawień. Ufności uprawnionej, dopowiedzmy, jedynie wówczas, gdy obraz traktowany jest nie jako efekt kreacyjnej roli malarza, lecz jako odcisk inkarnacji, ofiarowany człowiekowi, by mógł go leczyć i uzdrawiać. Michał Paweł Markowski pisze:

„W oczekiwaniu na zwycięstwo na ziemi i *sub specie aeternitatis* wczesne chrześcijaństwo pragnęło obrazów Chrystusa obecnego”, które zapewniałyby – miast kontemplacji – bezpośrednie doświadczenie Jego bliskości. By zaspokoić to pragnienie kultura chrześcijańska powołała do życia prawdziwe obrazy, veraikony, mające w sposób „faktograficzny” uzasadniać przedstawienia Chrystusa. Podobnie bowiem jak sztuka rzymska stanęła po śmierci cesarza, który stał się bogiem (*Divus Augustus*), przed problemem jego wizerunku, tak i Kościół chrześcijański musiał dowieść zasadności przedstawień Chrystusa, odwołując się nie tyle do decyzji teologów, co do „rzeczywistych” wydarzeń z życia Jezusa²⁸.

Wszystkie najśłynniejsze *acheiropoietai* (obrazy nie-ludzka ręką namalowane) mają taką właśnie historię – powiązaną *per corpo* z historyczną inkarnacją Boga w człowieka i z jego zbawczą śmiercią. Mandylion z Edessy powstaje jako odcisk twarzy żyjącego Chrystusa na ręczniku²⁹, niosąc uzdrowienie śmiertelnie choremu królowi Abgarowi. Chusta świętej Weroniki utrwala obec-

²⁸ M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 81. Zob. też. E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego obrazu”*, Kraków 1998, s. 50.

²⁹ Przekazy ustne nie są, co prawda, całkowicie zgodne. Według jednej z legend uzdrowienie śmiertelnie chorego króla Abgara dokonuje się dzięki wizerunkowi Chrystusa, który Abgarowi przywozi Tadeusz. W innej wysłannikiem jest Ananiasz, dostarczający choremu władcy list od Jezusa i namalowany przez siebie wizerunek jego twarzy. Najbardziej rozpowszechniona wersja mówi jednak o tym, że Chrystus – widząc niepowodzenia malarskie Ananiasza – myje twarz, a później wyciera ją ręcznikiem (płótnem), na którym odciska się wizerunek Chrystusowego oblicza. W ten sposób – „przez odcisk”, a nie ludzką kreację – powstaje cudowny obraz, którego widok uzdrawia króla Abgara. Ślady tej właśnie wersji legendy o cudownym uzdrowieniu króla Abgara odnotowuje kronikarz pielgrzymki do Egiptu z VI wieku: „Widzieliśmy tam płótno, na którym znajduje się wizerunek Zbawiciela. Mówi się, że otarł On kiedyś twarz, a zarys jej został utrwalony na powierzchni. Jest ono przedmiotem adoracji, w której i my uczestniczyliśmy, ale bijąca od niego jasność nie pozwalała nam skupić na nim wzroku”. J. Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims before the Crusades*, Warminster 1977. Cyt. za: M.P. Markowski, *Pragnienie obecności*, dz. cyt., s. 86.

ność Jezusa cierpiącego na Golgocie. Całun Turyński zachowuje odcisk uęczonego ciała Boga-człowieka, gdy ten złożony zostaje na trzy dni w grobie. Nie chusty i nie płótna są tu jednak najważniejsze, lecz to, co zostało na nich odcisnięte, utrwalając obecność Boga w somatycznym wizerunku nienamalowanym ludzką ręką. Obrazy prawdziwe nie odsyłają do sfery *techne*, nie sposób opisywać ich, odwołując się do tajników warsztatu i oceniać przez pryzmat sztuki. Chrześcijańska konceptualizacja pojęcia przypominać może – na co zwracał uwagę Andrzej Zawadzki – w pewnej mierze „grecką opozycję «naturalności» i «sztuczności» (*fisis – techne*)”³⁰. (Odwołania do tej antynomii odnajdujemy nieprzypadkowo w pismach najważniejszych przedstawicieli i twórców teologii ikony – Teodora Studyty, Jana z Damaszku, Nikefora). Następujące po *acheiropoietos* ikony znacząco tę opozycję przekraczają, uruchamiając grę różnicy widzialnego i niewidzialnego, dostępnego i przesłoniętego, tego, co na powierzchni, i tego, co w głębi. Modyfikacje greckiej tradycji są tu równie zasadnicze, jak widoczne na pierwszy rzut oka analogie, co najlepiej uświadamia fakt, iż dziedziczące cudowną moc *veraikonów* ikony pozbawione zostają metonimicznej przyległości między ciałem a przedstawieniem. To, co w *veraikonie* obecne jest niejako *per corpo* w postaci odcisku, ikona zawiera jedynie w formie hipostazy. Jej lektura oparta jest nieprzypadkowo – jak uczy tradycja – na zasadzie *translatio ad prototypum*: zakłada przejście od obrazu do jego pierwowzoru. Píše Andrzej Zawadzki:

Najpełniejszą realizacją obrazu prawdziwego w naszej kulturze wydaje się ikona, która ma nie tylko charakter sakralny, lecz też dziedziczy pewne ważne aspekty greckiej tradycji obrazów „naturalnych”, gdyż przynajmniej istotny charakter widzialności tego, do czego odsyła (w przeciwieństwie do wczesnochrześcijańskich symboli Chrystusa, takich jak ryba czy krzyż)³¹.

Z drugiej strony –

Ikona jako obraz święty, prawdziwy różni się [...] w sposób istotny od obrazów „naturalnych”: po pierwsze, w przeciwieństwie do greckiego *eidos* czy idei nie jest sama w sobie pierwowzorem, oryginałem, lecz w szczególny sposób do niego odsyła, jednocześnie zachowując wobec niego nieprzekraczalny dystans, i, po drugie, wprowadza do kultury zachodniej relację widzialne – niewidzialne (*invisibilia per visibilia*), która – *nota bene* – [...] okaże się konstytutywna dla późniejszej myśli filozoficznej i estetycznej, a która nieznaną była zarówno myśli greckiej (dla której *mimesis* była zawsze

³⁰ A. Zawadzki, *Obraz i ślad*, Karków 2014, s. 93.

³¹ Tamże, s. 92.

relacją dwóch porządków widzialności), jak i zasadniczo niechętniej wizerunkom myśli hebrajskiej³².

Ikona jednocześnie uchyla i podtrzymuje wpisane w chrześcijańskie pojęcie „obrazu prawdziwego” pragnienie cielesnej obecności. Godzi się z mediatyzującą rolą konwencji, która z jednej strony wprowadza asymetrię między wzór i przedstawienie, z drugiej (rygorystycznie stosowana) chroni pisarza ikon przed niepożądaną inwencją twórczą, prowadzącą ku pełnej autonomii przedstawień i afirmacji odbioru estetycznego. Ikona obiecuje obecność, ale i prowokuje zarzut braku jej pełni, co rodziło i rodzi gest obrazoburczy, charakterystyczny dla postaw ikonoklastycznych.

Przywołuję te najważniejsze dla źródłowej konceptualizacji pojęcia „prawdziwego obrazu” jakości, by uwypuklić na tym tle wektory jego dwudziestowiecznej preposteryjnej historii. Historii tworzonej już nie z tęsknoty za Bożą obecnością, lecz w poczuciu zobowiązania i chęci zabezpieczenia przed niepamięcią Traumaty, a – więcej nawet – śladem *acheiropoiatoi*, wyrażenia prawdy jej doświadczenia, mimo i wbrew wiedzy o sile reifikujących kategoryzacji, wpisanych w narrację, w archiwalne medium i inne przedstawieniowe i archiwistyczne konwencje. Pragnienie pierwszych chrześcijan, żądnych bezpośredniego, cielesnego doświadczenia obecności nieobecnego, a wcielonego Boga, towarzyszy w dwudziestym wieku tym, którzy pragną traumatyczne doświadczenie podmiotu „przedstawić” w sposób adekwatny wobec jego jednostkowego, niepowtarzalnego, „nieczystego”, prywatnego charakteru.

Doświadczenie traumatyczne – powtórzmy jeszcze raz – jak żadne inne domaga się „prawdziwego obrazu”. Mimo iż jako przedmiot artystycznego przedstawienia skazane jest na konwencje, tym silniej wzywa do podejrzeń, aktów negacji i przekroczeń języków używanych w czasach ufnych w trwałość wartości ludzkich i estetycznych. Trauma nakazuje testować style z pytaniem o wpisane w nie swoiście autodestrukcyjne siły, dzięki którym twórca zaznaczyć mógłby narastające poczucie niestosowności i niechęć wobec estetycznych reguł przedstawienia jako takiego. Jakże znamienne, że – bez względu na czas i miejsce – lirycy i pisarze, malarze i twórcy teatru, pragnący zaświadczyć graniczny ból, poszukują idiomów jak najbardziej „osobnych”. Sięgają wówczas po poetyckie języki krytyczne wobec dominujących konwencji, szczególnie niechętnie odnosząc się do tych, które widzą w dziele przedmiot przede wszystkim estetyczny. W szeregach dostępnych i nośnych w danym czasie „izmów” szukają idiomów, które miałyby oferować cię szansy wymknięcia

³² Tamże.

się uroszczeniom stylu, rozpoznawanego jako znak wsobnego piękna i czystości sztuki. Punktem wyjścia do takich poszukiwań jest niemal zawsze krytyka tych konwencji, które jawią się w określonym momencie historycznym jako uosabiające dążenie do autonomii i autoteliczności dzieła. Dodać koniecznie trzeba, iż dokonywane w trakcie toczonych na tym polu polemik rozróżnienia i budowane antynomie, wraz z rozpoznaniem nieuchronnej konwencjonalizacji i estetyzacji najbardziej nawet „osobnych” i „prawdziwych” idiomów, a także pogłębionej wiedzy o tajnikach „odrzuconego” i „afirmowanego” w danej chwili „izmu”, jawią się z reguły jako efekt dość arbitralnych, a w każdym razie niewolnych od uproszczeń, klasyfikacji. Dokonywane na użytek tych starań podziały na style metaforyczne i metonimiczne, estetyczne i aestetyczne, jeśli można tak powiedzieć, style „czyste” i „nieczyste”, rozróżnienia dzieł na te przyległe do dramatycznego doświadczenia i te bawiące się jedynie same sobą, w dłuższej perspektywie okazują się nie tak jednoznaczne i trwałe, jak chcieliby i oceniali to ich ówcześni kreatorzy. Nie ujmuje to wcale wagi pokrewnych prób pokonania asymetrii między doświadczeniem a przedstawieniem; nie odbiera znaczenia wysiłkom przekraczania tego, co estetyczne, by wynaleźć?, odnaleźć? język stosowny dla wyrażenia, tyleż niemożliwego, co pożądanego „prawdziwego obrazu” Cierpienia. Przeciwnie, opis tych dążeń (także przesadzonych i nieraz dalece uproszczonych ocen) pozwala lepiej zrozumieć i docenić siłę pragnienia, które nakazuje świadczyć prawdzie granicznego przeżycia; każe z godnym lepszej sprawy uporem szukać sposobów autentycznego wyrazu dramatu „ja”; mimo i wbrew wiedzy o nieuchronnie mediatyzującym, a więc przesłaniającym i zawłaszczającym charakterze każdego języka.

Istota opisywanego tu roszczenia sprawia, że dwudziestowieczne konceptualizacje „obrazu prawdziwego”, wyczytane z pojedynczych dzieł, zdefiniowane być muszą z użyciem idiomatycznego języka ich autorów, którzy znane potologicznej tradycji chwytły i figury używają na własnych prawach, częstokroć ostentacyjnie konwersacyjnych wobec klasycznych ujęć. Warto jednak zauważyć, że te jednostkowe próby mają kilka „wspólnych miejsc”, a może lepiej byłoby powiedzieć, planów. Gra z konwencjami ogniskuje się w nich zasadniczo wobec pokrewnych jakości.

Pierwszą z nich jest **napięcie między pragnieniem a niespełnieniem**. „Prawdziwy obraz” Traumu, inaczej niż nienamalowany ludzką ręką odcisk Bożej obecności, pozbawiony jest nadziei związanej z obietnicą paruzji. Wbrew wpisanemu weń dążeniu do przywrócenia i utrwalenia życia (symetrycznemu wobec właściwej veraikonom wiary w pełnię obecności nieobecnego Boga) pozostaje zawsze niespełniony, manifestacyjnie autokrytyczny, powiązany z implcytnymi bądź, niemniej często, tematyzowanymi sygnałami niespełnie-

nia. Leczniczy charakter, jeśli tak można rzec, zostaje tu ograniczony do usilnych prób „upodmiotawiania”, które wyczerpują się (choć nie spełniają) w manifestowaniu prywatności i jednostkowości granicznego cierpienia. Trauma, mimo iż staje się udziałem zbiorowości, jest zawsze czyjaś: ofiary, bezradnego świadka, ocalonego pytającego o własną winę, dziecka zmagającego się z post-pamięciowymi krajobrazami: kobiety lub mężczyzny, syna lub ojca, matki lub córki, osoby posiadającej imię własne i nieskończoną ilość znaków szczególnych, odróżniających ją od każdej innej ludzkiej istoty.

Drugą charakterystyczną cechą dwudziestowiecznych konceptualizacji „prawdziwych obrazów” jest, poświadczana w różnych literackich i malarskich próbach ich tworzenia, **dążność do powiązania przedstawienia z ciałem**. Somatyzm, różnie sygnalizowany, zdaje się być tu – podobnie jak w veraikonie – dowodem „rzeczywistej” obecności, a także – co te współczesne manifestacje Cierpienia różni od chrześcijańskich *acheiropoiatoi* – znakiem wyzwolenia (wyzwalania!) się z racjonalnych kategoryzacji, zbyt łatwo pozwalających spojrzeć na podmiot jak na przedmiot. Przykładów wagi somatycznej poetyki³³ dla dwudziestowiecznych projektów „obrazów prawdziwych” przywołać można bardzo wiele. Tu jako *pars pro toto* przywołam jedynie dwa.

Motyw ten odnajdujemy w powojennej liryce polskiej w wierszach Tadeusza Różewicza, w których milczące ciało – znak wnętrza nieprzepuszczalnego wobec form reifikujących i zawłaszczających „ja” – przedstawione zostaje jako najważniejsza materia „wewnętrznego obrazu”: formuły definiującej Różewiczowską konceptualizację „obrazu prawdziwego”. Ciało okazuje się w poezji Różewicza niemal zawsze rematem metafory, która nie chce uogólniać, wyrzeka się funkcji wymierzania sprawiedliwości³⁴, a pragnie jedynie (nie uchylając wiedzy o dramatycznej niespełnialności tego zamiaru w słowie) przyłgnąć do pojedynczości: pragnie dotykać i być dotykana³⁵. Kazimierz Wyka postawił przed laty tezę, że twórca *Niepokoju* sprowadza człowieka do rzeczy, do ciała, tworząc

³³ Autorem ważnej pracy poświęconej poetykom somatycznym jest A. Dziadek. Zob. tenże, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.

³⁴ Różewicz pisze kilkakrotnie o narastającej niechęci wobec bycia moralistą. Tę zmianę ilustruje choćby lektura dwu wierszy: *Poetyki* z tomu *Wiersze i obrazy* oraz piątej, zatytułowanej *Prawa i obowiązki*, części *Opowiadania dydaktycznego* z tomu *Nic w płaszczu Prospera*.

³⁵ Pisałam o tym obszernie w tekście zatytułowanym *Z historii gestu metonimicznego. Tadeusz Różewicz i Tadeusz Kantor między wyjściem a wejściem*. Powracam tu do niektórych zarysowanych wówczas wątków w innym kontekście. Zob. A. Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007, s. 178-264.

idiom nazwany przez krytyka *somatyzmem dotruciennym*³⁶. Autor *Rzeczy wyobraźni* naznaczoną cielesnością obrazowość Różewicza interpretował wówczas jako wyraz czegoś, co moglibyśmy nazwać „spotęgowanym materializmem”³⁷. Twierdził, że somatyzm autora *Form* „prowadzi do materializmu jako zasady ontologicznej”³⁸. Formułując wiele celnych uwag, jak choćby tę, iż „uparta, somatyczna ziemskość [metaforyki Różewicza – A.S.] jest ostrzeżeniem przed złudą”³⁹, Wyka mylił się chyba co do znaczeń owych cielesnych figur. Jestem przekonana, że urzeczowienie, ucieleśnienie obrazu służy w twórczości Różewicza nie tyle, a na pewno nie tylko, podkreśleniu dokonanej w czasie wojny reifikacji człowieka. Ma też wymowę diametralnie przeciwną. Poeta w ciele odnajduje materię nowej, w istocie utopijnej formuły poetyckości, polegającej na byciu nie tekstem, lecz „przedłużeniem życia”. Somatyczna metaforyka, stanowiąc trzon teorii „wewnętrznego obrazu”, współkonstruuje w liryce autora *Form* swoiście metonimiczny gest, którego celem jest odbudowanie, czy choćby uparte sygnalizowanie, poszukiwanej przyległości między przedstawieniem a traumatycznym doświadczeniem. Być może, przeformułując zapadające w pamięć określenie Wyki, lepiej byłoby w odniesieniu do liryki Różewicza mówić o somatyzmie odtruciennym, pokazując rolę ciała w budowaniu projektu „prawdziwego obrazu” (Różewicz nazwie go „obrazem wewnętrznym”).

Podobne somatyczno-metonimiczne próby podejmuje jeszcze w czasie wojny i później Tadeusz Kantor, który testując różnorodne, często zasadniczo odmienne konwencje, stara się uczynić iluzję nieautonomiczną wobec zanurzonej w lęku i cierpieniu egzystencji, pragnącej w dziele sztuki znaleźć swe potwierdzenie i przedłużenie. Kierowany takim rozszczeniem autor *Umarłej klasy* maluje swe informelowe obrazy, których płótno ma być przedłużeniem ciała, a plama farby dalszym ciągiem bezradnego, przypadkowego ruchu ręki. „Auto-

³⁶ K. Wyka, *Dwa razy Różewicz*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, wyd. 2 rozszerz., Warszawa 1977, s. 337.

³⁷ Formułą tą nawiązuję do terminu „spotęgowany realizm”, jaki Tadeusz Kantor i Mieczysław Porębski ukuli tuż po wojnie dla określenia artystycznej praktyki podważania iluzji – „anektowania, wintegrowywania w dzieło sztuki przez decyzję, gest lub rytuał REALNOŚCI «Gotowej» wyrwanej z życia” – praktyki służącej przekraczaniu asymetrii między tym, co iluzyjne, i tym, co realne. Zob. T. Kantor, M. Porębski, *Grupa młodych plastyków po raz drugi. Pro domo sua, „Twórczość” 1946*, z. 9, s. 82-88, a także T. Kantor, *Pisma. T 2. Teatr śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Kraków 2004, s. 15.

³⁸ K. Wyka, *Dwa razy Różewicz*, dz. cyt., s. 339. Różewicz pisał: „jestem realistą i materialistą / czasem tylko zmęczony / zamykam oczy”. Zob. T. Różewicz, *Jestem realistą*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, Wrocław 1976, s. 352.

³⁹ K. Wyka, *Dwa razy Różewicz*, dz. cyt., s. 337.

nomiczna egzystencja obrazu"⁴⁰, o której zabezpieczanie upomina się żarliwie między innymi w *Lekcjach mediolańskich*, wydaje się być jednym z imion tęsknoty do pokonania antynomii między żądaniem „ja”, pragnącym zamanifestować swą podmiotową realność, swe zdegradowane, zreifikowane przez wojnę istnienie, a wymogiem sztuki, która nie może i nie chce wyrzec się iluzyjności. W dziele Kantora bardzo wyraźnie spotykają się i współgrają dwie wymienione wcześniej cechy dwudziestowiecznych konceptualizacji „obrazów prawdziwych”. Nieprzypadkowo zarówno badacze jego malarstwa, jak i monografiści spektakli teatralnych zwracali uwagę na ponawiane przez twórcę *Powrotu Odysa* starania restytucji w przedstawieniu tego, co realne, poprzez odwołanie się do doświadczenia zmysłowego, któremu – jak pisze Hannah Arendt – „towarzyszy zawsze doznanie rzeczywistości [...] mimo to, że żaden zmysł ani żaden przedmiot zmysłowy sam przez się nie może tego doznania spowodować"⁴¹. To, co materialne, i to, co zmysłowe, stanowi w twórczości autora *Powrotu Odysa* narzędzie gry z konwencją, kwestionującej jej iluzyjną wsobność. Służy budowaniu przestrzeni powtórzenia, a nie reprezentowania.

Kantor połączył „nieosiężnym” mostem dwa tradycyjnie przez sztukę modernistyczną rozgraniczane światy: realność i jej artystyczną reprezentację. Na progu śmierci, w zdumiewającym pomyśle twórczym, zwalczył nieosiężność dotknięcia przez sztukę realnego, stał się demiurgiem siebie samego i własnej biografii; na scenie własnego życia, czyli własnego teatru, w epifaniach własnych obecności, pokonywał granicę między tym, co jest, a tym, co na scenie Cricot 2 przestawało być estetyczną reprezentacją, a stawało się bytem powtórzonym⁴².

[...] dziś powiedzielibyśmy, że w konwencji postmodernistycznej, budował w przestrzeni dzieła siebie-prawdziwego, który w całości mógł się sobie (a może i widzom) ujawnić poza wszelką reprezentacją, wtórnością, słowem, *mimesis*. [...]

Kantor wywoływał obecność przeszłą i tworzył z niej realność, która dawała się przeżywać, dotykać i która raniła, gdyż była zdolna do dialogicznego otwarcia na artystę – na źródło tej przestrzeni zdarzeń. Pragnienie powtórzenia siebie, dotknięcia własnych najdalszych granic i traum, pragnienie z przeszłości i jego powtarzane przeżycie – to sedno zabiegów, które dominowały na scenie *Teatru Miłości i Śmierci*⁴³.

Zacytowane przed chwilą słowa Marka Pieniążka prowadzą nas – znów *pars pro toto* – ku nazwaniu trzeciej cechy dwudziestowiecznych konceptualizacji

⁴⁰ T. Kantor, *Lekcje mediolańskie 1986*, Kraków 1991, s. 29.

⁴¹ H. Arendt, *Myślenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, przedmową opatrzył M. Król, Warszawa 1991, s. 89.

⁴² M. Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005, s. 13.

⁴³ Tamże, s.15.

„obrazu prawdziwego”. Wielu twórców, starających się zmanifestować pokrewny *acheiropoietai* status swoich dzieł, w stematyzowany lub implikowany sposób ujawnia dążność do **ograniczenia intencjonalności przedstawień**, kładąc akcent na to, co podświadome i przypadkowe. Nie jest to zaskakujące. Tym bowiem, co opisać można jako cechę właściwą podmiotu (zanurzonego w głębi stygmatyzowanej cierpieniem *psyche* lub odkrywającego i starającego się wyrazić wypierane przez lata traumatyczne doświadczenie), po stronie kompozycji przedstawień okazuje się często przypadkowość, ekwiwalentyzowana przez nieciągłość, fragmentaryczność, aleatoryczność, kompozycyjne rozchwianie. Przypadek (jako reguła tworzenia) i powtórzenie (jako reguła bycia i rozumienia) wzajem się tu w sobie przegładają i odpowiadają. Jest rzeczą znamioną, że krytycy bardzo często używali dla opisu tego rodzaju przedstawień języka psychoanalizy. „Obraz prawdziwy”, by zachować właściwy sobie przymiot metonimicznej przyległości do traumatycznego doświadczenia, musi być wszak czymś więcej i czymś mniej niż znakiem – musi być symptomem cierpiącego podmiotu. „W obliczu symptomu zaś – jak za Freudem powtarzać będzie Didi-Huberman – skazani jesteśmy na irracjonalność”⁴⁴, wyrażaną w języku sztuki, jakże często, za pomocą defiguracji. Czyż nie tu leży przyczyna poręczności – jeśli można tak powiedzieć – idiomów surrealizujących, manifestacyjnie zrywających racjonalną czystość kompozycji i frazy, by w ten sposób uczynić język transparentnym wobec rany, jaką wyrazić chcieli twórcy traumatycznych „obrazów prawdziwych”? Surrealizm byłby wówczas – jak przekonywał swego czasu Piotr Piotrowski – traumatycznym realizmem⁴⁵. Nieprzypadkowo Kantor, stający w sporze toczonym w drugiej połowie lat 50. XX wieku w obronie ekspresjonistycznej abstrakcji (odrzucając równocześnie jej „scholastyczną” – jak pisał – konstruktywistyczną odmianę) odnajdywał w surrealizujących poetykach język przyległy do niejasnego życia podmiotu, żywiołu niepoddającego się w pełni racjonalnej refleksji, wymykającego się rygorom konstrukcji i racjonalnemu porządkowi.

Sztuka jest swego rodzaju pojmowaniem życia. Sztuka abstrakcyjna oparta na geometrii, która wydała już tysiące dzieł, stanowi dziś odpowiednik życia scholastycznego. Zamknięta w rygorach konstrukcji, skończona, mająca swój początek i koniec, obliczona i usztywniona, dawała obraz życia pedantycznie nanizanego na sznurek przyczyn i skutków. Pojęcie życia dzisiejsze jest bardziej skomplikowane.

⁴⁴ G. Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie i śmierć Boga Wcielonego*, w: tegoż, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 108.

⁴⁵ P. Piotrowski, *Surrealność traumatycznej pamięci*, w: tegoż, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 32.

Sztuka dzisiejsza, jak życie wciągnięta jest w sens, którego nigdy do końca nie znamy. Obserwujemy jego ruch, którym do pewnego stopnia możemy racjonalnie kierować. Ten ruch, działanie, sztuka dzisiejsza stara się – nie oddać, ani nie reprodukować – nie zapisać – stara się być jego wehikułem. Tu już nie ma mowy o jakiegokolwiek imitacji, imitacji przedmiotu czy wyimaginowanej rzeczywistości. Obraz staje się samą twórczością i manifestacją życia, jego przedłużeniem⁴⁶

– pisał autor *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, odkrywając powód, dla którego sam zainteresował się informem. Nie tylko on tak myślał. Także Stanisław Czycz, a w pewnym stopniu nawet Różewicz, odnajdywali w surrealizujących idiomach „nieczystą” konwencję, której użyć można było jako narzędzia sprzeciwu wobec czystości i racjonalności konstruktywistycznych praktyk sztuki, zapatrzonej w samą siebie i ufającej pięknu.

Preposteryjne spojrzenie na zalety surrealizmu odkrywa w nim przede wszystkim konwencję „nieczystą” z punktu widzenia estetyki kantowskiej. Ta ostatnia nieprzypadkowo wszak nie pozwala włączyć nadrealizujących poetyk w narrację o rozwoju sztuki zainteresowanej wyrażeniem swej transhistorycznej istoty⁴⁷; sztuki skoncentrowanej na formie i upodrzedniającej egzystencję czystemu pięknu i rozumowi. Definiowana przede wszystkim w opozycji do konstruktywizmu, „nieczystość” czyniła surrealistyczne idiomy przydatnymi do quasi-epifanijnego wyrażania „traumatycznego realizmu”⁴⁸, broniąc przed opisywanym przez Alpena „efektem Holokaustu”. Pozwalała ujrzeć w nadrealizmie, odartą z intencjonalności, formę odciskania na płótnie podmiotowego cierpienia. Otwierała możliwość wykorzystania tych poetyk jako narzędzia „manifestacji” i „przedłużenia” – jak mówił Kantor – w sztuce egzystencji osoby, która, malując bądź pisząc (wbrew regułom konwencji, choć z jej użyciem), władna była powtarzać konstytuujące ją traumatyczne doświadczenie, odzyskując tym samym, zagrabioną przez historię, jednostkowość i zabezpieczając poczucie własnej obecności.

Jak trudne i nieosiągalne było to zadanie postawione przed powojenną sztuką, mimo odnalezienia (na moment) sprzyjających środków wyrazu, przekonuje silnie obecny w poetyckich projektach dwudziestowiecznych „acheiropoietos” **wątek milczenia**, rozumianego – śladem Theodora Adorno⁴⁹ – jako

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Zob. A.C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013, s. 60.

⁴⁸ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, dz. cyt., s. 32.

⁴⁹ Zob. T. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1999, oraz tegoż, *Dialektyka negatywna*, przeł. i wstęp K. Krzemieniowa przy współpr. S. Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1986.

wtórna niemota spowodowana fenomenem śmierci. Milczenie jawi się tu jako naturalny rys kondycji człowieka doświadczonego śmiercią, a jednocześnie – paradoksalnie – jako rodzaj ludzkiej władzy, mogącej sprostać roszczeniu „wypowiedzenia rzeczywistości «sprzed upadku», z perspektywy «poharatanego życia»”⁵⁰. W liryce tęskniącej za zniesieniem asymetrii między cierpieniem a przedstawieniem tematowi milczenia towarzyszy też **wezwanie do zastąpienia frazy (narracji) obrazem**, który w okamgnieniu pozwala uchwycić to, czego słowem, rozwijającym się powolnie w narrację, nie udaje się opowiedzieć; obrazem, który może „wymilczeć” to, o czym nie da się mówić; obrazem wolnym od epickiego dystansu opowieści; obrazem bliższym dzięki temu – jak powiedziała Clifford Geertz – terażniejszej perspektywie antropologii niż przeszłościowym ujęciom historii⁵¹; obrazem, wreszcie, który wzorem fotografii, zdaje się być odciskiem, znakiem „transparentnym”⁵², a nie konwencjonalnym symbolem przedstawianych wydarzeń i przeżyć. Nieprzypadkowo autorami większości interesujących mnie współczesnych poetologicznych formuł „prawdziwych obrazów” są twórcy posługujący się zarówno medium słowa, jak i różnych dziedzin plastycznych: malarstwa, fotografii, tekstylnej rzeźby (Tadeusz Kantor, Ewa Kuryluk, Jerzy Nowosielski). Ci zaś, których domeną pozostaje jedynie literatura, w poczuciu uwięzienia w słowie tematyzują tęsknotę za obrazowym milczeniem. „Rysuję, czego nie mogę napisać, piszę, czego nie mogę narysować” – wyznaje Ewa Kuryluk⁵³. „Ja będę mówił o tym, o czym nie trzeba mówić, będę o tym pisał – a ty namalujesz obraz, zamiast mówić. Nie użyjesz ani jednego słowa”⁵⁴ – zwraca się z nieskrywaną zazdrością do Jerzego Nowosielskiego autor *Niepokoju*. On sam, liryk „który nie wierzy / w poetyckie wizje / opowia[da] ten obraz / czarno-biały”, który „powstawał słowo za słowem / bez barw i bez muzyki”⁵⁵.

To bardzo znamienne, iż poszukujący własnych formuł „obrazów prawdziwych” poeci wierzą bardziej w siłę milczenia niż w siłę słowa, przedstawienia malarskiego raczej niż literackiego. Nie ufają narracji. Chcieliby dotknąć spojrzeniem cierpiącego na obrazie ciała, okryć je welonem współczucia,

⁵⁰ J. Górski, *Język w filozofii – filozofia w języku. O powinowactwach nie z wyboru Heideggera i Adorna*, „Filo-Sofija” 2014, nr 2, s. 335.

⁵¹ Zob. C. Geertz, *Historia i antropologia*. „Konteksty” 1997, nr 1-2, s. 7.

⁵² Zob. R. Barthes, *Rhetoric of the Image*, w: *Image, Music, Text*, London 1977. W dokonanym przez siebie opisie semiologicznym fotografii Barthes przekonuje, że fotografie ukrywają własną konwencjonalność, jawiąc się jako „naturalne”.

⁵³ E. Kuryluk, *Droga do Koryntu od dziś do 1959 roku*, Warszawa 2006, s. 65.

⁵⁴ *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, dz. cyt., s. 477.

⁵⁵ T. Różewicz, *Obraz*, w: tegoż, *Utwory zebrane: Poezja*, t. 7, Wrocław 2005, s. 316.

ogrzać gestem dłoni, a nie ująć (w czego celowość z gruntu wątpią) myślą porządkującą emocje. Wezwanie do milczenia i pracy obrazem (a nie frazą) jest też często powiązane z **przyjęciem postawy znanej teologii apofatycznej**. Autorzy wskazują na negatywną pracę przedstawień, które czytelnika lub widza stawiać mają oko w oko z nieobecnością, odkrywaną jako najważniejsze imię Traumaty. Imię prawdziwe, bo odsłaniające konstytuujący ją dramat nieobecności. Budują zatem – co wydać się może paradoksalne, gdy wspomnieć źródłową konceptualizację wczesnochrześcijańskich *acheiropoiatoi* – sytuację otwierania się na epifanijny sens przedstawiania poprzez zauważenie jego zasadniczej niemocy. Prowadzą nas ku obecności poprzez nieobecność, w rozdarciu, uszkodzeniu, rysie odnajdując prześwit ku temu, czego utratę pragną wyrazić. Dwudziestowieczne, milczące, bezsłowne „acheiropoiatoi”, posługujące się – wzorem teologii apofatycznej – przeczeniem, negacją, paradoksem, antynomią, stawiają odbiorcę w obliczu pustki i wymagają, by zajął on wobec niej określoną pozycję. Chcą, by wziął na siebie odpowiedzialność za jej powstanie, a współczucie dopełnił gestem przyjęcia i potwierdzenia Cierpienia, ku któremu prowadzą jego wzrok. Nie obiecując paruzji, nie niosąc uzdrowienia, swój niejasny, terapeutyczny status ograniczyć muszą do próby świadczenia przez protagonistów o traumatycznych doświadczeniach, a także – co być może ważniejsze – „wymuszenia” na odbiorcach tych świadectw odpowiedzi, która ukształtuje już na zawsze także ich własne życie. Teraźniejsze spotyka się tu z przeszłym. Przeszłe ożywa w teraźniejszym.

Łatwo zauważyć, że ramą modalną współczesnych „acheiropoiatoi” jest wspomniana już **sytuacja paradoksalnego splecenia niemożliwości i konieczności**. Twórcom tych artystycznych konceptualizacji przedstawień, które mają być prawdziwe, towarzyszy nieodmiennie – powtórzmy – wiedza o nieuchronnej porażce; przecucie niepowodzenia, które jednak tym usilniej domaga się podjęcia kolejnej, podobnie nieudanej próby. Autokrytyczna refleksja, poetyckie chwyt dystansowania się nie tyle wobec roszczenia, ile ufności w możliwość osiągnięcia w obrazie niezmediatyzowanej niczym prawdy doświadczenia, są stałym elementem tych projektów. Warto dopowiedzieć, że towarzyszy im często – podobnie jak działo się to w czasach średniowiecznych sporów o święte ikony – radykalny gest odrzucenia. „Obraz prawdziwy”, a więc taki, który miałyby wyrazić to, czego wyrazić się nie da, uchylić wszelkim przekłamaniom konwencji, znieść asymetrię między wzorem a przedstawieniem, staje się w dwudziestym wieku przedmiotem także zewnętrznej krytyki. Dotyczy ona kwestii daleko wykraczających poza zagadnienia estetyczne (choć oczywiście odgrywają one niemałą rolę) – nabiera często charakteru sporu quasi teologicznego. Przekonuje o tym choćby polemika toczona wokół *idei niewypo-*

wiedzanego Auschwitz, w dużej mierze symetryczna wobec średniowiecznych wojen ikonoklastów z ikonofilami, odwołująca się nieprzypadkowo przecież do dobrze znanych z tradycji pojęć i argumentów przywoływanych przez zwolenników malarskich przedstawień Boga i ich zagorzałych przeciwników. O temperaturze sporu o stosowność jakichkolwiek artystycznych wyobrażeń Trauma, tym bardziej tych, roszcujących sobie miano bycia jej „prawdziwymi obrazami”, stanowi w tym przypadku tyleż teologia, co historia jako scena Zagłady.

Skazane na porażkę współczesne „acheiropoiety”, poddawane, o czym była mowa, podwójnej krytyce, zarówno przez ikonoklastycznie nastawionych, radykalnych przeciwników przedstawień, jak i miłujących obrazy twórców ich dwudziestowiecznych konceptualizacji, z godnym zauważenia uporem zapełniają jednak karty kolejnych tomów poetyckich i blejtramy kolejnych płócien. Dzieje się tak na przekór wszelkim ograniczeniom, czyniącym je niemożliwymi, a może – paradoksalnie – właśnie z ich powodu. **Współczesne projekty „obrazów prawdziwych” trwają** – by posłużyć się tu trafną formułą Georgesa Didiego-Hubermana – „**mimo wszystko**”⁵⁶. Niosą ze sobą jedynie „chwile prawdy”, a nie prawdę całą. Są niedoskonałe i „nieczyste”, tak samo jak niedoskonała i „nieczysta” jest egzystencjalna przestrzeń doświadczenia, które pragną wyrazić. Czy byłoby błędem sądzić, że niemożność spełnienia fundującego współczesne „acheiropoiety” roszczenia broni paradoksalnie ich twórców przed powieleniem praktyki, która ufundowała historyczny wzór granicznego (i pomyślanego jako absolutne) Cierpienia? Czy broni przed tym, co van Alpen mógłby nazwać „efektem Trauma”, czyli strukturalnym powieleniem fundujących ją jakości: pełni i ostateczności? A jeśli tak, to czy właściwa przedstawieniom niedoskonałość uprawomocnia „obrazy prawdziwe” radykalnego Cierpienia w sposób trudny (a etycznie także niestosowny) do podważenia? Niepełność, odczuwana jako porażka metonimicznego splecenia i utożsamienia z tym, co nieobecne, sygnalizuje wprawdzie pustkę i poczucie radykalnego osamotnienia, ale równocześnie stwarza możliwość, a nawet więcej – wymusza ponawianie „wysiłk[u] na rzecz «uobecnienia»”⁵⁷ – na rzecz ożywiania pamięci. Czyż skonfrontowana z Traumą sztuka może pragnąć czegoś więcej? Czy może bardziej maksymalistycznie rozumieć swoją powinność?

⁵⁶ Zob. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008.

⁵⁷ G. Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie i śmierć Boga Wcielonego*, dz. cyt., s. 101.

Dekonstrukcja (jest) w modzie. Uwagi o teorii i praktyce lat 80. i 90. XX wieku

1. Trzy artefakty

Artefakt pierwszy: koronkowy sweter. Projektantka: Rei Kawakubo. Marka: Comme des Garçons. Kolekcja jesień/zima 1982-1983. „Koronkowość” czarnego swetra z wełny jest tutaj raczej kwestią umowną albo też ekspozycją samej umowy odnośnie tego, co zwykliśmy zwać „koronką” (siatkową, klockową, teneryfową...). Zamiast misternych splotów układających się w ażurowe, symetryczne, zaplanowane wzory, sweter jest pełen dziur, niektóre z nich są niczym ślady po iskrze, która spadła na materiał, inne – wielkości dłoni. Efekt powstał poprzez losowe poluzowanie włókien w maszynie przędzalniczej¹. Kiedy Rei Kawakubo po raz pierwszy pokazała swoją markę w Paryżu we wczesnych latach osiemdziesiątych (na pokazie razem z Yohji Yamamoto), stolica mody okazała się nieprzygotowana na ubrania sprawiające wrażenie zwyczajnie zniszczonych². Projekty Kawakubo zostały określone mianem *Post-Hiroshima Style*³, „stylu nędzniczego” (*pauperist style*) albo też „estetyki biedy” (*aesthetic of poverty*)⁴. Projektantka z Japonii studiowała filozofie⁵.

¹ Por. zdjęcie w: R. Martin, H. Koda, *Infra-Apparel*, phot. by N. Selkirk, New York 1993, s. 99.

² B. Polan, R. Tredre, *The Great Fashion Designers*, Oxford-New York 2009, s. 143.

³ Tamże, s. 180.

⁴ Por.: H. Koda, *Rei Kawakubo and the Aesthetic of Poverty*, „Costume: Journal of Costume Society of America” 1985, Vol. 11, ss. 5-10; L. Negrin, *The Contemporary Significance of „Pauperist” Style*, „Theory, Culture & Society” 2015, Vol. 32 (7-8), ss. 197-213.

⁵ B. Polan, R. Tredre, dz. cyt., s. 175.

Artefakt drugi: futrzany płaszcz. Projektant: Karl Lagerfeld. Marka: Fendi. Kolekcja: jesień/zima 1992-1993.

Skóra piżmaków została zabarwiona na zielono. Podobnego koloru jest perforowany materiał z mikrowłókien. Jednak to nie zestawienie szlachetnego futra z mikrofibrą (wykorzystywaną raczej w przemyśle) jest tutaj najbardziej zaskakujące. Płaszcz jest porozdzierany, co sprawia, że ujawnia warstwy, z których się składa, oraz poniekąd wywrócony na lewą stronę (eksponuje nie włos, lecz skórę zwierząt pokrytą zmultiplikowanym logiem marki). Ubranie zostaje pozbawione tajemnicy rzemiosła i nie oferuje żadnego dodatkowego sekretu, który nieodzownie kojarzony jest z ekskluzywnością *haute couture*. „Oczywiście – komentują krytycy mody – struktura wskazuje na pewne nowe, nieoczekiwane piękno, być może nawet wspanialsze niż stary jak świat, konwencjonalny splendor futra”⁶.

Artefakt trzeci: kompozycja składająca się z sukienki (1991), podstawy ramion (*shoulder structure*) (wiosna lato 1991), żabotu (wiosna/lato 1989) i botków „japońskiej robotnicy” (wiosna/lato 1989). Projektant: Martin Margiela.

Kompozycja jest zamknięta, strój ukończony, jednak sukienka to sama podszewka z białej wiskozy, „żabot” stanowi zawiązana na kokardę bawełniana wstążka, a podstawa ramion jest dokładnie tym, co zapowiada – zrobioną ze zmiekczonej bawełny, pozbawioną rękawów, postrzępioną zapowiedzią czegoś, co być może mogłoby być kiedyś zaczątkiem żakietu⁷. Margiela w 1980 roku ukończył najbardziej prestiżową w Europie szkołę mody na Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii i to pod okiem Jean-Paula Gaultiera. Jego pierwszy pokaz w Paryżu odbył się w garażu. Do produkcji swoich projektów wykorzystywał wcześniej wyrzucone ubrania. Jego stroje nie skrywają metek, to, co powinno być wewnątrz, skryte, staje się jawne, zewnętrzne, tyle że na metkach nic nie jest napisane – po prostu są białymi kawałkami materiału⁸. W 1991 roku recenzentka mody z „The New York Times”, w artykule omawiającym również pokazy Lagerfelda i Kawakubo, stwierdziła, iż Martin Margiela jest „pionierem, którego czas właśnie nadszedł”⁹.

⁶ R. Martin, H. Koda, dz. cyt., s. 128 (por. zdjęcia detali na s. 112-113).

⁷ Por. zdjęcie: tamże, s. 103.

⁸ A.M. Spindler, *Coming Apart*, „The New York Times” 25.07.1993, <https://www.nmes.com/1993/07/25/style/coming-apart.html> (dostęp: 24.07.2018).

⁹ B. Morris, *Paris Is Glowing, Kindled by Lagerfeld*, „The New York Times” 1991, 16.03.1991, <https://www.nytimes.com/1991/03/16/news/review-fashion-paris-is-glowing-kindled-by-lagerfeld.html> (dostęp: 25.07.2018).

2. Inframoda

Na frazę tę powołują się również Richard Martin i Harold Koda w katalogu do wystawy *Infra-Apparel* (*Infraubrania, Infraodzież* albo też *Infraszaty*), która miała miejsce pomiędzy 1 kwietnia a 8 sierpnia 1993 roku w nowojorskim The Metropolitan Museum of Art¹⁰. Z katalogu do niej zaczerpnąłem także wszystkie trzy przykłady. Jaki czas zatem wówczas nadszedł? Zdaniem kuratorów oraz autorów późniejszych komentarzy był to okres dekonstrukcji w modzie.

Jakkolwiek już wcześniej absolwenci antwerpskiej akademii (obok Margieli byli to Ann Demeulemeester i Dries Van Noten) określani byli mianem reprezentantów dekonstrukcji¹¹, wydaje się, że właśnie wystawa w the Met była kodyfikująca. Nie sposób zresztą nie zauważyć zbieżności (choć nieujawnianej) „infraubrania” z pojęciem „infrastruktur”, pochodzącego z wpływowej książki o dekonstrukcji z 1986 roku autorstwa Rodolphe’a Gashé, *The Tain of the Mirror*. To w niej przecież pisał on o „sposob[ie], w jaki infrastruktury jako konieczne możliwości odnoszą się do tego, czego są infrastrukturami”¹².

Wystawa *Infra-Apparel* nie koncentrowała się na modzie współczesnej. Jej perspektywa, o wiele bardziej obszerna, miała ukazywać „przejście, jakie nastąpiło od XVIII wieku do czasów obecnych, pomiędzy tym, co intymne i osobiste, a tym, co społeczne i publiczne”¹³. Niemniej esej zamykający zatytułowany jest *Analytical Apparel. Deconstruction and Discovery in Contemporary Costume* (*Ubrania analityczne. Dekonstrukcja i odkrycie we współczesnym stroju*). Autorzy w radykalnie upraszczający sposób traktowali filozoficzny „model intelektualny” i dostrajali go do własnych potrzeb:

[d]ekonstrukcja utrzymuje, że powinniśmy wziąć to, co istnieje jako spójna całość i rozróżnić czynniki składowe opozycyjnie wobec siebie usytuowane. Nawet ów hardy reżim myślowy ma jednak swój wizualny odpowiednik romantyczny w oczarowaniu ruinami, ma długą tradycję rozkoszowania się resztkami, ponieważ przywołują to, co istniało wcześniej¹⁴.

¹⁰ R. Martin, H. Koda, dz. cyt., s. 127.

¹¹ Por. A.M. Spindler, dz. cyt.

¹² R. Gashé, *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge (Mass.) 1986, s. 157-158; cytat za: M.P. Markowski, *Efekt instrykcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. 2 rozszerz., Kraków 2003, s. 112; tam też można znaleźć szczegółowe omówienie koncepcji Gashégo.

¹³ R. Martin, H. Koda, dz. cyt., s. 10.

¹⁴ Tamże, s. 95-96.

Jesteśmy tutaj bardzo daleko od myśli Jacques'a Derridy (którego nazwisko się nie pojawia), niemniej fundament został nawet nie tyle ułożony, co utwardzony. Od tej pory postrzępione krawędzie, zderzenia pozornie sprzecznych materiałów, *recycling*, usunięte kluczowe fragmenty albo części ubrań, a także odsłonięte łaty, uwypuklone szwy, gra pomiędzy tym, co zakryte, i tym, co prześwitujące lub przejrzyste, mają stanowić wyznaczniki dekonstrukcji w modzie. Podwaliny dla kierunku mieli dać w latach 80. między innymi Karl Lagerfeld, Issey Miyake, Rei Kawakubo (której stroje są „stanowczo filozoficzne”), Marithe i François Girbaud, jednak lata 90. przyniosły prawdziwą karierę trendu wraz z takimi nazwiskami, jak: Christian Francis Roth, Yukio Kobayashi, Paul Smith, Andrew Fezza i oczywiście Martin Margiela¹⁵.

Skąd jednak potrzeba, aby to, co równie dobrze było nazywane – jak już pisałem – *Post-Hiroshima Style*, stylem nędzniczym – ale także – *la mode de-stroy*¹⁶, postpunkiem albo przejawem stylu *grunge*¹⁷, teraz nie kojarzyło się ze zniszczeniem czy prostą kontestacją, ale było przejawem filiacji z nurtem filozoficznym? Wydaje się, że – najprościej rzecz ujmując – świat mody uległ modzie.

3. Moda z MoMA

Krótko przed wystawą w the Met była jeszcze jedna, o wiele bardziej sławna, również w Nowym Jorku. Mowa o roku 1988 i prezentacji *Deconstructivist Architecture* w Museum of Modern Art's (23 czerwca – 30 sierpnia). Gościnnym kuratorem był wówczas Philip Johnson. Zdaniem Mary McLeod to właśnie wkrótce po niej słowo „dekonstrukcjonistyczny” (*deconstructionist*)¹⁸ weszło również do języka mody¹⁹.

Co prawda Johnson w katalogu towarzyszącym wystawie zarzekał się, że „[a]rchitektura dekonstruktywistyczna [*deconstructivist*] nie reprezentuje

¹⁵ Tamże, s. 101-104.

¹⁶ Tytuł numeru paryskiego *Vogue* z maja 1992 roku.

¹⁷ Określenia, którymi ówczas posługiwali się dziennikarze modowi. Zob.: F. Loscialpo, *Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion In-Deconstruction*, w: *Fashion Forward*, ed. by A. de Witt-Paul and M. Crouch, Oxford 2011, s. 16.

¹⁸ Tu i w innych miejscach przytaczam angielskie brzmienie przymiotników, które dość dobrze oddaje panujący wówczas zamęt słowotwórczy.

¹⁹ M. McLeod, *Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity*, w: *Architecture: In Fashion*, ed. by D. Fausch i in., New York 1994, s. 94.

żadnego nurtu; nie stanowi credo²⁰, jednak prezentowana siódemka tuzów architektury (Frank O'Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha M. Hadid, Coop Himmelblau, Bernard Tschumi) to obecnie już klasycy, a i ich prace stanowią kanoniczne przykłady budynków dekonstruktywistycznych. W podobnym duchu wypowiadał się Mark Wigley, którego funkcja przy wystawie została określona jako *associate curator* (kuratora pomocniczego):

Projekty te są dekonstrukcyjne [*deconstructive*] dzięki zdolności do zakłócania naszego myślenia o formie. Nie jest tak, że wywodzą się one z trybu filozofii współczesnej zwanego „dekonstrukcją”. Nie są aplikacją teorii dekonstrukcyjnej. W większym stopniu wyłaniają się z wnętrza tradycji architektury i tak się składa, iż przejawiają pewne cechy dekonstrukcyjne.

[...] architektura dekonstruktywistyczna [*deconstructivist*] nie stanowi awangardy. Nie jest retoryką tego, co nowe, a raczej ujawnia to, co nieznanne, skryte wewnątrz tego, co tradycyjne²¹.

Architektura poniekąd dekonstruuje się. Nie jest tak, że forma zostaje zakwestionowana; w większym stopniu to forma wypełnia kwestionariusz – znajduje miejsca represjonowane w tradycji, ujawnia wewnętrzne napięcia, odsłania swoje własne usytuowanie. Stabilność, funkcja, ład i harmonia zostają zastąpione przez ulotność, sytuację, rozproszenie i dysonans. W miejsce spójnej jedności utożsamianej z czystością (formy) pojawiają się pęknięcia i skazy. Bryły tracą swoją jednolitość, płaszczyzny odchylają się od osi pion-poziom. To, co wcześniej było wypełnione, kojarzyło się ze zwartością i masywnością, teraz zaczyna odsłaniać przestrzeń, pustkę, skonstruowane konstruowanie. „Pozornie doskonała forma, dręczona od wewnątrz, wyznaje swe zbrodnie, własną niedoskonałość”²².

Po pierwsze, nietrudno wskazać, że te same elementy, czy też zabiegi estetyczne, stały się dominantą dekonstrukcji w modzie. Negowanie samotłumaczącego się istnienia „spójnej całości” było wówczas na czasie.

Po drugie, przywoływane słowa krytyków architektury stanowią niejako przepisane niezwykle znanego tekstu Derridy (uchodzącego za jeden z najprzystępniejszych), tj. *Listu do japońskiego przyjaciela*. Napisany w 1983 roku i adresowany do Tashihiko Izutsu komentarz do słowa „dekonstrukcja” po raz pierwszy pojawił się w języku japońskim, następnie po francusku w 1985 roku w „Le Promeneur”. W tym samym roku ukazało się angielskie tłumacze-

²⁰ Ph. Johnson, M. Wigley, *Deconstructivist architecture*, New York 1988, s. 7.

²¹ Tamże, cytaty ze stron 10-11 i 18.

²² Tamże, s. 17.

nie i trudno nie odnieść wrażenia, że kuratorzy mocno się nim inspirowali. Przytaczam tylko najślynniejsze i najistotniejsze passusy:

Dekonstrukcja nie jest metodą i nie może zostać w takową przekształcona. [...] dekonstrukcji nie można zredukować do jakiegoś instrumentarium metodologicznego albo do zbioru reguł i procedur do przeniesienia. [...] Dekonstrukcja ma miejsce, to zdarzenie, które nie czeka na rozważania, świadomość, zorganizowanie podmiotu, nawet na nowoczesność. To się dekonstruuje. To może zostać zdekonstruowane²³.

Podobieństwa nie tylko w retoryce, ale przede wszystkim w – choć to dekonstrukcyjna herezja – aplikacji konceptu, są nieprzypadkowe. *List do japońskiego przyjaciela* jest częstokroć traktowany jako bryk z dekonstrukcji, pięciostronicowe streszczenie kilkudziesięciu książek jednego z najbardziej wpływowych filozofów XX wieku. Mówi on między innymi o niepowtarzalności zdarzenia dekonstrukcyjnego. W ten sam sposób krytycy traktują architekturę dekonstrukcyjną. W powtórzeniu niepowtarzalności sytuuje się pewna niepokojąca antynomia i być może miała ona jakiś wpływ na to, że Derrida odcinał się od prac projektantów. U Libeskinda niepokoiła go koncepcja pustki, u Tschumiego – dysjunkcji²⁴.

Należy dodać, że już rok po wystawie w MoMA na Uniwersytecie Kalifornijskim odbyła się konferencja poświęcona architekturze i postmodernizmowi, na którą Derrida został zaproszony. Ponieważ nie mógł – lub też nie chciał – w niej uczestniczyć, wysłał list do Petera Eisenmana, z którym w latach 1985-1987 współpracował zresztą przy pracach koncepcyjnych nad paryskim Parc de la Vilette (nawet jeśli efekty prac były rozczarowujące, to pozostaje sam fakt kooperacji i jego usytuowanie historyczne)²⁵. Filozof pisał, że tym, co sprawiało mu „największy kłopot” w jego, tj. Eisenmana, dyskursie o architekturze, było nadmierne odwoływanie się do pojęcia pustki²⁶, pytał o Boga, zarzucał architektowi niezrozumienie jego interpretacji *chora*. W dopisku do listu powoływał się na wywiad, jakiego udzielił Eisenman na temat związków

²³ Korzystam z sieciowego przedruku anglojęzycznego tekstu: <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/letter.html> (dostęp: 28.07.2018). Tekst jako *Letter to a Japanese Friend* ukazał się w: *Derrida and Differance*, ed. by D. Wood and R. Bernasconi, Warwick 1985, s. 1-5.

²⁴ Por. C. Wąs, *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego*, Wrocław 2015, s. 10. Pozycja Wąsa stanowi rzetelne omówienie zagadnienia.

²⁵ Por. tamże, s. 69-99.

²⁶ J. Derrida, *A Letter to Peter Eisenman*, transl. by H.P. Hanel, „Assemblage” 1990, No. 12, s. 7.

architektury i dekonstrukcji, konkludując „jestem przekonany, że *nie* podpisałbym się pod *żadnym* z tych stwierdzeń”²⁷. Odpowiadając Derridzie, Eisenman stwierdzi później, że być może po prostu nie jest wiernym realizatorem koncepcji Francuza²⁸.

4. Dekonstruowanie

Nie znam żadnych wypowiedzi Derridy na temat projektów Lagerfelda, Kawakubo czy Margieli, jest jednak wysoce prawdopodobne, iż powtórzyłyby swoje słowa adresowane do Eisenmana, te o niepodpisywaniu się pod niczym. To nie jest zarzut wobec świata *haute couture*, który dążył właśnie do tego, aby nie być *haute*, aby pojęcia tego, co wysokie, i tego, co niskie, zaczęły między sobą grać, wzajemnie się nicować i, *nomen omen*, przesywać. Realizacje artystyczne nie potrzebują, aby filozof wydał placet na inspiracje.

Jeżeli faktycznie wystawa *Deconstructivist architecture* tkwiła u korzeni dekonstrukcji w modzie, to bardzo możliwe, że do niezgody pomiędzy myślą filozoficzną, w jej autorskiej wersji realizowanej przez Derridę, a stosowaniem przymiotnika „dekonstrukcyjny” odnośnie projektów strojów, doszłoby na tej samej drodze, co w sporze z Eisenmanem. Tam spekulatywny język, dla którego właściwsze są efekty osiągnane w poezji – albo szerzej w literaturze – okazał się nieprzeszczepialny na realizacje architektoniczne. Derrida mogłaby zapewne zarzucić modzie, że akcentując zniszczenie, ponowne użycie i zużycie, niszczy również tajemnicę i sekret, do którego filozof miał „upodobanie”²⁹. Projekty strojów wysuwające na plan pierwszy deformacje, asymetrie, wrażenie niegotowości i dokonujące subsumpcji tych zabiegów pod hasło dekonstrukcji mogłyby sprawiać wrażenie, że dekonstrukcja sama jest jakąś spotworniałą formą filozofii, że cechuje ją prowizorka, a nie rygor precyzji.

Tym bardziej zwracają uwagę krytyczne próby udowodnienia pokrewieństwa dyskursów.

W roku 1998 ukazał się w czasopiśmie „Fashion Theory” artykuł Alison Gill pt. *Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-Assembled Clothes*, do którego odwołują się zgoła wszyscy piszący o zwią-

²⁷ Tamże, s. 12. Kursywy za oryginałem.

²⁸ Por. C. Wąs, dz. cyt., s. 87-88.

²⁹ J. Derrida, M. Ferraris, *A Taste for the Secret*, trans. G. Donis, ed. G. Donis and D. Webb, Cambridge 2001.

kach pomiędzy dekonstrukcją i modą³⁰. Pomimo tego, że w świecie anglojęzycznym ukazywały się wtedy książki Derridy, które rewidowały jego obraz, np. przekształcające ontologię w naukę o niewczesnych zjawach *Widma Marksa* (1994), po Freudowsku psychoanalizująca *Gorączka archiwum* (1995), poświęcone teologii negatywnej *O imieniu* (*On the Name*, 1995) albo uwrażliwione na drugiego/innego *Polityki przyjaźni* (*Politics of Friendship*, 1997), krytyczka uwypuklała w modzie to, co – jak w tytule – niedokończone, ulegające rozpadowi, przeskładane.

Badaczka sama zauważa, że od lat 80. XX wieku dekonstrukcja przestała być terminem, który pojawiał się tylko na konferencjach filozoficznych i w studiach literaturoznawczych. Zaczął być używany nawet nie wyłącznie przez architektów, ale i projektantów graficznych, filmowców, teoretyków mediów etc. „Nazwa «dekonstrukcja» stała się modna [*has come into vogue*] i coraz częściej jest przywoływana przez krytyków i komentatorów, którzy całkowicie swobodnie używają jej na określenie analizy i/lub krytyki”³¹. Dla Gill to, co jest określane mianem dekonstrukcji w modzie, jest przejawem samozwrotnej krytyki. Z jednej strony, dekonstrukcja jest po prostu zanegowaniem konstrukcji. Z drugiej, na poziomie ontologicznym, staje się grą z ponownym kreowaniem, staje się przejawem pracy projektanta. Badaczka z ostrożnością podchodzi do możliwych filiacji pomiędzy myślą filozoficzną a zbanalizowanym światem blichtru i towaru, który przyswoił dekonstrukcję jako „powierzchnowy trend”³².

Zarazem Gill z atencją traktuje projekty Margieli, który jej zdaniem ukazał zarówno to, że moda nie potrafi siebie zanegować, jak i jej uzależnienie od własnej historii. Poprzez projektowanie kreacji, które sprawiają wrażenie „rozkładających się”, albo też „przezroczystych”, Margiela postawił pod znakiem zapytania jeden z podstawowych warunków, jakie muszą spełniać ubrania – samą możliwość ich noszenia. Ubiór stał się konstruktem teoretycznym w podwójnym znaczeniu tego słowa: zarówno tym, który nie ma bezpośredniego zakorzenienia w praktyce, jak i czerpiącym swoją inspirację z teorii, dokonującym pewnej myślowej obróbki.

Krytyczka poświęca sporo miejsca nakreśleniu poststrukturalistycznej interpretacji dekonstrukcji, przedstawia ją jako wynikający z ogólnej atmosfery momentu historycznego jeden z przejawów panujących na przełomie lat

³⁰ A. Gill, *Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-Assembled Clothes*. „Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture” 1998, Vol. 2, Issue 1, s. 25-50.

³¹ Tamże, s. 26.

³² Tamże, s. 29.

80. i 90. XX wieku tendencji relatywizujących. I to w tej perspektywie umieszcza możliwość przewartościowania spojrzenia na modę. Zaszewki i flizelina odślaniane w ubraniach Margieli nie są elementem dekoracyjnym, ale ujawnieniem konieczności stałych gestów krawieckich, niemożnością stworzenia „nowego” (co przecież jest jednym z podstawowych zadań *kreatorów* mody). Jeszcze dobitniej widać to w modelach, które są powtarzane z kolekcji na kolekcję i jedynie odcień materiału albo jakiś detal delikatnie się zmieniają. Punktem stycznym jest niemożność końca. Podobnie jak działalność Derridy „w większym stopniu przynosi imperatyw przemyślenia tego, jak działa [*performs*] filozofia, a nie jej domknięcie, tak Margiela przekierowuje naszą uwagę z pytania o przyszłość mody na sam strój i to, co on robi”³³.

O ile Gill z ostrożnością (którą jednak w większym stopniu trzeba traktować jako formę ubezpieczenia albo zabezpieczenia) rysuje możliwość przeszczepiania konceptów filozoficznych na teren wybiegowego krawiectwa, o tyle późniejsze komentarze robią to o wiele jawniej. Dla przykładu Flavia Loscialpo traktuje projekty Kawakubo i Margieli całkiem jawnie jako „narzędzia dialektyczne”³⁴. W jej interpretacji zabiegi kreatorów dokonują gruntownego przemodelowania naszego stosunku do ciała, do relacji pomiędzy ubiorem i ciałem, do opozycji podmiot/przedmiot, wewnątrz/zewnątrz. Co więcej, są to przedsięwzięcia etyczne – Margiela poprzez precyzyjne podawanie ilości roboczogodzin potrzebnych do wyprodukowania danego ubrania przywraca wartość pracy (wyalienowanej w tradycyjnym świecie mody). Jak pokazują wyniki wyszukiwarek internetowych, mówienie o dekonstrukcji stało się częścią dyskursu modowego. Czy należy się dziwić, że doktoranci uczelni artystycznych zaczęli twierdzić, że cała moda, traktowana *en bloc*, jest dekonstrukcją³⁵?

5. Na miarę

Ta krótka historia pojęcia dekonstrukcji w modzie i jej krytyce mogłaby zostać zaprojektowana znacznie obszerniej. Gdziekolwiek prześwitują jej fastrygi. Zarazem każdy, kto przystępuje do pisania o dekonstrukcji, o jakimkolwiek jej zakresie, podkreśla przerażającą wizję literatury przedmiotu przyrastającą czasem szybciej, niż pozwalają na to możliwości zapoznania się z nią. Kwestia

³³ Tamże, s. 42.

³⁴ F. Loscialpo, dz. cyt., s. 17.

³⁵ Por. G. Kiziltunali, *A deconstructive system: fashion*, [2012] <https://docplayer.net/42523238-A-deconstructive-system-fashion-gizem-kiziltunali.html> (dostęp: 28.07.2018).

ta jednak wiąże się z kluczowym dla mnie problemem: starałem się pokazać, że świat mody uległ sam po części modzie (intelektualnej)³⁶. Czy to jednak źle? Czy należy utyskiwać, że brzegi pomiędzy dekonstrukcją filozoficzną a tą z przestrzeni pokazów (które coraz częściej przestawały być *catwalk*, dosłownie „wybiegami dla kociaków”) są czasami słabo zszyte?

Oczywiście można wykazać niezrozumienie koncepcji filozoficznych wpierv przez dziennikarzy, a później przez blogerów modowych³⁷. Tylko, co przyszyłoby modzie z zapoznania się z modalnościami Heideggerowskiej *De-struktion*? Czy od tego jest moda?

Nieśmiała gra słów na konkluzję brzmiałaby następująco: koincydencja mody na dekonstrukcję i dekonstrukcji w modzie (a zatem i mody na dekonstrukcję w modzie) nie była przypadkowa. Ostatecznie rolą mody (tej z wybiegów) jest wyczulenie na *Zeitgeist* – jego odbieranie, rejestrowanie i kształtowanie. Warto przypomnieć, że etymologicznie moda pochodzi od francuskiego *mode*, to od łacińskiego *modus*, dalej od praindoeuropejskiego **med-*, mierzyć, miara, także właściwa miara. Margiela nie był słabym czytelnikiem Derridy. Margiela był projektantem na miarę jego czasów.

³⁶ Choć mogłoby się wydawać, że punkt kulminacyjny dawno minął, to moda całkowicie nie przebrzmiała. W 2009 dodatek „Times Higher Education” opublikował listę najczęściej cytowanych autorów w humanistyce za rok 2007. Jacques Derrida znajdował się na niej na trzecim miejscu, za Michelelem Foucault i Pierrem Bourdieu. (*The most cited authors of books in the humanities*, [timeshighereducation.co.uk](https://www.timeshighereducation.co.uk), 26.03.2009, <https://www.timeshighereducation.com/news/most-cited-authors-of-books-in-the-humanities-2007/405956.article?storyCode=405956§ioncode=26>; dostęp: 10.02.2018).

³⁷ Takie podejście jest zresztą obecne; por. A. Gill, dz. cyt., s. 35.

W pyle filozofii. Kiedy myśl staje się towarem

1. „I’m what’s called a pessimist”.

Uważam siebie za realistę, ale w filozoficznym znaczeniu jestem tym, kogo nazywają pesymistą. Uważam, że ludzka świadomość jest tragicznym nieporozumieniem ewolucji. Staliśmy się zbyt samoświadomi. Natura wytworzyła element, który odseparował się od niej samej – jesteśmy istotami, które z perspektywy prawa naturalnego nie powinny istnieć. Jesteśmy tymi, którzy pracują z iluzją posiadania swojego jestestwa, złożeniem doświadczeń sensorycznych i uczuć, zaprogramowanym w totalnej pewności, że każdy z nas jest kimś, kiedy w rzeczywistości każdy jest nikim. Myślę, że honorowo nasz gatunek powinien zaprzeczyć swojemu programowi biologicznemu. Przestać się reprodukować, iść wspólnie, ramię w ramię w kierunku wyginięcia – ostaniamy noc, bracia i siostry wspólnie zrywając tę niekorzystną umowę¹.

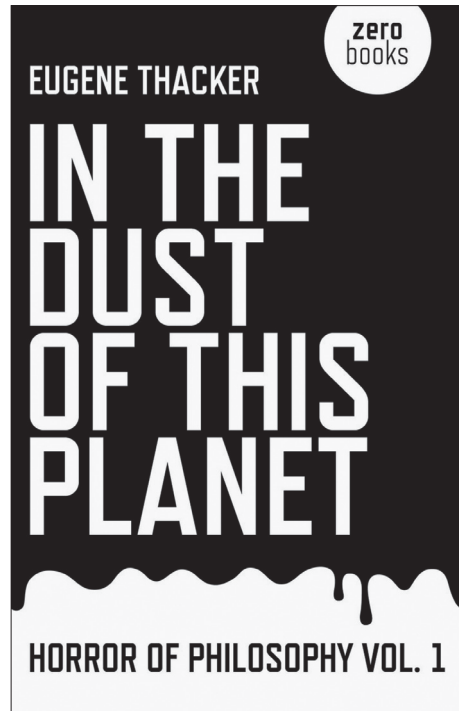
Powyższe słowa, jak też cytat wprowadzający, wypowiedziane przez Rustina Cohle’a, głównego bohatera serialu *True Detective*, który swoją globalną telewizyjną premierę miał w 2014 roku, szybko stały się jednymi z najczęściej cytowanych w Internecie fragmentów na temat nihilistycznej postawy współczesnego człowieka. Zyskały one miano kultowego filmowego cytatu, który w ramach sieci przeklejany i wymieniany jest w mediach społecznościowych w formie memów i gifów. Pojawiły się prywatne strony internetowe z najlepszymi przeróbkami i komentarzami do fragmentów filmu, samo-

¹ Rustin Cohle, główna postać serialu *True Detective* (sezon 1), scenariusz: Nic Pizzolatto, produkcja HBO 2014, <https://www.hbo.com/true-detective/season-1> (dostęp: 15.08.2018).

dzielnymi analizami i interpretacjami poszczególnych scen i wątków dokonywanymi przez fanów. Szkatułkowa konstrukcja serialu i nielinearność czasowa wprowadzanych wątków umożliwiała widzom także poszukiwanie własnych nawiązań i samodzielne kontynuowanie niedopowiedzianych mikrohistorii. Dla jeszcze bardziej wnikliwych dzieło otwierało perspektywę interkulturowej i intertekstualnej archeologii – obraz naszpikowany był bowiem symboliką odwołującą się między innymi do magii, okultyzmu czy dawnych wierzeń. Serial uwodził przede wszystkim swoim „klimatem”, jeden z dwóch głównych bohaterów, jakim był właśnie detektyw z wydziału zabójstw Rustin Cohle – grany przez Matthew McConaughey – stał się idolem wyrażającym nową formę buntu. Polegała ona na tym, że zamiast w staroświecki sposób zmagać się z życiem, wyrażał on w każdym możliwym momencie i sytuacji odmowę uczestniczenia w nim, traktując je jako coś, co się niestety mu przydarzyło. Główny bohater nie tylko został zaprojektowany jako nowy model wyrzutka-buntownika, ale także posiadał moce mediumiczne, wielokrotnie kierował się niesprecyzowaną intuicją i przecuciem. Jak sam twierdził – „nie sypia wcale, tylko wciąż śni”, wielokrotnie jest nawiedzany wizjami i natrętnymi, przywołującymi bardzo traumatyczne doznania obrazami z przeszłości. Wszystkie te elementy dodatkowo wpisują się we współczesny sposób myślenia o problematyce Antropocenu i polityce zagrożenia klimatologicznego. Akcja dzieje się w Teksasie, poza granicami „oficjalnej” amerykańskiej cywilizacji, pełnej hipokryzji i niejasnych układów politycznych. Całość trudno opisać inaczej niż za pomocą kategorii „atmosfery”, która jest bardzo gęsta, duszna, przytłaczająca i niebezpieczna. Mieszają się w niej sfery rzeczywistości i mocy ponadnaturalnych, zjawiska kosmiczne z pyłem pustynnym, ludzka degeneracja z przecuciem losu lub niezidentyfikowanej ciemnej siły. Nic dziwnego więc, że *True Detective*, a przede wszystkim jego główny bohater Rustin Cohle – zostali od razu umieszczeni w szufladzie z etykietką „nihilizm”. Nikt się jednak nie spodziewał, że nihilistyczna postawa spotka się z tak pozytywnym odbiorem kultury masowej. Co prawda nihilizm w minionych tysiącleciach zawsze był jedną z możliwych do wyboru postaw, ale raczej był zarezerwowany dla pojedynczych, niewielkich grup społecznych, dla filozofów, artystów czy po prostu myślicieli. Podczas gdy w trzecim tysiącleciu naszej ery stał się on jedną z ważniejszych i popularniejszych postaw w kulturze medialnej, stał się nawet modą i „lifestylem” – podsycanymi przez przemysł kapitalizmu.

Wzwiązkuz sukcesem produkcji telewizyjnej scenarzysty serialu – Nic Pizzolatto – zaczął publicznie ujawniać szczegóły swojego warsztatu pisarskiego, podając między innymi listę najważniejszych książek, które zainspirowały powstanie *True Detective*. Jedną z nich, tą, która według reżysera miała w deter-

Il. 1. Okładka książki Eugene'a Thackera *In The Dust of This Planet* zaprojektowana przez Stuarta Daviesa, opublikowana w 2011 roku przez wydawnictwo Zero Books



minujący sposób wpłynąć na ukształtowanie postaci głównego bohatera oraz sposobu, w jaki wyrażał on swoje myśli i poglądy egzystencjalne, była książka autorstwa Eugene'a Thackera *In The Dust of This Planet. Horror of Philosophy*.

2. „We will never make it. We are doomed”².

W opublikowanej w 2011 roku książce *In The Dust of This Planet. Horror of Philosophy* Eugene Thacker stawia tezę, że w XX i XXI wieku ludzkość mierzy się z różnymi formami tego, co jest „nie-do-pomyślenia”. Chodzi o trwanie w ciągłym poczuciu zagrożenia, powiązanego między innymi z obłędnym rozprzestrzenianiem się konfliktów zbrojnych, które używają broni masowej zagłady, ujawnianiem się nowych pandemii, na które ludzkość nie zna antidotum, występowaniem katastrof naturalnych, które niszczą całe społeczności w mgnieniu oka, wyczerpywaniem się zasobów naturalnych, które grożą katastrofami ekologicznymi, czy globalnym ociepleniem, które jest znakiem możliwego

² E. Thacker, *Cosmic Pessimism*, Minneapolis 2015, s. 9.

końca życia na planecie. Wszystkie te sytuacje Thacker traktuje jako zestaw zjawisk „nie-do-pomyślenia”, dlatego że my jako ludzie nie jesteśmy w stanie ich ani do końca przewidzieć, ani zatrzymać skutków ich działania. Tracimy zatem coraz wyraźniej kontrolę nad Ziemią, która – jak wskazuje filozof – jednocześnie zwraca się przeciwko nam – ludziom.

To poczucie bezradności przybiera obecnie wymiar atmosferyczny, jest częścią ziemskich procesów klimatologicznych i geologicznych – tak samo jak wszystkie zanieczyszczenia produkowane i wdychane przez tych samych ludzi. Katastrofy ekologiczne coraz częściej utwierdzają nas w przekonaniu, że możliwa jest wizja planety bez ludzi. W *In the Dust of This Planet* Eugene Thacker planetą nazywa „świat-bez-ludzi”. Współcześnie Ziemia manifestuje bowiem swoją tożsamość w formie katastrofy i w procesie wymierania gatunków, któremu podlegają także ludzie. Thacker wyznacza triadę pojęciową dla opisu świata, Ziemi i planety. Świat to „świat-dla-nas”, miejsce ludzkiej egzystencji, który jest równocześnie Ziemią, czyli „światem-samym-w-sobie”, do którego nie mamy pełnego dostępu, w procesie redukcji oba te pojęcia prowadzą do planety, czyli „świata-bez-nas”. I to właśnie planeta jest czymś, co dla filozofii jest niewyobrażalne – czymś niemożliwym do przemyślenia, czymś, co w zasadzie nie potrzebuje już filozofii.

I o ile sama problematyka nie jest nowa dla rozważań filozoficznych, o tyle na przełomie wieków XX i XXI przybrała ona, jak twierdzi wielu filozofów³, radykalną formę. Radykalizm polega na tym, że jako ludzie przeżywamy właśnie swój koniec jako gatunek. W sytuacji, w której planeta przestaje być światem-dla-ludzi, filozofia doświadcza niemożności wypowiedziania się zarówno w kategoriach ontologicznych, jak i epistemologicznych. Dlatego Thacker odwołuje się w swojej książce do różnych wersji mediatyzacji historii o ponadnaturalnych mocach, pokazując, że wobec niemożności filozoficznego ujęcia fenomenów planetarnych i kosmicznych, to właśnie w tych gatunkach można odczytać atmosferę współczesności. Śledzi on zatem relacje pomiędzy filozofią a horrorem (rozumianym nie tylko jako ustrukturyzowany w historii mediów gatunek, ale raczej metagatunek kultury współczesnej) i pokazuje ograniczenia samej filozofii. Dlaczego? Ponieważ filozofia zawsze mówi poprzez to, co ludzkie; wyraża to, co ludzkie; posługuje się językiem specyficznym dla gatunku ludzkiego. Nie znaczy to, że Thacker wieści koniec filozofii na rzecz wiedzy

³ Wśród nich na pewno warto wspomnieć ważne teksty Raya Brassiera, na którego bardzo często powołuje się sam Thacker, ale także całą amerykańską szkołę nihilizmu, usytuowaną m.in. w nowojorskiej New School, jak choćby Simon Critchley czy Omri Boehm.

projektowanej w gatunkach horroru, ale postuluje badanie relacji pomiędzy nimi. Dodatkowo perspektywę tę rozciąga w czasie, pokazując styk myśli teologicznej, filozoficznej czy też naukowej z różnymi przejawami okultyzmu, demonologii i różnych wizji apokalipsy. Współczesność według Thackera – jak było to wspomniane wcześniej – doświadcza radykalizacji istnienia tego, co „nie-do-powiedzenia”. Niewyobrażalne bowiem zaczyna bardzo intensywnie i bezpośrednio wkraczać w różne sytuacje ludzkiego życia. Nie jest już tylko konstrukcją wypowiedzaną w pismach teologicznych, czy też zapisaną w proctwach i przepowiedniach, ale staje się jednocześnie faktem naukowym i medialnym – tak jak na przykład globalne ocieplenie. Oznacza to, że przecucia, doświadczenia, wizje zaczynają silnie łączyć się z faktami naukowymi i zapładniają medialne struktury w formie dostępnych dla wszystkich codziennych newsów i popkulturowych wizji końca. Jest to sytuacja, która przed XX wiekiem nie miała miejsca. Cały ten skomplikowany splot, którego jako ludzie jesteśmy świadkami, powoduje, że niewyobrażalne jest elementem naszej codzienności. Jednocześnie, jako ludzie, nie możemy ani zatrzymać tych procesów, ani też do końca nie rozumiemy ich przyczynowości i przebiegu. Dlatego Thacker proponuje postawę, którą sam ujmuje jako kosmiczny pesymizm. Nie jest to ani pesymizm moralny, ani pesymizm metafizyczny⁴, ale jest to postawa „bycia-w-świecie”, który przestaje być heideggerowskim miejscem do zamieszkiwania, a staje się coraz bardziej planetą, czyli „światem-nie-dla-ludzi”. „Ten pesymizm nie jest ani subiektywny, ani obiektywny, nie jest ani o świecie-dla-nas, ani o świecie-samym-w-sobie. To pesymizm świata-bez-nas”⁵. Kosmiczny pesymizm⁶ to pesymizm dotyczący nieludzkiego wymiaru czasu i przestrzeni kosmosu, prymarnego i pierwotnego braku znaczenia elementu ludzkiego w nieskończoności, zderzenia z niewyobrażalnym. Jak przekonuje

⁴ Eugene Thacker definiuje pesymizm moralny i metafizyczny, odnosząc je do konkretnych filozofów, takich, jak choćby Nietzsche, Kierkegaard czy Schopenhauer.

⁵ E. Thacker, *Infinite Resignation: On Pessimism, Repeater*, wydanie elektroniczne Kindle, lokacja 110.

⁶ Jednym ze źródeł tego nurtu myślenia była tak zwana filozoficzna szkoła z Kioto, skupiająca wokół siebie teoretyków Uniwersytetu w Kioto. Nazwa „szkoła z Kioto” po raz pierwszy użyta została w latach 30. XX wieku na określenie filozofów japońskich, którzy podjęli próbę przemyślenia filozofii i religii zachodnich w kategoriach Wschodu. Światowy rozgłos szkoła zdobyła po II wojnie światowej. Po eksplozji bomby w Hiroszynie filozofowie japońscy odrzucili tradycję kultuwowania wartości – sięgając po metafizykę pustki. Ludzie utracili człowieczeństwo, pojawiła się absolutna nicość – jak stwierdził jeden z najważniejszych przedstawicieli tego nurtu – Keiji Nishitani. W miejsce bycia powołane zostało nie-bycie, czysta negatywność, konfrontacja z pustką.

filozof, w tym wymiarze wszyscy jesteśmy pesymistami, życie nawet najbardziej optymistycznego człowieka w określonych warunkach traci sens, który na siłę chce wtłoczyć mu kultura czy system społeczny i polityczny. Dla każdego ten punkt może znajdować się w innym miejscu, ale zawsze się pojawia.

Być może dlatego optymiści się najzagorzalszymi pesymistami – są po prostu optymistami, którym wyczerpały się już inne opcje. Wydaje się, że wcześniej czy później wszyscy jesteśmy skazani na tego typu optymizm [...] ⁷.

Thacker zwraca uwagę na to, że współcześnie definiowany podmiot jest słaby i pozbawiony osadzenia w kulturze, w której mógłby szukać schronienia, jest to sytuacja, którą musimy jako ludzie zaakceptować. W innych swoich pracach – takich jak *The Global Genome. Biotechnology, Politics, and Culture* czy *Cosmic Pessimism* – Thacker zarysowywał proces rozprzęgnięcia się podmiotu ze swoją trwałą tożsamością biologiczną (między innymi na skutek redefinicji kategorii życia przez nauki genetyczne) oraz wystawienia na kosmiczne osamotnienie, dla którego jedynym ratunkiem jest akceptacja własnego pesymizmu i jego doświadczanie w poszukiwaniu nowej metafizyki. Przy czym, co należy wyraźnie podkreślić, pesymizm, który powołuje do życia Thacker jako postawę współczesnego człowieka, nie jest tożsamy z nihilizmem, nie jest prostym odpuszczeniem życia, nie jest apoteozą bezsensu i czystej negacji. Jest wysiłkiem, jaki należy dziś podjąć w poszukiwaniu nowych możliwości utrzymania metafizyki jako bycia w obliczu końca świata. Poza tym Thacker zdaje się też mówić, że ciągłe promowanie optymizmu doprowadziło kulturę do aberracji. Optymizm nie jest współcześnie wiarą w to, co dobre, pozytywne, ale konstruktem, który jest promowany przez kapitalizm i którego się trzymamy, by nie popaść w obłąd. A może należałoby odpuścić, zaakceptować niewyobrażalne w niewyobrażalności dla ludzkiej egzystencji?

Jak pisze Thacker w swojej ostatniej książce *Infinite Resignation: On Pessimism*:

I w końcu jesteśmy pozostawieni z osłabionym pesymizmem, pesymizmem, który przede wszystkim dotyczy kosmosu, podejrzliwym wobec imperatywu i możliwości zachowania porządku. Ten pesymizm pociąga za sobą drastyczne skalowanie w górę lub w dół ludzkiego punktu widzenia, dezorientację w strukturach głębokiego czasu i przestrzeni, wszystko to w cieniu impasu, pierwotnego braku znaczenia, niemożliwości adekwatnego wyjaśnienia czyjejs przypadkowej egzystencji – wszystko to, co pozostaje, staje się częścią bezosobowego afektu – agonistycznego, niewzruszonego,

⁷ E. Thacker, *Cosmic Pessimism*, dz. cyt., s. 21.

buntowniczego, samotnego, wypełnionego żalem i bezradnie wymachującego rękami nad architektoniczną partią szachów nazywaną filozofią; to wymachiwanie pesymizm stara się podnieść do rangi sztuki (choć zazwyczaj rezultatem jest farsa)⁸.

3 . „I suppose that more people have worn my book than have read it”⁹.

W programie radiowym, wyemitowanym w grudniu 2017 roku, Eugene Thacker powiedział, że więcej osób nosiło jego książkę, niż ją przeczytało, było to wypowiedziane w reakcji na recepcję jego książki po emisji serialu *True Detective*. Serial ten bowiem stał się swoistym punktem zwrotnym nie tylko dla popularności samej książki, ale także stanowi interesującą sytuację, która ujawniła postrzeganie zarówno miejsca filozofa w kulturze medialnej, jak też procesu utowarowienia jego myśli w kapitalistycznym systemie. Problem polega na tym, że to nie skomplikowane i pogłębione filozoficznie poglądy Thackera zyskały popularność, sława przypadła bowiem tytułowi i samej okładce książki, a kosmiczny pesymizm, poprzez słowa wypowiedziane przez Rustina Cohle’a, zamieniony został w mediach na banalny nihilizm, jako modną postawę charakteryzującą zarówno pokolenie millenialsów, jak i wpasowującą się w inne strategie popkulturowe.

Sama okładka z tytułem, oryginalnie zaprojektowana przez Stuarta Daviesa, została bardzo szybko przejęta przez innych twórców, którzy wpisali ją w zupełnie inne konteksty, niż mógł się tego spodziewać sam autor. W 2012 roku mieszkający w Nowym Jorku norweski artysta Gardare Eide Einarsson przetworzył (w sposób nieznaczący) okładkę książki w swój „autorski” obraz, który prezentowany był między innymi na wystawie w Maureen Paley Gallery w 2012 roku w Londynie. Eide Einarsson – jako artysta – łączy surowe formy graficzne z tekstem, tworząc obrazy z mocnymi, często także wulgarnymi słowami, odnoszącymi się krytycznie do aktualnej sytuacji społecznej i kulturowej.

W 2014 roku obraz ten stał się również najważniejszym elementem graficznym kolekcji ubrań nowojorskiej marki BLK DNM, kierowanej przez szwedzkiego projektanta Johana Lindeberga. Kolekcja na sezon wiosna/lato

⁸ E. Thacker, *Infinite Resignation: On Pessimism*, lokacja 112-118.

⁹ E. Thacker, w programie radiowym *On the Media* wyemitowanym przez amerykańskie radio NPR 29 grudnia 2017, archiwalne nagranie można odsłuchać na stronie radiostacji: <https://www.wnycstudios.org/story/otm-staring-abysse/> (dostęp: 15.08.2018).



Il. 2. Obraz *In The Dust of This Planet* autorstwa Gardare'a Eide Einarssona na wystawie w Maureen Paley Gallery w 2012 roku w Londynie

2014 pod tytułem *SS14* została przygotowana właśnie we współpracy z Gardarem Eide Einarssonem. Zaprojektowane ubrania to przede wszystkim bardzo surowe w wyglądzie, nawiązujące do alternatywy, mody ulicznej i rebelianckiej skórzane kurtki, dżinsy i koszulki. Na plecach, zaprojektowanej przez markę, skórzanej kurtki umieszczony został ponownie tytuł książki Thackera. Złoty nadruk *In The Dust of This Planet* stał się ikonicznym wizerunkiem całej kolekcji, szybko zdobywając niezwykłą popularność wśród gwiazd popu oraz w mediach społecznościowych.

W tym samym roku ukazała się reklama wspólnej trasy koncertowej Jaya Z oraz Beyoncé, zrealizowana w formie traileru fikcyjnego filmu pod tytułem *RUN*¹⁰, utrzymanego w agresywnej estetyce kina akcji. Ta krótka forma medialna wyreżyserowana została przez Meline Matsoukas, a oprócz Jaya Z i Beyoncé wystąpili w niej inni amerykańscy aktorzy i celebryci: Sean Penn, Don Cheadle, Guillermo Diaz, Jake Gyllenhaal, Kidada Jones, Rashida Jones, Blake Lively, Emmy Rossum. Sam wideoklip jest tak naprawdę montażem łańcuchem rozpoznawalnych cytatów z kina akcji i innych klisz medialnych – między innymi klasycznych motywów amerykańskiego kina drogi, figur kochanków-

¹⁰ *RUN*, reż. Meline Matsoukas, <https://vimeo.com/95707270> (dostęp: 15.08.2018).

Il. 3. Wpis z oficjalnego konta społecznościowego Jaya Z na Twitterze, 22 maja 2014 rok. Treść wpisu: Jay Z w *On The Run* [tytuł promowanej trasy koncertowej] w kurtce BLK DNM, spodniach od smokingu Givenchy, Timbach [skrót od popularnej marki butów Timberland] w Maureen Paley Gallery w 2012 roku w Londynie.



JAY-Z Daily
@JAY_Z_Daily

Obserwuj

JAY Z On The Run in BLK DNM jacket x Givenchy tuxedo pants x Timbs

Przetłumacz tweeta



przestępców spod znaku Bonnie i Clyde'a oraz filmów gangsterskich. Teledysk jako zestaw rozpoznawalnych klisz, ikon i stereotypów kultury amerykańskiej był idealnym produktem promocyjnym, który umożliwiał podtrzymywanie zainteresowania odbiorców, sugerując dodatkowo sposobność samodzielnego identyfikowania, poszukiwania i śledzenia bliższych i dalszych nawiązań. W przywoływanym wideoklipie, strzelający z broni i uciekający na motocyklu drogą przez pustynię Jay Z ubrany był właśnie w kurtkę z nadrukowaną okładką książki Eugena Thackera. Odpowiedzialna za dobór kostiumów do tej produkcji stylistka Jaya Z, June Ambrose, w takich słowach komentowała fakt doboru właśnie tej kurtki:

[Kostium] jest jak rozmowa bez słów. Nie muszę nic mówić, by zasugerować rozmowę, wystarczy para spodni, to w jaki sposób się układają, przylegają, jaką mają teksturę, kolor i jakie robią wrażenie [...] [w filmie] wyglądało to tak, jakby on [Jay-Z] w ogóle nawet nie wiedział, co ma na plecach. Było to raczej coś w rodzaju dodatkowego przesłania¹¹.

¹¹ June Ambrose w programie radiowym *Radiolab*, wyemitowanym przez amerykańskie radio NPR 8 września 2014 roku, archiwalne nagranie można odsłuchać na stronie radiostacji: <https://www.wnycstudios.org/story/dust-planet> (dostęp: 15.08.2018).

Po premierze w Internecie wideoklipu *RUN*, skórzana kurtka z nadrukowanym motywem *In the Dust of This Planet* stała się przedmiotem powszechnego pożądania. Jednakże niewielu wiedziało, skąd pochodzą zarówno tekst, jak i motyw graficzny.

W natłoku klisz i cytatów medialnych pojawił się zatem tekst akademickiej książki filozoficznej; oderwany od swojego kontekstu, zaczął funkcjonować jako jeden z elementów tej układanki, jako część mody na nihilizm. Można powiedzieć, że artysta Gardare Eide Einarsson, projektant Johan Lindeberg oraz stylistka *RUN* June Ambrose stają się swoistymi indykatorami współczesnej mody na nihilizm, poczucia końca, które jednak zyskuje wymiar *stricte* komercyjny. Również w takim sensie, że komercjalizują oni nawet koncepty, które wydawać by się mogło, są trudne do wypowiedzenia i niekoniecznie interesujące dla szerszej grupy odbiorców. Istotne jest też to, jak przebiega ten proces. Jest on bowiem sprzęgnięty ze współczesną kulturą cyfrową, Internetem, bezpośrednim i powszechnym dostępem do informacji, która jest często tylko sloganem wyciętym z kontekstu.

Kultura medialna, funkcjonująca wyłącznie w wymiarze chwilowym, spowinowacana z kapitalistycznym obrotem towarem, wytwarza puste ikony, przejmujące jedynie powierzchowność myśli czy wizualności, przywłaszczając je sobie, nie odnosząc w żaden sposób do źródła czy kontekstu, tym samym destrukcyjnie niszczy znaczenie i pozostawia niesmak kapitalistycznego pasożytnictwa. Aktualnie, po wpisaniu w wyszukiwarkę plików graficznych Google frazę „in the dust of this planet”, otrzymamy wyniki powiązane głównie ze sklepami oferującymi koszulki, plakaty, notesy, kurtki i inne ubrania BLK DNM, zdjęcia modeli, modelek i celebrytów w tych ubraniach, zdjęcia z Jayem Z, motyw graficzny Eide Einarssona, fotografie anonimowych osób w koszulkach z motywem graficznym *In The Dust of This Planet*. Nawet kształt graficzny tytułu zyskał już nowe wersje – reprodukowane przez różnych producentów na najróżniejszych rzeczach, na przykład: sygnietach, obrączkach, pokrowcach na tablety i telefony, zegarach, kubkach, pocztówkach, torbach na zakupy. Zdecydowana mniejszość plików dotyczyć będzie samej książki Thackera, jak i śladów związanych z jej realną obecnością w kulturze.

4. „Two kinds of pessimism: «The end is near» and «Will this never end?»”¹²

Recepcja książki Thackera w kulturze medialnej ujawnia, że horror filozofii nie dotyczy jedynie niewyobrażalnego – czyli Ziemi-bez-ludzi, dla której filozofia jest już niepotrzebna, ale równocześnie jej niemożności uwolnienia się od kapitalistycznego systemu utowarowienia i reprodukcji sloganów. Zatem horrorem filozofii jest również brak jakiegokolwiek sposobności jej wyabstrahowania z systemu, jakim jest współczesny świat kapitału. To samo dotyczy postawy, którą ujął Thacker jako kosmiczny pesymizm, a która w mediach została zamieniona na nihilizm w jego najbardziej zwulgaryzowanej wersji. Ta medialna wersja była łatwa do konsumowania zarówno przez tych, dla których nihilizm jest nową modą, jak i przez tych, którzy dopatrują się w nim trucizny dla prawdziwych wartości związanych choćby z problematyką ochrony życia i szerzej wzmacnianiem ludzkiego aspektu w świecie¹³.

W 1993 roku Jacques Derrida napisał słynny tekst, przetłumaczony nieco później na język angielski jako *Spectres of Marx*¹⁴, gdzie odnosił się do końca historii, ale nie rozumianej w sensie zaproponowanym nieco wcześniej między innymi przez Francisa Fukuyamę¹⁵, wskazując przede wszystkim na to, że oto wkraczamy w czasy spektralności. Polega ona na tym, że każda sytuacja, zdarzenie, myśl zawierają w sobie to, co przeszłe, ale też to, co przyszłe. W tym sensie Derrida zawieszał linearność historii, wskazując, że historia jest właściwie przepływem przeszłości i przyszłości, gdzie teraźniejszość nie istnieje. W definiowaniu historii odnosił się bezpośrednio do ciągłej obecności w kulturze, polityce, a nawet codzienności marksistowskiego rozumienia relacji pomiędzy przeszłością a przyszłością – jako niekończącą się pętlą przepływu towarów.

Tak więc horror filozofii, ujmijmy to jeszcze raz, jest dla Thackera mierzaniem się z myślą o „świecie-bez-ludzi”, niemożnością wypowiedzenia końca ludzkości oraz sytuacją, w której planeta nie będzie powiązana w żaden sposób

¹² E. Thacker, *Infinite Resignation: On Pessimism*, lokacja 283.

¹³ Jednym z efektów „medialnej popularności” książki *In The Dust of This Planet* był atak prawnicowego publicyisty Glena Becka na Eugene’a Thackera. W swoim telewizyjnym programie Beck całe intelektualne środowisko wywodzące się z The New School, z której pochodzi także sam Thacker, oskarżył o promowanie negatywnych, magicznych i satanistycznych postaw.

¹⁴ J. Derrida, *Spectres of Marx*, transl. Peggy Kamuf, London 2006.

¹⁵ Zob. esej Francisa Fukuyamy *The End of History?* z 1989 roku, opublikowany później ponownie w jego książce *The End of History and the Last Man*, New York 1992.



Il. 4. Bluza oraz kurtka skórzana marki BLK DNM z nadrukiem *In The Dust of This Planet*

z myślą o człowieku. Jednak w kontekście kapitalistycznej ekonomii i rzeczywistości medialnej to niewyobrażalne stało się doświadczeniem, które wpięte zostało w system utowarowienia. W spektralności rzeczywistości XXI wieku doświadczamy końca w różnych strukturach: myślowych, naukowych, politycznych, społecznych, medialnych, jesteśmy epatowani w każdej sytuacji nowoczesnymi wizjami apokalipsy, jak choćby najczęściej omawiany przykład globalnego ocieplenia, które – jak sądzi wielu naukowców – doprowadzi do końca życia na Ziemi. Jednak koncepcja końca nie jest związana z czasem linearnym, bowiem ekonomia przepływu kapitału, towarów, myśli nie jest linearnym projektem – na co wskazywał już Marks, co dalej rozwijał Derrida w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Przyszłość i potencjalność końca konsumujemy już dziś.

To, co ujawniło się w procesie mediatyzacji książki Eugene’a Thackera, to fakt, że koncepcje filozoficzne współcześnie zostają sprowadzone do kilku zdań, jak to miało miejsce w przypadku serialu *True Detective*. A co istotniejsze, doświadczenie końca i postawy pesymizmu, które proponuje Thacker, poprzez formy utowarowienia stały się częścią szerszego zjawiska modowego.

Tym samym Thacker wzmocnił tylko kolejną modę, tym razem modę na kapitalizowanie „końca świata”. Myśl, która się memetyzuje we współczesnym obiegu informacji, zyskuje bowiem nową, okrutną i niejednokrotnie niechcianą ciągłość w kapitalistycznym systemie, który nie pozwala nikomu i niczemu wyłączyć się poza obieg towarów. Jednocześnie Thacker traci w tym procesie swoją podmiotową sprawczość jako filozof, tak jak filozofia traci swoją filozoficzność – pozbawiona kontekstu wzmacnia jedynie nowoczesny modowy styl życia. Aby powstała współczesna ikona mody, potrzebny jest „bold message” – mówi twórca marki BLDK Johan Lindeberg, a zatem nośna idea sprowadzona do postaci mocnego sloganu. Nie jest istotne, z jakiej rzeczywistości pochodzi idea – w tym procesie zatraceniu ulega cała tożsamość i podmiotowość ukryta za wytwarzaną pustą ikoną.

Tak właśnie ekonomia i kultura medialna, złączone ze sobą sieciami zależności, zawieszają linearność historii na rzecz spektralności i wytwarzania czasowych sprzężeń, w których to, co akademickie, spięte zostaje z tym, co popularne, ale także z bezwzględnym systemem kapitalizmu – również w jego medialnej wersji przepływu szczątków informacji. Głęboko umotywowana postawa pesymizmu staje się zwykłą modą na nihilizm, sloganem noszonym na ubraniach przez rzesze nastolatek i nastolatków, które nie bardzo wiedzą, co ona oznacza, ale wiedzą, że jest „cool”.

O skomplikowanych modach w popkulturze. Zabawki w świecie współczesnych uniwersów kulturowych

Według raportu *Toys 25 2018*, opublikowanego przez firmę konsultingową Brand Finance, najdroższą marką zabawek w roku 2017 okazała się duńska firma Lego¹. Jej wartość wyceniono na blisko 7,6 mld dol. Za największym na świecie sprzedawcą klocków uplasowały się już tylko firmy z Japonii oraz Stanów Zjednoczonych. Drugie miejsce zajęła japońska korporacja Bandai Namco, producent i wydawca gier (wartość 1 mld dol.)², natomiast trzecie miejsce przypadło amerykańskiej firmie Fisher-Price (wartość 773 mln) specjalizującej się w produkcji zabawek dla najmłodszych dzieci (od jednego miesiąca do 5 lat). Spośród firm znanych w Polsce warto jeszcze wymienić Mattel (m.in. lalki z serii Barbie i Monster High) z wartością 252 mln dol. (6. miejsce) oraz Hasbro (m.in. zabawki z serii Transformers oraz Marvel Universe) z wynikiem 211 mln dol. (8. miejsce)³.

¹ Raport *Brand Finance Toys 25 2018. The annual report on the world's most valuable toy brands*, http://brandfinance.com/images/upload/brand_finance_toys_25_2017_report_locked.pdf, s. 8-9 (dostęp: 10.09.2018). Zob. również raport *The Lego Group Annual Report 2017*, s. 8-9, źródło: <https://www.lego.com/en-us/aboutus/lego-group/annual-report> (dostęp: 10.09.2018).

² Bandai Namco Entertainment powstało w 2005 roku w wyniku połączenia dwóch tokijskich firm Bandai Co Ltd. oraz Namco Ltd. Obecnie korporacja jest jednym z największych japońskich producentów i wydawców gier na automaty *arcade*, komputery osobiste, konsole oraz urządzenia mobilne. Źródło: <https://www.gry-online.pl/firma.asp?ID=1557> (dostęp 10.09.2018).

³ Raport *Brand Finance Toys 25 2018*, dz. cyt., s. 9.

Już sama lektura artykułów branżowych, a także rozmaitych raportów i danych publikowanych na stronach internetowych dowodzi⁴, że świat ten jak nigdy dotąd współistnieje z innymi przestrzeniami popkultury⁵. Trudno dziś stwierdzić, czy wprowadzenie na rynek kolejnej figurki Spider-Mana związane jest z historią tej postaci, czy też wynika z potrzeby fanów, kolekcjonerów, a nawet zwykłych konsumentów wciąż domagających się nowych wątków i motywów? To pytanie wydaje się tym bardziej zasadne, kiedy weźmiemy pod uwagę dane Statistic Brain na temat dochodów franczyzy Star Wars, jednej z największych na świecie, wycenianej na ponad 42 mld dol.⁶ Ponad czterdzieści procent zarobków (18 mld dol.) zostało wygenerowanych dzięki sprzedaży zabawek firmy Kenner w latach 1978-1985 (90 figurek, 300 mln sprzedanych egzemplarzy), firmy Hasbro w latach 1995-2011 (15 kolekcji figurek) oraz wydaniu 163 gier wideo⁷.

Przytoczone powyżej statystyki ukazują jedynie skalę zjawiska i to w jednym kontekście – ekonomicznym. Prawdziwym wyzwaniem staje się odpowiedź na pytanie o istotę procesów zmierzających do łączenia się różnych obszarów kultury (filmu, komiksu, świata zabawek, nowych mediów itp.), a także mechanizmów, które za nie odpowiadają. To, co najciekawsze dotyka zatem tematyki zależności pomiędzy różnymi elementami i fragmentami szerszego systemu kulturowego, w którym poszczególne przedmioty stale się zmieniają, a szybkość owych zmian sprawia, że tę multidyscyplinarną problematykę niełatwo jest rejestrować i opisywać. Niniejszy artykuł stawia sobie za cel przybliżenie tego procesu w oparciu o analizę produkcji, dystrybucji i recepcji zabawek we współczesnej, zmedializowanej kulturze. W drugiej części artykułu zaprezentowano sposoby, w jakie firmy produkujące zabawki sięgają po

⁴ Zob. m.in. R. Abrams, G. Schmidt, *Hitching a Toy to a Star. Superhero Movies Create Opportunity for Toymakers*, „New York Times” 2015 (13 lutego), <https://www.nytimes.com/2015/02/14/business/superhero-movies-create-opportunity-for-toymakers.html> (dostęp: 10.09.2018); A. Kasperska, Raport Grupy Unity „Zakup zabawek przez internet”, „eCommerce Blog” 2013 (13 grudnia), <http://www.ecommerceblog.pl/2013/12/raport-grupy-unity-zakup-zabawek-przez-internet/> (dostęp: 10.09.2018).

⁵ Zob. m.in. A. Has-Tokarz, „*Monster High*” jako transmedialna opowieść – od książki do *monsterhighmanii*, „Literatura i Kultura Popularna” 2013, t. 19, s. 29-38; D. Kozera, *Zabawa w transmedia: Transmedialność opowieści jako wymóg współczesnej kultury*, „Kultura i Historia” (czasopismo internetowe, ISSN 1642-9826), <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/5736> (dostęp: 10.09.2018).

⁶ Raport *Star Wars Total Franchise Revenue*, <https://www.statisticbrain.com/star-wars-total-franchise-revenue/> (dostęp: 10.09.2018).

⁷ Tamże.

rozmaite motywy i wątki na przykładzie literatury i kultury antycznej. Część ta stanowi zaledwie niewielki fragment szerszej tematyki związanej z recepcją starożytności w popkulturze.

Zabawki w świetle uniwersów kulturowych

„Literatura i kultura popularna – piszą Sławomir Buryła, Lidia Gąsowska i Danuta Ossowska we wstępie do książki *Mody w kulturze i literaturze popularnej* – przefiltrowane przez sieć portali społecznościowych typu Nasza-Klasa.pl czy Facebook, serwisy w rodzaju YouTube, nadają kształt modom i trendom”⁸. Wydaje się, że dominującą modą we współczesnej literaturze i kulturze popularnej staje się tworzenie rozmaitych uniwersów, w których wokół wciąż aktualizującego i dezaktualizującego się jądra znaczeń formułuje się system rozmaitych powiązań przypominających w swej strukturze system naczyń połączonych⁹. Każdy element takiego systemu ma potencjalnie takie samo znaczenie – każdy bowiem może stać się jądrem owego uniwersum. Decydują o tym zarówno przemyślane i poparte obserwacjami decyzje marketingowe, jak i przypadkowe (a niekiedy i sterowane) decyzje fanów i uczestników popkultury. Nie mniejsze znaczenie mają zmiany w zakresie strategii firmy i jej dostosowywanie się do stale zmieniających się mechanizmów rynkowych i kulturowych. Jeszcze nigdy producenci i sprzedawcy nie wiedzieli tak wiele na temat swoich klientów, którzy na rozmaitych portalach społecznościowych, forach internetowych, serwisach WWW nieustannie zostawiają informacje na temat swoich pasji, zainteresowań, uwag, krytyki itp.¹⁰ Ten charakterystycz-

⁸ S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska, wstęp do: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*, red. tychże, s. 7, Kraków 2011, s. 7.

⁹ K. Dominas, *Tekst i jego dodatki, dodatki i tekst – od supersystemu rozrywkowego do uniwersum kulturowego*, „Forum Poetyki” 2016 (jesień), s. 29-30, http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2016/10/KDominas_TekstIjegoDodatkiDodatkiITekst_ForumPoetyki_jesien2016.pdf (dostęp: 10.09.2018); tegoż, *Internet jako nowa przestrzeń recepcji literatury antycznej*, Poznań 2017, s. 71-76; 161-164.

¹⁰ Np. na stronie korporacyjnej Google, we wstępie do punktu Gromadzone informacje (<http://www.google.com/intl/pl/policies/privacy/#infocollect> (dostęp: 10.09.2018, aktualizacja z dnia 18 grudnia 2017), czytamy: „Aby oferować wszystkim użytkownikom lepsze usługi, zbieramy różnorodne informacje – od informacji podstawowych, takich jak określenie, jakim językiem posługuje się użytkownik, aż po te bardziej złożone, np. ustalenie najbardziej przydatnych reklam, najbliższych internetowych znajomych lub ulubionych filmów na YouTube”.

ny dla nowych mediów mechanizm informacji zwrotnej John Battelle nazywa „bazą danych intencji”¹¹. Z drugiej strony współczesne kanały medialne wykorzystuje się do tworzenia przyciągających kampanii reklamowych, które w dużej mierze opierają się na zasadach wspomnianego powyżej uniwersum – tworzenia jak największej liczby przedmiotów połączonych relacjami skupionymi wokół określonego tematu, filmu, postaci itp.

To, co kiedyś było zaledwie komercyjnym uzupełnieniem, reprezentacją literatury, filmu czy sztuki, staje się współcześnie jej częścią. Scott Lash i Celia Lury w opozycji do *Dialektyki oświecenia* Maksa Horkheimera i Theodora Adorno wychodzą z założenia, że kultura przestaje być już procesem reprezentacji i ulega urzeczowieniu. „[...] w 2005 roku – piszą autorzy – przedmioty kultury są już wszędzie; jako informacje, procesy komunikacji, markowe produkty, usługi finansowe, spektakle medialne, usługi transportowe i rozrywkowe, realnie, materialnie istniejące przedmioty kultury nie są już wyjątkiem, ale regułą”¹². Marsha Kinder już w 1991 roku wprowadziła pojęcie supersystemu transmedialnej interaktywności (*supersystem of transmedia intertextuality*) oraz supersystemu rozrywkowego (*supersystem of entertainment*) w celu wyjaśnienia takich fenomenów jak telewizja śniadaniowa czy *Wojownicze Żółwie Ninja* (*Teenage Mutant Ninja Turtles*)¹³.

Punkt ciężkości przenosi się obecnie z tekstu na inne formy medialne, a kluczowymi pojęciami stają się konwergencja, kultura uczestnictwa (kultury fanowskie), *collective intelligence*¹⁴, transkodowanie kulturowe¹⁵ czy postulowane przez Paula Levinsona przejście z ery konsumentów do ery producentów¹⁶. Według autorów *Globalnego przemysłu kulturowego* mamy dziś do czynienia z dwoma uzupełniającymi się procesami: media zmieniają się w rzeczy (urzeczowienie kultury), a to, co było rzeczami, zmienia się w medium (media-

¹¹ J. Battelle, *Szukaj. Jak Google i konkurencja wywołali biznesową i kulturową rewolucję*, przeł. M. Baranowski, Warszawa 2006, s. 7.

¹² S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, R. Mitoraj, Kraków 2011, s. 14.

¹³ *Transmedia intertextuality* stanowi uzupełnienie intertekstualności o nowy system znaków: film, animacje, gry komputerowe, telewizję śniadaniową itp. *Supersystem of transmedia intertextuality* może więc oznaczać nową transmedialną przestrzeń intertekstualności, w której rozpoczyna się proces powolnego zacierania się granic między poszczególnymi mediami; K. Dominas, *Tekst i jego dodatki*, dz. cyt., s. 28.

¹⁴ H. Jenkins, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 8-10.

¹⁵ L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 114-118.

¹⁶ P. Levinson, *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010, s. 23.

lizacja rzeczy)¹⁷. Przykładem tego typu procesów są firma Lego oraz zabawki z serii Transformers.

W roku 2008, zgodnie z orzeczeniem Sądu Pierwszej Instancji Wspólnot Europejskich z dnia 12 listopada 2008 roku, firma Lego straciła wyłączność na kształt klocków¹⁸. Od tego momentu warto w historii korporacji odnotować dwie strategie. Po pierwsze, firma rozpoczęła intensywną pracę nad własnymi markami. W roku 2011 powstała niezwykle popularna dziś seria klocków Lego Ninjago (obecnie ponad trzysta zestawów i akcesoriów)¹⁹, której bohaterowie – Kai, Zane, Cole i Jay – żyją w alternatywnym świecie feudalnej Japonii²⁰. W latach 2013-2015 firma sprzedawała klocki z serii Legends of Chima²¹, a w 2016 roku ukazały się pierwsze zestawy Lego Nexo Knights – futurystycznego świata bazującego na średniowiecznych legendach arturiańskich – głównymi postaciami są m.in. Lance czy Merlok 2.0²². W 2012 roku powstaje Lego Friends dedykowana dziewczynkom w wieku 5-8 lat²³, a w 2015 roku Lego Elves z fantastyczną krainą Elvendale, w której żyją Azari – elfka ognia, Aira – elfka wiatru czy żółwica Cory – strażniczka wody²⁴. Po drugie, w czerwcu 2011 roku Lego podpisuje dwie strategiczne umowy o współpracy z firmą Marvel Entertainment oraz z Warner Bros. Consumer Products (WBCP) i DC Entertainment (DCE)²⁵. W wyniku tej współpracy wprowadzono na rynek dwie serie klocków: Marvel Super Heroes (m.in. Iron Man, Thor, Kapitan Ameryka, Spider

¹⁷ S. Lash, C. Lury, dz. cyt., s. 15.

¹⁸ Źródło: <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=68250&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=222366> (dostęp: 10.09.2018).

¹⁹ Pełna lista zestawów: <http://pl.ninjago.wikia.com/wiki/Zestawy> (dostęp: 10.09.2018) oraz <http://lego.wikia.com/wiki/Ninjago> (dostęp: 10.09.2018). Warto w tym miejscu wspomnieć, że najlepszym serwisem w WWW na temat klocków Lego jest anglojęzyczna *Brickipedia* prowadzona przez fanów w systemie Wiki (ponad 32 tys. dokumentów), http://lego.wikia.com/wiki/LEGO_Wiki (dostęp: 10.09.2018).

²⁰ Oficjalna strona serii: <https://www.lego.com/pl-pl/themes/ninjago> (dostęp: 10.09.2018); strona Lego Ninjago w systemie Wiki (fandom): http://pl.ninjago.wikia.com/wiki/LEGO_Ninjago_Wiki (dostęp: 10.09.2018).

²¹ W tym momencie dostępna jest jedynie wersja w systemie Wiki (fandom): http://pl.legendsofchima.wikia.com/wiki/LEGO_Legends_of_Chima_Wiki (dostęp: 10.09.2018).

²² <https://www.lego.com/pl-pl/themes/nexoknights> (dostęp: 10.09.2018).

²³ <https://www.lego.com/pl-pl/themes/friends> (dostęp: 10.09.2018).

²⁴ <https://www.lego.com/pl-pl/themes/elves> (dostęp: 10.09.2018).

²⁵ Zob. <https://www.lego.com/sv-se/aboutus/news-room/2011/july/marvel-entertainment-and-the-lego-group-announce-strategic-relationship-in-construction-toy-category> oraz <https://www.lego.com/sv-se/aboutus/news-room/2011/july/the-lego-group-to-create-lego-dc-universe-super-heroes/> (dostęp: 10.09.2018).

Man) i DC Comics Super Heroes (m.in. Batman, Wonder Women, Flash, Green Lantern), które wspólnie z serią Ultrabuild²⁶ należą do świata Superbohaterów²⁷.

Współpraca z innymi podmiotami gospodarczymi, a także tworzenie własnych marek było jednak strategią Lego przed rokiem 2008²⁸. Dla przykładu warto odnotować, że w roku 1999 ukazały się pierwsze zestawy klocków z serii Star Wars (seria *Star Wars Episode I: The Phantom Menace*)²⁹, w latach 2008-2009 dzieci mogły układać zestawy Lego Indiana Jones, a w latach 2013-2014 dużą popularnością cieszyły się Teenage Mutant Ninja Turtles, wzorowane na serialu animowanym Nickelodeon TV oraz na komiksach wydawnictwa Mirage Studio. To jednak współczesne zestawy, takie jak Ninjago, Nexo Knights czy Super Heroes, przestają być już tylko klockami, a stają się pełnoprawnymi markami – uniwersami – organizującymi wokół siebie setki przedmiotów kultury, co ciekawe, na dwa odmienne sposoby. Lego Ninjago tworzy swój własny świat. Setki zestawów zostaje przemianowanych na media: filmy (*Lego Ninjago: Film*, reż. Ch. Bean et alii, Dania, USA 2017), seriale animowane (*Ninjago: Mistrzowie spinjitzu*, reż. M. Hegner, J. Murphy, Dania, USA, 2011), gry wideo (m.in. *LEGO Ninjago: Shadow of Ronin*, Hellbent Games, TT Games, 2015), a nawet część Legolandu w Billund (Lego Ninjago World)³⁰. Lego Super Heroes rozwija natomiast świat Marvel Cinematic Universe oraz DC Comics. Większość tych produktów nawiązuje zatem do charakterystycznych scen z takich filmów, jak: *Avengers: Czas Ultrona* (*Avengers: Age of Ultron*, reż. J. Whedon, USA 2015), *Czarna Pantera* (*Black Panther*, reż. R. Coogler, USA 2018), *Spider-Man: Homecoming* (reż. J. Watts, USA 2017), *Batman v Superman: Świt sprawiedliwości* (*Batman v Superman: Dawn of Justice*, reż. Z. Snyder, USA 2016) i wiele innych. Strategia firmy Lego jest w rzeczywistości strategią budowania własnych uniwersów (Lego Ninjago) lub wzmacniania już istniejących (Lego Super Heroes). Klocki nie są zatem tylko oderwaną reprezentacją (recepcją) wybranego filmu, ale ich integralną częścią. Rzeczy stają się mediami.

²⁶ <http://lego.wikia.com/wiki/Ultrabuild> (dostęp: 10.09.2018).

²⁷ Warto wspomnieć, że w roku 2017 Lego wprowadziło na rynek serię DC Super Hero Girls, <https://www.lego.com/pl-pl/dcsuperherogirls> (dostęp: 10.09.2018).

²⁸ Zob. m.in. https://www.lego.com/en-us/aboutus/lego-group/the_lego_history (dostęp: 16.04.2009).

²⁹ W lutym 2012 roku Lego Group przedłużyło współpracę z Lucasfilm Ltd. do roku 2023, <https://www.lego.com/en-us/aboutus/news-room/2012/february/the-force-remains-with-the-lego-group> (dostęp: 10.09.2018).

³⁰ <https://www.legoland.dk/en/the-park/areas/ninjago-world/> (dostęp: 10.09.2018).

Scott Lash i Celia Lury przedstawiony powyżej proces opisują dwiema zmianami zmierzającymi do powstania globalnego przemysłu kulturowego. Pierwsza z nich to przejście od tożsamości do różnicy. Według badaczy przedmioty globalnego przemysłu kulturowego są niedookreślone, co oznacza, że osiągają one swoją własną dynamikę. „Produkty – piszą autorzy – poruszają się tyleż za sprawą przypadku, co zgodnie z wcześniejszymi zamierzeniami ich producentów, w takim samym stopniu za sprawą nieprzewidzianych konsekwencji, co wcześniej przygotowanych planów”³¹. Jednak to dopiero przejście od towaru do marki w pełni wyjaśnia strategię firmy Lego Group. Marka w odróżnieniu od towaru buduje własną historię, własne teksty i własną tożsamość. Ponadto marki są siecią relacji między wieloma produktami i ich odbiorcami: „Marka jest jak organizm, samoprzeobrażający się, wyposażony w pamięć”³².

Podobne mechanizmy można zaobserwować w historii zabawek z serii Transformers³³. Ich początki sięgają roku 1984. Pierwsze Transformery wyprodukowała japońska firma Takara (dziś Takara Tomy), opierając się na wcześniejszych modelach zabawek z serii Diaclone oraz Microman³⁴. W tym samym roku amerykańska firma Hasbro nabyła pełnię praw autorskich na rynek światowy, pozostawiając Takarze produkcję i dystrybucję na rynku japońskim³⁵. Już w 1984 roku ukazał się pierwszy komiks o Transformerach wydany przez Marvel Comics. Do roku 1991 wydano w Stanach Zjednoczonych 80 tytułów³⁶, w Wielkiej Brytanii aż 332³⁷. Do połowy 2018 roku uniwersum Transformers tworzą m.in. cztery pełnometrażowe filmy (lata 2007-2017), cztery filmy animowane (lata 1986-2013), 26 seriali animowanych (lata 1984-2017)

³¹ S. Lash, C. Lury, dz. cyt., s. 16.

³² Tamże, s. 17-18.

³³ Transformery to inteligentne i niezwykle zaawansowane technicznie roboty, zamieszkujące planetę Cybertron. Ich cechą charakterystyczną jest zdolność „transformacji”, czyli przekształcania swoich ciał w inne formy, np. pojazdy, zwierzęta czy przedmioty. Zazwyczaj podzieleni są na dwie frakcje: Autoboty dowodzone przez Optimusa Pime’a oraz Deceptikony pod dowództwem Megatrona.

³⁴ Zob. *Corporate History* w serwisie Takara Tomy, <http://www.takaratomy.co.jp/english/company/company/history.html> (dostęp: 10.09.2018).

³⁵ Zob. *Hasbro, Inc. History* w serwisie Funding Universe na podstawie *International Directory of Company Histories*, t. 16. St. James Press 1997, <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/hasbro-inc-history/> (dostęp: 10.09.2018).

³⁶ Pełna lista komiksów znajduje się w serwisie *The Comic Book Database*, <http://comicbookdb.com/title.php?ID=2182> (dostęp: 10.09.2018).

³⁷ Zob. <http://comicbookdb.com/title.php?ID=13173> (dostęp: 10.09.2018). Kolejnymi wydawcami komiksów były Dreamwave Productions (6 numerów w 2002 roku) i IDW Publishing (398 numerów w latach 2005-2018).

oraz kilkanaście gier komputerowych i wideo (lata 1985-2003)³⁸. Transformery już w połowie lat 80. XX wieku stały się zatem komiksowymi opowieściami, serialami animowanymi, filmami itp. Biorąc pod uwagę czas ich powstania, możemy zakwalifikować je do kategorii wspomnianego już supersystemu rozrywkowego (*supersystem of entertainment*), który na początku koncentrował się na linii zabawek, a następnie rozwijał się w innych mediach. We współczesnym uniwersum Transformers punkt odniesienia zależy jednak od przewagi jednego medium nad innym. Kiedy do kin wszedł pierwszy pełnometrażowy film *Transformers* (reż. M. Bay, USA 2007), wszystkie produkty uniwersum skupiły się na bohaterach amerykańskiej produkcji: Optimusie Prime, Bumblebee, Megatronie i innych Autobotach i Deceptikonach. Rozwój franczyzy charakteryzuje się obecnie nieustającymi zmianami – raz to świat zabawek reprezentuje filmy czy komiksy, innym razem to opowieść filmowa staje się recepcją sprzedawanych produktów³⁹.

Ciekawą cechą tego uniwersum jest próba stworzenia przez fanów jednej historii Transformers, łączącej w sobie informacje rozsiane po wszystkich platformach medialnych. Takie próby, podjęte m.in. przez autorów stron *The Complete History Of The Transformers*⁴⁰ czy *Transformers: A History*⁴¹, wskazują, że wszystkie fragmenty uniwersum są w rzeczywistości wspomnianym systemem naczyń połączonych, podobnie jak produkty wydawane i produkowane w ramach franczyzy Star Wars. Przy ogromnej liczbie produktów rodzą się niezwykle ciekawe pytania, np.: czy mamy do czynienia z kanonem przedmiotów składających się na dane uniwersum? Jeśli tak, to kto decyduje o składzie uniwersum: producent czy fani? Jakie są granice kanonu? Te pytania mają szczególne znaczenie np. w kontekście literatury *fan fiction*.

Antyk i zabawki

Dzisiejszy odbiorca popkultury, szczególnie młody odbiorca, jest niezwykle wymagający. Trzydzieści lat temu dzieci oraz ich rodzice byli odbiorcami produktów, dzisiaj są w dużej mierze ich współproducentami. Trzydzieści lat temu mówiliśmy o towarach, dzisiaj mówi się o markach. W erze Internetu, w której każdym rodzajem informacji można się podzielić, w której wszystko można

³⁸ Zob. https://tfwiki.net/wiki/Main_Page (strona typu Wiki) (dostęp: 10.09.2018).

³⁹ <https://www.hasbro.com/pl-pl/toys-games/transformers> (dostęp: 10.09.2018).

⁴⁰ <https://wjtbeek.home.xs4all.nl/history.html> (dostęp: 10.09.2018).

⁴¹ <http://www.angelfire.com/tx3/scorpionsnest/tfhistory2003.html> (dostęp: 10.09.2018).

przesłać, znaleźć i zweryfikować, popkultura wciąż domaga się nowych postaci, wątków itp. Na potrzeby te odpowiada m.in. literatura i kultura antyczna, a motywy niezwykłego żołnierza rzymskiego czy gladiatora uobecniają się w najpopularniejszych seriach zabawek.

W 2010 roku firma Lego wprowadziła na rynek tzw. minifigurki (Minifigures)⁴². Wszystkie serie zawierają obecnie 16 unikatowych postaci Lego, z których każda zamknięta jest w foliowej torebce. Nowatorski pomysł Duńczyków odpowiada przede wszystkim na potrzeby kolekcjonerów – kupujący nie wie, jaki „ludzik” znajduje się w opakowaniu. Projektanci bazują na motywach wziętych z historii, mitologii, sportu, filmu, życia codziennego itp. W ciągu ośmiu lat firma wyprodukowała pięć figurek nawiązujących do historii starożytnego Rzymu: gladiatora (*Gladiator*, seria 5 z roku 2011), rzymskiego żołnierza (*Roman Soldier*, seria 6 z roku 2012), cesarza rzymskiego (*Roman Emperor*, seria 9 z roku 2013), rzymskiego dowódcę (*Roman Commander*, seria 10 z roku 2013) oraz rzymskiego gladiatora (*Roman Gladiator*, seria 17 z roku 2017). Na poziomie odwzorowania postaci projektanci sięgnęli po najbardziej charakterystyczne i najczęściej przetwarzane w popkulturze symbole imperium. I tak żołnierza rzymskiego wyposażono w tarczę (łac. *scutum*), włócznię (łac. *hasta*) oraz hełm (łac. *galea*), dowódcę w miecz (łac. *gladius*) i pelerynę (łac. *sagum*), a gladiatorów w hełm typu *murmillo* oraz w trójkąt. Roman Emperor trzyma w ręku zwój z napisem „Veni, Vidi, Vici”, stąd możemy przypuszczać, że postacią tą jest Gajusz Juliusz Cezar, zdobywca Galii i autor słynnych *Pamiętników*. Już sam dobór postaci jest w kontekście recepcji kultury antycznej dość znaczący. Cezar to jedna z najbardziej znanych postaci świata starożytnego, natomiast rzymski legionista i gladiator potwierdzają nie tylko zainteresowanie antykiem, ale także literaturą i kulturą popularną⁴³.

Starożytność stała się dla wymienionych figurek źródłem prymarnym, prawdziwym wzorem okazały się źródła sekundarne, czyli przetworzone przez popkulturę motywy, postaci i wątki⁴⁴. Warto zauważyć, że w niemal każdej książce dla dzieci przybliżającej historię i kulturę starożytnego Rzymu

⁴² <https://www.lego.com/pl-pl/themes/minifigures> (dostęp: 10.09.2018). Pełna lista minifigurek dostępna jest pod adresem [http://lego.wikia.com/wiki/Minifigures_\(theme\)](http://lego.wikia.com/wiki/Minifigures_(theme)) (dostęp: 10.09.2018).

⁴³ Zob. artykuły w następujących zbiorach: *Antiquity in popular literature and culture*, red. K. Dominas, E. Wesołowska, B. Trocha, Newcastle upon Tyne 2016; *Antyk w zwierciadle literatury i kultury antycznej*, red. A.W. Mikołajczak, K. Dominas, R. Dymczyk, Poznań 2015.

⁴⁴ K. Dominas, *Internet jako nowa przestrzeń*, dz. cyt., s. 146-153.

punktem obowiązkowym jest wiedza o armii i gladiatorach⁴⁵. Wiedza ta tak dalece została zdekonstruowana, że dla nikogo nie jest już problemem sięganie po brutalne i krwawe walki gladiatorów, do których dorabia się odpowiednie opakowanie. Tym opakowaniem w przypadku Minifigures jest z jednej strony odwołanie do historii (funkcja edukacyjna?!), z drugiej zaś tworzenie opisu do figurki, który sytuuje ją w nowym kontekście kulturowym. I tak przy opisie rzymskiego gladiatora czytamy: „[...] The Roman Gladiator has recently opened a gladiator school of his own, where he trains other Minifigures in the art of combat, passing on the skills that he has learned from his fellow fighters from all around the world”⁴⁶. Hasło tego wojownika brzmi: „Lesson One: Only a fool fights in the midday sun” („Lekcja pierwsza: tylko głupiec walczy w południowym słońcu”)⁴⁷. Z kolei maksymą rzymskiego legionisty jest „I’ll march anywhere, fight anyone, and build anything you command!” („Pomaszeruję w każde miejsce, będę walczyć z każdym, zbuduję wszystko, co rozkażesz!”)⁴⁸. W przypadku figurki Roman Emperor twórcy z przymrużeniem oka potraktowali słynne zdanie Cezara i przemianowali je na „I came, I built, I conquered!” („Przybyłem, zbudowałem, zwyciężyłem”)⁴⁹.

Adam Mazurkiewicz w artykule *Recepcja antyku w kulturze popularnej. Wstępne propozycje rozpoznania zjawiska (na wybranych przykładach)* wymienia cztery sposoby uobecniania się starożytności klasycznej w popkulturze: reminiscencje, rekontekstualizacje, gry z antykiem, gry w antyk⁵⁰. Na szczególną uwagę w kontekście niniejszej problematyki zasługują dwie ostatnie kategorie. W przypadku gry z antykiem mamy do czynienia nie z rekonstruowaniem antyku, ale z konstruowaniem go na nowo. Punktem odniesienia, jak pisze autor, są funkcjonujące w *imaginarium communis* wyobrażenia o antyku utrwalone

⁴⁵ Zob. m.in. E. Trujillo, *Poszukiwacze na tropie. Starożytny Rzym*, przeł. A. Ostrowska, Ożarów Mazowiecki 2017, s. 24-29; F. Macdonald, *Ciekawe dlaczego Rzymianie nosili togi i inne pytania na temat starożytnego Rzymu*, przeł. J. Ochab, Ożarów Mazowiecki 2013, s. VIII-IX; XVIII-XIX.

⁴⁶ „[...] Rzymski Gladiator otworzył niedawno własną szkołę gladiatorów, w której szkoli inne figurki w sztuce walki. Przekazuje im umiejętności, których nauczył się od kolegów gladiatorów z całego świata” (przekład własny), <https://www.lego.com/en-us/themes/minifigures/characters/roman-gladiator-86798c1db2d34d5392da049f4925c37f> (dostęp: 10.09.2018).

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ http://lego-worlds.wikia.com/wiki/Roman_Soldier (dostęp: 10.09.2018).

⁴⁹ <https://www.lego.com/en-us/themes/minifigures/characters/roman-emperor-7b389f5c348548d8b40ba71b11a613f7> (dostęp: 10.09.2018).

⁵⁰ A. Mazurkiewicz, *Recepcja antyku w kulturze popularnej. Wstępne propozycje rozpoznania zjawiska (na wybranych przykładach)*, w: *Antyk w zwierciadle*, dz. cyt., s. 10.

tekstami kultury⁵¹. Natomiast gry w antyk przenoszą punkt ciężkości na próbę odtworzenia jakiegoś fragmentu starożytności na podstawie dostępnych tekstów antycznych, źródeł ikonograficznych czy archeologicznych⁵². Minifigures na poziomie samego projektu wpisują się bez wątpienia w kategorię gry w antyk, twórcy starają się bowiem za pomocą jak największej liczby szczegółów odtworzyć daną postać. Jednak opisy poszczególnych „ludzików” publikowane na oficjalnej stronie Lego to bez wątpienia gra z antykiem – tworzenie nowych tekstów i nowych realiów.

Przykładem niemalże idealnej gry w antyk są natomiast zabawki niemieckiej firmy Playmobil⁵³. Od 2006 roku firma ta wyprodukowała 42 zestawy zabawek wpisujących się w tematykę starożytnego Rzymu⁵⁴. Projektanci nawiązali przede wszystkim do armii rzymskiej z okresu republiki i cesarstwa (większość zestawów), gladiatorów (m.in. zestaw *Arena*, nr 4270 z 2006 roku oraz *Gladiator z lwem*, nr 5813 z 2007 roku), scenek z życia codziennego (zestawy *Rzymska rodzina*, nr 6493 z roku 2016 oraz nr 7922 z roku 2007). O dokładności w odwzorowywaniu nie tylko wojskowych szczegółów (zwłaszcza zestaw *Namiot dowódców*, nr 4273 z roku 2006) świadczy chociażby postać Cezara z roku 2006 (nr 4277). Jednym z elementów tego zestawu jest mały, papierusowy zwój wykonany z plastiku, na którym widnieje kilkanaście cytatów, zwrotów i sentencji łacińskich, m.in.: „*Alea iacta est*” („Kości zostały rzucone”), „*Pecunia non olet*” („Pieniądze nie śmierdzą”), „*Primus inter pares*” („Pierwszy między równymi”), „*Carpe diem*” („Chwytaj dzień”), „*De gustibus non est disputandum*” („O upodobaniach się nie dyskutuje”) czy „*Repetitio est mater studiorum*” („Powtarzanie jest matką wiedzy”). Pojawienie się tego typu zestawów po 2000 roku nie jest przypadkowe i zapewne wpisuje się w popularność takich produkcji filmowych, jak: *Gladiator* Ridleya Scotta (USA, Wielka Brytania 2000), *Troja* Wolfganga Petersena (USA 2004) czy *Starcie tytanów* Louisa Leterriera (*Clash of the Titans*, USA 2010).

Zabawki Playmobil pełnią w kulturze podwójną funkcję. Po pierwsze, bawią i uczą, chociaż niemal w idyllicznym obrazie gladiatorów i lwów w zestawie *Arena* trudno dopatrzeć się walorów wychowawczych. Po drugie, otwierają ogromne możliwości przed kolekcjonerami, miłośnikami rzymskiej

⁵¹ Tamże, s. 15.

⁵² Tamże, s. 16.

⁵³ Zob. <https://www.firstversions.com/2015/10/playmobil.html> (dostęp: 10.09.2018).

⁵⁴ Pełna lista produktów znajduje się na stronie <http://playmodb.org/cgi-bin/sets.pl?theme=Romans>, natomiast listę oficjalnych katalogów archiwalnych można przejrzeć w niemieckojęzycznym serwisie Playmobil, <http://www.playmobil.de/online-shop/produktarchiv> (dostęp: 10.09.2018).

militarystyki i historii, którzy za pośrednictwem mediów społecznościowych mogą dzielić się swoimi pasjami. W serwisie YouTube znajdziemy wiele klipów łączących historyczne pasje z kolekcjonowaniem figurek Playmobil, m.in.: *Playmobil: Rome-The Siege of Jerusalem*⁵⁵, *Playmobil: Roman Battle*⁵⁶, *Playmobil: Rome-The Fall of Carthage*⁵⁷, *Battle of Teutoburg Forest*⁵⁸ i wiele innych.

Działalność fanów historii starożytnej dotyczy również firmy Lego. O ile filmiki typu *Lego Epic battle Julius Caesar in the Netherlands*⁵⁹ opublikowane w YouTube są wyrazem recepcji i opisanej przez Mazurkiewicza gry w antyk, o tyle nieoficjalne (ale kanoniczne) projekty fanów duńskich produktów na stronie Brickipedia w pełni powielają mechanizmy gry z antykiem znane z zabawek Playmobil. Pochodzący z Monachium użytkownik Manu 74 stworzył, a następnie udostępnił w serwisie serię Ancient Rome wzorowaną na starożytnym Rzymie z roku 50 p.n.e., a więc z czasów Juliusza Cezara. Na serię składają się następujące zestawy: Ave Caesar ze świątynią (być może świątynią Venus Genetrix z forum Cezara), Morituri te salutant (przedstawiający fragment areny), Minerva Templum (Świątynia Minerwy), Castra (obóz rzymski) oraz Galea Romana (rzymski statek wojсковy)⁶⁰.

Krótkie podsumowanie

Zaproponowany w niniejszym tekście termin „uniwersum kulturowe”, jako kategoria opisująca rozmaite zjawiska zachodzące we współczesnej kulturze popularnej, wiąże się z szeregiem zagadnień badawczych ze szczególnym uwzględnieniem kwestii terminologicznych i metodologicznych. Dlatego to właśnie pojęcie mody najlepiej oddaje problematykę zabawek w kontekście uniwersum kulturowego. Moda, podobnie jak popkultura, nieustannie się zmienia. W zasadzie rejestrujemy zaledwie fragmenty rozległego obszaru, który dezaktualizuje się tak szybko, jak zmieniają się gusta i potrzeby konsumentów. Podjęta tematyka nie tylko jest zatem multidyscyplinarna, ale i w zakresie dostępu do informacji wyznacza nowe formy badań. Głównym źródłem niniejszego artykułu jest wiedza zgromadzona przez fanów konkretnego zjawiska

⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=qRphTKSNaj0&t=181s> (dostęp: 10.09.2018).

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=U2oVmkElfGo> (dostęp: 10.09.2018).

⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=8KSof5Os9Jg> (dostęp: 10.09.2018).

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=1dS78Bv0p64> (dostęp: 10.09.2018).

⁵⁹ https://www.youtube.com/watch?v=8xH1sbd_sSM (dostęp: 10.09.2018).

⁶⁰ http://lego.wikia.com/wiki/Custom:Ancient_Rome (dostęp: 10.09.2018).

(Transformers, klocki Lego) na rozmaitych stronach internetowych, serwisach typu Wiki, forach internetowych itp., co wiąże się z zupełnie odmiennym podejściem niż w przypadku opracowań naukowych. A to tylko jeden z problemów, jaki pojawia się przed badaczami popkultury. Dlatego warto na koniec zacytować słowa Przemysława Czaplińskiego, który w tekście *Sploty*, stanowiącym wstęp do „Tekstów Drugich” poświęconych nowej humanistyce, pisze: „Nowa humanistyka zamiast transgresji szuka możliwości subwersji; rzadziej mówi o przekraczaniu granic, częściej – o sztuce ich rozpoznawania i pożytkowania; nie operuje figurą «zerwania», lecz tropem «wiązania», «splotu», «węzła»”⁶¹.

⁶¹ P. Czapliński, *Sploty*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 15.

Praktyki

Jerzy Borowczyk, Krzysztof Skibski

Magazyny modystów, czyli kilka notatek na marginesach *Fantazego* Juliusza Słowackiego i *Paryskiego splinu* Charlesa Baudelaire'a

Nielogiczność ozdób¹

Na początek – zainspirowani rozważaniami Rolanda Barthes'a² – spróbujemy rozważyć kwestię zależności między modą a literaturą, by zastanowić się nad syntagmatyczną częścią wspólną pomiędzy (dość ogólnie) opisem ubioru a opisem języka. Autor *Systemu mody*, analizując zjawisko Mody³, stwierdza zrazu, że: „W istocie Moda i literatura dysponują wspólną techniką, której celem jest sprawianie wrażenia, że przedmiot jest przekształcany w język, a mianowicie *opisem*”⁴. Skrupulatnie jednak odwołuje czytelnika od pochopnego utożsamienia, wskazując na odmienne uwarunkowania obu kategorii: literatura ukazuje przedmiot ukryty, a Moda – aktualizuje widoczny (za sprawą rysunku lub fotografii) obiekt. Mechanizmy te różnicują relacje między elementami opisu. Autor idzie w rozważaniach dalej (co spróbujemy później skrzętnie wykorzystać), a mianowicie wskazuje na analogię między ubiorem-opisem (przedmiotem wyobrażonym) a systemem języka, a także między ubiorem pisanym (przedmiotem opisanym) a mową jednostkową. Odniesie-

¹ Określenie zaczerpnięte z pracy Andrzeja Banacha (*O modzie XIX wieku*, Warszawa 1957, s. 15) – autor zamieszcza tam charakterystykę romantycznej syntaksy w literaturze w odniesieniu do mody tego czasu – konstrukcji romantycznej sukienki.

² R. Barthes, *System mody*, przeł. M. Falski, Kraków 2005.

³ Barthes decyduje się na takie rozróżnienie: wielką literą zapisuje modę w sensie *fashion*, a małą – ekwiwalent kaprysu, przelotnego upodobania (zob. R. Barthes, dz. cyt., s. 32).

⁴ R. Barthes, dz. cyt., s. 28.

nie do myśli Ferdinanda de Saussure'a konstituuje podstawową zasadność ujmowania kwestii mowy w zestawieniu z modą. Nam zaś daje asumpt do refleksji idącej także – choć nieco inaczej – w stronę widzenia mody w pewnym podobieństwie do języka: postrzegania analogii między gramatyką mody a gramatyką języka literackiego.

Na tej podstawie (i wciąż z niestąbnącym odniesieniem do wskazówek Barthes'a) możemy się zastanowić m.in. nad „nielogicznością ozdób”, czyli nad językowym efektem słownej nawiązki, quasi-retorycznego gestu językowych konstrukcji rozsianych w opisach i wypowiedziach postaci u poetów, którzy sami podejmowali kwestię mody w XIX wieku. Możemy wreszcie także wziąć pod uwagę przypadek, w którym aktualizacja ma charakter literacki lub metaliteracki, to znaczy odnosi się zarówno do języka poetyckiego, jak i do wizerunków autorów.

Dodajmy do tego spojrzenie z nieco innej perspektywy. Analiza dziewiętnastowiecznej mody – na razie być może po prostu za sprawą refleksji stylistycznej – odsłania możliwość namysłu nad gramatyką tekstu. Tę sytuację wyraźnie widział Andrzej Banach w monografii poświęconej modzie XIX wieku. Pisał on na początku swojego wywodu o „zasadach romantycznej syntaksy w literaturze”:

Współrzędność elementów zamiast klasycznej jedności. Złożona budowa zdań, ich nieprzejrzystość zamiast prostoty. Dowolne przestawianie elementów zamiast ich celowego układu. Wielość elementów ozdobnych, niekonstruktywnych, np. przymiotników. Powtarzanie podobnych, nie tych samych środków wyrazu. Celowa niejasność, wieloznaczność wysłowienia i zamierzona chwiejność jego działania. Łączenie dwu lub więcej rzeczywistości, np. materialnej i psychicznej, człowieka i przyrody, w niepodzielną całość; z czym wiąże się problem mieszania w romantycznym zdaniu rozmaitych czasów. Skłonność do świadomej przesady, działanie znakami, chęć wywołania nastroju⁵.

Właśnie takie tropy można wziąć na warsztat, by śledzić relację mody do literatury w tekstach XIX-wiecznych. Tu też rozpoznać można zbieżność między przywołaną wcześniej Modą Barthes'a a gramatyką literackiego wysłowienia. Jeśli bowiem uznać podstawową relację syntagmatyczną (związek główny podmiotu i orzeczenia, podstawową predykcję) za ekwiwalent neutralnej kategorii ubioru, to wszelka gramatyczna niekonieczność – elementy dookreślające zarówno jako kolokacje, jak i połączenia s frazeologizowane, także modulanty i określenia jakościowe – może już należeć do porządku mody. Każda (dająca

⁵ A. Banach, dz. cyt., s. 15.

retoryczne efekty) figura nadmiaru jest przykładem aktualizacji, a zarazem włączeniem elementów niekonstruktywnych w obręb opisywanego obiektu.

Stąd już niedaleko do budowania nastroju, do działania znakami (z ich kontekstową ekspozycyjnością), do świadomej przesady. Przesada ta natomiast, na co zwraca w innym miejscu uwagę Banach, ma swoje dekoratywne zasady w modzie dziewiętnastowiecznej – są bowiem „w dekoracji beztroskość historycznej stylizacji i przesadne pożyczki z przyrody”⁶.

Wszystko to jednak wiedzie nas ku pozorowi, który intryguje jako **wyznaczenie** i **przeznaczenie**, jako semiotyczne przeakcentowanie na tle elementów ułożonych w sposób tymczasowo utrwalony. Dziewiętnastowieczny projekt kapelusza szerszego niż ramiona to przecież po części efekt myślenia pragmatycznego, ale też – efekt modulowania w obrębie definiowania wyrazów, konstruowania syntagm i ich włączania w obszerniejsze porządki tekstowe. Zarówno bowiem kapelusz, jak i np. rękawiczki (choćby bledożółte jak u paryskiego Słowackiego⁷), to rozwiązania systemowe, a jednocześnie gest kreacji dokonywanej za sprawą wyróżnienia, ostentacji i wyzwalania idiosytylowych napięć w siatce tekstów.

Sprawę Juliusza Słowackiego, jego relacji do Mody i języka, prześledzimy na przykładzie *Fantazego* – dramatu, który jest tragedią z pozoru. Pozór ten będzie miał swoje odbłaski w postaciach, ich języku, a wreszcie – w aktualizacji mody, która tu (naturalnie) uzyska swą literacką aktualizację. Po tej analizie proponujemy rozbudowane *postscriptum*, w ramach którego przyjrzymy się temu, jak arabeskowa, kręta modowa nić przebiega przez utwory Charlesa Baudelaire’a (szczególnie *Paryski splin*). Traktujemy to jako swoiste dopowiedzenie, gdyż wkraczamy tu w żywioł innego języka i musimy poprzestać na próbach ukazania pewnych strategii pisarskich, a zaniechać ambicji analizowania alchemii języka poetyckiego. Aranżujemy więc w naszym tekście dialog między czytelnikiem-analitykiem ujęć mody Słowackiego a czytelnikiem-komentatorem modyowych refleksji Baudelaire’a. Oprócz wyczulenia na trendy w dziedzinie ubioru i stylów zachowań obu artystów łączy z pewnością skłonność do językowej wirtuozerii, zamiłowanie do łączenia z sobą skrajnych jakości stylistycznych i form gatunkowych – aż po groteskę i będącą na jej usługach poetycką kreskę arabeski. Obraliśmy taki kurs pomni na stałą dyspozycję Ryszarda Kazimierza

⁶ Tamże, s. 16.

⁷ Pisze o tym Jarosław Marek Rymkiewicz, próbując rekonstruować wydarzenia z roku 1841, a zwłaszcza z czasu pobytu Słowackiego w Paryżu (*Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 2014), a fragmenty listów poety z tego czasu – też w kontekście mody – zamieszcza Izabela Jarosińska w pracy *Moda polska i romantyczna* (Warszawa 2017).

Przybylskiego, który w niejednym tekście, wykładzie i rozmowie dokonywał inspirujących zestawień różnojęzycznych obszarów literackich, różnokształtnych stanowisk metodologicznych, rozmaitych dziedzin sztuki.

1. Ustawność świata (i ról) – moda i język w dramacie Juliusza Słowackiego

Skomplikowany pozór

W zasadzie można by uznać postać Fantazego za replikę dandyś⁸ – w takiej mierze, w jakiej respons jest zależnym wypadkiem jakiejś tezy. Każda bowiem odpowiedź ma w sobie pamięć pytania, która jednak mocuje się z aktualnością i performatywnością indywidualnej reakcji. Podobieństwo ma tu rolę podstawową, lecz jednak sedno tkwi w przetworzeniu, w lekkim odkształceniu wzorca (może w jego odbiciu?). Już pierwsza rozmowa z Rzecznickim eksponuje rolę sztafażu, wszelkich scenograficznych (sic!) detali, które – nawiązując pasjami do wielkich mitów, nadmiaru posiadania, do modnych ideowych fatalaszków – tworzą odpowiednią scenę do gry w pozór. Wizerunek jednak jest efektem tej gry, ponieważ to implikacje wywiedzione z gestów, stroju, stylu (pisanie listów) organizują porządek dalszych wątków w dialogach z kolejno dochodzącymi przedstawicielami arystokracji. „Lakier bajroński szatana” nie jest przecież jednak przekleństwem Dafnickiego – jest operatywną konsekwencją społecznego stanu rzeczy. Moda na elegancję, na egzaltację wywołuje silniejsze niekiedy dookreślenia w recepcji, niż to wynika z intencjonalnego działania podejrzewanej o dandyzm osoby. W tym przypadku przecież mamy do czynienia raczej z dystansem wobec oczywistości pewnych konwenansów (które się oplacają!) – to po stronie Fantazego – oraz z absolutnym etykietalnym, kompulsywnym, neurotycznym brakiem dystansu – po stronie choćby hrabiny:

Kaź zapędzić trzody
Na małą łąkę w ogrodzie... Niech stary
Anton... zapuści swoją sieć do wody
I sam pod wierzbą siądzie – obok pary
Chłopiąt plotących koszyki – jak w Tassie.
[...]⁹.

⁸ Zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Mała encyklopedia dandyzmu*, Poznań 1995, s. 52-53.

⁹ J. Słowacki, *Fantazy*, oprac. M. Ingot, Wrocław 1976, s. 12. Kolejne cytaty według tego wydania lokalizujemy w nawiasie po cytacie, posługując się skrótem F oraz podając numer strony.

Neuroza mody ma w sobie moc determinanty wobec wszystkiego, co ma charakter międzyludzki¹⁰. Nie dlatego, że istotnie określa charaktery, a dlatego głównie, że przez swoją ostentacyjną obecność zgłasza nieustanne pretensje do wyrażania czegoś fundamentalnego, choć jednocześnie nie sposób dociec, jakież to przekaz ze sobą niesie. Celowościowe czytanie mody, które choćby w kompleksach odbiorczych znajduje oparcie, daje w konsekwencji epizody podobne do tego, w którym „krzyż umyślnie krzywy [...] o mało co nie zabił pana. Ach, jaka, jaka z tym ogrodem biada!” (F, s. 14). Świat otaczający, by sprzyjał odgrywaniu ról, musi być ustawny, mieć znamiona scenografii. Elementy scenograficzne zaś – jak części ubioru – mają swój ekspozycyjny potencjał. Wystawione do pierwszego rzędu, oświetlone i opisane inicjują proces redefinicji nie tylko ze względu na siebie, ale – co tu niezwykle ważne – ze względu na wszystko pozostałe.

Fantazy jest postrzegany jako postać potencjalna z uwagi na zasoby, na skłonności i wygląd. Wykreował siebie – markę, na którą jest zapotrzebowanie, ponieważ wie, że moda jako przekształcony porządek rzeczy ma swoją cenę (choćby i pół miliona).

Dandyzm językowy¹¹ Słowackiego – wariacje

Moda w języku romantycznego poety reprezentowana jest licznie w *Fantazym* przez charakterystyczne ówczesne słownictwo. Zwraca na to uwagę Mieczysław Inglot we wstępie do dramatu, pisząc, że „Słowacki posługiwał się w *Fantazym* językiem żywym, przepojonym ówczesnymi wyrazami z dziedziny mody (*salopa, fontaż*), obyczajaju (*bałagała, fircynela, rapt, kwesta*) czy handlu (*zatradować, potrad, bankocetla*)”. Badacz wskazuje także na inną – bardzo nas tu interesującą – cechę języka tekstu: „anakolutyzną budowę zdań”¹² jako cechę składni poetyckiej w utworze:

Zdanie główne stanowi jedynie punkt wyjścia. Wątek myśli zawartej w zdaniu głównym jest celowo urywany na rzecz dygresji, którą poeta rozbudowuje za po-

¹⁰ Zob. W. Benjamin, *Pasaże*, pod red. R. Tiedemanna, przeł. I. Kania, posłowiem opatrzył Z. Bauman, Kraków 2005, 103 i nast.

¹¹ Zob. W. Szturc, *Juliusz Słowacki – Europejczyk i dandys (pomiędzy książką a garderobą)*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Zioliłowicz, Kraków 2000, s. 179. Autor podkreśla to, że Słowacki – jako twórca o niezliczonej liczbie autokreacji – jest przede wszystkim dramatopisarzem. W swoim szkicu podkreśla też, że moda była dla poety zjawiskiem niezwykle ważnym, czego dowody rozsiane są po biografii zarówno w odniesieniu do sposobu życia, jak i strojów czy języka literackiego.

¹² M. Inglot, dz. cyt., s. XXXVIII-XXXIX.

mocą zdań pobocznych. Zdania poboczne, przy pozorach swego oderwania się od głównego wątku, przy pozorach usamodzielnienia się, pełnią jednak ważną rolę w artystycznej koncepcji wypowiedzi złożonej. Ukazują nam one obraz narodzin myśli, pełne sprzeczności i wahań narastanie decyzji, którą bohater objawia z chwilą powrotu do głównego wątku¹³.

Anakolut jest więc tu elementem zdobienia, pewnym intrygującym (a jednak też operatywnym) elementem kreacji bohaterów. Podobną rolę przypisuje Inglot aluzji literackiej. W tym przypadku bowiem emocjonalność rozbudowanych wypowiedzi jest wzmacniana taką właśnie sfunkcjonalizowaną aluzyjnością, która jako żywo przypomina aluzyjność frazeologiczną na poziomie niekonieczności modulowania związku głównego w porządku syntagmatycznym (*prawdę powiedziawszy, krótko mówiąc* itp.). Anakolut to też element zdobienia ze względu na swoją nielogiczność, o czym wspomnieliśmy nieco wcześniej.

Dandyzm językowy Słowackiego można jednak udowodniać na innych przykładach. Jeden z nich podsuwa nam Jarosław Marek Rymkiewicz, pisząc o wielokrotnie udowodnionej w *Beniowskim* skłonności do metakomentarza, który odnosi się z niewątpliwym dystansem do tworzywa, do opisywanej postaci czy sytuacji (np. „Prześliczna strofa!”, „Wpadam w opisy znów i romanowości”). Innym jednak – tu cenniejszym – elementem języka jest, poświadczona wielokrotnie w *Fantazym*, figura swoistego retorycznego pozorów. Poza oczywistym nadmiarem słów w wypowiedziach postaci (zwłaszcza określeń różnorako nacechowanych barw!) pojawia się skłonność do powtarzania podobnych sformułowań. Hrabina zwraca się więc do Dafnickiego (akt pierwszy, scena IV):

Słyszałam,
Że pan jest mistyk... teraz się założe,
 Że pan jest mistyk... Ach! jak ja się bałam,
Że Pana znajdę mistycznym... (F, s. 11)

W innym miejscu Idalia, dialogując z Janem, mówi (akt drugi, scena III):

[...] Słuchaj... ja jestem kobieta:
 To, co mam w sercu – to widzisz i w oku,
Wzgardę – ogromną wzgardę – błyskawicę!
 Otóż... tą wzgardą – z tą wzgardą... o Boże...
Z tą wzgardą ja tu wpadłam w nawałnicę
 Nieszczęścia... [...] (F, s. 66)

¹³ Tamże, s. XXXIX.

Zaciekawiać może fakt, iż powtórzenie dotyczy zwykle jednej kategorii, która jest niejako doprecyzowywana w wypowiedzi. Nie dzieje się to jednak za sprawą jakiejś wyraźnej korekty, a raczej dzięki eksponującemu zwielokrotnieniu i mechanizmowi syntagmatycznego zapośredniczenia. To ostatnie polega – najprościej rzecz ujmując – na ukazaniu różnej łączliwości elementu języka, by tym samym niuansować jego semantykę. Wiadomo bowiem, że systemowa łączliwość nie jest zasadniczo tożsama z łączliwością uzualną – elementy językowe (jak elementy ubioru) mają swoją potencjalność, ale też mają swoje użycia. Każda taka sytuacja powtórzenia jest powodem akcentu, podobnego raczej przebieraniu się słowa niż jego statycznej wystawie.

Przeгляд nadmiarowości w tekstach Słowackiego posłużył Rymkiewiczowi do zilustrowania tezy o kryzysie języka romantycznej poezji¹⁴. Rozproszone w *Fantazym* fragmenty ośmieszające egzaltację, podkreślające dystans do stylów wysłowienia, to oznaki tego właśnie kryzysu, którego efektem było zwątpienie w zdolność do poetyckiego wyrażenia siebie.

Parafrazując nieco rozpoznania badacza, można przyjąć, że im wyższy stopień sfrageologizowania języka poetyckiego, tym większa jego podatność na układy przypadkowe, groteskowe, prześmiewcze i swobodne. Stąd niedaleko już do dandyzmu, choć i niewiele dalej do melancholii. Jeśli jednak w modowej ostentacji tkwi jakiś dumny smutek, jeśli ekspozycja ma w sobie coś z symptomu, to może i semantyka wypowiedzi i ubioru ma swoje kolejne wspólne cechy.

Zdecydowanie bowiem przypomina się tu znów skondensowana myśl Barthes'a, według którego ubiór (jak tekst) to określony sposób transponowania na znaki tego, co podlega ostatecznie tylko standaryzowanej lekturze. Każde odstępstwo jest tu figurą sensu, ponieważ w modzie (jak w literaturze) postępuje się modyfikację jako efekt kreacji.

Jeśli Moda i język to dwie antropomorfizujące dyspozycje, to najsilniej ich działanie widać tam, gdzie pojawiają się kategorie graniczne. W związku z tym możemy się też zastanowić nad ubiorem, który maskuje cielesność, ukrywa rozkład czy też rozwiewa wątpliwości kategorialne. Ubiór implikuje krój, a ten z kolei (jak modele składniowe w języku) ma swoją charakterystykę dystrybucyjną, ma też określone style odbioru.

¹⁴ Zob. J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 51 i nast.

Modowe krawędzie – zaświat

Jeśli zaś moda jest satyrą na miłość¹⁵, to nie sposób znaleźć wyraźniejszego oponenta wobec miłości niż śmierć. Ten pozór sylogizmu (moda jest sprzymierzeńcem śmierci?) stanowi tu anons przetrąconej logiki w przypadku odniesień – przykładowo – do postaci z trupy Wolanda (z *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa). Główna jej postać odznaczyła się zrazu wymownością, ale taką właśnie, która – choć trudno jej nie zauważyć, nie podziwiać, nie re-spektować – zdawała się nie mieć właściwości:

[...] Nosił drogi szary garnitur i zagraniczne półbuty pod kolor. Szary beret włożył zawadiacko na bakier, a pod pachą trzymał laskę z czarną gałką w kształcie głowy pudła. Na oko – czterdziestka z okładem. Usta jakieś krzywe. Gładko wygolony. Brunet. Prawe oko czarne, lewe – niespodziewanie zielone. Brwi czarne – jedna wyżej, druga niżej. Krótko mówiąc, cudzoziemiec¹⁶.

Cudzoziemiec rozpoznany po stroju i po języku ma z jednej strony przywileje (jest nie stąd – ma prawo się nie orientować), z drugiej zaś – przynależną bierność. Tę drugą kwestię należy rozpatrywać nie w odniesieniu do bezpośredniego zaangażowania w coś. Jest to raczej brak oczekiwań ze strony miejscowych. Taka postać może się nie angażować w sposób systemowy, ponieważ tego systemu jeszcze nie pojęła, przez co bywa podatna na wpływy czy manipulację. Obyczaj nakazuje wobec takich osób uprzejmą ostrożność, pewien rodzaj pobłażania i – przede wszystkim – kurtuazję. Ta ostatnia jest synonimem elegancji w sytuacjach, które mają swoje standardowe wykładniki. Zdecydowanie gorzej jest wówczas, gdy ów cudzoziemiec daje świadectwo ponadprzeciętnej wiedzy, albo jego zachowanie przeczy regule niezorientowania. Najgorzej – gdy zaczyna wieszczyć (choćby o utracie głowy).

Także Słowacki był cudzoziemcem w Paryżu, w którym napisał dramat *Fantazy* (choć trudno owo napisanie – co nie mniej interesujące – precyzyjnie umieścić w czasie). W tym też Paryżu był postacią oryginalną, której strój wskazywał na chęć odróżnienia się. Izabela Jarosińska przytacza fragment listu do matki, w którym (około dekadę przed ukończeniem *Fantazego*, 30 lipca 1832 roku) poeta pisze, tłumacząc się ze swojego oryginalnego stroju:

[...] Po przeczytaniu romansu *Pelham* przez pana Bulwer, z zamyślenia oswaldowskiego, przeszedłem trochę do dandyzmu – i dziś właśnie udała mi się moja rola w ogrodzie Tuilleries: pierwszy raz ubiorem zwróciłem oczy dam – bo miałem

¹⁵ Zob. W. Benjamin, dz. cyt., s. 108.

¹⁶ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. L.A. Przebinda, G. Przebinda, I. Przebinda, Kraków 2016, s. 13.

białe szarawarki, kamizelkę białą kaszmirową, w ogromne różnokolorowe kwiaty, tak jak dawne suknie damskie, i kołnierz od koszuli odłożony – do tego dodacie laseczkę pozłacaną z główką i glansowane rękawiczki, [...] I zapytasz zapewne Mama, dlaczego to robię? Oto dlatego, iż raz zostawszy poetą, chcę ujść powszechnej nagany, która nasz ród wystawia jako opuszczony i niedbały [...] ¹⁷.

Strój ten jest zgoła przeciwstawny temu, który miał na sobie poeta bez mała dziesięć lat później, gdy zmierzał ulicami Paryża na pojedynek z niejakim Ropelewskim – Słowacki (jak podaje Rymkiewicz¹⁸), ubrany na czarno, w bladeżółtych rękawiczkach, szedł stanowczo w stronę Ogrodu Luksemburskiego. Cudzoziemiec zaangażował się, ale na swoich warunkach.

Z tych obrazów wyłania się niestrudzenie związek między literaturą a modą, ale w osobliwej relacji do człowieka jako takiego. Jeśli bowiem – jako się rzekło – moda jest sprzymierzeńcem śmierci, to w każdej modowej ekspozycji tkwi jakiś element ostateczności. W tle pozostaje to wszystko, co semiotycznie spowszedniałe, co aktualnie nieaktywne, a na pierwszym planie widnieje eksponent, cudzoziemiec, ten, który dokonał przemieszania elementów, który zmienił porządek.

Przypomnijmy tu jeszcze fragment dialogu, w którym Fantazy szkicuje – rzecz by można –hydrauliczno-mechaniczny obraz kobiety:

[...]

HRABINA

[...] Jakież są więcej kobiety?...

FANTAZY

Najwięcej – blade są – i bardzo chore...

Ruiny kobiet... resztki Karlisbadu,

Wód stalaktyty – zgasłe Wezuwiusze.

HRABINA

Zacytuj mi Pan jedną dla przykładu!

FANTAZY

Ach, jest tam, chora do głębi – na duszę,

Znajoma Pani – hrabina Idalia,

¹⁷ I. Jarośnińska, *Moda polska i romantyczna*, Warszawa 2017, s. 104–105. Na temat obowiązującej w tym czasie mody męskiej pisała L. Nalewajska w pracy *Moda męska w XIX i na początku XX wieku. Fashionable, dandys, elegant*, Warszawa 2010 (zob. zwłaszcza rozdział: *Mężczyzna od stóp do głów, czyli dopełnienie męskiego ubioru*, w którym autorka wskazuje na obowiązkowe – „zgodne z wymogami dobrego smaku i etykiety” – „detale garderoby: kapelusz, rękawiczki, laseczka, fajka czy monokl”, s. 109 i nast.).

¹⁸ Zob. J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 8 i nast.

Rodzaj pani Stael – machina parowa,
Pisząca listy...

HRABINA

Czy ładna?...

FANTAZY

Jej talia

Jest do połowy, a szyi... połowa
Bez kości-sprężyn... samą siłą skrętu
Idącą naprzód – zresztą w oczach cała –

HRABINA

Piękne?

FANTAZY

Dwie czarne plamy atramentu
Na prześcieradle białym...

(F, s. 42–43)

Ekstrawagancja ma tu jednak korzenie w wyrachowaniu i żonglerce słownej. Kunszt, z jakim piękno przetłumaczone zostaje na niecodzienne połączenia kategorii, na językowy pozór egzotyki, stanowi tu ponownie o dandyzmie językowym – głębiej, zdaje się, motywowanym, aniżeli tylko arystokratycznym obyczajem. Ostentacyjność ozdób – jak balansowanie na krawędzi kiczu w doborze biżuterii – daje w konsekwencji dystans, który pozwala Fantazemu projektować czyjeś emocje, zmieniać akcenty, a jednak (w pewnym sensie) odczuwać znudzenie.

Fantazy ma styl, ma też pieniądze. W prostym ujęciu struktury fabularnej jest wyposażony w czynniki sprawcze, ponieważ sfraczeologizowane środowisko arystokratycznego życia potrzebuje innej łączliwości. Łączliwość ta jest nadmiarowa, a układ elementów pozornie nielogiczny. Ostatecznie jednak najsilniej nośna jest figura arabeski, bo w tym wyeksponowaniu tkwi siła przekonania.

Nie znaczy to wcale, że ta siła oznacza celowość. Oznacza przede wszystkim ironię, chwilową możliwość podporządkowania sobie pozornie nieprzystających elementów. W takiej perspektywie można postrzegać składnię dziewiętnastowiecznego tekstu (stylizowanych literackich aluzji), a także mody ubraniowej – oba zjawiska bowiem mają potencjał aktualizacji tego, co systemowe. Wobec tego krótka historia kapeluszy może być opowieścią o literaturze, a dandysowski spleen – tych kapeluszy elegią.

2. „Zygzakowata fantazja” – prozy poetyckie Charles’a Baudelaire’a

Jeśli w XIX stuleciu zrodziła się moda na poematy prozą, to z pewnością *Paryski splin* Baudelaire’a wydatnie przyczynił się do wzmocnienia siły oddziaływania takiego estetyczno-, ba filozoficzno-literackiego trendu. Kreator tego nurtu na modzie znał się świetnie – zarówno jako jej praktyk, jak i teoretyk. Dał tego dowody nie tylko we wspomnianym cyklu, ale także w quasi-diariuszowych i autobiograficznych zapiskach umieszczonych w *Moim obnażonym sercu* oraz *Racach*. Przywołując dalej wyimki z tych utworów, nie aspirujemy do miana ich analityków, gdyż wówczas należałoby się zmierzyć z oryginalnymi, francuskojęzycznymi edycjami. Pracujemy więc na przekładach Ryszarda Engelkinga¹⁹, Andrzeja Kijowskiego i Joanny Guze²⁰, wydobywając z nich – na zasadzie luźnych i komentowanych notatek – okruchy dotyczące różnych przejawów mody. Przy czym interesują nas nie tylko portrety elegantów i elegantek, ale także wzmianki o modnych lokalach czy popularnych tendencjach dotyczących stylów zachowań i sposobów spędzania wolnego czasu, wreszcie intrygujące sposoby odnoszenia przez poetę kategorii mody do kwestii społeczno-politycznych, adaptowania jej na potrzeby historiozoficznych rozważań.

„Posiekaj ją na drobne kawałki” (P, s. 237)

Tak pisał w 1862 roku Baudelaire do redaktora czasopisma literackiego „La Presse”, przekazując do publikacji pierwsze dwadzieścia ogniw *Paryskiego splinu*. Owo „ją” odnosiło się do jednego z określeń utworu jako „zygzakowatej

¹⁹ Ch. Baudelaire, *Paryski splin*, przeł. i oprac. R. Engelking, Gdańsk 2008.

²⁰ Ch. Baudelaire, *Race* oraz *Moje obnażone serce*, w: tegoż, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. i oprac. A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 253-270, 271-303. Kijowski zwraca uwagę, że formuła „dzienników” ma charakter umowny i została użyta na określenie luźnych notatek odnalezionych w papierach po śmierci pisarza (s. 247). Z kolei R. Okulicz-Kozaryn zwraca uwagę, iż Baudelaire’owi przyświecało przy sporządzaniu tych zapisków ulokowanie w cieniu *Wyznań* J.-J. Rousseau jako „błędnych”. Chciał bowiem „«pokazać człowieka w całej prawdzie jego natury», człowieka, czyli samego siebie. Inspirację zaczerpnął z zapisków Edgara Allana Poe, od niego też przejął tytuł – *Mon couer mis à nu* (*Moje obnażone serce*). W tej zapowiedzi szczerości nie miało być żadnego podstęp” (R. Okulicz-Kozaryn, dz. cyt., s. 77). Dalsze cytaty z *Paryskiego splinu*, *Rac* oraz *Mojego obnażonego serca*, a także z eseju *Malarz życia nowoczesnego* (w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przeł. J. Guze, komentarz i przyp. C. Pichois przeł. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2000) lokowane będą w nawiasach. Kolejnym utworom odpowiadają skróty: P, R, Mo, Mal. Ponadto podawane będą numery stron.

fantazji" (P, s. 237). Napisaną rzecz porównywał również do „węża" (P, s. 237), do czegoś pozbawionego początku i końca, bo „wszystko w nim jest, po kolei i na zmianę, początkiem i końcem, głową i ogonem" (P, s. 237). Autor wypracował dzięki takiemu podejściu niezwykle szeroki margines swobody, którą oferował sobie (kiedy chce, może przerwać swoje marzenia) i czytelnikowi (w dowolnym miejscu może zawiesić lub zakończyć akt lektury). W tym samym liście-dedykacji zawarł jeszcze jeden ważki autokomentarz, który warto przytoczyć w całości:

Któż z nas, w dniach górnych ambicji, nie marzył o cudzie prozy poetyckiej, muzycznej, choć pozbawionej rytmu i rymu, dość giętkiej, ale i wystarczająco kanciastej, aby oddać liryczne porwy duszy, falowanie marzeń i nagłe drgnięcia sumienia? (P, s. 238).

Pierwiastki duchowe, marzenia, odgłosy sumienia w jednym – oto jak pojemnej formy szukał Baudelaire. Sądźmy, że podobny zamiar przyświecał mu w *Racach* i *Moim obnażonym sercu*. W drugim z „dzienników" (w ramach rozbudowanej parentezy) deklaruje: „(Myślę rozpocząć *Moje obnażone serce* od byle czego, byle jak, i ciągnąc z dnia na dzień, zależnie od przygodnego natchnienia i okoliczności, byle tylko natchnienie było żywe)" (Mo, s. 271). Serce byle czego, byle jak wyrażone, byle gdzie ulokowane – znów stawką jest szerokie otwarcie na siebie, na drugich, na otoczenie. Z kolei w *Racach* tytułowa formuła znajduje takie oto rozwinięcie: „Rozkosze duchowe i fizyczne, jakie dają burza, elektryczność i piorun, podzwonne miłosnych mrocznych wspomnień z dawnych lat" (R, s. 259). Twórca – chciałoby się powiedzieć – musi być czuły niczym seismograf. Jego pisarstwo ma wychwycić najdrobniejsze niuanse. O nich mowa jest także w jeszcze jednej autodefinicji – tym razem z listu do Sainte-Beuve'a ze stycznia 1866 roku, odnoszącego się do *Paryskiego splinu* – „Ale takie drobiazgi, jeśli mają być jednocześnie przejmujące i lekkie, są trudne do sfabrykowania!" (P, s. 242). Widać w tym wyraz pewnego artystycznego samoograniczenia, polegającego na takim podejściu do materii pisarskiej obróbki, które pozwalałoby uniknąć – w miarę możliwości – pułapek (auto)kreatywności. W tak pomyślane wyznania i obserwacje wpłatanie będą uwagi o modzie. Jest więc ona częścią poważniejszej batalii o danie wyrazu nowoczesnemu życiu i miejscu, jakie zajmuje w nim (czy o jakie się stara) sztuka i artysta.

Kto wie, czy jeszcze wymowniej o swoich zmaganiach z chimeryczną naturą nowoczesności nie pisze Baudelaire w trzydziestym drugim ogniwie *Paryskiego splinu*, zatytułowanym *Tyrs* i dedykowanym Franciszkowi Lisztowi. Tytułowy „tyrs" to „w sensie duchowym i poetyckim [...] sakralny emblemat w dłoni kapłanów lub kapłanek", ale „fizycznie jest to tylko

kij, zwykły kij, drąg od chmielu, pręt od winorośli, suchy, twardy i prosty” (P, s. 119). Istota „tyrsu” polega jednak na jego ścisłym splocie z gałązkami i kwiatami, które „igrają i swawolą w kapryśnych meandrach” (P, s. 119) wokół owej prostej tyczki. Dalej narrator uznaje tak rozumiany „tyrs” za obraz pracy artystycznej węgierskiego kompozytora i pianisty, a my śmiemy twierdzić, że jest to równocześnie aluzja Baudelaire’a do własnych poszukiwań i wysiłków. Czyż mógł nie myśleć o sobie i swoim, tworzonym właśnie dziele, gdy rozwijał egzegezę „tyrsa” w takich słowach: „Linia prosta i linia arabeski, zamysł i wyraz, nieugiętość woli, giętkość słowa, jedność celu, różnorodność środków, wszechpotężny i niepodzielny amalgamat geniuszu” (P, s. 121)? Mało tego, czy nie wolno nam tej zwięzłej formuły artystycznego geniuszu romantycznego muzyka (i przemyconej autocharakterystyki nowoczesnego poety) odnieść do późnej twórczości romantycznego poety, który w *Fantazym*, a także w innych późnych dramatach i wierszach, rozświetlał gmach mistycznej, genezyjskiej wykładni dziejów fajerwerkami poetyckich obrazów?

Arabeska i kaprys – te dwie nazwy powracają na kartach *Paryskiego splinu* i *Rac*. W drugim z dzieł właśnie arabeska uznana została za „rysunek najbardziej uduchowiony”, „ze wszystkich najbardziej idealny” (R, s. 255, 256). Z kolei w *Moim obnażonym sercu* lapidarnie scharakteryzowany zostaje kunszt Liszta, szerzącego „kult wzmożonego odczucia, wypowiadającego się w muzyce” (Mo, s. 291). Kaprys pozostaje nieodłącznym atrybutem Mody, która tak się przedstawia w dialogu ze swą – jak twierdzi – siostrą: Śmiercią, czyli w jednym z ogniw *Dziełek moralnych* Giacomo Leopardiego, pochodzących z lat dwudziestych XIX wieku: „ludzie [...], żeby mi ulegać, [...] godzą się drzeć z chłodu i rozptywać z żaru zależnie od mego kaprysu, [...] i wszystko robić na sposób, jaki im narzucam, choćby im to przynosiło jedynie szkodę”²¹. Nie daleko więc od kaprysu do nakazu, od swobody do pęt, a także od mody do śmierci, od żywej elegancji do trupiego zastygnięcia. Idealny i uduchowiony rysunek wielkomięjskiego makro- i mikrokosmosu w prozach poetyckich oraz osobistych zapiskach Baudelaire’a ma za zadanie podołać szerokiej skali doświadczeń zarówno mieszkańca tejże metropolii, jak i w ogóle człowieka z całą jego wielkością i mizериą.

²¹ G. Leopardi, *Rozmowa Mody ze Śmiercią*, w: tegoż, *Dziełka moralne*, przeł. i oprac. S. Kasprzysiak, Kraków 1979, s. 27.

„Kapelusze przypominają o głowach” (P, s. 254)

Próbkę odtworzenia pokazują zapisane na kartach *Paryskiego splinu* zaczynamy od ogniwa, które utknęło w fazie projektu, wykroju i nie trafiło na wybieg dzieła drukowanego (jest przytaczane przez edytorów dzieła, za nimi przez Engelkinga, w strefie *Aneksów*). Idzie o *Notatki do „Elegii kapeluszy”*. Niemal dwustronicowy brulion potwierdza celność obserwacji Rogera Caillois z 1937 roku, przywołanej przez Waltera Benjamina w „plik” *Pasaży poświęconym modzie*: „Współczesność pociąga go tak dalece, że – podobnie jak Balzac – Baudelaire interesuje się najbliższymi szczegółami mody i ubioru”²². Detalom, drobiazgom kapeluszonej konfekcji poświęcone są wspomniane *Notatki*. Szkic utworu stwarza także okazję do podglądnięcia warsztatu pisarza konstruującego swoje prozy poetyckie. Mamy więc serię wyliczeń, które dają efekt katalogu całej gamy nakryć głowy, feerię ich nazw oraz określeń ich części składowych (budka, rondko, denko, główka, czepek, toczek, kapelusz marynarski, beret szkocki), a dalej niemałą kolekcję przeznaczonych dlań ozdób: „fałdy, riuszki, skosy, lamówki”. Zaraz po sekwencji „zdobień” zmienia się poetyka notatek, przypominających już do końca coś w rodzaju didaskaliów przyszłego utworu.

Jeden z planowanych (i wyróżnionych graficznie) urywków dotyczy głów, których nakryciom poeta poświęcił te notatki: „Kapelusze przypominają o głowach, tworzą niby-wystawę głów. Gdyż każdy kapelusz, przez swą odmienność, przywodzi na myśl inną głowę i stawia ją przed oczyma duszy. Ścięte głowy” (P, s. 254). Cóż miałyby być konsekwencją z tych dwóch zdań? Spróbujmy wysunąć dwa przypuszczenia. Pierwsze wynika ze skojarzenia ściętych głów z efektem pracy gilotyny, widzianej tutaj w roli sygnału wywoławczego żywiołu rewolucji, która nowy – projektowany jako wspaniały – świat funduje na likwidacji starej formacji. Moda, ujęta pod postacią korowodu zmieniających się nakryć głowy, stanowiłaby wykładnię dziejów, których stawką jest nie tyle postępek, co zmiana dla samej zmiany. Drugi domysł dotyczyłby swoistej alchemii procesów uruchamianych przez stroje i mody, które kierują naszą uwagę w stronę niebezpiecznie bliskiego, sygnalizowanego już przez nas, sąsiedztwa mody i śmierci. Na poparcie takiej prawidłowości można by przywołać wypowiedzi Waltera Benjamina i Giacomo Leopardiego. Pierwszy z nich zauważa, że „moda nigdy nie była niczym innym jak tylko parodią pstrokatych zwłok, prowokowaniem śmierci przez kobietę i gorzkim, przyciszonym dialogiem

²² W. Benjamin, dz. cyt., s. 107.

z rozkładem”²³. W dialogu włoskiego poety Moda przechwala się swej siostrze Śmierci: „wniosłam na świat takie potrzeby i takie zwyczaje, że samo życie, zarówno pod względem ciała, jak i ducha, bardziej jest już martwe niż żywe”²⁴.

Tak oto zaniechana *Elegia kapeluszy* staje się sugestywną arabską myślową, arabską brulionu i brulionem arabski, zaproszeniem do domysłów, prowokacją wymierzoną w nas wszystkich, którzy – w taki czy inny sposób – gonimy za modą...

„Obcisła jedwabna sukienka, jasna i różowa” (P, s. 82)

W takiej sukience „piękna Dorota”, „niesłychana kokietka” (P, s. 82) przemierza pustą ulicę nadmorskiej miejscowości w porze sjęsty. Róż sukienki, czerwień parasolki, krwista szminka, niemal granatowe włosy, ciężkie kolczyki. Słowem: „leniwa triumfatorka” (P, s. 82). Modna, starannie dobrana kreacja – na tym skupiona jest uwaga narratora dwudziestego piątego ogniwa *Paryskiego splinu*. Ponadto wyłuskuje detal, za pomocą którego bohaterka prozy wyłamuje się ze zuniformizowanego szablonu. Chodzi o bosc stopy. Bohaterka zrezygnowała z trzewików, „choć już nie jest niewolnicą” (P, s. 82). Dorota manifestuje swą urodę. Spacer po opustoszałym mieście jest w gruncie rzeczy jeszcze jedną okazją do samozachwyty, do sprawdzenia, jak działają wszystkie modowe atrybuty: „kroczy harmonijnie, [...] jakby w oddali widziała lustro odbijające jej ruchy i urodę” (P, s. 82). Wszystko to jest jednak zaledwie ekspozycją kwestii w tym ogniwie zasadniczych, które Baudelaire przywołuje za pomocą prostych, ale niezwykle nośnych i wymownych chwytów – trzech rozbudowanych pytań i przejmującej, na swój sposób demaskującej puenty.

Pytania pozornie dotyczą celu kroczącej elegantki, w istocie obnażają mechanizmy rządzące zachowaniem zarówno amatorów jej urody, jak i skłaniające ją samą do codziennego opuszczania „chatki, urządzonej z taką kokieterią, pełnej mat i kwiatów, które niewielkim kosztem przemieniły ją w prawdziwy buduar” (P, s. 83). Oni szukają rozrywki i są gotowi płacić za usługi profesjonalnej kokietki. Ona przy okazji chłonie opowieści o tym, jak wygląda blichtr paryskich balów maskowych i jak noszą się tamtejsze damy. Oni dzielą się doświadczeniem, ona „musi ciuć piast do piastra na wykup młodszej siostry” od skąpego Pana, dla którego liczy się tylko jedno: „piękno dukatów” (P, s. 83). W ten sposób modne rekwizyty, dbałość o strój i wygląd, skupienie na tym, co zewnętrzne, stały się dla autora *Paryskiego splinu* narzędziem, za pomocą któ-

²³ Tamże, s. 92.

²⁴ G. Leopardi, dz. cyt., s. 28.

rego wywraca iluzję, będącą zasadniczym efektem ich zastosowania. Misterna kompozycja, zwięzłość, dobór wyrazistych elementów ubrania i stylu bycia wystarczyły, aby postawić wielki znak zapytania, by zakwestionować reguły rządzące tym światem, a zarazem nie popaść w ton moralisty odbywającego sąd i wydającego wyrok na współczesne zakłamanie i obłudę.

Proza poetycka poświęcona pięknej Dorocie każe na chwilę zatrzymać się nad tematem tyleż w pisarstwie francuskiego artysty oczywistym, co stale domagającym się odczytań. Chodzi o problem nowoczesnego wielkomiejskiego tłumy i relacji, w jakie wchodzi z nim artysta. Warto w tym miejscu odwołać się do wzmianek na temat tego fundamentalnego (dla nowoczesnej metropolii) zjawiska, zamieszczonych w *Racach*. Znajdujemy tutaj ujęcia naznaczone dużą dozą niepokojącej ambiwalencji – od zachwyty do pogardy. Mowa jest więc o „przyjemności znajdowania się w tłumie”, będącej „tajemniczym wyrazem rozkoszy, jaką sprawia pomnożenie liczby” (R, s. 253). W innym miejscu Baudelaire akcentuje swoją nieprzystawalność do wielkomiejskiego zbiorowiska („jestem [...] nieprzystający”; „zagubiony w tym chamskim świecie, potrącany przez tłum”, R, s. 268) i za pomocą trzecioosobowej narracji kreśli obraz człowieka, który można chyba uznać za jeszcze jeden zakamuflowany autoportret pisarza skazanego na obcowanie z ciżbą przechodniów i czerpiącego z tego doświadczenia zgoła perwersyjną przyjemność oraz poczucie wyjątkowości (ubrane w prowokacyjną deklarację o własnej wyższości):

Pewnego wieczora, człowiek, który ukradł losowi kilka godzin rozkoszy, pochłonięty przyjemnością trawienia, zapomniawszy – na ile się da – o przeszłości, zadowolony z terażniejszości i obojętny co do jutra, upojony swym spokojem i dandyzmem, dumny, że nie upadł tak nisko jak ci, których widzi przechodzących, zapatrzony w dym swego cygara, mówi sobie: „Co mnie obchodzi, dokąd dążą te istoty obarczone sumieniem?” (R, s. 268).

Dandyzm staje się w tym miejscu zarówno zewnętrzną oznaką (palenie cygara oraz – jak można się domyślać – ze smakiem dobrany strój) odrębności, jak i sygnałem wyrażającym osobność podmiotu, dowodem i manifestacją woli odróżnienia się od reszty śmiertelników. Pedantyczna garderoba, wystudowane pozy i gesty dają – przynajmniej na krótki czas, na chwilę obecną – namiastkę niezależności i wolności. Jak pisze Radosław Okulicz-Kozaryn: „W jego wypadku to nie tło decydowało o sylwetce. Dandyzm miał dla niego wartość samoistną. Zajęcie się strojem oznaczało moralny stosunek do życia”²⁵. Masy

²⁵ R. Okulicz-Kozaryn, dz. cyt., s. 80.

przechodzących, mijanych i potracających były jednak punktem odniesienia. Także dla twórczości.

Tłum daje bowiem także lekcję sztuki, a jednym z jej chwytów jest moda, która wprawia w ruch maszynę „maski i maskarady”. O tym wszystkim traktuje dwunaste ogniwo *Paryskiego splinu* zatytułowane po prostu *Tłumy*. Pierwszy akapit tego utworu:

Nie każdy potrafi pławić się w wielkomięskim tłumie: rozkoszować się nim to sztuka; i ten tylko może łyknąć haust witalności na rachunek rodzaju ludzkiego, w kogo wróżka tchnęła w kołysce pociąg do maski i maskarady, nienawiść do własnego domu i pasję podróżowania (P, s. 35).

Dalej – w toku lektury *Tłumów* – okaże się, iż w ten sposób tworzy się jeszcze jedną genealogię „aktywnego i twórczego poety” (P, s. 35), który posiadał tajniki równoczesnego używania tłumy i samotności. Nazwany zostaje „pogrążonym w tłumie samotnym wędrowcem” (P, s. 35), co odsyła – jak podkreśla w komentarzu polski tłumacz utworu – do bohatera i narratora *Marzeń samotnego wędrowca* Jeana-Jacquesa Rousseau (P, s. 197) i pogłębia problematykę filozoficzno-estetyczną (kwestia podmiotowości oraz melancholijnego spojrzenia, które poszukuje metafory²⁶) wynikającą z relacji ja – świat. Dla nas najistotniejszy jest jednak ten fragment prozy poetyckiej, w którym mowa jest o „świętej prostytutce duszy” oraz o poznaniu „febrycznych rozkoszy” (P, s. 35). Tak wyposażony poeta zdolny jest wychwycić i spożytkować w swej twórczości wszystkie drgnienia zbiorowych fascynacji i trendów. Przetwarza w dzieło sztuki zmienne preferencje tłumów, podatnych na modne tendencje dotyczące strojów, lokali, w których należy bywać, form rozrywki. Szlachetna prostytutka owocuje artystycznymi osiągnięciami, a ich twórca nie wpadł w pułapkę alienacji.

„Mam więc prawo przeglądać się w lustrze” (P, s. 136)

– odpowiada naznaczony szkaradnym wyglądem adresat pytania, skierowanego doń przez zniesmaczonego narratora *Lustra*. Ten mówi wprost: „widok własnego odbicia może sprawić panu jedynie przykrość” (P, s. 136). Zaczepiony powołuje się w swej ripocie na postanowienia rewolucji francuskiej (równość obywateli), a dla własnego sumienia rezerwuje ocenę, czy efekt oglądu sprawia mu przyjemność czy przykrość. Narratorowi pozostaje ironiczna pu-

²⁶ P. Śniedziewski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011 – szczególnie podrozdział *Zielnik Rousseau* (s. 20-39).

enta: „Zdrowy rozsądek był oczywiście po mojej stronie, ale on miał za sobą ustawę” (P, s. 136). W komentarzu Engelkinga czytamy: „Poemacik Baudelaire’a, miast szydzić z pychy, szydzi z demokracji” (P, s. 220). Pośrednio poeta wskazuje przecież na jeden z fundamentów silnego statusu mody w świecie nowoczesnym – jawi się ona jako jeden z wykwitów przemian politycznych, ustrojowych, a może nawet cywilizacyjnych. Równocześnie jej mechanizmy napędzające i stale podsycające korowód zmian dobrze nadają się do opisu zjawisk charakterystycznych dla życia politycznego i obiegu idei oraz myśli w drugiej połowie XIX wieku, a także i dzisiaj.

Mówiąc wprost: idee – w ujęciu Baudelaire’a – bywają niejednokrotnie modnymi fatalaszkami historii. Ofiarą ich uroku padał w przeszłości narrator *Paryskiego splinu*, do czego – niby mimochodem – przyznaje się w przedostatniej prozie z tego tomu, noszącej tytuł *Bijmy biednych*. Zanim przeszedł do prezentacji przewrotnej lekcji równości (w jej ramach zacznie okładać ciosami napotkanego żebraka, aby sprowokować go nie tylko do samoobrony, ale ataku – w ten sposób faktem stać się miała równość wszystkich ludzi), wspomina fakt sprzed szesnastu laty: „Przez dwa tygodnie tkwiłem w swoim pokoju, ślęcząc nad książkami modnymi w tamtych czasach [...]; mam na myśli książki traktujące o tym, jak w ciągu doby uczynić ludzkość szczęśliwą, mądrą i bogatą” (P, s. 167). Z komentarza Engelkinga dowiadujemy się, że w latach 1848-1849 autor *Kwiatów zła* pasjonował się życiem politycznym, co znalazło wyraz w sympatyzowaniu z socjalistami i republikanami, a nawet w czynnym udziale w ulicznych rozruchach z lutego i czerwca 1848 roku (P, s. 229). Z perspektywy roku 1865 (czas powstania poematu) dokonuje ironiczno-groteskowego odwrócenia idei, które odurzyły go przed laty niczym modne kreacje, które potrafią zawładnąć wyobraźnią, w ogóle umysłami całych zbiorowości. Opisując w poemacie *Bijmy biednych* fantasmagoryczną scenę bójki z ubogim, Baudelaire chce jakby podkreślić, do jak skrajnych postaw i metod trzeba się uciec, aby zachować niepodległość oceny reguł rządzących życiem społecznym.

Baudelaire na sobie samym przećwiczył sposób i skutki funkcjonowania tego, co dziś nazywamy modami intelektualnymi, czy trendami ideowo-politycznymi. Podejmuje tę kwestię także w eliptycznych notatkach na kartach *Mojego obnażonego serca*. Czytamy tam:

Moje odurzenie w 1848.

Jakiego rodzaju było to pijaństwo? Smak zemsty. Naturalna przyjemność burzenia.

Upojenie literackie; wspomnienie lektur.

[...]

Rok 1848 był zabawny tylko dlatego, że każdy tworzył wtedy utopie jak zamki na piasku (Mo, s. 273-274; rozstrzelenie Baudelaire'a).

Przytaczamy te tyleż enigmatyczne, co wymowne sentencje, aby uwypuklić jedną z charakterystycznych dyspozycji francuskiego artysty – skłonność do odzierania siebie i swoich współczesnych ze złudzeń, połączoną z dogłębną diagnozą ulegania zbiorowym emocjom, modnym poglądom, chodliwym lekturom. Poddajemy się więc dyktatowi zmian w celu zapewnienia sobie przyjemności. Okazuje się, że „w każdej zmianie jest coś niegodziwego i przyjemnego zarazem, coś z wiarołomstwa i przeprowadzki” (Mo, s. 273). Wychodziłoby na to, że proces rozwoju przypomina węzeł nieokiełznanych i wewnętrznie sprzecznych żywiołów. Moda zdaje się na nich żerować. Tak przynajmniej można mniemać, gdy zwrócić ponownie do dialogu Mody ze Śmiercią, ułożonego przez Leopardiego. Pierwsza z nich mieni się siostrą drugiej z prostego powodu: „obie przyszłyśmy na świat za sprawą Upadku”²⁷. Nieco dalej ukazuje skutki tego rodowodu: „zarówno jedna, jak i druga z nas dokłada na równi starań, żeby burzyć i nieustannie zmieniać rzeczy na ziemskim padole”²⁸. Zaś w jednym z „dzienników poufnych” Baudelaire zanotuje, iż „teoria prawdziwej cywilizacji” nie streszcza się w liście kolejnych osiągnięć i zdobyczy (gaz, para, stoliki wirujące), ale polega na „zacieraniu śladów grzechu pierworodnego” (Mo, s. 287).

Refleksja nad dyktatem zmian sprawowanym między innymi przez modę prowadzi autora *Paryskiego splinu* do rozważań metahistorycznych i estetycznych. Na przykład w małym szkicu *Piękno, moda i szczęście*, stanowiącym pierwsze ogniwo *Malarza życia nowoczesnego*, zajmuje się rycinami mód „od Rewolucji do Konsulatu mniej więcej” (Mal, s. 310), sporządzonymi przez Pierre’a La Messangère. Autor nie ukrywa zachwyty, a zarazem kreśli przenikliwe spostrzeżenia:

Te stroje, śmieszące ludzi nierozważnych, owych ludzi serio, którym brak prawdziwej powagi, mają urok podwójny: artystyczny i historyczny. Bardzo często są piękne i dowcipnie rysowane; lecz, co dla mnie jest przynajmniej równie ważne, co odnajduję z radością we wszystkich lub niemal we wszystkich – to moralność i estetyka epoki (Mal, s. 310).

Krytyk i artysta doświadcza euforii, której towarzyszy refleksja nad przeszłością. Z dalszych akapitów tego tekstu wyłania się zarys swoistej estetycz-

²⁷ G. Leopardi, dz. cyt., s. 26.

²⁸ Tamże, s. 26.

nej wizji dziejów, a zarazem „racjonalnej i historycznej teorii piękna” (Mal, s. 311). Pisarz utrzymuje, że owo piękno zawiera zawsze „element wieczny, niezmienny” oraz „element zmienny, zależny od okoliczności, takich jak moda, moralność, namiętność, wzięte oddzielnie lub wszystkie razem” (Mal, s. 311). Ów płynny składnik zostaje określony mianem „opakowania niebiańskiego przysmaku”, który jest „zabawny, podniecający i zaostrzający apetyt” (Mal, s. 311)²⁹.

W gruncie rzeczy można by uznać tę formułę (opakowanie, przysmak) także za jeden z kluczy do strategii pisarskiej Baudelaire’a, która leży u podstaw poetyki i etyki całego *Paryskiego splinu*, a szczególnie tych jego wyminków, w których pojawiają się nawiązania do mody. Tej strategii służy wzmiankowana już linia arabeski – stylu i umysłu – błędzającej, kluczającej między tym, co dojmująco powszednie i niejednokrotnie trywialne, a tym, co pozostaje niezmiennie, wolne od ciśnienia „biegu dni”³⁰. Kapryśna kreska wyłuskuje energię czasów minionych, zwracając uwagę na przykład na ryciny przedstawiające minione mody i obyczaje, a zarazem piętnuje demokratyczne ambicje mody oraz polityczne ambicje autorów modnych demokratycznych lektur.

²⁹ W tomie *Rozmaitości estetycznych* znaleźć można wiele podobnych, rozsianych po różnych szkicach, refleksji nad istotą i przejawami mody. Przypomnijmy też w tym miejscu, iż głównym bohaterem *Malarza życia nowoczesnego* jest akwarelista Constantin Guys. Dla Baudelaire’a był on jednym z wcieleń dandysa, zdolnego – jak to ujmuje Okulicz-Kozaryn – „zwycięzać pokrywającą go [mechanizm świata – dop. J.B.,K.S.] pospolitość”, wydobywać „z niej wieczne formy”. „Tak oto – dodaje autor – etyka łączy się z estetyką, bohaterstwo z panowaniem nad szpetotą”. R. Okulicz-Kozaryn, dz. cyt., s. 81-82.

³⁰ Odwołujemy się tutaj do notatki Nicoli Chiaromonte, w której stwierdza, że „całe zło i wszystkie nieszczęścia naszego czasu, [...] a także daremne pasje polityczne [...] skłaniają – lub powinny skłaniać – do zbudowania w sobie ufności do tego wszystkiego, co tkwi poza biegiem dni, poza nurtem czasu, poza ciągiem przyjemności i przykrości, poza uwikłaniem w fakty, materię czy w doznania zmysłowe”. N. Chiaromonte, *Notatki*, przeł. S. Kasprzysiak, oprac. W. Karpiński, Gdańsk 2014, s. 15.

W związku z powyższym pozostają wypisy Benjamina na temat mody z pism Paula Valéry’ego, Charlesa Blanca oraz Rudolpha von Jheringa. Wszyscy oni wskazywali na związane z modą trudne do okiełznania tempo przemian oraz wpisaną w nią apologię ruchu. Valéry’ego doprowadza to do pasji („Wreszcie Moda, nazbyt częstotliwa zmiana gustów klienteli, przyrodzoną sobie ruchliwością zastąpiła powolne kształtowanie się stylów, szkół solidnej sławy”), Blanca skłania do analitycznej przenikliwości („Kobiety zaczęły się ubierać i czesać jakby głównie z myślą, że będą oglądane z profilu. Otóż profil to sylwetka osoby [...] przechodzącej mimo nas, umykającej. Toaleta stała się obrazem szybkiego ruchu, unoszącego z sobą świat”), wreszcie Jheringowi każe mówić o „tyraniu mody”, której trwałość „jest odwrotnie proporcjonalna do szybkości jej rozprzestrzeniania się”. W. Benjamin, dz. cyt., s. 103, 106.

Chcielibyśmy przywołać w tym miejscu dwa spostrzeżenia Benjamina, który w swych uwagach o paryskich pasażach wiodących przez XIX wiek również wiele miejsca poświęcał fenomenowi mody. Uważał on, że „każdy nurt w modzie, bądź w dziedzinie światopoglądu otrzymuje impuls od tego, co już zapomniane”³¹, a w innej notatce (powiązanej odsyłaczem z cytowaną konstatacją) dodawał: „Mody są lekarstwem, które ma w skali zbiorowej skompensować zgubne skutki zapomnienia”³². Po pierwsze, podkreślmy zrównanie nowych trendów w modzie i w sferze idei, które trafnie zdaje się komentować ujęcie Baudelaire’a, ujmującego rytm i tempo przemian społecznych i politycznych za pomocą reguł rządzących zjawiskami trendów w zakresie ubioru, stylu bycia itd. Po wtóre, zwróćmy uwagę na powiązanie mody z kategorią zbiorowego zapomnienia. W ten sposób autor *Pasaży* wskazywał na mentalność oraz duchową kondycję człowieka XIX wieku, choć wydaje się, że miał na myśli także swoich współczesnych. Jednych i drugich dotyka jakiś syndrom braku zakorzenienia w przeszłości i tradycji, całkowite skupienie na zjawiskach pustej teraźniejszości. Dla kogoś takiego obserwowanie oraz praktykowanie nowych prądów (na przykład w domenie ubioru) staje się namiastką uczestnictwa w rzekomo głębszym, a w istocie pozornie ugruntowanym świecie. W tym kierunku zmierza jeszcze jedna uwaga Benjamina: „[...] w tym zupełnie wyjałowionym, wyzutym z fantazji stuleciu cała oniryczna energia społeczeństwa tym chętniej schroniła się w nieprzeniknione, mgliste i nieme królestwo mody, tam dokąd nie mógł za nią podążyć intelekt”³³. Intryguje formuła „onirycznej energii społeczeństwa”, której przykładów aż nadto wiele dostarczają liczne ogniwa *Paryskiego splinu*. Zobaczmy te z nich, w których ów uśpiony – w modnych strojach i zachowaniach – temperament mocno naznacza międzyludzkie relacje.

Zabawki i oczy biednych oraz bogatych

I tak w dziewiętnastym poemacie z *Paryskiego splinu* włączymy się z narratorem, aby dotrzeć do dróżki rozciągającej się za „kratą otaczającą rozległy park” (P, s. 63). Po obu jej stronach stoją dwaj chłopcy – bogaty i biedny. W opisie pierwszego zaakcentowany został jego wypielęgnowany wygląd („zbytek, beztroska”), przywodzący na myśl kreacje modnych elegantów: „śliczny, wyświeżony chłopczyk ubrany w strój wiejski, pełen wdzięku i kokieterii”

³¹ Tamże, s. 437.

³² Tamże, s. 109.

³³ Tamże, s. 93.

(P, s. 63; podkr. autora), co podkreślone zostaje czymś w rodzaju atrybutu tej konfekcyjnej pedanterii – leżącą „w trawie wspaniałą zabawką, świeżą jak jej właściciel, lakierowaną, złoconą, odzianą w purpurę, strojną w pióra i lakierowane szkieleka” (P, s. 63). Uwagę małego modnia przykuwa rówieśnik pokryty „patyną nędzy”: „brudny, wątły, okopciały” (P, s. 64). Temu dziecięcemu pariasowi również przydzielono odpowiedni przymiot – żywy szczur w zakratowanej skrzynce, wzniecający w zadbanym dziecku pożądlive spojrzenie. W scenie uderza nieprzekraczalność granic, uwydatniona podwojonym użyciem motywu krat – oddzielających obu chłopców, a także zwierzę. Utwór został tak skomponowany, by nie tyle wzbudzać współczucie wobec biedaka, ile wyeksponować sztuczność kreacji bogatego, jego pustą, na nic niezdatną formę. Ostatnie zdanie poematu to manifestacyjne odrzucenie pozbawionej życia powłoki: „I obaj chłopcy w braterskim uśmiechu odsłaniali zęby równiej białości” (P, s. 64; podkr. autora). Braterstwo i równość możliwe są jedynie w wymykającej się kulturze sferze cielesnej, biologicznej witalności młodego organizmu.

Z kolei w *Oczach biednych* (poemat dwudziesty szósty) tętni nienawiść narratora do swej partnerki, wywołana jej reakcją na zdarzenie typowe dla wielkomiejskiego życia. Oto po całym dniu oboje siedli „przed nową kawiarnią, na rogu nowego bulwaru, jeszcze pełnego gruzu, ale już dumnie wystawiającego na pokaz swe niewykończone przepychy” (P, s. 85). Wprawdzie nie mówi się tu wprost o modzie, ale sposób przedstawienia nowego obiektu w zmieniającej się przestrzeni urbanistycznej przywołuje skojarzenia z tymi miejscami w *Paryskim splinie*, gdzie ukazywane są wyrafinowane kreacje kobiet i mężczyzn, którzy pragną uchodzić za osoby wytworne. Bohaterowie poematu zostają jednak skonfrontowani z trzema parami oczu biednych przechodniów – mężczyzny z dwójką dzieci – którzy „kontemplują [...] z zachwytem” nowiutki lokal. Z kolei narrator kontempluje owe spojrzenia, a zarazem musi uporać się z wyrzutem sformułowanim przez swą towarzyszkę: „Ci ludzie są nie do zniesienia. Te ich oczy jak młyńskie kamienie! Czy nie zechciałbyś poprosić właściciela, żeby ich stąd usunął?” (P, s. 87). Tak oto, za pomocą kontrastu między wysmakowanym zbytkiem a dojmującą szczerością zachwyty zapatrzonych w ów przepych biednych poeta buduje wyrazistą, pełną napięcia wizytówkę swojej współczesności. Jej dominantą okazuje się niemożliwość ukonstytuowania ludzkiej wspólnoty, która niwelowałaby podziały i społeczno-ekonomicznie zdeterminowane nierówności. Bariery tych nie jest w stanie przekroczyć także uczucie łączące narratora i jego ukochaną.

Wróćmy do brudnopisu *Elegii kapeluszy*. W sygnalizowanej już, drugiej części tego projektu uwaga poety skupiona jest na elementach scenografii i postaci modystki, którymi zawiaduje w taki sposób, aby na niewielkiej przestrzeni tekstu wywołać wrażenie dojmującej medytacji, elegijnego wymiaru zjawiska mody. Przytoczmy urywek tej części brulionu *Elegii kapeluszy*:

Umeblowanie magazynu modystki:

Firanki z muślinu lub gładkiego białego jedwabiu. Kanapki. Tremo, błyszcząca ruchoma powierzchnia. Pochyłe owalne lustra. Duży owalny stół z grzybkami na smukłych nóżkach. Pracownia wrózek. Czyste zajęcie.

[...]

Modystka z bulwarów, blada, bezkrwista, kawa z mlekiem jak podstarzała trafikantka.

Przygnębienie (P, s. 254-255).

Gra szczegółu, przedmiotów i aury smutku. Kontrast nowości, żywotności (implikowanych przez modę) i podstarzałości, anemiczności. Wydaje nam się, że podobne prawidłowości dochodzą do głosu w interesujących nas tutaj utworach polskiego romantyka i francuskiego poety. Jeśli mamy rację, wtedy można by spojrzeć na *Fantazego* oraz na *Paryski splin* i niektóre partie quasi-diariuszowych notatek Baudelaire'a jako na magazyny modystek. Mielibyśmy wówczas do czynienia z utworami, które nie tyle diagnozują problem mody, co po prostu przypominają pracownię projektantki i wykonawczynie kreacji, w które chcą się ubierać jej współcześni. Artysta jako podstarzały (czytaj: dojrzały, doświadczony, sprawny w swym fachu i wolny przynajmniej od części złudzeń) znawca prawideł sztuki, historii i ludzkiej natury. Pozornie dotrzymuje kroku najnowszym trendom, w istocie dąży do demaskacji ich doraźnej, nietrwałej, podszytej trupem aury nowości i żywotności. Przede wszystkim zaś wykorzystuje materiał zgromadzony w pisarskim magazynie do budowania bardzo złożonych i niezwykle pięknych dzieł sztuki słowa. Na koniec więc jeszcze jeden przykład takiego dyskutowania obserwacji mody, pochodzący z *Paryskiego splinu*, z poematu *Zmierzch*. Uwaga narratora jest w nim skupiona na zgoła epifanijskim opisie tej szczególnej pory dnia, która „naśladuje gmatwaninę uczuć” zmagających się „w sercu człowieka” (P, s. 76), a zarazem „Przypomina także jakiś niezwykle strój tancerki: pod przejrzystą ciemną gazą błyszczy stłumiona świetność jaskrawej spódniczki, jakby przez mroczną tęrażniejszość przeświecała cudowna przeszłość” (P, s. 76). W zawody idą tutaj

różne cechy artystycznego i umysłowego temperamentu francuskiego artysty – jego wyczulenie na wszelki przejaw materialnego piękna oraz skłonność do ujmowania za jego pomocą zjawisk duchowych i historycznych.

Niech też jednak wybrzmi i moda, która tu w jakiejś mierze pozwala nam na zestawienie dwóch figur w notatkowej poetyce. Jest w tym wykroju ślad egzotycznego gestu, jest i refleksja nad wyglądem, nad kreacją. Kondensacja zaś ma swoje źródła inspiracji w zaproponowanych lekturach – podstawie tego czytelniczego dwugłosu (analityka i komentatora) – w miniaturach choćby takich jak ta u Słowackiego, w której na scenie pojawiają się na moment różne wspomniane pojęciowe drobiazgi:

[...]

FANTAZY

Prosto mówię – o mariażu.

DIANNA

Ha!

FANTAZY

Czy mam klęknąć?...

DIANNA

W tych namiętnych światach,
W których Pan żyjesz, klękanie nie w modzie.

FANTAZY

Zaprawdę – trochę już się zestarzało.

[...] (F, s. 47–48).

Agnieszka Rydz

Moda okupacyjna w Paryżu i w Warszawie

Ryszardowi – znawcy mód w Warszawie, Paryżu, Nowym Jorku

Bezpośrednim impulsem do podjęcia przeze mnie wypowiedzi na temat szczególnej wojennej mody jest monografia Krzysztofa Trojanowskiego: *Moda w okupowanej Francji i jej polskie echa*¹. Ale istnieje też druga inspiracja – literacka i o wiele wcześniejsza: *Dzienniki czasu wojny* Zofii Nałkowskiej². Ilekroć po nie sięgałam, tyle razy występujące w nich motywy konfekcyjne niezawodnie przyciągały moją uwagę. Wprawdzie pojawiały się one tylko gdzieś na marginesach przejmującej narracji autorki diariusza, ale zapadały w pamięć podobnie do innych realiów okupacyjnej Warszawy w dziennikowej prezentacji pisarki. Wśród osobistych zapisów Nałkowskiej znajdziemy zatem spostrzeżenia na temat własnego wyglądu, ale także aparycji znajomych osób, czy ledwie przechodniów spotkanych przypadkiem w mieście. Są one mistrzowsko wkomponowane w portrety psychologiczne, bliskie niekiedy wiwi-sekcjom *psyche*, albo w scenki rodzajowe, mające za tło apogeum terroru niemieckiego okupanta. Zdaniem Anny Nasiłowskiej sens ówczesnych notatek o ubraniach wykracza poza skromną funkcję

¹ K. Trojanowski, *Moda w okupowanej Francji i jej polskie echa*, Warszawa 2014. Cytaty pochodzące z tej monografii wykorzystane w tekście oznaczam symbolem: „M” i w nawiasie podaję numer strony z lokalizacją przytoczenia. W tym miejscu dziękuję Beacie Przymuszale za wskazanie mi tej publikacji.

² Korzystałam z wydania: Z. Nałkowska, *Dzienniki czasu wojny*, wstęp, oprac., przyp. H. Kirchner, Warszawa 1974. Odwołania do publikacji oznaczam symbolem „D”, a po przecinku podaję numer strony, z której pochodzi cytat.

tradycyjnego opisu postaci w prozie realistycznej. Podczas wojny zdarzało się, że naprawdę nie było się w co ubrać, i ta – zdawałoby się całkowicie banalna konkluzja – przedstawiała dotkliwie konsekwencje dla autorek oraz bohaterek ich prozy, przy czym, o znaczeniu dalece wybiegającym poza oddziaływanie samej mody³.

1. Okupacyjna moda

Jednakże podnoszenie kwestii mody w latach II wojny światowej bardzo długo uchodziło za absolutnie nieestosowne. Wobec powagi tematu zajmowanie się fenomenem stroju, tajnikami rzemiosła krawieckiego i przemysłu odzieżowego z lat 1939-1945 mogłoby ściągnąć głosy oburzenia jako działania dwuznacznego pod względem moralnym, czy po prostu – trywialnego. Kiedy zimą 1971 roku, o czym przypomina Trojanowski w pierwszym zdaniu swej książki, Yves Saint Laurent na pokazie *haute couture* zaprezentował wiosenną kolekcję ubrań, zainspirowaną estetyką z lat czterdziestych XX wieku, niespodziewanie popadł w niełaskę u wielbiących go dotąd bezkrytycznie rodaków. Bowiem nawiązanie do stylu paryżan pod niemiecką okupacją nieumyślnie naruszyło tabu kolaboracyjnej przeszłości Francuzów. Trzeba było ponad dwudziestu lat, ażeby temat tamtejszej klęski wziętego projektanta doczekał się naukowego komentarza historyczki Dominique Veillon⁴. Milczenie wynikało tu z kontrowersji wzbudzonych przez aluzyjne uobecnienie francuskiej historii z czasów II wojny światowej, a nie z powodu biografii Laurenta, który ówczesne lata, na jakie zresztą przypadała jego nastoletnia młodość, przeżył w Maroku.

Specyficzna trudność, zauważalna już na poziomie nazewnictwa, powstaje na samym początku opisywania fenomenu mody w latach II wojny światowej. Nikt nie ma wątpliwości, że wojna odmienia wszystko, a skoro tak, to również i samą modę. Lecz założenie tego rodzaju nie niweluje problemu, jakim jest określenie trendu ubraniowego z pierwszej połowy lat czterdziestych XX wieku. Czy ostrożnie i w ścisłej zgodności z faktami historycznymi ujmować zjawisko w peryfrazę o asekuracyjnym wydźwięku, jako „modę w okupowanym kraju”, co proponuje Trojanowski? W ślad za nim podąża Joanna Mruk w popu-

³ A. Nasiłowska, *Pasygrafia ubioru w twórczości Barbary Toporskiej*, w: *Nie(przezroczy- stość) normalności w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, pod red. H. Gosk, B. Karwowskiej, Warszawa 2014, s. 187.

⁴ Tamże, s. 9.

laryzatorskiej książce: *Moda kobieca w okupowanej Polsce*⁵. Czy, a warunki życia ludności cywilnej w latach 1939-1945 wskazują na to wyraźnie, uważać ją jednak za autonomiczny fenomen? Za „modę okupacyjną”, a nawet, za – „modę wojenną”? Dwa ostatnie sformułowania, zdawałoby się zupełnie neutralne pod względem konotowanego sensu, przekształcają się jednak w kłopotliwy i dwuznaczny przekaz. Ponieważ w obu zawarta jest mimowolna sugestia, że podniosłe i tragiczne wydarzenie, którym niewątpliwie pozostaje wojna, przyczynia się do rozwoju mody, a więc zjawiska pochodzącego z innego porządku egzystencji – z pogranicza rozrywki, do tego uchodzącego za fanaberię elit. Aczkolwiek modowy wydzźwięk wojny jest w pewien sposób kontrowersyjny, to nie da się zaprzeczyć, że pod okupacją funkcjonował jakoś przemysł odzieżowy, a prócz mundurów dla wojska projektowano i sztyto zwykłe ubrania.

Niewielką pomoc w zakresie onomastycznych rozwiązań znajdziemy w *Słowniku języka polskiego PWN*. Przy hasle „**moda**” zatrzymuje naszą uwagę drugie rozumienie słowa, czyli: „**styl ubierania się charakterystyczny dla danej epoki, dla określonego terytorium; zespół norm dotyczących zewnętrznego wyglądu człowieka (jego ubioru, obuwia, fryzury), panujących, lansowanych przez pewien czas**”⁶[podkr. A.R.]. Przytoczona definicja zostaje poparta licznymi przykładami, odniesionymi do rozmaitych mód: „Moda damska, męska, dziecięca” (kryterium osobowe); „Moda sportowa. Moda na co dzień” (kryterium użyteczności); „Awangardowa, wielka moda” (kryterium sztuki); „Przelotna, przemijająca moda” (kryterium trwałości)⁷. Jeśli zaś chodzi o przykłady praktyk dyskursywnych wiążących ludzi z modą, to można: „Hołdować modzie”; „Iść za modą”; „Stosować się do mody”; „Wprowadzać jakąś modę”. Na pewno w hasłowej charakterystyce fenomenowi mody nadrzędne pozostaje zaakcentowanie swoistej dynamiki zjawiska oraz jego sezonowy charakter. Bowiem: każda „Moda nastaje, panuje, przemija, kończy się”, natomiast *en bloc* pozostaje to regułą, że wszystkie „Mody się zmieniają”⁸. Dobrze odzwierciedla taki stan rzeczy potoczne wyrażenie funkcjonujące w polszczyźnie: „(Ostatni) krzyk mody”, a więc powie się tak: „o rzeczy nowej, oryginalnej co do gatunku, kształtu, fasonu itp., dopiero co wyprodukowanej, zaczynającej wchodzić na rynek: najnowszy krój, fason, model czegoś; no-

⁵ J. Mruk, *Moda kobieca w okupowanej Polsce*, Łódź 2017. Notabene autorka publikacji korzystała obficie z monografii Trojanowskiego.

⁶ *Słownik języka polskiego PWN* (wersja elektroniczna), t. 2, Warszawa 2004, hasło: *moda*.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

wość”⁹. Natomiast osoby profesjonalnie związane z modą zostały określone jako „**Dyktatorzy**, projektanci **mody**”¹⁰ [podkr. A. R.]. Nie jest to rzecz jasna aluzja do rzeczywistości „wojennej”, lecz utarte przekonanie, zakorzenione w dyskursie nie tylko branży modowej, o specjalnej „władzy” skupionej w rękach projektantów strojów nad anonimowymi rzeszami na całym świecie, powielającymi ich wzorce.

Uzus językowy wskazuje jednoznacznie, że w niezwykłych dla mody wojennych latach kobiety jak zawsze interesowały się strojami. Również w rozmowach na tematy konfekcji posługiwano się zwyczajnymi słowami, chociaż życiowy kontekst był diametralnie odmienny. Przykładem może być wywiad udzielony przez Karolinę Sulej Michałowi Wójcikowi: *I była moda w getcie... Dbanie o wygląd było kobiecą formą oporu*¹¹. Bardzo charakterystyczne jest w zacytowanym tytule rozmowy dopowiedzenie o *sui generis* „walce” prowadzonej przez ówczesne kobiety jednocześnie na kilku frontach¹². Po pierwsze, żyły one w stanie ciągłego, bezpośredniego zagrożenia śmiercią. Po drugie, w warunkach wojennych dbanie o urodę oraz garderobę było formą zmagania się z trudnościami, o jakich dziś nie mamy żadnego pojęcia. Po trzecie, i we Francji, i w Polsce zadbany wygląd stawał się formą walki z niemieckimi agresorami. Ponadto, zdaniem kobiet, uchodził on za ich iście patriotyczną powinność, a nawet za coś więcej – za przejaw obywatelskiej postawy w życiu zbiorowym. Zaiste, dobry przykład – jak mało co wtedy – służył wówczas „krzepieniu serc”. Ale zauważmy, że wyjaśnienie ocalonej brzmi po trosze jak usprawiedliwienie dla mało znanego faktu z lat niemieckiej okupacji w Polsce, a mianowicie, że również „była **moda w getcie**” [podk. A.R.]¹³. Odczytuję je jako mimowolną obawę wyrażoną na łamach prasy przed możliwym zarzutem o co najmniej nietaktowne publiczne zachowanie.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ K. Sulej, M. Wójcik, *I była moda w getcie... Dbanie o wygląd było kobiecą formą oporu*, „Focus Historia Ekstra” 2013, nr 2. W tym miejscu przypomina się książka: M. Edelman, P. Sawicka, *I była miłość w getcie*, Wołowiec 2015.

¹² Joanna Mruk podaje, że na Zachodzie badania nad zjawiskiem „home front”, czyli codziennością wojenną ludności cywilnej, są, w przeciwieństwie do Polski, rozwiniętym nurtem w dyskursie metawojennym, tejże, dz. cyt., s. 9.

¹³ K. Trojanowski podaje w przypisie, że na terenie warszawskiego getta ukazywała się „Gazeta Żydowska”, pismo niemieckiej propagandy w języku polskim „ale żydowscy autorzy dysponowali względną swobodą w publikowaniu artykułów z zakresu kultury i życia codziennego” (M, 435).

Zobaczyć tę specyficzną modę najlepiej można było na warszawskiej ulicy. Stanowiła ona wypadkową rozmaitych czynników: zasobów jeszcze przedwojennych szaf mieszkańek stolicy, nędznych wojennych warunków materialnych (minimalne fundusze) i materiałowych (ograniczony dostęp do tkanin, do dodatków krawieckich, do galanterii oraz obuwia). Ale kluczowe było posiadanie talentu do pełnego inwencji przerabiania odzieży. Cóż z tego, że moda została wymuszona przez surowe okoliczności zewnętrzne. Mimo to:

Warszawianki ubierały się tak jak umiały i mogły najładniej. Biedna i skromna to była moda, ale moda! Były to **fasony specjalne**, nie dyktowane przez Paryż, ani Rzym, ani żadne „domy mody” – **moda okupacyjna, dostosowana do warunków** [podkr. A. R.], tłoku w tramwaju, rowerowej rikszy, siarczystego mrozu, ogólnego nastroju i potrzeb¹⁴.

W urywku wspomnienia Hanny Zborowskiej pojawia się sformułowanie kluczowe dla omawianej problematyki: „moda okupacyjna, dostosowana do warunków”. Zarazem wypowiedź ta odsłania podwójną genezę analizowanego zjawiska. Wszak moda okupacyjna zdeterminowana była przez okupację, ale też na jej finalny kształt decydujący wpływ miała indywidualna „odpowieź” warszawianek. A te dokładały wszelkich starań, żeby wyglądać „jak umiały i mogły najładniej”. Warto też mieć na uwadze tytuł książki Zborowskiej: *Humor w genach*. Pozwala on autorce traktować rzeczywistość wojenną ze szczególnym humorem okupacyjnym i dzięki temu bagatelizować codzienne trudy, dla których hasłem wywoławczym są słowa zapisane w pamięci: „riksza”, „mrozy”, „tłok”. Poza tym narracja wspomnieniowa spisana w 2002 roku rządzi się odmiennymi prawami od pamięci krótkotrwałej, rejestrującej dzień bieżący¹⁵. Ale niezwykle ciekawe jest, że autobiografka zapamiętała tę warszawską modę jako zjawisko na wskroś indywidualnie, przy czym zupełnie niezależne od dyktatu zagranicznych wyroczni mód. – Co nie do końca było prawdziwe. Impulsy dla jej powstania płynęły znad Sekwany.

¹⁴ H. Zborowska, *Humor w genach*, Warszawa 2002, s. 8.

¹⁵ Por. zapis Zofii Nałkowskiej z 20 października 1943 roku: „Przemykają te auta ciężarowe, zwane «budami», przejeżdża niebieszcząc się «kostusia» – mniejsze auto z ławkami, pełne mundurów. Te łowy to nie jest już obóz albo roboty, to jest jutrzejsza lista rozstrzelanych. Ulice są puste, w tramwajach luźno – jednak ludzie idą do pracy, idą jedni do drugich, coś sprzedają albo kupują” (D, 291).

2. Paryż: moda i (jako) dziwność

W porównaniu z polskimi realiami sytuacja w Paryżu pod wieloma względami była wprost zdumiewająca. Przyjrzyjmy się zatem krótko warunkom funkcjonowania francuskiego przemysłu modowego. Występujące utrudnienia wynikały głównie z ograniczenia importu. Stąd też braki surowców starano się wypełnić, szukając dla nich zamienników wytwarzanych na miejscu¹⁶. Mimo pewnych utrudnień produkcja odzieży szła w zasadzie pełną parą. Zwłaszcza że eksport wykwinnych francuskich towarów do Stanów Zjednoczonych i do krajów Ameryki Południowej, a także do Niemiec i Włoch, odbywał się bez zakłóceń. Krociowe dochody pochodziły głównie od bogatych klientek zza Atlantyku. Dlatego Ewa Curie, młodsza córka Marii Skłodowskiej-Curie, pełniąca funkcję szefowej Generalnego Sekretariatu do spraw Informacji, z początkiem 1940 roku ruszyła do USA z cyklem propagandowych odczytów na temat: *Francuskie kobiety w obliczu wojny*¹⁷. Również Lucien Lelong (kreator mody i prezes Stowarzyszenia Krawców Paryskich w latach czterdziestych XX wieku) podawał, że w czasie II wojny światowej „jedna sukienka luksusowej marki przynosiła krajowi zysk równy dziesięciu tonom węgla, a litr perfum – dwóm tonom ropy” (M, 12). Ponadto wypracowane profity pozostawały we Francji. W tych okolicznościach świetnie prosperowały luksusowe butikiki w prestiżowych miejscach Paryża: Maggy Rouff i Roberta Piguet na Polach Elizejskich czy Elsy Schiaparelli przy placu Vendome. Spośród gigantów mody tylko Coco Chanel zamknęła swój ekskluzywny salon przy rue Cambon i przenieśli się do hotelu Ritz, tłumacząc się trudnościami ekonomicznymi. Paryski szyk uwodził niemieckich żołnierzy obojga płci skuteczniej niż mityczne czarodziejki Odyseusza. Ogołacali przeto sklepy z towarów, aby wysyłać je do rodzimego kraju, mimo że nazistowska propaganda próbowała temu zapobiec, kreując w Berlinie i Wiedniu własne wzorce elegancji.

¹⁶ W 1941 roku władze francuskie wprowadziły wymóg, aby w każdym pokazie *haute couture* znalazł się co najmniej jeden model stroju wykonanego z koronki i tiulu, a także z materiału haftowanego. Pomysł, żeby zalecać tak delikatne tekstylia do szycia strojów w czasie wojny, dostarcza pewnego wyobrażenia o specyfice okupacyjnego doświadczenia Francuzów. Notabene paryżanki były zachwycone tanimi materiałami krajowymi, toteż trend przyjął się szybko, a moda na haftowane wstawki, którymi chętnie zdobiono damskie ubrania, obowiązywała jeszcze w pierwszych latach po wojnie. W Polsce upowszechniła się moda na stroje szyte z lnu.

¹⁷ Zob. fragment: „Każdego roku eksport samego jedwabiu przynosi nam zysk w wysokości miliarda franków, perfum – 400 milionów, biżuterii 450 milionów, a butów i kapeluszy – 600 milionów” (M, 39).

O tym, jaka to była „dziwna” wojna, najlepsze wyobrażenie dają chyba pokazy *haute couture* z wczesnych lat czterdziestych minionego wieku. Za symbol epoki mógłby uchodzić model z kolekcji Roberta Pigueta. Był to charakterystyczny dla tamtego czasu strój zaprojektowany specjalnie do schronu¹⁸ – „Skok do piwnicy”. Pod niewyszukaną nazwą krył się „kombinezon z ciemnoszarej wełny w komplecie z peleryną z kapturem na podpince z materiału w różowo-biało-szarą kratę, z paskiem z latarką” (M, 35). Projektant miał w swojej kolekcji także kostium damski „Tajna służba”, a o wojennym przeznaczeniu ubrania miała świadczyć przede wszystkim wielość kieszeni zapinanych na guziki. Był to pomysł Włoszki, Elsy Schiaparelli (głównej rywalki Gabrielle Chanel) z jej pierwszej wojennej kolekcji, żeby na damskie ubrania naszywać funkcjonalne wielkie kieszenie wszędzie, gdzie tylko dało się to zrobić. Tak powstał między innymi słynny płaszcz z „kangurzymi” kieszeniami oraz: peleryny, spódnice i spodnie, w których z powodzeniem wykorzystano pomysł. Projektom patronował zmysł praktyczny. Chodziło o to, żeby „Kobieta zmuszona wyjść w pośpiechu lub udać się do swoich zajęć bez torby mogła zabrać wszystko, co było jej potrzebne, mając jednocześnie wolne ręce i wciąż wyglądając kobieco” (M, 34-35). Zadbano także o specjalne stroje dla cyklistek, bo racjonowanie benzyny i problemy z dorożkami wytworzyły rowerowy boom. Według projektantów dla kobiet ważne były, oczywiście, kieszenie, ponieważ mogły pomieścić w nich niezbędne akcesoria: „portmonetkę, papierośnicę, puderniczkę i róż do warg” (M, 66).

Wyrazem fantazjowania projektantów mody oraz ich bogatej klienteli na temat wojny były też jedyne w swoim rodzaju fikuśne dodatki w rodzaju jedwabnych apaszek ze stylizowanymi napisami „abri” („schron”) lub z nadrukiem figurek żołnierzy¹⁹. Identyczną uwagę można odnieść także do palety nazw barw tkanin, z jakich sztyto ubrania. Kolor miał eksponować skojarzenia patriotyczne: beżowy („francuska ziemia”), czerwony („legionowy”) albo militarne: zieleń („kamouflaż”), szary („lotniczy”). Mógł też podkreślać więzi sojusznicze, lansowany wiosną 1940 roku, twarzowy odcień koloru niebieskiego, „le bleu RAF”. Toczyła się wówczas zacięta bitwa o Anglię, a kostiumy, sukienki oraz płaszcze w tym kolorze przypominały służbowe i schludne uniformy noszone w Londynie przez ochotniczki.

¹⁸ Edward Molyneux przygotował swoją wersję ubrania „do schronu”, czyli piżamę z delikatnej satyny w dystyngowanej czerni, w połączeniu z płaszczem z kapturem oraz na podszewce z krepą w modnym wówczas niebieskim kolorze w odcieniu „alarm”.

¹⁹ K. Trojanowski, dz. cyt., s. 27.

Reklama wyniosła zakupy do rangi niekwestionowanego patriotyzmu i takie przesłanie kierowała do każdego obywatela republiki. Na łamach pisma „L'art et la Mode”, wiosną 1940 roku, redaktor naczelna tłumaczyła czytelnikom wyzwania nowych czasów. Posługując się zmyślną perswazją (użyty przez nią chiasm podkreślam graficznie), dowodziła przeto: „Nie chodzi już o to, **żeby kupować nie licząc** się z kosztami, ale o to, **żeby liczyć kupując** [podkr. A. R.] i pokazać, że w zaistniałych okolicznościach stało się na wysokości zadania, czemu Francuzki zawsze umiały sprostać” (M, 47). Miały więc Francuzki nabywać ekskluzywne towary, kierując się „legendarnym wyczuciem właściwym naszej rasie” (M, 47), a tym samym w przyjemny i estetyczny sposób wywiązywać się z obowiązku wobec kraju. Czarowi mody ulegano oczywiście tak samo łatwo, jak zazwyczaj, tyle że teraz można było traktować własne kaprysy jako przejawy prawdziwego patriotyzmu i troski o ojczyznę.

3. Warszawa: moda i (jako) konieczność

Również do okupowanej Warszawy docierały wieści o modzie, często nielegalną drogą, ponieważ przemycano z Francji niedostępne w Polsce towary. Kolportowano także żurnale mody. Były one zabronione, bo stanowiły konkurencję dla oficjalnego „Das Goldene Buch” („Złoty Album”), sprowadzanego wprost z Wiednia. Od 1940 roku funkcjonowało Studio Mody „Falbanka”, należące do projektantki Zofii Hebdy, gdzie organizowano pokazy kolekcji ubrań zwane podówczas „rewiami”, ale jego wpływ na rynek odzieży był marginalny. Promowanie domu mody przez niemieckiego okupanta sprawiało, że warszawianie bojkotowali salon Hebdy w Alejach Jerozolimskich. Poza tym, w oficjalnym obiegu ukazał się poradnik *Pani modna i praktyczna: 1941-1942*, autorstwa Małgorzaty Duchnowskiej. Oprócz poradnictwa modowego znajdziemy w nim apel do czytelniczek, pokrewny w wymowie do tego płynącego z Paryża. Porównajmy teraz siłę argumentów nad Wisłą:

Trudno, ale mimo wszystko **możemy wyglądać w dalszym ciągu dobrze, a nawet wskazane jest wyglądać ciągle lepiej** [podkr. A.R.]. [...] Nic na to nie poradzimy, stroju domaga się instynkt kobiecy, a więc zamiast walczyć bez skutku, trzeba pomyśleć, jak się ubrać ładnie i możliwie oszczędnie. (M, 375)

W Warszawie o nawoływaniu do zakupów robionych w imię „szlachetnego poświęcenia” dla ojczyzny nie mogło być mowy. Władze okupacyjne wprowadziły w 1940 roku kartki na odzież, obuwie i środki higieniczne, a czarnoryn-

kowe ceny reglamentowanych towarów uniemożliwiały ich zakup²⁰. Warto przyrzeć się staraniom Zofii Nałkowskiej o codzienny strój, prowadzonym w „kochanym mieście” (D, 31) i bliższym – jak sądzę – doświadczeniu zwykłych warszawianek aniżeli „pań modnych i praktycznych” z publikacji Duchnowskiej.

Maska przeciwigazowa

Nałkowską wojna zastała bez pieniędzy. Ale brak środków do życia wkrótce okazał się jedną z licznych „plag”, jakie spadły na nią w wojennym czasie. Zmartwieniem pierwszego tygodnia walk była głównie maska przeciwigazowa, a w zasadzie absolutna niemożliwość jej zdobycia. Przypomnijmy w tym miejscu, że jesienią 1939 roku, kiedy Europejczyków paraliżował strach przed użyciem gazów bojowych, była to najbardziej pożądana rzecz w każdym domu. Ciągłe pamiętano, że Niemcy wykorzystali broń chemiczną w bitwie pod Ypres dwukrotnie: w roku 1915 i w 1917²¹. W Paryżu można było kupić nawet specjalnie zaprojektowane torebki na maski, o kształcie małego walca na pasku, wykonane ze skóry, tkaniny albo specjalnej plecionki. Te żołnierskie, w kolorze tabaczkowym, przewieszane przez ramię, budziły zachwyt Simone de Beauvoir, ale z jej dziennika można się dowiedzieć, że nosili je także cywile.

Gdy szóstego września 1939 roku, w dniu ewakuacji miasta, udało się w końcu zdobyć pożądaną maskę, fakt ten miał dla autorki *Granicy* (1935) stać się symboliczny w dwójnasób. Po pierwsze, razem z maską w siedzibie PAL-u pisarka odebrała zaległe i bardzo skromne honorarium. Zarazem było to jej pożegnanie z literacką profesją na długo, bo aż do jesieni 1943 roku. Wtedy Nałkowska podpisała umowę z konspiracyjnym wydawnictwem „Wisła” Zbigniewa Mitznera, co zresztą sama uznała za rodzaj „cudu”. A po wtóre, jeszcze boleśniejsze – o maskę wystarał się ówczesny towarzysz życia pisarki, Bogusław Kuczyński, który 9 września miał udać się na emigrację na Zachód. W tym dniu pisarka zanotowała w dzienniku: „W ciemnym przedpokoju zegnamy się prędko. Jest to krótkie, pobieżne rozstanie na zawsze” (D, 38). Nie myliła się Nałkowska we własnej ocenie prywatnych wydarzeń. Była przenikliwa jak zawsze dotąd, i – jak zwykle później. Następnego dnia, w mieszkaniu przygodnie

²⁰ Zob. J. Mruk, dz. cyt., s. 39-44.

²¹ H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011, s. 501. Kirchner podaje, że wynalazca broni chemicznej, prof. Fritz Haber, otrzymał w 1918 roku Nagrodę Nobla, a cyklon B używany w II wojnie światowej również pochodził z jego pracowni; tamże.

poznanej nauczycielki, pozostawiła wśród niepotrzebnych już rzeczy między innymi obie maski przeciwgazowe (swoją i Bogusława) oraz „zbędne fotografie” Kuczyńskiego.

Autorka *Niedobrej miłości* (1928) powróciła do Warszawy dokładnie miesiąc po opuszczeniu miasta, 6 października 1939 roku: „Tymczasem – jak pisała Kirchner w książce biograficznej, której bohaterką jest pisarka [dop. A.R.] – wojna sprawiała groteskową niespodziankę: gazów bojowych nie użyto. Drogocenne, tak pożądane, straszące niehumanitarnymi ryjami maski porzucono gdzie bądź, przydatne okazały się tylko torby po nich”²². Wtedy ujrzała Nałkowska obraz, który będzie mogła uważać za symboliczny epilog nie tylko własnego przedwojennego życiorysu, lecz w ogóle całej przedwrześniowej Polski. Bowierni żołnierze kwaterujący w kamienicy, w jej eleganckim mieszkaniu z widokiem na Łazienki: „Zostawili w straszliwych śmieciach dwie pary ostróg, a w kufrze z brudną bielizną – maskę gazową z rurą i butlą tlenu” [podkr. A.R.] (D, 78). Po historycznej katastrofie Września ’39 w okupowanej stolicy rozpoczęło się codzienne, chociaż wojenne życie, niepodobne do egzystencji znanej wcześniej komukolwiek.

Fotografia

W 1943 roku, w konspiracyjnym piśmie „La France Libre”, zamieszczono reportaż z Polski. Hart ducha mieszkańców Warszawy, ich nastroje, a także wygląd ludzi, wzbudzał podziw i szacunek francuskiego dziennikarza, który w konkluzji artykułu podkreślał moralną przegraną Niemców:

Ci, którzy wyobrażają sobie, że Polacy zostali złamani przez okupację, mylą się [podkr. A.R.] całkowicie. Prawdą jest, że przechodnie na ulicach miasta są coraz bardziej bladzi i chudzi, że ich ubranie coraz bardziej wytarte, ale Warszawa mimo wszystko jest ożywiona i „zorganizowana”. [...] Każdy stara się wyglądać możliwie chowając jak najbardziej błędy i braki swojej garderoby. Warszawianki są uśmiechnięte (jak zawsze) i starają się mieć wygląd staranny i dbały. Tę postawę odnajdziemy u wszystkich klas społeczeństwa i **Niemcy nie odczuwają przyjemności, że osiągnęli cel**, o który im chodziło: **złamać ducha narodu** [podkr. A.R.] (M, 373).

Zachowana fotografia Zofii Nałkowskiej zrobiona na warszawskiej ulicy w 1942 roku (fotografia nr 67 w książce Kirchner) pozwala „zobaczyć” ją na tle przywołanego dziennikarskiego opisu. Skądinąd wiadomo, jak wielką wagę pisarka przykładała do własnej aparycji. W dzienniku Nałkowskiej wcale liczy-

²² Tamże, s. 502.

ne są zapisy utrwalające każdy komplement, każde skierowane na siebie spojrzenie, a szczególnie, gdy odbierała podziw dla własnej elegancji. Na przykład, po wizycie u Rity Rey²³, autorka diariusza z dumą odnotowała pochwały z ust przedwojennej znawczyni mód i dobrych manier: „Wczoraj rewizytowałam tę starszą damę, witana komplementami, co zawsze zawdzięczam szczęśliwej czarno-białej kreacji i dobremu kapeluszu” (D, 124).

Po krótkiej dygresji, wróćmy do zapowiadanego wizerunku Nałkowskiej. Rozpoznamy jej postać na pierwszym planie, pośród przypadkowych przechodniów utrwalonych na zdjęciu. Jednak większą uwagę niż ona skupia jej płaszcz. Im uważniej patrzy się na niego, tym bardziej można stwierdzić, że jest on rodzajem *punctum* w teorii fotografii Rolanda Barthes'a²⁴. Palto nie pasuje bowiem ani do pisarki, ani do innych szczegółów utrwalonych na zdjęciu, za to przykuwa uwagę, ewokując emocje trudne do jednoznacznej klasyfikacji. Chodzi głównie o to, że uwiecznieni tam mężczyźni ubrani są w garnitury, ale bez okrycia wierzchniego. Poza tym kontekst ciepłej pory roku, wiosny czy lata, wywołuje wrażenie, jakoby płaszcz Nałkowskiej został włożony przez nią „zamiast” ubrania właściwszego dla pogody tamtego dnia. Sandały z plecionych paseczków dodatkowo pogłębiają ten konfekcyjny dysonans. Spod wycięcia kołnierza palta widać jeszcze bluzeczkę albo lekki sweterek w paseczki, co wszak kojarzy się ze wzorami o przeznaczeniu na lato, o „morskiej” proveniencji, do tego z dekoltem wyciętym w szpic. Dla złagodzenia nieprzyjemnego odczucia ostrych pionowych linii ubioru pisarka założyła korale, a dla wyrównania proporcji całego ciała, bo płaszcz był długości midi, czyli do połowy łydki – buty na dość wysokim koturnie. O szykowności garderoby stanowią tutaj odpowiednie dodatki: niewielki kapelusz, zapewne popularny „fuetre” (fr. 'kapelusz pilśniowy'), mała torebka oraz rękawiczki w kolorze butów. Tak prezentują się detale stroju Nałkowskiej na czarno-białej fotografii. Zarazem obrazują one rygor jeszcze przedwojennych zasad *savoir-vivre*, bo elegancka kobieta bez kapelusza i rękawiczek nie wychodziła wówczas z domu.

Jednakowoż prosty płaszcz Nałkowskiej o modnej w latach czterdziestych XX wieku linii prostokąta wymaga kilku słów dodatkowego komentarza. Rzecz nawet nie w tym, że nie prezentuje on najbardziej typowego podówczas faso-

²³ Pod tym pseudonimem Zofia baronowa Schenk publikowała przed wojną w polskiej prasie felietony o modzie. Podczas okupacji w swym mieszkaniu przy ul. Marszałkowskiej 56 prowadziła salon literacki. Zob. przypis Hanny Kirchner, w: Z. Nałkowska, dz. cyt., s. 416.

²⁴ Zob. R. Barthes, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przekł. J. Trznadel, Warszawa 1996.

nu, wprowadzonego około 1938 roku i kojarzonego z dwoma trójkątami stykającymi się wierzchołkami, który przewidywał mocno zaakcentowane: szerokie ramiona, wąską talię, podkreśloną obowiązkowo paskiem, i dół stroju rozszerzony kloszowym krojem spódnicy²⁵. Po prostu płaszcz pisarki wygląda na palto należące do mężczyzny. Zupełnie jakby krawieckie przeróbki mające na celu dostosowanie okrycia do figury noszącej go osoby polegały tylko na skróceniu jego długości. Pozostawiony nadmiar materiału pogłębia niepokojąco kontrast między szczupłą sylwetką Nałkowskiej a płaszczem. Dosłownie sprawia wrażenie, jakby okrycie było na nią co najmniej o trzy rozmiary za duże. Domyślać się można, że był to najbardziej widoczny skutek działania drakońskiej wojennej „diety”. Składała się na nią odrobina kaszy, mleka, czasem surowe jajko zjedzone w pośpiechu podczas dwunastu godzin pracy w sklepie z tytoniem²⁶. Wojna nie trwała nawet roku, gdy Nałkowska skarżyła się w dzienniku na drastyczny spadek wagi: schudła aż dwadzieścia kilogramów²⁷. Lakoniczne zdanie zapisane 18 października 1939 roku: „Schudłam do tego stopnia, że stałam się kimś innym” (D, 85) ma szokującą wymowę. W psychologicznym modelu prozy Nałkowskiej mogłaby tak powiedzieć bohaterka powieści zderzona z przerastającym ją doświadczeniem, brutalnie dewastującym jej wyobrażenie świata i siebie samej w nim. Ponadto w spostrzeżeniu autorki dziennika rysuje się konkluzja, że ciało ma zawsze udział w procesie kształtowania tożsamości człowieka, a w przełomowych punktach biografii definiuje ją na nowo.

Toteż „wojenna” Nałkowska była na pewno „inna” od przedwojennej. Ale lektura dziennika uzmysławia, że walczyła heroicznie, by mimo „wszystko” pozostać tym, kim zawsze pragnęła być – sobą²⁸. Dramatyczną zmianę, wymuszoną przez bezwzględne warunki okupacyjne, wyraża owo wrażenie nie-dopasowania płaszczka do figury pisarki. Jest ono naprawdę uderzające, gdy zestawimy się omawiane zdjęcie autorki *Granicy* z podobnym, także zrobionym na ulicy, lecz w latach trzydziestych (fotografia nr 58 w monografii Kirchner). Nałkowska, w otoczeniu matki, Anny z Szafranków Nałkowskiej, i siostry, Hanny Bickowej, prezentuje się na nim dostojnie. Panie, ubrane w ściśle przylegające do ciała, długie do kostek płaszcze, ozdobione modnymi kołnierzami z li-

²⁵ J. Mruk, dz. cyt., s. 18.

²⁶ Ubogie menu wojenne to jeden z lejtmotywów dziennika.

²⁷ „Wracając [...] zważyłyśmy się prędko na ulicznej wadze. Obie przez te dni [choroby, dop. A.R.] straciłyśmy po trzy kilo, co stanowi już w sumie od zeszłego czerwca [w 1939 r., dop. A.R.] po kilo 20” (D, 115-116).

²⁸ Przekonanie Nałkowskiej wyrażone słowami: „Trudno uwierzyć, że już to samo: być sobą – jest szczęściem” (D, 199), świadczy najlepiej o przyswojeniu przez nią wiedzy o wojnie i o sobie.

sów, w kapeluszach, widzimy uśmiechnięte. Pisarka spogląda na matkę, która patrzy ufnie wprost w skierowany w nie obiektowy aparatu fotograficznego. Żadna z kobiet nie wie, że wojna wkrótce połączy ich trzy odrębne losy w jeden „węzeł życia”, a wspólną egzystencję przerwie śmierć Anny Nałkowskiej, 6 czerwca 1942 roku.

Dlatego wygląd Zofii Nałkowskiej na fotografii z lat wojny nasuwa porównanie z kadrem wcześniejszym, z wrześniowej tułaczki po opuszczeniu Warszawy. Nieznośny upał wyostrzał wtedy odbiór nagłych zdarzeń, na które diarystka w żaden sposób nie była przygotowana: „Matka i jednak Bogusław, rozłąka z tymi obojgiem najbliższych. Moje równe, pogodne usposobienie, gdy tak z nimi idę [...] – ta moja święta cierpliwość nie przeszkadza, że przelewa mi się w sercu całe «morze łez»” (D, 43). Spacer w towarzystwie widm ukochanych osób i wewnętrzny płacz, „do środka”, z powodu osamotnienia i grozy wojennej rzeczywistości. Tak można by podpisać zdjęcie Nałkowskiej z 1942 roku.

Przeróbki

Należało to zresztą do ponurych reguł egzystencji w latach czterdziestych, że doświadczenie wojny i powiązanych z nią sytuacji: uchodźstwa, ukrywania się, aresztowań, wysiedleń, deportacji, znalazło odzwierciedlenie w prywatnych zapisach kobiet-auterek. Obecny w nich motyw codziennej garderoby dotyczył przede wszystkim: braku ubrań, niedostosowania stroju do drastycznych warunków życia, ale też zwykłego zniszczenia czy zużycia rzeczy. Przeróbki wyznaczały *differentia specifica* stylu wojennej garderoby, zwłaszcza że panowała straszna drożyzna: „wszystko jest w cenach potwornych albo wcale” (D, 174). Uzupełnianie braków w garderobie polegało przede wszystkim na modyfikacji ubrań wyciągniętych z własnej szafy. W Warszawie pracownie krawieckie wyrastały niczym grzyby po deszczu. Każdy wykazywał się pomysłowością, na jaką było go stać. Z braku ubraniowych tkanin krawcy wykorzystywali więc mniej typowe materiały: zasłony, firanki, bieliznę pościelową, koce, a nawet dywany. Często szyli też „z powierzonych materiałów”. W ogóle kwitł handel używanymi ubraniami, a bezużyteczna dotąd garderoba przeżywała swój renesans w królestwie przeróbek. Popularnym kryzysowym patentem było wykorzystanie dwu, a nawet trzech tkanin, aby uszyć nowe ubranie. Stroje z materiału gładkiego łączono więc z deseniowym: w kratkę, w paski, w kwiaty. Niemieckie żurnale propagowały przeróbki, posługując się chwytliwym hasłem: „Neue Liebe zu alten Kleidern”²⁹. Wojenna bieda sprawiała,

²⁹ J. Mruk, dz. cyt., s. 59.

że bardziej niż „nowa miłość” było to „nowe życie” starych sukienek. Często rozwiązaniem było też przerabianie męskich spodni na damską spódnicę, a utalentowana krawcowa bez problemu potrafiła wyczarować z nich również sukienkę. Modną suknię można też było uzyskać z nieużywanego płaszcza, co Duchnowska zalecała, promując w poradniku model „Miasto”.

Jakby zgodnie z zaleceniami *Praktycznej Pani* Nałkowska przeznaczyła stary płaszczyz, „by z jego, grubej wełny uzyskać wizytową **suknię ostatniej mody**” [podkr. A. R.] (D, 222), a komplementowana za strój przez oboje Brezów, odnotowała ich pochwały 7 maja 1942 roku. Warto zapamiętać przytoczony fragment tekstu dziennika z powodu napomknienia o modzie. Zresztą pisarka używała słowa „moda”, gdy komentowała ubraniowe nowinki zauważone na ulicach Warszawy. Spotkanie z anonimową elegantką w drodze na tramwaj trafiło na karty dziennika: „Towarzyszy mi zabawna **pięknotka w modnym obecnie kapturku** zielonym, z czerwoną broszką pod brodą” (D, 113).

Tego samego maja Nałkowska przeprowadziła gruntowne „odmładzanie” sukien, galanteryjnych dodatków i ulubionych pantofli. „Boksy”, buty kupione przed wojną w Paryżu, prócz szyku charakteryzowała solidność wykonania, dzięki czemu wytrzymały po raz trzeci renowacyjne zabiegi pisarki. Nie wiadomo, czy przeprowadzając je, pisarka korzystała z dostępnego w wojnę poradnika: *Fabryka w domu*, zawierającego sto osiemdziesiąt przepisów na środki czyszczące oraz kosmetyki wytwarzane własnym przemysłem. Na pewno cieszyły ją efekty pracy, ponieważ przypominały o przyjemności zaopatrywania się w eleganckich magazynach przedwojennej Warszawy (najsłynniejszy był Dom Towarowy Bracia Jabłkowscy, na Brackiej 25). Stanowiły one jakby namiastkę prawdziwych zakupów, podczas których ogląda się wyszukane wyroby, przymierza ubrania i snuje optymistyczne plany:

[...] pasek przewlekany przez metalowe skuwki, także bransoletka i nawet rękawiczki – wszystko stało się jeszcze raz granatowe, zupełnie nowe i wykwiłtne. Teraz parę tych przedmiotów, ułożonych przy sobie jak na wystawie sklepu z galanterią, raduje moje smutne oczy i wypełnia pokój zjadliwym zapachem farby, póki nie wywietrzeje (D, 222).

Nałkowska, podobnie do tytułowej bohaterki *Romansu Teresy Hennert* (1924), lubiła otaczać się pięknymi przedmiotami codziennego użytku. Pieczołowicie dbała o wystrój domowy najskromniejszego nawet lokum, jak to ostatnie na Nowym Świecie, urządzone w dawnej pracowni siostry rzeźbiarki, gdy po raz drugi w czasie okupacji Warszawy Niemcy zarekwirowali im mieszkanie. Poza tym szczególną dbałością odznaczały się strój i fryzura pisarki. Między innymi drobiazgowo przemyślanym zabiegom o elegancką powierz-

chowność zawdzięczała Nałkowska miano „lwicy salonowej”. Wzbraniała się przed takim określeniem, pisząc z „odtworzoną” w dzienniku kokieterią, latem 1944 roku z Adamowizny, z dworu zaprzyjaźnionej Zofii Zahrtowej-Villaume, pod Grodziskiem: „robią mi tu opinię lwicy – pochlebną i jakże niezasłużoną” (D, 333). Z kolei swój udział w plenerowych grach z gośćmi gospodarzy podsumowała, kreśląc krótki autoportret, w którym zaakcentowała, że wystąpiła: „i to bynajmniej nie w charakterze dziarskiej staruszki, ale po prostu i zwyczajnie, w jasnej sukni i **wysokich, modnych na korku sandałach** [podkr. A. R.] ze skórki białej i czerwonej wężowej” (D, 333). W „zwykłej sukni” autorka dziennika nie czuła się uwodzicielska. Na nic zdały się te wysokie obcasy! A właśnie obuwie na płaskiej podeszwie, w jakim zobaczył ją Jerzy Zawieyski, kiedy niezapowiedziany odwiedził ją w trafice, gdzie wspólnie z siostrą sprzedawała na sztuki papierosy, sprawiło, że Nałkowska sama sobie wypominała zaniedbany wygląd.

Natomiast prawdziwą zmorą ówczesnych kobiet był dotkliwy brak pończoch. Uczennice Simone de Beauvoir, która w czasie wojny pracowała w renomowanych paryskich liceach, zapamiętały, że ich słynna, dbająca o wygląd nauczycielka, próbowała zamaskować dziury w pończochach, nakładając na nie podkolanówki, co paradoksalnie ujawniało wstydlivy problem. W końcu de Beauvoir wybrała strój narciarski i drewniaki jako odpowiedniejsze do pracy w szkole. Przykładem zastępczego rozwiązania, które w Polsce zdobyło rzesze zwolenniczek szybciej niż we Francji, była rezygnacja z pończoch noszonych latem. W lipcu 1940 roku odnotowała tę nowość Nałkowska: „jak wszyscy teraz nie noszę pończoch” (D, 117). Znakiem czasu stało się zatem opalenie nóg na słońcu albo stosowanie kosmetyków brązujących, których wybór był wtedy zaskakująco duży. Naturalnie moda ta spotkała się z aprobatą mężczyzn. Andrzeja Bobkowskiego zachwyciły „artystycznie malowane nogi [paryżanek, dop. A.R.], niekiedy nawet ze szwem równiutko ciągniętym” (M, 68), bo zaznaczanie pionowej kreski miało imitować niedostępną elegancję jedwabnych pończoch.

Futro

Odmienione na skutek okupacji warunki codzienne wymuszały specjalną modę, dostosowaną do ekstremalnych warunków życia. Znamienna w takim kontekście była kolekcja ubrań Jeanne Lanvin przygotowana na zimę 1943 roku. Pojawiły się w niej modele: „Stoję w kolejce” (płaszcz), „Rozgrzewam się” i „Zastępuję centralne ogrzewanie” (stroje domowe). Ale w kategorii ubrań przeznaczonych wtedy do noszenia w domu wyróżniłabym zwłaszcza bez-

pretensjonalny model Janne Paquin „Lepiej się czyta, kiedy jest ciepło”, czyli czerwony rozpinany blezer. Swoista dziwaczność francuskiej mody w latach czterdziestych i towarzysząca jej hipokryzja bogatych paryżan wylansowały pospół egalitarną modę na futra z królika. Trend ów, będący wynikiem kreatywności kuśnierzy pozbawionych dostępu do drogich materiałów, zdominował francuski przemysł futrzarski. Niedrogie kurtki czy płaszcze z królika zalały bulwary metropolii nad Sekwaną, a przewrotny snobizm paryżan na taniłość nie uszedł uwadze autora *Szkiców piórkiem*, który odnotował tę osobliwość w swoim dzienniku.

O ile modne futerko z królika mogło być w Paryżu ekscentrycznym kaprysem, o tyle w Warszawie posiadanie ciepłego wyrobu futrzarskiego było koniecznością. Lute mrozy, które zaskoczyły mieszkańców stolicy pierwszej okupacyjnej zimy, odnotowała niezawodna w dokumentowaniu realiów „czasu wojny” Nałkowska: „**Mróz** nieustający, nie pamiętany od lat **zaciska się na wszystkim jak obręcz** [podkr. A.R.]. Zimno w domu, zimno w sklepie, wszystkie wędrówki po mieście odbywają się w dziwnym medium, w świecie arktycznym czy w świecie epoki lodowej” (D, 105). Fizyczne doznanie przenikliwego ziąbu nie opuszczało ludzi nawet w mieszkaniach. Oddajmy ponownie głos diarystce: „Wytrzymać można tylko w futrze. Ale przedpokój, ale łazienka i kuchnia – to są lodownie” (D, 207). Nałkowska tedy przyjmowała gości ubrana w domu w furo, ale zdarzało się, jeśli ktoś przyszedł z niezapowiedzianą wizytą, że podejmowała go w „raz jeszcze wznowionym czarnym z haftami szlafroku, ciepłym jak palto” (D, 192). Systematyczne prowadzenie dziennika w miejscu określanym nie inaczej niż „istna lodownia” urastało w warunkach niespotykanego wcześniej zimna do rangi osobistego poświęcenia „– Jest ciemne rano, piszę w łóżku, okryta kołdrą i futrem, ręce grabięj mi z zimna. Wchodzi Hania w futrze i mówi, że jest osiemnaście stopni mrozu” (D, 102-103).

Jednakowoż Nałkowska, spauperyzowana w wojnę jak wszyscy dookoła, lecz ubrana w „cudne popielice”³⁰, wyróżniła się na tle ulicy szykownym wierzchnim okryciem. Nie było to bezpieczne, gdyż w Warszawie przez całą okupację mnożyły się napady rabunkowe, a ciepłe futro z naturalnych skór zwierzęcych było wyjątkowo cennym łupem. Noszenie zimą futer było wtedy tak samo powszechne, jak ryzykowne z jeszcze innych powodów. Mogło bowiem nasunąć podejrzenie o kolaborację z gestapo. Jeśli kosztowne okrycie

³⁰ Chodziło o futro z popielic: ‘Glis glis, gryzoń nadrzewny z rodziny pilchowatych, o popielatym ubarwieniu futra, zasypiający na zimę; w Polsce chroniony’, *Słownik języka polskiego PWN* (wersja elektroniczna), t. 2, Warszawa 2004, hasło: *popielice*.

nie budziło takich skojarzeń, to zarówno we Francji, jak i w Polsce uważano je za przejaw złego gustu, a także demonstrowania posiadanego majątku wobec powszechnej biedy. Również Duchnowska w złośliwym komentarzu nie szczędziła krytyki miłośniczkom luksusowych futer: „Dziś kobieta w obfitej pelegrynii z lisów srebrnych, z brylantami na leniwych rękach, staje się niemodną, przedwojenną wampirzycą, która raczej pobudza do kpin niż do adoracji” (M, 393).

Poza tym futra niezwykle drażniły Niemców. Trojanowski podaje, że w listopadzie 1939 roku, w niemieckojęzycznym dzienniku „Warschauer Zeitung”, zamieszczony został reportaż z otwarcia kawiarni „U Filmowców”. Zdjęcie warszawianek w futrach opatrzone potępiającym je napisem: „Elegancka Polka woli tam przebywać, niż należycie troszczyć się o dom” (M, 384). Surowa reguła trzech „K”: „Kinder, Küche, Kirche” („dziecko”, „kuchnia”, „Kościół”) nadal determinowała życie niemieckich kobiet, lecz wojna powodowała, że okowy patriarchy zaczynały kruszeć. Natomiast chorobliwa obsesja okupanta na punkcie ekskluzywnej odzieży futrzanej osiągnęła kulminację zimą 1941 roku, po wcześniejszym ataku na ZSRR, 22 czerwca. Niemcy zarekwirowali wtedy futra Żydów w getcie warszawskim, na co polskie władze podziemne odpowiedziały akcją propagandową ośmieszającą łupieżczy proceder okupanta. Na nielegalnym plakacie niemiecki żołnierz ubrany w karakułowy płaszcz, taki sam kapelusz i z futrzaną mufką, uwiarygodniał swą postacią hasło: „Teraz to już na pewno zwyciężymy!” (M, 384). Znana też była ze słabości do wytworzonych futer Brigitte Frank, żona gubernatora generalnego, która dla siebie i koleżanek w Niemczech „kupowała” je w krakowskim getcie w ilościach podobno hurtowych. Polacy byli okradani z futer już w pierwszej okupacyjną zimą, kiedy w pierw doświadczyli tego procederu mieszkańcy terenów wcielonych do Rzeszy, zmuszani pod karabinami żołnierzy do wysiedleń.

Nietypowy, jak na polskie warunki okupacyjne, acz charakterystyczny dla diariuszowej narracji Nałkowskiej jest natomiast urywek tekstu z dnia 16 października 1943 roku, gdy autorka podzieliła się najnowszym, dopiero dzień wcześniej odniesionym sukcesem towarzyskim: „Ubrana w zremontowane popielice, pachnąca Chinchillą Guerina, w małym fuetrze [kapeluszu, dop. A.R.] granatowym, wysokim jak diadem, zaniósłam wczoraj dwie róże tak zasłużonej pani G[oetlowej]”³¹ (D, 290). O potędze stroju mówi ten fragment dzienni-

³¹ Jadwiga Goetłowa ze środków RGO (Rada Główna Opiekuńcza) prowadziła w Warszawie charytatywną kuchnię dla literatów, między innymi jadała tam obiady Zofia Nałkowska, podobnie jak tysiące warszawskich inteligentów pozbawionych w wojnę możliwości zarobkowania.

ka więcej niż niejedna drobiazgowa analiza socjologa czy psychologa. Niczym królowa (symbolika „diadem” i kosztownego futra po odnowieniu) wybrała się Nałkowska z wizytą do znajomej, mimo że w zdaniu bezpośrednio poprzedzającym opis własnego wyglądu zanotowała, że: „Idzie się ulicą jakby wciąż muskając śmierć” (D, 290). Tego dnia, po wyjściu od Goetlowej, Nałkowska jeszcze „spieszyła się do Brezów”, a z towarzyszącym jej Zawieyskim prowadziła po drodze rozmowę o terrorze panującym w Warszawie. W dzienniku utrwaliła tę wędrówkę niczym poruszanie się po fantomowej metropolii bólu z apokaliptycznej antyutopii. Szli więc razem po: „tym mieście wylękłym – po rannych egzekucjach, po nowych łowach” (D, 290). Oboje zresztą „umilali” sobie czas, wymieniając się straszliwymi stołecznymi nowinami. Ale groza rzeczywistości musiała ustąpić wobec uczucia prawdziwego triumfu pisarki: „Jeszcze raz **idę światem w tej roli** [podkr. A.R.]: kobiety w futrze, kobiety pachnącej, z bliska prowadzonej pod rękę, **kobiety** [podkr. Z.N.]” (D, 291).

Nie od dziś wiadomo, że szata zdobi człowieka, a strój – czyni kobietą. Zapisy Nałkowskiej potwierdzają prawdziwość wszystkich tych reguł (socjologiczne, antropologiczne, tożsamościowe). Ponadto wskazują na nierozzerwalność związku garderoby z wizerunkiem samoświadomej pisarki. Wiadomo, że autorka wczesnych *Równieśnic* (1910) lubowała się w strojach, w samych nawet opisach ubrań, ale sprawiedliwie trzeba jej to oddać, że drobiazgowym zapisem Nałkowskiej na temat konfekcji towarzyszyła równie szczegółowa autoanaliza stanów psychicznych ich autorki. „Światowa” kobieta: wielkowiejska, wypachniona, w eleganckim futrze, idąca u boku mężczyzny, taka Zofia Nałkowska odniosła przecież największe zwycięstwo. Nie nad sobą, nie nad mężczyzną, co wbrew obiegowym opiniom nigdy nie przychodziło jej łatwo, lecz nad rzeczą wówczas najtrudniejszą – nad wojną. Wiedziała o tym doskonale.

4. Zakończenie: pożytki z wojennej mody

Żartobliwie i na wyrost można by zdefiniować modę okupacyjną jako przejaw zaskakującej wojennej wynalazczości: *creatio ex nihilo*. Buty na podszwie z korka albo z drewna, kaptury osłaniające od wiatru podczas marszruty po mieście wymuszonej przez kłopoty z transportem czy wielkie kieszenie, także te dopinane do ubiorów, są przykładami najpopularniejszych patentów modowych z lat czterdziestych XX wieku. Również haftowane wstawki oraz lansowane wtedy turbany – według de Beauvoir „zastępowały równocześnie i kapelusz, i fryzurę” (M, 221) – stanowią typowe wówczas sposoby rozwiązania kryzysów odzieżowych. Mimo że moda bywa oderwana od prozy życia –

wszak na uwodzicielskim uroku luksusu polega siła jej oddziaływania – to choć na krótko pozwalała zapomnieć o ponurej rzeczywistości „czasu wojny”. Francuskie kolekcje *haute couture* nieprzerwanie kreowały stroje, lecz ważne było, że jednocześnie wytwarzały bezpieczny azyl dla kobiecej *psyche*. Modowy światek dostarczał przeto otuchy, stwarzając kojącą iluzję, że nadal można wpływać na własną egzystencję, choćby w skromnym wymiarze garderobianym. Tym samym moda stanowiła namiastkę utraconej wolności. Z drugiej strony właśnie obserwacja codziennego życia, radykalnie zmodyfikowanego przez okupacyjne warunki, skłoniła Schiaparelli do wprowadzenia na rynek praktycznej nowości: spódnicy „z wszytym paskiem z elastycznego tworzywa «lastex», komfort bez względu na utratę wagi” (M, 45). W Warszawie o kupnie takiej spódnicy można było tylko pomarzyć. Wszelako, aby pozostać w zgodzie z faktami, trzeba stwierdzić, że zakup tego rodzaju przekraczał również możliwości finansowe przeciętnej sytuowanej Francuzki.

Wspólna w obu krajach była również postępująca szybko demokratyzacja stroju oraz przedkładanie funkcjonalności ubioru (ciepło, solidność wykonania, wytrzymałość materiału) nad jego walorami estetycznymi. Tu świetnym przykładem może być zupełnie nieoczekiwana „kariera”, jaką zrobiła prosta skórzana torba na ramię, mimo że w latach trzydziestych nikt nie wróżyłby jej sukcesu. Jest to ciekawa sytuacja, bo aż do okupacji taki rodzaj torby uważano w Paryżu za przejaw złego gustu i powszechnie utożsamiano z turystą przybyłym do Francji ze Stanów Zjednoczonych. W Polsce nosiły ją dziewczęta z AK oraz „chłopcy z lasu”, ale i we Francji znakomicie przyjęła się w *Resistance*, świadcząc o prawdziwej sile tej mody na usługach konspiracji. Przede wszystkim kanon stroju konspiratora wyznaczały jednak buty – skórzane oficerki, najlepiej w komplecie z bryczesami, tudzież dłuższą i luźniejszą marynarką lub kurtką. Ale taki zestaw odzieży świadczył nie tyle o podążaniu za aktualnym trendem, co o przynależności jego właściciela do struktur podziemnego państwa. Zwracał też uwagę Niemców. Notabene, wielkim powodzeniem u młodzieży cieszyła się specyficzna estetyka ubrań wzorowanych na uniformach wojskowych. Nawet w Generalnym Gubernatorstwie stosowne rozporządzenie namiestnika Rzeszy, Hansa Franka, dopuszczało używanie autentycznych mundurów, lecz pozbawionych dystynkcji wojskowych czy guzików.

Generalnie okupacyjna moda w Polsce stanowiła jednak antytezę zjawiska docierającego do nas znad Sekwany. Odmienność uwarunkowań przesądziła o wystąpieniu diametralnej różnicy między praktyką mody w obu krajach. Przede wszystkim należy tu wskazać na terror wprowadzony przez Niemców w Warszawie, który był nieporównywalny z zaledwie niedogodnościami życia odczuwanymi w Paryżu. Czynniki ekonomiczne, czyli ogólnie mówiąc, bieda,

też odciskały wyrazistsze piętno na egzystencji Polaków niż Francuzów. Wiele kobiet, zubożałych w wojnę jak Nałkowska, z konieczności stosowało się do narzuconej sobie twardej „polityki oszczędności”. W maju 1942 roku pisarka mogła w dzienniku napisać z dumą, że od wybuchu wojny „aż dotąd nic nie kupiła(m) [A.R.] sobie nowego z ubrania” (D, 222).

Na koniec chcę też podkreślić, że między modą we Francji a jej reprezentacją w Polsce był rozryw, który nie miał nic wspólnego z wojną. Moda bowiem wytworzona przez kulturę bogatego mieszczaństwa z Zachodu legitymizowała się wiekami tradycji. Była więc dobrem narodowym, a merkantylne zabiegi Francuzów mające na celu jej ochronę stają się bardziej zrozumiałe po uwzględnieniu tej rozbieżności. Dla kontrastu, w międzywojniu dopiero zaczął polski przemysł odzieżowy (łódzkie włókiennictwo lokowało się historycznie w zaborze pruskim, ale po upadku Napoleona przypadło Rosji).

Dlatego nie jest to dziwne, że wątek ubraniowy jako obiekt badań naukowych pojawiał się w polskim metadyskursie wojennym incydentalnie. Prekursorskie są tu prace Tomasza Szaroty. Inaczej rzecz jasna kształtował się ten typ refleksji w literaturze autobiograficznej, przynosząc dużo obfitsze relacje, zwłaszcza w pamiętnikach i dziennikach. Ale i wtedy interesująca nas problematyka mody – chociaż okaże się obecna częściej, aniżeli można by przypuszczać – prędzej będzie rozproszoną dygresją czynioną *ad hoc* przy okazji wypowiedzi na zupełnie inny temat, lecz jakoś powiązany ściegami pamięci z codziennością przeżywaną w okupowanej Polsce, niż przedmiotem odrębnej analizy. *Dzienniki czasu wojny*, dzięki wielu talentom Zofii Nałkowskiej, są wyjątkowe. Również ze względu na zawarte w nich przedstawienia okupacyjnej mody.

Zbigniew Kopec

O tym, dlaczego Leopold Tyrmand nie wałęsał się po Nowym Świecie w rubaszce

Zacznijmy od cytatu z *Dziennika 1954* Leopolda Tyrmanda, który pokazuje, jak wielką wagę mieszkający w Warszawie pisarz przywiązywał do swojej garderoby. Mowa w nim o panu Dyszkiewicz, który przed wojną słynął z tego, że jak nikt potrafił uszyć koszulę do fraka.

Wreszcie się zdecydowałem: przyniosłem kupioną niegdyś w Kopenhadze piękną koszulę o lekko zużytych kołnierzyku, którego nigdy nie lubiłem. Asekurowałem się: fachowiec nie mógł nie docenić jej drogiego gatunku [...] „Czy można wyciąć tyle z tyłu, aby starczyło na nowy kołnierzyk? spytałem mokry od wstydu”.

i jeszcze jeden fragment:

Przyniosłem dziś panu Dyszkiewiczowi tandetną koszulę z Centralnego Domu Towarowego za nędzne trzydzieści złotych. Materiał mocny, robota straganiarska, fason kołnierzyka ordynarny [...] Rzeczą pana Dyszkiewicza jest przeistoczyć kołnierzyk w poezję, taką mniej więcej, jaką dostrzec można wokół szyi Freda Astaire'a¹.

Nietrudno zauważyć, że punktem odniesienia dla bohatera dziennika nie jest kanon mody ukształtowany w Warszawie realnego socjalizmu, ale modowe trendy Zachodu. Tyrmand i jemu współcześni próbowali do nich nawiązać również dzięki ubraniom kupowanym

¹ L. Tyrmand, *Dzienniki 1954*, Warszawa 1989, s. 47.

„na ciuchach”, które trafiały do Warszawy z Ameryki *via* podkarpackie wioski. Sądzę jednak, że szło im o coś więcej niż o możliwość wyróżnienia się z jednolitej ludzkiej masy i dotrzymania kroku światowej modzie – można zresztą zaryzykować tezę, że przy swoich ograniczonych możliwościach w najlepszym razie upodobnić się mogli do mieszkańców Chicago’s „Polish Village”. Chodzić im raczej mogło o to, by wyglądać i czuć się normalnie w nienormalnym czasie. Na związek między jakością noszonej garderoby i samopoczuciem jednostki naprowadzają refleksje Marii Miechowskiej, bohaterki skandalizującej powieści Juliusza Kadena-Bandrowskiego, pt. *Łuk* (1919). Miechowska spacerowała po Krakowie, nie wiedząc jeszcze, że za kilka godzin w Sarajewie zostanie zamordowany arcyksiążę Ferdynand i jego małżonka, co zupełnie zmieni świat, w którym żyje:

[...] myślała [...] O swej fioletowej sukni z jedwabnej mory, która szeleści podrzucana płynnym krokiem, o doskonale dziś naciągniętych jedwabnych fioletowych pończochach. [...] O tym, że człowiek czuje się naprawdę sprawiedliwy, gdy ma na sobie czystą bieliznę...²

Gdyby pozostawić na boku wszystko inne, powiedzieć by można, że w przekonaniu o tym, że dla ludzi, którzy lubią i chcą być dobrze ubrani, życie jest gdzie indziej niż w Polsce, czy szerzej, w świecie, który znalazł się za „żelazną kurtyną” – by użyć określenia Winstona Churchilla, mogły utwierdzić Tyrmanda kolorowe stroje uczestników odbywającego się w 1955 roku w Warszawie Światowego Festiwalu Młodzieży. Przekornie jednak można zauważyć, że inspiracje dotyczące mody docierać mogły do Warszawy również z zupełnie innej strony – z ZSRR. Co prawda Walter Benjamin podczas pobytu w grudniu 1926 roku w Moskwie opisuje podobną sytuację do tej, którą przedstawia Tyrmand, a przedmiotem zabiegów jest suknia, którą chce mieć jego ukochana Asja Lācis:

Wzięliśmy sanie do miasta i odwiedzaliśmy wiele sklepów na Pietrowce w poszukiwaniu materiału na jej suknie, jej uniform. Tak to nazywam, bo nowa ma mieć ściśle ten sam krój co stara, pochodząca z Paryża³,

jednak od tego czasu upłynęło już wiele lat i może można było mieć nadzieję, że na początku lat pięćdziesiątych modne kroje ubrań dostępne stały się również i w Moskwie. Paradoks polega jednak na tym, że mimo nierozewal-

² J. Kaden-Bandrowski, *Łuk. Powieść współczesna*, Kraków 1981, s. 6-7.

³ W. Benjamin, *Dziennik moskiewski*, przeł. B. Baran, Warszawa 2012, s. 45.

nych – jak się wtedy wydawało – więzi łączących Polskę i ZSRR wzorowanie się na modzie moskiewskiej, czy szerzej, radzieckiej, było w roku 1954 możliwością tylko teoretyczną. Wiedzy o tym, jak ubierali się mieszkańcy Kraju Rad nie dostarczały publikowane pod koniec lat czterdziestych i na początku lat pięćdziesiątych liczne reportaże i relacje z pobytu w ZSRR, których autorami byli dziennikarze: Witold Zalewski (*Urodzaj*, 1951), Jacek Wołowski (*Z dziennika podróży do Związku Radzieckiego*, 1950) oraz pisarze już uznani, jak np. Jerzy Andrzejewski (*O człowieku radzieckim*, 1951), Stanisław Wygodzki (*Newa wiecznie nowa*, 1950), Wanda Melcer (*6 tygodni w ZSRR*, 1947), Maria Jarochowska (*Chleb i sól. Z chłopami polskim u kołchoźników radzieckich*, 1951), czy literaci stawiający dopiero pierwsze kroki w pisarskiej profesji⁴. Pisanie reportaży z pobytu w ZSRR pod koniec lat czterdziestych i na początku lat pięćdziesiątych (a również i w czasach późniejszych) było zajęciem bardzo kłopotliwym. Po pierwsze, należało je pisać zgodnie z dyrektywami partii, założeniami głoszonej wszem i wobec państwowej przyjaźni polsko-radzieckiej, a także w duchu kultu panującego za wschodnią granicą ustroju. Stąd utwory opowiadające m.in. o sukcesach, jakie ZSRR odnosił w dziedzinie kultury, przemysłu czy rolnictwa, były w gruncie rzeczy „reportażami z tezą”.

Podrugie, autorzy takich relacji musieli rozważyć, czy i w jaki sposób podejmą polemikę z utworami przedwojennymi mówiącymi o pobyciu w ZSRR takich reportażyistów, jak np. Antoni Słonimski (*Moja podróż do Rosji*, 1932), Melchior Wańkowicz (*Opierzona rewolucja*, 1934), Stanisław Cat-Mackiewicz (*Myśl w obcęgach. Studia nad psychologią społeczeństwa Sowietów*, 1931) czy Aleksander Janta-Pończyński (*Patrząc na Moskwę*, 1933; *W głąb ZSRR*, 1933), Zygmunt Nowakowski (*W pogoni za formą. Wrażenia z pobytu w Moskwie*, 1934)⁵. Wspomniani tu pisarze podróżowali do ZSRR w zorganizowanych grupach (np. przez Instytut Propagandy Sztuki) lub samodzielnie, opisując potem „nowy świat”, jakim był wówczas ze względów politycznych, społecznych oraz gospodarczych wschodni sąsiad Polski. Nie byli oni w swoich podróżach do ZSRR od-

⁴ Zob. A. Nasalska, *Reportaż*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004, s. 291-292; M. Wiszniewska, *Zobaczyć – opisać – zrozumieć. Polskie reportaże o rosyjskim imperium*, Katowice 2017, s. 111-113.

⁵ O reportażach tych autorów fascynująco i wyczerpująco pisze: E. Pogonowska, *Czytanie nowej Rosji. Polskie spotkania ze Związkiem Sowieckim lat trzydziestych XX wieku*, Lublin 2012, zob. też. Z. Kopeć, *Słowo o Moskwie (i pewnej metaforze)*, „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2.

osobnieni. Autorami podobnych utworów byli chociażby Walter Benjamin⁶, André Gide⁷ czy Panait Istrati⁸.

Ciekawe, że mimo skutków drugiej wojny światowej i zmiany ustroju polityczno-prawnego w Polsce marszruta wycieczek oficjalnych delegacji do ZSRR była podobna do tej z lat trzydziestych – w Kraju Rad chciano chwalić się przed obcokrajowcami tym samym. Do stałych punktów programu należały wizyty w muzeach, sądach, w przedszkolach lub żłobkach i domach pioniera, a delegacje z polskich wsi zwiedzały kołchozy. Piszącym o ZSRR po drugiej wojnie światowej dawało to możliwość podjęcia polemiki z tekstami poprzedników, albo też do takiej polemiki zmuszało. W sposób jawny skorzystała z niej Wanda Melcer, podejmując dyskusję z Antonim Słonimskim, swoim przedwojennym kolegą z „Wiadomości Literackich”. Dotyczyła ona m.in. kwestii obyczajowych związanych z rozwodami. Reportażysta odwiedzający ZSRR przed wojną zwracali przede wszystkim uwagę na problematykę związaną z higieną, a właściwie z jej brakiem. W *Patrzą na Moskwę* Janta-Połczyński pisze, że „powonienie jest dla przybysza w Moskwie zmysłem orientacyjnym. Narażonym na doznania niezwykle bogate i rejestrującym wrażenia nieraz bardzo znamienne”⁹. Podobnych obserwacji dokonał Melchior Wańkowicz. Reporter z uznaniem i zachwytem odnotowywał fakt, że radzieckie teatry i opery mogą cieszyć się z pełnej widowni, ale zauważa równocześnie, że unosi się tam „Ckliwe wyziew walonków i niedomytych ciał obywateli sowieckich”¹⁰. Wszechobecność brudu w Moskwie podkreśla też Zygmunt Nowakowski¹¹.

Reportażysta odwiedzający ZSRR w latach trzydziestych XX wieku są zgodni, że ludzie wchodzący w skład moskiewskiego tłumu stanowią jednolitą szarą masę: „Mają ubrania szare, spłowiałe i wytarte. Kolor tych ubrań zlewa się z brukiem, z udeptanym śniegiem ulicznym” – pisze Nowakowski¹². Wańkowicz, wspominając o Rosjanach należących do partii, podkreśla, że „Ubierają się wszyscy w walonki, kosowrotki [czyli rodzaj rubaszki – Z.K.]”¹³. Nawiasem mówiąc, walonki, jako najbardziej praktyczne w zimowych rosyjskich warun-

⁶ W. Benjamin, dz. cyt.

⁷ A. Gide, *Powrót z ZSRR*, przeł J. Skiwski, Warszawa 1937.

⁸ P. Istrati, *Żagiew i zgliszcza. Po szesnastu miesiącach pobytu w ZSRR*, przeł. K. Rychłowski, Lwów-Warszawa 1931.

⁹ Zob. A. Janta-Połczyński, *Patrzą na Moskwę*, Poznań 1933, s. 12.

¹⁰ M. Wańkowicz, *Opierzona rewolucja*, Warszawa 1934, s. 141.

¹¹ Z. Nowakowski, *W pogoni za formą. Wrażenia z pobytu w Moskwie*, Lwów 1934, s. 128.

¹² Tamże, s. 28.

¹³ M. Wańkowicz, dz. cyt. s. 99.

kach, otrzymał krótko po przyjeździe do Moskwy Benjamin¹⁴. Halina Lenczewska-Bormanowa, autorka książki *ZSSR w oczach kobiety*, w tłumie obywateli sowieckich czuje się zagubiona, również nie potrafi dostrzec indywidualnych cech poszczególnych ludzi: „Tłum jest dziwnie jednakowy. Wszyscy są tacy sami”¹⁵.

Te obserwacje wpisują się w europejską refleksję dotyczącą roli mas i tłumu w życiu społecznym¹⁶. Mimo to można pokusić się o rekonstrukcję wyglądu przeciętnego mieszkańca Moskwy lat trzydziestych. Bodaj najciekawiej robi to Antoni Słonimski. Oddajmy zatem mu głos:

Oto idzie jakiś Kałmuk w liliowej rubaszce i fantazyjnym kapeluszu panama. Kobieta w starym kapeluszu, ozdobnym w kwiatki, owoce, motylki, wstążki i piórka, podstarzałe widmo z umalowaną twarzą, patrzy ze śmieszoną wyższością na otyłą damę w męskim szynelu. Oto widać jakiegoś urzędniczynę w starannie wyprasowanych białych płóciennych spodniach, stukającego drewnianymi trepkami. Kobiety, które mają pończochy, patrzą z pewnego rodzaju dumną śmiałością na te, które mają tylko skarpetki. Kobiety bez skarpetek patrzą ironicznie na te wyskarpetkowane [...]. Gdzie indziej w tłumie kroczy dumnie chłop w skórzanej kurtce albo dandys współczesnej Moskwy – *krasnoarmiejec*¹⁷.

Słonimski, opisując moskwiczana, koncentruje się na pończochach i skarpetkach lub ich braku i upatruje w tej części garderoby znamion zamożności radzieckiego społeczeństwa. Podobnie postępuje również Janta-Pończyński. Warto podążać i za jego wzrokiem:

[...] ludzie w Moskwie nie chodzą bynajmniej boso. Urządzają się jak mogą, łątają póki się da, noszą pantofle i papucie nieraz mocno podniszczone, ni to nocne, ni to tenisowe, często także kalosze. [...] Buty wyrabiane tutaj poza tym, że nie są trwałe, posiadają formy najwidoczniej najróżnorodniejsze, potwierdzające zupełnie nieliczenie się z modą w tym kraju¹⁸.

Jak pisze Słonimski, dandysami tamtych czasów byli krasnoarmiejcy, ale na ekstrawagancje w ubiorze pozwolili mogli sobie jedynie obcokrajowcy. Dlatego przybysza z Europy łatwo rozpoznać. Woland z *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa został na Patriarszych Prudach „zdemaskowany” jako obcokrajo-

¹⁴ W. Benjamin, dz. cyt., s. 27.

¹⁵ H. Lenczewska-Bormanowa, *ZSSR w oczach kobiety*, Warszawa 1936, s. 18.

¹⁶ Zob. M. Kornat, *Bolszewizm. Totalitaryzm. Rewolucja. Rosja. Początki sowietologii i studiów nad systemami totalitarnymi w Polsce (1918-1939)*, Kraków 2004, s. 19-24.

¹⁷ Cyt za A. Słonimski, *Moja podróż do Rosji*, Warszawa 1997, s. 18.

¹⁸ A. Janta-Pończyński, dz. cyt., s. 11-12.

wiec dzięki eleganckiemu wyglądowi i nienagannym manierom (dzisiaj o nim i o jego świecie przypomina na Patriarszych Prudach stylizowany na znak drogowy „zakaz rozmowy z nieznanymi”). W relacjach z ZSRR z lat trzydziestych XX wieku cudzoziemca można było rozpoznać po białym kołnierzyku lub po kapeluszu. Właśnie ze względu na kapelusz Wańkowicz „wyzywany” jest np. w moskiewskim tramwaju od burżujów¹⁹.

Zbiorowy portret mieszkańców Moskwy można by jeszcze długo uzupełniać, wzbogacając o kolejne szczegóły, ale raczej nie wniosłyby już niczego nowego. Ważniejsze dla niniejszych rozważań jest to, że współtworzy on stereotypowy obraz ZSRR i jego obywateli funkcjonujący w Polsce również po drugiej wojnie światowej, którego negatywny charakter został wzmocniony dzięki przechodzącym przez Polskę żołnierzom Armii Czerwonej²⁰. Między innymi dlatego Włodzimierz Brus już w roku 1945, w książce *Urojenia i rzeczywistość. Prawda o ZSRR*²¹, apelował, by podjąć dyskusję z „fałszywymi pogłębami o ZSRR”. Doskonałym miejscem dla takich polemik były reportaże będące owocami indywidualnych i zbiorowych wyjazdów do ZSRR organizowanych przez instytucje państwowe (czasem organizowane nie najlepiej, czego doświadczyła Zofia Nałkowska²²). Brali w nich udział przedstawiciele różnych grup zawodowych (pisarze, dziennikarze, rolnicy, robotnicy). Na przykład Jerzy Andrzejewski wśród towarzyszy swojej delegacji miał: praczkę, górnik, murarza, maszynistę, hutnika i tokarza. Komitet Centralny reprezentowało dwóch towarzyszy. Byli poza tym z nami – dodaje – przedstawiciele wsi spółdzielczej, młodzieży, nauczycielstwa i prasy²³.

Pojawienie się tak licznych utworów, które w założeniu w reporterski sposób miały przedstawiać życie w ZSRR, stworzyło szansę, by pokazać rozliczne osiągnięcia Kraju Rad, a także przedstawić „nowego człowieka”, który się tam ukształtował. Pozwalało również, co interesuje nas przede wszystkim, na zaprezentowanie mody, wedle której „nosić się” mógł człowiek radziecki”. Tymczasem żyjący w Polsce lat pięćdziesiątych czytelnik, który chciałby swój ubiór wzorować na stroju obywatela ZSRR, byłby w nie lada kłopotcie. Być może autorzy powojennych relacji, koncentrując się na sprawach ważnych

¹⁹ Zob. M. Wańkowicz, dz. cyt. s. 44-45.

²⁰ Zob. M. Chłopek, *ZSRR i ludzie radzieccy w propagandzie Polski Ludowej lat 1941-1956*, Radzymin 2015.

²¹ W. Brus, *Urojenia a rzeczywistość. Prawda o ZSRR*, wyd. 2 przejr. i uzup., Warszawa 1947.

²² Z. Nałkowska, *Dzienniki 1945-1954*, oprac., wstęp i koment. H. Kirchner, Warszawa 2000, s. 506.

²³ J. Andrzejewski, *O człowieku radzieckim*, Warszawa 1951, s. 25.

(domy dziecka, przedszkola, sklepy, wieczory autorskie, spotkania z kolegami po piórze, kołchozy), czuli się zwolnieni z obowiązku, by pisać o rzeczach tak błahych jak garderoba. Możliwe też, że wedle dokonanej przez nich oceny, charakter i rodzaj odzieży mieszkańca ZSRR nie przedstawiał się na tyle imponująco, by można było go w swoich pracach eksponować. Gdyby skupić się na tzw. pierwszych wrażeniach takich reportażyistów, jak: Maria Jarochowska, Witold Zalewski, Jacek Wołowski czy nawet Stanisław Wygodzki, to można by zauważyć, że dotyczą one przede wszystkim pociągu, którym odbywa się podróż, „służbowych ubrań” pracowników spotykanych w Rosji i butów, które noszą Rosjanie. Jarochowska, która ogląda pociąg oczyma swoich wiejskich bohaterów, którzy jadą do ZSRR, by podziwiać gospodarkę rolną opartą na kołchozach, opisuje z ogromnym zachwytem pociąg:

W każdym wagonie ściany wyłożone są lśniąącym drzewem podobnym do orzecha. W każdym przedziale szerokie ławki bez trudu przeobrażające się w łóżka, stoliki okrywają śnieżne serwety, na tle krochmalonych firanek płoną pod abażurami nocne lampki. W każdym korytarzu trzy głośniki przynoszą podróżującym muzykę z dalekich radiostacji do rytmu rozpedzonych kół pociągu, a ukryty w ściennej ścianie samowar w razie pragnienia może dostarczyć wrzątku na herbatę²⁴.

O ile opis pociągu u Jarochowskiej można odczytać jako zamierzoną lub nie polemikę z zakorzenionym w polskiej tradycji toposem wędrówek skazańców etapami lub w kibitkach na Sybir z czasów zaborów i z masowymi wywózkami z czasów drugiej wojny światowej w głąb ZSRR, o tyle biel eksponowana przez pokazanie białych uniformów i fartuchów spotykanych w podróży rosyjskich kolejarzy, a potem robotników sprzątających ulice Moskwy, ma podkreślać czystość panującą w całym ZSRR i ma zaprzeczać międzywojennym relacjom eksponującym braki w higienie mieszkańców Kraju Rad. Niestety, Jarochowska nic nie mówi na temat mody panującej w ZSRR pod koniec lat czterdziestych i na początku lat pięćdziesiątych XX wieku. Polemiczny charakter można też dostrzec np. w entuzjastycznych reakcjach bohaterów reportażu Wołowskiego na widok butów, które mają na nogach Rosjanie. Bohater *Z dziennika podróży do Związku Radzieckiego* Wołowskiego zaraz po przekroczeniu granicy zagaduje sowieckiego konduktora ubranego w „bardzo dobre, solidne buty, na skórzanej podeszwie”²⁵, pytając o ich cenę. W podobny sposób zachowuje

²⁴ M. Jarochowska, *Chleb i sól. Z chłopami polskimi u kołchoźników radzieckich*, Warszawa 1951, s. 17.

²⁵ J. Wołowski, dz. cyt., s. 10.

się Stojek, chłop z utworu Zalewskiego²⁶. Ale poza tym, że buty są „porządne”, nie można się wiele dowiedzieć. W relacjach powojennych, tak jak w reportażach międzywojennych, przedstawiany jest przede wszystkim miejski tłum. Wołowski notuje: „Tłum ludzi na chodnikach”²⁷. Maria Jarochowska, patrząc na tłum, potrafi określić porę dnia. Moskwi czanie idący do pracy są „skupieni i prawie milczący”, po południu natomiast, gdy wracają do domów, są „rozgadani i uśmiechnięci”²⁸. Ludzi, którzy tworzą tłum, można wyróżnić jedynie na podstawie najbardziej wyrazistych cech: na ulicach spotkać można żołnierzy, wieśniaków, robotników, kobiety wiejskie w chusteczkach na głowach, młode i stare, Kirgizów, Jakutów, marynarzy²⁹. Wspomniana już Jarochowska, pisząc o tłumie, zauważa, że jest to tłum „ludzi dostatnio ubranych”, nie precyzuje jednak, na czym ten dostatek polega. Podobne są refleksje Andrzejewskiego: „ludzie radzieccy są na ogół ubrani porządnie [...] Spotkałem wiele kobiet radzieckich zajmujących duże i odpowiedzialne stanowiska kierownicze, lecz ich swetry i spódnice, buty i pończochy, nawet sposób uczesania nie różniły się od skromnego wyglądu młodej robotnicy”³⁰. Nieco więcej szczegółów w swojej relacji umieszcza Wanda Melcer: „Ten tłum w pierwszej chwili wygląda szaro. [...] Człowiek pracy ma na sobie dostatni pikowany waciak, futrzaną czapkę, walonki, na walonkach kalosze, a na rękach rękawice”³¹. Reportażysta jednak wcale nie są pewni, czy ta garderobiana urawniłowka może się spodobać polskim czytelnikom. Toteż Melcer szybko dodaje: Jest zima „Ludzie są ubrani ciepło, a ciepło to nie kolorowo” i uzupełnia swoją wypowiedź o obserwację: „na ulicy widać również dużo pięknych i cennych futer”³². W podobnej rozterce jest Jerzy Andrzejewski, który skromny i jednolity ubiór mieszkańców Moskwy tłumaczy tym, że ZSRR nie dostaje jakiegokolwiek pomocy od innych państw³³.

Tak czy inaczej dla warszawskiego czytelnika pierwszej połowy lat pięćdziesiątych XX wieku perspektywa przynależności do moskiewskiego tłumy nie była wcale kusząca. Przeciwnie, jest oczywiste, że w takim tłumie ktoś, kto miałby podobne do Leopolda Tyrmanda poglądy estetyczne i etyczne, być by nie potrafił i być by nie chciał. Ciekawe jest to, że w relacjach z ZSRR to nie wy-

²⁶ W. Zalewski, *Urodzaj*, Warszawa 1951, s. 19-20

²⁷ J. Wołowski, dz. cyt., s. 14.

²⁸ M. Jarochowska, dz. cyt., s. 29-30.

²⁹ S. Wygodzki, *Newa wiecznie młoda*, Warszawa 1950, s. 19.

³⁰ J. Andrzejewski, dz. cyt., s. 12.

³¹ W. Melcer, *6 tygodni w ZSRR*, Warszawa 1947, s. 12.

³² Tamże, s. 12-13.

³³ J. Andrzejewski, dz. cyt., s. 13.

głąd radzieckiej ulicy ma świadczyć o obfitości wszelkiego rodzaju dóbr, ale zaopatrzenie sklepów. Wołowski pisze o dobrze zaopatrzonych sklepach, gdzie: „Ludzie cisną się do lad, przerzucają towary, wybierają, marudzą”³⁴. Bohaterki reportażu Jarochońskiej „kupowały sobie w sklepach kołchozowych nylonowe pończochy – kaprony, [...] widziały na wypełnionych towarem półkach zwoje jedwabiu, zupełnie takich samych, jak w moskiewskich magazynach”³⁵. Nieco więcej szczegółów garderobianych pojawia się, gdy jej bohaterki zaglądną do szafy kołchoźnicy: „naliczyłyśmy dziewięć sukienek i dwie spódniczki, razem jedenaście sztuk. Z tego pięć sukienek było perkalowych” – pisze jedna z nich³⁶.

Pełne wszelakiej obfitości sklepy opisuje Melcer, ale nie udaje jej się uciec od stereotypów: „Metalowiec w waciaku kupuje sobie pyszną czapę futrzaną, wojskowy szuka teczki, tęga gospocha sięga po prodiż, młoda nauczycielka kupuje sobie jedwabiu na świąteczną suknię”³⁷. W powojennych relacjach z ZSRR jest zdecydowanie gorzej, jeśli idzie o modę męską. Reportażowe zapiski dotyczące tego, jak ubierają się mężczyźni, są bardzo skąpe, co więcej, trudno określić, czy są one próbą literackiej indywidualizacji postaci, czy też mają jakieś inne, głębsze znaczenie. Możemy „zobaczyć” mężczyznę w „lnianej bluzie, spod której wygląda kołnierz białej wyszywanej koszuli”, „parę dziadków w białych, pod szyję zapiętych rubaszkach”, „mężczyznę w spodniach zaprasowanych na kant”, mężczyznę ubranego w drelich. Trudno się jednak zorientować, skąd wiadomo, że znajdująca się pod bluzą koszula z białym kołnierzem jest haftowana i czy noszenie spodni wyprasowanych na kant jest czymś w ZSRR wyjątkowym, a także w tym, co ubiera robotnik, gdy nie idzie do pracy.

Pora powrócić do pytania postawionego w tytule: „Dlaczego Leopold Tyrmand nie wałęsał się po Nowym Świecie w rubaszce”, a zamiast tego zanosił do przeróbek stare koszule? Moglibyśmy przyjąć najbardziej oczywiste wytłumaczenie, że Tyrmand, np. w roku 1954 był jak najbardziej daleki od tego, by swoim ubiorem pokazywać przynależność do absolutnie obcej mu kultury, a tak, jeśli nie jako prowokacja, byłoby to odbierane. Warto zauważyć, że Susan Sontag opublikowała swoje *Notatki o kampie* dziesięć lat później, a o Pomarańczowej Alternatywie miano usłyszeć za lat *circa* trzydzieści.

Można zaryzykować i postawić tezę nieco przewrotną. Nie wałęsał się Tyrmand po Nowym Świecie w rubaszce, ponieważ nie miał okazji poznać prak-

³⁴ J. Wołowski, *Z dziennika podróży do Związku Radzieckiego*, Warszawa 1950, s. 19.

³⁵ M. Jarochońska, dz. cyt., s. 25.

³⁶ Tamże, s. 120-121.

³⁷ M. Melcer, dz. cyt., s. 28.

tycznych i duchowych korzyści, jakie taki strój mógł przynieść. Żaden z licznych pisarzy i dziennikarzy odwiedzających w tym czasie ZSRR nawet o takich korzyściach nie wspomniał. Odrzucenie rubaszki jako elementu własnej garderoby wcale nie wymagało od Tyrmanda wielkiego charakteru. Może gdyby piękniej go kuszono...

Marta Wiśniewska

Moda na Tyrmanda

Zimą 2010 roku na peronie Dworca Centralnego w Warszawie siedział na oko dwudziestoletni chłopak, z gitarą na plecach, czytał *Złęgo*.

– Podoba ci się? – zapytałem.

– Ta książka zmieniła moje życie – rzucił z powagą.

– Napisał ją mój tata.

Łapał powietrze jak ryba, przysiadł na plecaku.

Poczułem się jak potomek gwiazdy rocka.

Tylko że ten dwudziestolatek wiedział o Leopoldzie więcej niż ja¹.

W 2011 roku wydawnictwo MG rozpoczęło edycję książek Leopolda Tyrmanda, prawie jednocześnie wydając *Życie towarzyskie i uczuciowe*, *Siedem dalekich rejsów*, *Tyrmand warszawski. Teksty niewydane*, *Pokój ludziom dobrej woli... Teksty niewydane* i *Dziennik 1954*. W tym samym roku ukazała się również książka *Tyrmand i Ameryka* Katarzyny Kwiatkowskiej i Macieja Gawęckiego. W 2012 roku na rynku wydawniczym znalazła się większość pozostałych tytułów autorstwa Tyrmanda, w tym napisana już po wyjeździe do Ameryki *Cywilizacja komunizmu*. W kolejnych latach Agata Tuszyńska wydała książkę *Tyrmandowie. Romans amerykański* (to opowieść o latach, które Tyrmand spędził wspólnie z Mary Ellen Fox, swoją trzecią żoną, zawiera niepublikowaną dotąd korespondencję między obojgiem oraz rodzinne fotografie), Matthew Tyrmand i Kamila Sypniewska – *Jestem Tyrmand. Syn Leopolda* (traktuje ona jednak bardziej o Matthew niż Leopoldzie), a Marcel Woźniak *Biografię Leopolda Tyrmanda*. Odbyło się pięć edycji Warszawskiego Festiwalu Twórczości i Wiedzy im. Leopolda Tyrmanda „Tyrmandiada”. Darłowski Ośrodek Kultury nazwano jego imieniem, tak jak warszawski pasaż w Śródmieściu. Od niedawna jedną ze ścian stołecznych

¹ M. Tyrmand, *Jestem Tyrmand. Syn Leopolda*, Kraków 2013, s. 6.

kamienic zdobi mural z podobizną Henryka Nowaka². W stołecznym Teatrze Powszechnym grany był spektakl według *Złego*, do samego *Złego* zaczęli się odwoływać współcześni autorzy popularnych kryminałów (np. Zygmunt Miłoszewski w powieści *Uwikłanie*). Obecnie trwają prace nad filmem *Zły* (nie jest jeszcze znane nazwisko reżysera) oraz *Pan T.* (reż. Marcin Kryszałowicz) – który ma nawiązywać do *Dziennika 1954*. Kilka miesięcy temu Sejmowa Komisja Kultury ogłosiła, że rok 2020 będzie rokiem Tyrmanda.

Trudno oprzeć się więc wrażeniu, że legenda Tyrmanda powróciła. Myślę, że nie tylko za sprawą jego książek. Bez wątpienia są dziś lubiane (zwłaszcza *Zły* i *Dziennik 1954*) – ale nie ukrywajmy, nie stanowiły one przełomu artystycznego w polskiej literaturze. Co więc decydowało o jego popularności w latach pięćdziesiątych XX wieku, a co decyduje dziś?

Twórczość Leopolda Tyrmanda długo nie znajdowała się w kręgu zainteresowań zbyt wielu krytyków i historyków literatury. Dostrzec można było sporą rozbieżność pomiędzy zainteresowaniem ze strony szerokich rzesz czytelników a pomijaniem twórczości autora *Złego* przez badaczy literatury. Zakładam, że wynikało to z ignorowania pisarza w kraju w związku z jego nieukrywaną niechęcią do panującego systemu politycznego.

W ciągu ostatnich kilkunastu lat nastąpiła zdecydowana poprawa w tej kwestii – ważnych tekstów poświęconych dziełom pisarza nie pojawiło się może wyjątkowo dużo, ale za to ukazały się aż trzy monografie poświęcone jego twórczości. Mam na myśli wydaną w 1998 roku książkę *O tym, jak Leopold Tyrmand wałęsał się w świecie kultury popularnej* Ryszarda K. Przybylskiego oraz dwie pozycje, które ukazały się w roku 2000: *Opowieść i milczenie. O prozie Leopolda Tyrmanda* Ingi Iwasiów i *Świat według Tyrmanda* Jolanty Pasterkiej.

Wymienieni autorzy, choć do twórczości Tyrmanda podchodzą z różnych perspektyw badawczych, zgadzają się w tym, że autobiografizm jest podstawową jej cechą, że we wszystkich jego książkach występuje jakby ta sama osoba, która choć nosi różne nazwiska, bardzo podobna jest do samego autora. Nie mają też wątpliwości, że to literatura stanowiła główne narzędzie do kreowania mitu pisarza. Pomyślałam, że warto sprawdzić, czy tych narzędzi nie było więcej.

Ponad sześćdziesiąt lat od wydania *Złego* i trzydzieści lat po śmierci, pisarz funkcjonuje w masowej świadomości jako wielowymiarowy mit podtrzymywany chociażby przez jego syna (rozpoczynającego w Polsce karierę polityczną) czy wielbicieli twórczości. Tyrmand zadbał o to, żebyśmy nie mieli pewno-

² To imię i nazwisko tytułowego *Złego*.

ści, co w tym mie jest prawdą, a co umiejętnie stworzoną kreacją. Oczywiście jest, że w swoich autokreacyjnych działaniach nie był pierwszym wśród pisarzy. Mam tu na myśli choćby Witolda Gombrowicza czy Marka Hłaskę. Gombrowicz³, który postanowił stworzyć siebie jako artystę i geniusza, wykorzystując do tego nie tylko własną twórczość literacką, ale i pisany przez wiele lat dziennik, uważał, że każdy człowiek powinien skupiać się na sobie i na swojej indywidualności⁴. Hłasko, przez lata postrzegany jako rodzimy James Dean, z *Pięknych dwudziestoletnich* uczynił akt biograficznej autokreacji, stylizując się na przeciwnika komunizmu. Jeżeli zestawimy *Pięknych dwudziestoletnich* z *Dziennikiem 1954* Leopolda Tyrmanda, zyskamy kompendium obyczajowe Polski socrealistycznej, w której pojawia się nie tylko socjalistyczny terror i nachalna propaganda, ale też moda, międzypokoleniowe konflikty i rozmaite folklory środowiskowe. Współcześnie, dzięki ogromnemu rozwojowi technologii i, co za tym idzie, mediów – autokreacja wśród pisarzy jest o wiele łatwiejsza i bardziej efektowna. Przykładem niech będzie tu Szczepan Twardoch czy Jacek Dehnel. Wynika z tego, że kreowanie własnego wizerunku nie jest pomysłem współczesnych twórców, ale ma za sobą całkiem długą tradycję także wśród starszych pokoleń literatów.

Czy Tyrmand jest „wyjątkowy” pośród tego grona (oczywiście dużo szerszego, niż tu wspomniane)? Tak, jeżeli weźmiemy pod uwagę miejsce i czas, w którym tworzył i literaturę, i siebie jako idola. Życie i tworzenie w socjalistycznym państwie dla pisarza, który nie ukrywa swojej niechęci do panującego systemu, było niezwykle trudne. Tu właśnie widoczna jest owa „wyjątkowość” autora *Złego*. Był antykomunistą, a jednak osiągnął sukces. Być może niezbyt długotrwały, ale jakże spektakularny.

Leopold Tyrmand postanowił, że będzie sławny. Oczywiście, na miarę miejsca i czasu, w którym żył. Połowa lat pięćdziesiątych, mimo zbliżającej się odwilży, to czas, kiedy w literaturze polskiej nadal królował socrealizm i obraz rzeczywistości zbudowany na jego założeniach. Tyrmand jasno formułował swoje oczekiwania jako twórca:

Czego ja chcę? Chcę uznania i docenienia⁵.

Można stwierdzić, że po wydaniu *Złego* w znacznym stopniu mu się to udało. Ogromna popularność pisarza w tamtym czasie była bezsprzeczna. Dowo-

³ Zob. J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.

⁴ Zob. W. Gombrowicz, *Dziennik 1961-1966*, Kraków 1989.

⁵ L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Warszawa 1989, s. 258.

dem na to jest nie tylko liczba sprzedanych książek (sprzedano cały pierwszy nakład liczący 20 000 egzemplarzy), ale także ilość artykułów na temat Tyrmanda pojawiających się w codziennej prasie⁶. Jednak jemu nie wystarczyło bycie tylko popularnym twórcą. Chciał czegoś więcej.

Był człowiekiem niezwykle świadomym siebie (swoich potrzeb i możliwości) – to przede wszystkim wyróżniało go spośród powojennych pisarzy. Dzięki tak dobrze rozwiniętej samoświadomości rozumiał, że bardzo ważne jest to, jak postrzegają go inni oraz – i to wydaje się najważniejsze – że na ten sposób odbioru może wpływać.

Budowanie mitu twórcy wymagało od Tyrmanda tworzenia skrupulatnego, samodzielnie wymyślonego własnego wizerunku, jakby przygotowania się do nowej roli. Autokreacja pisarza⁷ nie odbywa się zatem jedynie na płaszczyźnie literackiej, przenosi się również do rzeczywistości, prawdziwego, pozaliterackiego świata. Proces ten wymagał czasu, więc Tyrmand musiał rozpocząć swoje działania na długo przed pojawieniem się na rynku wydawniczym *Złego*. Dowodem na to jest, bez wątpienia, *Dziennik 1954*. Przyznawał w nim:

Pisarz jest pisarzem, bo pisze. Jak nie pisze, to może też jest, ale nikt o tym nie wie, najmniej on sam. Czy ja jestem pisarzem? [...]. Ja wierzę w pracę i w kumulację umiejętności bardziej niż w talent [...]. Gdy „Przekrój” wydrukował mi pierwszą w życiu nowelę – nazywała się *Niedziela w Stavanger* – poczułem zapach popularności. Spodobał mi się, nie przeczę, nie będę ukrywał, od razu wiedziałem, że mnie zatruł, że świadomość tożsamości szerszej niż tylko dla krewnych i znajomych to narkotyki. Ale też wiedziałem, że wszystko, czego pragnę, to czasu na autentyczną obróbkę tej tożsamości, na ulepszenie, albowiem więcej we mnie wiedzy o tym, jak się solidnie urobić i nagromadzić, niż powołania i iskry Bożej⁸.

Tyrmand uważał, że literaturę trzeba tworzyć jak rzemieślnik, że nie powstaje ona jedynie z natchnienia, że trzeba pisać, choćby po to, żeby doskonalić swój warsztat. Mógł to robić bez kontaktu z odbiorcami, bez konfrontacji z czytelnikami. To oczywiste. Ale fragment ten przytaczam z innego, dużo bardziej

⁶ Na przykład: J. Iwaszkiewicz, *Trędowata naszych czasów*, „Życie Warszawy” 1956, nr 72; J. Czernikiewicz, *Co mówią o Złym autor i czytelnicy*, „Słowo Tygodnia” 1956, nr 10; Z. Kuthan, *O Złym źle i dobrze*, „Dziś i Jutro” 1956, nr 10; S.B., *Czy Zły jest zły?*, „Radio i Świat” 1956, nr 18; W. Sadkowski, *Zły i inne nowości wydawnicze*, „Życie Warszawy” 1956, nr 53; J. Styczeń, *Zły*, „Stolica” 1956, nr 20; A. Ziemilski, *Zły Leopolda Tyrmanda*, „Trybuna Ludu” 1956, nr 87.

⁷ Zob. J. Jarzębski, dz. cyt., Kraków 1984; J. Cieplińska, *Montaż i rytuał, czyli o autokreacjach pisarskich*, Kraków 2003.

⁸ L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, dz. cyt., s. 158.

istotnego powodu – Tyrmand ujawnia w nim swój prawdziwy cel. Chodzi o świadomą pracę nad tożsamością, kreowanie jej, ulepszanie, wypracowanie najlepszej jej formy po to, aby stać się atrakcyjniejszym dla czytelników. To ma być gwarancją popularności. Charles Westin, socjolog i antropolog, zwracał uwagę na fakt, że tożsamość jest:

świadomością siebie jednostki i świadomością kontynuacji bycia w świecie w toku zmiennych okoliczności życia. Tożsamość, według jego koncepcji, jest również świadomością uczestniczenia jednostki w życiu społecznym i emocjonalnego zaznaczenia bycia w tym społeczeństwie. Zatem, według tych koncepcji, tożsamość odnoszona jest do „samoświadomości”, „trwałości pozostawania tym samym”, czyli bycia „kimś” oraz „świadomości kontynuacji i zmiany” swojego „ja” w różnych sytuacjach życia społecznego. Tożsamość jednostki wiąże się zatem z jej indywidualnym rozwojem i „wewnętrznymi próbami konstruowania własnego „ja”.⁹

Stworzenie wizji własnej osoby, manipulowanie wrażeniem, jakie można zrobić na innych – oto plan Tyrmanda.

W trudnych dla twórców czasach, w odróżnieniu od innych literatów, Tyrmand rozpoczął pracę nad swoim wizerunkiem. Chciał bowiem być nie tylko popularny, ale i wyjątkowy. O tej wyjątkowości świadczyć miały jego atrybuty, właściwości, cechy i umiejętności. Według niego to nie bycie pisarzem było zadaniem najważniejszym, miało być ono tylko jednym z elementów tworzących bogactwo osobowości. Na równi więc stawiał rolę błyskotliwego dziennikarza, organizatora życia kulturalnego, znawcy filmu, teatru, muzyki i sportu czy ulubieńca kobiet.

Zwykle traktujemy popularność autora jako efekt zainteresowania jego dziełem. Wprawdzie ta popularność może mieć wpływ na sposób odbioru tekstu, ale jemu samemu nie odbiera autonomii i wartości. Pamiętać należy, że w uporządkowanym modelu kultury to arcydzieło zajmuje najwyższą pozycję. Z tej perspektywy ocenia się wszystkie pozostałe dokonania zachodzące w kulturze – negatywnie, gdy arcydziełami nie są. Tyrmand taki model kultury kwestionował, pokazując dla niego alternatywę. Mam na myśli akceptację modelu kultury popularnej, która spontanicznie reaguje na zjawiska zwyczajne, codzienne, co z kolei pozwala na tworzenie opowieści mającej możliwość wciągnąć w obszar swojego oddziaływania niemal każdego. I nie chodzi tu tylko o otwarcie się na gatunki uznawane powszechnie za niskie. Pisarz chciał, aby do literatury trafiła współczesność (razem z tym, co jest zbiorowo prze-

⁹ Cyt. za: Z. Melosik, *Młodość i styl życia: paradoksy pop-tożsamości*, w: *Młodość. Styl życia i zdrowie*, red. tenże, Poznań 2001, s. 17.

żywane, odczuwane, nie zawsze wyrażone), domagał się odniesień do rzeczywistości. Efektem tego miało być wyeksponowanie autora, który poprzez możliwość odwołania się do własnego wizerunku i przemyśleń, staje się obecny w społecznej rzeczywistości – staje się rozpoznawalny.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że Leopold Tyrmand chciał stać się gwiazdą, oczywiście, na miarę polskiej rzeczywistości tamtego czasu. Na początku lat pięćdziesiątych co prawda dał się poznać jako pisarz (w 1947 roku ukazała się jego pierwsza książka – *Hotel Ansgar*) i dziennikarz. Jednak poza pojedynczymi artykułami do gazet, scenariuszami i dziennikiem, o którym prawie nikt nie wiedział, praktycznie nie pisał. Raczej trudno stwierdzić więc, że był postacią znaną. Zmienić się to miało, kiedy dostał zamówienie na napisanie powieści sensacyjnej.

Oczywiste jest, że *Zły* pojawił się w doskonałym dla siebie czasie i bez wątplenia było to jednym z powodów jego wielkiego sukcesu. Ale nie jedynym. Wyjątkowość książki Tyrmanda brała się stąd, że pisarz jako pierwszy, jeżeli chodzi o literaturę powojenną, połączył w powieści wątki sensacyjno-kryminalne oraz obserwacje socjologiczno-psychologiczno-obyczajowe. Dzięki temu odsłonił zupełnie inny, niż w ówczesnej literaturze panował, obraz Warszawy – jej szarość, brud, niebezpieczne ulice i dzielnice, na których królują bandyci i przestępcy. Pokazał, że w Polsce istnieje margines społeczny, a reprezentowana przez milicję sprawiedliwość może budzić wiele wątpliwości wśród mieszkańców miasta. Pisarz wykorzystał schematyczność powieści popularnej, żeby zdemaskować rzeczywistość, którą w prozie produkcyjnej przedstawiali inni – rzeczywistość ładną, uporządkowaną, przedstawiającą niebywałe osiągnięcia socjalizmu. Na dodatek Tyrmand łamał dotychczasowe konwencje powieściowe, wprowadzając do literatury pomijane w niej do tej pory elementy codzienności. W *Złym* krój koszuli, zakupy na Bazarze Różyckiego, czy jakiegokolwiek inne elementy życia przeciętnego człowieka, są tak samo ważne, jak budowanie kolejnej fabryki i udział w pierwszomajowym pochodzie. Tak przedstawiona codzienność musiała budzić zainteresowanie czytelników. Do tego, kiedy opowiadał o przestępczym podziemiu Warszawy, zdawał się być także karykaturzystą stołecznych strojów, knajp, restauracji, bazarów, jarmarków, ulic, tramwajów oraz flirtów. Jakby stwarzał wielki świat małych realiów¹⁰.

Przekonywał również, że wyróżniający się strój, zachowanie, zainteresowania – wszystko to, czym młodzi ludzie mogli wyrazić swoją niechęć do kultury podporządkowanej politycznej doktrynie – może być modne i interesu-

¹⁰ Zob. K. Koźniewski, *Pozostał Zły*, w: tegoż, *Przekorni*, Warszawa 2000.

jące. Na popularności wśród młodych ludzi zależało mu przecież najbardziej. Ale odnosił się także do swoich kolegów, pisarzy. Chciał zwrócić ich uwagę na wszystko, co istnieje wokół, na ludzi, wydarzenia, na to, że dla sprawnych obserwatorów rzeczywistości nie jest problemem znalezienie w kulturze popularnej czegoś, co jest atrakcyjne, odważne, niezależne. I, co najważniejsze, udawał, że wyjście z sytuacji, w której nakład książek i wysokość honorarium nie jest zależne od talentu twórcy, ale od jego uległości wobec władzy, jest możliwe. *Zły* był tego dowodem. Czytając powieść, należy jednak pamiętać, że na jego recepcję wpływ miała nie tylko literacka atrakcyjność powieści, ale również wykreowany i rozpowszechniany wizerunek jej autora.

Tyrmand był jazzmanem, dla którego muzyka ta była synonimem wolności, buntu, młodości. Z jazzu uczynił jedno z największych i najważniejszych narzędzi autokreacji.

W czasie trwania zimnej wojny pomiędzy krajami socjalistycznymi i Stanami Zjednoczonymi wszystko, co pochodziło z Zachodu, było z założenia nieakceptowane przez władzę. Polityka kulturalna zakładała, że wszelkie podejmowane w kraju działania związane z kulturą muszą być zainicjowane przez rząd i posiadać jego zgodę. Pochodzący z Nowego Orleanu jazz takiej zgody uzyskać nie mógł. Dla Leopolda Tyrmanda była to okazja do wykreowania mitu jazzmana – działającego w opozycji wobec prześladowanej go władzy, antysystemowego, niezależnego od świata instytucjonalnego, nieakceptującego socjalistycznego rozumienia kultury i roli państwa w kulturze, wolnego. To celowe działanie Tyrmanda spotkało się z dużym zainteresowaniem, choć głównie wśród ludzi młodych. W konsekwencji w środowisku muzyków jazzowych i ich publiczności pojawiło się poczucie wspólnoty, rodzaju grupowej tożsamości. Była ona na tyle silna, że nawet po zakończeniu działalności klubów jazzowych słuchanie muzyki przeniosło się do domów i wynajmowanych pomieszczeń. Udział w takich spotkaniach, często ryzykowny, oznaczał sprzeciw wobec polityki kulturalnej i manifestowanie odrębności swojego stylu życia.

Tyrmand, autor pierwszej w powojennej Polsce książki na temat muzyki jazzowej¹¹, jest doskonałym przykładem osoby, która pokazała, czym jest jazz i jak wykorzystać go można do walki z systemem oraz do kreowania samego siebie. Jak mawiał Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz:

Jeden jest jazz, Tyrmand – jego prorokiem¹².

¹¹ L. Tyrmand, *U brzegów jazzu*, Kraków 1957.

¹² J. Matuszkiewicz, cyt. za: M. Urbanek, *Zły Tyrmand*, Warszawa 2012, s. 180; 4 listopada 2006 roku w Centrum Artystycznym Montownia podczas „Pierwszego Fe-

Lech Terpiłowski¹³, dla którego pisarz był symbolem epoki ludzi eleganckich, wspominał, że największą zasługą Tyrmanda było to, że potrafił z jazzu uczynić etos życia. Słuchając jazzu, grając jazz, wierzono, że to sens życia. A pisarz jeszcze ubarwiał wszystko emocjonującym dreszczykiem wolności. To było jak narkotyk pozwalający uciec od realiów otaczającego świata. Nie bez powodu przy środowisku jazzmanów skupiała się młoda inteligencja twórcza: Jerzy Skolimowski, Roman Polański, Andrzej Munk. Tyrmand był wyjątkowo błyskotliwy, a swoją osobowością fascynował nawet osoby, które miały z nim kontakt po raz pierwszy. Imponował młodym ludziom swoją wiedzą na temat jazzu, koncerty prowadził dyskretnie i spokojnie, ale każde słowo, które wypowiadał, miało moc słowa objawionego. W powojennej Polsce był guru całego jazzowego środowiska. Najbliższy przyjaciel pisarza, Stefan Kisielewski, powiedział:

Nie znał się zupełnie na muzyce. On się znał tylko na jazzie...¹⁴

Był także ekstrawagancki. Nosił buty na grubej zelówce i trochę przykrótkie spodnie, żeby było widać niebanalne skarpetki. W tamtym czasie oczywiste było, że ktoś, kto tak wygląda, jest wrogiem ludu. Uwielbiał prowokować – potrafił przyjść na bardzo eleganckie przyjęcie pełne ludzi na wysokich stanowiskach w białym garniturze i czerwonych skarpetkach. Siadał tak, żeby nogawki podnosiły mu się wysoko – wszyscy musieli tę czerwień zobaczyć. Tadeusz Konwicki wspominał:

Lolo był światowcem z wyboru. Lubił to wszystko, co było modne, czyli to, czym żył świat. No, może nie cały świat, ale pewna elita światowa. No, może nie elita, ale awangarda młodzieżowa zza oceanu¹⁵.

Zdobycie czerwonych skarpet czy ubrania z dobrej wełny było niewyobrażalnie trudne, a Tyrmandowi się udawało i zawsze wyglądał bardzo dobrze. Ludzie uważali go za niesamowitą wręcz postać. Ludwik Jerzy Kern mówił:

Leopold wyglądał jak Robert de Niro. Czarne oczy, czarne włosy, a na nich brylantyna. Dziewczyny atakował ostro, jak gladiator. To był ostatni znany mi człowiek, który używał brylantyny!¹⁶

stiwalu Warszawskiego «Niewinni Czarodzieje: Tyrmand, Komeda, Polański»” odbył się panel dyskusyjny pt. *Jeden jest jazz...Tyrmand jego prorokiem*. Zapis panelu został wydany w formie książkowej w Warszawie w 2014 roku pod tym samym tytułem.

¹³ Zob. M. Urbanek, , dz. cyt.

¹⁴ S. Kisielewski, cyt. za: M. Urbanek, dz. cyt., s. 248.

¹⁵ T. Konwicki, *Zorze wieczorne*, Warszawa 1991, s. 42.

¹⁶ Cyt. za: M. Urbanek, dz. cyt., s. 94.

Leopold Tyrmand zachowywał się tak, jakby wierzył, że dzięki modzie uda mu się w końcu naruszyć podstawy komunistycznego państwa, że krój kołnierzyka i kolor skarpetek mogą stać się narzędziem do przeprowadzenia prawdziwej rewolucji. Nie potrafił ukryć swojej niechęci do komunizmu. Zewnątrz, poprzez kreację swojego wyglądu, przejawiał niezgodę na zniewolenie. W miejskiej szarości i brudzie w mistrzowski sposób wykreował się na wyróżniającego się przechodnia. Jego sprzeciw wobec panującego systemu, nie tylko za pomocą literatury, ale także powierzchowności i stylu ubioru, był w latach pięćdziesiątych czymś bezczelnym, śmiałym, niecodziennym, czymś, na co większości osób nie było stać. Wykorzystywanie mody do zaprotestowania to jedno, ale Tyrmand był estetą i po prostu lubił dobrze wyglądać – chodził zwykle w garniturze, nosił skarpetki w burlingtonowską kratę i dbał o odpowiedni krój kołnierzyka. Takie eksponowanie tęsknoty za przedwojennym sznytem i zachodnią kulturą było ryzykowne, bo niepopierane przez władze. Ale Tyrmandowi się udawało.

W literaturze polskiej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku trudno jest znaleźć opisy ubrań sporządzone z dużą dokładnością, znanstwem i pasją. Moda traktowana była wówczas jako coś nieistotnego, banalnego – zwłaszcza w kontekście odbudowywania się zniszczonego przez wojnę kraju. Ale też dlatego, że jako element kultury popularnej nie mogła być traktowana zbyt poważnie. Tyrmand uważał jednak, że pisząc o bieżących tendencjach w modzie, zwróci uwagę czytelników na to, że codzienną, prawdziwą potrzebą ludzi jest nie tylko ubieranie się po to, żeby dobrze wyglądać. Moda miała pomóc zamantestować sprzeciw wobec totalitarnego państwa pozbawiającego człowieka prywatności. Literatura okazała się miejscem, w którym Tyrmand mógł przekonać do tego innych ludzi. A dzięki temu, że doskonale wiedział, iż moda jest nie tylko zjawiskiem estetycznym, ale też socjologicznym¹⁷, obyczajowym oraz

¹⁷ Badania socjologiczne pokazują, że moda pojawia się nagle, nie trwa zbyt długo, a swoim zasięgiem potrafi objąć dużą część społeczeństwa. Ponieważ jest rezultatem przemian społeczno-obyczajowych i politycznych, unaocznia mentalność w konkretnym miejscu i czasie. Zmiany związane z modą są dość regularne, jeżeli weźmie się pod uwagę długi czas historyczny, lub nieregularne, jeśli myślimy o kilku ostatnich latach. Trwanie historyczne częściowo zbadał Alfred Louis Kroeber (A.L. Kroeber, J. Richardson, *Three Centuries of Women's Fashion*, Berkeley and Los Angeles 1940), wyodrębnił on w kobiecym stroju wieczorowym kilka cech (długość spódnicy, wysokość talii, wielkość dekoltu, szerokość spódnicy, szerokość talii, szerokość dekoltu) i sprawdził, jak zmieniają się one w czasie. W swoich badaniach pokazał, że z jednej strony historia nie ingeruje w proces mody (chyba że nieznacznie przyspieszając pewne zmiany w przypadku wielkich przewrotów historycznych), z drugiej strony rytm zmiany

politycznym, mógł wykorzystywać ją na wiele sposobów. Ekstrawagancki Tyrmand nie mógł się upodabniać do innych. Nie znosił doktrynalnej szarżyzny życia w ustroju, w którym doceniano tylko robotników i chłopów. Z szarym motłochem nie chciał mieć nic wspólnego i nie krył się z tym. To jasne, że przy pomocy mody nie obalił komunizmu. Ale zrobił wszystko, żeby wyglądać tak, aby nikt nie miał wątpliwości co do jego politycznych poglądów.

Nie tylko jego ubiór, czy wygląd w ogóle, sprawiał, że Tyrmand postrzegany był jako ktoś ekstrawagancki. Przyczyniało się do tego także jego zachowanie. Tadeusz Konwicki wspominał:

Przede wszystkim należało trzymać się w postawie człowieka z lekka zblazowanego, któremu niełatwo zaimponować. Językiem, którym się posługiwaliśmy było specjalne narzecze urobione z elementów szyderstwa, nonszalancji, a zarazem męskiej powściągliwości. [...] W naszym dekalogu najważniejsze były takie przykazania: nie kłamać, nie chwalić się, nie przejawiać łapczywości wobec doczesnych powabów życia, nie okazywać nadmiaru uczuć i wystrzegać się tchórzostwa. Między tymi przykazaniami głównymi było mnóstwo pobocznych, które w sumie czyniły nas wysokimi blondynami o jasnych, szczerych oczach patrzących z pogardą na małostkowość otaczającego nas życia. I takim wysokim blondynem o jasnym spojrzeniu był Lolo Tyrmand¹⁸.

Ta pewność siebie pisarza była godna pozazdroszczenia. Podobno kiedyś w kawiarni Konwicki zażartował, mówiąc do Tyrmanda, że na jego krześle będzie kiedyś tabliczka z napisem „tu siadywał Leopold Tyrmand”. Wszyscy obecni się roześmiali, tylko Tyrmand nie widział w tym nic śmiesznego, przeciwnie –

mody jest nie tylko regularny, ale też dąży do następstwa form zgodnie z racjonalnym porządkiem – na przykład szerokość spódnicy i szerokość talii zawsze łączy stosunek odwrotności, czyli kiedy jedna jest wąska, to druga jest szeroka. Kroeber ustalił zatem, że moda jest zjawiskiem uporządkowanym i na dodatek sama ten porządek ustanawia. Temu historycznemu trwaniu trzeba przeciwstawić trwanie ostatnich sezonowych zmian mody, o wiele krótszych, przez co cechuje je intensywna zmienność. Ekonomiczne konsekwencje tej zmienności są dość oczywiste – modę podtrzymują grupy producentów, którym zależy na szybszej wymianie ubiorów, niż wtedy, kiedy zależałyby ona tylko od ich zużycia. W takiej sytuacji modę można definiować poprzez stosunek dwóch rytmów: rytmu zużycia (naturalny czas wymiany sztuki ubioru tylko na płaszczyźnie potrzeb materialnych) oraz rytmu zakupów (czas dzielący dwa momenty kupna tej samej sztuki ubioru). Moda nie istnieje zatem, jeżeli kupowanie ubrania zależy tylko od jego zużycia. Jeśli ubiór kupuje się rzadziej, niż się go zużywa, mamy do czynienia z procesem obniżenia stopy życiowej jednostki. Jeżeli jednak kupuje się częściej, niż się zużywa – istnieje moda, a im bardziej rytm zakupów przewyższa rytm zużycia, tym podporządkowanie modzie jest większe. Zob. R. Barthes, *System mody*, Kraków 2005.

¹⁸ T. Konwicki, dz. cyt. s. 40-41.

uznał, że to możliwe i w zasadzie zupełnie oczywiste. Był chodzącą prowokacją. Do historii przeszło wydarzenie z meczu ze Związkiem Radzieckim:

Na meczu był Bierut, cały rząd miał przyjść. Otóż Mikołajczyk, wicepremier, wykombinował sobie, że się spóźni, żeby mieć osobne wejście, osobną owację. I rzeczywiście, jak przez głośnik podano, że wszedł do łoży wicepremier Mikołajczyk, to stadion się zerwał z miejsc, zaczął klaskać, a w łoży prasowej tylko jeden człowiek wstał i klaskał – to Tyrmand. I wylali go ze Stowarzyszenia Dziennikarzy zaraz, za parę dni. I w ogóle go wylali¹⁹.

Jak widać, nie bez powodu znajomi²⁰ widzieli w nim mieszankę śmieszności, zarozumiałości, arogancji, a jednocześnie niesłuchanego uroku. Było w nim wiele ciepła i mimo że potrafił pomiatać ludźmi, albo być z nimi w ostrym konflikcie – był bardzo ciekawy innych osób. Zanim kogoś dopuścił do siebie, musiał go dobrze poznać. Był dowcipny, ale poczucia humoru na swój temat nie miał w ogóle – wszystko, co mówił, było z góry zaplanowane. Taka była cała jego postawa. Bardzo wyraźnie różnił się od polskiej szarzyzny. Nie miał z czego żyć, często niedojadał, ale przez cały ten czas udawał, że wszystko jest świetnie, żeby tylko nie dać satysfakcji swoim wrogom. Z postawy Tyrmanda można wywnioskować, że jego motto brzmiało: przede wszystkim fason i styl. Zatem nawet kiedy narzekał, robił to w eleganckim stylu. Podczas towarzyskich spotkań nie przestawał mówić – zawsze miał coś do powiedzenia, do tego lubił kpić z ludzi i bawić się ich kosztem. Andrzej Micewski wspominał spotkanie przy obiedzie u Literatów:

Leopold nie lubił Lisieckiej za jej poglądy i dlatego postanowił postraszyć ją mną. Bo mnie nie znała. Przedstawił mnie jako tajemniczą, bardzo wysoko uplasowaną w partii postać, która może Lisieckiej bardzo zaszkodzić. To był zwykły sposób jego bycia²¹.

Inne zdanie na temat przyjaciela miał Jerzy Matuszkiewicz:

Tyrmand był szalenie inteligentny, elokwentny, mówił i pisał piękną polszczyzną. Nawet jeśli był innego zdania, to jego argumentacja była kulturalna, piękna w sformułowaniach, nigdy arogancka ani złośliwa²².

¹⁹ S. Kisielewski, *Abecadło Kisiela*, Warszawa 2011, s. 131.

²⁰ Mam tu na myśli osoby, których wspomnienia przytacza Mariusz Urbanek (np. Agnieszka Osiecka, Irena Szymańska, Zygmunt Kałużyński, Stefan Kisielewski, Szymon Kobyliński, Jan Józef Szczepański, Alina Janowska, Wanda Warska, Ludwik Jerzy Kern, Tadeusz Konwicki, Kazimierz Koźniewski, Andrzej Kurylewicz, Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz, Krzysztof Teodor Toeplitz), w: M. Urbanek, dz. cyt.

²¹ Cyt. za: M. Urbanek, dz. cyt., s. 100.

²² J. Matuszkiewicz, *Puls pokolenia*, „Jazz Forum” 1985, nr 3.

Pisarz uwielbiał sprawiać wrażenie erudyty. Kiedy brał udział w dyskusji, udawał wyjątkowo apodyktycznego, czym denerwował innych. Był bardzo czytany, a jednocześnie potrafił wygłaszać błyskotliwe analizy książek, których nawet nie widział na oczy. Potwierdzał to Tadeusz Konwicki:

[...] ja przez dziesięć lat nie widziałem Lolka z książką w ręku. Wydaje mi się, że w młodości Tyrmand, tak jak każdy z naszej generacji, pochłonął wszystkie lektury, jakie nam, naszemu etosowi, zostały przypisane. Później już chyba poprzestał na tak zwanym „oczytaniu skrzydełkowym”, to znaczy zaglądał na skrzydełka obwolot książkowych, gdzie wydawcy zwykle podawali streszczenie tomu. Jednakże fenomenalna pamięć i wrodzona bystrość pozwalały Lolowi zapuszczać się w najbardziej ryzykowne dysputy erudycyjne²³.

Tyrmand miał w sobie silną potrzebę uznania i docenienia. I to nie tylko jako pisarz. Wiedział, że cel ten może osiągnąć przy pomocy swojej twórczości, ale także dzięki temu, jaki jest jego obraz w świadomości innych ludzi. Dlatego bezustannie starał się zaznaczyć swoją obecność w społeczeństwie, zaistnieć. Tu pomocne okazały narzędzia, które w odbudowującej się po wojnie Polsce były pomijane, bagatelizowane, uznane za nieważne w zaistniałych okolicznościach historyczno-politycznych. Moda i muzyka jazzowa były utożsamiane z kulturą Zachodu, na obecność której socjalistyczna władza nie wyrażała zgody. Będący na uprzywilejowanej pozycji robotnicy nie słuchali jazzu, a już na pewno nie przywiązywali wagi do modnego stroju. Tyrmand postanowił to zmienić – stawiając siebie jako przykład. Nie chciał się upodabniać do innych i nie krył się z tym. Bo przecież był ekstrawagancki. To zapewniło mu popularność przed laty i teraz, kiedy w powszechnej świadomości tak bardzo wpisany jest w kulturę PRL-u.

Wielokrotnie zastanawiałam się nad tym, skąd dziś tak duże zainteresowanie czasem PRL-u, jego historią i kulturą²⁴. To wyjątkowy okres w historii Polski – nie zakończyła go wojna, a jednak jego koniec oznaczał odzyskanie wolności.

Nie znalazłam jednoznacznej odpowiedzi. Założyłam, że popularność lat komunizmu ma związek z nostalgią, wspomnieniami, tęsknotą za okresem młodości i poszukiwaniem własnej tożsamości. Z wiarą, że był to mimo wszystko dobry czas. Ale na każdym kroku przekonywałam się o tym, że na większość

²³ Cyt. za: M. Urbanek, dz. cyt., s. 184.

²⁴ Stwierdzenie to opieram na własnych obserwacjach wszelkiego rodzaju przekazów medialnych, tematyki popularnych blogów, oferty sklepów z wyposażeniem wewnątrz i lokali gastronomicznych.

pozytywnych wspomnień przypada tyle samo złych, skrupulatnie udokumentowanych i przechowywanych w archiwum Instytutu Pamięci Narodowej.

Z czasem zaczęłam myśleć, że to trop dotyczący jedynie osób w wieku umożliwiającym im pamiętanie tego czasu. Młodzi ludzie nie mają z nim żadnego sentymentalnego związku, a to ta grupa przecież tworzy współczesne mody. Rzeczywistość PRL-u jawi się im jako coś abstrakcyjnego, zabawnego, często niewiarygodnego, już nieistniejącego. Stąd powrót do tego okresu na różne sposoby (styl ubierania się, wystroju mieszkania, słuchanej muzyki) stanowi swego rodzaju ekstrawagancję. Tu więc dopatruję się odpowiedzi na swoje pytanie. Ekstrawagancja jest przecież zawsze w modzie.

Nie wiem, czy dziś Tyrmand byłby celebrytą, czy jego kolejne romanse opisywano by w tabloidach, czy miałby konto na Facebooku, czy jego ubiór i styl bycia komentowano by na plotkarskich portalach internetowych i w programach telewizyjnych. Ale wiem, że w czasach, kiedy w Polsce nie było telewizji, Tyrmand cieszył się popularnością na miarę telewizyjnej gwiazdy. Gdy siedł centrum Warszawy, nie było osoby, która by go nie rozpoznawała.

Nie mam wątpliwości co do tego, że w czasie, kiedy mieszkał w Polsce, dla wielu ludzi był prawdziwym idolem. Dziś powraca jako element kultury popularnej. Pozostaje mi zatem przyglądać się zjawisku, które nazwać mogę – modą na Tyrmanda.

Anna Legeżyńska

W literackiej garderobie Leopolda Tyrmanda

Ryszard K. Przybylski w 1999 roku napisał w podarowanej mi książce *O tym, jak Leopold Tyrmand wałęsał się w świecie kultury popularnej* dedykację: „Ani, łudząc się, że nie będziesz się, gdybyś sięgnęła kiedyś po tę książkę, że zatem nie będziesz się zżymać”. Domyślałam się, że dedykacja uwzględniała pewien rodzaj sprzeciwu wobec typowego wówczas klucza odbioru twórczości Tyrmanda jako nieugiętego antykomunisty. Autor przewidywał więc, nie bez racji, że dostrzeżenie w nim w pierwszej kolejności *flâneura* kłóci się z ideologiczną wykładnią postawy jednego z nielicznych, obok Herberta, pisarzy „niezłomnych”. Sięgam po książkę, kolejny raz, po dwudziestu latach... I jeszcze wyraźniej widzę, jak inspirujące i nowatorskie było to dziełko; jak świetnie napisane i ciekawie sprofilowane.

Jednak, wbrew pozorom, Ryszard Przybylski nie upodrzedził etycznych komponentów światopoglądu Tyrmanda wobec wyznaczników estetycznych. Przeciwnie, potwierdził przekonanie Herberta (z *Potęgi smaku*), że „estetyka może być pomocna w życiu”. A nawet niezbędna dla zachowania „postawy wyprostowanej”. Dowiódł też, że smak nie jest kategorią anachroniczną i, wbrew nowoczesnym (głównie lewicowym) krytykom, warunkuje poczucie osobistej wolności. Od niej zaś wiedzie droga ku poczuciu wolności zbiorowej. Przybylski pisał:

Kreowany mit autora nie zasadza się na manifestowaniu tylko swojej odrębności. Nie chodzi bowiem tylko o osobność, ale i o wspólnotę. Tyrmand

nieustannie przecież odwoływał się do pokoleniowej wspólnoty, wręcz do mitu pokolenia ukształtowanego przez cywilizację i kulturę popularną¹.

Wynikający z generacyjnej specyfiki światopoglądu mit obejmował też *image* – sposób bycia, mowę gestów i kostium, wygląd zewnętrzny. Nie ma chyba wspomnienia o Leopoldzie Tyrmandzie, w którym nie znalazłyby się uwagi o staranności i wyróżniającym się stylu ubioru pisarza. Współcześni – zarówno jego wrogowie, jak i przyjaciele – postrzegali ów styl jako semiotyczny „tekst”, którego znaczenia były jednak upraszczane. Na przykład Andrzej Kijowski, krytyk na ogół przenikliwy, którego tym razem intuicja zawiodła, pisał o „wyrostku”, odróżniającym się od społeczeństwa przez strój...

Polemizował z tą opinią Stefan Kisielewski, wskazując „pasję Tyrmanda do moralizowania”². Natomiast Ryszard Przybylski widzi rzecz całkiem inaczej. Przekonuje, że autor *Złego* doskonale rozumiał znaczenie kultury popularnej w modelowaniu współczesnego świata i z tej świadomości wysnuł dalsze wnioski. Zarówno dla estetyki swego pisarstwa, jak i dla strategii poszerzania obszarów wolności. Przybylski, za Ervingiem Goffmanem, interesująco lokując pisarza na scenie życia codziennego, nadaje ubraniom Tyrmanda funkcję kostiumów, co znacznie poszerza ideologiczną interpretację stylu bycia pisarza. Jeszcze głębsze znaczenia badacz odkrywa wówczas, gdy inspirowany koncepcjami Michela Foucaulta, odczytuje życiową strategię Tyrmanda jako „kulturę Siebie”³. Mieści się w niej – obok swoistych prac nad formą duchową – także dbałość o formę zewnętrzną, która jest semiotycznie czymś bogatszym niż estetyzm dandysa. Rozpoznania Ryszarda Przybylskiego wywikłują charakterystykę osobowości oraz pisarstwa Tyrmanda z doraźnych kontekstów i sprzyjają stawianiu pytań o genezę estetyzmu najsłynniejszego – jak go (nie-trafnie zresztą) nazywano – bikiniarza PRL-u.

Koneser ciuchów

Słynął z zamiłowania do elegancji. Na tylnej okładce londyńskiego wydania *Dziennika 1954*⁴ (z 1980 roku) widnieje chyba najbardziej charakterystyczne zdjęcie Leopolda Tyrmanda. Gładka, nienaganna fryzura, tweedowa mary-

¹ R.K. Przybylski, *O tym, jak Leopold Tyrmand wałęsał się w świecie kultury popularnej*, Poznań 1998, s. 142.

² Tamże, s. 143.

³ Tamże, s. 94-104.

⁴ L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Londyn 1980 (wszystkie cytaty z tego wydania opatruję skrótem Dz z numerem strony.)

narka i okulary tkwiące w jej górnej kieszonce, wytworna biała koszula w paski, wzorzysty krawat. Doprawdy, wizerunek godny klasycznego gentlemana angielskiego. Tymczasem zdjęcie pochodzi prawdopodobnie z tego okresu, w którym powstawał *Dziennik*. Pisarz sam podsuwa czytelnikowi trop, opowiadając o sposobach uzyskania wizerunkowego efektu:

Przyniosłem dziś panu Dyszkiewiczowi tandetną koszulę z Centralnego Domu Towarowego za nędzne trzydzieści złotych. Materiał mocny, robota straganiarska, fason kołnierzyka ordynarny. Zaś wzorek całkiem, całkiem – niebieskie paseczki na białym tle, kolor starannie oddzielony i w dobrej proporcji. Rzeczą pana Dyszkiewicza jest przeistoczyć kołnierzyk w poezję, taką mniej więcej jaką dostrzec można wokół szyi Fred Astaire'a (Dz 42).

Znawstwo tajników branży tekstylnej jest w tym zapisie zdumiewające. Tyrmand z rzadką dla przeciętnego mężczyzny biegłością rozpoznaje gatunek materiału, niedostatki kroju, estetykę barw. Pragnie nosić koszulę nie taką jak wszyscy klienci CDT, lecz wyjątkową, przypominającą stylistykę gwiazd przedwojennego kina. Efekt trudny do osiągnięcia w realiach życia codziennego stalinowskiej Warszawy... A jednak – dzięki biegłości starego krawca – możliwy:

Po wymianie wstępnych przywitań, usiedliśmy tedy z panem Dyszkiewiczem do drobiazgowego, długotrwałego omówienia modelu kołnierzyka: w atmosferze wyszukanej grzeczności rozważaliśmy długo, z uczuciem i ze smakiem, różne koncepcje kroju i stylu, każdy paseczek, guziczek i dziurkę (Dz 43).

Pan Dyszkiewicz stanął na wysokości zadania. Po kilku dniach Tyrmand odnotowuje, że koszula „Bardzo ładnie wyszła; kołnierzyk wysoki, paseczki w poprzek, a nie jak z reguły wzdłuż, rogi długie i szeroko rozstawione” (Dz 86). Pełna powagi relacja z wizyty u krawca, podszyta autoironią tylko tyle, by uniknąć wrażenia przesadnej troski pisarza o garderobę, jest sama w sobie czymś więcej niż opisem konsultacji na temat koszuli. Spotykają się w tej scenie dwaj ludzie z przedtotalitarnej kultury, rozmawiają wspólnym językiem znawców dobrego smaku. Reprezentują postawę sprzeciwu wobec komunistycznej barbarii; debata na temat kroju kołnierzyka to – jak pisze Tyrmand – jego „własny, nieoceniony sposób ocierania się o cywilizację, czyli rozkosze konserwatyzmu” (Dz 42-43).

Konserwatyzm w tym czasie jest cechą kultury systemu zwanego „zgniłym kapitalizmem”. Alternatywne, nowe piękno to estetyka socrealizmu, którą Tyrmand bezlitośnie demaskuje, konfrontując przekaz propagandowy z rzeczywistością:

W sklepiku na Mokotowskiej, prywatnym, gdzie zawsze dostanę masło, stały za mną dwa pierwowzory filmu pod nazwą *Przygoda na Mariensztacie*. Murarki, czyli panie za-

trudnione w przemyśle budowlanym. Na ekranie wyglądały ładnie, choć nie zachodnio, ale, rzeźko i jędrnie, nieco rzepiasto, pełna ręka dupy, ale tak czyściutko i kolorowo, że nic tylko tulić i pieścić. Autentyki dziś za mną jakby różne od swej filmowej wersji. Coś w nich z prehistorii, jakiś nawrót do typu jaskiniowego, troglodytyzm ludzi rodzaju żeńskiego, jeszcze nie kobiety, mimo że usta umalowane i papieros w palcach. Kombinezon, na tymże bezkształtny waciak, ujawniają jakieś ponure obojtność, zatracenie cech kobiecych, wyraźny brak męskich, nie odróżnisz, jak nie spojrzysz gdzie trzeba, cofnięcie na wcześniejszy szczebel rozwoju, tysiąclecia temu zlikwidowany przez cywilizację, naraz odrodzony w komunizmie (Dz 183, ort. oryginalna).

Okazuje się, że ochrona konserwatywnej estetyki to nie tylko manifestacja prywatnego gustu pisarza, a wręcz obrona cywilizacji (zachodniej). Tak również w biograficznej legendzie odczytywano *image* Tyrmanda. Jego kolorowe skarpetki noszone w czasach ponurego stalinizmu były – jak uważano – emblematem postawy antyreżimowej. Agnieszka Osiecka pisała:

Cały świat mógł sobie nosić skarpetki, jakie chciał, ale czerwone czy pasiaste skarpetki Tyrmanda nie były po prostu skarpetkami. Były wyzwaniem i apelem, były niejako kartą praw człowieka i obywatela, były demonstracją. Skarpetki te upominały się o prawo człowieka do odmienności, do inności, do wygłupu nawet⁵.

Trudno znaleźć w polskiej literaturze drugi przykład podobnego wyniesienia do rangi mitu w końcu banalnej kwestii tekstyliów. Oczywiście semiotyka stroju bywa częścią literackiej legendy, jak na przykład młodopolska peleryna albo dzinsy *beat generation*. Są to przykłady stypizowanych znaków kultury (lub kontrkultury) sprzyjające demonstracji wspólnotowej jedności estetyczno-światopoglądowej. A zatem jest sporo racji w przekonaniu o ideowej ostentacji strojów Tyrmanda. Kontekst historyczny – stalinowskie powojnie – nadawał ubiorom pisarza funkcję symboliczną. Rzecz jednak w tym, że Tyrmand z a w s z e, zarówno w latach powojennych, jak i wcześniej, bardzo dbał o prezencję. Poświadczają to relacje jego bliskich i fotografie⁶, poświadczają zapiski autobiograficzne i cała twórczość.

W powieści *Filip*⁷ (1961) tytułowy bohater przed spotkaniem z ukochaną, piękną Hellą, szczegółowo przedstawia kolejne części swej garderoby:

[...] włożyłem białą koszulę, krawat z jasnoszarego fularu w drobniutkie, żółto-granatowe ślimaczki; ponadto miałem na sobie mój ulubiony garnitur jednorzędowy z po-

⁵ A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, Warszawa 1985, s. 36.

⁶ Zob. M. Woźniak, *Biografia Leopolda Tyrmanda. Moja śmierć będzie taka, jak życie*, Kraków 2016.

⁷ L. Tyrmand, *Filip*, Londyn 1993 (wszystkie cytaty zaznaczam skrótem F z numerem strony).

pielatej wełny w jodełkowy wzór, marynarka zapięta na dwa górne guziki, ramiona bez waty, spadziste, kieszenie naszyte [...] na nogach miałem pięknie wyczyszczone czarne półbuty i białe kremowe skarpetki. [...] czarne obuwie i białe skarpetki, wpadające w lekki odcień kremowy. Najlepiej z cienkiej, kordonkowej wełenki. Wielki krzyk studenckiej mody z wiosny trzydziestego dziewiątego roku, w okolicach Capoulade'a i Panteonu, w Quartier Latin i Cité Universitaire (F 220).

Przytoczony opis pozwala rozpoznać historyczny system mody europejskiej w latach sprzed II wojny światowej, kiedy pisarz studiował w Paryżu i kiedy francuski szyk oraz angielska klasyka były dostępne dla reszty Europy. Wojna radykalnie odmieniła ten stan rzeczy, gatunkowe wyroby sztuki krawieckiej zastąpił wszechobecny *ersatz*: „tandetne majtki”, staniki „z roślinnej namiastki jedwabiu”, swetry „z syntetycznego przerobu brunatnego węgla” (F 23), „garnitury z pokrzyw i przerobu mleka” (F134). Zamsz, żorżeta, jedwab, satyna to materiały dostępne dla wojennej elity, reszta nosi tandetne podróbki lub drelichy. W literackiej garderobie Tyrmanda stroje pozostają widocznym znakiem zróżnicowania socjofery, a także zepsucia gustu, smaku, dlatego Filip wkłada może nawet nieproporcjonalnie dużo wysiłku w utrzymanie formy dawnego świata. Pielęguje odzież, obuwie, dba o „francuski” *image* nie tylko po to, by zataić żydowskie pochodzenie, ale również dlatego, że w ten sposób ocala poczucie wolności. Wiele ryzykując, spaceruje z niemiecką dziewczyną po niemieckich ulicach, chodzi na niemieckie kąpielisko, wstępuje do niemieckich kawiarni, a nawet – będąc kelnerem – gra gościa na wytwornym niemieckim bankiecie. Wszystko to dzięki świadomie kontrolowanej semiotyce gestu i stroju. Ubranie nie jest przebraniem, a formą dla tożsamości.

Również po wojnie zwraca uwagę poświadczona przez rozmaite świadectwa nieprzeciętna wrażliwość Tyrmanda na kwestie związane z odzieżą i wyglądem zewnętrznym. W *Dzienniku 1954* pisarz wielokrotnie notuje uwagi na temat ubioru swojego oraz znajomych i przyjaciół, których dzieli na „eleganckich” i zaniedbanych. Tak więc Wojtek (Brzozowski) „umie nosić rzeczy, kocha się w angielskich krawatach, ma ich skądś spory zapas, zestawia je z bielizną i butami z MHD i osiąga efekt własnego, niepowtarzalnego stylu, wesołej elegancji” (Dz 164). Z kolei drugi najbliższy przyjaciel, Kisiel (czyli Stefan Kisielewski) nosi „ohydny szalik” i ubiera się „jak pracownik poczty w Kłaju, o którego dba żona, aby się nie przeziębził” (Dz 93). Niejaka Morel ma na sobie „modny uniform Joanny Madou⁸ – płaszcz deszczowy, czarny beret, podniesiony kołnierz” (Dz 40), natomiast Adam Pawlikowski, „jak zawsze rozchełstany

⁸ Mowa tu o bohaterce niezmiernie popularnej po wojnie powieści E.M. Remarque'a, *Łuk Triumfalny* z 1946 roku.

i w starych swetrach” prezentuje, mimo wszystko, „styl prekursorski” (Dz 43). Reżyser Antoni Bohdziewicz nosi „zamszowe kurtki, wiatrówki, berety, szkockie szale” (Dz 56). Olgierd Budrewicz zjawia się na sylwestrowym balu u dziennikarzy „w zwykłym, brązowym, znoszonym garniturze”, chociaż to „chłopiec schludny i dbały o przyzwoitą powierzchowność, zarabia dobrze i stać go na **ubranie odzwierciedlające jego przydział**”⁹ (Dz 45, podkr. A.L.).

Zdawać by się mogło, że świat według Tyrmanda zapełniają ludzie dobrze i źle odziani, lecz podział ten tylko częściowo odbija różnice społeczne. Pisarz wykłada własną filozofię stroju:

Przywiązuję wagę do ubioru. To ani snobizm, ani próżność, ani materialna miłość przedmiotu. Moim zdaniem, *Kleider machen Leute* nie w znaczeniu społecznym, lecz osobowym, są zarazem determinantą i wyrazem. [...] Ubranie to samopoczucie, dlatego ważna jest nie moda, lecz elegancja, zaś co jest elegancją, zależy od tylu czynników w człowieku i wokół człowieka, że pożytecznie jest się nad tym od czasu do czasu zastanowić. Ja lubię w ubiorze wąskość formy, gatunek, kolor; lubię tweedy i wełny, sweetry i krawaty. Lubię barwy określane przez plastyków jako „złamane”: szaroniebieskość, beże i brązy, płową brunatność, butelkową zieleń (Dz 358).

Nie jest to filozofia dandysa ani wyznanie li tylko konesera mody. Tyrmand, cytując niemiecką sentencję¹⁰, mówi więcej, niż polskie porzekadło „jak cię widzą, tak cię piszą”. *Machen* oznacza robić, czynić, zatem strój tworzy tożsamość wraz z duchowością czy świadomością „ja”. Nie chodzi tylko o to, by inni widzieli nasze zewnątrz, lecz o to, abyśmy czuli zgodność między osobowością a strojem. Tymczasem można zaryzykować tezę, że autor *Dziennika* usilnie starał się ustanowić tę zgodność, krytycznie oceniając własną fizyczność. Pisał: „zawsze miałem kłopoty z wyglądem”, choć jednocześnie dodawał: „jestem człowiekiem bez kompleksów” (Dz 358). Chodziło raczej o „psychiczną niewygodę”, odczuwaną w obecności wyższych, bardziej urodziwych, lepiej zbudowanych. Znamienne, że pierwszą stroną powieści *Filip* wypełnia opis sylwetki i ruchów Piotra, przyjaciela tytułowego bohatera. Filip patrzy na niego z nietajonym zachwytem dla gestów, uśmiechu i „silnych ramion” (F 6). Sam Tyrmand w diariuszu wylicza własne niedostatki ciała: niski wzrost, skłonność do tycia, nieładny nos, zbyt drobne dłonie i za małe stopy... Konstatuje, że tylko „dołki w policzkach są [...] jedynym tytułem do urody” (Dz 358). Refleksja dość wyjątkowa w męskim światoodczuciu (bo przecież autorowi – jak gdzie indziej

⁹ Powinno być chyba: przedział (społeczny, materialny).

¹⁰ W tym miejscu Tyrmand być może przywołuje (nieświadomie?) tytuł poczytnej niedgdy książki Gottfrieda Kellera z 1874 roku *Kleider machen Leute*.

czytamy – imponują bohaterowie westernów czy zgorzkniali, lekko cyniczni amanci amerykańskiego kina). Może zatem strój doskonały „czyni” też doskonalszym człowiekiem? Psychologia mody w ujęciu Tyrmanda wydaje się dość złożona, może trochę podszyta freudowskimi tęsknotami za czymś bardzo odległym od egzystencji dorosłej, świadomej... Ale o tym nieco dalej.

Platońskie tęsknoty

Literacka garderoba Tyrmanda: szczegółowe opisy ubiorów bohaterów lub samego autora pozwalają rozpoznać gust estetyczny pisarza i jego ideologiczne sfunkcjonalizowanie. Idealnie ułożone paseczki koszuli są demonstracją „konserwatyzmu”, kolorowe skarpetki natomiast konotują sens „polityczny”. Ale na tym nie koniec semiotyzacji stroju. Rozwijając rozpoznania z książki Ryszarda K. Przybylskiego, stawiam tezę, że moda wrażliwość pisarza ma obok wpisanej w „kulturę Siebie” funkcji etyczno-estetycznej jeszcze inne, istotne znaczenie tożsamościowe. Aby to wyjaśnić, musimy wrócić do lektury jego najbardziej popularnych powieści. Jeśli ustawimy je w odwrotnej kolejności, niż powstawały, to potwierdzi się słuszność spostrzeżenia, że Tyrmand zawsze zwracał uwagę na prezencję własną, jak i swych literackich sobowtórów¹¹.

Bestsellerowa powieść *Zły* ukazała się w 1955 roku. Natomiast następna powieść Tyrmanda – *Filip*, prawie niedoceniona, choć znacznie bardziej od *Złego* ambitna, została wydana w 1961 roku. Można ją prawem kontrastu zestawić z sztandarową dla nurtu „obrachunków inteligentnych” powieścią Stanisława Dygata *Jezioro Bodeńskie* z 1946 roku, którą zresztą Tyrmand zapewne czytał, gdyż należała do utworów swego czasu głośnych¹². *Filip* współbrzmi z ironicznym idiomem Dygata tylko pozornie, bo choć tytułowy bohater także jest zaprzeczeniem heroicznej mitologii wojennej, to już dalej podobieństwa pisarskich intencji znikają. Można również szukać innego kontekstu dla powieści Tyrmanda, który powinien być sprzyjać dobrej recepcji utworu. Lata

¹¹ Kategoria wykorzystana przez R.K. Przybylskiego w książce *Autor i jego sobowtór*, Wrocław 1987.

¹² Stanisław Dygat (ur.1914 roku, zm.1978) w czasie wojny ze względu na francuskie obywatelstwo został internowany, w swojej prozie zapisał wiele wątków autobiograficznych. Był wielkim ironistą, rozliczał się z romantyczną mitologią przedwojennej Polski, jego literacki sobowtór był antybohaterem. Pisarz nie należał do grona „niezłomnych”, dopiero po Październiku wystąpił z PZPR, a w 1976 roku podpisał słynny Memoriał 101. Zarówno jego biografia, jak i literacka kryptobiografia mogą być swoistym rewersem dla radykalnie antykomunistycznej postawy i pisarstwa Tyrmanda.

sześćdziesiąte XX wieku przynoszą bowiem drugą falę bezpardonowych rewizji „polskich grzechów głównych” (jak głosił tytuł osławionego w tym czasie dziełka niejakiego pułkownika Zbigniewa Załuskiego.) Ale i ta okoliczność nie pomogła w odbiorze *Filipa*, wedle cenzury autor trwał w swej politycznej niepoprawności... A władza miała dość popularności Tyrmanda po ukazaniu się *Złego*, należało zapobiec niebezpieczeństwu powstania charyzmy pisarza.

O tych wszystkich kontekstach powieści warto pamiętać dla docenienia jej historycznoliterackiego znaczenia. W tym miejscu jednak zajmujemy się „śladem” autora, pozostawionym w narracji, deskrypcji postaci i stematyzowanych sądach o charakterze światopoglądowym. Już na początku czytamy akapit, w którym gęsto od interesujących nas informacji:

Leżałem na łóżku Piotra i obserwowałem z zainteresowaniem celebrację zdejmowania fraka po obiadowej robocie. Rzekłbym, że lubiłem gesty Piotra: sposób, w jaki pochylał twarz z papierosem nad trzymaną w palcach zapałką, pochylenie głowy i ruchy dłoni przy rozpinaniu koszuli z białej piki, wieszaniu jej na ramiączku i skrupulatnym umieszczeniu w szafie – wszystko to było mi jakoś drogie (F 5).

Obserwatorem sceny jest narrator, Filip, przebywający w czasie wojny w Hamburgu. Ma papiery z obywatelstwem francuskim, aby uniknąć opresji w okupowanej Polsce, zgłosił się dobrowolnie do wywozu na roboty do Niemiec. Pracuje w luksusowym hotelu jako kelner, w grupie innych cudzoziemców; Piotr to najbliższy przyjaciel, Holender.

W opisie zastanawiająca jest nie tyle „celebracja” czynności zdejmowania ubioru przez Piotra; w końcu frak należy do rodzaju odzieży, z którą trzeba obchodzić się uważnie. Frak jest kostiumem – w tym samym stopniu przynależy do profesji (gdy wkłada go kelner), co i środowiska społecznego (gdy ubierają się weń goście przybywający na hotelowe przyjęcie). Różnicę czyni drobiazg: muszka, dla kelnerów czarna, dla gości biała. Piotr zdejmuje jeszcze koszulę „z białej piki”, gatunkowej bawełny, z której nie szyje się codziennych koszul. Filipa fascynuje nie tyle sam wytworny strój, ile sposób obchodzenia się z nim przez Piotra. Który czyni to jakoś specjalnie, tak jak specjalnie trzyma papierosa, pochyla twarz, zapala zapałkę... Strój i człowiek tworzą całość, nawet kiedy Piotr odwiesza frak, pozostaje dla Filipa fascynującą osobowością, „rówieśnikiem, młodym, przytomnym facetem o jasnym, złośliwym uśmiechu i silnych ramionach” (F 5). Filip szuka w postaci Piotra własnego odbicia, projektuje własne wyobrażenie tryumfującej młodości ukształtowane przez międzywojenne kino i jego sławnych bohaterów z westernu, czarnego kryminału, obyczajowego romansu. W całej powieści znaleźć można liczne dowody odzorowania mitów anglosaskiej kultury popularnej w pokoleniowym obrazie

świata. Do ulubionych pisarzy należy Jack London, do uwielbianych gwiazd – Marlena Dietrich, Gary Cooper, Clark Gable, Fred Astaire.

Piotr po zdjęciu śnieżnej koszuli i fraka nosi (wedle dzisiejszej nomenklatury) T-shirty, zawsze czyste i świeże. Filip, zrywając się o świcie do codziennych obowiązków serwowania potraw, także usilnie dba o zachowanie stylu:

Umyłem się bez golenia, włożyłem czarne, frakowe spodnie, białą koszulę, czarną muszkę i wymyślną, białą kurteczkę, podobną do owych kolonialnych smokingów, jakie widywałem na amerykańskich filmach o życiu angielskich oficerów w ujarzmionym Bengal. Ta kurteczka była moją dumą; w bliżej nieokreślony sposób pozwalała mi przypuszczać, iż w gruncie rzeczy biorę tylko udział w wielkiej, wielomiesięcznej maskaradzie (F 21).

Dla Piotra frak był strojem odpowiednim, spójnym z osobowością. Filip ma poczucie przebrania, noszenia kostiumu na scenie życia wojennego... Trapią go dwa trudne problemy. Po pierwsze, udaje Francuza, choć jest Żydem z Polski – co tworzy sytuację śmiertelnego zagrożenia. Piotr nie musi stosować strategii maskowania, wystarczy adaptacja do realnych warunków, która zresztą przychodzi mu bez trudu. Filip, żyjący w poczuciu permanentnego kamuflażu, ma też problem z akceptacją własnej fizyczności:

Piotr był w moich oczach uosobieniem przystojności i chłodnego wdzięku, jaki powinien pociągać wszystkie kobiety. Zazdrościłem mu tego wdzięku, tej mądrej powściągliwości i urody; będąc z nim, odczuwałem zawsze swą ciemną, niewysoką niepozorność, swój nieładny nos i zbyt drobne ręce o krótkich palcach. Nigdy żaden kołnierzyk nie leżał na mnie równie bez zarzutu, nigdy włosy nie szczesywały mi się równie miękko i wytwornie na kark jak jemu (F 21).

Kompleks niedoskonałości ma tu dwa źródła: realne i symboliczne. Realne to konfrontacja Siebie z Innym; ciemnego Filipa z „nieładnym nosem” i jasnowłosego, pod każdym względem urodziwego Piotra. Drugie to konfrontacja Siebie z mitem; chłopca, któremu brak „wysokogatunkowego wykończenia” (F 21) z lansowanym przez kino męskim ideałem. W konsekwencji Filip pozostaje osobowością niegotową, niespójną. Siły, które nim kierują, to kompleks nieautentyczności i, paradoksalnie, snobizm określony jako „namiętność do stylizacji” (F 48).

Ujawnia się to w jego erotycznych pragnieniach i poczynaniach. Rozbudzony instynkt musi zostać zaspokojony, dlatego Filip korzysta z obecności przygodnych partnerek. Takich jak rajzerka Blanca, której spódnica była „tandetna, gruba, wcale nie letnia, dość poplamiona i zmięta” (F 10). Dziewczyny jej podobne zwykle noszą „tandetne majtki”, „staniki z roślinnej namiastki jedwa-

biu”, „swetry z syntetycznego przerobu brunatnego węgla” (F 23). Ich przeciwieństwem są niedostępne „klasowe dziewczyny” (F 24), stylizowane wedle mitycznych reguł i wyobrażeń kopiujących filmowe wzorce. Dziewczyny takie przychodzą w snach, stają się tematem męskich opowieści w kuchennych zapleczach, niekiedy zasiadają przy restauracyjnych stołach w towarzystwie równie „klasowych” mężczyzn. Są piękne, zadbane i ubrane zgodnie z aktualnymi zaleceniami mody.

Filip, nie stroniąc od okazji dla zaspokojenia potrzeb seksualnych, pielęgnuje platoński mit miłości. Realnie istniejące kobiety są, jego zdaniem, a także i wedle przekonania kolegów, wiarołomne. Jeśli nawet zapewniają o swojej miłości, to każda prędzej czy później rzuci się w ramiona innego. Prawdziwa miłość powinna być – w wyobrażeniu Filipa – połączeniem doskonałego piękna, dobra i prawdy, a więc idealnej urody, nieskazitelnego charakteru i absolutnej wierności. Niespójność osobowości Filipa ujawnia się wówczas, gdy w marzeniach o idealnej miłości jego samoocena rośnie, kompleksy znikają i sam siebie wydatkuje się godnym partnerem dla idealnej dziewczyny.

Udaje mu się w „zakładzie kąpielowym”, czyli podczas pobytów na odkrytym basenie, poznać piękną, subtelną Hellę. Filip w tym samym stopniu, co na urodę dziewczyny, zwraca uwagę na rzeczy, szukając między nimi gatunkowej zgodności:

Kolor i wzór kąpielowego prześcieradła uderzył mnie swą jakością: było to grube prześcieradło *frotté*, z drogiego, dobrego sklepu; obok leżała duża modna torba plażowa z wikliny, otwarta i pełna drobiazgów. Dziewczyna miała na sobie sukienkę jasnołososiowej barwy, wyglądającą może niepozornie z daleka, z bliska jednak okazującą nieoczekiwaną, drogą elegancję gatunku (F 80-81).

Podstawowe dla Filipa w zmysłowej percepcji świata zewnętrznego kryterium „gatunku”, znaku wysokiej jakości sprzyja schematyzacji obrazu otoczenia. Jedni (hotelowi goście) są czysti, pachnący, „nienagannie” ubrani, inni (hotelowa służba, jeńcy, „rajzerki”) są na ogół niechlujni, niedomyci, zaniedbani. Rzeczy pełnią funkcję emblematyczną, określają status społeczny i pozycję władzy. Dlatego bohater autobiograficznej prozy Tyrmanda z żelazną konsekwencją stara się utrzymać pozory przynależności do pierwszej kategorii. Dbą o nienaganny wygląd, troszczy się o czystość koszuli i fraka, a w wolną niedzielę przed wyjściem starannie prasuje spodnie, by w niczym nie odróżniać się od niemieckich mieszkańców miasta. Filip (mimo trwania wojny!) jest niewątpliwym znawcą tajników „paryskiej” mody, patrzy na stroje okiem krawca i, jakbyśmy dziś powiedzieli, designera. Docenia przeto fason, krój, ścieg, rozpoznaje typ materiału (w tym zakresie mnogość powieściowej leksyki jest

uderzająca). Doskonale pojmuje też kulturowe znaczenia stroju; kiedy z Piotrem w wolne dni porzucają role kelnerów, pojawiają się „ubrani wytwornie, w miękkie, flanelowe spodnie, tweedowe marynarki i kolorowe szaliki jedwabne w kaszmirskie ciapki, zawiązane pod szyją i wpuszczone w otwarty kołnierzyk koszuli” (F 126), co wedle oceny ich szefa (kuchni) sprawia, że wyglądają „wrogo i po anglosasku”.

Dbłość Filipa o wygląd zewnętrzny w sytuacji, gdy jednocześnie on sam toczy niebezpieczną grę o życie (jest bowiem, przypomnijmy, Żydem posługującym się fałszywym paszportem) można interpretować jako gest autoterapeutyczny, przypominający na przykład filozofię przetrwania Zofii Nałkowskiej, w wojenny czas zatroskanej o zachowanie urody. Rzeczy: szalik od przyjaciela czy przedwojenna marynarka od warszawskiego krawca są kotwicami utrzymującymi egzystencję przy brzegu normalności. Wskrzeszają czas sprzed katalizmu. Można jednak spojrzeć na zamiłowanie Tyrmanda do elegancji także inaczej. Dostrzec w niej przejaw... snobizmu.

Snobizm na ogół jest definiowany jako bezkrytyczne naśladowanie i podziw dla ludzi, których z jakiegoś względu uważa się za wyższych od siebie. W języku angielskim dawne znaczenie *snoba* to *plebejusz*. Filip z powieści Tyrmanda nie tai podziwu dla elegancko ubranych bywalców hotelowej restauracji. Podczas pewnego przyjęcia, będąc kelnerem, podejmuje nawet brawurową próbę zagrania roli gościa. Jednocześnie nie kryje pogardy dla hitlerowskich mundurów czy marnych, robotniczych drelichów. Objaśniając swą filozofię życiową, mówi: „Interesowało mnie w zasadzie tylko to, co na dole, co między rynsztokiem a sklepikiem z włoszczyzną, między tramwajem a budką z papierosami, między drugorzędym kinem a nienadzwyczajną jadłodajnią” (F 274). To poza *flâneura*, dla którego jednak fetyszem pozostaje emblematyczny strój salonu: frak. Mimo że jest to również uniform kelnerski, tylko wybrani noszą go w sposób naturalny, warunkowany przez dobre pochodzenie. Jak Leo, potomek rodu właścicieli wielkich sieci hotelarskich:

Leo wstał, przeciągnął mizerną, szczupłą i niską postać i zdjął frak, który miał na sobie, aby go odwieść do szafki. Był to znakomity, wybornie skrojony i dopasowany frak z przedwojennej krepy; jak wszystko, co Leo nosił: koszule, buty, muszki, uderzało wysokością gatunku.

– Nie ma rady – powiedziałem – muszę ci dać kiedyś w łeb i zabrać ten frak. Jako *commis* możesz nosić białą kurtkę, zaś ja nigdy w życiu, nawet jako ambasador odrodzonej ojczyzny, którym na pewno kiedyś zostanę, nie dochrapię się takiego fraka (F38).

Filip żartem maskuje swe odczucie niższości wobec syna bogatych hotelarzy. I wcale nie wynika ono z różnicy urodzenia, bo Leo nie jest wszak ary-

stokratą, lecz z przeczcucia, że bieda: cerowane skarpety, przerabiane koszule, wytarta marynarka naznaczają piętnem plebejstwa. Wkładając kelnerski frak, Filip nie wyzbywa się poczucia niższości, które próbuje – nieskutecznie – maskować nonszalancją:

Traktowaliśmy wszystkich wokoło agresywniej, pogardliwiej i z ogromną rezerwą na zasadzie prostej samoobrony i kompensacji; ciągle nam się zdawało, że ktoś nami pomiata lub chce pomiatać, co było nieprawdą i co nie zjawiało się nigdy w myślach **prawdziwych** kelnerów (F 62, podkr. A.L.).

Frak nie spełnia swej funkcji kostiumu, ponieważ Filip nie akceptuje odgrywanej, narzuconej przez los (lub przypadek) roli kelnera. Wyznaje: „Nienawidziłem kelnerowania” (F 62). Doceniając profity z wykonywanej pracy, ma poczucie tożsamościowej degradacji w tym środowisku, w jakim się znalazł. Czuje się predestynowany do losu znacznie lepszego, ma poczucie wyższości zarówno wobec kolegów, jak i niemieckich gości. Jednocześnie łatwo poddaje się snobistycznym tęsknotom, wywoływanym przez zewnętrzne oznaki luksusu:

Ulicą szedł w moim kierunku starszy pan w jasnym letnim garniturze, słomkowym kapeluszu, z cienką laseczką w dłoni; podpierał się nią kokieterystycznie, z całej jego postaci biła **szlachetna elegancja zamożnych**, dbałych o wygląd rentierów, bywalców Ostendy, Biarritz i szwajcarskich stacji klimatycznych (F 62, podkr. A.L.).

Tego rodzaju deskrypcje, oparte na mentalnych i stylistycznych kliszach, powtarzają się w powieści Tyrmanda wielokrotnie. Ewokują nostalgiczny obraz świata przedwojennego, znanego Filipowi z przekazów kultury popularnej: filmu, muzyki, magazynów ilustrowanych, powieści obyczajowo-środowiskowych i, po części, z doświadczeń realnych, zebranych podczas studenckiego pobytu w Paryżu („Najczęściej śniło mi się, że siedzę w «Chante-Claire» przy bulwarze Świętego Michała w Quartier Latin, ze słuchawkami na uszach, i słucham *A tisket a tasket*. Gra Chick Webb, śpiewa Ella Fitzgerald” – F 101). Warto przy okazji dostrzec pewną niespójność snobistycznych tęsknot Filipa, ukierunkowanych zarówno na wartości tradycyjne („szlachetna elegancja zamożnych”), jak i nowoczesne (jazz, kino, sport).

Fabuła powieści rozgrywa się w czasie wojny, rzec można nawet, że w „oku cyklonu”, bo w kraju wroga, lecz Filip dziwnie wiele uwagi poświęca sprawom powierzchowności i stroju. (Choć oczywiście jego zainteresowania i troski są znacznie bardziej zróżnicowane). Można byłoby tę osobliwość tłumaczyć młodym wiekiem bohatera i rozbudzonymi tęsknotami erotycznymi, lecz i to wyjaśnienie nie jest kompletne bez uwzględnienia faktu, że zarówno jego erotyczną, jak i estetyczną wrażliwość kształtują klisze kultury popularnej. Filip

marzy o „czystej”, wielkiej i prawdziwej miłości (co nie przeszkadza mu korzystać o choczko z uległości przygodnych partnerek), tworzy mit własnej Beatrycze, którą odnajduje w osobie Helli. Wszystko w niej wydaje się doskonałe: wdzięk kruchej sylwetki, gesty, głos, spojrzenie. Jednocześnie Filip odnajduje w dziewczynie ucieleśnienie ikon ówczesnej popkultury, mówi: „Hella demonstrowała nakrycia głowy, uczesania i suknie, znane mi dotąd tylko z ilustrowanych reportaży z życia gwiazd filmowych” (F 229).

Niezwykle staranna i wyjątkowa na tle wojennego ersatzu garderoba Helli niejako urealnia jej istnienie, a zarazem sprzyja idealizacji rodzącej się miłości. Niemiecka Beatrycze przychodzi jak gdyby z innego, dawnego świata, gdy kultura wysoka jej kraju kształtowała europejskiego ducha. Teraz, czekając na ukochaną, Filip obserwuje uliczny tłum:

[...] całe zastępy starych urzędników w letnich garniturach lub tyrolskich krótkich spodniach na szelkach, przekreślających kraciaste koszule, kłębiły wokół mnie, mijając i potracając wzajemnie, poprzetykane gospodyniami z ceratowymi torbami na zakupy, wężącymi za czymś na kolację, oraz nadmiarem umundurowanych mężczyzn i kobiet, rozmnażających swą wszechobecną mundurowość jak przez pączkowanie. Powoli ogarnęła mnie niczym nie uzasadniona panika (F 282).

To panika przed dominacją pospolitości, jednakowości, uniformizacji, na tle której Hella uosabia jedyność, osobniczą niepowtarzalność i jednocześnie pozostaje depozytariuszką dawnego smaku:

Nadeszła wreszcie, lekka i pełna wdzięku, krocząc krucho na bardzo wysokim koturnie, uwydatniającym smukłość nóg i delikatność sylwetki, ubrana z ową popołudniową elegancją kobiet naprawdę wytwornych (F 282-283).

Idealizacja wzoru kobiecej urody jest w powieści stale obecna, Filip przygląda się jej okiem znawcy, analizuje z wnikliwością doprawdy rzadką (przynajmniej w świecie polskiej literatury):

Serwowałem wódkę, pochylając się nieco niżej nad paniami: szedł od nich zapach pięknych, zadbanych, utrzymanych w dobrobycie kobiet. Jedna odwróciła do mnie głowę: z bliska jej twarz zastanawiała [...]: zdepilowane, wyskubane brwi i dość ostry nos odbierały tej twarzy **czystość urody**, nie dając w zamian ani wielkoświatowego akcentu, ani wyrafinowanej elegancji (F 94, podkr. AL).

Urodzie nieautentycznej, skażonej Filip przeciwstawia idealne piękno Helli. Nie jest ono wyłącznie urodą ciała, bo pochodzi z harmonijnej łączności stroju i cech fizycznych dziewczyny: „Szła przez jezdnię, delikatna i szczupła, ubrana gładko jak pensjonarka, z wystudiowaną, finezyjną niepozornością,

której wysoką klasę dostrzec mogło tylko oko znawcy lub admiratora” (F 246). Oko znawcy dostrzega to, co indywidualizuje Hellę na tle ulicznego tłumu, lecz również rozpoznaje i docenia to, co aktualnie modne: „Wyglądała ślicznie: w granatowej, sutej spódnicy i czerwonej popelinowej bluzce o wysoko podpiętym kołnierzyku, zupełnie pozbawionej rękawów, odsłaniającej szczupłe ramiona aż do wątego dziewczęcego barku” (F 320).

Trudno w tym fragmencie, podobnie jak w całej powieści, nie dostrzec inklinacji autora do swoiście ekfrastycznego stylu opisu postaci, które przypominają sylwetki oglądane w ówczesnych żurnalach czy na srebrnych ekranach. Tyrmand nie ustanawia własnego kanonu piękna, lecz zapożycza go z systemu mody¹³, czyli standaryzowanych reprezentacji językowych, towarzyszących obrazom strojów w popularnych magazynach. Standaryzacja obejmuje modele ubrań, jak też frazeologię ich opisu. Oto Hella ma na sobie „**śliczną bluzkę**” (F 344), „**prześliczny, zgrabny płaszcz deszczowy**” (F 328), niesie teczkę „cudo”, która „była małym arcydziełem sztuki kaletniczej. Musiała **kosztować majątek**” (F 246). W tym ostatnim zdaniu powtarza się wielokrotnie w powieści wyrażane przekonanie, że piękno ma swoją cenę. Filip mówi do Helli: „Każdy szczegół pani ubioru uderza nie tylko zadbanie, doskonałym gatunkiem, a nawet kosztownością [...], ale ponadto składa się na jakąś stylową całość, bardzo frapującą i dziwną zarazem. Ta torebka, ten kapelusz, ten kostium, ta bluzka [...]” (F 224).

Podejrzliwość Filipa rozwiewa wyjaśnienie dziewczyny, że kosztowne stroje są podarunkiem ciotki prowadzącej paryski butik. Natomiast miłosny mit rozpada się po zdradzie Helli, która ostatecznie przechodzi inicjację erotyczną nie z Filipem, lecz ze swym niemieckim narzeczonym, który przyjeżdża z armii na krótki urlop. Zatem ceną za ułudę pięknej miłości jest gorycz rozczarowania i powrót do stanu wcześniejszego. Filip z Piotrem akceptują rzeczywistość z jej niedoskonałością, ale też czerpią optymizm z samego faktu istnienia, nasyconego witalnością. Ból miłosnego zawodu stopniowo mija, „słońce i woda regenerowały szybko wszystkie wiązania młodego organizmu” (F 389).

Psychologia ratunkowa

Za pośrednictwem stroju pisarz demonstrował swą nieprzynależność do jakiegokolwiek zideologizowanej wspólnoty, lecz wiele wskazuje na to, że przede wszystkim ów strój był konsekwencją pewnego skomplikowania ustroju psy-

¹³ Zob. R. Barthes, *System mody*, przeł. M. Falski, Kraków 2005.

chicznego. Aby znaleźć więcej przesłanek dla tego twierdzenia, trzeba teraz połączyć literaturę z życiem i wydobyć wspólne tropy Tyrmandowego „ja”.

Sięgnąć musimy naturalnie do dzieciństwa, kiedy mały Leopold nie przeczuwał jeszcze, że przyjdzie mu zostać pisarzem, który ustali i poda czytelnikom autobiografię ułożoną wedle sobie wiadomych reguł, niekoniecznie w pełni rzeczywistą. Tak jak nie w pełni wiarygodne były jego wyjaśnienia dotyczące etymologii nazwiska, rzekomo pochodzącego ze źródłosłówów skandynawskich, tak i niektóre inne fakty pisarz ujawniał połowicznie albo wcale. Długo nie zdradzał swego żydowskiego pochodzenia. A była to rodzina religijna (dziadek, Zelman Tyrmand, wchodził do zarządu warszawskiej synagogi Nożyków.) Nie opowiadał też o niewątpliwej dominacji matki, pięknej Maryli, pochodzącej z zamożnej, zasymilowanej rodziny żydowskiej Oliwiensteinów, która wyszła za pobożnego Mieczysława Tyrmanda. Małżeństwo miało cechy mezaliansu nie tylko ze względu na różnice religijne (dzięki matce Leopold został ochrzczony, ale był też obrzezany, a w wieku trzynastu lat przeszedł przez obrzęd bar micwy), ale także ze względu na odmienne aspiracje społeczne. Mieczysław zajmował się wyrobem skórzanych butów, toreb i innych akcesoriów. Tyrmandowie nie byli bardzo zamożni, Maryla nie pracowała, ale z dochodów Mieczysława mogli żyć stosunkowo dobrze. Zamieszkiwali w nieżydowskiej części Warszawy, w eleganckim domu przy ulicy Trębackiej, tuż obok Krakowskiego Przedmieścia. Maryla lgnęła do towarzyskiej elity, obracała się w literackim kręgu „Ziemiańskiej” i zapadła w pamięć Słonimskiemu jako osoba wielkiej urody (choć – jak później żartowała jedna z żon Tyrmanda – „nietknięta myślą”). Towarzyszący matce mały Lolek zwykle bawił się gdzieś w pobliżu kawiarnianego stolika. A kiedy podrósł, zapisano go do elitarnego gimnazjum.

Leopold z urody przypominał ojca; matka była eteryczną, niebieskooką blondynką. Na przedwojennych fotografiach, a i późniejszych, jest starannie ubrana, elegancka i uśmiechnięta, tak jak bywają kobiety pewne swej atrakcyjności. Podobnie prezentują się inni członkowie rodziny Oliwiensteinów: odziani zgodnie z aktualną modą, wytworni i pogodni. Kobiety noszą jasne suknie, mężczyźni występują w jasnych lub ciemnych garniturach czy tużurkach, śnieżnych koszulach i cylindrach. Tylko pradziadek Leopolda, długobrody Szlomo Oliwienstein, został uwieczniony w jarmułce. Są też zdjęcia z czasów szkolnych pisarza (obok Lolka zwykle znajduje się mama). Jedno przedstawia go z ułańskim czako na głowie, na przyjęciu, jak głosi podpis, „dla dzieci z zamożnych, polskich domów”¹⁴.

¹⁴ Zob. M. Woźniak, *Biografia Leopolda Tyrmanda*, dz. cyt., s. 50.

Było to więc dzieciństwo naznaczone tożsamościowym rozdzieleniem. Leopold żył między żydowską diasporą a polonocentryczną, mieszczańską elitą Warszawy. Miał swoje liczne młodzieńcze zajęcia, rozrywki i przyjaciół; nigdy nie doświadczył wrogości. Jednak w latach trzydziestych wprowadzano w uczelniach polskich zasadę *numerus clausus*, która ograniczała dostęp młodzieży żydowskiej do studiów. Tyrmand po zdaniu matury w 1938 roku wyjechał do Paryża i na l'Ecole des Beaux zaczął studiować architekturę wewnątrz pod kierunkiem słynnego Marcela Chappeya. Chociaż biedował, to mimo skromnej diety („frytki z fasolą”) miał w zasięgu wielkie bogactwa kultury. W Paryżu odkrył, poznał i pokochał jazz – był nawet na koncercie Duke’a Ellingtona. Szlifował język, uprawiał sport, nabierał towarzyskiego poloru. Na wakacje przyjeżdżał do domu, ale na studia już nie wrócił. Wybuchła wojna.

Za namową rodziców opuścił Warszawę i dotarł do Lwowa, a stamtąd do Wilna. Ktoś z nim razem wędrujący wspominał, że miał ze sobą zestaw dobrze skrojonych garniturów i butelkę brylantyny... Także fotografie z okresu wojny uwieczniły Tyrmanda w odpowiednio do marynarek dobranych koszulach, na jednej z nich widać jeszcze zawiązany na szyi szalik, który potem już zawsze ze sobą woził. Opisał go w *Dzienniku* („długi pas swetrowej wełny, granatowy, z dwiema niebieskimi wypustkami”), a otrzymał właśnie w Wilnie, z ekwipunku przyjaciela, Franka Walickiego, elewa Szkoły Morskiej. „Ten szalik to jedna z mych determinant”. Pamiątka, lecz i talizman. „Wierzę w jego moc przynależności, która jest czymś dobrym, częścią mnie i mojej egzystencji”. To przypisanie szalikowi mocy magicznej łączy się z czasem wojennym i sytuacją, w której tożsamość znów uległa rozchwianiu, pęknięciu. Wilno było litewskie, Polacy traktowani nieprzyjaźnie. „Bieżeńcowi” tak jak innym zmieniono nazwisko (brzmiało teraz: Tyrmandas Leopoldas), lecz zachował poczucie stosunkowo dużej swobody. Otrzymał studencką legitymację, prowadził życie towarzyskie, bywał w kawiarniach, ćwiczył boks i słuchał jazzu. Znalazł też swoją pierwszą miłość – piękną (jak wszystkie jego miłości) Jankę Balukiewicz. W 1940 roku po zajęciu Wilna przez Rosjan sytuacja dla Polaków pozornie uległa zmianie na lepsze, bo otwarto szkoły z polskim językiem, działały teatry, kabarety.

Można też było pisać po polsku do gazety... Szkopeł w tym, że nazywała się „Prawda Komsomolska” i chociaż Tyrmand codziennie zamieszczał w niej apolityczne felietony (w rubryce „Na kanwie dnia”), to jednak niezależnie od własnej samooceny został wprzężony w mechanizm sowieckiej propagandy. Pisał dużo, zarabiał, lecz po latach miał z tym wstydliwym epizodem spory kłopot. Wedle niektórych świadectw wspomnieniowych praca w „Prawdzie” była kamuflażem, a w istocie Tyrmand podobno związał się wówczas z wileńską konspiracją. W 1941 roku NKWD aresztowało go wraz dwoma współmieszkańca-

mi, po przesłuchaniach zostali skazani na wywózkę do obozu pracy. Wkrótce jednak zaczyna się „wojna ojczyźniana”, Niemcy idą na wschód i bombardują Wilno. Pociąg z więźniami rusza, ale po kilku kilometrach wybuch przed nim pocisk... Leopold uratował życie.

Powstał jednak problem z dokumentami, bo w papierach Rosjanie wpisali mu pochodzenie żydowskie. Niemcy w Wilnie stworzyli duże getto i rozpoczęła się eksterminacja. Tyrmand próbował zdobyć metrykę katolicką, ukrywał się, wreszcie powziął szaleńczy plan zmiany tożsamości, który opisał też w *Filipie*. Oto w Cudzieniskach mocą perswazji i kłamstwa zdołał uzyskać nowy dowód osobisty, w którym został zapisany jako Francuz wyznania rzymskokatolickiego, z zawodu: architekt. I z takim dokumentem dobrowolnie zgłosił się na roboty do Niemiec.

Przebywał kolejno w Moguncji, Wiesbaden, Frankfurtu i Wiedniu. Pracował w hotelach, restauracjach, w bibliotece. W 1944 roku z holenderskim przyjacielem, Peterem, postanowili drogą morską uciec do Szwecji. Plan nie całkiem się udał, po pewnych tarapatkach Tyrmand trafił do obozu w Norwegii, gdzie doczekał końca wojny. Potem przez całe życie nosił na palcu metalowy pierścień – obozową pamiątkę. Wszystkie przeżycia z wojennej tułaczki wykorzystał jako tworzywo opowiadań (*Hotel Angsar*, 1947; *Gorzki smak czekolady Lucullus*, 1957) oraz powieści *Filip*, opowiedział je także na kartach słynnego dziennika.

Silne nasycenie autobiograficzne pisarstwa Tyrmanda pozwala potwierdzić trafność tezy Przybylskiego o uprawianiu „kultury Siebie”, obejmującej zarówno proces autoidentyfikacji tożsamościowej, jak i modelowanie harmonizującego z nią wizerunku zewnętrznego. Fotografie z okresu powojennego, a potem emigracyjnego życia pisarza utrwalają na tle radośnie upozowanej grupy muzyków¹⁵ obraz stylowego jazzmana lub nienagannie eleganckiego dżentelmena¹⁶, którego legendarne i jawnie dysonansowe, kolorowe skarpetki mają znaczenie w gruncie rzeczy sytuacyjne, choć zmystyfikowane. Nie przypuszczam, by nosił je także w Ameryce jako wykładowca czy redaktor własnego, konserwatywnego pisma. Ale nosił w latach stalinizmu, w okresie, gdy istniała podjęta w 1947 roku uchwała Komitetu Centralnego partii komunistycznej o zwalczaniu „amerykańskiego stylu życia” jako wrogiej prowokacji. W 1954 czy następnym roku subkultura bikiniarzy¹⁷ miała już tak szeroki zasięg społeczny, że mimo braku ideowego przyzwolenia była tolerowana i za

¹⁵ Tamże, s. 305.

¹⁶ Tamże, s. 268.

¹⁷ Por. M. Chłopek, *Bikiniarze. Pierwsza polska subkultura*, Warszawa 2005.

same skarpetki represje raczej nie groziły. Zresztą nawet z *Dziennika* wiemy, że Tyrmand stał się dysydem w skutek sprawy zamknięcia redakcji „Tygodnika Powszechnego”, a nie stroju.

W *Złym* (1955) Tyrmand jako pierwszy w polskiej literaturze opisał świat bikiniarzy i „chuliganów”, czyli warszawskich przestępców, a także ówczesny rytm odbudowy stolicy i charakterystyczne zjawiska życia codziennego. Dziesięć lat po wojnie na szeroką skalę działało to, co dziś nosi nazwę lumpeksów, czyli handel używaną odzieżą zagraniczną, którego centrum stanowił legendarny bazar Różyckiego. Warszawskie „ciuchy” doczekały się w powieści osobnego rozdziału, którego powstanie z pewnością możliwe było dzięki piarskiej autopsji. Tyrmand w *Złym* znakomicie nasycił schematy fabularne powieści kryminalnej i obyczajowej tworzywem obserwacji socjologicznej, budując – jakbyśmy to dziś nazwali za Cliffordem Geertzem – opis gęsty¹⁸ epoki, w którym motyw mody ma niebagatelne znaczenie. Poszczególni bohaterowie powieści, kreowani wedle receptury typologicznej (charaktery jasne vs. ciemne, kobiety czyste vs. wyrafinowane, mężczyźni szlachetni vs. źli, ludzie „starej daty” vs. nowocześni), acz nie bez pewnych interesujących komplikacji, które trudno tu omawiać, pełnią funkcję aktorów grających w skonwencjonalizowanym świecie przedstawionym swoje przewidywalne role. Ich ubrania są zatem kostiumami z epoki.

Natomiast w autobiograficznej – więc wyzutej z fabularnych stereotypów – powieści *Filip* teatralizacja postaci jest stosunkowo rzadkim zabiegiem, choć można wskazać kilka przykładów. Oto reprezentantka przedwojennej niemieckiej elity, baronowa von Wrangel, została przedstawiona następująco: „Była to przysadzista i otyła staruszka o rozmazanych oczach, dość niechlujna, lecz nie rezygnująca ze szminki, obwieszona mitenkami, koronkami, aksamitkami, medalionami i używająca *pince-nez*: jednym słowem postać klasyczna” (F 238). Równie charakterystyczną typowością wyróżniają się opisy drugoplanowych, epizodycznych postaci, jak na przykład wynajmującego Filipowi mieszkanie pośrednika, który „był stary i niechlujny, ubrany w odwieczną alpakową marynarkę, brudny gumowy kołnierzyk z różkami mimo upału i zatłuszczony plasteron” (F 256). Tyrmand w tego rodzaju deskrypcjach wydobywa z systemu mody **język ekfrazy**, umożliwiający unaocznienie zdarzeń i zarazem potęgujący **dramaturgiczny potencjał narracji**. Opisy bowiem, realistyczne i osnute wokół materialnego detalu, są porównywalne z didaskaliami w tekstach sztuk teatralnych czy scenopisach filmowych.

¹⁸ Zob. C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Kraków 2005.

Jeszcze bardziej wyraźne jest to zjawisko w jawnie konwencjonalizowanej strukturze *Złego*. Znajdziemy tu wiele ekfrastycznych opisów stroju, które ułatwiają pisarzowi teatralizację świata przedstawionego, modelowanego wedle reguł typizacji. A zatem kioskarz, starszy pan z przedwojennych czasów, czyli Juliusz Kalodont, ma sumiaste wąsy i nosi „**wspaniałą** maciejówkę”, „czyściutką, ciemnoniebieską, z małym, lśniącem lakierem daszkiem” (Z 15). Atakujący przechodniów peryferyjny chuligan ma na sobie „**tanią**, zmiętą, granatową dwurzędówkę, pod nią **brudny**, zielony pulower pod szyję, z wyłożonymi rogami kołnierzyka niemiłosiernie brudnej, ongiś niebieskiej koszuli” (Z 14). „Zły”, bynajmniej nie dla ozdoby, nosi na serdecznym palcu tajemniczego pochodzenia „olbrzymi, **przepiękny**, oprawny w masywną platynę brylant” (Z 49). Nie rzucający się specjalnie w oczy strój porucznika Dziarskiego tworzy „brązowa, welwetowa marynarka z domu towarowego i **najprzeciętniejszy** krawat” oraz „szara jesionka i granatowy kapelusz” (Z 51, 53). Marta na spotkanie z doktorem Halskim wkłada, ku jego wielkiemu zadowoleniu, „ten **światny**, czarny sweter i [jego] ulubioną kraciastą spódnicę”, co tenże komentuje: „Uwielbiam szkocką kratę i takie białe, niby **powabne** kołnierzyki” (Z 64). Marta zaś rewanżuje się komplementem w podobnym stylu: „przepadam za takimi fularowymi krawatami w **dyskretne** a radosne wzorki, jaki ma pan właśnie na sobie” (Z 64-65). Wchodząca do restauracji „bizneswoman”, piękna Olimpia, ma na sobie „czarny, **wytworny** płaszcz, czarne zamszowe pantofle na wysokim obcasie, mały kapelusz z woalką i **drogi**, srebrny lis” (Z 67). Czekający na nią Filip Merynos tego dnia włożył marynarkę „z **drogiej**, szarej flaneli” (Z 69). I tak dalej, i tak dalej...

Kostiumy bohaterów powieści są znaczące prawie tak, jak ich imiona czy nazwiska. „Czynią” człowieka, emblematyzują jego usposobienie, skalę wartości i miejsce społeczne. Osobny komentarz należałby się rozległym fragmentom utworu, w których Tyrmand tematyzuje zjawiska powojennej mody, okiem socjologa czy antropologa obserwując warszawską ulicę. Nas jednak zajmuje w tym miejscu kwestia owej emblematyzacji ubioru, w której ujawnia się autorska aksjologia – i może coś więcej... Otóż prawie wszystkie przytoczone przykłady wskazują, że Tyrmand cechy prawdziwej elegancji łączy z **jaakością**, która jest pochodną ceny (jak „drogi” lis czy marynarka) lub unikatowości (jak maciejówka czy fularowy krawat w „dyskretne” wzorki). W tej literackiej garderobie o emblematyzacji stroju decyduje nieostentacyjny, lecz rozpoznawalny (dzięki komentarzom narratora) smak, identyfikowany z kulturą inną niż komunistyczna codzienność, naznaczona tandetą, brudem i dominacją ersatzów.

Jaka mogła być geneza gustu pisarza i jego upodobania do stylizacji stroju, wyglądu, zachowania? Najłatwiej byłoby powiedzieć, że wynikały one z kon-

serwatywnego światopoglądu, kształtowanego pod wpływem angielskiego tradycjonalizmu – ale to jednak niewiele wyjaśnia, a nawet trochę fałszuje obraz sprawy. Wystarczy przecież przypomnieć, że tradycjonalizm Tyrmanda doskonale komponował się z duchem nowoczesności, uobecnianym w jazzie, kinie i tętnie wielkiego miasta. Może zatem warto sięgnąć do biografii i przypomnieć rodzinne relacje? Ich wymownym świadectwem są wspomniane już fotografie ojca i matki Leopolda oraz pozostałych krewnych. Niepracująca Maryla Tyrmand pochodziła ze zasymilowanego, żydowskiego mieszczaństwa i wszystko tę przynależność umacniało: stroje, rozrywki, potrzeba zamieszkiwania w „nieżydowskiej” części Warszawy, uczestniczenie w satelitarnym kręgu Skamandra, pocztówki dla znajomych stylizowane na filmowe fotosy, na których widzimy piękną kobietę otuloną jasnym futrem. Mieczysław Tyrmand zaś, ojciec Leopolda, nosił „przeciętne” ubrania, codziennie chodził do pracy w niepięknie pachnącym warsztacie wyrobów skórzanych i pewnie nie miał głowy ani czasu do pochłaniających Marylę zabiegów wejścia w krąg warszawskiej elity. Wolno przypuszczać, że była snobką, pozbawioną talentów, lecz tęskniącą za społeczną nobilitacją. A skoro to głównie ona wychowywała syna, wybierając mu szkoły i kręgi rówieśników z „dobrych” domów, to jeśli nawet Leopold po usamodzielnieniu się i wyjeździe na studia mógł odrzucić matczyne wzory, entuzjastycznie odkrywając muzyczne i towarzyskie atrakcje Paryża, to przecież ten pierwotny kod kulturowy musiał tkwić w nim głęboko i ujawniać się w czasach gorszych, gdy przedwojenny świat pochłonęła barbaria.

W *Dzienniku* Tyrmand pisze, że „styl ubierania się jest w każdej epoce funkcją sztuk pięknych” (Dz 130). Opinia z pewnością trafna w odniesieniu do mody przyjmowanej przez ogół, ale wymagająca korekty, gdy mówimy o stylu jednostkowym. Jego cechy – obok kultury – równie mocno kształtuje biografia: jak nas ubierano w przeszłości, czym była kwestia stroju w domu rodzinnym, jak pamiętamy upodobania estetyczne matki czy ojca. System mody obok opisywanych przez Rolanda Barthes’a składników obejmuje też – mam tego pewność – kod biograficzny. W przypadku Tyrmanda chodzi o kod swoiście rozszczepiony na dwa porządki: mitologizowany i niejawny. Mitologizacji poddaje pisarz, głównie w dzienniku (co ważne, po latach przeredagowywanym), swoje życie w powojennej Warszawie, „gnojone przez komunizm” (Dz 18). Natomiast zamazuje ślad czasu przedwojennego oraz powojennych kontaktów z mieszkającą wraz z drugim mężem w Izraelu matką. (Mieczysław Tyrmand zginął w Majdanku, Maryla cudem ocalała). Nie jest to wyciszenie wstydlive, pewnie raczej chodziło Leopoldowi o umocnienie swej legendy antykomunisty wojującego z systemem, zaś powrót do żydowskich korzeni i związane z tym zdarzenia rodzinne nie należały do tej legendy. W latach opresji, kiedy

powstawał *Dziennik*, a potem *Filip*, realnie, lecz daleko żyjąca matka i wspomnienia dzieciństwa były odległe; należało każdego dnia walczyć z samym sobą o zachowanie formy: psychicznej i cielesnej. Dlatego Tyrmand, wkładając czystą koszulę, nadaje tej czynności semiotykę antyreżimowego protestu. I dlatego również maniakalnie dba o czystość małego pokoju: „Elegancją tego pomieszczenia jest schludność i porządek, mój **ostatni szaniec** psychicznego zdrowia” (Dz 49).

Czyżby zdrowie psychiczne pisarza było wówczas zagrożone znacznie bardziej, niż z diariusza wynika? Nie będziemy na ten temat spekulować, by nie przekraczać wyznaczonych przez samego autora granic umowności biograficznej legendy. *Dziennik* trzeba bowiem lokować bardzo blisko literatury, autobiograficznej wprowadzić tak jak *Filip*, ale jednak również nasyconej fikcjonalnością. Rozważany w tym miejscu wątek semiotyzacji opisów stroju wolno wszakże połączyć z aurą afektywną obu utworów i powiedzieć, że ich bohater to jedna postać, starannie kontrolująca własny wizerunek ujawniany światu. Wizerunek człowieka panującego nad własnym życiem w sferze wyborów zarówno ideowych, etycznych, jak i estetycznych. Literatura jako narzędzie tej autokreacji pełni zatem również funkcję psychologii ratunkowej, chroniącej nie tylko przed „gnojącym życiem” komunizmem, lecz również przed utratą iluzji panowania nad kierunkiem rozwoju „kultury Siebie”.

O tym, że Tyrmand takie panowanie niekiedy tracił, świadczą rozmaite fakty i zaskakujące zdarzenia z jego życia – by wskazać choćby nieoczekiwane, późne, a jakże uszczęśliwiające go ojcostwo. I, dla odmiany (oraz zmiany nastroju naukowego wywodu!), można również przywołać dowód fatalnej utraty kontroli nad wizerunkiem *arbiter elegantiarum*, który odnotowała Zofia Hertz po przyjeździe pisarza w 1965 roku do Maisons-Laffitte. Oto, jak był w tym dniu ubrany: „różowa koszula typu oxford, duży zielony krawat, gruba, zimowa angielska marynarka i spodnie pumpy, do tego zielono-czerwone skarpetki i wielkie buty”¹⁹.

Doprawdy, czy to możliwe?!

¹⁹ M. Woźniak, dz. cyt., s. 337-338.

Agnieszka Gajewska

Moda i design w długich latach sześćdziesiątych – inspiracje Lemowskie

I w ogóle trzeba zachować najwyższą rezerwę nie tyle już w prokrowaniu tego, co możliwe, ile w składaniu oświadczeń na temat tego, co nie jest możliwe.

Stanisław Lem, *Rok 2000* (1958)¹

Lektura prozy Lema w kontekście historycznym, która uwzględnia przemiany wyobrażeń przestrzennych pod wpływem eksploracji kosmosu, może sprawić, że zaczniemy postrzegać tego pisarza jako projektanta mody, designera oraz architekta, a przynajmniej osobę, która musiała się zmierzyć z tymi dziedzinami sztuki w swoich tekstowych światach. Fascynacja cybernetyką, nowymi technologiami w przemyśle oraz wielkimi inwestycjami wyścigu zbrojeń znalazła bowiem odbicie tak w prozie gatunkowej, jak i w sztuce lat sześćdziesiątych XX wieku. Między rysunkami kosmonautów i automatycznych kuchni z „Młodego Technika” a futurystycznymi pomysłami powieściowymi tworzy się pełna napięcia wymiana inspiracji, której nieobce są nie tylko ironia i groteska, ale i patos. Gdyby przyrzeć się pomysłom Lema z *Solaris* (1961) czy *Powrotu z gwiazd* (1961) pod kątem wiedzy architektonicznej, to dostrzeżemy w nich wynalazki, które zawładnęły wyobraźnią wystawy światowej w Nowym Jorku (1964-1965)², czy modułowe projekty domów-kapsułów unoszących się nad powierzchnią dowolnego miejsca w przestrzeni, zaprojektowane przez Pascala Häusermanna w 1960 roku³. Po-

¹ S. Lem, *Rok 2000*, Kraków 2016, s. 442.

² Zob. chociażby: A. Jelewska, *Ekotopie. Ekspansja technokultury*, Poznań 2013.

³ Na temat inspiracji wyprawami kosmicznymi w architekturze oraz analiz ilustracji z „Młodego Technika” zob. G. Świtek, *Kosmiczne skafandry, kosmiczne kuchnie, kosmiczne miasta...*, w: *Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich*

wstałe na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku powieści Lema idealnie wpisywały się w ekscytację wywołaną wystrzeleniem pierwszego sputnika oraz publikacją pierwszych zdjęć z kosmosu. Okazuje się, że wizje Lema miały też wpływ na sztuki użytkowe, zainspirowały na przykład projektanta Tapio Wirkkala, który w 1974 roku stworzył zestaw naczyń pod nazwą „Solaris”, składający się z czterech różnej wielkości płaskich talerzy i misek ze sprasowanego szkła⁴.

Powieści Lema na pewno stanowiły wyzwanie dla ilustratorów, a niektórym z nich – jak np. Teodorowi Rotreklowi – w pewnym stopniu umożliwiły porzucenie sztuki socrealistycznej i zwrot w stronę sztuki abstrakcyjnej i awangardowej⁵. Historyczka sztuki, Anita Wincencjusz-Patyna, przeanalizowała projekty okładek do prozy i esejów Lema od lat pięćdziesiątych do współczesności wydanych w języku polskim i zwróciła uwagę, że odzwierciedlają one przemiany zachodzące w sztuce, zwłaszcza w polskiej sztuce plakatu i w polskiej szkole ilustracji⁶. W projektach okładek pojawiały się ledwie zasygnalizowane niepokojące, anonimowe twarze, futurystyczne wizje obcych światów, abstrakcyjne kompozycje, sugerujące nieokreśloność kosmicznej materii. Nie zabrakło też – z upływem czasu – karykaturalnych projektów o stylistyce komiksowej, fotomontaży czy hybryd statków kosmicznych z maskami robotów w stylistyce popartu. Najbardziej znane ilustracje Daniela Mroza mają surrealistyczny rodowód i pod względem formalnym nawiązują do dzieł Maxa Ernsta i dziewiętnastowiecznych grafik⁷. Badaczka podkreślała też, że edycje powieści z przełomu tysiącleci i pierwszej dekady XXI wieku wykorzystują „post-

latach sześćdziesiątych, red. J. Kordjak-Piotrowska, S. Welbel, przeł. I. Suchan, M. Wawrzyńczak, Warszawa 2014, s. 131-143. W katalogu zaprezentowano także rysunki i model Pascala Häusermanna.

⁴ B. Banaś, *Księżyc w kredensie. Kilka refleksji na temat dizajnu lat 60. i 70. XX wieku*, „Quart” 2015, nr 3-4 (37-38), s. 235.

⁵ Por. T. Pospiszyl, *Kiedy przyszłość miała znaczenie. Science fiction w Europie Wschodniej i socjalistycznej Czechosłowacji*, w: *Kosmos wzywa!*, dz. cyt., s. 106-110.

⁶ A. Wincencjusz-Patyna, *Lem na witrynach. Krótka historia grafiki książkowej w Polsce na podstawie analizy okładek wydawnictw z utworami Stanisława Lema*, „Quart” 2015, nr 3-4 (37-38), s. 222. Badaczka sporządziła też listę nazwisk artystów i artystek zaangażowanych w projektowanie okładek do utworów Lema: Daniel Mróz, Jan Samuel Miklaszewski, Konstancy Maria Sopoćko, Jan Młodożeniec, Antoni Boratyński, Jerzy Jaworowski, Wiktor Górka, Maciej Hibner, Szymon Kobylński, Barbara Konarzewska, Andrzej Heidrich, Janusz Bruchnalski, Kazimierz Hałajkiewicz, Władysław Targosz.

⁷ Tamże, s. 222-231. Szczegółowo ilustracje Mroza omówił: T. Gryglewicz, *Ilustracje Daniela Mroza do „Cyberiady” Stanisława Lema w kontekście krakowskiego surrealizmu po II wojnie światowej*, „Quart” 2015, nr 3-4 (37-38), s. 187-199.

modernistyczną strategię wplatania w oprawę plastyczną zdjęć znalezionych (na podobieństwo *objets trouvés* surrealistów i ich następców), technikę kolażu i «cyfrowego» projektowania, znacząco ułatwiającego tego typu zabiegi”⁸. W ujęciu autorki, okładki utworów Lema ze względu na wielość wznowień i edycji pokazują nie tylko przemiany w polskiej sztuce XX wieku, ale odzwierciedlają także sposoby radzenia sobie przez artystów z takimi ograniczeniami budżetowymi i technicznymi, jak słaba jakość papieru oraz druku, np. przez wykorzystanie typografii.

Teksty Lema okazały się też inspirujące dla scenarzystów, kostiumologów i muzyków pracujących przy adaptacjach filmowych jego powieści i opowiadań, pilnie śledzonych przez krytyczki i krytyków filmowych oraz czytelniczki i czytelników. Lem wyliczał problemy techniczne związane z ekranizacją własnych pomysłów w wywiadzie z 1968 roku, opublikowanym w „Kinie”: scenografia wymagająca ogromnego budżetu, technologia produkcji, konieczność kompromisów oraz nieuniknione spłylenie ironii⁹. Zapytany o to, czy można tym przeszkodom w realizacji filmów *science fiction* tak kinowych, jak telewizyjnych zaradzić, odpowiadał: „Przyjąć konwencję groteski świadomie, zaproponować widzowi rodzaj zabawy w przyszłość. Wtedy nie będziemy musieli maskować naszego ubóstwa: jeśli suma wystarczy jedynie na kupno rozpadającej się beczki, pokażemy jako raketę tę rozpadającą się beczkę. Zresztą mówiąc poważnie jedyny film fantastyczny, jaki mi się kiedykolwiek podobał, zrealizowany był właśnie w konwencji zabawy. Mam na myśli *Diabelski wynalazek* Karela Zemana według Juliusza Verne’a”¹⁰. Współcześnie efekt komiczny osiąga się, według Lema, często w sposób niezamierzony, najczęściej poprzez kostiumy, wyśmiewał na przykład ubieranie bohaterów filmów *science fiction* w błyszczące dresy. Aby uniknąć śmieszności, trzeba więc – jak przekonywał – tonować wizualne efekty i unikać zbyt oryginalnych rozwiązań. W roku 2000 Lem kpił, że w kinie *science fiction* dziwi go założenie, że w kosmosie nieustannie prowadzi się wojny, a na innych planetach zamieszkują istoty człekokształtne, znające przy tym dość dobrze język angielski¹¹. Jak powszechnie wiadomo, nie mniej bezlitosny był dla rozmaitych rodzajów adaptacji, którym poddawane były jego utwory. Z tego rozległego

⁸ A. Wincencjusz-Patyna, dz. cyt., s. 232.

⁹ *Przyszłość – człowiek – świat*, mówi S. Lem, rozmawia B. Janicka, „Kino” 1968, nr 8 (32), s. 8-10.

¹⁰ Tamże, s. 9.

¹¹ *Święty spokój. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Łukasz Maciejewski*, „Kino” 2000, nr 10, s. 9.

dorobku cenił właściwie wyłącznie film *Przekładaniec*, a pokrewieństwo duchowe dostrzegał jeszcze w spektaklu telewizyjnym *Wyprawa profesora Tarantogi* w reżyserii Macieja Wojtyzki¹².

Na Wenus i poza Układ Słoneczny

Najgorzej próbę czasu zniosły wczesne, fabularne ekranizacje powieści Lema, jak *Milcząca gwiazda* (reż. Kurt Maetzig 1960) czy *Ikaria XB-1* (reż. Jindřich Polák 1963), głównie ze względu na anachroniczne wyobrażenia związane z funkcjonowaniem maszyn liczących, wizualizacjami kosmosu oraz budową statków międzygalaktycznych. „Aktorzy – pisze o *Ikarii XB-1* David Crowley – odgrywający swoje wyobrażenie o kierowaniu statkiem kosmicznym w przyszłości zachowują się jak muzycy: rytmicznie wystukują otrzymane instrukcje na klawiaturze, jakby grali na jakimś instrumencie”¹³ (w podobny sposób obsługiwany jest także superkomputer w *Milczącej gwiazdzie*). Jednocześnie Crowley przyznaje, że powstanie w bloku wschodnim filmów *science fiction* oznaczało zmianę stosunku władzy do nauk cybernetycznych, co znacząco wpłynęło na sztukę lat sześćdziesiątych. *Milcząca gwiazda* nie wytrzymuje porównania z niewiele późniejszymi superprodukcjami, w których wykorzystano efekty specjalne, jednak pojęcie „efektów specjalnych” nie funkcjonowało w krytyce filmowej tamtego czasu, a skomplikowany montaż zdjęć nazywano po prostu „techniką zdjęć kombinowanych i trickowych”¹⁴. Przy realizacji filmu – jak zaznacza Stanisław Welbel – włożono ogromny wysiłek, by starannie przygotować kostiumy, scenografię, rekwizyty i muzykę¹⁵. Mimo to nie zabrakło przy tej produkcji problemów technicznych: „Chociaż film ukazuje domniemaną dominację technologiczną krajów bloku wschodniego, większość wykorzystanych w filmie rozwiązań technicznych, jak choćby mechanizmy sterujące

¹² Tamże, s. 6.

¹³ D. Crowley, *Układ nerwowy: nowe maszyny i nowe ciała w sztuce i filmie w Polsce po odwilży*, w: *Kosmos wzywa!*, dz. cyt., s. 14. Jacek Nowakowski podkreśla, że jeśli chodzi o sposób prezentacji realiów życia w przestrzeni kosmicznej, *Ikaria XB-1* reprezentuje typową tendencję ówczesnego kina *science fiction*, skupionego na przedstawianiu nie tyle przygody i scen batalistycznych, co codzienności życia na pokładzie statku i psychicznych konsekwencji długotrwałej izolacji. J. Nowakowski, *Procesy emancypacyjne filmowego gatunku sf w powojennej Czechosłowacji a Lemowskie reperkusje. Wstępny rekonesans*, „Porównania” 2015, nr 17, s. 74.

¹⁴ Por. J. Peltz, *Kosmokrator startuje w Zakopanem*, „Film” 1959, nr 26, s. 10.

¹⁵ S. Welbel, *Nauka – bezkresna granica*, w: *Kosmos wzywa!*, dz. cyt., s. 89.

robotami i pojazdami, pochodziła z zachodnich Niemiec i musiała zostać zakupiona specjalnie na potrzeby produkcji”¹⁶. Welbel zwraca uwagę na wizualną stronę ekranizacji *Astronautów*, w której pojazdy kosmiczne przypominają dziewiętnastowieczne ilustracje do prozy Verne’a, rakieta ma kształt pocisku, a powierzchnia Wenus jest pełna barw i ruchu, co – według badacza – odsyła do zdobywających ówczesnie popularność obrazów mikroskopowych¹⁷.

Z uwagi na to, że *Milcząca gwiazda* była pierwszą powojenną koprodukcją polsko-niemiecką, a jej akcja toczy się w przyszłości, jak w soczewce odbijały się w niej ówczesne problemy polityczne, a pierwszy scenariusz napisany przez Lema został w całości odrzucony, dlatego już na etapie produkcji mówiono o tym filmie jako o luźnej adaptacji jego powieści. Akcja *Astronautów* osadzona jest w roku 2000, tymczasem w zaleceniach do drugiej wersji scenariusza wprowadzono rok 1964, by potem ostatecznie zmienić datę na lata 1970-1975¹⁸. Wydaje się, że właśnie ta bliska perspektywa czasowa (wpisująca się w przedziały czasowe planów pięcioletnich), okazała się najtrudniejsza w realizacji i zdecydowała o anachroniczności, chociażby kostiumów zaprojektowanych przez Elli-Charlotte Löffler. Kosmonauci co prawda chodzą na statku w kombinezonach przypominających ubrania robocze, a na głowie mają kominiarki, jednak równie często ubrani są w stroje cywilne, czyli w koszule i spodnie z lat pięćdziesiątych, a jedyna kobieta została ubrana w czerwony kombinezon (niejako w zastępstwie czerwonej sukienki) lub nosi kitel lekarski. W początkowych partiach filmu, dziejących się na Ziemi, kostiumami podkreśla się internacjonalistyczny charakter misji, stąd wiele strojów ma charakter etniczny (dotyczy to zwłaszcza strojów indyjskich).

Moda lat pięćdziesiątych przeniesiona do roku 1970 współcześnie budzi ironiczny dystans, ponieważ nie udało się w perspektywie dziesięciolecia przewidzieć rewolucji dzieci-kwiatów i mody hippisowskiej. Na pewno nie bez wpływu na projekty kostiumów do filmu, kręconego po części w NRD, pozostały wytyczne Instytutu Kultury Ubioru, powstałego we wschodnich Niemczech w 1952 roku. Instytut ten miał czuwać nad tym, by zachodnia moda nie przenikała do wzornictwa socjalistycznego. Stąd szczególnie nacisk kładziono na funkcjonalizm oraz egalitaryzm prezentowanych w NRD strojów¹⁹.

¹⁶ Tamże, przyp. 15. Badacz korzysta tu z opracowania: S. Heiduschke, *East German Cinema. DEFA and Film History*, New York 2013.

¹⁷ Tamże, s. 90.

¹⁸ A. Nieracka-Ćwikiel, „*Milcząca gwiazda*”, czyli o historii pewnej koprodukcji, w: *Soc-realizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępiak, M. Piechota, Lublin 2006, s. 245-252.

¹⁹ I. Kienzler, *PRL. Kronika 1944-1989. Moda*, Warszawa 2015, s. 17.

Milcząca gwiazda to film bazujący na wyobrażeniach wizualnych kosmosu sprzed wypraw kosmicznych, dopiero kilka lat później – gdy Ziemię obiegają zdjęcia z Księżyca – scenografia filmów zmieni się: barwy i pulsująca lawa zostanie zastąpiona przez pustkę i ciemność, a scenografowie z DEFA będą uczestniczyli w wycieczkach do centrów naukowych zajmujących się lotami kosmicznymi, by odtwarzać plenery kosmiczne zgodnie z najnowszą wiedzą²⁰. Jednak to właśnie scenografia filmu, zaprojektowana przez Anatola Radzinowicza, współpracującego z Ryszardem Potockim, nawet współcześnie wydaje się być niezwykle innowacyjna i właśnie brak dokumentacji naukowej okazał się tu najbardziej inspirujący dla artystów. Elżbieta Dziębowska relacjonowała powstawanie tej scenografii w czasopiśmie „Ekran”: „Przy opracowaniu projektów dekoracji zaistniała konieczność stworzenia nowej formy: «nieziemskiej», a zarazem materialnej. Wiele elementów dekoracji obraca się w sferze fantazji, nie mając odpowiednika we współczesnej nauce. Chodziło przy tym o uniknięcie scenerii bajkowej, utrzymanie nastroju grozy i napięcia”²¹. A krytyk Jerzy Peltz podkreślał, że filmowa wizja Wenus jest najbardziej zbliżona do wizji Lema²². Peltz uznał też – w krytycznej recenzji już nie z planu filmowego, a po jego premierze – że wyłącznie scenografia zasługuje w tym filmie na pochwałę: „Kunst Anatola Radzinowicza znamy zresztą od dawna, ale w *Milczącej gwiazdzie* stworzył on coś zupełnie nowego, umiejętnie komponując plastyczny krajobraz powierzchni Wenus z tkanki groteskowej fantazji, połączonej z elementami naszych ziemskich wyobrażeń”²³. Muzykę do filmu skomponował Andrzej Markowski w nowo powstałym, odwilżowym Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia, z którym wiążą się początki polskiej muzyki elektroakustycznej. Skądinąd Markowski niejako etatowo zajmował się pisaniem muzyki przyszłości, wziął także udział przy realizacji *Przekładańca*.

Ten jeden z pierwszych powojennych filmów fantastycznonaukowych kręconych w bloku wschodnim spotkał się z krytycznym przyjęciem, głównie ze względu na swój propagandowy charakter. Pochłonął przy tym koszty, które wystarczyłyby na produkcję czterech filmów fabularnych²⁴. Jednak z podobnymi zarzutami spotykały się w tamtym okresie także filmy *science fiction* kręco-

²⁰ S. Welbel, *Nauka – bezkresna granica*, w: *Kosmos wzywa!*, dz. cyt., s. 89.

²¹ E. Dziębowska, *Milcząca gwiazda*, „Ekran” 1959, nr 20, s. 9.

²² J. Peltz, *Kosmokrator startuje*, dz. cyt., s. 11.

²³ Tenże, „Astronauta” *Maetziga*, „Film” 1960, nr 13, s. 4.

²⁴ A. Nieracka-Ćwikiel, „*Milcząca gwiazda*”, czyli o historii pewnej koprodukcji, dz. cyt., s. 246, przyp. 6.

ne w USA, jak chociażby *Invasion USA* (Green, 1952), *Red Planet Mars* (Horner, 1952) czy *The 27th Day* (Asher, 1957), będące odpowiedzią na epokę makkartryzmu, kumulujące lęki przed komunizmem oraz atomową zagładą²⁵.

Na Ziemi

Choć realizację *Milczącej gwiazdy* i *Przekładańca* (reż. Andrzej Wajda 1968) dzieli dekada, to w tym czasie – dzięki wyprawom kosmicznym i ich medialnej obecności po obu stronach żelaznej kurtyny – wizerunek przestrzeni kosmicznej znacznie się upowszechnił i przeniknął do życia codziennego oraz mody. Aleksandra Jatczak w artykule o koncepcjach mody kosmicznej wskazuje wpływ, jaki na polską modę lat sześćdziesiątych wywarły projekty André Courrègesa, z jego Księżycową Dziewczyną i późniejszą, opartą na bieli, kolekcją Space Age oraz – bardziej wyzywające – propozycje Paco Rabanne, który ubierał Jane Fondę, grającą Barbarellę. Badaczka podkreśla, że zwłaszcza pomysły Rabanne miały wpływ na polskie projekty, w tym zainspirowały Barbarę Hoff, gdy projektowała skąpy, wykonany z metalu strój Haliny Frąckowiak na festiwal w Opolu w 1969 roku²⁶.

Być może właśnie zainteresowanie Hoff kosmiczną modą sprawiło, że podjęła się zaprojektowania strojów do *Przekładańca*. Scenariusz tego filmu nie dotyczy wypraw w kosmos, akcja toczy się bowiem w przyszłości na Ziemi, w roku 2000, czyli wtedy, kiedy toczyła się akcja *Astronautów*. Felietonistka i projektantka rzadko podejmowała się pracy dla filmu i teatru i podkreślała, że trudno współpracuje się jej z aktorami i aktorkami, którzy mają już dobrze wyrobione zdanie na temat własnego wyglądu i zazwyczaj było jej szkoda energii na przekonywanie ich do swoich koncepcji²⁷. Niemniej do filmu Lema i Wajdy zaprojektowała ubrania, częściowo tylko zgodnie z przedstawioną przez siebie w artykule *Kierunki ewolucji kostiumu filmowego* filozofią, w którym zwracała uwagę na to, że kostium to niezwykle czuły element filmu, ponieważ jest w szczególności sposób narażony na dystans czasowy: „Sam dramat pozostaje nietknięty, język filmowy jest jeszcze zrozumiały, a niemodny kape-

²⁵ Por. M. Bould, *Film and television*, w: *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. E. James, F. Mendlesohn, Cambridge University Press 2003, s. 85-86.

²⁶ A. Jatczak, *Uszyte na miarę srebrnego globu. Koncepcje kosmicznej mody i ich recepcja w Polsce w latach sześćdziesiątych*, w: *Kosmos wzywa!*, dz. cyt., s. 217-218.

²⁷ Wywiad z Barbarą Hoff, projektantką mody (24 stycznia 2006), w: A. Pelka, *Teksasland. Moda młodzieżowa w PRL*, Warszawa 2007, s. 45.

lusz po prostu nas śmieszy i może zniszczyć w odbiorze tragiczność sceny”²⁸. Jednocześnie projektantka podkreślała, że bardzo łatwo podważyć wiarygodność filmu poprzez prezentowanie w nim mody z najnowszego żurnala, choć publiczności podobają się kostiumy filmowe rodem z wybiegów mody. Hoff omawiała przy tym zmianę, jaka dokonana się w sposobie projektowania kostiumów od końca wojny. Filmy wojenne, wbrew logice, prezentowały bowiem ubrania wyprasowane, czyste oraz nietknięte wiatrem fryzury, podczas gdy od lat sześćdziesiątych zaczyna się pokazywać w filmie strój naturalnie zmięty, przygnieciony i wytarty²⁹.

Jednak sama nie oparła się pokusie zaprezentowania w *Przekładańcu* najnowszych trendów mody. Choć pokazała adwokata w swetrze i w garniturze (gra go Ryszard Filipiński), to już proste kitle lekarskie z przyszłości wydają się skrojone zgodnie z trendem Space Age według projektów André Courrèges’a, co podkreśla jeszcze postać doktora Burtona (Jerzy Zelnik), chodzącego w rozpiętym fartuchu, pod którym widoczny jest nagi tors i lśniący naszyjnik. W podobny futurystyczny strój ubrana została asystentka agenta ubezpieczeniowego, natomiast bratową Foxa (Anna Prucnal) Hoff ubrała w wyzywający strój z elementami metalu, co odbija trendy obecne w projektach Paco Rabanne. Fox po przeszczepach (Bogumił Kobiela) nosi czarną marynarkę z listwą, czyli biegnącym pionowo wzdłuż szwów kontrastowym obszyciem. Zapięta marynarka do złudzenia przypomina górną część sukienki, co koresponduje oczywiście z fabułą filmu, w którym zatarciu ulegają granice między martwym a żywym, męskim a kobiecym, ludzkim i nie-ludzkim. Trudno przy tym nie zauważyć, że właśnie tematowi listew Hoff poświęciła całą szpaltę w marcowym „Przekroju” z 1966 roku, podkreślając, że jest to kolejne rozwiązanie typowe dla mody geometrycznej, pojawiającej się wielokrotnie w jej rubryce³⁰.

Na Ziemi za sto lat

W porównaniu z filmowymi realizacjami powieść Lema *Powrót z gwiazd* z 1961 roku o wiele lepiej zniosła wpływ czasu, w dodatku wciąż stanowi źródło, z którego czerpią lemolodzy, gdy zwracają uwagę na futurologiczne proactwa pisarza. Moda przyszłości to bardzo ważny temat tej powieści, potęgu-

²⁸ B. Hoff, *Kierunki ewolucji kostiumu filmowego*, „Kino” 1973, nr 6, s. 51. Dziękuję prof. Monice Talarczyk za zwrócenie mi uwagi na ten artykuł.

²⁹ Tamże, s. 52.

³⁰ Tejże, *Listwy*, „Przekrój” 1966, nr 27 (1094), s. 12.

jący wrażenie obcości, jakie odnosi Hal Bregg po ponadstuletniej nieobecności na Ziemi, także dlatego, że zaciera różnice genderowe: „Kolorowość kobiecych strojów przyjmowałem już bez oporu, ale mężczyzn wciąż podejrzewałem, bezsensownie, o maskaradę, i wciąż miałem wielką nadzieję, że zobaczę jakichś ubranych normalnie – żałosny odruch”³¹. Bregg zdaje sobie sprawę, że „ptasia moda” przypominająca mu bal maskowy dziwi tylko jego, mimo to nie może przez cały czas rozstać się ze swoim czarnym swetrem i nylonową koszulą. Trudno tu wyrokować o wizualnych reprezentacjach czarnego swetra, ale niewątpliwie stary, zniszczony sweter naciągnięty na plecy atletycznego mężczyzny budzi skojarzenia z modą lat pięćdziesiątych wykreowaną przez Rafa Vallone w *Nie ma pokoju pod oliwkami* (reż. Giuseppe de Santis 1950), którego polska premiera odbyła się w 1952 roku³². Na tle czarnego, znoszonego swetra głównego protagonisty, interaktywne, błyszczące, opalizujące, fosforyzujące, przypominające metal lub rtęć ubrania z przyszłości podkreślają dystans i brak możliwości porozumienia między protagonistami ze względu na zbyt głębokie zmiany kulturowe.

Barbara Brownie w artykule *How sci-fi fashion has changed* podkreślała pewną prawidłowość w kreacjach światów przyszłości, którą odnajdziemy także w powieści Lema: „Niezależnie od tego, kiedy powstają filmy *science fiction*, w wyobraźni reżyserów, scenografów, jak i scenarzystów – moda przyszłości jest modą obcisłą”³³. Przylegające do ciała stroje w *Powrocie z gwiazd* mają również technologiczne uzasadnienie, ponieważ płaszcze, pończochy, swetry i bielizna są w powieści Lema natryskowe i kupuje się je w sprayu. Zmagania Bregga z tym nowym wynalazkiem to seria porażek: „Nie wiedziałem, czy mogę wyjść w samych slipach, a zapomniałem o płaszczu kąpielowym. Poszedłem więc do łazienki w korytarzu i tam, manewrując butelką pianopłynu, sporządziłem okropną, do niczego niepodobną maskarę. Zdarłem ją z siebie i zabrałem się do dzieła jeszcze raz. Drugi płaszcz wyszedł mi nieco lepiej, ale i tak był robinsonadą; nożem odciąłem co większe nierówności rękawów i brzegów, wtedy prezentował się możliwie”³⁴. Ten debiut w roli krawca, który posługuje się sprayem i nożem, wcale nie przekonał Bregga do nowej technologii, choć i w tym pomysle można widzieć prorocstwo Lema, skoro w ostatnich

³¹ S. Lem, *Powrót z gwiazd*, Kraków 1999, s. 5.

³² Por. G. Balski, *Reżyserzy filmów zagranicznych rozpowszechnianych w Polsce 1945-1981*, Warszawa 1985, s. 75. O szerokim wpływie tego filmu na styl ubierania chłopców po wojnie pisała Hoff. B. Hoff, *Kierunki ewolucji kostiumu filmowego*, dz. cyt., s. 52.

³³ B. Brownie, *How sci-fi fashion has changed*, <https://www.theguardian.com/fashion/costume-and-culture/2013/aug/09/how-sci-fi-fashion-changed> (dostęp: 04.12.2018).

³⁴ S. Lem, *Powrót z gwiazd*, dz. cyt., s. 127.

latach współpraca między Imperial College London i Royal College of Art zaowocowała wynalezieniem materiału natryskowego Fabrican, zawierającego mokre włókna, które natryskuje się bezpośrednio na powierzchnię ciała. Po wyschnięciu włókna wiążą się, tworząc jeden kawałek elastycznej, ukształtowanej tkaniny³⁵.

Zakończenie

Proponowane przez badaczy i badaczki strategie pisania o Lemie skupione są zazwyczaj na wskazywaniu jego wyjątkowości, geniuszu i niezwykłej wyobraźni. W moim przekonaniu ten sposób ujmowania fenomenu jego utworów nie wyklucza umieszczania jego twórczości w kontekście historycznym³⁶. Jego wszechstronne lektury tak beletrystyki, jak i pism naukowych oraz kontakty z innymi twórcami i artystami sprawiły, że idealnie potrafił oddać przemiany wyobrażeń społecznych oraz przewidzieć kierunki rozwoju najnowszych technologii. W czasie gdy powstawały jego najważniejsze utwory, przeobrażeniu ulegały – nie tylko ze względu na polityczną odwilż – poglądy na temat sztuki, architektury i mody, z czego doskonale zdawał sobie sprawę. We wszystkich tych dziedzinach próbowano sobie poradzić z wyzwaniem stawianymi przez rozwój technologii informacyjnych oraz przemiany obyczajowe.

Trudno przy tym nie zauważyć, że pisarstwo Lema bardziej osadzone jest w przeszłości i teraźniejszości niż w futurologicznych przewidywaniach, z których sam niejednokrotnie kpił. Stąd zamiłowanie do anachronizmu oraz zanurzenie w technologii lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku oraz odwołania do oświecenia i XIX wieku. Tomasz Gryglewicz zauważył, że „maszyny z *Cyberiady* odzwierciedlają ówczesny stan wiedzy technicznej, a więc napędzane są elektrycznością i zbudowane z diod i lamp, przypominają zatem pierwotne maszyny liczące, typu: polska «Odra», mające bardzo spore gabaryty”³⁷. W tym ujęciu styl rysunkowy Mroza, w których łączył dziewiętnastowieczne ryciny z surrealizmem, były głęboko związane z wyobraźnią Lema, ponieważ

³⁵ B. Brownie, *How sci-fi fashion has changed*, dz. cyt. Por. też: <http://www.fabricanltd.com> (dostęp: 04.12.2018).

³⁶ Interesujące konteksty wpływu współczesnych Lemowi teorii naukowych przywołuje w swoich artykułach Szymon Piotr Kukulak. Zob. Sz. P. Kukulak, *Prawdziwy Wszechświat. „Opowieści o pilocie Pirxie” a realna eksploracja Układu Słonecznego 1959-1971*, „Opcje” 2016, nr 4, s. 24-33.

³⁷ T. Gryglewicz, dz. cyt., s. 191.

odzwierciedlały groteskowe wyobrażenia o przyszłości. Lem już w 1958 roku, natrzęsając się z proroctw na temat roku 2000, podkreślał, że pisarze nie wymyślają fabuł tekstów *science fiction* w próżni, ale „kombinując, przeinaczając, śmiało modyfikując pojęcia i hipotezy istniejące”³⁸. Niewątpliwie lata sześćdziesiąte XX wieku odznaczały się na tle historii powojennej Polski (i świata) niezwykłym wybuchem kreatywności, wzmaganym przez kryzysy społeczne, co najwyraźniej stanowiło tygiel, umożliwiający kreację prozatorskich i filmowych światów możliwych, w obrębie których, jeśli nawet nie tkwimy, to lubimy do nich powracać.

³⁸ S. Lem, *Rok 2000*, dz. cyt., s. 443.

Antybohater¹ – człowiek z Rosji (?) Wstępne rozpoznania

1. Antybohater – ujęcie wstępne

Nie zawsze podkreśla się szczególną rolę, jaka przypadła w uformowaniu postaci antybohatera przez literaturę rosyjską. Swojego czasu zaproponowałem formułę: antybohater – człowiek z Rosji². Miałem na myśli wagę, jaką kontekst rosyjski w tej sprawie odgrywa. Wystarczy tu choćby przypomnieć rzecz znaną: po raz pierwszy pojęcia antybohatera użył Fiodor Dostojewski w *Notatkach z podziemia* z 1864 roku. Pragnę dodać, że interesuje mnie tu wyłącznie literatura rosyjska dziewiętnastego wieku. Ponieważ w tym skromnie zakrojonym szkicu nie ma miejsca na to, by przyjrzeć się złożonej i różnorodnej tradycji antybohaterskiej³, sięgającej nawet kultury starożytnej, zaś szczególnie silnie obecnej w kulturze karnawału i w okresie romantyzmu, proponuję poprzestać na wstępnych rozpoznaniach problemu.

Kim jest antybohater? Jest outsiderem – postacią pozostającą w szczególnym konflikcie z przyjętymi potocznie normami i for-

¹ W tym miejscu chciałbym w sposób szczególny podziękować mojemu Mistrzowi i Przyjacielowi, Ryszardowi K. Przybylskiemu, za nieoceniony wkład w moje zainteresowania problematyką antybohatera. Mam tu zresztą na myśli nie tylko prowadzony przez Profesora w semestrze zimowym roku 1995 wykład poświęcony antybohaterowi, ale liczne inspiracje, dzięki którym odnalazłem swój własny pomysł na uprawianie literaturoznawstwa w wymiarze hermeneutyczno-egzystencjalnym.

² M. Januszkiewicz, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3.

³ Pisałem już zresztą o tym szerzej – por. jw.

mami życia społecznego, kwestionującą je i uzasadniającą tę swoją postawę w sposób refleksyjny. Jednocześnie pojęcia antybohatera i outsidera nie są wymienne. To drugie ma szerokie konotacje socjologiczne i filozoficzne. Tymczasem pojęcie antybohatera chciałbym rezerwować dla obszaru sztuki: prozy, dramatu, poezji i filmu. W tym sensie antybohater to kategoria literaturoznawcza czy filmoznawcza. Antybohater nie jest po prostu pozbawionym wszelkich zasad łajdakiem czy nikczemnikiem. To chyba najważniejsze rozpoznanie dotyczące tej postaci. Antybohater uwikłany jest najczęściej w konflikty moralne, bywa też, że wywołuje niechęć odbiorcy. Z drugiej strony jednak, w równej mierze, wywołuje również i współczucie. Niekiedy przeraża i smuci, a jednocześnie bawi i śmieszy. Jedną z najważniejszych teorii komizmu (reprezentowana m.in. przez Immanuela Kanta, Georga W. Hegla, Friedricha Vischera, Nikołaja Czernyszewskiego, J. B. Boriewa, Anatola Łunaczarskiego)⁴ zakłada, jako jego warunek, kontrast, odchylenie od normy, sprzeczność. Antybohater to człowiek, który, jeśli ma złe intencje, powoduje dobre skutki. Jeśli pragnie dobra – osiąga zło. Im bardziej marzy o ideałach, tym bardziej dokonuje ich kompromitacji – i na odwrót. Brak cech heroicznych ujawnia w tym przypadku tęsknotę do heroizmu; podważanie ogólnie przyjętych zasad moralnych ukazuje zarazem tęsknotę za tymi zasadami. Jako człowiek świadomy i samoświadomy, antybohater odkrywa jedynie iluzyjność czy fikcjonalność porządku społecznego, obnaża jego niestabilność, nietrwałość i zakłamanie, a jednocześnie przecież – o takim idealnym porządku marzy. Jest nihilistą – owszem – ale w sensie rozczarowania, które przeżywa wraz z rozpoznaniem, że świat idealny nie istnieje. Trudno nie przywołać w związku z tym definicji nihilisty Fryderyka Nietzschego: „Nihilista jest to człowiek, który sądzi o świecie, jaki jest, że być nie powinien, a o świecie, jaki być powinien, że nie istnieje”⁵. Ale właśnie z tego powodu, paradoksalnie, jest również moralistą. Dostrzegając abstrakcję skodyfikowanych systemów etycznych, formułuje moralność opierającą się na wrażliwości i elementarnych ludzkich uczuciach. Ta moralność to wyraz spotkania ze światem zmiennym i pozbawionym fundamentów, z drugim człowiekiem jako istotą efemeryczną, słabą, cierpiącą.

⁴ J. Ziomek, *Rzeczy komiczne*, Poznań 2000, s. 22 nn.

⁵ F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, tłum. S. Frycz, K. Drzewiecki, Kraków 2003, s. 87.

2. Rosyjski antybohater: człowiek zbędny i urzędnik

Do niewątpliwych i oryginalnych konceptów rosyjskiej kultury i literatury należy z całą pewnością pojęcie człowieka zbędnego⁶, o którym wcześniej już wzmiankowałem. Samo to określenie ma swe źródło w literaturze – odnajdujemy je po raz pierwszy w *Pamiętniku człowieka niepotrzebnego* (*Дневник лишнего человека*; 1850) Iwana Turgieniewa. Główny bohater, trzydziestolatek Czułkaturin, nieuleczalnie chory na gruźlicę, postanawia opisać swoje życie w pamiętniku. Opuścili go wszyscy najbliżsi, poza starą pokojówką. Nie ma powodu, by streszczać tu powieść Turgieniewa, wystarczy wszakże zauważyć, że pojawiają się w niej istotne atrybuty i właściwości charakterystyczne dla rosyjskiego antybohatera: urzędnicza profesja, choroba, nieszczęśliwa miłość, pogłębiona autoanaliza, poczucie bycia niepotrzebnym, niezdolność radzenia sobie z wyzwaniem świata.

Pojęcie człowieka zbędnego okazuje się niezwykle trafne wobec wielu centralnych postaci dziewiętnastowiecznej rosyjskiej literatury. Można też powiedzieć, że zbędny człowiek staje się bardzo ważny dla ukształtowania literackiej postaci antybohatera, poprzedza również radykalnych bohaterów związanych z historycznym rosyjskim nihilizmem – ma więc charakter prototypowy⁷. W tym kontekście przywołuje się zatem Eugeniusza Oniegina z poematu pod tym samym tytułem Aleksandra Puszkina, Pieczorina z *Bohatera naszych czasów* Michała Lermontowa, Bazarowa z *Ojców i dzieci* Iwana Turgieniewa, Bieltowa z powieści Aleksandra Hercena *Кто виноват?* (którego można by trochę porównać do Stanisława Wokulskiego z *Lalki* Bolesława Prusa), Rudina z powieści pod tym samym tytułem Turgieniewa, Bielkowa z opowiadania Antoniego Czechowa *Człowiek w futerale*, Obłomowa z powieści Iwana Gonczarowa (*Обломов*), Leonida Stiepanowicza (*Leonid Stiepanowicz i Ludmiła Siergiejewna* Awdotii Glinki), Rodiona Raskolnikowa ze *Zbrodni i kary* Dostojewskiego czy Waleriana Pustowcewa (*Asmodeusz naszych czasów* Wiktora Askoczeńskiego).

Długo by tu wymieniać kolejne przykłady, bo ten typ postaci literackiej zdaje się jednym z dominujących w literaturze rosyjskiej XIX wieku. Zabawną egzemplifikacją człowieka zbędnego jest epizodyczna postać (komicznie

⁶ Ю.В. Манн, *Лишний человек* // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1962–1978, Т. 4: Лакшин–Мураново. – 1967. – С. 400-402.

⁷ U. Kryśka, *Postać nihilisty w literaturze rosyjskiej XIX wieku*, w: *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasparski, Warszawa 1998.

przedstawiony *лишний человек*) z *Obłomowa* Iwana Gonczarowa, którego *zbędność* narrator charakteryzuje następująco:

Wszedł człowiek w wieku nieokreślonym, o twarzy nieokreślonej, trudno było odgadnąć, ile lat może sobie liczyć, ani był piękny, ani brzydki, nie wysoki, nie niski, ani blondyn, ani brunet. Natura nie wyposażyła go w żaden szczególny, bardziej wyrazisty rys, zły czy dobry. [...] Ktoś, słysząc jego nazwisko – zapomni je natychmiast, zapomni i twarz; nie zwróci uwagi na to, co on powie. Obecność jego nic nie da towarzystwu, tak jak nieobecność niczego nie pozbawi⁸.

Nie ma wątpliwości, że w ukształtowanym w Rosji człowieku zbędnym odnajdujemy istotne cechy antybohatera: marazm i niezdolność do działania, alienację, poczucie zbyteczności własnego istnienia, wynikające z niemożności realizacji własnych dążeń i ideałów, pomimo posiadanych niewątpliwych talentów i wykształcenia. Człowiek zbędny poszukuje sensu swojej egzystencji, ale nie może go odnaleźć. Trzeba zarazem podkreślić, że doświadczenie, będące udziałem człowieka zbędnego, jest przede wszystkim typowe dla przedstawicieli szlachty (gdzie szczególną rolę odgrywają oficerowie i wojskowi) i rodzącej się dopiero inteligencji.

To bardzo ważny kontekst, bo skłania on do tego, by zadać następujące pytanie: czy problem rosyjskiego antybohatera sprowadza się do problemów określonej warstwy społecznej? Na pytanie to należałoby odpowiedzieć ostrożnie. Trudno bowiem nie zauważyć, że nie da się opisać antybohatera, nie sytuując go również w innej niezmiernie ważnej dla rosyjskiego społeczeństwa warstwie – mianowicie w warstwie urzędniczej. O ile „antybohaterskie” implikacje szlachty i inteligencji scharakteryzować by można jako wynikające ze swoistego stanu anomicznego, braku perspektyw i wynikających stąd niepokoju drążących inteligencję, o tyle udział warstwy urzędniczej w ukształtowaniu antybohatera wydaje się nie mniejszy. Jak zauważa Jurij Łotman, władza państwowa w Rosji opierała się na dwóch filarach: wojskowym (uznawanym za szlachetny i przynależącym stąd przede wszystkim szlachcie): to stąd rekrutują się, jeśli tak można powiedzieć, zbędni ludzie; i urzędniczym⁹. Urzędnik, z uwagi na comiesięczny pobór pensji, nieuchronnie popada w całkowite uzależnienie od państwa oraz, tym samym maszyny biurokratycznej. Ten, kto zrazu służyć miał – przynajmniej w zamyśle Piotra Wielkiego – porządkowi społecznemu, daje się coraz częściej poznać od naj-

⁸ I. Gonczarow, *Obłomow*, tłum. N. Drucka, Warszawa 1978, s. 39.

⁹ J. Łotman, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2010, s. 29.

gorszej strony – jako formalista i łapownik¹⁰. Uzależnienie od stałej pensji czyni go biernym, zaś niski prestiż społeczny wyzwala w nim zarówno postawę uniżoną, jak i frustrację i złość (złośliwość). W ten oto sposób stan urzędniczy wyznacza nowe rysy antybohaterskie, które odnajdujemy u pisarzy, którzy z taką wnikliwością przedstawili je w literaturze. Mam tu na myśli przede wszystkim twórczość Mikołaja Gogola (z jego *Martwymi duszami*, *Rewizorem*, *Nosem*, *Pamiętnikiem wariata* i wieloma innymi utworami, w których satyra na stan urzędniczy należy do najbardziej charakterystycznych cech tej twórczości) oraz Fiodora Dostojewskiego (z jego licznymi kreacjami i... kreaturami urzędniczymi, pojawiającymi się w jego całym pisarstwie). Miejsce szczególne w twórczości autora *Zbrodni i kary* zajmuje z pewnością pierwszy modernistyczny antybohater (z zawodu: urzędnik) ze wspomnianych już wcześniej *Notatek z podziemia*).

Istnieje oczywiście pokusa, by rosyjskich antybohaterów podzielić na inteligentów (szlachtę, wojskowych, nauczycieli, artystów) i urzędników. Sądzę jednak, że byłby to podział nietrafny, bo redukujący problem antybohatera do określonego zawodu czy zajęcia; stanowią one oczywiście ważny historyczno-społeczno-kulturowy kontekst dla tych postaci, jednak nie pozwalają jeszcze uchwycić ich istoty. Podobnie byłoby rzeczą równie niesłuszną redukować antybohatera do *liszniego człowieka*. Wydaje się bowiem, że o ile każdy antybohater daje się zinterpretować jako człowiek zbędny, zbyteczny, odrzucony przez społeczeństwo albo sam je odrzucający, o tyle nie każdy *лишний человек* w sensie, w jakim rozumiany jest on w literaturze rosyjskiej, musi być koniecznie antybohaterem (nie jest nim przecież na przykład Bazarow z *Ojców i dzieci* Turgeniewa). Istnieje też, jak sądzę, potrzeba podkreślenia faktu, że antybohater nie daje się zwyczajnie i po prostu sprowadzić do bohatera romantycznego – takie utożsamienie nie jest bowiem uprawnione (czy na przykład Silvio z opowiadania Puszkina pt. *Wystrzał* to antybohater?). Ten problem domagałby się wszakże niezależnego omówienia.

Podsumowując ten wątek, trzeba wszak koniecznie podkreślić, że oba filary państwa rosyjskiego: stan wojskowy (szlachecki) i stan urzędniczy, pomimo diametralnie różnych uwarunkowań, celów i potrzeb, wyłoniły wiele cech wspólnych, które dały asumpt do powstania i nieskrępowanego rozwoju postaci literackich, które określić możemy mianem antybohaterów. Te wspólne cechy to samoświadomość, bierność, poczucie bezsensu istnienia, problemy z tożsamością (szczególnego rodzaju nieokreśloność – inna u inteligenta, inna u urzędnika), cierpienie, wreszcie – nieustanne rozdarcie pomiędzy pragnie-

¹⁰ Tamże.

niem (często: nieskrępowanej) wolności a poczuciem zniewolenia różnorodnymi czynnikami zewnętrznymi (społeczno-kulturowymi) i wewnętrznymi (psychiczna bezradność).

3. Lekkoduch – nieudacznik (oferma) – typ mroczny

Tymczasem pragnę zaproponować inną jeszcze możliwość ujęcia antybohatera. Wydaje się, że można by tu mówić zasadniczo o trzech modelach: lekkoduchu (dandysie, tricksterze, uwodzicielu), nieudaczniku (ofermie, człowieku resentymentu) i typie mrocznym (demonicznym, tragicznym). Dodam od razu, że taka taksonomia nie w pełni mnie przekonuje (o czym świadczyć może ilość niekoniecznie synonimicznych dookreśleń w nawiasach). Wszelkie modelowanie polega zawsze na ścinaniu marginesów i nie radzi sobie z sytuacjami mieszanymi. Modelowanie zawsze jest tylko konstruowaniem, przykrawaniem do określonej interpretacji. Z drugiej strony jednak pozwala ono zobaczyć coś w sposób wyrazisty. Pragnę w tym miejscu podkreślić, że proponowane przeze mnie typy są w istocie nieczyste i że pewne cechy, działania i cele jednej postaci literackiej mogą mieścić się w obrębie różnych typów. Formuły: lekkoduch – oferma – typ mroczny służyć więc mogą co najwyżej za interpretację cechy dominującej postaci.

Antybohater-lekkoduch (zdaje sobie sprawę z nieadekwatności tego określenia) objawia się w literaturze jako dandys, trickster, czarujący oszust czy uwodziciel. Charakteryzowany jest w opisie dzieła jako typ wykształcony i pełen ogłady. Zarazem jednak daje się poznać jako człowiek znudzony światem, który z jakichś przyczyn nie dostarcza mu już potrzebnych do życia podniet. Najwyrazistszym reprezentantem tego typu jest w literaturze rosyjskiej Eugeniusz Oniegin. Typ ten posiada, jak się wydaje, swoje źródło w kulturze i literaturze karnawałowej. Charakteryzuje go osłabiona autorefleksyjność i skupienie uwagi przede wszystkim na świecie zewnętrznym, z którym postanawia grać na rozmaite sposoby: błaznuje, uwodzi, eksperymentuje, zmyśla. Jest nieobliczalny. Czasem jest postacią po prostu komiczną (jak generał Iwołgin czy Ferdyszczenko z *Idioty* Dostojewskiego), czasem pewnym siebie ironistą (jak Hrabia z przywołanej już noweli Puszkina *Wystrzał*, który podczas pojedynku na pistolety wyjada czereśnie z kapelusza, uśmiechając się kpiąco). Czasem jednak – i to chyba najciekawszy, bo najbardziej skomplikowany przypadek – przejawia cechy typu mrocznego i demonicznego, jak Stawrogin z *Biesów* czy Swidrygajłow ze *Zbrodni i kary*. Gdyby przywołać tu Sorena Kierkegaarda, typ, o którym mowa, możemy określić jako estetę (właśnie w sensie Kierkegaar-

dowskim tego słowa). Nie może być on bohaterem *sensu stricto*, bo w istotny sposób pozbawiony jest cech heroiczych. Jego egzystencja toczy się niejako poza dobrem i złem, poza moralnymi wyborami. Esteta, tak jak przedstawia go Kierkegaard, to człowiek, który za wszelką cenę pragnie unikać radykalnej alternatywy moralnej „albo-albo”, w zamian poszukując coraz to mocniejszych podniet¹¹. Gdy jednak dochodzi on do kresu swych eksperymentów – wskutek znużenia czy pogłębionej samoświadomości – wybiera zmianę życia bądź rozpacz, która kończy się często samobójstwem. Ten typ antybohatera, naznaczony niewątpliwymi cechami komicznymi, okazuje się w gruncie rzeczy człowiekiem smutnym i pozbawionym wiary w sens własnego istnienia.

Inny typ antybohatera, bardzo licznie reprezentowany w literaturze rosyjskiej XIX wieku, to **oferma i nieudacznik**. Postaci tego typu kreślone w literaturze rosyjskiej najczęściej przedstawiane są jako komiczne i groteskowe, jednak nawet i w ich przypadku obecne są silnie momenty smutku i melancholii. Typ, o którym mowa, odnajdujemy zarówno na gruncie przedstawicieli świata szlacheckiego, jak i urzędniczego. Sądzić można by jednak zasadnie, że owo zróżnicowanie światów różnicuje zarazem postawy antybohaterów. Ci ze świata szlacheckiego to często dobrotliwi idealisci i naiwniacy, ci ze świata urzędniczego natomiast są sfrustrowani, a ich postawę określić by można jako resentment – mściwą wrogość wobec świata wynikającą wszak z głębokiego rozczarowania.

Najważniejszym bez wątpienia przykładem tego typu antybohatera w rosyjskim świecie szlacheckim jest Obłomow, bohater powieści Iwana Gonczarowa pod tym samym tytułem. Cała powieść pełna jest zresztą wszelkiej maści antybohaterów. Obłomow – szlachcic o nieprzeciętnej inteligencji i talentach, wykazuje się szczególną biernością, życiowym marazmem, to niezdolny do czynu, słaby, zbędny człowiek. Zarazem jednak jest to człowiek naiwny i wielkiego serca. Podobne cechy noszą Stiepan Trofimowicz Wierchowieniecki z *Biesów*, książkę Myszkin z *Idioty* (Dostojewskiego), którego wszak trudno uznać za antybohatera bez istotnych zastrzeżeń, czy Grusznicki z *Bohatera naszych czasów* (Lermontowa). W kontekście antybohaterskiego świata szlacheckiego warto zwrócić choćby krótko uwagę na jeszcze jeden typ antybohaterów, którzy występują jedynie epizodycznie: to przedstawiciele służby i lokaje. Ukazywani najczęściej w sposób groteskowy, są antybohaterami dlatego, że w mniejszym lub większym stopniu kwestionują sens powierzonych im zadań i wobec nich się buntują, podważając tym samym porządek społeczny, do którego na-

¹¹ S. Kierkegaard, *Albo-albo*, tłum. K. Toeplitz, Warszawa 1976, t. 1-2. .

leżą (przykładem może być m.in. lokaj Obłomowa – Zachar czy lokaj, o którym wspomina Gogol w *Pamiętniku wariata*, który bije swojego pana po głębie).

Zgoła inaczej prezentują się „ofermy” ze świata urzędniczego. To (anty) bohaterowie, którzy narzuconą im przez biurokratyczny system unizoność, rutynę i bierność odreagowują frustracjami i resentymentem – wrogością wobec otaczającego ich świata. Cierpienie i złość, rozczarowanie, paradoksalny formalizm i niezgoda na świat, jaki jest, to domena najczęściej komicznie przedstawianych postaci z twórczości Antoniego Czechowa – Biełkow z *Człowieka w futerale* czy Czerwiakow ze *Śmierci urzędnika*. Od urzędników-oferm i złośliwców roi się aż w twórczości Mikołaja Gogola, którego satyra na stan urzędniczy, pomieszana ze smutkiem, osiągnęła poziom najwyższy (*Rewizor*, *Płaszcz*, *Pamiętnik wariata*, *Nos*). Urzędnik to także nieodłączna postać występująca w prozie Fiodora Dostojewskiego. Jego szczególne wcielenie pojawia się w najważniejszej – w związku z omawianą postacią antybohatera – powieści zatytułowanej *Notatki z podziemia* (1864). Jest to powieść o szczególnej randze zarówno filozoficznej, jak i literackiej¹². (Anty)bohater tego utworu przedstawia się czytelnikowi zrazu jako były urzędnik, który znajduje zadowolenie w byciu przykrym wobec innych. Patrząc w tej wąskiej perspektywie, byłby więc on po prostu jeszcze jednym przypadkiem antybohatera-urzędnika. Jest to jednak postać zdecydowanie wykraczająca poza takie ramy i nie bez powodu poświęcono jej tyle miejsca nie tylko w historii literatury, ale i w filozofii. Przypomnijmy choćby fakt, że powieść Dostojewskiego zaliczono do najbardziej reprezentatywnych przykładów egzystencjalizmu europejskiego, a jej bohatera uznano za prototypowego egzystencjalistę¹³; postać tę niejednokrotnie odnoszono także do ruchu nihilistycznego w Rosji, rodzącego się w latach czterdziestych, a uformowanego w latach pięćdziesiątych dziewiętnastego wieku (za panowania Aleksandra II). Wiele miejsca poświęcił tej postaci także Lew Szestow¹⁴.

Można powiedzieć, że antybohater, z którym mamy tu do czynienia, to już nie zwykły urzędnik, ale **antybohater mroczny**, o demonicznych cechach, postać odrażająca i cyniczna, której rdzeniem osobowości jest resentyment –

¹² Więcej na ten temat: L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, tłum. C. Wodziński, Warszawa 2000; R. Przybylski, *Dostojewski i „przekłete problemy”*, Warszawa 2010; M. Januszkiewicz, *Świadomość człowieka z podziemia. O „Notatkach z podziemia” Fiodora Dostojewskiego*, w: *Światłocienie świadomości*, red. P. Orlik, Poznań 2002.

¹³ W. Kaufmann, *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, Cleveland and New York 1968.

¹⁴ L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, tłum. C. Wodziński, Warszawa 2000.

mściwa wrogość wobec otaczającego go świata i podłość, ujawniająca się w scenie oszukania i upokorzenia kochającej go kobiety, która widzi w nim wybawienie. Wydaje się, że żaden z mrocznych antybohaterów Dostojewskiego (a można by tu wymienić wielu – przywołajmy choćby Stawrogina z *Biesów*, Swidrygajłowa czy Raskolnikowa ze *Zbrodni i kary*) nie może dorównać właśnie jemu. Po części, jak wiadomo, jest to efekt działania carskiej cenzury, która nie zezwoliła Dostojewskiemu na opublikowanie ostatniej części utworu, w której bohater przeżywa nawrócenie. W efekcie powstała powieść, która jawi się zrazu jako manifest nihilizmu. Nic bardziej błędnego. Pisarz usiłuje przez nią raczej pokazać, co stać się może z człowiekiem oderwanym od gleby. Powieści Dostojewskiego nie sposób zrozumieć bez odwołania do rosyjskiego poczwiennictwa (почвенничество)¹⁵ – to już jednak zagadnienie domagające się niezależnego omówienia. Powróćmy do antybohatera tego utworu. Nie jest on po prostu bohaterem jednoznacznie negatywnym. Bywa, zwłaszcza w części pierwszej, tricksterem, wadzącym się ze światem, z którego wyrugowano wszelkie wartości, światem Zachodu i jego ateistycznym socjalizmem i rozumem instrumentalnym. Bohater w sposób szczególny kwestionuje zarówno całą filozoficzną tradycję europejską, skupioną w racjonalistycznym oglądzie świata, jak i tradycję literacką, związaną z dominującym typem postaci literackiej. W ostatnich akapitach utworu bohater powieści zagrożeniom płynącym z Zachodu pragnie przeciwstawić ideę *żywego życia*.

4. Zakończenie

W pełni zdaję sobie sprawę z przegładowości poruszonych tu kwestii, które domagają się dopiero dużo szerszego objaśnienia, analiz i interpretacji. Mam wszakże nadzieję, że te ogólne rozważania dają jednak możliwość odpowiedzi na pytanie, czy antybohater to człowiek z Rosji? Na to pytanie nie można udzielić mocnej, tj. jednoznacznej odpowiedzi. Antybohater to przecież postać obecna zarówno w literaturze, w filmie, jak i w nowoczesnej kulturze europejskiej, której tradycja jest bogata i różnorodna. Z całą pewnością zasadnie można jednak stwierdzić, że tradycja rosyjska posiada tu – zwłaszcza gdy chodzi o świat nowoczesny – znaczenie fundamentalne. To w obrębie literatury rosyjskiej po raz pierwszy w ogóle pojawia się termin antybohater (*антимероў*). Najdobitniej zostaje tu ukazany problem człowieka zbędnego, nierozzerwalnie związany z problematyką antybohatera nowoczesnego. Tu także odnajdujemy

¹⁵ A. de Lazari, *W kręgu Fiodora Dostojewskiego. „Poczwiennictwo”*, Łódź 2000.

historiozoficzne uzasadnienie rosyjskiego antybohatera, który przeciwstawiony zostaje bohaterowi zachodniemu – działaczowi, utylitaryście i pragmatyście (przywołajmy ponownie *Notatki z podziemia*, ale i znamiennej opozycję między światem Rosjanina Obłomowa i światem Niemca Sztolca wykreowaną przez Gonczarowa) w imię *żywego życia*.

Rosyjski antybohater jest tym, kto nieustannie wadzi się ze światem, gra i przegrywa. Drażni i złości. Obraża. Śmieszy i przeraża. Niepokoi. Bo nieustannie podważa to, co zastane, i to, co oczywiste. Kpi i krytykuje. Jeśli tak jednak czyni, to nie w imię nihilistycznej destrukcji, ale w imię życia i wartości, które świat Europy Zachodniej, jak się wydaje, dawno już gdzieś pogubił i rozpuścił.

Piotr Śliwiński

Ten niemodny, niemądry prosty człowiek / ta modna poezja polityczna

I ta niemodna, sceptyczna lektura... ofiarowana cudownemu sceptykowi,
Ryszardowi K.P.

1.

Wiersz Juliana Tuwima *Do prostego człowieka* to utwór spektakularnie oratorski, natarczywy, ultymatywny. Usytuowany w sferze jawnie politycznej, nastawiony na społeczny użytek, odgrywający moc, której oczywiście nie posiada. Koliduje z ideą poezji jako energii rozszerzającej przestrzeń wewnętrznej wolności. Należy do praktyki, trafnie scharakteryzowanej w *Zniewolonym umyśle*. Czesław Miłosz pisał:

Poezję, tak jak ją znamy dotychczas, można określić jako wyraz indywidualnego temperamentu przełamującego się poprzez konwencję społeczną. Poezję Nowej Wiary można natomiast określić jako wyraz konwencji społecznej przełamującej się poprzez indywidualny temperament. Dlatego najbardziej przystosowani do nowej sytuacji są poeci obdarzeni talentem dramatycznym: poeta tworzy postać idealnego poety rewolucyjnego i pisze swój wiersz jako monolog tej postaci. Nie wypowiada siebie, ale idealnego obywatela. Wynik otrzymany przypomina pieśń do śpiewania w marszu, gdyż cel jest taki sam: chodzi o stworzenie więzi kolektywnej, łączącej posuwającą się naprzód kolumnę żołnierzy¹.

Nie twierdzą, że *Do prostego człowieka* antycypuje, a tym bardziej projektuje lirykę socrealistyczną, a jedynie, że siłowanie się indywidualizmu z konwencją, głosu pojedynczego z kolektywnym, tonu ironicznego z afirmatywnym, intencji demaskującej z intencją konsolidującą itd., wykracza poza ramy ponurego incydentu w hi-

¹ Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, przedm. D. Pawelec, Kraków 1989, s. 70.

storii literatury, za jaki uznać wypada twórczość lat 1948-1955. Indywidualizm jest jednym z najpowszechniejszych oczekiwanych składników oryginalności, inwencji, autonomii sztuki i literatury, a brak tego wrażenia, przynajmniej od romantyzmu, wydaje się mniej lub bardziej dyskwalifikujący. Jednak w obrębie wszelkich dwudziestowiecznych neoklasycyzmów sprzeciw wywołuje rozrost idiomu, gorączkowa potrzeba odróżnienia, egolatria. Zatem Miłosz ma rację, wskazując na dewastujące dla poezji następstwa podporządkowania indywidualności poety regułem Nowej Wiary, lecz rację będą mieli również ci wszyscy, którzy stwierdzają występowanie napięcia między jednostką a wspólnotą (kolektywem, społeczeństwem) w niezliczonych wierszach napisanych przed epoką stalinowską – i po niej.

I dlatego właśnie wiersz, który raczej nie powinien mnie zainteresować, uważam za bardzo interesujący i wart przemyślenia.

2.

Kilka zdań o tytule. Prosty człowiek – wielkie zadanie demokratycznej inteligencji, dla badaczy kultury masowej i psychologów społecznych powód do niepokoju, źródło nadziei w chwilach natężenia kryzysu wartości. Przypisuje mu się rozmaite właściwości, w zależności od punktu widzenia i celu. W jednym z wyobrażalnych szeregów znaczeń znajdzie się np.: bezsilność w stosunku do instytucji, niesamodzielność w stosunku do tradycji, rytuałów zbiorowych, najsilniejszych narracji, niezdolność do rozpoznania sytuacji ogólnej, a nawet swego faktycznego interesu, słowem – niepełna, kaleka podmiotowość, która wystawia go na ryzyko wpadnięcia w sidła ideologii, populizmu i konsumpcji. Prosty człowiek, nie dystansując się do rzeczywistości, nie tworzy tym samym swej egzystencji, lecz podporządkowuje ją scenariuszom, na których kształt wywiera wpływ zazwyczaj znikomy, kiedy zaś wielki, to z reguły destrukcyjny. Jeśli wyjść z innych założeń, to w prostym człowieku dostrzeżona być może jakaś pierwotna, nieskażona przez politykę czystość, budzące szacunek przywiązanie do wartości podstawowych, siła moralna, hojność w odniesieniu do własnego życia, instynkt sprawiedliwości, prawdomówność, porządek wewnętrzny, dojrzałość oparta na doświadczeniu, a nie spekulacji, życiowa, a nie książkowa mądrość. Zdaniem współczesnego historyka filozofii:

Człowiek prostego serca jest wtopiony w rzeczywistość, nie nawykł do refleksyjnego dystansu, do przypatrywania się i analizowania świata swej codzienności jako przedmiotu namysłu. Jego bycie-w-świecie jest bezrefleksyjnym zanurzeniem w sieci spraw, obowiązków, zadań, przyjemności etc. Tkwi tu pewna ambiwalencja: proste serce może być w dużej mierze wolne od schematów i kalk wdrukowywanych przez tzw.

opinię publiczną, przez anonimowe *das Man* (Się) Heideggera, dyktujące sposoby rozumienia i odczuwania, a czasem wręcz próbujące je w ludzi wbudować jako ich własne. Ale może być też tak, że opisywany typ człowieka tkwi w tego rodzaju schematach, przyjmuje je jako oczywistą daną i klucz hermeneutyczny do prostego zrozumienia skomplikowanej rzeczywistości².

Kłopot polega na tym, że bodaj nie da się mówić o prostocie bez protekcjonalności, ponieważ mówiący, nieważne co, stawia się – choćby nie chciał – na poziomie nieuświadomianym przez człowieka prostego, albo przynajmniej niebędącym dla niego celem dążeń; na poziomie, z którego ów człowiek widziany staje się przedmiotem analizy, refleksji, opisu, definicji, ale – równie często – perswazji, manipulacji, ideologicznego formatowania. Uprzedmiotowanie, będące pochodną wspomnianej protekcjonalności, zachodzi także wówczas, kiedy treścią wypowiedzi na temat człowieka prostego są te wszystkie procesy i stany, które go reifikują.

Julian Tuwim, tytułując wiersz *Do prostego człowieka*, a nie np. „Prosty człowiek”, nie tylko dookreśla adresata monologu, ale i składa, jak przypuszczam, ważną deklarację. Poprzez użycie niepozornego przyimka mianuje „prostego człowieka” partnerem wiersza. Utwór okaże się wielkim apelem do adresata – „bądź podmiotem”, o tyle jednak specyficznym, że już w nagłówku mówiącym – „jesteś podmiotem”.

W tym momencie pasjonujące pytanie, czy poeta sprosta karkołomnemu zadaniu, jakie postawił przed sobą, czy uda mu się wywikłać z paradoksu „uprzedmiotawiającej afirmacji”, z którym mamy do czynienia prawie zawsze, kiedy zabieramy głos w imieniu tych, którzy nie mogą sami siebie reprezentować? By odpowiedzieć na to pytanie, musimy naprzód postawić inne – czy wiersz jest manifestem, taka zaś hipoteza narzuca się od pierwszego wejrzenia, czy jednak dialogiem?

Jeśli jest manifestem, to gest wyzwolenia nie będzie różnił się zasadniczo od gestów zawłaszczania, czy też usidlenia, które utrwalono w tysięcznych manifestach rozmaitego autoramentu, w szczególności zaś populistycznych, czerpiących władzę rzekomo z woli poddanych władzy, niewołących przez schlebianie, kradnących prawa w drodze nieustannego powoływania się na prawa suwerena. Jeśli jest dialogiem, to będzie to oznaczało, że najpierw dokonano się opisane przez Czesława Miłosza „przełamanie przez konwencję”, a następnie – „przełamanie przełamania”, prowadzące do spektakularnego odrodzenia woli i swobody wyboru. Odrodzenie autorstwa, dotyczące zarówno

² K. Stachewicz, *Odpowiedź na pytanie: Czy filozofia ma coś do powiedzenia ludziom „prostego serca”?*, „Studia Redemptorystyczne” 2013, nr 11, s. 10.

podmiotu, jak i adresata wiersza. Czy więc „prosty człowiek” Juliana Tuwima okaże się suwerenem wskrzeszonym, czy retorycznym, pod pozorem afirmacji jego praw – ponownie z nich okradzionym? Czy Tuwimowi uda się wybawić poetyckość spod władzy utylitaryzmu, wybawiając tym samym lud spod jarzma wojennej ideologii?

Aby tego dokonać, trzeba zastosować, wykorzystać, przekroczyć i zniszczyć, użyć i zużyć, dwie spokrewnione poetyki – manifestu i tzw. liryki inwokacyjnej.

3.

Liryka apelu to forma dzisiaj dość rzadka i strukturalnie prosta, za to manifest, czy też manifestowość, budzi dużo zaciekawienia. Manifest jest wyostrzoną przez wiek XX odmianą wystąpienia programowego, rozpowszechniającą się począwszy od romantyzmu do końca modernizmu. Według Grzegorza Gazdy wypowiedzi programowe w kształcie „uargumentowanego i erudycyjnego eseju” ustąpiły formom pełnym „propagandowego impetu, nastawień imperatywnych i kategoryczności”³. Podobnie rzecz widział Kazimierz Wyka: „W manifestcie [...] jako najbardziej typowej postaci programu, element postulatu oraz zapowiedzi góruje nad pozostałymi składnikami wystąpienia”⁴. Jak zauważa Agnieszka Śliz, której zawdzięczam przypomnienie najważniejszych refleksji na temat manifestu i uporządkowanie obrazu tego gatunku, charakteryzuje go „tendencja do polaryzacji rzeczywistości, dychotomiczność [...], budowanie ostrych opozycji, połączone często z dyskredytacją adwersarza, czy innego zjawiska wobec którego sytuował się nadawca manifestu; mogło to bowiem również służyć propagowaniu określonego programu”⁵.

Do uwag tych dorzucmy jeszcze dwa pojęcia – performatywności i autorytetu. Manifest dąży do przekształcenia słów w czyny. Chce działać na wskazanym przez siebie polu (literackim, społecznym, politycznym, religijnym), na rzecz zmiany, którą zwykle przedstawia jako nieuchronną, a nawet jako nierozpoznany do chwili jego pojawienia się stan obiektywny, zazwyczaj w interesie – nieważne, czy uprzednio uświadomionym – danej populacji oraz w imieniu instancji wyposażonej w niekwestionowany autorytet.

³ G. Gazda, cyt. za: A. Śliz, *Manifest literacki w Polsce. Kulturowa historia gatunku*, Łódź 2015, s. 59.

⁴ K. Wyka, *Młoda Polska. Szkice z problematyki epoki*, t. 2, Kraków 1987, s. 80.

⁵ A. Śliz, dz. cyt., s. 59.

4.

Do prostego człowieka jest manifestem, lecz niejasnym.

Wiersz zaczyna się od wyliczenia znaków rozpoznawczych wielkiego przekrętu, jakim z reguły okazuje się wojna:

Gdy znów do murów kłajstrem świeżym
Przylepić złączą obwieszczenia,
Gdy „do ludności”, „do żołnierzy”
Na alarm czarny druk uderzy
I byle drab, i byle szczeniak
W odwieczne kłamstwo ich uwierzy,
Że trzeba iść i z armat walić,
Mordować, grabić, truć i palić⁶.

Kluczowy jest przysłówek „znów”. Podmiot nie czuje się rewelatorem, lecz repetytorem – przywołuje „odwieczne kłamstwo”, starą praktykę uwodzenia i zaślepiania ludu w imię jakoby wyższej konieczności „mordowania, grabienia, trucicia i palenia”. Czynności wojenne zostają sprowadzone do ich brutalnej konkretności, na dno człowieczeństwa. Poeta niszczy uwznioślającą otulinę przemocy, demaskując język, z którego plecie się kokon ukrywający nagą i bezlitosną prawdę:

Gdy złączą na tysięczną modłę
Ojczyznę szarpać deklinacją
I łudzić kolorowym godłem,
I łudzić „historyczną racją”,
O piędzi, chwale i rubieży,
O ojcach, dziadach i sztandarach,
O bohaterach i ofiarach.

Kanon patriotycznych zobowiązań przeobraża się w katalog socjotechnicznych pułapek, zastawionych na ludzi niezdolnych do rozpoznania istoty rzeczy. Propaganda wojenna funkcjonuje – działa – wykorzystując zasadę doksy: wmówionej tożsamości i jednomyślności. Unieważnia tym samym zarówno zagadnienie tożsamości, jak i potrzebę myślenia. Pozostają wyłącznie emocje, a także moralny i poznawczy konformizm oraz mimetyzm postępowania („i byle drab, i byle szczeniak”).

⁶ J. Tuwim, *Do prostego człowieka*. Wiersz został po raz pierwszy opublikowany 7 listopada 1929 roku w dzienniku „Robotnik”. Wszystkie cytaty pochodzą z edycji: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986, s. 146-147.

Właśnie wyłonił się następujący paradoks. Otóż Tuwim, którego wiersz uznałem za manifest, zajmuje się w nim zwalczaniem typowej dla manifestu performatywności. Celnie punktuje służebny wobec władzy użytek z języka, odsłania repertuar nacisków na ludzkie motywy i zachowania, za których pomocą dyskurs kontroluje, dyscyplinuje, ponadto wyklucza swoich użytkowników. Jest w tym nowoczesny, jakby czytał Michela Foucaulta, jakby swą metodę obnażenia doktrynalnej natury propagandy wojennej zapożyczył wprost od niego: „Doktryna – pisał Foucault – wiąże jednostki z określonymi typami wypowiedzi i w konsekwencji zakazuje im wszystkich innych. Działając zaś w drugą stronę, posługuje się pewnymi typami wypowiedzi, aby związać ze sobą jednostki i tym samym odróżnić je od wszystkich innych. Doktryna dokonuje podwójnego ujarzmienia, podporządkowuje podmioty mówiące dyskursom, natomiast dyskursy – co najmniej wirtualnym grupom mówiących jednostek”⁷.

Kontrperformatywność (antymanifestowość) skończy się parę linijek dalej, jednak zanim to nastąpi, warto zauważyć, iż podmiot tego wiersza jest, kiedy go nie ma gramatycznie, znika zaś, kiedy się – ale już tylko gramatycznie – pojawia.

5.

Dochodzimy do miejsca krytycznego:

– O, przyjacielu nieuczony,
Mój bliźni z tej czy innej ziemi!
Wiedz, że na trwogę biją w dzwony
Króle z panami brzuchatemi;

W powyższym fragmencie znajduje się uzasadnienie postawionego we wstępie pytania o protekcjonalizm: czy „przyjaciel nieuczony”, w którym widzi się bliźniego, może być uczestnikiem dialogu, czy z powodu ograniczonej (samo)wiedzy jednak nie? Ewentualność, że wyrażenie „mój bliźni” tłumaczy się na głęboko ugruntowane przekonanie o równości wszystkich ludzi, zostaje podważona przez dwukrotnie użyty rozkaznik „wiedz”, a następnie przez kolejne, jeszcze bardziej ekspresywne – „różnij” i „zawołaj”.

Zdemaskowanie reguł pedagogiki wojennej zamienia się w regulamin zachowań pacyfistycznych. Prosty człowiek jest instruowany na sposób niewiele odbiegający od patriotyczno-militarystycznej retorycznej musztry, z której do-

⁷ M. Foucault, *Porządek dyskursu*, tł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 31.

piero został zwolniony. Co znamienne – legitymizacją postawy pacyfistycznej nie jest po prostu dobro, za którym idzie odmowa zabijania, krzywdzenia, zadawania cierpień, lecz brak przekonujących uprawomocnień po stronie przywódców, elit, autorytetów.

Poeta przeciwstawia autorytet własny, demaskatora, autorytetowi „brzuchatych panów”. Siebie przedstawia jako uciekiniera z salonów, unoszącego z sobą „wiedzę” o mechanizmach uprzedmiotowienia, którą podzieli się z „bliźnim” – jednak nie całą, nie o wszystkich „numerach” mu powie. Zachowa do swej dyspozycji kształtującą rzeczywistość moc obrzydzenia.

Gdy wyjdzie biskup, pastor, rabin
Pobłogosławić twój karabin,
Bo mu sam Pan Bóg szepnął z nieba,
Że za ojczyznę – bić się trzeba;

Ironia sarkastyczna nie zostawia złudzeń: kapłani wszelkich Bogów uzurpują sobie specjalne kompetencje i koneksje, nie mediując między najwyższym dobrem a człowiekiem, lecz między złem pieniądza a złem absolutnym.

Lecz poeta nie pyta „unde malum”, nie zajmuje go teodycea, filozofia dziejów, instynkt śmierci, on wie, który z grzechów świata liczy się naprawdę. To chciwość:

[...] im gdzieś nafta z ziemi sikła
I obrodziła dolarami;
Że coś im w bankach nie sztytuje,
Że gdzieś zwęszyli kasy pełne
Lub upatrzyły tłuste szuje
Cło jakieś grubsze na bawełnę.

W pierwszej części wiersza nie pojawia się ślad perspektywy teologicznej, etycznej, antropologicznej, gdyż każda z nich kryje – nieco dopowiadam do utworu – zasób fałszu, użyteczny dla propagandystów wojny; w drugiej części zostały one pozbawione wszelkiej ewentualnej funkcjonalności poprzez odkrycie sensu i rangi stosunków ekonomicznych – faktycznego podłoża krwawych konfliktów.

6.

Tuwim nie poprzestaje na wskazaniu chciwości, lecz ją unaocznia; światem rządzi nie żadna abstrakcja, lecz – budzący wstręt – panowie brzuchaci, tłuste szuje, cynicy, cwaniacy, wyzyskiwacze. W tym momencie jego sprzeciw wobec manipulatorstwa władzy zaczyna mieć *stricte* manipulatorską osobowość.

Według Sary Ahmed:

Związek między obrzydzeniem i władzą jest oczywisty, kiedy weźmie się pod uwagę przestrzenność reakcji odrazy i ich rolę w hierarchizowaniu zarówno przestrzeni, jak i ciała. [...] Nazwać coś obrzydliwym, zazwyczaj w akcie mowy „to jest obrzydliwe!”, jest performatywem. Bazuje ono na wcześniejszych normach i konwencjach mowy oraz wytwarza przedmiot, który nazywa (obrzydliwy przedmiot/wydarzenie). Nazwać coś obrzydliwym nie oznacza stworzyć coś z niczego. Mimo to mówiąc, że coś jest obrzydliwe, „coś się tworzy”. Tworzy się zestaw konsekwencji, które potem przylegają jak obrzydliwy przedmiot [...]. Obrzydzenie może wiązać się ze wstrętem, który odczuwa się w obliczu skutków odrazy dla danej formy zbiorowej egzystencji [...]⁸.

Tuwim, realizując zamiar – tutaj wracam do tytułu – upodmiotowienia prostego człowieka, słusznie dostrzega konieczność zdemaskowania performatywnej natury języka zmobilizowanego do kielżnienia ludzkich mas, i temu poświęca pierwszą, subwersywną część wiersza. Jednak, pchany przez logikę protekcji w stosunku do „nieuczzonego przyjaciela”, a także wprawiony w specyficzny rytm, nie może na tym poprzestać. W rezultacie w drugiej części wiersza opis ustępuje miejsca instrukcji.

Faktycznie, mówienie jest gestem władzy.

7.

Być może władczość, dyrektywność, a co najważniejsze monofoniczność przemowy do „nieuczzonego przyjaciela” nie dadzą się nijak wywabić i w związku z tym nie należy tego oczekiwać – nawet od poezji. Nie da się naraz wiedzieć więcej i mniej. Subtelniejsze zabiegi o wiarygodność intencji – głównie stylistyczne, wyrażające się zastosowaniem demokratyzującej leksyki („baba”, „granda”, „bujda”, „sztymować”, „szuja”, „bujać”), mające świadczyć o istnieniu specjalnego porozumienia nadawcy i odbiorcy, sztamy równych sobie i tak samo czujących – w ostateczności niweczy pojawienie się autorytetu (autorytaryzmu) tego, który mówi, gdyż wie, co mówić należy i jak.

Zatem, czy przepytywanie autora manifestu ze stosunku do prostego człowieka ma jakikolwiek sens? Zamiast tego warto spytać – czy aporia gatunku, o którą rozbił się Tuwim, nie przyniosła innego, bardzo ciekawego skutku. Byłaby to kompromitacja i autokompromitacja formy, wzięcie jej w nawias, w cudzysłów, uczynienie sceną emocji, emocjonalnej frenezji.

⁸ S. Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*, tłum. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 177, 184.

Bo przecież wiersz Tuwima jest wspaniały. Jego mocny rytm i wers, zmienny, wciąż od nowa przyspieszający puls, skracanie się oddechu, ekstaza niemal seksualnej bezpośredniości, toż to jakby pisanie ciałem, stan pasji, zapamiętania, zniesienia społecznych i lirycznych konwenansów. Wobec tego wrażenia na dalszy plan schodzi satyryczna celność, retoryczna premedytacja, determinanty gatunku. Emocjonalizacja, zrazu będąca jednym z narzędzi podporządkowywania (porządkowania) światopoglądu odbiorcy, zdaje się wyrywać swemu przeznaczeniu i – będąc już czystą emocją – bierze tekst w posiadanie, zrasta się z nim, przesiąka do głębokich tkanek i unieważnia jego strategię.

Stwierdzenie, czy wiersz jest manifestem pacyfistycznym, socjalistycznym, czy humanistycznym nie posiada już pierwszorzędno znaczenia. *Do prostejgo człowieka* był skandalem dla części opinii prawicowej, która domagała się ukarania autora więzieniem za wzywianie do rozbrojenia ojczyzny i buntu społecznego, ostatecznie jednak prokuratura umorzyła postępowanie. Pacyfizm był w owym czasie elementem oficjalnej polityki polskiej, czego wyrazem było memorandum w sprawie pokoju z 1927 roku adresowane przez rząd do Ligi Narodów. Socjalizm był jedną z orientacji politycznych, aprobowaną, mimo że w niejednakowym stopniu i dość często odsądzanym od czci. Humanizm, czy personalizm, w uogólnionej wersji, widziany przez pryzmat konfliktu między wartością jednostki a zagrażającą jej określoną i nieokreśloną władzą, powiedzmy – Kafkowski, rozchodził się w powietrzu epoki.

Z tego punktu widzenia Tuwim nie dokonał przełomu, ani odkrył, ani zaprojektował nowej sytuacji lub świadomości społecznej. Wiersz jest nasilającym się głosem, wreszcie krzykiem gniewu i szyderstwa („bujając to my”), burzącym mur wzniesiony z symboli, alegorii, emblematów, ornamentów, konwencji, wykluczonych składników dyskursu publicznego. Poeta stara się – w języku – przełamać jego mimowiedną pychę. Ponosi klęskę, gdyż chcąc oswobodzić człowieka z jednych sideł retoryki, wikła go w inne.

Prawda jest gdzie indziej. Już nie w dziele rozumu, w żadnej procedurze, w aktach wierności formalnym regulaminom, lecz w złości, gniewie, przekleństwie, szyderstwie, furii. Energie sprzeciwu przełamują schematy i aporie, dzięki temu rodząc – jak w przypadku tego utworu – ulotne wrażenie obcowania z nieprzemijającą prawdą.

Bogusław Bakuła

Filozofia wina Béli Hamvasa. Przyczynek do enologicznej¹ historii Europy Środkowej na tle literackim

1.

Józef Szwejk, najbardziej znana, a może i największa literacka postać z Europy Środkowej, stał się powszechnie uznanym symbolem wesołego spożywania piwa i bez kufła w dłoni sobie go nie wyobrażamy. Wiemy jednak, że nie gardził mocniejszymi trunkami, zwłaszcza rumem, fernetem lub nawet absyntem, lubianym przez czeską bohemę. O wiele mniej rozwodzą się na temat roli wina w życiu Szwejka, choć po uważnej lekturze poświęconej mu powieści Jarosława Haszka uświadomimy sobie, iż sprawa nie jest tak błaha, jak się na pierwszy rzut oka wydaje. Wino, choć nie utożsamia postaci głównego bohatera, w pierwszym tomie *Przygód dobrego wojaka Szwejka* pełni rolę zaskakująco ważną, czego po utworze z tradycji i legendy „piwnym” trudno się było spodziewać. Przyjmujemy, na razie roboczo, hipotezę, że nie tylko piwo, ale i wino (oraz inne trunki, co wydaje się oczywiste) są w powieści Haszka podstawą nie tylko ogólnych stosunków między narodami Europy Środkowej w latach Wielkiej Wojny, ale stały się punktem wyjścia Haszka w stronę ogólnej teorii alkoholizmu, a także powiązanej z nią szczegółowej praktyki bluźnierstwa. Wymyślone przez Haszka sytuacje, przedstawione koncepty dotyczące świętokradztwa oraz blasfemie,

¹ Enologia – zwana też z greckiego ojnologią (οἴνος, oinos, wino), to nauka o uprawie, produkcji i konsumpcji wina. Przypomnijmy, iż wiedza o piwie nazywa się zythologią, (gr. ζύθος zúthos, piwo). Święta Zyta z Lukki, patronka służących, potrzebujących, spragnionych, która jest często przedstawiana z dzbanem, w którym woda przemieniła się w wino, ma tu również coś do powiedzenia.

zazwyczaj wywołane przez nadmierną konsumpcję wina, piwa i okowity, stały się składnikiem odrębnej środkowoeuropejskiej tradycji literackiej. Lecz nikt ani wcześniej, ani później nie szedł tą drogą równie odważnie. Co zastanawiające, powieść Haszka wywoływała zachwyty nie tylko wśród Czechów, ale stała się ogromnie popularna wśród znanych z dewocji i alkoholowej pruderii Polaków. Prawdopodobnie dlatego, że przedstawione zdarzenia nie rozgrywają się w Wadowicach ani w Poznaniu, lecz w Pradze, w okolicach husyckiego miasta Tabor albo karczmach węgierskiej miejscowości Királyhíd, w najgorszym wypadku w słynącym z pijackiej i żołnierskiej tradycji Przemysłu.

Pozostańmy jeszcze chwilę przy wielotrunkowym dziele Jarosława Haszka. Pozwoli nam to stworzyć odpowiedni kontekst historyczny i myślowy dla opowieści o najlepszym w Europie Środkowej winie i jego wybitnym znawcy, węgierskim filozofie oraz pisarzu Béli Hamvasie. Powieść o losach Szwejka rozpoczyna się w gospodzie „Pod Kielichem”, co można rozumieć na wiele sposobów, w tym ekumenicznie, jako pożądaną harmonię trunków zdolnych pomieścić się w jednym naczyniu, choć niekoniecznie w tej samej chwili. Wyrażenie „być pod kielichem” oznacza nie tylko groźną w skutkach możliwość fizycznego i duchowego upadku, czyli popularne opilstwo. Równie skutecznie daje ono szansę duchowego, w tym religijnego, uniesienia. O kielich, czyli postulat przyjmowania Ciała Pańskiego pod dwiema postaciami, zatem nie tylko chleba, ale również wina, czescy husyci bili się z katolikami przez dwieście lat (choć skończyli przy piwie jako agnostycy). Dla polityka i historyka Franciszka Palackiego czy dla prezydenta Tomasza Garrigue’a Masaryka husycki kielich był symbolem narodowej tożsamości oraz patriotyczną wskazówką dla nurtów niepodległościowych w ich walce z Habsburgami. Wielu husytów, osieroconych po śmierci ich przywódcy Jana Žižki, jednookiego olbrzyma, uwiecznionego przez Jana Matejkę w chwili gdy w bitwie pod Grunwaldem rąbie olbrzymim mieczem krzyżackich knechtów, nosiło wyszywany kielich na szatach. Zatem wyrażenie „pod kielichem” przywołać może na myśl nie tylko pijackie swawole, ale narodowy ruch „sierotek” po stracie wodza i bohatera. Husyci przegrali ostatecznie w roku 1620, lecz pamięć o ich czerwonych chorągwiach z wyhaftowanym złotym kielichem jeszcze długo budziła strach wśród katolików w Europie Środkowej. Przynosiły one niespełnioną obietnicę wyzwolenia spod ciężaru feudalizmu i świętopietrza, były symbolem sprzeciwu wobec kupczenia odpustami i urzędami, a także wołania o chrześcijańską uczciwość w czasach chciwości i lekceważenia celibatu. Podeptanie husyckiego kielicha to podeptanie wolności, które do dziś skutkuje czeską obojętnością wobec katolicyzmu. Oznaczało przecież habsburską okupację i wynarodowienie. Dlatego „Pod Kielichem” przesiaduje nie kto inny, jak austriacki agent

i prowokator Breitschneider, paskudne moralnie uosobienie habsburskiej epoki. Tenże ogólnie znany tajniak dokonuje „Pod Kielichem”, w towarzystwie much, które niebacznie „obsrały” portret najjaśniejszego pana, aresztowania Józefa Szwejka po jego głębokich analizach dotyczących sytuacji politycznej, w jakiej znalazła się monarchia. Jak wiadomo, została ona osierocona przez zabitego w Sarajewie następcę cesarskiego tronu arcyksięcia Ferdynanda. Breitschneider aresztuje przy okazji niewinnego szynkarza Palivca i gospoda zostaje osierocona, wydana na łup wrogów. W ten sposób symboliczny spór o „kielich” zainicjuje literacką powieść o losach Czechów w najnowszych dziejach. Tym razem jest to kielich odwrócony, jak w każdej skarnawalizowanej opowieści. Wino symbolicznie zostanie odebrane Czechom, stanie się symbolem austriackiej i wojennej rzeczywistości. Utracone na rzecz wroga narodowe wartości przejmie piwo, jako klasowa i duchowa antyteza wina uosobiona w postaci Szwejka. W osieroconej gospodzie portret najjaśniejszego pana Franciszka Józefa już do końca pozostanie we władaniu much nieznających respektu wobec majestatu i niewiele będzie można wskórać w tej sprawie. Dzieje zaczną się toczyć przy piwie i przy winie.

W powieści Haszka wino staje się trunkiem tchórzliwych oficerów, niemoralnie prowadzących się żon, ciągle pijanego księdza, jak również innych prohabsburskich opojów z militarne aparatu przemocy. Nikt w dziele spożywania wina i płynących z tego faktu aktów wyznawczych nie przebiję austriackiego feldkurata Katza, zwłaszcza gdy ten, skonsumowawszy znaczną ilość poświęconego trunku, chwając się i bredząc, prowadzi msze święte przed grupą rechoczących oficerów i żołnierzy. Wino w swojej funkcji bluźnierczej, można powiedzieć wina poza świętym „kielichem”, zostaje wmanipulowane nie tylko w bluźnierstwo, ale i w wojnę, w proceder zabijania i zniewalania. Sam Szwejk zresztą został wygrany w karty przez porucznika Lukasa, któremu dopisywało szczęście wspomagane znaczną ilością wina. Wina nie brakuje również damom, jakże licznie odwiedzającym przytulny buduar rzeczonoego porucznika. Więcej, wino i niewierny Eros stają się synonimami. Profanowane w swojej sakralnej funkcji przez Katza i działające jako wyznacznik obcej moralności (Lukasz) wino powróci do powieści w tomie drugim, w jego części węgierskiej, której centrum stanie się gospoda w Királyhíd, gdzie będą się toczyć czesko-węgierskie spory, częściej na pięści niż na argumenty, ale w istotnym towarzystwie pełnych kielichów. To ważny aspekt rywalizacji piwa i wina w Europie Środkowej. Potoczy się ona w literaturze ze zmiennym szczęściem, z tego czy innego powodu na korzyść jednego lub drugiego trunku. Moglibyśmy mówić również o współczesnej dyskusji między zwolennikami kielicha a kufla, na korzyść kufla, nie tylko w twórczości Haszka, ale również Oty Pavla

czy Petera Jaroša albo Dominika Tatarki. Z kolei w rozważaniach Béli Hamvasa, lub choćby Václava Havla, górę w sporze bierze kielich z winem. Główna postać Havlowskich dramatów i autorskie *porte parole* Ferdynand Waniek zdecydowanie preferuje ten trunek i raczej nie z religijnych czy moralnych powodów. Waniek w *Audiencji* mówi wręcz, że piwa nie znosi (zaznacza w ten sposób dystans do haszkowskiego nurtu czeskiej refleksji, zresztą niejaki Waniek wcześniej pojawiał się w powieści o Szwejk), co nie znaczy, że wołałby *katzenjammer* spowodowany winem lub że tęskni za powrotem habsburskich rządów w Pradze. Dla Ferdynanda Wańka kiepskie piwo będzie trucizną narzucaną ludowi przez tak zwaną władzę ludową, bynajmniej nie w celu podniesienia jego świadomości.

Poprzedzający Havla oraz innych środkowoeuropejskich zwolenników wina, węgierski filozof i pisarz Béla Hamvas, autor napisanej w roku 1945 *Filozofii wina (A bor filozófiája)*, dostrzegając zalety wielu trunków, w swojej refleksji położył egzystencjalny i moralny akcent na wino. Zwłaszcza na wino węgierskie. Hamvas podkreśla, iż wino lubi połączenia z nauką o istnieniu, choć równie trudno wyobrazić sobie naukę o poznawaniu bez wina. W obu wypadkach należałoby odradzać długie sesje przeprowadzane w trybie perypatetycznym i starożytni Grecy wyraźnie to podkreślali. Nauka na siedząco lub półleżąc z kielichem wina, lepiej rozcieńczonego wodą, w dłoni (ulubiony przez Hamvasa szprycer) jest o wiele bardziej przyjemna, zdrowsza, zwłaszcza jeśli można ją łączyć z innymi praktykami towarzyskimi. Jak wiadomo, nauka o genezie, rodzajach wina, a także jego uprawie i konsumpcji, nosi nazwę enologii (*oinos logos*). Enolog, czyli winiarz, jest nie tylko próbującym smaku kiperem, bliższy jest mu *sommelier*, a w kręgu iberyjskim postać z kręgu *catavinos*, choć te profesje to przecież tylko część enologicznej edukacji i kultury. Enolog tkwi po uszy w metafizyce wina, w jego materialno-duchowej uprawie, w produkcji i związanych z nią wartościach, które wino przynosi. Enologia jest przede wszystkim ontologią wina. Z kolei *sommelier* i *catavinos* odpowiadają za walory poznawcze, za degustację, ocenę wina i jego relacje z innymi potrawami; za ceremonię i rytuał wina. *Filozofia wina* Béli Hamvasa jest rozprawą enologiczną w najszerszym rozumieniu, zawierającą wskazane epistemologiczne refleksje (historyczne, religijne, kabalistyczne itp.), osadzone na podłożu psychologicznym i społecznym, a nawet politycznym, co łatwo przyjdzie wyczytać. Jednak warto podkreślić, że nie jest to utwór głoszący pochwałę sybarytyzmu czy łatwego epikureizmu, znanego choćby z powieści Romaina Rollanda *Colas Breugnon* (1919), pełnej optymizmu, anegdot o człowieku z Burgundii i o fenomenie, jakim jest tamtejsze wino. Wino burgundzkie staje się podstawą głoszonej w utworze przez Colasa Breugnona epikurejskiej filo-

zofii życia. Natomiast rozprawa Hamvasa jest dziełem pisany w opozycji do ludzi, którzy chcieliby podobną radość życia zakłócić w świecie węgierskim, a takich przecież nie brakowało. Rolland opisuje jasną stronę egzystencji związanej z winem, Hamvas nie stroni od nieco ciemniejszych barw związanych z trudnym doświadczeniem historycznym jego kraju i Europy. Wino u obu pisarzy staje się symbolem wolności, wspólnoty bycia i przeżywania świata. *Colas Breugnon* jest również wymarzonym porównaniem dla *Przygód dobrego wojaka Szwejka* na płaszczyźnie sformułowanej filozofii życia. Ta z kolei, w rozumieniu Hamvasa, jest bliższa specyficznej filozofii wina, właściwie z nią tożsama. Hamvas – w odróżnieniu od Rollanda – tworzy, jakby powiedzieli Włosi, początki węgierskiej *librottiglii*², czyli wiąże konkretne gatunki wina z konkretnymi opowieściami, wyobrażeniami, kolor wina łączy z nastrojem opowieści, zaś jego smak z tempem i charakterem opowiedzianej anegdoty. Nie unika przy tym aluzji do czasów mu współczesnych, a napisał swoją rozprawę w połowie lat czterdziestych XX wieku, niełatwych dla jego kraju. Znany francuski pisarz i scenarzysta Jean-Claude Carrière wydał w roku 2000 autobiograficzną książkę *Szorstkie wino* o czasach własnej młodości we francuskiej Langwedocji (polski przekład 2017). Nastrój tytułu odpowiada nieco temu, o czym pisze Hamvas. Pisze on bowiem, przy okazji rozważań na temat wina, o „szorstkości” modernistycznej historii, której przeciwstawia własny, humanistyczny projekt świata, a w jego centrum stawia wierzącego człowieka, o którego człowieczeństwie świadczy natchniona kultura wina. Wino, jako dar boski, jest symbolem wartości życia. Swoim istnieniem zaprzecza ono materialistycznej i redukcjonistycznej, w każdym wymiarze, filozofii nierozumnego ascetyzmu, różnego rodzaju religijnych i ideologicznych bigotów, emocjonalnie ograniczonych dewotów i doktrynerów. Wino jest pożywką myśli spontanicznej i zarazem bogatej w humanistyczne sensory, ponieważ otwiera człowieka na świat, na innych ludzi, na Boga wreszcie, ale uwolnionego od oparów wszelkiej bigoterii. Pięknie i przekonująco pisze tym Robert Scruton w wybornej książce *Piję, więc jestem (I Drink Therefore I Am: A Philosopher's Guide to Wine, 2011)*.

² *Librottiglia* – połączenie wina z literaturą, literacka opowieść o danym gatunku wina dołączona do degustacji. Najwcześniejsza rzymska proza, jaka dotrwała w całości do dziś, to traktat Marka Porcjusza Katona *De agri cultura*, poświęcony głównie hodowli winorośli. Warto zwrócić uwagę na *chamrijjat*, czyli na przedislamski gatunek poezji, w którym opiewano uroki wina. Gatunek ten przetrwał koraniczne zakazy. Zresztą proces destylacji, umożliwiający przygotowywanie silniejszych trunków wynalazł w VIII wieku arabski alchemik Dżabir Ibn Hajjan (Geber ibn Hajan). Arabom zawdzięczamy samo słowo *al-koh'l* (drobny proch).

2.

Wiemy, kim był Jarosław Haszke. Czesi wydali dwutomowy słownik *Przygód dzielnego wojaka Szwejka*. Dzieła Haszka przetłumaczono na wszystkie ważne języki świata. Być może taka sama grupa ludzi rozpozna dzieło Romaina Rollanda. O tym, kim był Béla Hamvas (1897-1968), wie stosunkowo niewielka grupa wtajemniczonych, choć popularność pisarza i filozofa nieustająco rośnie. Szczęśliwie na język polski przełożono *Filozofię wina*, ale poza tym już niewiele więcej z bogatej spuścizny Hamvasa³. Jak wielu ludzi urodzonych pod koniec XIX wieku, węgierski pisarz skupił w swojej biografii doświadczenie nadziei i okropności następnego stulecia. Urodził się w Preszowie, mieście należącym wówczas do ziem korony węgierskiej, w rodzinie luterańskiego pastora, zarazem nauczyciela języka niemieckiego i węgierskiego, lokalnego dziennikarza i pisarza. Wkrótce po narodzinach Beli rodzice przeprowadzili się do ówczesnego Pressburga, miasta chętniej określanego przez Węgrów jako Pozsony, choć Słowacy zdecydowanie wolą nazwę, którą nadali mu w roku 1919 – Bratislava. Na początku I wojny światowej młody Hamvas walczył na Ukrainie (jak Haszke). Podległy z doznanych tam ran, został wysłany ponownie na front, ale do zachodniej Italii. Na front nie dojechał, ponieważ jego pociąg wpadł na minę, a ponownie rannego zwolniono go ze służby. Nie wziął więc udziału w masowej rzezi wojennej. W roku 1919 po odmowie złożenia przysięgi na wierność nowo powstałemu państwu czechosłowackiemu rodzina Hamvasów zostaje wypędzona z Bratysławy i osiedla się w Budapeszcie. Jak dla wielu Węgrów w owym czasie, wypędzenie (w formie fizycznej i duchowej) będzie trwałym doświadczeniem przyszłego pisarza. W Budapeszcie Hamvas rozpoczyna studia na uniwersytecie Petera Pázmánya. Zostaje dziennikarzem, pisuje do „Budapesti Hírlap” i „Szózat”. Jednocześnie pracuje w miejskiej bibliotece w Budapeszcie, co zapewnia mu stały dochód. Debiutuje jako autor esejów w roku 1934. W roku 1941 pisze esej o filozofii Karla Jaspersa *Duch i egzystencja* (*Szellem és egzisztencia*). Egzystencjalizm będzie dla niego przedmiotem studiów i polemik. Opublikuje też zbiór esejów dotyczących literatury, psychologii, filozofii i historii kultury *Niewidzialna historia* (*A láthatatlan történet*). W tamtych latach pisał też o Jakubie Böhme, o Szmaragdowej Tablicy, kabale, o Upaniszadach, o buddyzmie, sufizmie, taoizmie, ogólnie o historii ludzkości,

³ Zob.: B. Hamvas, *Filozofia wina*, przeł. T. Olszański, Warszawa 2001. Zob. też: B. Hamvas, *Karnawał* (fragmenty), przeł. S. Woronowicz; B. Hamvas, *Kierkegaard na Sycylii*, przeł. S. Woronowicz; B. Hamvas, *Orfeusz*, przeł. S. Woronowicz; B. Hamvas, *Posejdon*, przeł. S. Woronowicz; B. Hamvas, *Drzewa*, przeł. E. Sobolewska; S. Woronowicz, *Powrót Hamvasa*, „Literatura na Świecie” 1989, nr 1.

zwłaszcza w perspektywie religii. Analizując duchowy kryzys wieku XX, Hamvas zaliczał własną twórczość do tradycji metafizycznej, do nurtu duchowej wiedzy zamkniętej w świętych księgach. Jego wielotomowe dzieło *Scientia Sacra* (pierwsze sześć tomów w latach 1942-1943) zwraca bezpośrednio uwagę na filozofię antycznego Dalekiego Wschodu (*Tybetańska Księga Umarłych, Upaniszady, Król Tao Te*) i na europejski mistycyzm oraz hermetyzm. Hamvas nie był filologiem czy historykiem w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Jego koronną formę wypowiedzi stanowił esej historyczno-filozoficzny. Przypominał w tym twórczość Polaka Pawła Jasienicy (Lecha Beynara), choć z pewnym, ważnym, wyjątkiem. W czasie wojny Jasienica, jako Beynar, walczył z bronią w rękę z hitlerowcami i sowietami, Hamvas pracował wówczas w bibliotece. Studiował i pisał. Po wojnie prace polskiego autora cieszyły się ogromnym powodzeniem jeszcze za jego życia. Hamvas jako pisarz i myśliciel był właściwie nieznany i został doceniony dopiero po roku 1989. Kilka jego prac pojawiło się po latach w węgierskim samizdacie w latach 80. XX wieku, ale większość pozostała w niedostępnych pierwodrukach lub w rękopisach. Podobnie było z pracami innych zakazanych przez komunistów węgierskich myślicieli, takich jak István Bibó czy István Kossuth. Jednak na polskim inteligencje, który widzi na karcie dzieła filozoficznego datę i miejsce: rok 1943, Budapeszt, data ta robi wrażenie i skłania do rozmyślań o paradoksach i zakrętach historii. Co można było opublikować w Warszawie w roku 1941 lub 1943? Wojna nie była okresem całkowicie straconym dla węgierskiej kultury. Podobnie jak częściowo dla kultury czeskiej czy słowackiej, choć nie powstają w tym okresie utwory o fundamentalnym znaczeniu. Powoływany do węgierskiej armii Hamvas nie stał się zwolennikiem faszyzmu, jak wielu Węgrów. Cała jego twórczość przeżyła nacjonalizmowi i faszyzmowi, a jej moralne wyczulenie oraz nachylenie w stronę metafizycznej refleksji każą zaliczać jego prace do nurtu myśli sprzeciwiającej się wszelakim totalitaryzmom. Okazjonalnie napisany tuż po wojnie duży esej *Filozofia wina (A bor filozófiája)* powstał jako ważny dokument, swego rodzaju osobista deklaracja złożona po przejściu okresu faszyzmu i jako głos przeciwko introdukcji komunizmu na Węgrzech. W eseju Hamvas łączy uniwersalne tradycje duchowe z węgierskim, humanistycznym pojmowaniem kultury i historii. Czynnikiem spajającym te tradycje czyni wino.

W roku 1945, w okresie oblężenia Budapesztu, Hamvas utracił całą bibliotekę i wiele manuskryptów. Ówczesnie był bliski nurtowi duchowej odnowy związanej właśnie z mistycyzmem. Wydał w tym okresie, w roku 1946, na uniwersytecie budapesztańskim zbiór metafizycznych tekstów *Antologia humana – Wiedza pięciu tysięcy lat (Antologia humana: Öt ezer év bölcsessége)*. Czwarte wydanie tej popularnej książki zostało zatrzymane i zniszczone przez wła-

dze komunistyczne. Utwór został całkowicie zakazany. W roku 1947 Hamvas opublikował szeroko komentowany esej o surrealizmie: *Rewolucja w sztuce: abstrakcja i surrealizm na Węgrzech (Forradalom a művészetben: Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon)*. W nadrealizmie widzi autor kontynuację kultury magicznej przeciwnej kulturze scjentyzmu, podkreśla rolę psychoanalizy, wyobraźni wyzwolonej. Ponieważ filozof zlekceważył lewicowe konteksty i orientacje nadrealizmu, i całej awangardy początku XX wieku, węgierscy marksiści wytoczyli mu zdecydowaną wojnę. Jego głównym oponentem i osobistym wrogiem został wszechpotężny wówczas marksistowski teoretyk literatury György Lukács (György Bernát Löwinger), który skazał Hamvasa na publiczne nieistnienie. Do roku 1948 pisarz zdołał opublikować ponad 250 prac (artykuły, książki, przekłady), po czym za sprawą Lukácsa zniknął z oficjalnego życia.

W latach 1948-1951 zajmował się w miasteczku Szentendre pracą w ogrodnictwie u swojego kuzyna. Tam też powstał jego słynny esej *Karnawał (Karneval)*. W latach 1951-1964 został skazany przez władze na przymusową pracę jako niewykwalifikowany robotnik w państwowych gospodarstwach rolnych. Żyjąc w trudnych warunkach, był często karany za niesubordynację z powodu nałogowego czytania książek. Zachowały się fotografie z początku lat pięćdziesiątych ukazujące zmęczonego, mocno już postarzałego pisarza (choć miał dopiero pięćdziesiąt kilka lat) w roboczym kombinezonie, w roboczych chodakach, z beretem na głowie, opartego o stos kolejowych podkładów albo w nieokreślonych miejscach pracy, na polu, lecz czytającego książkę⁴. Tragiczny rok 1956 spędził poza Budapesztem, co prawdopodobnie uchroniło go przed późniejszymi prześladowaniami, a może przed gorszym losem, który spotkał wielu patriotów po sowieckim najeździe. W tym czasie powstały jego kolejne tłumaczenia z sanskrytu, hebrajskiego, greki. Hamvas nadal szkicował rozprawy o kabale, o filozofii zen i sufizmie. W latach 1959-1966 napisał powieść *Patmos (Patmosz)*, jak uważa krytyka, jego główne dzieło. Nieuznawany, zakazywany jako autor, żyjąc w biedzie, zmarł w roku 1968. Dwadzieścia lat później rozpocznie się okres ponownego odkrywania na Węgrzech i w świecie dzieła Béli Hamvasa. Zostanie uznany za jednego z najbardziej płodnych i oryginalnych twórców węgierskich pierwszej połowy XX wieku.

Jakkolwiek duchową tradycją Hamvasa było w swoisty sposób rozumiane chrześcijaństwo, zgłębiał on w oryginale również inne tradycje kultury i literatury. Przejmował wiele ze wschodnich tradycji myślenia. Był filozofem, historykiem światowej filozofii, a także historykiem idei. Nie stworzył jednoznacznie pojętego systemu filozoficznego, nie dążył do jednego, uniwersalnego układu

⁴ *Hamvas Béla művei*, www.hamvasbela.uw.hu (dostęp: 15.05.2018).

myślowego, wyjaśniającego złożoność świata. Uważał formalizm i przesadną systemowość za cechy myślenia ograniczające nie tylko intelektualnie. W jego opinii czysto formalne systemy dają pozory poznania. Ich nadrzędną cechą jest zastępowanie rzeczywistości jako takiej conceptami, a one same to ekrany, na które można rzutować dowolnie wymyślony obraz świata. Mówiąc językiem bardziej współczesnym, systemowość pozbawiona duchowości to zmowa kłamców, dająca przyzwolenie na wszelkie nadużycia, nie tylko intelektualne. Poza tym wszystkim Hamvas był filozofem, który wiele zawdzięczał epikurejczykom i stoikom, a potem także niektórym świętym Kościoła zachodniego, alchemikom i hermetyzmowi, a w czasach późniejszych mistykowi Jakubowi Böhme, zaś potem nowożytnym filozofom Arturowi Schopenhauerowi, Henrykowi Bergsonowi oraz Fryderykowi Nietzsche. Bergsonowi zawdzięczał radość istnienia i świadomość siły życia, Nietzsche natomiast akceptację nieformalnych stylów uprawiania filozofii i jego umiłowanie dionizyjskich źródeł kultury. Fenomenologia Hamvasa może mieć rodowód schopenhauerowski. U tych mędrców cenił ich podziw skierowany w stronę wina. Filozofii nie można oddzielać od życia, od codziennych doznań, od korzeni i od natury – twierdzili, każdy na swój sposób Schopenhauer, Bergson i Nietzsche. Za nimi podążał również Béla Hamvas.

3.

Książeczkę *A bor filozófiája* napisał Hamvas przemyślnie i w konkretnym celu. Jest niej polemika z przedstawicielami wszelkiej maści doktryn ateistycznych, a biorąc pod uwagę czas, w którym powstało to dziełko, z nazizmem, marksizmem, leninizmem i wszelkimi jego odmianami, wsadzonymi przez autora do jednej skrzyni z napisem – ateizm. Przy czym nie chodzi tu o spór religijny, a już najmniej teologiczny. Pod pozorem polemiki z materialistycznym ateizmem, a zwłaszcza z jego „czarną sektą” – pietyzmem, podejmuje Hamvas dyskusję światopoglądową i egzystencjalną dotyczącą istoty współczesnych mu czasów. *Filozofia wina* to spór nie o religię, o takie czy inne przejawy boskości lub o formę wyznawania wiary. To spór o życie i jego społeczne wartości, spór o wolność.

Kim są ateści?

Jak powszechnie wiadomo, ateści są ludźmi zapalczywymi, gwałtownie reagują na teksty Bogu poświęcone i o Bogu mówiące. [...] ateści wcale nie są ludźmi areligijnymi, ponieważ takich ludzi nie ma na świecie. To może brzmi paradoksalnie, ale uważam ateistów wręcz za bigotów. [...] Święconą wodę stanowi dla ateistów materia, a świętym jest dla nich Einstein. Ateistyczna bigoteria nazywa się materializmem i opiera się

na trzech dogmatach: człowiek nie ma duszy, człowiek pochodzi od zwierzęcia, istnieje tylko życie doczesne. Wynika z tego, że ateści się po prostu potwornie boją Pana Boga (13-14⁵).

Tymczasem materia pozbawiona ducha, czyli sensu, jest masą, z której każdy bigot może uformować dowolny kształt. Będzie on jednak ubogi, albowiem to świat ducha nadaje materii wartość. „Świat ducha jest wspianiały, bogaty, nie można go utracić, zubożyć. Można go zawsze odzyskać na nowo, nie uciekając się do cudu” (15).

Jeszcze gorzej ocenia Hamvas pietystów.

Zwyczajny materialista, godny jest tylko najwyższego pożałowania, pietysta jest takim samym bezbożnikiem, tyle że z wyrzutami sumienia, więc stroi się w pozory prawdziwej wiary. Wyznawca pietyzmu głosi idee życia o chlebie i wodzie, ukrywa kobiece kształty pod zgrzebnymi sukniemi, nie pozwala na śmiech i nawet słońce zasłoniłby kirem. Jest abstynentem, wszystko traktuje ze śmiertelną powagą (15-16).

Pietystą był zapewne Adolf Hitler, wegetarianin, odrzucający alkohol, człowiek zakłamanym, pruderyjnym i pełnym kompleksów. Fanatyczny i obłudny ascetyzm wodza bolszewickiej rewolucji Lenina jest przykładem pietyzmu, którego oczywiście Hamvas nie ośmielił się przywołać, ale który narzucał się z nieubłaganą logiką. Jego nieudolnym naśladowcą, choćby pod względem formy, jest, w okresie powstawania eseju, równie przemilczany Józef Stalin. Chociaż autor nie przywołuje nazwisk, jego oponent, marksista G. Lukács (Lukasz?, ach ten Haszek!) dobrze zrozumiał, że Hamvas nie pisze o filozoficznej abstrakcji, lecz, że głosząc kult życia, zmysłów, uczuć, apologię świata ducha, a szerzej poglądy antyfundamentalistyczne, uderza w zimny, nasączony twardeymi kompleksami, fałszywy mit rygorystyczności, któremu również sprzyjał doktrynalny komunizm. Wino, jako symbol zmysłowości i boskiego natchnienia, jest całkowitym zaprzeczeniem, co do istoty, ascezy, za którą czaiło się wyuzdanie, nurzanie się w zbrodni, pijaństwie, obżarstwie, w seksie. Więc tu jest punkt wyjścia, oznaczający szacunek dla płodnej natury i otwartego, uczciwego, ale napełnionego zmysłowym odczuciem życia. Hamvas pisze w pewnym momencie, iż zastępuje Boga „pojęciem błogiej sytości, mając na myśli smak i zapach świątecznej szynki” (16). Z takim pojęciem Boga, który jest pełnią zmysłów, który jest powszechnym dobrem w znaczeniu duchowym i materialnym, który jest smakiem, obrazem sytości, dobro-bytu, Hamvas

⁵ Wszystkie cytaty podaję za wydaniem: B. Hamvas, *Filozofia wina*, przeł. T. Olszański, Warszawa 2001, numery stron w nawiasach za cytowanym fragmentem.

zmieściłby się w towarzystwie innych filozofów życia, choć również w kompanii przesiadującej „Pod Kielichem” (z wyjątkiem prowokatora Breitschneidera, aczkolwiek i ten nie unikał znanych ludziom przyjemności). Tu pojawia się słynne spostrzeżenie Hamvasa – Bóg jest przyjemnością, nawet dobrze sporządzoną, świąteczną szynką! Niedaleko stąd do tych, którzy od wieków chwalili swojego Boga pieśnią, tańcem, dobrym jadłem, radością. Skoro Bóg jest w zmysłach, nie może go zabraknąć w winie. Wino jest zaprzeczeniem fałszywej ascezy, niepotrzebnych wyrzeczeń, dzielenia świata na lepszych i gorszych. Wino jest znakiem jedności w najgłębszym, metafizycznym znaczeniu. To znaczenie bierze Hamvas z najważniejszego zdania Szmaragdowej Tablicy, które skreślił Hermes Trismegistos, mówiącego, że wszystko jest jednością i, choć tak różne w kształcie oraz pochodzeniu, zawiera się w jednym. Pozostaje wieczną jednością i całością. Jak Bóg. Oczywiście podkreślamy, iż Hamvas nie pisze traktatu religijnego, ale szczególny traktat metafizyczno-enologiczny. Jego celem zewnętrznym jest polemika ze stylem życia wszelkiej maści „ateistów” poprzez analizę ich stosunku do istoty wina, które wyraża ideę jedności materii i ducha. Celem głębszym jest zastanowienie się, w jaki sposób wino, owoc boskiego i ludzkiego geniuszu, potwierdza jedność świata, ukazując zarazem swoją niebywałą różnorodność, bogactwo, zmysłowość, mądrość wreszcie, braną nie z ksiąg, ale z boskiego erygowania natury. „A zatem pierwsza część będzie traktowała o winie jako o czymś nadprzyrodzonym. Druga część mówić będzie o winie jako o rzeczy zwyczajnej, naturalnej – o winnych szczepach, gatunkach winorośli i rodzajach win, wzajemnej zależności gleby, wody i wina [...] Część trzecia to już smakowanie wina, celebrowanie tej czynności. [...] Mówić będziemy o związkach wina i odpoczynku, wina i kąpieli, wina i snu, wina i miłości” (17-18). Zewnętrznie Hamvas daleko odszedł od polemiki z sowieckim pseudoascetą czy faszystowskim pietystą. Wewnętrznie jednak wciąż ma go na oku, śledzi i kontroluje, ale zarazem tworzy antytezy jego materialistycznego światopoglądu oraz stylu życia. Trzy rozdziały jego traktatu uderzają w trzy dogmaty autorytarnej myśli, gdzie nie widać refleksji o tym, co kształtuje pierwotną materię (metafizyka wina), gdzie zapomina się, że boska natura i odwieczna kultura są silniejsze od płytkiej ideologii (kultura wina) oraz gdzie zakazuje się autentycznej radości życia (ceremonia wina). Nie musimy jednak traktować dziełka Hamvasa zbyt prezentystycznie. Polemika z komunizmem to aspekt zewnętrzny i, być może, nie najważniejszy. Natomiast głębokie poczucie sensu życia, jakie osiągnął człowiek poprzez wytworzenie kultury wina, jest wartością samą w sobie, odrębną i ponadczasową. Na tej wartości należałoby się skupić przede wszystkim.

Bardzo trudno od razu ogarnąć rozrzucone wątki pierwszego rozdziału *Filozofii wina* zatytułowanego *Metafizyka wina*. Pierwszy wątek uwypukla traktowanie poznawania zmysłowego przez usta jako najbardziej pierwotnego. „Usta to nasz najważniejszy kontakt ze światem” – pisze Hamvas. A wcześniej zaznacza:

Świat ust, suma doznań poprzez zmysł smaku jest znacznie bardziej bezpośrednia, bliższa rzeczywistości niż poprzez świat wzroku, słuchu, a nawet dotyku. Z tego właśnie względu istnieje głęboka więź między jedzeniem, spożywaniem a między poznaniem, jak to określił kiedyś Novalis (21).

Usta to metonimia mowy, a także symbol okazywania emocji (np. całowanie, smakowanie innego człowieka). To narząd służący do rozpoznawania bogactwa pożywienia i napojów, jak również związków ze światem zewnętrznym (np. śpiew, oddychanie). Z tych porównań filozof wyprowadza typologię poznawanych przez usta płynów ciepłych (woda, oliwa, wino), neutralnych (krew) i zimnych (herbata, kawa, piwo, mleko). Jakkolwiek dyskusyjna jest to typologia, naśladująca nie do końca sprawdzone podziały alchemiczne, Hamvas nie pozostawia wątpliwości, że zróżnicowanie natury płynów ma ścisły związek w jego myśli z układem planet, dni tygodnia, esencjalną (i quasi-muzyczną) wartością wybranych znaków pisma, kolorów, metali i liczb. Każdy związek jest potwierdzony po siedmiokroć, jak nakazuje kabała. Krew, piwo, woda, herbata/kawa, mleko, oliwa, wino odpowiadają w kolejności planetom, które mają największy wpływ na Ziemię, a zatem również na człowieka: Słońce, Księżyc, Merkury, Mars, Wenus, Jowisz, Saturn. Ustawia je Hamvas w porządku dni tygodnia, od niedzieli poczynając, na sobocie kończąc. Przypisuje im brzmienie hebrajskich liter (kabalista ceni kreatorską wartość brzmienia): *a, c, f, g, e, d, h*. Każda litera ma siłę odrębnego brzmienia, które charakteryzuje rzecz, jakiej dotyczy. Potem następują kolory i walor: czerwony, biały, żółty, fioletowy, zielony, niebieski i czarny (nie kolor, ale Hamvas nie myśli jak malarz, lecz jak alchemik). Przypisuje wyodrębnionym płynom wybrane metale i stopy metali: złoto, srebro, rtęć, żelazo, miedź, cyna, ołów. Wreszcie szereguje cyfry: 1, 2, 7, 4, 5, 6, 3. One również posiadają sens duchowy i aspekt materialny. Wino posiada zatem następujące właściwości: kieruje nim Saturn, najpełniej działa w sobotę, wybrzmiewa jako dźwięk *h*, jego barwą jest czerń, metalem ołów, liczbą trzy. Są to symbole wyjaśniające ważny porządek rzeczy. „A całość jest niczym innym jak uporządkowaniem procesu stworzenia świata” (26). Świat jest różnorodny, jak mawiał Heraklit – *hen panta einai*. Zgodnie z kabałą Hamvas interpretuje ten stan następująco:

Tylko rozgardiasz różnicę, tak naprawdę każda rzecz jest coraz to innym przejawem jedności. Maską. Wszystko, co mogę zobaczyć lub usłyszeć, zjeść lub wypić, co mogę przemyśleć i czego mogę dotknąć, wszystko jest hieratyczną maską jedynej Jedności (s. 27). Wino zatem również jest hieratyczną maską. [...] Ktoś, kryje się za nią. Ktoś, kto dysponuje nieograniczoną liczbą masek i kto w każdej chwili może przywdziać maskę Merkurego, maskę ze złota, ukryć się może za każdym symbolem, może być księgą, mową, śmiechem czy choćby pieczonym gołąbkim (27).

Hieratyczna maska kryje metafizyczną jedność uwzględnioną w boskim planie tłumaczącym wzajemną zależność materii oraz ducha. Można powiedzieć za hermetystami, co Hamvas czyni niejednokrotnie: „wszystko jest jednością, a zatem wszystko jest we wszystkim” (27). Najbardziej uświadamiamy to sobie, pisze filozof, kiedy kosztujemy życie zmysłami, gdy obcujemy z drugim człowiekiem i rozwiązujemy zagadkę hieratycznej maski, którą jest wino. Hamvas walczy z abstrakcją, z teoretyczną wykładnią istnienia, ze scjentyistami, ateistami, pietystami, ascetami, purytanami, mizantropami, mizoginami i wszystkimi pozostałymi „ludźmi abstrakcyjnymi”, którzy nie wierzą w życie.

Scjentystą nie warto w ogóle się zajmować. Ze swoimi uprzedzeniami i wiarą w zaborony jest w sumie niewinnym człowiekiem. Wobec purytanina należy być niezmiernie ostrożnym. Ja uważam, że dla takiego człowieka istnieje tylko jedno, jedyne lekarstwo: wino. Podobnie jak dla pietysty. Bo też purytanin jest pietystą, a nawet terrorystą. Pietysta jest purytaninem, który łąsi się, skomle, wywraca oczami i przypochlebia się. W tajemnicy zbiera obsceniczne rysunki, w tajemnicy pije wódkę, choć ma świadomość grzechu, wreszcie popada w sytuację bez wyjścia. Pietysta żyje w taki sposób, że nawet ściany jego domu płoną ze wstydu (31-32).

Ściany domu ludzi abstrakcyjnych i w dodatku pełnych hipokryzji są umazane grzechem. Zło panoszy się w ludzkich umysłach. Ale wtedy:

Mamy wino! To wino przynosi ukojenie. Możemy przeto uporać się z tym przeklętym szokiem. Wino przywraca nam autentyczne życie, raj; wskazuje, dokąd dotrzemy świętując koniec świata. Ów most między pierwszym a ostatnim dniem życia człowiek może przejść tylko w ekstazie. A tą ekstazą jest wino (35).

Smaki życia, egzystencjalne kiperstwo, to doznanie szynki, sałaty, chleba, owoców i wina, czyli podstawowych jakości, których nie możemy zamknąć tylko we własnym świecie. Narrator *Metafizyki wina* jest kiperem wszystkiego, co ludzkie. Z kolei główna postać drugiego rozdziału *Natura wina* to jego wytwórca, znawca, geograf, historyk – enolog. W rozdziale trzecim *Ceremonia wina* królować będzie *sommelier* albo jeszcze lepiej *catavinos*. To miłe hiszpańskie słowo pozwala przenieść wyobraźnię na Półwysep Iberyjski, gdzie wino

próbuję się w *catavino* (rodzaj małego kieliszka) i obowiązkowo w połączeniu z degustacją sera, szynki, świeżych owoców. Kiper ocenia wewnętrzne, smakowe i wizualne walory wina, enolog bada jego historię i je produkuje, *sommeliers* i *catavinos* dają możliwość uczynienia z tych procederów ceremonii, rytuału. Maską, hieratyczną maską zamienia się tu w radosny i plastyczny teatr życia.

Hamvas jako enologiczny autor katalogu winnych trunków jest pochłonięty wyjaśnieniem ich ogólnej istoty w zależności od regionu i temperamentu ludzi. Narody wina, skupione na południu Europy, „rzadko mają ambicje zbawiania świata czy wpływania na losy dziejów za pomocą karabinu bądź pałki. Bo wino chroni przed takimi zakusami” (47) – pisze. Są raczej zapatrzone w mit złotego wieku. „Wynika to z najistotniejszych twórczych właściwości wina, swoistej esencji świata idyllicznego” (47). W stosunku do win węgierskich Hamvas prowadzi własną klasyfikację, w której współlistnieją pierwiastki materialne oraz idealistyczne. Wymienia wina górskie i nizinne, jasnowłose i ciemnowłose, męskie i damskie, wina soprany, alty, barytony, basy, wina symfonie. Na własny użytek rozróżnia także wina solarne, lunarne i astralne. „Jest wino logiczne i mistyczne, wizualne i akustyczne, płynące na lewo i z lewa na prawo. I tak dalej, i tak dalej w nieskończoność” (49). Szczególną uwagę poświęca winu z góry Somló (431 m n.p.m. w regionie Veszprém), gdyż winorośl ta wzrasta na wulkanicznej glebie posiadającej magiczne własności. Powstające tam białe wino, rywalizujące z tokajem, przepisywano jako lekarstwo w dawnych farmakopeach (np. *Vinum Somlaianum omni tempore sanum*). Według starego przekonania picie wina z Somló zapewniało obfitość potomków (*a nászészakák bora*, czyli jakby „nocne wino godowe”). Hamvas pisze pean na cześć tego wina:

[...] wino z Somló jest solarnym barytonem, a będąc jednocześnie symfonicznym, jasnowłosym męskim trunkiem zawiera też stężone spirytualne aromaty dane mu przez Stwórcę! I chociaż uważam także, iż wszystkie wina są towarzyskie i najlepiej im w dużym gronie, to jednak wino z Somló jest również napojem samotności. To wino, nasycone niezwykle oszałamiającymi aromatami, należy pić w głębokiej ciszy, w samotności. Chciałbym dodać jeszcze jedno: wszystkie poważniejsze wina górskie odpowiadają raczej dojrzałym mężczyznom po czterdziestce, a nie płochym młodzieży, ale wino z Somló jest po prostu winem starców. Jest winem mędrców, ludzi, którzy posiadli najważniejszą życiową wiedzę – pogodę ducha (49-50).

Potem zaś dodaje coś, co mógłby powiedzieć Szwejk, wprowadzając mniejszymi słowami i po dwóch kufkach piwa: „Oszałamiające wino z Somló pozwoliło mi być jak najbliżej owej wielkiej pogody ducha, mądrości oraz stanu niezwykłego odurzenia, dzięki któremu powstał ten świat” (50). Oznacza to, że

stan „pogody ducha”, „mądrości”, „niezwykłego odurzenia” można osiągać, co najmniej, na dwa sposoby i żaden z nich nie wydaje się lepszy. Jednak piwo to napój zimny, a wino gorący, a więc drogi dochodzenia do stanu błogosławionej równowagi ducha oraz ciała można zalecać równolegle bądź naprzemiennie. Hamvas nie byłby prawdziwym koneserem, jakby wziętym z *À rebours* Jorisa-Karla Huysmansa, gdyby nie wplątał w swoją koncepcję świata (jedności przepojonej winem) – kobiety i drogich kamieni. Długo porównuje wino z kobietą i drogimi kamieniami. Pisze wówczas o „anatomii rozkoszy” polegającej na alchemicznej zamianie istoty wina w kobiecość, a tej w naturę drogich kamieni oraz odwrotnie. Paralelizm i naprzemiennosc doświadczeń nie walczą tu z sobą. Tworzą właściwy i niepowtarzalny układ odniesień w miłosnym zapętleniu.

Główną zasadą mojej anatomii rozkoszy jest miłość. Wino jest płynną miłością, drogic kamienie skryształizowaną miłością, a kobieta żywym wcieleniem miłości. Jeśli dodam do tego jeszcze kwiaty i muzykę, wówczas miłość będzie mieniła się kolorami, będzie śpiewała i pachniała, będę mógł ją chłonać, zjeść, wypić (53).

Hamvas pisze tak, jakby miał powieść Huysmansa pod poduszką albo w zasięgu wzroku. Tu ucieka od proletariackiego i plebejskiego ducha powieści Haszka w kierunku uduchowień dekadentkich i dostępnych zapewne nielicznym w trudnym, powojennym czasie. Kłania się oczywiście tradycja środkowo-europejskich dekadentów, takich jak węgierski dandys Endre Ady, czeski schyłkowiec Jiří Karasek ze Lvovic, szalony, polski tęgopij Stanisław Przybyszewski czy unoszony na falach alkoholowego odurzenia rosyjski fantast Andriej Biełyj oraz wielu innych malarzy pióra, zdolnych ponowić huysmansowską synestezję, zanurzoną w tajemnicach alchemii wina.

Alchemicy powiadają, że drogic kamienie są czystymi duchami z okresu powstawania świata, są aniołami, ale kiedy człowiek popełnił grzech pierworodny, spowodował przemianę aniołów w kamienie. Zachowały one jednak swoją błyszczącą czystość, nawet pod postacią kamieni. Powyższa teoria pokrywa się z moją ideą, że w winorośli oraz winie zaklęte są duchy (54).

Wino jako istota boska bywa też dziełem Szatana. Hamvas wspomina bardzo wydatny szczerp winorośli *nova* i przypisuje jego obrzydliwe cechy złośliwości diabelskiej. Dodaje:

Wino również musi mieć swoje smrodliwe piekło. I to właśnie ty jesteś piekielnym nasieniem. Twoim duchem jest wiedźma! Twoim drogim kamieniem – szczawiany. Kiedy kwitniesz, cuchniesz amoniakiem i ściągasz muchy! Tyś winogronem ateistów! (55).

Nie było w enologicznej literaturze większej odrazy do wina sfałszowanego mocą złego ducha albo mocą złej woli ludzkiej. *Filozofia wina* jest traktatem przeciwko fałszowaniu wina (to jakby fałszować życie) przez człowieka z powodu chciwości, hysterii, złej woli, nienawiści do świata i ludzi. Jest również traktatem przeciwko niszczeniu woli i radości życia skondensowanemu w postępowaniu pietystów. Najwspanialszym przewodnikiem po węgierskich winach jest fragment drugiego rozdziału zatytułowany *Szkic katalogu win*. Trudno go streścić, należałoby właściwie zacytować tekst w całości, by nie uronić żadnego szczegółu z zakresu geografii, znajomości gleby i mikroklimatu, wiedzy o społecznościach spożywających wino, wreszcie historii poszczególnych szczepów i gatunków. To prawdziwy traktat o duchowej i społecznej istocie wina, jakiego nie ma żadna enologiczna literatura w Europie Środkowej.

Jednak napisanie wielkiej księgi win przerosło ówczesne możliwości Hamvasa, wymagało bowiem przygotowania nie tylko erudycyjnego. Dla autora taki traktat był również szczególnym aktem moralnym, do którego prowadzić mógł tylko zestaw cnót czyniących życie niemal idealnym. Warto docenić skromność Hamvasa wobec tak wysoko postawionych wymagań. Zaczął od siebie. Zatem do wielkiego traktatu potrzebna jest nie tylko wiedza i czystość myśli, ale również pogoda ducha, wyrozumiałość, a przede wszystkim mądrość płynąca z harmonii różnych doświadczeń, z życia spełnionego, choć być może niełatwego. Kwaśny, gorzki, mizantropiczny typ człowieka, pełnego żalu i pretensji do świata, nie sprostą zadaniu. Tu naprawdę potrzebne jest uczucie.

Mam nadzieję, że będę żył długo i że nie zabiorę ze sobą na tamten świat rękopisu, przemyconego w tylnej kieszeni spodni. Mam też nadzieję, że nie będę zazdrościł nikomu smakowitych kąsków i pięknych kobiet. Nie będzie mnie dręczyła nienawiść, nie będę miał żadnych długów i nie będę rozpamiętywał niewykorzystanych szans. I dopiero wówczas będę mógł napisać wielką księgę win, kompletny katalog smaków, bukietów, eterycznych olejków, drogich kamieni, kobiet, okolic i regionów. I do każdego wina dobiorę odpowiednie jądło, najlepszą porę roku, a nawet porę dnia, znajdę właściwą muzykę i kojarzącą się z muzyką poezję (56).

Podejście całościowe, integralne, wiążące wino z najlepszymi sferami doznań, wymagające specjalnych kwalifikacji moralnych, tam gdzie byle kto, na przykład człek powierzchowny, kłótlivy i uwikłany w życiowe brudy, się nie dostanie, kształtuje podstawową perspektywę, z jakiej Hamvas spogląda na wino. W jego widzeniu wino stanowi ważny element społecznego rytuału, jest składnikiem niecodziennej magii i filozofii meta-fizycznej.

Geografię wina wiąże autor z obyczajem, porą roku i dnia, a także rodzajem jądła i towarzystwa. Nie są to opisy i historie obojętne. To prawdziwe małe

librottiglie, w których autor zawiera opowieść o mikrogeografii wina, o ludziach, ich potrzebach, a także wymaganiach, jakie wino stawia pijącemu. Trzeba się nad nimi zastanowić, ponieważ Hamvas wydobywa określone psychologiczne aspekty zarówno samego trunku, jak też sytuacji, w jakiej znajduje się człowiek go spożywający. Odróżnia wina piaszczyste i górskie, charakteryzuje usposobienie ludzi z takimi winami obcujących. Wyodrębnia wina pite do fasolki szparagowej lub do tłustych potraw. Spożywane w licznym towarzystwie i samotnie. Męskie i kobiece. Lecznicze i podniecające. Rozleniwiające i heroiczne: „Kiedy piję wino z Egeru, natychmiast zaczynam śnić o wielkich i heroicznych czynach” (63) pisze i każdy Węgier wie, iż w ten sposób nawiązuje do przeszłości i znanej historycznej powieści *Gwiazdy Egeru (Egri csillagok)* Gézy Gárdonyiego z roku 1899. Opisana w niej wieloletnia obrona Egeru w XVI wieku przed Turkami jest dla Węgrów tym, czym dla wielu Polaków obrona Częstochowy przed Szwedami, uwieczniona piórem Henryka Sienkiewicza. To element węgierskiej narodowej świadomości.

Hamvas swoją opowieść o winach węgierskich zaczyna od win produkowanych na Wielkiej Nizinie Węgierskiej, w okolicach Kecskemét, ogarnia następnie wszelkie tereny płaskie, potem skupia się na winach górskich, a spośród tych wydobywa na plan pierwszy wina z regionu Hegyalja, ale głównie okolic Villányi i przede wszystkim wina z Somló.

Jeśli zobaczysz w knajpie umęczonego przez domową wiedźmę człowieka, to na pewno będzie pił jedno z tych „piaszczystych” win, podobnie jak student, czy w ogóle młody człowiek, pogrążony w kłopotach typowych dla jego wieku. [...] Wina z górzystych stron są lekiem na ciężkie schorzenia. Należy pić je wtedy, kiedy człowiek zmaga się z ciężkimi grzechami, gdy chce za wszelką cenę pokonać bezsilność i rozpacz (58).

Hamvas snuje porównania win do wyrafinowanych zjawisk natury i kultury, psychologii i materii. W każdym gatunku wina znajduje wyjątkową cechę, która je wyróżnia spośród innych. Nie lekceważy pijących wina, również tych, którzy je piją poza sferą wystawnych bali i rautów:

Podkreślam, oczywiście, że o winach pijanych w karczmach czy gospodach nie wyrażam się lekceważąco. Wprost przeciwnie, uważam karczmę za jedną z ważniejszych instytucji naszej cywilizacji, znacznie ważniejszą niż na przykład parlament. W jednym miejscu człowieka ranią, w drugim leczą (58).

Te słowa w duchu swoim są bliskie Haszkowej filozofii człowieka, która spełnia się w towarzystwie leczniczo działającej kompanii przyjaciół, a unika trującej atmosfery podłości, płynącej z niejednego parlamentu, tak ówczesznie, w latach pięćdziesiątych, jak i dzisiaj.

Swój wykład o ceremonii wina zaczyna ponownie od uwag na temat koegzystencji smaków, które porównuje do harmonii dźwięków w muzyce. Wino bowiem, jeśli nie jest samo, a towarzyszy mu jedzenie oraz tytoń, to przecież wyrafinowana kompozycja podnosząca bogactwo doznań. W tej harmonii Hamvas dostrzega smaki podstawowe, by tak rzec będące istotą węgierskości: „Najprostszym dodatkiem do wina jest wędzona słonina z chlebem i zieloną papryką. [...] To fundament” (67-68). W innym miejscu wspomina owoce morza, a przede wszystkim: „skumbrie lub dwie garście *mille in bocca*, oliwki, bochen bielutkiego chleba i kawałek sera” (68). Potrawy do trunków należy dobierać wedle osi: słone – kwaśne, słodkie – gorzkie. Poza rybami, które jego zdaniem są pożywieniem podnoszącym smak wina, Hamvas podkreśla wartość dobrej wieprzowiny, świeżej, pieczonej lub wędzonej. Kilkakrotnie powraca do ceremonii świniobicia, które bywało na Węgrzech okazją do wielkiego obżarstwa, niemalże przypominającego średniowieczny karnawał. „Świniobicie na Węgrzech [...] to wspaniałe wspólne smażenie mięsiwa, wątroby, skrawków głowizny, podrobów i chrząstek; po usmażeniu należy wszystko dobrze posolić i z pajdą chleba oraz marynowaną papryką prosto do ust. I wtedy popić winem” (70).

Przypomina się znakomity i jakże podobny w swojej skuteczności wywoływania łaknienia opis świniobicia w *Postrzyżynach* Bohumila Hrabala, zakończony szaleńczą gonitwą i zabawą. Z jedną wszakże różnicą. Bohaterowie powieści czeskiej popijają ten zamach na życie zwierzęcia piwem. W utworach polskich, może nie mniej smakowicie, ale za to bardziej krwawo i katartycznie, protagoniści doprawiają smak i oczyszczają swoje kiszki samogonem: *Przyjdź jak najprędzej* Tymoteusza Karpowicza, *Widnokrąg* Wiesława Myśliwskiego, *Stół* Pawła Huelle, *Drach* Szczepana Twardocha. Na temat różnic odnoszących się do treści zabijania i obrazu jedzenia mięsa, wynikających z odmiennych obyczajów, religijnych wyznań czy psychologii obcowania ze zwierzętami, można by napisać osobną rozprawę. Wino, piwo, samogon pozwalają przełamać strach przed zadawaniem śmierci i czynią ją mniej bolesną, także w sensie etycznym, bo odpowiedzialność jest wówczas zazwyczaj zbiorowa. Podobnie jak potem wspólne zjedanie. Hamvas pomija etyczne aspekty zabijania zwierząt. Skupia się na efekcie, gdyż – podobnie jak przy produkcji wina – nie interesują go środki prowadzące do celu, czyli jedzenia i picia. W każdym razie wieprzowina jest na szczycie piramidy mięs zazwyczaj spożywanych przez Węgrów podczas degustacji różnych gatunków wina – zauważa Hamvas. Zapewne ma na myśli połędwicę lub szynkę mangalicy, włochatej, węgierskiej świni, której mięso ma jakoby własności lecznicze. Następna w kolejności lokuje się gęś z pieczonymi jabłkami. A potem? „Rzadziej podawanym, ale genialnym podkładem pod wino

jest szpikowana słoniną sarnina bądź młody dzik. Zwłaszcza polecam dzika. *Garnie* obojętne, ale ja wysoko cenię podsmażone na złoto łazanki. Do takiego dania można pić w nieskończoność również bardziej wymagające wina, dorgocsejskie i tihzańskie” (71). W kwestii przystawek i deseru filozof długo rozwodzi się nad francuskim ciastem nadziewanym mielonymi mięsami (tylko męskie grono uczestników), a potem nad ciastami, które są gotowane albo pieczone, a także słone i słodkie. Ze słonych wyróżnia między innymi makarony, łazanki z kapustą, łazanki zapiekane z szynką, kopytka ziemniaczane, polane sosem beszamelowym albo tatarskim. Tu już potrzebny jest stary burgund albo i mocne porto – dodaje. Wśród słodkich ciast „szczególnie sprawdza się kruche ciasto na maśle oraz biszkopt” (72). Po zjedzeniu wystawnego obiadu i wypiciu kilku odpowiednich do potraw rodzajów win, Hamvas nie zapomina o tytoniu. Dziś może to brzmieć anachronicznie, ale według autora, po niebudzącym wątpliwości posiłku nieocenione będzie kubańskie cygaro typu hawana, potem mocne papierosy albańskie, lżejsze greckie lub serbskie cygaretki. Mając na uwadze osamotnionych z konieczności, Hamvas dorzuca kolejną wskazówkę: „Przy samotnym popijaniu należy palić fajkę” (74). I tu następuje miniwykład o gatunkach tytoniu odpowiednich do wybranych gatunków wina. Palenie tytoniu jest zwieńczeniem posiłku, co należałoby uregulować odpowiednimi rozporządzeniami – twierdzi – albowiem współczesne rządy w ogóle nie doceniają finalnego momentu spożywania, zaspokojenia ostatniego popędu poprzez przyswojenie nikotyny. Tego jednak Hamvas nie oczekuje od rządzących ascetów, choć nie unika żadnej okazji, by wbić im jakąś szpilę.

Picie win, choć powszechne i przez autora zalecane, nie daje Hamvasowi asumptu do rozważań o opilstwie czy upadku obyczajów. Przeciwnie, wino jest lekarstwem dla duszy i ciała. Picie wina ma więcej wspólnego z miłością i nie powinno być pretekstem do bezrozumnego pijaństwa. Miłość ma z kolei zaskakująco wiele wspólnego z geografją. Człowiek Południa kocha ludzi i wino, tańczy, wyraża swoją radość, pijąc. Człowiek Północy, zamroczony wódką, często pograża się w ciemnej nienawiści, upada na duchu. „Pierwszy krąży, drugi się czołga. Tak właśnie wygląda różnica między narodami wina a narodami wódki, wyrażająca się nie tylko w ruchach, ale i w sposobie myślenia, uczuciach i stylu życia. I taka jest różnica między ludźmi żyjącymi w cieniu muz a barbarzyńcami” (77). Nie bądźmy pedantami, porzućmy ateizm, czyli wszelaki puryzm, jakże obcy także Bogu, czego nie dostrzegają w imię wspólnych i naturalnych wartości – sugeruje Hamvas. Wino w naturalny sposób wspiera godność, a to znaczy, że wódka spożyta w nadmiarze zazwyczaj upodla, barbaryzuje. Mądrość nie polega na upodleniu się poprzez alkohol. Dlatego podczas picia wina niepotrzebne są jakiegokolwiek ograniczenia poza własną godnością.

„Niech wino określa pojemność kielichów, a nie kieliszki ilość wina” (80). Celem wina jest przecież obcowanie zbiorowe z Bogiem, poprzez smaki, kształty, zapachy, miłosne doznania. Celem jest także odczuwanie jedności z tym, co pozornie wydaje się różne, a to przede wszystkim dotyczy ludzi.

W towarzystwie dwudziestu-trzydziestu osób, czyli w większym towarzystwie, należy sięgać po lekkie wino z gleb piaszczystych, sfery artystyczne niech popijają wino z okolic Csopek i Arács. W małej grupie smakować będzie wino z Gyöngyös, a dwóm-trzem osobom rekomenduję wina badacsońskie, zakochanym – wina z Szekszárd, a przyjaciołom – bardzo stare wino, i to w małych kieliszkach, żeby często mogli się nimi stukać (81).

„A nade wszystko – nie zabraniaj sobie miłości. I wina” (83). Pij wszędzie, byleś się dobrze czuł i miał ochotę na miłość. Byleś ogarniał swoim uczuciem świat i nie pozwalał mu zejść na dno.

Pod żadnym pozorem nie należy włączać tej miłości w okowy pietyzmu i purytanizmu, stosować surowych ocen, wkładać w szczękoscisk morałów. W obłudne potępienie, psychopatyczną pedanterię, histerię bądź fałszywe samouwielbienie (87).

Hamvas nawet pisze o „anatomii upojenia”, który to „stan jest bezgranicznie wyższy od codziennej powszedniości”, albowiem budzi w człowieku wyższe uczucia, inteligencję, a zatem:

właściwe spojrzenie na wszystko, co w życiu piękne, wzniosłe, poważne, czyste, rozkoszne. Jest to stan wyższej trzeźwości. Jest to uwznioślenie, z którego rodziła się – według starożytnych – sztuka, to znaczy muzyka, miłość, filozofia. A także prawdziwa religia. [...] Należy być trzeźwym, a prawdziwie trzeźwy jest ten, który jest odurzony. Odurzony winem (89).

Hamvas podejmuje w ten przewrotny sposób polemikę z materializmem, który według niego jest fałszywą wiedzą i religią opartą na ascetyzmie, purytanizmie, redukcjonizmie, odrzucaniu przyjemności. Tymczasem prawdziwy materializm polega, jego zdaniem, na dostrzeganiu istoty rzeczy, a nie powierzchwni idei w następujący sposób:

[...] ja jestem materialistą, ja we własnej osobie, ponieważ modłę się często do faszerywanej papryki i knedli ze śliwkami, marzę i śnię o zapachu kobiety, przepadam za drogimi kamieniami, żyję w poligamii z wszystkimi gwiazdami, kwiatami oraz uwielbiam wino. Wino! Słyszycie (90).

O materialistach-komunistach mówi z pogardą „beton”. Nic dziwnego, że go przekleli, zmarginalizowali, choć zabić go się nie ośmielili. Pisze Hamvas, że:

Ateizm jest po prostu chorobą. Jest chorobą abstrakcyjnego życia, na którą to chorobę istnieje tylko jedno lekarstwo naturalne. Zakochać się w pierwszej napotkanej pięknej kobiecie, spacerować wśród kwiatów, dużo i smacznie jadać, zanurzyć się w świerkowe lasy, słuchać muzyki, oglądać malarstwo i pić wino, wino, i jeszcze raz wino (91).

Zdemaskowani pietyści, cynicy, faryzeusze to ludzie żyjący w samoograniczeniu, nienawidzący Boga, wolności i miłości. Hamvas daje im klapsa, wybacza i wierzy, że się nawrócą. Jeśli nie w kościele, to wówczas, gdy ujrzą, jak wielkie jest dzieło boskie, a przede wszystkim, przewrotnie, jak potężne jest wino, symbol wolnego ducha, którego tak się obawiają. Epikurejska filozofia Hamvasa była w tamtych czasach wyzwaniem rzuconym zgrzebnemu komunizmowi, który uwięził miliony, oferując im miazmaty i pozory. *Filozofia wina* jest również przekorną wizją życia dostatniego i niegłodnego w ciężkich latach powojennych, wynika z tęsknoty za dawnymi, dobrymi czasami, kiedy wina – i nie tylko wina – było w bród. Traktat jest przewrotnym odwetem wziętym na surowych czasach. Hamvas rzuca im wyzwanie w imię dionizyjskiej radości życia i najlepszych europejskich tradycji. Jego wyznaniem jest wiara w monoteistycznego, wielkiego Stwórcę, niekoniecznie Boga katolików czy protestantów, oznaczająca zarazem odrzucenie bożka małej, pragmatycznej wiary, wynikającej z politycznej koniunktury czy przejściowej metodologii. Hamvas znał filozofię indyjską, chińską, prześwietlał językiem kabalistów trudne kwestie wzajemności materii, powtarzał rytuały alchemików poszukujących Wielkiego Dzieła, *Opus Magnum*. I dochodził do wniosku, że dzieło to jest na wyciągnięcie ręki. Wszędzie więc znajdował rękę Boga-Stwórcy. Odnajdował jego ślady w rysach materii i dokonaniach ducha. Przewrotnie także w winie. *Filozofia wina* jest wymierzona w groźnych, rodzimych materialistów, takich jak ów G. Lukács, hołdujących dziełu niszczenia. Epikurejski ton tej książeczki miał nie pasować do smutku powojennego, do represji i ciemności, jaka zapadła nad Węgrami. Na przekór fałszywej historii, w imię życia.

4.

Czy cokolwiek może wynikać z filozoficzno-literackiej dyskusji między kuflem a kielichem? W dodatku między tak różnymi pisarzami jak Haszek i Hamvas. Pierwszy był radykalnym zwolennikiem piwa i plebejskiej kultury, przyjacielem ludu, skrajnym antyklerykałem o skłonnościach anarchistycznych (o komunizowaniu nie wspomnę). Drugi był apologetą wina, przyjacielem elit i w dodatku człowiekiem wierzącym, a nawet mistykiem. Był erudytą, a klasa jego myślenia lokowała go wśród mędrców epoki. Anarchizm Hamvasa, jeśli w ogóle istniał, wynikał z jego koncepcji życia radosnego, toczącego się poza

ograniczeniami pietyzmu. Przy wszystkich dzielących obu pisarzy różnicach widać, że odrzucali oni metody zorganizowanej przemocy i doktrynerski zapal, wiodący do ogłuchnięcia na nieinstytucjonalne, żywiołowe formy życia. Haszek widział okropne deformacje przede wszystkim w austro-węgierskiej monarchii i Kościele katolickim, Hamvas w doktrynie i działalności państwa komunistycznego (ateistycznego). Przenikliwość w ich odmiennym spojrzeniu na systemy przemocy równa się wierze, dzięki której potrafili ocenić i wykorzystać główne źródło swoich natchnień. Jeśli odnieść te poglądy do czasów nam współczesnych, wyjdzie na to, że obaj mieli po swojemu rację. Nacznynie i jego zawartość okazuje się wtedy mniej istotne, niż to ku czemu się wznosi. I tutaj, przy wszystkich różnicach substancjalnych, spór kufla z kielichem okazuje się pozorny, albowiem wyznawca wina, enolog, zyskuje wsparcie w ceniącym swobodną opowieść i dobre towarzystwo wielbicieli piwa. W wymiarze doczesnym obu pisarzy łączy niechęć wobec scjentyistów, pietystów, ascetów, bigotów, hipokrytów, świętoszków, zakutych łbów, dziewic konsystorskich, zakompleksionych durniów, wierzących w zbawienną rolę chytrej przemocy, a także wobec fałszywych świętych i fałszowanych trunków, wobec uczonych zabijających z pomocą systemów bogactwo świata. Obaj odrzucają dewocję, jakiego by nie była pochodzenia, ośmieszają pychę wynikającą z chwilowego posiadania władzy. Co ważne, w ich twórczości nie znajdujemy postkolonialnego resentymentu, który od tak dawna niszczy wolność ducha w Europie Środkowej. W skomplikowanej, nowożytnej historii tej części Europy nie jest to postawa zbyt często występująca. Lecz już wiemy, że enologia/zythologia środkowoeuropejska uczy nie tylko, jak hodować rośliny i jak je przetwarzać na trunki, lecz że jest w niej materiał na inne dzieje. Wino przechowuje pamięć o utraconej dumie i szcypcie niegdyś szanowanych wolności, o konieczności ciągłej pracy i o uczciwości. Nie przechowuje w swojej enologicznej treści uraz, chęci zemsty czy wręcz nienawiści, które deformują czyste spojrzenie na świat. Wygłoszona przez Hamvasa filozofia wina nie jest li tylko historyjką o hodowli winorośli i spożywaniu produktów jej fermentacji. Esej węgierskiego pisarza okazał się szkicem opisującym dzieje dążenia człowieka do harmonii ze światem i jego Stwórcą. W bardziej historycznym wymiarze jest wyzbytym resentymentu obrazem pożądanego rzeczywistości społecznej i wykładem jej praw. W tej rzeczywistości człowiek, zwrócony do innych, tworzy i kocha; ogarniany przezeń świat okazuje się jednością ducha i materii; a Stwórca musi skojarzyć się z wędzoną szynką podaną na świąteczny stół. Rzecz jasna, podaną do wina z okolic Villanyi lub Somló.

Piotr Łuszczkiewicz

Miasto jako metafora kulturowej (nie)przynależności na przykładzie Kalisza

L iteraturoznawców kształtują spotkania z książkami, ale także z ludźmi je piszącymi. Doświadczenie obu tych przeżyć było dla mnie w przypadku dzieł i osoby Ryszarda K. Przybylskiego ogromne¹. Ledwie zdążyłem przeczytać *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, a już udało mi się usiąść obok autora, który przeszedł ze mną na „ty” i rozbawił podczas nudnawego spotkania organizacyjnego pracowników Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu w sali C2 Collegium Novum. Znajomość literatury emigracyjnej Ryszarda była imponująca, tak samo jego wiedza na temat ponowoczesności, objawiona w książce *Wszystko inne. Szkice o literaturze, sztuce i kulturze współczesnej*. Przez długi czas to była moja Biblia, no, może Nowy Testament literaturoznawstwa. I, wreszcie, rzecz *O tym jak Leopold Tyrmand wałęsał się w świecie kultury popularnej*. Świetna wtedy, na przedprożu nowego wieku, dla miłośników legendarnego pisarza i popkultury. I kapitalna dla mnie także dzisiaj, gdy wałęsam się po mitycznych i realnych przestrzeniach mojego rodzinnego miasta.

Problematyka miasta w literaturze, zwłaszcza na tle szerokiej refleksji nad przestrzenią miejską w humanistyce w ogóle, to temat ocean. Trzeba by nawet powiedzieć: tematy oceany. W ich bezkresie i głębi Kalisz zniknąłby jako obiekt osobnego oglądu, dlatego

¹ Śladem tej rewerencji może być hasło mojego autorstwa *Ryszard K. Przybylski*, w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 2000.

pragnę zacząć rozważania właśnie od niego, próbując dopasować teoretyczne ramy zagadnienia do kolejno wyłaniających się figuralnych konkretów.

Po pierwsze więc, Kalisz jako Kalisia. Nazwa, pod którą miasto – kaliszanie wierzą, że właśnie ich miasto – pojawia się w *Historii naturalnej* Pliniusza z I wieku naszej ery przy okazji opisu wyprawy po bursztyn z czasów Nerona, a którą powtarza wiek później w *Zarysie geografii* Ptolemeusz, lokalizując gród nad rzeką Proną, czyli – idąc ścieżką wspomnianej wiary – współczesną Prosną. Trzecim rzymskim źródłem jest *Germania* Tacyta, gdzie wymienia on lud Helisioów, co można odczytać – w świetle tych samych intencji – jako etykietę plemienia Kalisioów². W płaszczyźnie mitograficznej Kalisz-Kalisia pełni funkcję w Eliadowskim rozumieniu fundacyjną³. Upieranie się przy tożsamości tych nazw to niejako symboliczne osvajanie przestrzeni, zadomawianie się w horrorze pustki lub wrogiego otoczenia. Tak wyznacza się obszar kosmosu w chaosie, skupienia w rozproszeniu, świata w zaświecie, swoich i znanych pośród obcych i upiorów.

Ów Kalisz-Kalisia to wszelako miasto-widmo. Nawet nie miasto oniryczne, którego naturę zgłębiał w XX wieku Gaston Bachelard⁴, ale miasto fantasmagoryczne, jak mógłby powiedzieć – kilkadziesiąt lat po Adamie Chodyńskim, regionalnym badaczu problematyki rodzinnego Kalisza z XIX wieku⁵ – Ernst Cassirer⁶. Albo jeszcze inaczej, odwołując się już nie do stanowisk badaczy miejskiego fenomenu, lecz do wizji zapisanych w literaturze: Kalisz przypomina w tej perspektywie jedno z *Niewidzialnych miast* Italo Calvino, jego fikcyjny status – Kalisza nie Calvino – jest jakby wyjęty z opowieści Marco Polo, wysłanego przez Kublai Chana w poszukiwaniu urbanistycznego ideału⁷.

Taki Kalisz jest bowiem miastem-pustką. I to pustką całkowitą, niedającą najmniejszych szans na aktualizację zatartych śladów. To miasto, które nieodwracalnie utraciło dostęp do swojego kodu. Ba, nie wiadomo, czy w ogóle miało kiedyś swój kod, czy posiadało swoje własne zamieszkiwanie-myślenie, mó-

² Zob. np. *Dzieje Kalisza*, red. W. Rusiński, Poznań 1977; *Osiemnaście wieków Kalisza*, red. A. Gieysztor, t. 1: Poznań 1960, t. 2: Poznań 1961, t. 3: Poznań 1962; W. Rusiński, *Kalisz: zarys dziejów*, Poznań 1983.

³ Zob. M. Eliade, *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, wybór M. Czerwiński, wstęp B. Moliński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.

⁴ Zob. G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

⁵ Zob. dostępne też w formie cyfrowej niewielkie dzieło: A. Chodyński, *Kieszonkowa kroniczka historyczna miasta Kalisza ułożona przez Adama Chodyńskiego*, Kalisz 1885.

⁶ Rozumienie miasta przez Cassirera wyklada Hanna Buczyńska-Garewicz w: *Miejsca, strony, okolice: przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

⁷ Zob. I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Warszawa 1975.

wienie lub pismo, żeby w hasłowym uproszczeniu przywołać wielkie metafory Heideggera, Gadamera, Ricoeura i Derridy⁸. Być może niepotrzebnie ewokują nowoczesne i ponowoczesne sposoby filozoficznego tropienia miasta-widma, zamiast szukać podpowiedzi w czasach względem konstrukcji Kalisza-Kalisii rówieśnych, czyli w starożytności. Antyk znał dwie drogi nostalgicznych wskrzeszeń: anamnezę i paramnezję, odpomnienie oraz identyfikację. Kompletny brak śladów, absolutna hermeneutyczna próżnia skazuje na tę drugą.

Drogą utożsamienia kalisko-kalisiańskiego pisarze poszli jednak niedawno, gdyż dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku i pod presją szczególnych okoliczności. Myślę tu o prozie, związanego w latach międzywojennej młodości z Kaliszem, Janusza Teodora Dybowskiego, *Gorące wici*⁹. Tekst ten, który jest swoistym rekordem w ukazywaniu przez polskich autorów przeszłości ziem ojczytych, bijącym nie tylko powieści Bunscha i Gołubiewa, lecz również *Starą baśń* Kraszewskiego, powstał jako refleks obchodów osiemnastu wieków Kalisza. Dybowski wykorzystał wątlą kanwę greckich i rzymskich źródeł, opierając się jednak zasadniczo na ustaleniach archeologów i językoznawców.

Gorące wici miały być prozą na prawach prawdopodobieństwa, ukazującą czasy Marka Aureliusza, przedstawiane w ujęciu gospodarczo-politycznym jako okres wymiany rzymsko-słowiańskiej i walki słowiańsko-germańskiej. Pomimo bajkowości narracji, której apogeum było wprowadzenie wojsk rzymskich przybywających z pomocą na ich tereny podkaliskie, wysiłek autora w odtworzeniu ustrojowych realiów świata Kalisiów budził uznanie (choćby opis sztafetowego systemu rozsyłania tytułowych wici zwołujących wojów na wyprawę), aczkolwiek już w sferze językowej archaizacji Dybowski poniósł zdecydowaną klęskę. Była ona tym wyraźniejsza, że w założeniu *Gorące wici* należeć miały w większym stopniu do literatury młodzieżowej niż regionalistycznej.

Barwnie i dynamicznie skonstruowane perypetie knęzda Przesława nie są celem moich wiwisekcyj. Uświadamiają rolę miasta-toposu, mitycznego gniazda urbanistycznego, ośrodka tożsamości. Takie miasto to synekdocha słowiańskiej, a przy tym filorzymskiej i germanofobicznej ojczyzny. Służy ono asocjacją w czasach zaborczego terroru, wynaradawiającego to, co polskie, i w okresie peerelowskiej perswazji, unaradawiającej to, co niekoniecznie

⁸ Zob. E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, tu zwłaszcza rozdział *Ontologia śladów i pustek: w stronę miasta-palimpsestu*.

⁹ J.T. Dybowski, *Gorące wici*, il. A. Uniechowski, Warszawa 1962; Znakomicie zanalizował tę powieść Przemysław Mańka w swojej rozprawie *Janusz Teodor Dybowski – pisarz uwikłany*, Poznań 2014.

z polskością związane. Przy okazji jednak Dybowski trafił w środek figury miasta z pierwszych wieków naszej ery. Potwierdził tezę Geoga Simmela, że egzystencja w niewielkich w sumie miastach starożytności, a także średniowiecza określała ostre granice w poruszaniu się, przemieszczaniu, kontaktowaniu ze światem zewnętrznym. To były w istocie małe miasteczka, potwornie ściśnięte i restrykcyjnie nadzorowane. Można było w nich albo zmarnieć, co stawało się losem słabszych jednostek, albo wyrwać się z nich, jak czynili ludzie silniejsi, chcąc się wypróbować¹⁰.

O średniowiecznym Kaliszu nie dowiemy się jednak z beletrystyki. W tej materii pozostaje jedynie historiografia. Gall Anonim wzmiankuje gród nad Prosną zdawkowo na marginesie potyczki Bolesława Krzywoustego z bratem Zbigniewem. Zapis ów wygląda jak parafraza kwestii Tukidydesa z Herbertowskiego wiersza *Dlaczego klasycy*: epizod niczym szpilka w lesie. Znacznie częściej i więcej pisze o Kaliszu Jan Długosz. Zwraca uwagę topograficzna orientacja kronikarza, gdy pisze on o ufundowaniu Kolegiaty św. Pawła przez Mieszka Starego, który po przeniesieniu miasta w nowe miejsce „w swoim grobie pod gołym niebem został”, albo gdy przedstawia oblężenie zamku przez Krzyżaków za panowania Kazimierza Wielkiego¹¹.

Wyłania się z tych opowieści kolejna figura miasta, chciałoby się rzec za Barthes'em czy Starobinskim, semiotyczno-geometryczna. Miasto jako obwarowane centrum, w którym mieszka prawda i prawość. Wszelkie zmiany tej geometrii destabilizują uświęcony porządek. Trzeba wówczas przywrócić dyscyplinę np. przez wymuszenie hołdu na zbuntowanym lenniku (książę mazowiecki Ziemomysł) albo przez uczynienie zhańbionego kościoła klasztornym (kanonicy w św. Mikołaju). Tę walkę o przywrócenie właściwych proporcji moralnych czy ideowej szczelności rozhermetyzowanej powłóce miasta potwierdza legendopisarstwo, zebrane z regionu przez Oskara Kolberga, a w XX wieku rozwinięte w zbeletryzowanej formie przez Eligiusza Kor-Walczaka¹².

Wracając do historycznego porządku narracji: miasto to także w średniowiecznej optyce *locus amoenus* władcy dbającego o jego bezpieczeństwo oraz chętnie i wielokrotnie w nim przebywającego. I tu przykładów nie brakuje,

¹⁰ Zob. G. Simmel, *Socjologia* (tu rozdział *Mentalność mieszkańców wielkich miast*), przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005.

¹¹ Zob. pierwszy tego typu, bardzo wartościowy rekonesans literaturoznawczy: H. Sutarzewicz, *Kalisz w literaturze*, Kalisz 1984.

¹² Zob. O. Kolberg, *Lud*, t. 23: *Kaliskie*, Kraków 1890; por. E. Kor-Walczak, *Baśnie i legendy kaliskie*, wstęp E. Polanowski, il. M. Kościelniak, Poznań 1976; tenże, *Opowieści czterech jeźdźców. Baśnie i legendy Ziemi Kaliskiej*, wstęp E. Polanowski, il. M. Kościelniak, Kalisz 1987.

gdyż nie tylko z kronik znany jest sentyment do grodu nad Prosną Kazimierza Wielkiego, którego matka była kaliszanką, jak również liczne (ponad 20 razy), a często przy tym świąteczne, pobyty w zamku kaliskim Władysława Jagiełły, goszczącego m.in. króla duńskiego Eryka, wracającego z wyprawy do Ziemi Świętej. W tym ostatnim fakcie należy też jednak dostrzec inny porządek funkcjonalizacji figury miasta, jaki wyłoni się ze szczególną jaskrawością w następnych wiekach, nieobjętych już zapisem kronikarskim Długosza.

Za sprawą Jagiełły powstała w Kaliszu kolonia akademicka, która dla synów bogatych mieszczan była pomostem do studiów nie tylko w Krakowie, ale i w Pradze, Padwie czy Bolonii. O ile śladów jej wychowanków w piśmiennictwie krajowym nie znamy¹³, o tyle następny rozdział w dziejach edukacji kaliskiej pełen jest rozmaitych, w tym także poetyckich zapisów. Tego typu portretowanie miasta zaczyna się bowiem w wieku XVII, w epoce baroku, po kilkudziesięciu latach prężnego działania Kolegium Jezuickiego, założonego w znacznym stopniu jako przeciwwaga dla wpływów reformacji. Autorem pierwszych konterfektów nie jest jednak żaden z wielkich uczonych mężów, którzy do Kalisza za sprawą Kolegium ściągnęli.

Pierwsze dłuższe literackie wtręty na temat Kalisza czyni Sebastian Śleszkowski¹⁴. Medyk, filozof, samozwańczy poeta. Opisuje on Kalisz z herbem miasta oraz rzeką w dwóch tekstach. Za każdym razem podobnie, chociaż pod innymi nazwiskami. Osobliwe to utwory, jeden medyczny: *O ustrzeżeniu i leczeniu morowego powietrza...* i jeden antysemityczny: *Odkrycie zdrad żydowskich*. Zasadność tego pierwszego nie podlega dyskusji, bo otoczony widłami Proсны gród łatwo się infekował morowym powietrzem. Drugi pokazuje zjawisko niechlubne, będące w Polsce okresu rywalizacji etnicznej i religijnej faktem.

Miasto barokowe jest areną walki, a przynajmniej kuźnią jej oręża. Kalisz niczym się w tej kwestii nie odróżnia. Samuel Twardowski w autobiograficznym utworze pisze:

Młodość pierwszą kaliska wyprawiała szkoła,
Tożem w polu marsowym zagrzał sobie czoła,
Pod Chocimiem i gdzie indziej [...] ¹⁵.

¹³ Wiemy tylko, że w 1453 roku rektorem Akademii Krakowskiej został Mikołaj z Kalisza, zob. W. Szelińska, *Mikołaj z Kalisza (zm. ok. 1472)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, tom XXI, wyd. 1876 s. 112-113; D. Wójcik-Zega, *Mikołaj z Kalisza*, w: *Profesorowie Wydziału Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego 1364-1780*, t. 1, wyd. 2015, s. 299-302.

¹⁴ Zob. niezwykle cenną antologię: *Strofy wierne Prośnie. Wiersze o Kaliszu*, wybór i oprac. tekstów, noty i przyp. B. Szal, M. Kozłowski, wstęp M. Kozłowski, Kalisz 2001.

¹⁵ Tamże.

Kalisz nie dostarczył literackich przykładów czy też pretekstów staropolskiej i oświeceniowej niechęci do miasta. Nie został ustawiony w kontraście do sielskich Utopii czy domowych Arkadii w klasycznej dychotomii przestrzeni i wartości. Nie miał swojego Mikołaja Reja, Jana Kochanowskiego, Ignacego Krasickiego czy nawet Michała Dymitra Krajewskiego¹⁶. Nie wzbudził fatalistycznych tonów właściwych opisom cywilizacji miejskiej, deprawującej przybyłą doń ziemiańską młodzież, a zbudowanej jak niepoprawny sylogizm¹⁷. Te deskrypcje znamy doskonale z sielanki sentymentalnej i powieści edukacyjnej, które są antyurbanistyczne z założenia. Nie inaczej dzieje się również w satyrach bądź romansach stanisławowskich. Atoli Franciszek Bohomolec w komediach nie ma też litości dla prowincji.

Jedynym z wielkich twórców tamtych formacji, który nieco uważniej przyjrzał się Kaliszowi, był – zresztą już w XIX wieku – Julian Ursyn Niemcewicz. Ale autor *Podróży historycznych po ziemiach polskich*, wizytujący miasto dwukrotnie: w 1812 roku, jeszcze przed odwrotem wojsk napoleońskich, oraz w 1821 – interesował się z jednej strony zabytkami i odległą przeszłością, jak koronacja Przemysła II, z drugiej zaś wpływem rządów pruskich i ogólnym „ochędóstwem”. Na mocy konwencji podróżopisarskiej Kalisz ujęty został podobnie jak inne odwiedzane miasta, traktowane jako historyczna pamiątka po pamięci zbiorowej, dla której moralia liczyły się bardziej niż realia, a ślady industrializacji wyglądały obco¹⁸.

Kalisz romantyczny przeżywa gwałtowne wzloty i upadki: od rozkwitu ekonomicznego i rozbudowy miasta przed powstaniem listopadowym do jego degradacji w latach międzypowstaniowych. Nie ma jednak znaczących zapisów literackich. A przecież wtedy nasi wieszczowie tworzą słynne portrety miejskie: Adam Mickiewicz złowrogi Petersburg, Juliusz Słowacki infernalny Paryż, Zygmunt Krasiński apokaliptyczny Wiedeń. Wtedy do rangi filozofii

¹⁶ Choć miał nie byle jakiego pisarza-biskupa, „kaliszanina nieznanego”, Jana Onufrego Gorczyzewskiego, zob. J.T. Pokrzywniak, *Jan Gorczyzewski: tłumacz, satyryk i krytyk*, Poznań 1981.

¹⁷ Zob. znakomite omówienie konfliktu topologicznego i symbolicznego miasto – wieś w polskiej literaturze oraz kulturze XVIII i XIX wieku: E. Rybicka, *Modernizowanie miasta: zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003; por. hasła rzeczowe związane z miastem i jego kontekstami w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990; *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991; por. także: W. Rusiński, *Życie codzienne w Kaliszu w dobie Oświecenia*, Poznań 1998.

¹⁸ Zob. J.U. Niemcewicz, *Podróże historyczne po ziemiach polskich od 1811 do 1828 roku*, Petersburg 1859.

podniesiony zostaje u nas pogląd, że Polska leży z natury rzeczy poza miastem; że wieś lechicka jest uświęcona; że posiada autorytet narodowy i religijny w przeciwieństwie do kosmopolitycznego miasta; wreszcie, że dwór czy dworek, nie zaś kamienica – to dom polski. Tymczasem w Europie miasto rośnie w siłę w krajobrazach panoram, a później dagerotypów, stając się problemem ideowym i estetycznym szkiców fizjologicznych¹⁹.

Narodowo-romantyczne ujęcie przestrzeni nie jest jednak w hermeneu-tyce Kalisza zagubione. Pojawia się w następnej epoce pod piórem Adama Asnyka. Przede wszystkim w jego wierszu *Rodzinnemu miastu*, który zawiera wiele realiów, dobranych z umiarem na tle opisowego nadmiaru nurtu topo-graficznego. Asnykowi szło o wzbudzenie nuty emocjonalnej, o nawiązanie do wspomnień dzieciństwa w stylu *Epilogu „Pana Tadeusza”*, o ewokację – jak po-wiada Edward Polanowski – „owej Arkadii uczuć czystych i ludzi przyjaznych”. Nie tylko zresztą *Epilog* narodowej epopei jest tu trawestowany, także część inwokacyjna. Utwór zespala trzy porządki: biografii, geografii i mitografii. Jest rzeczywiście i konkretny w obrazach rodzinnego miasta, a zarazem uniwersalny i archetypiczny w wizji raj utraconego²⁰.

Ale to wiersze Marii Konopnickiej poświęcone Kaliszowi zapamiętano lepiej, w tym słynny utwór *Zgorzałem miastu*, odnoszący się wprawdzie do pożaru z połowy XIX wieku, niemniej po zniszczeniu miasta przez Prusaków w 1914 roku traktowany jako prorocstwo wojennej zagłady grodu i jako zwiastun „końca czasu oswojonego”²¹. W czasach jej pobytu w Kaliszu działy się rzeczy groźne, przykre i przygnębiające: prześladowania z 1849 roku, epidemia cholery, ogromny pożar dzielnicy żydowskiej w 1852, wielki głód przednówka roku 1854. Szczycimy się w Kaliszu kilkunastoletnim pobytom wielkiej pisarki urodzonej w Suwałkach, wzruszają nas jej wiersze *Kaliszowi* (dwa różne), *Memu miastu czy Zgorzałem miastu*. Wiersze są piękne, choć nie ma w nich żadnej sielanki dzieciństwa, idylli dorastania czy ocukrowanych wspomnień.

Są jeszcze kaliskie – jak je określa Halina Sutarzewicz – nowele Konopnic-kiej: *Anusia*, *Urbanowa* i *Józefowa*. Bohaterki jej nowelistyki sugerują niechyb-

¹⁹ Zob. hasła rzeczowe dotyczące miasta w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, Wrocław 1991.

²⁰ Zob. H. Sutarzewicz, *Asnyk, Konopnicka i Dąbrowska w Kaliszu*, postł. S. Szwalbe, War-szawa 1977; por. A. Kolańczyk, *Adam Asnyk (1838-1897). Poeta, działacz polityczny i spo-łeczny*, Kalisz 2018.

²¹ Zob. H. Sutarzewicz, *Kalisz w życiu i twórczości Marii Konopnickiej*, Warszawa 1960; por. *Śladami życia i twórczości Marii Konopnickiej: szkice historyczno-literackie, wspomnie-nia, materiały biograficzne*, red. J. Baculewski, oprac. graf. M. Demczuk, wstęp S. Szwalbe, postł. W. Kiernik, Warszawa 1963.

ną kaliską proveniencję. Józefowa (której ideałem było mieć dzieci, których nie miała, i męża, o którym by wiedziała, że ją od czasu do czasu wybić może; zwyczajnie jak to Pan Bóg w małżeństwie przykazał), Urbanowa (sześć razy na tydzień pijana kucharka, której z rana czegoś się ręce trzęsły, a wieczorem już cała nie mogła), ale także szewc Pośpieszyński, co szył buty dla zmarłych. Jeśli ludzie chcieli się z nim targować, straszył, że nieboszczyk zemści się za pożalowanie pieniędzy. To, *notabene*, bardzo skuteczny patent reklamowy. Wszelako świadomość, że te kliniczne obrazy ludzkich nieszczęść są zaczerpnięte z pejzażu grodu nad Prosną, nie napawa szczególną radością. Tym bardziej, że można je zestawić z opisami wytwornych balowych kreacji, zamawianych przez elegantki w europejskich stolicach. Wprawdzie często na bale charytatywne, ale kontrast łachmanów mieszkańców suterren z czółenkami z perłami i brylantami dam z salonów jest aż nadto dojmujący. Zawarte w tych nowelach obrazy to przetworzone obserwacje z kaliskiej młodości autorki. Widziała ona nędzę bezdomnych, upośledzonych, psychicznie chorych; upokorzenia biedaków nocujących w skrzyniach wymoszczonych łachmanami, samobójstwa desperatów czy eksmisje uciążliwych krewnych²².

Asnyk i Konopnicka wykreowali dwustronny, słodko-gorzki obraz miasta, typowy dla poetyk pozytywistycznych: „rajskiej kołyski” i „sierocego gniazda”. Współcześni im twórcy *minorum gentium* rzadko wychodzą poza tę dychotomię. Ich literackie produkcje uświadamiają nadto dwie kwestie. Po pierwsze, że Kalisz jest modelową prowincją. Po drugie, że nie akceptuje naturalizmu. Kaliska prowincjonalność trzyma się wzoru romantycznego, daje lekcje uczuć i wartości duchowych. Na tej prowincji inicjatywę i funkcję opiniotwórczą sprawują prawnicy, nauczyciele, lekarze, często po warszawskiej Szkole Głównej, zaś kobiety to wychowawice stołecznych pensji i seminariów nauczycielskich.

Nie ma tu negatywnej waloryzacji świata małomiasteczkowego, bo świat ten opisywany jest głównie od wewnątrz. Wielcy pisarze, zapoznający się z nim z drugiej ręki bądź okazjonalnie, jak Prus czy też Sienkiewicz, ograniczają się do drobnych złośliwości w kronikach i felietonach. To nie jest prowincja znana z dzieł francuskich czy krajowych ironistów: prowincja drobnomieszczańskich dorobkiewiczów i tkwiących w marazmie ziemian, prowincja miernot i typów duchowo skarłałych, między którymi przemknie się czasem jakiś nieszkodliwy ekscentryk; zamknięta w kredowym kole, inercyjna przestrzeń bez postępo-

²² Por. np. E. Polanowski, *Życie literackie Kalisza 1870-1907*, Warszawa 1987; tenże, *W dawnym Kaliszu: szkice z życia miasta 1850-1914*, Poznań 1979.

wego ruchu, gdzie wszystko jest jałowe i szare, brzydkie i wulgarne, spaczone i kalekie, pospolite i monotonne; gdzie nieodłączne błoto i wyboje²³.

Nie ma wielu takich rysów. Jeśli już, to raczej w pisarstwie gazetowym niż w literaturze *sensu stricto*. Kalisz poetycki czy zbeletryzowany to częściej przestrzeń bliskiej okolicy i bycia rzeczy pod ręką – jak pisał Martin Heidegger²⁴; bytowania osiadłego i obcowania ze stałym kręgiem osób – o czym wspominał Czesław Miłosz²⁵; ciągłości uczuć i regularności przyzwyczajajeń – co podkreślał przywoływany już tu wcześniej Georg Simmel. Również z powodu liczby mieszkańców, dobiegającej na progu XX wieku kilkudziesięciu tysięcy – Kalisz nie staje się ani obrzydłą prowincją, ani też miastem-potworem naturalistów²⁶.

W 1914 roku Kalisz skupił uwagę nie tylko Polaków, ale i mieszkańców całej Europy. W chwili bestialskiego zburzenia Kalisz stał się miastem-symboliem, zwłaszcza w literaturze. Przerabiano wówczas znane przez wszystkich pieśni religijne i patriotyczne, tak by znalazła się w nich nazwa miasta zgruzowanego barbarzyńsko przez Prusaków. Pisali prozą i wierszem o Kaliszu Reymont, Strug czy nawet – autor pikantnych *Mrówek* – Antoni Orłowski, jak również cieszący się światową sławą Romain Rolland czy Włodzimierz Majakowski. Takie sformułowania, jak „za Kalisz” czy „kaliscy tułacze” weszły do retoryki i poetyki²⁷.

Kalisz rezydował więc w dwudziestoleciu międzywojennym poniekąd w podręcznej pamięci pisarzy. Jako miasto współistnienia kultury polskiej i żydowskiej, jako symbol końca *belle époque*, jako gród odrodzony niczym feniks z popiołów, wreszcie, jako rubież upadłego imperium carskiego. Kalisz jest antytezą światowych metropolii, staje się metaforyczną przeciw wagą molochów,

²³ Warto to skonfrontować z ujęciami dużych miast polskich czy europejskich okresu pozytywizmu, zob. np. *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, red. E. Jankowski i J. Kulczycka-Saloni, seria I: Warszawa 1980, seria II: Wrocław 1984, seria III: Wrocław 1984, a zwłaszcza *Warszawa pozytywistów*, red. J. Kulczycka-Saloni i E. Ichnatowicz, Warszawa 1992; BN I 286, Wrocław 2014;

²⁴ Zob. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, tutaj zwłaszcza esej tytułowy w tłum. K. Michalskiego.

²⁵ Zob. C. Miłosz, *Prywatne obowiązki* (tu rozdział: *Legenda miasta-potwora*), Paryż 1980.

²⁶ Por. J. Detko, *Warszawa naturalistów*, Warszawa 1980. Zob. także W. Gutowski, *Mit, Eros, sacrum: sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.

²⁷ Zob. pionierskie zestawienie tekstów literackich, filmografii oraz ikonografii związanych z tym tragicznym w dziejach miasta wydarzeniem: A. Błaszczyk, *Miasto ponad ogień i czas. Echa kaliskiego Sierpnia 1914 roku w literaturze, grafice i filmie*, wstęp P. Łuszczkiewicz, Kalisz 2014.

w których człowiek najdotkliwiej odczuwa samotność. Młody Tuwim napisał wiersz *Berlin 1913*, śpiewany przez Leszka Długosza, z rezygnacyjnym zakończeniem „Wielki, wielki jest Berlin”. Kalisz jest odwrotnością Berlina czy – jak w piosence *Na Hożej* – Paryża, z którym się rymuje²⁸. Parafrazując tamten juvenilijny tekst: „Mały, mały jest Kalisz”. Ale w nim też ktoś cierpi z powodu nieodwzajemnionej miłości.

Tradycja międzywojenna, czy nawet jeszcze XIX-wieczna, daje portret „miasta-kuriozum” albo, szerzej, „powiatu-kuriozum”. Jeśli przeglądamy stare kaliskie czasopisma czy też gazety ogólnopolskie, w których gród ten się pojawia, nie możemy nie dostrzec, że owe „wieści” są często niepojęte, niesamowite, niestworzone. W owym „kaliskim powieście” dzieją się rzeczy, po prostu, nie z tej ziemi. Przychodzą na świat dwugłowe i zwierzęta z dodatkowymi kończynami, zwykli mieszczanie gryzą psy i zarażają je wścieklizną, nawet publiczność kulturalna ignoruje teatr i chadza na występy kobiet z brodą i zapaśników walczących z niedźwiedziami. Kalisz egzystuje w tym wymiarze już nie tylko na rubieżach imperium, ale w ogóle na dalekich peryferiach cywilizacji, a złośliwa nazwa przedkaliskiej stacji kolejowej w Skalmierzycach „Pożegnanie Europy” („Abschied von Europa”), ukuta przez Prusaków i podjęta ochoczo przez współbraci zza międzyzaborowego kordonu, uobecnia swojego przerażającego ducha.

Ten Kalisz to jakby odcięta bagnami – no, w końcu taki jest źródłosłów naszej Kalisii, miasto na bagnach – od świata wieś Taplary ze słynnej powieści Edwarda Redlińskiego. To miejsce tak niezwykle i tak od niezwykłości gęste, że zakrzywiają się tam nie tylko czas i przestrzeń, ale też ludzie, myśli i ścieżki.

Maria Dąbrowska ukazała Kalisz w kilku dziełach, z których najbardziej znane są *Noce i dnie*. Nie był jej miastem, rolę sielskiej kołyski pełnił rodzinny Russów. Poznała gród nad Prosną z dwóch perspektyw: edukacyjnej, gwałtownie zamkniętej na piątej klasie carskiego gimnazjum, gdy w 1905 roku wzięła udział w strajku szkolnym, oraz wizytowej, naznaczonej traumą 1914 roku, kiedy odwiedziwszy matkę, musiała uciekać „rzemiennym dyszlem” z bombardowanego przez Prusaków i płonącego miasta²⁹.

²⁸ Ściślej – rymuje się wewnętrznie: „W każdym mieście, w Paryżu, w Yokohamie, w Berlinie / Nawet w Tokio, w Kaliszu, w Kopenhadze, czy wiesz? / Pęka serce z miłości jakiejś biednej dziewczynie / Więc na Hożej tak musi być też”.

²⁹ Pośród ogromnej bibliografii autorki warto zwrócić uwagę na kontekstowe ujęcia jej życia i twórczości, osadzające ją w związkach z Kaliszem, np. E. Polanowski, *Maria Dąbrowska 1889-1965*, Wrocław 1990; tenże, *Maria Dąbrowska: w krainie dzieciństwa i młodości*, Poznań 1989; tenże, *Maria Dąbrowska w Rosji i o Rosji*, Kalisz 1976. Por. także *Kalisz piórem Marii Dąbrowskiej malowany*, wybór H. i S. Molendowie, Kalisz 1989.

Dąbrowska odwzorowała Kalisz obszerniej i dokładniej niżli ktokolwiek przed nią i po niej, z dbałością o realia historyczne i niemal kartograficznym weryzmem. Owszem, jak pisali badacze i krytycy, przeobraziła jedną rzeczywistość w kształt innej rzeczywistości, jaka potrzebna była dziełu sztuki. Uczyniła Kalisz Kalińcem, zmieniła nazwy ulic i obiektów. Szło jej niechybnie o pewną literacką parabolę miasta, o duchowo-materialny wzorzec. Tylko jaki? Mimo deklarowanego przez pisarkę zachwytu nad przedwojennym Kaliszem, kreowany przez nią obraz chylił się ku – powtórzmy za krytyką – symbolice pasywnego życia prowincji³⁰.

Ba, jest chyba nawet gorzej, kaliska Wenecja zdaje się wręcz groteskowa, niczym samo to porównanie, nie lepsze od allonimu z przypisywanego autorce pamfletu *Życ, aby użyć*, gdzie miasto pojawia się jako Wielowody. Kaliniec w *Nocach i dniach* został również umniejszony, spłaszczony w wymiarze kulturalnym oraz ideowym. Artystyczne ambicjonalia i społecznikowskie miazmaty pokazuje Dąbrowska nie okiem Prusa z epopei warszawskiej, lecz Żeromskiego z epizodów obrzydłowskich. Do pewnego stopnia trudno się dziwić, że autorka nie otrzymała nagrody literackiej miasta Kalisza w 1938 roku, którą dostał debiutant Stefan Otwinowski. Nie tylko dlatego, że miała już państwową.

Otwinowski spędził w Kaliszu tylko pięć lat i opisał ten czas głównie w powieści *Życie trwa cztery dni*. Kanwą owej szczupłej prozy jest wyjazd do Poznania, podczas którego umiera ojciec narratora-bohatera, ale jej dużą część stanowią obrazy grodu nad Prosną i jej cuchnącymi kanałami. Niezwykle, odrealnione: zgoła Schulzowski opis październikowego Kalisza, spowitego gęstą mgłą niczym chmurami. Najzupełniej zarazem prawdziwy, bo ustawicznie zalwane miasto z nieuregulowaną rzeką w takie chmurne przełomy lata i jesieni obfitowało. Także na wskroś przejmujący, sobotni portret ulicy Stawiszyńskiej, z dochodzącymi z żydowskiego domu starców modlitwami konających, które – zamiast wznosić się ku niebu – spadają w błoto jak odrzucona ofiara³¹.

Na tym obrazie – chociaż nie sięga on wymiaru sennej zjawy Petersburga, widzianego u Dostojewskiego przez Michaiła Bachtina – typologia figur Kalisza do 1939 roku praktycznie się wyczerpuje. Nie ma w tej galerii miasta-stonogi

³⁰ Najbliżej dostrzeżenia tego problemu był Edward Polanowski, Kalisz bowiem nie zaprzęta tak bardzo uwagi znanych monografistów Dąbrowskiej, Zdzisława Libery czy Tadeusza Drewnowskiego.

³¹ Korzystam z wydania: S. Otwinowski, *Życie trwa cztery dni*, Kraków 1986. O tej debiutanckiej prozie bardzo życzliwie pisze Jerzy Smulski, w tenże, *Twórczość narracyjna Stefana Otwinowskiego*, Toruń 1993.

czy nekrofaga modernistów. Tłum nie wpełza z nor, ale flanerzy nie wyprawdzają też zółwi na spacer. Nie padają nazwy Babilonu lub Sodomy. Dąbrowska porównuje ruiny z 1914 roku do Herkulanum i Pompei w innej perspektywie. Nie znaczy to, że nie próbowano opisać „brzucha Kalisza”. Piętno i piekło „złych dzielnic” ukazały pisarki ideologicznie zainteresowane proletariatem: Janina Broniewska i Wanda Karczewska. Były to jednak prozy wspomnieniowe, opublikowane już po II wojnie światowej, na inne zamówienie i dawno po „Przedmieściu”³².

Wiek XX przyniósł Kaliszowi wiele wierszy w dedykacji, ale poskąpił poetyckich wielkości. Aleksander Braude, Jan Czarny, Alfred Dreszer, Edward Fiszler, Eligiusz Kor-Walczak, Tadeusz Petrykowski, Tadeusz Pniewski, Jan Winczakiewicz – to nie są nazwiska znane i rozpoznawalne w skali ogólnopolskiej, może z wyjątkiem tego ostatniego: laureata Nagrody Fundacji im. Kościelskich w Genewie czy londyńskich „Wiadomości”. Pamięć o Kaliszu przechowały również przetłumaczone z jidysz wiersze Meira Pakentregera tudzież niezwykle, ambiwalentny uczuciowo liryk judeopolskiego – jak sam o sobie powiadał – pisarza Henryka Grynberga, rozpoczynający się od słów *W rodzinnym mieście w którym nigdy nie byłam*³³. I to jest pewien trop kaliskich perypetii literackich. Grynbergowi, także autorowi prozy, w której opisał całkiem udatnie Kalisz, o mieście opowiedziała jego żona, kaliszanka. Podobnie rzecz ma się z poetą, który o grodzie nad Prosną kilkakrotnie wspomina: Konstanty Ildefons Gałczyński poznał Kalisz dzięki ukochanej żonie Natalii.

O ile w 1914 Kalisz został „zgruzowany” w materialnej substancji, którą dość szybko dało się odbudować, o tyle w latach II wojny, paradoksalnie w niewielkim stopniu zniszczony jako miasto, utracił bezpowrotnie charakter wielokulturowy. Stał się palimpsestem, który z powodu optyki peerelowskiej jeszcze trudniej było odczytać. Spektakularna porażka i skandaliczne reperkusje *Sagi grodu nad Prosną* Janusza Teodora Dybowskiego, ukazującej okupacyjne dzieje niemieckich Polaków i polskich Niemców, dowiodły, jak trudne może być nawet po kilkudziesięciu latach podjęcie drażliwego tematu³⁴. Przez długi czas milczeniem okryta była też pamięć o tragedii Żydów kaliskich. Wcześniej panowały poprawne ideowo prozy wspomnieniowe lub nostalgiczne poezje

³² Zob. J. Montelatic, *Twórczość prozatorska Wandy Karczewskiej*, Poznań 2014; por. hasła rzeczowe oraz kontekstowe dotyczące miasta i przestrzeni w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992.

³³ Zob. *Strofy wierne Prośnie. Wiersze o Kaliszu*, dz. cyt.

³⁴ Zob. J. Teodor Dybowski, *Saga grodu nad Prosną*, Warszawa 1975; por. P. Mańka, *Janusz Teodor Dybowski – pisarz uwikłany*, dz. cyt.

wychowanków kaliskich szkół. Kalisz wchodził w dekoracje proletariackiego matecznika albo rajskiego ogrodu młodości. Nowy ton przyniosły zgryźliwe liryki urodzonych po wojnie poetów, rozczarowanych prowincjonalnym charakterem miasta.

Poeci młodszych generacji z coraz większym trudem lubili Kalisz w swoich utworach. Wystarczy spojrzeć na wiersze takich autorów urodzonych w połowie XX wieku, jak Marek Brymora czy też Urszula Zybur³⁵. Uwierała ich powiatowa średniość miasta, które miało w najnowszych dziejach dwudziestoletni epizod jako stolica województwa i nie wykorzystało swojej szansy. Pojawili się za to nowi prozaicy. Tłem swoich kryminałów uczynił miasto Arkadiusz Pacholski, najbardziej utytułowany pisarz z Kalisza, laureat Nagrody Fundacji im. Kościelskich w Genewie, który ciekawie pokazał okres transformacji ekonomicznej w mieście w latach dziewięćdziesiątych minionego wieku. Ale późniejszy kryminał *Niemra*, którego akcja dzieje się w czasach okupacji, nie wywołał sensacji na miarę *Sagi grodu nad Prosną* Janusza Teodora Dybowskiego. Ogromną poczytność zyskały retro-kryminały Anety Ponomarenko, która osadziła ich fabułę – wyposażając kolejne tomy książek z tej serii w rozbudowane opisy historyczne – w okresie panowania w Kaliszu stosunkowo życzliwego miastu i mieszkańcom gubernatora Michaiła Daragana.

Kalisz był oraz pozostał w literaturze najczęściej miastem-przypadkiem, miastem-pechem, miastem-fatum. Stanowił widmowy cel niemożliwej podróży, objawiał się jako złudna fatamorgana spokoju i szczęścia, choć bywał niekiedy prawdziwym rajem dla uciekinierów od wielkomiejskiego zgiełku. Okazywał się za duży na prowincję i za mały na metropolię. Był miastem wytwórców raczej niż twórców, parafrazując Waltera Benjamina³⁶. Kaliskie mity przebrane³⁷ – dosłownie jako powybierane i w przenośni jako poprzebierane – okazują się skromne, ale mają swoje pojedyncze, potężne ucieleśnienia, do których należy bez wątpienia rok 1914. Trudno jest zarazem „przepisać” tę historię i jej związek z literackimi odwzorowaniami na nowe, modne metodologie badań w stylu zwrotu przestrzennego. Nie próbowałem tego robić, cho-

³⁵ Ale to nie jest postawa odosobniona, to wyraźna tendencja, zarysowująca się u urodzonych po wojnie, stojąca w kontraście do ujęć rodzinnych miejsc w liryce starszych pokoleń. Zob. np. A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.

³⁶ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, wstęp J. Kmita, przeł. H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1975.

³⁷ Nawiązuję tutaj oczywiście do książki Michała Głowińskiego *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, labirynt* (tu rozdział: *Labirynt, przestrzeń, obecność*), Kraków 1990.

ciaż dokonania na tym polu w Polsce są intrygujące, a główni autorzy zostali przywołani w przypisach (Hanna Buczyńska-Garewicz, Ewa Rewers, Elżbieta Rybicka). Kalisz jest stary i chyba dlatego sprawdzają się w odniesieniu do jego literackich inkarnacji stare, dobre szkoły metodologiczne: poczynając od Stefanii Skwarczyńskiej, przez Janusza Sławińskiego aż do Ryszarda K. Przybylskiego.

Marcin Telicki

Ładne wrogiem dobrego. O ironii w tomie *Jak przestałem kochać design* Marcina Wichy

„**C**o mówisz do siebie, stojąc przed lustrem?”. Pytanie tego rodzaju mogłoby dawniej znaleźć się w eseju filozoficznym, dziś natomiast służy przede wszystkim samozwańczym „trenerom osobowości” czy popularnym autorom spod znaku New Age. W ramach odpowiedzi nie usłyszymy bowiem prawdy o sobie, ale schematyczne zdania oparte na autoafirmacji. Nasza wartość w oczach innych – przekonują tacy mentorzy – rośnie wprost proporcjonalnie do ilości pozytywnych elementów, które dostrzeżemy u samych siebie.

Gorzką refleksję nad przejściem od „dobrego” do „ładnego” można przenieść także – i będzie to główny cel moich rozważań – na grunt krytyki obszaru dawniej nazywanego „sztukami użytkowymi”, a dziś głównie designem. Ponieważ nie mam kompetencji historyka sztuki, zajmę się przede wszystkim literacką formą opowiadania o zmianach zachodzących w tej przestrzeni. Tekstem do interpretacji będzie tom esejów Marcina Wichy¹ *Jak przestałem kochać design*², a głównym punktem zainteresowania – używane przez autora różne formy ironii. Co zatem mówi Wicha, stojąc przed lustrem?

¹ Marcin Wicha (ur. 1972) jest grafikiem i eseistą. W swoich książkach łączy elementy krytyki designu, najnowszej historii Polski z historią rodzinną. Jego książki i artykuły były wielokrotnie nagradzane (otrzymał m.in. Paszport „Polityki”, był nominowany do Nagrody Literackiej Gdynia). W roku 2017 zdobył Nagrodę Literacką „Nike” za książkę *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*.

² M. Wicha, *Jak przestałem kochać design*, Kraków 2015. Cytaty z tej książki oznaczam w nawiasie literą J i liczbą, która oznacza numer strony.

Refleksja, nie manifest

Wielu czytelników, recenzentów i autorów wywiadów z Marcinem Wichą traktuje jego książkę jak formułowaną *ex cathedra* ocenę rzeczywistości estetycznej, która nas otacza. Sam autor – w rozmowie z Filipem Springerem – mówi skromnie, ale konkretnie: „Nie mam w sobie żaru ani odwagi czy potrzeby, by wchodzić na mównicę, by mówić ludziom, jak ma być. Ja po prostu napisałem, co sam czuję”³. Od razu jednak dodaje:

Zasady i reguły rządzące projektowaniem są jak konstytucja – one chronią nasze prawa, gwarantują, żeby w mieście był park, szkoła, przedszkole, żeby przestrzeń była zaplanowana racjonalnie i funkcjonalnie, i żeby nie dominowała nad nami. Na tym polega projektowanie – to nie jest narzucanie estetycznych rozwiązań, tylko ułatwianie ludziom życia. Świadomość istnienia tych zasad w społeczeństwie jest ciągle niewielka, więc o wiele łatwiej jest nam wcisnąć coś efektownego w wyrazie, ale źle zaprojektowanego⁴.

Ton osobisty i ton dydaktyczno-normatywny nieustannie przeplatają się w samym zbiorze *Jak przestałem...*, co jest pierwszym otwarciem pola ironii. W ten sposób może bowiem autor udanie balansować między twierdzeniami: „to tylko moja opinia” i „nie ja tak myślę, tak przyjęło się sądzić”. Daleki jednak jestem od oceniania ironii stosowanej przez Wichę jako ucieczki – bardzo rzadko używa on jej w tej funkcji, przejmując odpowiedzialność za wygłaszane sądy. Przeciwnie, ironia oscylująca pomiędzy wskazanymi biegunami (i powstająca w tej oscylacji) staje się funkcją podmiotowego, uczłowieczonego, intersubiektywnego punktu widzenia. Czasami poważnym spojrzeniem na rozmówcę, czasami mrugnięciem okiem, będącym znakiem porozumienia. Z tonu osobistego wyciągamy więc „uogólnioną” lekcję, że kilka pokoleń skazanych było na pewną estetykę, która determinowała życie jednostkowe. Z tonu dydaktycznego wyławiamy zaś wątki osobiste – związane ze śmiercią ojca, z antypedagogicznymi wystąpieniami znanego aktora⁵, z zachwytem nad reakcjami użytkowników wyciskarki cytrusów na forum internetowym (J, 205 i n.)

³ F. Springer, *Design, czyli co? „To straszne, że słowo design zostało zawłaszczone przez drogą szczotki i krzesła” (wywiad z M. Wichą)*, http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,17693850,Design_czyli_co___To_straszne_ze_slowo_design_zostalo.html (dostęp: 07.02.2018).

⁴ Tamże.

⁵ „Wracaliśmy do domu. – Co za kabotyń! – powtarzał ojciec. – Co za bzdury wam opowiadał. Powinien wytłumaczyć, że każda rola ma znaczenie. Aktorzy drugoplanowi też są potrzebni. Trzeba szanować ich pracę. Bez nich nie ma filmu. I tak dalej, gdyż mój ojciec był

czy indywidualnym odbiorem zaskakującego hasła pojawiającego się w komunikacji miejskiej („Zakočaj się w designie!”, J, 187).

Zdystansowane spojrzenie na siebie, swoją rodzinę i otaczającą rzeczywistość pojawia się niekiedy w odwołaniach do tekstów nieoczekiwanych. Jeden z rozdziałów (*Flamastry*) zaczyna się od motta z *Pamiętników Tatusia Mumin-ka* Tove Jansson: „Drogi czytelniku, zrozum mnie! Myśl o budowie domu tak mocno zawładnęła mną, że naprawdę wierzyłem, że go zbudowałem” (J, 44). Ta pozornie prosta apostrofa – która może być nawet nazwana naiwną – kryje w sobie więcej, niż odkrywa w pierwszej lekturze. Prośba Tatusia Mumin-ka może być traktowana jako prośba samego autora, skoro bowiem dokonuje krytyki systemu projektowania, może łatwo sam narazić się na negatywne opinie. Może być, co w kontekście wspomnień o ojcu-architekcie szczególnie uzasadnione, apelem Piotra Wichy⁶ (wobec którego autor książki jest Mumin-kiem). Przede wszystkim jednak uwagę zwraca idealizm czy nawet utopia charakteryzująca myślenie projektanta: myśl jest już realizacją. W samej książce i w wywiadach udzielanych po jej wydaniu Marcin Wicha podnosił tę kwestię. Podkreślał wielokrotnie, że design (wzornictwo, projektowanie...) wiąże się z nowoczesnym myśleniem o powstawaniu przedmiotów. Dawniej bowiem projektant i budowniczy/konstruktor byli jedną osobą, dziś natomiast role te są rozdzielone⁷. Ich rozłączenie – podobnie jak oddzielenie refleksji własnej od zobiektywizowanej oceny estetycznej czy teorii od praktyki – skutkuje z jednej strony profesjonalizacją działania, z drugiej jednak (co często jest skutkiem ubocznym) odpodmiotowaniem odbiorców. Przywołana myśl Tatusia Mumin-ka staje się w tym kontekście swego rodzaju obosiecznym mieczem. Jest wezwaniem, by powrócić do czystej idei (wiary w zbudowanie zmyślnego

dobrym i mądrym człowiekiem. Był pocziwy, kiedy słowo «pocziwy» dawało się jeszcze powiedzieć bez ironii. Dlatego się mylił”.

⁶ W pośmiertnym wspomnieniu jednego z przyjaciół i współpracownika architekta, Andrzeja Kicińskiego, czytamy: „Byłem świadkiem powstawania wielu projektów Piotra. Myślę, że jego piękne szkice i rysunki zobaczymy kiedyś na wystawie i w Muzeum Architektury. Zabraknie ich twórcy – racjonalnego i dowcipnego, erudyty i poety architektury. Brak go już dzisiaj, zawsze gotowego poradzić, wysłuchać, podzielić się spostrzeżeniami – nie tylko na tematy architektoniczne”. Wspomnienie na stronie internetowej: http://www.inmemoriam.architektsarp.pl/pokaz/piotr_wicha,140 (dostęp: 25.03.2017).

⁷ Wicha pisze wprost: „Z nadejściem nowoczesności przywykliśmy oddzielać pomysł od wykonania. Stworzyliśmy profesję wymyślacza. W zamiarze ujrzeliśmy suwerenne dzieło. Niestety, projektantom na określenie ich zajęcia dostało się słowo z drugiej ręki. Stare, używane, obciążone ładunkiem przygnębiających konotacji. A może tak jest dobrze? Każdy, kto postanowi zająć się designem, może sięgnąć do Lindego i przeczytać: Proiekiści czcze płody imaginacji swojej podają za rzeczy łatwe” (J, 50-51)

domu) i usprawiedliwieniem („zrozumcie mnie” to tyleż prośba, ile retoryczna ucieczka przed przewidywaną negatywną oceną).

Utopijny świat Muminków jeszcze z jednego względu może być źródłem dla rozważań autora *Jak przestałem kochać design*. Otóż w tej niedoskonałej, a na swój sposób czarującej krainie dostrzec można alegorię PRL-u. Zastrzegam od razu, że autor sam wprost nie sugeruje takiego zestawienia, ale chyba da się je obronić, gdy przeczytamy króciutki komentarz do wszechobecnych worków z cementem:

Taki to był świat. Pełen rzeczy zaczętych i nieskończonych. Porzuconych zamiarów i części. Otaczała nas skamieniała tymczasowość (J, 28).

Z pozoru bezduszna, odhumanizowana rzeczywistość, pozostawiona – zgodnie z wcześniejszą definicją – w pół drogi między projektem a wykonaniem, ma jednak swoich użytkowników. Obywateli (!), którzy muszą sobie z nią radzić (psychologicznie i estetycznie). Wątek rzeczy tanich, nieprzystających do naszego wyobrażenia o designie, a jednak możliwych do „kochania”, powraca we wspomnieniach Wichy wielokrotnie. „Skamieniała tymczasowość” odsyła nas nie tylko do obrazu zgrubionego cementu, który jest już bezużyteczny (i z nostalgią może być po latach wpleciony do rodzinnej opowieści), ale i do „prowizorki” – stanu „na chwilę”, który bywa najbardziej trwały. Nawet gdy blok zostanie już wybudowany, rozwiązania techniczne pozostają bardzo niezadowolające, co autor opisuje ironicznie, używając obrazu chodaków noszonych przez wszystkich członków rodziny:

U schyłku epoki Gierka moja rodzina stukała obcasami niczym gromada wesołych holenderskich (lub skandynawskich) wieśniaków. Zamieniało to życie sąsiadów w piekło i nie było tygodnia, żeby facet z dołu, w filmie mógłby go zagrać Louis de Funès, nie urządził awantury. Cienki strop i dialog prowadzony Morse’em: na prowokacyjne bębnienie obcasów odpowiadały komunikaty wystukiwane kijem od szczotki. W tamtym mieszkaniu poznałem wiele prawd o projektowaniu, designie i życiu. Na przykład, że wierność swoim upodobaniom estetycznym – niechęć do papuci, ciapów, cichobiegów i laczków – może nas narazić na poważny konflikt ze społeczeństwem (J, 11).

Pointa o dydaktycznym zabarwieniu jest wycelowana tyleż w społeczeństwo, co i we własną rodzinę. Lekki kabaretowy ton (odwołania do holenderskich wieśniaków, de Funèsa i kodu Morse’a nadawanego z użyciem różnych narzędzi) skrywa w sobie elementy sprzeczne, charakteryzujące już najdawniejszą groteskę: śmiech i lęk⁸. Centralnym zdaniem wydaje się jednak twier-

⁸ Zob. też: K. Piątkowski, *Estetyka PRL. Ludowość i groteska*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 1(292), s. 70-74.

dzenie: „W tamtym mieszkaniu poznałem wiele prawd o projektowaniu, designie i życiu”. Może być traktowane serio – wszak autor odebrał naukę, która posłuży wspomnieniom, ale nade wszystko własnym późniejszym projektem. Może być ironiczne – nauka, tak jak skamieniały cement, była prowizoryczna i może dzięki temu najbardziej trwała. W tym drugim, ironicznym kluczu dawne projekty są sędziami dla designu nowoczesnego. Ten jest przyjemniejszy dla oka, na pewno droższy, nie zawsze bardziej funkcjonalny... I trudno go pokochać.

Kocha, nie kocha

Stojąc przed lustrem (rzeczywistości), Wicha zadaje jeszcze jedno bardzo istotne pytanie: dlaczego właściwie mielibyśmy kochać design? Samo istnienie tej dziedziny, fakt, że autor zbioru się nią zajmuje, nie wystarcza jeszcze za argument. Projektowanie jest inteligentną i użyteczną zabawą, czasami jednak przemienia się w sztukę samocelową, egoistycznie zapatrzoną w „ładność” i zysk. Zatem efektowną, ale odległą od codziennego życia. Obnaża to jedna z celnych uwag autora: „Mamy się czym pochwalić. Co prawda, szanse, że nasz tyłek zetknie się z designerskim meblem, są niewielkie”⁹. „Mamy” odnosi się do nagradzanego na świecie polskiego wzornictwa i sztuki użytkowej, co może być powodem narodowej dumy. A jednak, możemy dopowiedzieć do myśli autora, miłość do rzeczy podróżujących po zagranicznych ekspozycjach sztuki i drogich międzynarodowych katalogach jest podobna nastoletniemu zauroczeniu idolem – uczuciu łatwo mylonemu z miłością. Rozwijając podobną myśl, Wicha pisze o swoistym terrorze zakochania wynikającym z pobudek marketingowych czy ideologicznych, zawsze jednak z wysuniętym na pierwszy plan celem perswazyjnym:

Na monitorze w komunikacji miejskiej pokazują się różne obrazki. I nagle „Zakochaj się w designie”. [...] Ciekawe. Ciągłe jesteście wzywani, żeby się w czymś zakochać. Ratusz proponuje, żeby się zakochać w Warszawie. Harcerze, żeby się zakochać w harcerstwie. Importerzy alkoholu – w tequili. Nawet ulotkę o segregowaniu śmieci opatrzone logo „Zakochaj się w zielonej Warszawie”. Nie można oddzielać mokrego, suchego i szkła, jeśli nie zalewają nas fale uczucia. Kochamy Polskę. Kochamy wypieki. Kochamy buty. Trwa marketing miłości, nieustająca komedia romantyczna. Ale zakochać się w designie? (J, 187-188).

⁹ Tamże, s. 131.

Parodiowanie haseł – rzeczywistych¹⁰, ale tak zestawionych, by uwypuklić ich absurd – staje się wprowadzeniem do retorycznego pytania wieńczącego tę część rozważań. Pytania mieszczącego w sobie cień wątpliwości i dużą dawkę pobłażliwości wobec tych, którzy takie hasło przyjmują prostodusznie (bez zastrzeżeń, a nawet bez zdziwienia). Jeżeli bowiem w jednym rządzie ustawia się Polskę, Warszawę, harcerstwo, tequilę, śmieci, wypieki, buty i design – to znaczy, że lekceważy się wszelkie normy aksjologiczne lub, co gorsza, uważa, że normy te już w ogóle nie obowiązują. Zastąpił je bowiem czynnik ekonomiczny nazwany celnie przez Wichę „marketingiem miłości”. Mamy kochać rzeczy i zjawiska nie dlatego, że są wartościowe (aksjologicznie), atrakcyjne dla nas, godne naszych uczuć. Mamy je kochać, ponieważ nasza miłość (paradoksalna, bo będąca rodzajem przymusu) stanie się generatorem zysku dla organizatorów akcji lub wydarzenia. Miłość i ekonomia spotykają się w sposób ukryty. Ich związki według „miłosnych marketingowców” nie powinny być tematyzowane, ponieważ tego rodzaju demaskacja osłabi ekonomiczny efekt kampanii. Wymieniać powinniśmy więc jednym tchem, gdyż nie będzie wówczas miejsca na pytanie o wartości.

Zastanawiające, że podobne listy pojawiają się także w rozważaniach o ekonomicznych kontekstach literatury:

[...] jaka jest cena tego, że wszystko ma cenę? [...]. Ano taka, że stosujemy jedną miarę dla spraw niepodobnych: parasola, edukacji szkolnej, rękawiczek, leczenia chorób, kapeluszy, praktyk religijnych, koni wyścigowych, wolności obywatelskich, kamienicy, prawa do adopcji, małżeństwa, swobody uczuciowej – za wszystko to trzeba zapłacić, lub inaczej: wszystko to można mieć¹¹.

¹⁰ „Zakochaj się w Warszawie” jest oficjalnym hasłem stolicy Polski, a strona miasta w mediach społecznościowych reklamuje się jako przeznaczona „dla ludzi kochających Warszawę, ale również dla tych, którzy szukają powodów, aby się w niej zakochać”, https://www.facebook.com/pg/Zakochaj-si%C4%99-w-Warszawie-126893037327028/about/?ref=page_internal (dostęp: 5.04.2018). Wspomniana później akcja „Zakochaj się w zielonej Warszawie” oznaczona jest zmodyfikowanym logotypem, w który wpisano hasło główne. Piosenkę *Zakochaj się w harcerstwie* można znaleźć pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=nqvWpH7G1Bs> (dostęp: 11.04.2018). Hasła reklamującego tequilę nie udało mi się odnaleźć, wiem natomiast o istnieniu amerykańskiego reality show *Zakochaj się w Tili Tequili*. „Kochamy Polskę” jest stwierdzeniem ogólnym (przez swą ogólność obejmującą patriotyzm dojrzały i patriotyczne gadzety, które uzyskały w ostatnich latach sporą popularność), ale może odsyłać również do tytułu oglądanego przez szeroką widownię programu telewizyjnego „Kocham Cię, Polsko!”.

¹¹ R. Koziółek, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec 2015, s. 31.

W ten sposób Ryszard Koziółek wprowadza do tematu ekonomizacji życia w kategoriach relacji społecznych opisanego przez Michaela J. Sandela w książce *Czego nie można kupić za pieniądze*, a w polskiej literaturze obecnego już w *Lalce* Bolesława Prusa. Miarą spraw niepodobnych (od parasola do swobody uczuciowej lub od Polski do designu) jest więc wartość rynkowa maskowana przez „zalewające nas fale uczucia”. Powoduje to szereg komplikacji etycznych¹² – odłożmy na razie ich omówienie, temat jest bowiem wystarczająco obszerny, by stanowił materiał na inny artykuł. Tymczasem powinniśmy wrócić do miłości względem designu, obecnej już w tytule książki. Tytułowa formuła może początkowo kierować czytelnika ku próbie rekonstrukcji przyczyn, które wpłynęły na ustanie miłości wobec projektowania. Czytając ją, nie domyśla się pewnie, że głównym impulsem będzie kulturowy *love bombing*¹³. Odpowiedź brzmi zatem: przestałem kochać design, gdyż kazano mi go kochać (oraz uwielbiać wytworzone przez niego produkty).

Cezura oddzielająca projektowanie zgrzebne, ale użyteczne, od efektownego, drogiego, a nie zawsze funkcjonalnego, postawiona została znów w tym samym miejscu: momencie transformacji ustrojowej. Kapitalizm zyskuje w niej głos coraz silniejszy, co Wicha oddaje w tekście, antropomorfizując system:

Zasługujecie na najlepsze – mówił kapitalizm. – Wszystko inne jest niepotrzebne. Za to najlepsze jest nieskończone. Może go być coraz więcej i więcej. Wszystko, co udane, trzeba powtarzać. I jeszcze. Do znużenia. Bez końca. Jeżeli coś się kończy, to znaczy, że nie było wystarczająco dobre (J, 122).

„Najlepsze” i „nieskończone” stają się poręcznymi wyrażeniami dla budowania mitu zadowolenia klienta, czyli narzędzia maskującego walkę o pieniądze konsumenta. „Najlepsze” nie obejmuje niestety wartości moralnych ani estetycznych, „nieskończone” – nie wybiega poza okres gwarancji, na pewno zaś nie dotyczy metafizycznego wejścia poza granice śmierci. Kontekst tej granicznej sytuacji również został utowarowiony, co autor obejmuje ironicznym komentarzem w eseju początkowym. Omawia tam sytuację kupowania

¹² Wcześniej Koziółek pisze: „Altruizm, hojność, solidarność, zaangażowanie społeczne, empatia to nie dyspozycje, które można w człowieku pobudzić, motywując go ekonomicznie. To raczej – jak twierdzi Martha Nussbaum – etyczna i obywatelska muskulatura, która rośnie na skutek systematycznych ćwiczeń”. Tamże, s. 25.

¹³ Pojęcie „bombardowania miłością” oznacza psychomanipulacyjną technikę stosowaną w sektach (ale także w relacjach nazywanych przez psychologię „toksycznymi”), która polega na uzależnianiu jednostki poprzez same pozytywne uczucia o dużym natężeniu, obietnice oraz podarunki. Przywołanie tego pojęcia nieuchronnie prowokuje pytanie o stopień manipulacji „marketingu miłości”.

urny po śmierci ojca i, w przeciwieństwie do wielu klientów zakładu pogrzebowego, zwraca uwagę na projekt – tak jak patrzyłby na niego dbający o szczegóły architekt („Potem przez kilka godzin oszukiwałem się, że jest ok. Ale nie było. Ojciec nigdy by się nie zgodził na takie naczynie. To świństwo lekceważyć czyjeś uczucia estetyczne tylko dlatego, że umarł” (J, 6)). W refleksji tej pobrzmiewa wątpliwość, czy powinno się taką samą miarę przykładać do wszystkiego – na co wskazywał Koziołek, przywołując Prusa i Sandela – ale głównie, czy trzeba zachowywać miarę estetyczną, gdy nie ma już zachowującego ją oka („Urna była piękna. Problem polegał na tym, że jedyna osoba, która mogła to docenić, jedyna osoba, na której opinii mi zależało, już nie żyła” (J, 7)). Nie na darmo we fragmencie tym mówi się jednak o kupowaniu – jest ekspozycja, są doradcy i konkretne ceny. Śmierć ojca jako jednostki z określoną tożsamością, ale i śmierć jako taka ustępują pola mechanizmom ekonomicznym. Klient nie jest pytany o upodobania osoby zmarłej, lecz własne – a pytanie to zawsze sprowadza się do innego: „ile jesteś w stanie zapłacić?”. Tymczasem Wicha próbuje przemieścić punkt ciężkości i postawić go na skrzyżowaniu dwóch innych dróg: relacji z rodzicami oraz pytań o zasady projektowania. Powiedzmy od razu, że ekonomia miłości rodzinnej i zawodowej nie jest wcale prostsza niż ekonomia pieniężno-towarowa. Ta ostatnia chce sprawiać wrażenie systemu otwartego i gotowego przyjąć wszelkie sugestie, ta pierwsza zaś – zgodnie z sugestią autora – musi zamykać się i ubezpieczać swoje pozycje:

Gust mojego ojca przez długie lata określał nasze życie. Jego werdykty były gwałtowne i ostateczne. Żyliśmy na estetycznym polu minowym. Z czasem nauczyłem się omijać zasadzki i w miarę, jak wydeptywałem bezpieczne ścieżki, narastało we mnie poczucie współnictwa. Zostaliśmy towarzyszami broni w tej wojnie z całym światem. Otóż ojciec nie wpuszczał brzydoty za próg. Żyliśmy w oblężeniu, jak wizualni amisze. Przeciwno sobie mieliśmy system polityczny. Gospodarkę. Klimat. Centymetr za drzwiami zaczynała się olejna lamperia, posadzka z lastryka. Czekala winda ze stopionymi przy-ciskami, blok, pejzaż późnego socjalizmu (J, 6).

Łatwo oczywiście dojrzeć przewrotność koncepcji „otwarcia” i „zamknięcia”. Tu właśnie kryje się ironia, że w rzeczywistości ojciec – estetyczny współnik – uczy syna zainteresowania światem, kształci w nim umiejętność selekcji wrażeń, rygorystycznie traktuje skład zasad estetycznych. „Wizualnym amiszem” czyni go wyłącznie pozornie, zdając sobie sprawę, że dyscyplina jest niezbędnym warunkiem wstępnym twórczości. Natomiast jawna dziś jest bałamutność hasel otwartości „późnego socjalizmu” i „wczesnego kapitalizmu” – każdy z nich jest zainteresowany własnymi korzyściami osiąganymi kosztem odbiorców, którym składa liczne obietnice bez pokrycia.

„Gwałtowne i ostateczne” werdykty ojca kładzie jednak autor raz na jednej, raz na drugiej szali wagi. Z perspektywy dorosłego docenia wartość edukacji projektowej, z perspektywy dziecka – wciąż uruchamia pokoleniowy bunt przeciw determinującą życie domowe arbitralnym decyzjom ojca. Zatem odpowiedź, której udzieli na tym etapie, jest niejednoznaczna, ale bardzo szczerza i odpowiadająca kondycji człowieka współczesnego: obleżona twierdza daje pewne poczucie bezpieczeństwa, trzeba jednak zmierzyć się z propozycjami otaczającego nas świata i dokonać nieuchronnych wyborów. To nauka ryzyka i odpowiedzialności. Ironia bywa zaś maską dla tych miejsc, w których nie umiemy sprostać pokładanym w nas nadziejom lub uciekamy przed jednoznaczną klasyfikacją.

Graficy pracują w języku

O autoironii możemy pomyśleć jeszcze nieco inaczej – jako narzędziu służącym psychoanalitykowi. Choć ta metoda czytania nie jest mi bliska, to jednak chętnie sięgnę po definicję sformułowaną przez Franka Stringfellowa (psychologa-praktyka, nie literaturoznawcę o nastawieniu psychoanalitycznym). Autoironia to według niego:

ironia, której mówiący używa własnym kosztem, nawet jeśli wydaje się skierowana na cel zewnętrzny – innymi słowy jest to ironia mająca silny zapach masochizmu. Z pewnością każda ironia ma choćby częściowo masochistyczny cel, ale często cel ten bywa całkiem dobrze zakamulowany, tak że cel agresywny jest jeszcze lepiej widoczny¹⁴.

Sama czynność patrzenia w lustro – którą w tym tekście arbitralnie przypisałem eseście – może mieć wymiar narcystyczny lub masochistyczny. Autor *Jak przestałem kochać design* od tego pierwszego jest jednak daleki (przynajmniej w świadectwach tekstowych), zbliża się raczej, choć też nieostentacyjnie, do drugiej przestrzeni. Jego koncept ma bowiem podłoże wspomnieniowo-autoterapeutyczne, jakby miał wyrażać myśl: „Odsłonię przed wami swój świat, pokażę wam wszystkie słabości swojej rodziny”. Równocześnie zaś stawia sobie za cel dekonspirację „ładności”, co wiąże się z „celem agresywnym” (dyplomatycznie i kulturalnie wyrażanym).

¹⁴ F. Stringfellow, *The Meaning of Irony. Psychoanalytic Investigation*, New York 1994, s. 69. W artykule autor analizuje mechanizmy ironii i agresji m.in. w odniesieniu do *Podróżu Guliwera* Jonathana Swifta.

Ironia samouwłaczająca, jak przed laty trafnie nazwał ją Douglas Muecke, polega na ukazaniu siebie jako osoby niedouczonej¹⁵. W geście tym możemy z pewnością odnaleźć pewien rodzaj masochizmu: przyjemność wynikająca z poniżenia siebie jest równocześnie dla Wichy zemstą na minionym systemie politycznym, zależnościach rodzinnych i nowoczesnym wzornictwie. Wart szczególnej uwagi jest tu jednak nie sam podmiot autoironiczny, nie ci, w których ironia uderza, ale środki, dzięki którym osiąga się demistyfikatorski cel.

Uczyć mogliśmy się na przykład z wzorców zachodnich. By uzasadnić to twierdzenie, autor przywołuje autobiograficzną opowiastkę o wyjeździe ojca do Niemiec Zachodnich w drugiej połowie lat 80. Najistotniejsze – z punktu widzenia zarówno syna, jak i ojca – były przywiezione stamtąd trofea: walkman, zegarek „Casio” oraz zielona smycz. Szczególnie ten ostatni przedmiot przykuwał uwagę, a Wicha opisuje go, parodiując styl reklamowy:

Piękny i absurdalny gadżet, regulowany postronek, który, zależnie od sytuacji, pozwalał psu biegać po trawniku lub trzymał drania blisko przy nodze. Wysuwana smycz, realizująca hasło „każdemu według potrzeb” – to symbol troski i zrozumienia. Wcielenie designu (J, 39-40).

Po wprowadzeniu ironii balansującej na cienkiej lince (czy „wcielenie designu” jest w tonie serio, czy ma wyśmiewać przedmiot i sam design?), projektant-eseista przechodzi do „masochistycznej” autoironii. Pewnego razu bowiem, opowiada, podczas spaceru smycz została zepsuta:

Błędem jak zawsze byliśmy my. Czynniki ludzki oraz czynniki psi. Niesforni użytkownicy, którzy nie czytają instrukcji i nie rozumieją najprostszycich rysunkowych schematów. Barbarzyńcy, którzy szarpią się z uchwytyami, urywają klamki, łamią, niszczą i wyginają, zawsze skłonni do użycia nadmiernej siły i nie dość inteligentni, by odgadnąć intencje projektanta (J, 40).

Socrealistyczne z ducha wyrażenie „czynnik ludzki, który jest błędem” pojawia się na kartach książki kilkakrotnie i zawsze ukazuje niezadowolenie ojca. We fragmentach zawierających to sformułowanie autor ujawnia lęk przed zakodowanym w dzieciństwie, a mającym wpływ na dorosłe życie, karcącym wzrokiem rodziców. Lęk przed tym rodzajem oceny, która blokuje wykonanie pewnych działań, po źle wykonanych natomiast wzbudza poczucie winy. Ułomność czynnika ludzkiego stawia podmiot opowieści w jednym rzędzie z wyprowadzanym na spacer psem, stolarzem-alkoholikiem, przez którego nie

¹⁵ D.C. Muecke, *Ironia. Podstawowe klasyfikacje*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.

powstała ruchoma ściana (J, 15) czy nawet terrorystami-samobójcami, którzy uderzyli w wieże WTC (J, 200). Ilość odwołań, ale i sposób ich zestawienia może zaskakiwać czy nawet sprawiać wrażenie przełamывania tabu¹⁶ – to jednak w prostej linii prowadzi nas ku parodii. Jedna ze współczesnych badaczek definiuje ją następująco:

Parodia jest jedną z głównych form nowoczesnej autorefleksyjności; formą dyskursu przebiegającego między różnymi sztukami. Wystarczy, że pomyślimy o twórczości takich powieściopisarzy jak Italo Calvino czy John Fowles, a zobaczymy najbardziej jawną, wyrażoną wprost formułę jej natury i funkcję fikcji. Ale w innych formach sztuki parodia jest tak samo ważna. *Zdrada obrazów* lub *To nie jest fajka* Magritte'a [...] to parodia średniowiecznych i barokowych form symbolicznych: obrazek, tytuł i motto nie kierują jednak ku spodziewanej harmonijnej całości znaczenia¹⁷.

Współczesny dyskurs autorefleksyjny opiera się zatem na wprowadzeniu celowej niezbieżności elementów wizualnych (także wyobrażonych) i ich językowych reprezentacji. Podczas gdy w epokach dawnych autorefleksja miała harmonizować te dwie sfery (to właśnie opisywana przez Hutcheon „spodziewana harmonijna całość znaczenia”), w nowoczesności osiągnąta jest raczej poprzez przemyślenie szczeliny – nieraz głębokiej – jaka jest między nimi. Parodia (poziom tekstu kultury) osiągnąta poprzez szereg zabiegów ironicznych (poziom tropów językowych) prowadzi do dwóch efektów: najpierw do krytyki obecnego stanu rzeczy, zazwyczaj negatywnego wartościowania; w konsekwencji zaś – do nieuchronnej konfrontacji i konieczności zmierzenia się z poddawanyemu refleksji problemem. Ani parodia, ani ironia nie są jednak konstruowane „biegunowo”. Opozycyjne wartości, które są racją ich istnienia, podlegają swoistej cyrkulacji, jak to wyjaśniał Janusz Margański, recenzując *A Theory of Parody*:

Współczesna parodia jest zatem, w ujęciu Lindy Hutcheon, sposobem uwalniania się artysty od dominacji przeszłości, ale także aktem wpisywania w ciągłość tradycji; umożliwia konstruowanie fikcyjnego świata i równocześnie obnażanie jego sztuczności; jest rewolucyjną siłą, choć można dopatrywać się w niektórych jej postaciach przejawów konserwatyzmu¹⁸.

¹⁶ Pamiętamy, że w klasycznym tekście na temat parodii Jerzy Ziomek uzależniał jej istnienie od historycznie zmiennego poczucia tabu i dochodził do definicji parodii jako gry z zakazami, które się przekracza. J. Ziomek, *Parodia jako problem retoryki*, w: tegoż, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980.

¹⁷ L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of the Twentieth-Century Art Forms*, Illinois 2000, s. 3.

¹⁸ J. Margański, *Linda Hutcheon, „A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms”*, *New York and London 1985, Methuen*, ss. 144 [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1, s. 408.

Wydaje się, że ten „wędrujący ruch ironii” jest dobrym określeniem sposobu prowadzenia autorefleksji w *Jak przestałem kochać design* Marcina Wichy. Wymienione przez Margańskiego zjawiska (modernizacja-tradycja; konstrukcja-dekonstrukcja fikcji; rewolucja-konserwatyzm) to siła napędowa dla opisu przemian designu w czasie zmiany polityczno-społeczno-obyczajowej, ale też – nie ukrywajmy – w odniesieniu do zmieniających się realiów życia autora (m.in. śmierci rodziców). U podstaw projektu leży bowiem językowy opis świata zaprojektowanego, którego sensowność w wielu miejscach zostaje podana w wątpliwość jako iluzoryczna (sama złudna i powodująca złudzenia u swoich użytkowników). Tymczasem lekarstwem na niedoskonałość samego designu ma się okazać... współpraca tego, co widzialne, z tym, co możliwe do opowiedzenia:

W projektowaniu chodzi o słowa. O łączenie słów z obrazami. Jeżeli można je rozdzielić, to projekt graficzny nie był wiele warty. Na ASP o tym nie mówią, ale graficy pracują w języku. [...] Dopóki mamy coś do powiedzenia o sprawach, które nas interesują – jesteśmy oryginalni. I potrzebni (J, 172-173).

Formułując tę deklarację, Wicha przekazuje przynajmniej dwa komunikaty. Jeden, bardziej oczywisty, że opowieść (dziś chętnie wtłaczana do pojemnika z angielską nazwą *story-telling*) kształtuje specyficzny odbiór świata; że sam akt opowiadania zmienia procesy mentalne; że wspólnoty (społeczne, zawodowe, religijne, hobbystyczne) tworzą się tam, gdzie obrazy i słowa łączą się w spójny przekaz. Znaczenie, sens – podpowiada Wicha – nie tkwią w samym języku, ale na pewno też nie w samym obrazie (rzeczy materialnej, wizerunku itd.). Dlatego właśnie warto opowiadać o pojedynczych przedmiotach (jak wyciskarka do cytryn), kompleksach i zbiorach (jak wielokrotnie powracające książki) czy ukrytych praktykach urastających do rangi porządkowania świata. Ten rodzaj komunikatu można nazwać rewelatorskim, gdyż intencją autora jest objawienie rzadko dostrzeganej zależności.

Drugi rodzaj komunikatu nazwałbym melancholijnym. Uwaga o oryginalności i byciu potrzebnym wskazuje na niespełnione pragnienie, którego nowy design (w przeciwieństwie do tradycyjnego projektowania) nie jest w stanie zaspokoić. Wicha wskazuje na ironiczny rewers harmonizowania świata poprzez opowiadanie o nim. Znamienne jest pod tym względem wyznaczenie, w którym autor przywołuje rozmowę ze znajomym typografem:

Wiesz, co jest najlepsze w typografii? – pytał – Że wszystko do wszystkiego pasuje. Można przenieść każdą literę i ustawić w dowolnym miejscu. Od tego zaczęła się normalizacja. Przedtem był tylko chaos. [...] To drukarze zaczęli porządkować świat. Było

w tych słowach dużo uzurpacji. Porządkowanie chaosu należy do prerogatyw Boga i Komisji Europejskiej, ale i tak przemówienie wygłoszone wśród szuflad z czcionkami zapadło mi w pamięć. Uwierzyłem, że na tym polega zadanie designerów: na robieniu porządków (J, 54).

Standaryzacja zamiast chaosu wydaje się kuszącym marzeniem, ale kiedy za rękę prowadzą nas ku niej duże koncerny, to nieuchronnie wracamy do punktu wyjścia – wszechobecnego „marketingu miłości”. Konkluzja jest więc dość pesymistyczna: skompromitowany został i obraz, i język. Może jednak ich współpraca to jedyne, co nam pozostało? Początkowe pytanie „Co mówisz do siebie, stojąc przed lustrem?” nie oznacza z pewnością: „Jakie słowa wypowiadasz, jakimi słowami siebie opisujesz?”, lecz: „Jak obraz i słowo dopełniają się w stworzonej przez Ciebie opowieści?” oraz „Jak zniekształcić wizerunek i wypowiedź, by poprzez uczynienie jej pozornie nieprawdziwą wydobyć pewną prawdę?”. Jest jeszcze inna odpowiedź, być może najbliższa Wisze: stojąc przed lustrem, widzi po prostu lustro i zastanawia się, dlaczego właśnie tak zostało zaprojektowane...

Bibliografia

- A Letter to Peter Eisenman*, transl. by H.P. Hanel, „Assemblage” 1990, no. 12.
- Abrams R., Schmidt G., *Hitching a Toy to a Star. Superhero Movies Create Opportunity for Toy-makers*, „New York Times” 2015, <https://www.nytimes.com/2015/02/14/business/superhero-movies-create-opportunity-for-toymakers.html>. (dostęp: 10.09.2018)
- Abumrad J., *In The Dust of This Planet*, audycja radiowa Radiolab, radio NPR 8.09.2014, <https://www.wnycstudios.org/story/dust-planet/> (dostęp: 11.01.2018).
- Achmed S., *Performatywność obrzydzenia*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 169-191.
- Ackroyd P., *Londyn. Biografia*, przeł. T. Bieroń, Poznań 2011.
- Ackroyd P., *Wenecja. Biografia*, przeł. T. Bieroń, Poznań 2015.
- Adorno T., *Dialektyka negatywna*, przeł. i wstęp K. Krzemieniowa przy współpr. S. Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1986.
- Adorno T., *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1999.
- Agamben G., *Che cos'è un paradigma?*, w: S. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino 2008.
- Agar N., *Life's Intrinsic Value – Science, Ethics and Nature*, New York 2001.
- Alberro A., *Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977*, w: *Conceptual Art. A Critical Anthology*, red. A. Alberro, B. Stimson, Cambridge 2000.
- Alpen E. van, *Archiwa wizualne jako historia preposteryjna*, przeł. Ł. Zaremba, www.academia.edu, (dostęp 12.02.2018).
- Andrzejewski J., *O człowieku radzieckim*, Warszawa 1951.
- Antiquity in popular literature and culture*, red. K. Dominas, E. Wesołowska, B. Trocha, Newcastle upon Tyne 2016.
- Antyk w zwierciadle literatury i kultury antycznej*, red. A.W. Mikołajczak, K. Dominas, R. Dymczyk, Poznań 2015.
- Arendt H., *Myślenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, przedm. opatrzył M. Król, Warszawa 1991.

- Ascott R., *Art, Technology, Consciousness: Mind@large*, Bristol 2000.
- Ascott R., *Telematic Embrace. Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, red. E.A. Shanken, Berkeley 2003.
- Bachelard G., *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 241.
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Bachmann-Medick D., *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.
- Bachmann-Medick D., *Spatial Turn*, w: D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.
- Bachtin M., *Dialog, język, literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
- Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.
- Bakke M., *Postnaturalna historia Eduni*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 1.
- Bal M., *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999.
- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.
- Bal M., *Working with concepts*, „European Journal of English Studies” 2009, nr 13.
- Balbus S., *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990.
- Balski G., *Reżyserzy filmów zagranicznych rozpowszechnianych w Polsce 1945-1981*, Warszawa 1985.
- Banach A., *O modzie XIX wieku*, Warszawa 1957.
- Banaś B., *Księżyc w kredensie. Kilka refleksji na temat dizajnu lat 60. i 70. XX wieku*, „Quart” 2015, nr 3-4 (37-38).
- Barcz A., *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016.
- Barthes R., *Rethoric of the Image*, w: *Image, Music, Text*, Londyn 1977.
- Barthes R., *System mody*, przeł. M. Falski, Kraków 2005.
- Barthes R., *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przekł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Battelle J., *Szukaj. Jak Google i konkurencja wywołała biznesową i kulturową rewolucję*, przeł. M. Baranowski, Warszawa 2006.
- Baudelaire Ch., *Malarz życia nowoczesnego*, Paris 1863.
- Baudelaire Ch., *Malarz życia nowoczesnego*, w: Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przeł. J. Guze, koment. i przyp. C. Pichois przeł. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2000.
- Baudelaire Ch., *Moje obnażone serce*, przeł. A. Kijowski, Wrocław 1997.
- Baudelaire Ch., *Moje obnażone serce*, w: Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. i oprac. A. Kijowski, Warszawa 1971.
- Baudelaire Ch., *Moje obnażone serca*, w: Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przeł. J. Guze, koment. i przyp. C. Pichois przeł. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2000.
- Baudelaire Ch., *Paryski splin*, przeł. i oprac. R. Engelking, Gdańsk 2008.
- Baudelaire Ch., *Race*, w: Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przeł. J. Guze, koment. i przyp. C. Pichois przeł. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2000.
- Baudelaire Ch., *Race*, w: Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. i oprac. A. Kijowski, Warszawa 1971.
- Bauman Z., *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2000.

- Bauman Z., *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011.
- Bauman Z., *Przedstawienie na pustyni*, przeł. M. Kwiek, w: „*Drobne rysy w ciągłej katastrofie...*”. *Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, w: *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, przeł. K. Krzemieniowa i in., Poznań 1996.
- Benjamin W., *Dziennik moskiewski*, przeł. B. Baran, Warszawa 2012.
- Benjamin W., *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*, przeł. H. Orłowski, w: W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996.
- Benjamin W., *Pasaże*, pod red. R. Tiedemanna, przeł. I. Kania, postł. opatrzyl Z. Bauman, Kraków 2005.
- Benjamin W., *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005.
- Benjamin W., *Powrót flâneura. O „Spacerach po Berlinie” Franza Hessla*, przeł. A. Kopacki, „*Literatura na Świecie*” 2001, nr 8-9 (361-362), s. 234-238
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, wstęp J. Kmita, przeł. H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1975.
- Bielik-Robson A., *Czas dandysów*, „*Tygodnik Powszechny*” 2000, <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/31-32/bielik.html> (dostęp: 20.05.2018).
- Biological Turn. Idee biologii w humanistyce współczesnej*, red. D. Wężowicz-Ziółkowska, E. Wieczorkowska, Katowice 2016.
- Bird Rose D., Robin L., *The Ecological Humanities in Action: An Invitation*, „*Australian Humanities Review*” 2004, nr 31-32, <http://australianhumanitiesreview.org/2004/04/01/issue-31-32-april-2004/> (dostęp: 20.01.2018).
- Błaszczuk A., *Miasto ponad ogień i czas. Echa kaliskiego Sierpnia 1914 roku w literaturze, grafice i filmie*, wstęp P. Łuszczkiewicz, Kalisz 2014.
- Bogalecki P., *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie post-sekularnej*, Kraków 2016.
- Böhme H., *Fetyszizm i kultura*, przeł. M. Falkowski, Warszawa 2012.
- Boucher F., *Historia mody*, przeł. P. Wrzosek, Warszawa 2012.
- Bould M., *Film and television*, w: *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. E. James, F. Mendlesohn, Cambridge University Press 2003.
- Braidotti R., *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014.
- Brand Finance Toys 25 2018. The annual report on the world's most valuable toy brands*, http://brandfinance.com/images/upload/brand_finance_toys_25_2017_report_locked.pdf (dostęp: 10.09.2018).
- Brosimmer F.J., *Ecocide. A Short History of the Mass Extinction of Species*, London 2002.
- Brownie B., *How sci-fi fashion has changed*, <https://www.theguardian.com/fashion/costume-and-culture/2013/aug/09/how-sci-fi-fashion-changed> (dostęp: 04.12.2018).
- Brus W., *Urojenia a rzeczywistość. Prawda o ZSRR*, wyd. 2 przejrz. i uzup., Warszawa 1947.
- Brzeziński T., *Historia medycyny*, Warszawa 2000.
- Buchholz E.L., *Leonardo da Vinci. Życie i twórczość*, przeł. K. Gębura, Warszawa 2005.
- Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice: przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
- Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*, przeł. L.A. Przebinda, G. Przebinda, I. Przebinda, Kraków 2016.

- Bynum W., *Krótką historia nauki*, przeł. K. Skawran, Warszawa 2012.
- Calvino I., *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Warszawa 1975.
- Charmaz K., *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*, przeł. B. Komorowska, Warszawa 2009.
- Chiaromonte N., *Notatki*, przeł. S. Kasprzysiak, oprac. W. Karpiński, Gdańsk 2014.
- Chłopek M., *Bikiniarze. Polska pierwsza subkultura*, Warszawa 2005.
- Chłopek M., *ZSRR i ludzie radzieccy w propagandzie Polski Ludowej lat 1941-1956*, Radzymin 2015.
- Chmielewski A., *Niewspółmierność, nieprzekładalność, konflikt. Relatywizm we współczesnej filozofii analitycznej*, Wrocław 1997.
- Chodyński A., *Kieszonkowa kroniczka historyczna miasta Kalisza ułożona przez Adama Chodyńskiego*, Kalisz 1885.
- Cieplińska J., *Montaż i rytuał, czyli o autokreacjach pisarskich*, Kraków 2003.
- Crowley D., *Układ nerwowy: nowe maszyny i nowe ciała w sztuce i filmie w Polsce po odwilży*, w: *Kosmos wzywa!*, *Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych*, red. J. Kordjak-Piotrowska, S. Welbel, przeł. I. Suchan, M. Wawrzyńczak, Warszawa 2014.
- Cultural Studies and the New Humanities: Concepts and Controversies*, ed. by P. Fuery and N. Mansfield, Melbourne 1997.
- Czaja D., *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, w: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. D. Czaja, Wołowiec 2013.
- Czapliński P., *Sploty*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 15.
- Czermińska M., *Miejsca autobiograficzne, Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183-200.
- Czermińska M., *Tożsamość kształtowana w pamięci miejsca*, w: *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015.
- Czernikiewicz J., *Co mówią o „Złym” autor i czytelnicy*, „Słowo Tygodnia” 1956, nr 10.
- Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze*, t. 1, Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny, t. 2, Od humanizmu do posthumanizmu, red. J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2014.
- Danto A.C., *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013.
- DeLanda M., *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*, London 2006.
- Delanty G., *Constructivism, Sociology and the New Genetics*, „New Genetics and Society” 2002, nr 3, vol. 21.
- Delanty G., *Social Science: Beyond Constructivism and Realism*, Buckingham 1997.
- Denzim N.K., Lincoln Y.S., *Wstęp do części III*, przeł. M. Nowicka, w: *Metody badań jakościowych*, pod red. N.K. Denzina, Y.S. Lincoln; red. nauk. wyd. pol. K. Podemski, t. 1, Warszawa 2009.
- Derrida J., Ferraris M., *A Taste for the Secret*, transl. G. Donis, ed. G. Donis and D. Webb, Cambridge 2001.
- Derrida J., *Letter to a Japanese Friend*, w: *Derrida and Difference*, ed. by D. Wood and R. Bernasconi, Warwick 1985, <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/letter.html> (dostęp: 28.07.2018).

- Derrida J., *Spectres of Marx*, transl. P. Kamuf, London 2006.
- Detko J., *Warszawa naturalistów*, Warszawa 1980.
- Didi-Huberman G., *Obraz jako rozdarcie i śmierć Boga Wcielonego*, w: G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008.
- Dixon S., *Digital performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge 2007.
- Domańska E., *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.
- Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2, s. 13-32.
- Domańska E., *Wiedza o przeszłości – perspektywy na przyszłość*, „Kwartalnik Historyczny” 2013, vol. CXX, z. 2, s. 221-274.
- Dominas K., *Internet jako nowa przestrzeń recepcji literatury antycznej*, Poznań 2017.
- Dominas K., *Tekst i jego dodatki, dodatki i tekst – od supersystemu rozrywkowego do uniwersum kulturowego*, „Forum Poetyki” 2016 (jesień), s. 29-30, http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2016/10/KDominas_TekstIJegoDodatkiDodatkiITekst_Forum-Poetyki_jesien2016.pdf (dostęp: 10.09.2018).
- Drzewiecka E., *Myśl postsekularna w badaniach sławistycznych. Próba spojrzenia*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2014, vol. 9, z. 1, s. 7-16.
- Dybowski J.T., *Gorące wici*, il. A. Uniechowski, Warszawa 1962.
- Dybowski J.T., *Saga grodu nad Prosną*, Warszawa 1975.
- Dziadek A., *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.
- Dziamski G., *Przełom konceptualny*, Poznań 2010.
- Dzieje Kalisza*, red. W. Rusiński, Poznań 1977.
- Dziębowska E., *Milcząca gwiazda*, „Ekran” 1959, nr 20, s. 9.
- Edelman M., Sawicka P., *I była miłość w getcie*, Wołowiec 2015.
- Eliade M., *Mody kulturalne a religioznawstwo*, w: M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków 1992.
- Eliade M., *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, wybór M. Czerwiński, wstęp B. Moliński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.
- Eliot T.S., *Tradycja i talent indywidualny*, w: T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998.
- Emmenegger S., Tschentscher A., *Taking Nature's Rights Seriously: The Long Way to Biocentrism in Environmental Law*, „Georgetown International Environmental Law Review” 1994 Summer, nr 3, vol. IV.
- Encyclopaedia Anatomica. A Collection of Anatomical Waxes*, Cologne 2006.
- Ernst W., *The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time*, „Open” 2005, nr 7, s. 46-53.
- Escobar A., *The „Ontological Turn” in Social Theory*, „Transactions of the Institute of British Geographies” 2007, vol. 32, nr 1.
- Flynt H., *Blueprint for a Higher Civilization*, Milano 1975.
- Flynt H., *Concept art*, w: *An Anthology of Chance Operations*, red. La Monte Young, New York 1963.
- Foucault M., *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.

- Fukuyama F., *The End of History and the Last Man*, New York 1992.
- Gajda K.A., *Piękne inaczej*, „Dialog” 2006, nr 11, s. 113.
- Gashé R., *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge (Mass.) 1986.
- Gately I., *Kulturowa historia alkoholu*, Warszawa 2011.
- Geertz C., *Historia i antropologia*. „Konteksty” 1997, nr 1-2, s. 6-12.
- Geertz C., *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Kraków 2005.
- Gibbons A., *Postmodernism is dead. What comes next?* TLS online (The Times Literary Supplement), June 12, 2017, <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/postmodernism-dead-comes-next/> (dostęp: 24.01.2018).
- Gide A., *Powrót z ZSRR*, przeł. J. Skiński, Warszawa 1937.
- Gill A., *Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-Assembled Clothes*, „Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture” 1998, vol. 2, Issue 1.
- Gladstone B., *Staring Into the Abyss*, audycja radiowa *On The Media*, radio NPR 29.12.2017, <https://www.wnycstudios.org/story/otm-staring-abyss/> (dostęp: 10.01.2018).
- Głowiński M., *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchotł, labirynt*, Kraków 1990.
- Głowiński M., *Kilka uwag o modzie (w życiu umysłowym)*, „Czas Kultury” 1998, nr 4, s. 8-10.
- Głowiński M., *Labirynt. Przestrzeń obcości*, w: Głowiński M., *Mity przebrane*, Kraków 1990.
- Głowiński M., *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.
- Głowiński M., *Powieść młodopolska: studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969.
- Głowiński M., *Przestrzenne tematy i wariacje*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1961-1966*, Kraków 1989.
- Goncourt E. i J. de, *La femme au XVIIIe siècle*, Paris 1862.
- Gonczarow I., *Obłomow*, tłum. N. Drucka, Warszawa 1978.
- Gosk H., *Wizerunek bohatera. O debiutanckiej prozie polskiej przełomu 1956 roku*, Warszawa 1992.
- Górski J., *Język w filozofii – filozofia w języku. O powinowactwach nie z wyboru Heideggera i Adorna*, „Filo-Sofija” 2014, nr 2, s. 331-353.
- Gryglewicz T., *Ilustracje Daniela Mroza do „Cyberiady” Stanisława Lema w kontekście krakowskiego surrealizmu po II wojnie światowej*, „Quart” 2015, nr 3/4 (37/38), s. 187-199.
- Guby E.G., Loncoln Y.S., *Kontrowersje wokół paradygmatów*, przeł. M. Bobako, w: *Metody badań jakościowych*, pod red. N.K. Denzina, Y.S. Lincoln; red. nauk. wyd. pol. K. Podemski, t. 1, Warszawa 2009.
- Gutkowska-Rychlewska M., *Historia ubiorów*, Wrocław 1968.
- Gutowski W., *Mit, Eros, sacrum: sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.
- Хализев В.Е., *Теория литературы*, Москва 2002.
- Hamvas B., *Filozofia wina*, przeł. T. Olszański, Warszawa, 2001.
- Hamvas Béla művei. www.hamvasbela.uw.hu (dostęp: 15.05.2018).
- Haraway D., *Wiedza usytuowana*, przeł. A. Derra, w: *Studia nad nauką i technologią. Wybór tekstów*, red. E. Bińczyk, A. Derra, Toruń 2014.

- Harding S., *Rethinking Standpoint Epistemology: What is „Strong Objectivity“?*, w: *Feminist Epistemologies*, ed. by L. Alcoff and E. Potter, New York and London 1993.
- Harman G., *DeLanda's Ontology: Assemblage and Realism*, „Continental Philosophical Review” 2008, vol. 41.
- Harvey G., *Animism: Respecting the Living World*, New York 2006.
- Has-Tokarz A., „*Monster High*” jako transmedialna opowieść – od książki do monsterhighmarii, „Literatura i Kultura Popularna” 2013, t. 19, s. 29-38.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977.
- Heiduschke S., *East German Cinema. DEFA and Film History*, New York 2013.
- Hensel F., *Flâneur w Berlinie*, przeł. S. Lisiecka, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9 (361-362), s. 163-233.
- Hensel F., *Sztuka spacerowania*, przeł. S. Lisiecka, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9 (361-362), s. 157-162.
- Hodder I., *Human-Thing Entanglement: Towards an Integrated Archaeological Perspective*, „Journal of the Royal Anthropological Institute” 2010, vol. 17.
- Hoff B., *Kierunki ewolucji kostiumu filmowego*, „Kino” 1973, nr 6, s. 51.
- Hoff B., *Listwy*, „Przekrój” 1966, nr 27 (1094), s. 12.
- Hohmann A., *Flâneur. Pamięć i lustro nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9 (361-362), s. 336-359.
- Huntington S.P., *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2000.
- Hutcheon L., *A Theory of Parody. The Teachings of the Twentieth-Century Art Forms*, Illinois 2000.
- Hutnik S., *Zabawy w pamięć i genderowy obraz miasta. Próba konceptualizacji praktycznej*, „Teksty Drugie” 2014, nr 6, s. 116-128.
- International Directory of Company Histories*, t. 16. St. James Press 1997. <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/hasbro-inc-history/> (dostęp: 10.09.2018).
- Inventive Life: Approaches to the New Vitalism*, ed. by C. Lury, S. Kember, M. Fraser, London 2006.
- Irzykowski K., *Aforyzmy*, Warszawa 1975.
- Istrati P., *Żagiew i zgliszcza. Po szesnastu miesiącach pobytu w ZSRR*, przeł. K. Rychłowski, Lwów-Warszawa 1931.
- Iwaszkiewicz J., „*Trędowata*” naszych czasów, „Życie Warszawy” 1956, nr 72.
- Janta-Połczyński A., *Patrzę na Moskwę*, Poznań 1933.
- Januskiewicz M., *Świadomość człowieka z podziemia. O „Notatkach z podziemia” Fiodora Dostojewskiego*, w: *Światłocienie świadomości*, red. P. Orlik, Poznań 2002.
- Januskiewicz M., *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3.
- Jarochońska M., *Chleb i sól. Z chłopami polskimi u kołchoźników radzieckich*, Warszawa 1951.
- Jarosińska I., *Moda polska i romantyczna*, Warszawa 2017.
- Jarzębski J., *Powaga mody*, „Czas Kultury” 1998, nr 4, s. 13 i n.
- Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jarzyńska K., *Postsekularyzm. Wyzwanie dla teorii i historii literatury (rozpoznania wstępne)*, „Teksty Drugie” 2012, nr 12, s. 294-307.

- Jatczak A., *Uszyte na miarę srebrnego globu. Koncepcje kosmicznej mody i ich recepcja w Polsce w latach sześćdziesiątych*, w: *Kosmos wzywa!, Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych*, red. J. Kordjak-Piotrowska, S. Welbel, przeł. I. Suchan, M. Wawrzyńczak, Warszawa 2014.
- Jelevska A., *Ekotopie. Ekspansja technokultury*, Poznań 2013.
- Jelicz A., *Życie codzienne w średniowiecznym Krakowie*, Warszawa 1966.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Jodkowski K., *Metodologiczne aspekty kontrowersji ewolucjonizm-kreacjonizm. Realizm. Racjonalność. Relatywizm*, t. 35, Lublin 1998.
- Johnson P., Wigley M., *Deconstructivist architecture*, New York 1988.
- Jurewicz O., Winniczuk L., *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, Warszawa 1973.
- Kac E., *GFP Bunny*, w: *Eduardo Kac: Telepresence, Biotelematics, and Transgenic Art*, ed. by P.T. Dobrila and A. Kostic, Maribor 2000, s. 101-131.
- Kac E., *Life Transformation – Art Mutation*, w: *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, ed. by E. Kac, Cambridge Mass 2007.
- Kaden-Bandrowski J., *Łuk. Powieść współczesna*, Kraków 1981.
- Kalisz piórem Marii Dąbrowskiej malowany*, wybór H. i S. Molendowie, Kalisz 1989.
- Kantor T., *Lekcje mediolańskie 1986*, Kraków 1991.
- Kantor T., *Pisma, t. 2, Teatr śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Kraków 2004.
- Kantor T., Porębski M., *Grupa młodych plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość” 1946, z. 9, s. 82-88.
- Kaskaderzy literatury. O twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego-Bruna, Rafała Wojaczka*, red. E. Kolbus, Łódź 1986.
- Kaufmann W., *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, Cleveland and New York 1968.
- Kiciński A., http://www.inmemoriam.architektsarp.pl/pokaz/piotr_wicha,140 (dostęp: 25.03.2017).
- Kienzler I., *PRL. Kronika 1944-1989. Moda*, Warszawa 2015.
- Kierkegaard S., *Albo-albo*, t. 1-2, tłum. K. Toeplitz, Warszawa 1976.
- Kirchner H., *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011.
- Kisielewski S., *Abecadło Kisiela*, Warszawa 2011.
- Kiziltunali G., *A deconstructive system: fashion*, [2012], <https://docplayer.net/42523238-A-deconstructive-system-fashion-gizem-kiziltunali.html> (dostęp: 28.07.2018).
- Kluszczyński R.W., *Wstęp*, w: *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii / Towards the third culture. The Co-Existence of Art, Science and Technology*, red. R.W. Kluszczyński, Gdańsk 2016.
- Knight J.M., *Giovanni Battista Montano as Architectural Draughtsman. Recording the Past and Designing the Future*. A thesis submitted to the Department of Art in conformity with the requirements for the degree of Master of Arts. Queen's University Kingston, Ontario, Canada September, 2008, <https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/thesescanada/vol2/OKQ/TC-OKQ-1518.pdf> (dostęp 23.06.2018).
- Koda H., *Rei Kawakubo and the Aesthetic of Poverty*, „Costume: Journal of Costume Society of America” 1985, vol. 11, s. 5-10.

- Kolańczyk A., *Adam Asnyk (1838-1897). Poeta, działacz polityczny i społeczny*, Kalisz 2018.
- Kolberg O., *Lud*, t. 23, *Kaliskie*, Kraków 1890.
- Konończuk E., *Psychogeograficzne poetyki miejskie*, w: *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku*, red. M. Roszczynialska, K. Wądolny-Tatar, Kraków 2015.
- Konwicky T., *Zorze wieczorne*, Warszawa 1991.
- Kopeć Z., *Słowo o Moskwie (i pewnej metaforze)*, „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2.
- Kornat M., *Bolszewizm. Totalitaryzm. Rewolucja. Rosja. Początki sowietologii i studiów nad systemami totalitarnymi w Polsce (1918-1939)*, Kraków 2004.
- Kor-Walczak E., *Baśnie i legendy kaliskie*, wstęp E. Polanowski, il. M. Kościelniak, Poznań 1976.
- Kor-Walczak E., *Opowieści czterech jeźdźców. Baśnie i legendy Ziemi Kaliskiej*, wstęp E. Polanowski, il. M. Kościelniak, Kalisz 1987.
- Kosiński K., *Historia pijaństwa w PRL-u*, Warszawa 2008.
- Kozera D., *Zabawa w transmedia: Tramedialność opowieści jako wymóg współczesnej kultury*, „Kultura i Historia” (czasopismo internetowe, ISSN 1642-9826), <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/5736> (dostęp: 10.092018).
- Koziołek R., *Dobrze się myśli literaturą*, Katowice 2016.
- Koziołek R., *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec 2016.
- Koźniewski K., *Pozostał „Zły”*, w: K. Koźniewski, *Przekorni*, Warszawa 2000.
- Kroaber A.L., Richardson J., *Three Centuries of Women's Fashion*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1940.
- Kryska U., *Postać nihilisty w literaturze rosyjskiej XIX wieku*, w: *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, Warszawa 1998.
- Kuhn T.S., *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromecka, Warszawa 2001.
- Kukulak Sz.P., *Prawdziwy Wszechświat. „Opowieści o pilocie Pirxie” a realna eksploracja Układu Słonecznego 1959-1971*, „Opcje” 2016, nr 4, s. 24-33.
- Kumaniecki K., *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1964.
- Kuryluk E., *Droga do Koryntu od dziś do 1959 roku*, Warszawa 2006.
- Kuryluk E., *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego obrazu”*, Kraków 1998.
- Kuthan Z., *O „Złym” źle i dobrze*, „Dziś i Jutro” 1956, nr 10.
- Lakatos I., *Nauka i pseudonauka*, w: I. Lakatos, *Pisma z filozofii nauk empirycznych*, przeł. W. Sady, Warszawa 1995.
- Lash S., Lury C., *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, R. Mitoraj, Kraków 2011.
- Latour B., *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns*, przeł. C. Porter, Cambridge 2013.
- Latour B., *Nadzieja Pandory: eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, przeł. K. Abriszewski, Toruń 2013.
- Latour B., Porter C., *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*, Cambridge 2004.
- Latour B., *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2007.
- Lazari A. de, *W kręgu Fiodora Dostojewskiego. „Poczwinnictwo”*, Łódź 2000.

- Le Goff J., Truong N., *Historia ciała w średniowieczu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2006.
- Legeżyńska A., *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.
- Lem S., *Powrót z gwiazd*, Kraków 1999.
- Lem S., *Rok 2000*, Kraków 2016.
- Lenczewska-Bormanowa H., *ZSSR w oczach kobiety*, Warszawa 1936.
- Leopardi G., *Rozmowa Mody ze Śmiercią*, w: Leopardi G., *Dziełka moralne*, przeł. i oprac. S. Kasprzysiak, Kraków 1979.
- Levinson P., *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010.
- Lipovetsky G., *The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy*, przeł. C. Porter, Princeton 1994.
- Loscialpo F., *Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion In-Deconstruction*, w: *Fashion Forward*, ed. by A. de Witt-Paul and M. Crouch, Oxford 2011.
- Loska K., *Flâneur jako metafora współczesnej kultury*, w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok 1998.
- Łotman J., *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2010.
- Łuszczkiewicz P., *Ryszard K. Przybylski*, w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 2000.
- Macdonald F., *Ciekawe dlaczego Rzymianie nosili togi i inne pytania na temat starożytnego Rzymu*, przeł. J. Ochab, Ożarów Mazowiecki 2013.
- Majewski T., *Hedonizm, purytanizm i fashion studies*, „Kultura Współczesna” 2013, nr 4, s. 119-125.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006.
- Mańka P., *Janusz Teodor Dybowski – pisarz uwikłany*, Poznań 2014.
- Margański J., *Linda Hutcheon, „A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms”, New York and London 1985, Methuen, ss. 144 [recenzja]*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1.
- Markowski M.P., *Efekt instrukcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. 2 rozszerz., Kraków 2003.
- Markowski M.P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- Martin R., Koda H., *Infra-Apparel*, phot. by N. Selkirk, New York 1993.
- Maryl M., *Sztuka czytania? Mieke Bal w teorii i praktyce*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 320.
- Matuszkiewicz J., *Puls pokolenia*, „Jazz Forum” 1985, nr 3.
- McClure J., *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison*, przeł. T. Umerle, Kraków 2016.
- McLeod M., *Undressing Architecture: Fashion, Gender and Modernity*, w: *Architecture: In Fashion*, ed. by D. Fausch i in., New York 1994.
- Melcer W., *6 tygodni w ZSRR*, Warszawa 1947.
- Melosik Z., *Młodzież i styl życia: paradoksy pop-tożsamości*, w: *Młodzież. Styl życia i zdrowie*, red. Z. Melosik, Poznań 2001, s. 17.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Michalski C., *Obrona mód intelektualnych (w granicach przyzwoitości)*, „Czas Kultury” 1998, nr 4.

- Michel J.-B., i in., Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books". Science, 331, 176 (2011), http://ped.fas.harvard.edu/files/ped/files/science11_0.pdf (dostęp: 20.01.2018).
- Mihesuah D., Wilson A., *Indigenizing the Academy: Transforming Scholarship and Empowering Scholarship*, Lincoln 2004.
- Mikołajczak M., *Regiopoetyka? Wstępne uwagi na temat nowego projektu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30, s. 67-87.
- Miłosz C., *Prywatne obowiązki*, Paryż 1980.
- Miłosz C., *Zniewolony umysł*, przedm. D. Pawelec, Kraków 1989.
- Mitchell D., *Rembrandt's „Anatomy Lesson of Dr. Tulp”. A Sinner among the Righteous*, „Arbitus et Historiae” 1994, nr 30, s. 145-156.
- Moda w kulturze i literaturze popularnej*, red. Buryła S., Gąsowska L., Ossowska D., Kraków 2011.
- Montelatic J., *Twórczość prozatorska Wandy Karczewskiej*, Poznań 2014.
- Morris B., *Paris Is Glowing, Kindled by Lagerfeld*, „The New York Times” 1991, 16 marca, <https://www.nytimes.com/1991/03/16/news/review-fashion-paris-is-glowing-kindled-by-lagerfeld.html> (dostęp: 25.07.2018).
- Mruk J., *Moda kobieca w okupowanej Polsce*, Łódź 2017.
- Muecke D.C., *Ironia. Podstawowe klasyfikacje*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.
- Манн Ю. В., *Лишний человек*, w: *Краткая литературная энциклопедия*, Гл. ред. А. А. Сурков. – М., Сов. энцикл., 1962–1978, Т. 4: ЛакшинМураново, 1967, С. 400–402.
- Мелетинский Е.М., *О литературных архетипах*, Москва 1994.
- Nalewajska L., *Moda męska w XIX i na początku XX wieku. Fashionable, dandys, elegant*, Warszawa 2010.
- Nałkowska Z., *Dzienniki 1945-1954*, oprac., wstęp i koment. H. Kirchner, Warszawa 2000.
- Nałkowska Z., *Dzienniki czasu wojny*, wstęp, oprac., przyp. H. Kirchner, Warszawa 1974.
- Nasalska A., *Reportaż*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004.
- Nasiłowska A., *Pasygrafia ubioru w twórczości Barbary Toporskiej*, w: *Nie(przezroczyść) normalności w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, pod red. H. Gosk, B. Karwowskiej, Warszawa 2014.
- Negrin L., *The Contemporary Significance of „Pauperist” Style, Theory, Culture & Society*” 2015, vol. 32 (7-8), s. 197-213.
- New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, ed. by D. Coole and Samantha Frost, Durham and London 2010.
- Niemcewicz J.U., *Podróże historyczne po ziemiach polskich od 1811 do 1828 roku*, Petersburg 1859.
- Nieracka-Ćwikiel A., *„Milcząca gwiazda”, czyli o historii pewnej koprodukcji*, w: *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnia, M. Piechota, Lublin 2006, s. 245-252.
- Nietzsche F., *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, tłum. S. Frycz, K. Drzewiecki, Kraków 2003.
- Nowakowski J., *Procesy emancypacyjne filmowego gatunku sf w powojennej Czechosłowacji a Lemowskie reperkusje. Wstępny rekonesans*, „Porównania” 2015, nr 17.

- Nowakowski Z., *W pogoni za formą. Wrażenia z pobytu w Moskwie*, Lwów 1934.
- Nycz R., *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Warszawa 2017.
- Nycz R., *Nowa humanistyka w Polsce: kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 18-40.
- O'Malley C.D., *Andreas Vesalius of Brussels, 1514-1564*, Berkeley 1964.
- Okulicz-Kozaryn R., *Mała encyklopedia dandyzmu*, Poznań 1995.
- Olsen B., *Symmetrical Archaeology*, w: *Archaeological Theory Today*, ed. I. Hodder, Cambridge 2012.
- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.
- Osiecka A., *Szpetni czterdziestoletni*, Warszawa 1985.
- Osiemnaście wieków Kalisza*, red. A. Gieysztor, t. 1, Poznań 1960, t. 2, Poznań 1961, t. 3, Poznań 1962.
- Otwinowski S., *Życie trwa cztery dni*, Kraków 1986.
- Patterson Ch., *Wieczna Treblinka*, przeł. R. Rupowski, Opole 2003.
- Pelka A., *Teksas-land. Moda młodzieżowa w PRL*, Warszawa 2007.
- Peltz J., „Astronaucci” Maetziga, „Film” 1960, nr 13, s. 4.
- Peltz J., *Kosmokrator startuje w Zakopanem*, „Film” 1959, nr 26, s. 10.
- Piątkowski K., *Estetyka PRL. Ludowość i groteska*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 1(292), s. 70-74.
- Pickering A., *The Mangle of Practice: Agency and Emergence in the Sociology of Science*, „The American Journal of Sociology” 1999 November, vol. 99, nr 3.
- Pieniążek M., *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005.
- Pierotti R., Wildcat D., *Traditional Ecological Knowledge: The Third Alternative (Commentary)*, „Ecological Applications” 2000, vol. 10, nr 5.
- Piotrowski P., *Surrealność traumatycznej pamięci*, w: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
- Plumwood V., *Nature in the Active Voice*, „Australian Humanities Review”, 2009 May, no. 46.
- Pogonowska E., *Czytanie nowej Rosji. Polskie spotkania ze związkiem sowieckim lat trzydziestych XX wieku*, Lublin 2012.
- Pokrzywniak J.T., *Jan Gorczyzewski: tłumacz, satyryk i krytyk*, Poznań 1981.
- Polan B., Tredre R., *The Great Fashion Designers*, Oxford-New York 2009.
- Polanowski E., *Maria Dąbrowska 1889-1965*, Wrocław 1990.
- Polanowski E., *Maria Dąbrowska w Rosji i o Rosji*, Kalisz 1976.
- Polanowski E., *Maria Dąbrowska: w krainie dzieciństwa i młodości*, Poznań 1989.
- Polanowski E., *W dawnym Kaliszu: szkice z życia miasta 1850-1914*, Poznań 1979.
- Polanowski E., *Życie literackie Kalisza 1870-1907*, Warszawa 1987.
- Pospizyl T., *Kiedy przyszłość miała znaczenie. Science fiction w Europie Wschodniej i socjalistycznej Czechosłowacji*, w: *Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych*, red. J. Kordjak-Piotrowska, S. Welbel, przeł. I. Suchan, M. Wawrzyńczak, Warszawa 2014.
- Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, red. E. Jankowski i J. Kulczycka-Saloni, seria I, Warszawa 1980; seria II, Wrocław 1984; seria III, Wrocław 1984.

- Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Przybylski R., *Dostojewski i „przeklęte problemy”*, Warszawa 2010.
- Przybylski R.K., *Wszystko inne. Szkice o literaturze, sztuce i kulturze współczesnej*, Poznań 1994.
- Przybylski R.K., *Autor i jego sobowtór*, Wrocław 1987.
- Przybylski R.K., *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Poznań 1991.
- Przybylski R.K., *Być, pisać i wszystko inne*, Poznań 2018.
- Przybylski R.K., *Media i ich wpływ na świadomość literacką po 1989 roku*, w: *Transformacje w kulturze i literaturze polskiej 1989-2004*, red. B. Bakula, Poznań 2007.
- Przybylski R.K., *O tym, jak Leopold Tyrmand wałęsał się w świecie kultury popularnej*, Poznań 1998.
- Przybylski R.K., *Wszystko inne. Szkice o literaturze, sztuce i kulturze współczesnej*, Poznań 1994.
- Przyszłość – człowiek – świat*, mówi S. Lem, rozmawia B. Janicka, „Kino” 1968, nr 8 (32), s. 8-10.
- Putnam T.E., *Environmental Paradigm Shifts: Their Causes, Attributes, and Implications for Environmental Sustainability*, Proceedings of the National Conference on Undergraduate Research, The University of North Carolina at Asheville, April 6-8, 2006.
- Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Rewers E., *Wprowadzenie*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.
- Rifkin J., *Entropy. A New World View*, New York 1980.
- Rorty R., *A Spectre is Haunting the Intellectuals: Derrida and Marx*, w: R. Rorty, *Philosophy and Social Hope*, London 1999.
- Rorty R., *Obiektywność, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne*, t. 1, przeł. J. Margański, Warszawa 1999.
- Rorty R., *Truth without Correspondence to Reality*, w: Rorty R., *Philosophy and Social Hope*, London 1999.
- Rose N., *Polityka życia samego*, przeł. A. Kowalczyk, M. Szlinder, „Praktyka Teoretyczna” 2011, nr 2-3.
- Rose N., *The Politics of Life Itself. Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*, Princeton and Oxford 2007.
- Rostow W.W., *Theorists of Economic Growth from David Hume to the Present*, New York 1990.
- Różewicz T., *Jestem realistą*, w: T. Różewicz, *Poezje zebrane*, Wrocław 1976.
- Różewicz T., *Nic w płaszczu Prospera*, Warszawa 1962.
- Różewicz T., *Obraz*, w: T. Różewicz, *Utwory zebrane: Poezja*, t. 7, Wrocław 2005.
- RUN*, reż. M. Matsoukas, <https://vimeo.com/95707270> (dostęp: 20.01.2018).
- Rusiński W., *Kalisz: zarys dziejów*, Poznań 1983.
- Rusiński W., *Życie codzienne w Kaliszu w dobie Oświecenia*, Poznań 1998.
- Ruta-Rutkowska K., *Arystofanejskość dramaturgii Mariana Pankowskiego*, w: *Dialog, komparatystyka, literatura*, red. E. Kasperski, D. Ulicka, Warszawa 2002.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

- Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
- Rymkiewicz J.M., *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 2014.
- S.B., *Czy „Zły” jest zły?*, „Radio i Świat” 1956, nr 18.
- Sadkowski W., „Zły” i inne nowości wydawnicze, „Życie Warszawy” 1956, nr 53.
- Sandoval Ch., *Methodology of the Oppressed*, London, Minneapolis 2000.
- Scott J., *ARTISTS-IN-LABS: Networking in the Margins*, Wien 2010.
- Scott J., *Artists-in-Labs: Processes of Inquiry*, Wien 2006.
- Scott J., Stoeckli E., *Neuromedia. Art and Neuroscience Research*, New York 2012.
- Scruton R., *Piję, więc jestem. Przewodnik filozofa po winach*, Warszawa 2011.
- Seyda B., *Dzieje medycyny w zarysie*, Warszawa 1973.
- Shanken E.A., *From Cybernetics to Telematics. The Art, Pedagogy, and Theory of Roy Ascott*, w: R. Ascott, *Telematic Embrace. Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, red. E.A. Shanken. Berkeley 2003.
- Shreeve J., *Zagadka neandertalczyka. W poszukiwaniu rodowodu współczesnego człowieka*, przeł. K. Sabath, Warszawa 1998.
- Simmel G., *Filozofia mody*, przeł. S. Magala, w: S. Magala, *Simmel*, Warszawa 1980.
- Simmel G., *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005.
- Simmel G., *Z psychologii mody. Studium socjologiczne*, w: G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa, 2006.
- Sławek T., *Miasto. Próba zrozumienia*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.
- Sławiński J., *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.
- Sławiński J., *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Słonimski A., *Moja podróż do Rosji*, Warszawa 1997.
- Słowacki J., *Fantazy*, oprac. M. Inglot, Wrocław 1976.
- Słownik języka polskiego PWN* (wersja elektroniczna), t. 2, Warszawa 2004, hasło: *popielice*, hasło: *moda*.
- Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992.
- Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990.
- Smulski J., *Twórczość narracyjna Stefana Otwinowskiego*, Toruń 1993.
- Snow C.P., *Dwie kultury*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1999.
- Spindler A.M., *Coming Apart*, „The New York Times” 1993, 25 lipca, <https://www.nytimes.com/1993/07/25/style/coming-apart.html> (dostęp: 24.07.2018).
- Springer F., *Design, czyli co? „To straszne, że słowo design zostało zawłaszczone przez drogie szczotki i krzesła”* (wywiad z M. Wichą), http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,17693850,Design_czyli_co___To_straszne_ze_slowo_design_zostal.html (dostęp: 7.02.2018).
- Stachewicz K., *Odpowiedź na pytanie: Czy filozofia ma coś do powiedzenia ludziom „prostego serca”?*, „Studia Redemptorystyczne” 2013, nr 11, s. 9-13.
- Stankowska A., *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007.

- Star Wars Total Franchise Revenue, <https://www.statisticbrain.com/star-wars-total-franchise-revenue/> (dostęp: 10.09.2018).
- Starn O., *Here Come the Anthros (Again): The Strange Marriage of Anthropology and Native America*, „Cultural Anthropology” 2011, vol. 26, nr 2.
- Stringfellow F., *The Meaning of Irony. Psychoanalytic Investigation*, New York 1994.
- Strofy wierne Prośnie. Wiersze o Kaliszu*, wybór i oprac. tekstów, noty i przyp. B. Szal, M. Kozłowski, wstęp M. Kozłowski, Kalisz 2001.
- Styczeń J., „Zły”, „Stolica” 1956, nr 20.
- Sulej K., Wójcik M., *I była moda w getcie... Dbanie o wygląd było kobiecą formą oporu*, „Focus Historia Ekstra” 2013, nr 2.
- Sutarzewicz H., *Asnyk, Konopnicka i Dąbrowska w Kaliszu*, posł. S. Szwalbe, Warszawa 1977.
- Sutarzewicz H., *Kalisz w literaturze*, Kalisz 1984.
- Sutarzewicz H., *Kalisz w życiu i twórczości Marii Konopnickiej*, Warszawa 1960.
- Szalewska K., *Urbanalia – miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*, Gdańsk 2017.
- Szelińska W., *Mikołaj z Kalisza (zm. ok. 1472)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, tom XXI, wyd. 1876.
- Szestow L., *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, tłum. C. Wodziński, Warszawa 2000.
- Szturc W., *Juliusz Słowacki – Europejczyk i dandys (pomiędzy książką a garderobą)*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000.
- Śladami życia i twórczości Marii Konopnickiej: szkice historyczno-literackie, wspomnienia, materiały biograficzne*, red. J. Baculewski, oprac. graf. M. Demczuk, wstęp S. Szwalbe, posł. W. Kiernik, Warszawa 1963.
- Śliz A., *Manifest literacki w Polsce. Kulturowa historia gatunku*, Łódź 2015.
- Śniedziwski P., *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011.
- Święty spokój. *Ze Stanisławem Lemem rozmawia Łukasz Maciejewski*, „Kino” 2000, nr 10, s. 9.
- Świtek G., *Kosmiczne skafandry, kosmiczne kuchnie, kosmiczne miasta...*, w: *Kosmos wzywał! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych*, red. J. Kordjak-Piotrowska, S. Welbel, przeł. I. Suchan, M. Wawrzyńczak, Warszawa 2014.
- Thacker E., *After Life*, Chicago 2010.
- Thacker E., *Cosmic Pessimism*, Minneapolis 2015.
- Thacker E., *In The Dust of This Planet. Horror of Philosophy*, Washington 2011.
- Thacker E., *Infinite Resignation: On Pessimism*, London 2018.
- Thacker E., *The Global Genome. Biotechnology, Politics, and Culture*, Cambridge 2005.
- The Adges of Erasmus*, selected by W. Barker, Toronto 2001.
- The Anthropology of Extinction. Essays on Culture and Species Death*, ed. by G.M. Sodikoff, Indiana University Press 2012.
- The Lego Group Annual Report 2017*, s. 8-9, źródło: <https://www.lego.com/en-us/aboutus/lego-group/annual-report> (dostęp: 10.09.2018)
- The most cited authors of books in the humanities*, timeshighereducation.co.uk, 26.03.2009, <https://www.timeshighereducation.com/news/most-cited-authors-of-books-in->

- the-humanities-2007/405956.article?storyCode=405956§ioncode=26 (dostęp: 10.02.2018).
- The New Humanities Reader*, ed. by R.E. Miller and K. Spellmeyer, 3rd ed., Boston 2008.
- Trojanowski K., *Moda w okupowanej Francji i jej polskie echa*, Warszawa 2014.
- True Detective*, scen. N. Pzzolatto, prod. HBO, 2014, <https://www.hbo.com/true-detective/season-1> (dostęp: 25.01.2018).
- Trujillo E., *Poszukiwacze na tropie. Starożytny Rzym*, przeł. A. Ostrowska, Ożarów Mazowiecki 2017.
- Trzecia kultura*, red. J. Brockman, przeł. P. Amsterdamski i in., Warszawa 1996.
- Tunkiel K., *Metafora flânerie*, w: K. Tunkiel, *Znad fiordów do metropolii. Obrazy miasta i miejskiej wędrówki w wybranych powieściach norweskich*, Poznań 2016.
- Tuwim J., *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986.
- Tyrmand L., *Dziennik 1954*, Londyn 1980.
- Tyrmand L., *Dzienniki 1954*, Warszawa 1989.
- Tyrmand L., *Filip*, Londyn 1993.
- Tyrmand L., *U brzegów jazzu*, Kraków 1957.
- Tyrmand M., *Jestem Tyrmand. Syn Leopolda*, Kraków 2013.
- Ulicka D., „Archiwum” i archiwum, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 273-302.
- Urbanek M., *Zły Tyrmand*, Warszawa 2012.
- Virilio P., *Bomba informacyjna*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.
- W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii = Towards the third culture. The Co-Existence of Art., Scence and Technology*, red. R.W. Kluszczyński, Gdańsk 2016.
- Wachowski J., *Ciało i myślenie*, „Zeszyty Naukowe WSUS” 2006, nr 8, s. 43-54.
- Wachowski J., *Performans*, Gdańsk 2011.
- Wańkowicz M., *Opiierzona rewolucja*, Warszawa 1934.
- Warszawa pozytywistów*, red. J. Kulczycka-Saloni i E. Ihnatowicz, Warszawa 1992; BN I 286, Wrocław 2014.
- Wąs C., *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego*, Wrocław 2015.
- Weisman A., *Świat bez nas*, przeł. J. Mrzigod, Gliwice 2007.
- Welbel S., *Nauka – bezkresna granica*, w: *Kosmos wzywa!, Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych*, red. J. Kordjak-Piotrowska, S. Welbel, przeł. I. Suchan, M. Wawrzyńczak, Warszawa 2014.
- Wicha M., *Jak przestałem kochać design*, Kraków 2015.
- Wieczorkiewicz A., *Monstrarium*, Gdańsk 2009.
- Wieczorkiewicz A., *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000.
- Wilczyński M., *Archeologia mody*, „Czas Kultury” 1998 nr 4, s. 5-7.
- Wilkinson J., *Jerusalem Pilgrims before the Crusades*, Warminster 1977.
- Wilson E., *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*, London-New York 2010.
- Wincencjusz-Patyna A., *Lem na witrynach. Krótka historia grafiki książkowej w Polsce na podstawie analizy okładek wydawnictw z utworami Stanisława Lema*, „Quart” 2015, nr 3-4 (37-38).
- Wiszniowska M., *Zobaczyć – opisać – zrozumieć. Polskie reportaże o rosyjskim imperium*, Katowice 2017.

- Witmore Ch.L., *Symmetrical Archaeology: Excerpts of a Manifesto*, „World Archaeology” (2007), 39, nr 4.
- Wiwała L., *Od gorzałki do wódki. Zarys historii polskiej wódki*, Warszawa 2010.
- Wolfe C., *What is Posthumanism?*, Minneapolis 2010.
- Wolters E., *How a book on nihilism ended up on Jay-Z's back and Glenn Beck's show*, „Critical Theory” listopad 2014, <http://www.critical-theory.com/how-a-book-on-nihilism-ended-up-on-jay-zs-back-and-glenn-becks-show/> (dostęp: 20.01.2018).
- Wołowski J., *Z dziennika podróży do Związku Radzieckiego*, Warszawa 1950.
- Woronowicz S., *Powrót Hamvasa*, „Literatura na Świecie” 1989, nr 1, s. 94-105.
- Woźniak M., *Biografia Leopolda Tyrmanda. Moja śmierć będzie taka, jak życie*, Kraków 2016.
- Wójcik-Zega D., *Mikołaj z Kalisza*, w: *Profesorowie Wydziału Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego 1364-1780*, red. W. Uruszczak, t. 1, wyd. 2015.
- Wygodzki S., *Newa wiecznie młoda*, Warszawa 1950.
- Wyka K., *Dwa razy Różewicz*, w: K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, wyd. 2 rozszerz., Warszawa 1977.
- Wyka K., *Młoda Polska. Szkice z problematyki epoki*, t. 2, Kraków 1987.
- Zachowaj się w harcerstwie*, <https://www.youtube.com/watch?v=nqvWpH7G1Bs> (dostęp: 11.04.2018).
- Zalewski W., *Urodzaj*, Warszawa 1951.
- Zawadzki A., *Obraz i ślad*, Karków 2014.
- Zborowska H., *Humor w genach*, Warszawa 2002.
- Zeidler-Janiszewska A., *Dryfujący flâneur, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni*, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999.
- Zielińska M., *Krajobraz po zwrocie*, „Teksty Drugie” 2014, nr 6, s. 13-17.
- Ziemilski A., „Zły” Leopolda Tyrmanda, „Trybuna Ludu” 1956, nr 87.
- Ziętarska J., *O metodzie krytyki literackiej w dobie Oświecenia*, Warszawa 1981.
- Ziomek J., *Parodia jako problem retoryki*, w: J. Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980.
- Ziomek J., *Rzeczy komiczne*, Poznań 2000.
- Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. A. Barcz, D. Łagodzka, Warszawa 2015.
- <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/31-32/bielik.html> (dostęp: 20.05.2018).
- <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=68250&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=222366>.
- http://lego.wikia.com/wiki/LEGO_Wiki.
- <http://lego.wikia.com/wiki/Ninjago>.
- http://pl.legendsofchima.wikia.com/wiki/LEGO_Legends_of_Chima_Wiki (dostęp: 10.09.2018).
- <http://playmodb.org/cgi-bin/sets.pl?theme=Romans>.
- <http://www.angelfire.com/tx3/scorpionsnest/tfhistory2003.html> (dostęp: 10.09.2018).

- <http://www.fabricanltd.com>.
<http://www.google.com/intl/pl/policies/privacy/#infocollect>.
<http://www.takaratomy.co.jp/english/company/company/history.html> (dostęp: 10.09.2018).
<http://www.targikielce.pl/pl/targi-branzy-pogrzebowej-i-cmentarnej,11934,d.htm> (dostęp 17.06.2018).
<http://www.targikielce.pl/pl/targi-budownictwa-i-wyposazenia-kosciolow-dewocjonalia-sztuka-sakralna,15901.htm> (dostęp: 17.06.2018).
<http://www.zero-books.net/books/in-the-dust-of-this-planet> (dostęp: 11.01.2018).
<http://wydawnictwo.ibl.waw.pl/serie-wydawnicze/nowa-humanistyka>.
<https://shop.nordstrom.com/s/blk-dnm-in-the-dust-of-this-planet-sweatshirt/3687639> (dostęp: 11.01.2018).
https://tfwiki.net/wiki/Main_Page (strona typu Wiki) (dostęp: 10.09.2018).
https://twitter.com/jay_z_daily/status/469587035838099456 (dostęp: 10.09.2018).
https://www.facebook.com/pg/Zakochaj-si%C4%99-w-Warszawie-126893037327028/about/?ref=page_internal (dostęp: 5.04.2018).
<https://www.grailed.com/listings/3828587-Blk-Dnm-BLK-DNM-Leather-Jacket-5--In-the-dust-of-this-planet-> (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.gry-online.pl/firma.asp?ID=1557>.
<https://www.hasbro.com/pl-pl/toys-games/transformers> (dostęp: 10.09.2018).
https://www.lego.com/en-us/aboutus/lego-group/the_lego_history (dostęp: 16.04.2009).
<https://www.lego.com/en-us/themes/minifigures/characters/roman-emperor-7b389f5c348548d8b40ba71b11a613f7> (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.lego.com/en-us/themes/minifigures/characters/roman-gladiator-86798-c1db2d34d5392da049f4925c37f> (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.legoland.dk/en/the-park/areas/ninjago-world/> (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.maureenpaley.com/artists/gardar-eide-einarsson?image=14> (strona internetowa Maureen Paley Gallery) (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.maureenpaley.com/artists/gardar-eide-einarsson?image=14> (strona internetowa Maureen Paley Gallery).
<http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-April-2004/rose.html> Wracamy tym samym do kwestii zawieszenia czy odraczania wiedzy.
http://lego.wikia.com/wiki/Custom:Ancient_Rome (dostęp: 10.09.2018).
[http://lego.wikia.com/wiki/Minifigures_\(theme\)](http://lego.wikia.com/wiki/Minifigures_(theme)) (dostęp: 10.09.2018).
http://lego-worlds.wikia.com/wiki/Roman_Soldier (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.lego.com/sv-se/aboutus/news-room/2011/july/marvel-entertainment-and-the-lego-group-announce-strategic-relationship-in-construction-toy-category> oraz
<https://www.lego.com/sv-se/aboutus/news-room/2011/july/the-lego-group-to-create-lego-dc-universe-super-heroes/> (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.lego.com/en-us/aboutus/news-room/2012/february/the-force-remains-with-the-lego-group>(dostęp: 10.09.2018).
<http://www.ecommerceblog.pl/2013/12/raport-grupy-unity-zakup-zabawek-przez-internet/>.
<https://www.firstversions.com/2015/10/playmobil.html> (dostęp: 10.09.2018).

- <http://comicbookdb.com/title.php?ID=13173> (dostęp: 10.09.2018).
<http://comicbookdb.com/title.php?ID=2182> (dostęp: 10.09.2018).
<http://lego.wikia.com/wiki/Ultrabuild> (dostęp: 10.09.2018).
<http://pl.ninjago.wikia.com/wiki/Zestawy> (dostęp: 10.09.2018).
<https://wjtbeek.home.xs4all.nl/history.html> (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.lego.com/pl-pl/dcsuperherogirls> (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.lego.com/pl-pl/themes/elves> (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.lego.com/pl-pl/themes/friends> (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.lego.com/pl-pl/themes/minifigures> (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.lego.com/pl-pl/themes/nexoknights> (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.lego.com/pl-pl/themes/ninjago> (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.youtube.com/watch?v=1dS78Bv0p64> (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.youtube.com/watch?v=8KSof5Os9Jg> (dostęp: 10.09.2018).
https://www.youtube.com/watch?v=8xH1sbd_sSM (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.youtube.com/watch?v=U2oVmkElfGo> (dostęp: 10.09.2018).
http://pl.ninjago.wikia.com/wiki/LEGO_Ninjago_Wiki (dostęp: 10.09.2018).
<http://www.playmobil.de/online-shop/produktarchiv> (dostęp: 10.09.2018).
<https://www.youtube.com/watch?v=qRphTKSNaj0&t=181s> (dostęp: 10.09.2018).

Indeks

- Abgar z Edessy 89
Abrams Rachel 126
Acconci Vitto 65
Adera Bas Jan 65
Adorno Theodor 97, 128
Ady Endre 277
Agamben Giorgio 20, 74
Ahmed Sara 260
Akker Robin van den 18
Alberro Alexander 65
Alcoff Linda 25
Alpen Ernst van 25
Ambrose June 119, 120
Ananiasz z Edessy 89
Andrew Pickering 28
Andrzejewski Jerzy 187, 190, 192
Anonim Gall 288
Arendt Hannah 95
Asher William 237
Askoczeński Wiktor 245
Asnyk Adam 291-292
Astaire Fred 185, 197, 203
Atkinson Terry 64
Austin John 62
- Bachelard Gaston 72, 286
Bachmann-Medick Doris 17, 70-71
Bachórz Józef 291
Bachtin Michaił 62, 295
- Baculewski Jan 291
Bainbridge David 64
Bakke Monika 22, 27
Bal Mieke 81-84
Balbus Stanisław 83
Baldwin Michael 64
Balski Grzegorz 239
Balukiewicz Janina 210
Balzac Honoré de 154
Banach Andrzej 141-143
Banaś Barbara 232
Baranowski Maciej 128
Barcz Anna 22, 260
Barker William 34
Barthes Roland 98, 141-142, 147, 175,
208, 214, 226, 288
Battelle John 128
Baudelaire Charles 25, 36-37, 39, 40-41,
49, 143, 151-155, 158-161, 163
Baudrillard Jean 47-49, 62
Bauman Zygmunt 11, 36, 42-43, 45-46,
145
Bay Michael 132
Beauvoir Simone de 173, 179, 182
Beckett Samuel 46
Bednarek Joanna 28
Benjamin Walter 36-37, 41, 82, 145, 148,
154, 160-161, 186, 188-189, 297
Bergson Henryk 271

- Bernasconi Robert 106
Bernatowicz Małgorzata 66, 128
Beyoncé 118
Bibó István 269
Bickowa Hanna 176
Bicmont Jean 47
Bielik-Robson Agata 45, 47-48, 53-54
Biełyj Andriej 277
Bińczyk Ewa 25
Bird Rose Deborah 20
Blake Lively 118
Blanc Charles 160, 203
Błaszczuk Arkadiusz 293
Bobako Monika 32
Bobkowski Andrzej 179
Bochnera Mel 64-65
Bogalecki Piotr 19
Bohdziewicz Antoni 200
Böhme Hartmut 34
Böhme Jakub 268, 271
Bohomolec Franciszek 290
Boltański Chrystian 84, 86
Boratyński Antoni 232
Boriew Jurij B. 244
Boucher François 56
Bould Mark 237
Bourdieu Pierre 110
Braidotti Rosi 22, 28
Brassier Ray 114
Braude Aleksander 296
Brecht George 63
Brezowie Tadeusz i Zofia 178, 182
Brodzka Alina 296
Broniewska Janina 296
Brooks Neil 18
Broszmitter Franz J. 27
Brownie Barbara 239, 240
Bruchnalski Janusz 232
Brus Włodzimierz 190
Brymora Marek 297
Brzezicka Barbara 96
Brzeziński Tadeusz 59
Brzozowski Wojciech 199
Buchholz Leonard 58
Bucholc Marta 82
Buczyńska-Garewicz Hanna 95, 286, 298
Budrewicz Olgierd 200
Bułhakow Michaił 148, 189
Bunsch Karol 287
Burden Chris 60
Buren Daniel 65
Burn Ian 65
Bursa Andrzej 63
Buryła Sławomir 127
Bynum William 59

Cage John 63
Caillois Roger 154
Calcar Jan van 59
Calvino Italo 286, 309
Caravaggio Michelangelo Merisi da 84
Carrière Jean-Claude 267
Cassirer Ernst 286
Chanel Coco (właśc. Gabrielle Chanel) 170-
-171
Chappey Marcel 210
Charmaz Kathy 24
Chela Sandoval 29
Chiaromonte Nicola 160
Chłopek Maciej 190, 211
Chmielewski Adam 22
Chodyński Adam 286
Cieśla-Korytowska Maria 145
Clifford James 82
Cohle Rustin 111-112, 117
Coole Diana 25-26
Cooper Gary 203
Corris Michael 65
Courrèges André 237-238
Critchley Simon 114
Crouch Mira 104
Crowley David 234
Culler Jonathan 82
Curie Ewa 170
Curie-Skłodowska Maria 170
Cypryjański Piotr 128
Czapliński Przemysław 137
Czarny Jan 296

- Czechow Antoni 245, 250
 Czernyszewski Nikołaaj 244
 Czerwiński Marcin 286
 Czyż Stanisław 88, 97

 Dąbrowska Maria 294-296
 Danto Arthur C. 97
 Darboven Hanna 65
 Davies Stuart 113, 117
 Davis Angela 24
 De Niro Robert 224
 Dean James 219
 Dehnel Jacek 219
 DeLanda Manuel 30
 Delanty Gerard 31
 Deleuze Gilles 23, 30, 47
 Demczuk Michał 291
 Demeulemeester Ann 103
 Denzin Norman K. 24, 32
 Derra Aleksandra 25
 Derrida Jacques 23, 27, 62, 103, 106-107,
 110, 121, 122
 Detko Jan 293
 Diaz Guillermo 118
 Didi-Huberman Georges 96, 100
 Dietrich Marlena 203
 Dixon Steve 66
 Długosz Jan 189, 288
 Długosz Leszek 294
 Dobrila Peter Tomaž 27
 Domańska Ewa 23, 28
 Dominas Konrad 127-128, 133
 Don Cheadle 188
 Donis Giacomo 107
 Dostojewski Fiodor 145, 243, 247-251,
 295
 Dreszer Alfred 296
 Drewnowski Tadeusz 295
 Drzewiecka Ewelina 19
 Drzewiecki Konrad 244
 Duchnowska Małgorzata 178, 181
 Dybowski Janusz Teodor 188, 287, 296-
 -297
 Dygat Stanisław 201

 Dymczyk Rafał 133
 Dziadek Adam 93
 Dziębowska Elżbieta 236

 Eco Umberto 51
 Edelman Marek 168
 Einstein Albert 271
 Eisenman Peter 105-107
 Eliade Mircea 33, 286
 Eliot Thomas Stearns 83
 Ellington Duke 210
 Emmenegger Susan 28
 Emmy Rossum 118
 Engelking Ryszard 151, 154, 158
 Erazm z Rotterdamu 34
 Ernst Max 232
 Ernst Wolfgang 85

 Falkowski Mateusz 34
 Falski Maciej 141, 208
 Fausch Deborah 104
 Ferraris Maurizio 107
 Feyerabend Paul 22
 Fezza Andrew 104
 Filiciak Mirosław 66, 128
 Filipiński Ryszard 238
 Fiszer Edward 296
 Fitzgerald Ella 206
 Flanagan Bob 60
 Flynt Henry 63-64
 Fonda Jane 237
 Forgács Peter 84, 86, 87
 Foucault Michel 23, 51, 62, 74, 110, 196,
 258
 Fowles John 309
 Frąckowiak Halina 237
 Francis Fukuyama 104, 121
 Franciszek Józef, cesarz 265
 Frank Brigitte 181
 Frank Hans 183
 Fraser Mariam 26
 Freud Zygmunt 47, 50, 96, 108, 201
 Frost Samantha 26
 Frycz Stefan 244

- Fuery Patrick 23
Funès Louis de 302
- Gable Clark 203
Gadamer Hans Georg 287
Gajda Kinga Anna 61
Gajusz Juliusz Cezar 133
Gałczyńska Natalia 296
Gałczyński Konstanty Ildefons 296
Galen Klaudiusz 59
Gardare Eide Einarsson 117-118, 120
Gárdonyi Géza 279
Gashé Rodolphe 103
Gąsowska Lidia 127
Gaultier Jean-Paul 102
Gazda Grzegorz 256
Geertz Clifford 96, 212
Gibbons Alison 17-18
Gide André 188
Gierek Edward 302
Gieysztor Aleksander 286
Gill Alison 107-110
Girbaud François 104
Girbaud Marithe 104
Glen Beck 121
Glinka Awdotia 245
Głowiński Michał 45, 69, 73, 83, 257, 297
Goetlowa Jadwiga 181
Goffman Erving 196
Gogolikołaj 247, 250
Gołubiew Antoni 287
Gombrowicz Witold 63, 219
Goncourt Edmond de 33-35, 40
Goncourt Jules de 33-35, 40
Gonczarow Iwan 245-246, 249, 252
Gorczyzewski Jan Onufry 290
Górka Wiktor 232
Górski Jakub 98
Green Alfred E. 237
Grisham John 46
Gryglewicz Tomasz 232, 240
Grynberg Henryk 296
Guattari Félix 47
Guby Egon G. 32
- Gutkowska-Rychlewska Maria 56
Gutowski Wojciech 293
Guys Constantin 35, 160
Guze Joanna 36, 151
Gwóźdź Andrzej 36
Gyllenhaal Jake 118
- Haacke Hans 65
Haber Fritz 173
Habermas Jürgen 82
Hadid Zaha M. 105
Hałajkiewicz Kazimierz 232
Hamvas Béla 263-264, 266-284
Hanel Hilary P. 106
Haraway Donna 22, 25
Harding Sandra 25
Harman Graham 30
Harrison Charles 65
Has-Tokarz Anita 126
Haszek Jarosław 263-265, 268, 272, 277, 279, 283-284
Häusermann Pascal 231-232
Havel Václav 266
Hayles N. Katherine 22
Hebda Zofia 172
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 244
Heidegger Martin 51, 98, 110, 255, 287, 293
Heidrich Andrzej 232
Heiduschke Sebastian 235
Hendeles Ydessa 84, 86
Heraklit 274
Herbert Zbigniew 195, 288
Hercen Aleksander 245
Herling-Grudziński Gustaw 10, 49, 285
Hertz Zofia 215
Hessel Franz 36
Heydel Magdalena 83
Hibner Maciej 232
Higgins Dick 63
Himmelblau Coop 105
Hitler Adolf 84-85, 272
Hłasko Marek 219
Hodder Ian 30-31

- Hoff Barbara 237-239
Hohmann A. 36
Horner Harry 237
Hrabal Buhumil 280
Huelle Paweł 280
Huntington Samuel P. 66
Hurrell Harold 64
Hutcheon Lindy 309
Huysmans Joris-Karl 277
- Ihnatowicz Ewa 293
Inglot Mieczysław 144-146
Irigerey Lucy 47
Irzykowski Karol 56
Istrati Panait 188
Iwasiów Inga 218
Izutsu Tashihiko 105
- Jakobson Roman 62
James Edward 237
Jan z Damaszku 90
Janicka Bożena 233
Jankowski Edmund 293
Jansson Tove 301
Janta-Połczyński Aleksander 187-189
Januskiewicz Marcin 243, 250
Jarochovska Maria 187, 191-193
Jaroš Peter 266
Jarosińska Izabela 143, 148-149
Jarzębski Jerzy 45, 52, 54, 219-220
Jarzyńska Karina 19
Jasienica Paweł (właśc. Leon Lech Beynar)
269
Jaspers Karl 268
Jatczak Aleksandra 237
Jaworowski Jerzy 232
Jay Z 118-120, 129
Jelewska Agnieszka 231
Jelic Antonina 56
Jenkins Henry 66, 128
Jhering Rudolph von 160
Jodkowski Kazimierz 22
Johnson Philip 104-105
Jones Kidada 118
- Jones Rashida 118
Jurewicz Oktawiusz 56
- Kac Eduardo 27
Kaden-Bandrowski Juliusz 186
Kania Ireneusz 33, 41, 56, 145
Kant Immanuel 50, 244
Kantor Tadeusz 88, 93-98
Karasek Jiří ze Lvovic 277
Karczewska Wanda 296
Karpiński Wojciech 160
Karpowicz Tymoteusz 280
Kasperska Agnieszka 126
Kasperski Edward 245
Kasprzysiak Stanisław 153, 160
Kaufmann Walter 250
Kawakubo Rei 101-102, 104, 107, 109
Keller Gottfried 200
Kember Sarah 26
Kern Ludwik Jerzy 224, 227
Kienzler Iwona 235
Kierkegaard Søren 115, 248-249, 268
Kiernik Władysław 291
Kijowski Andrzej 40, 151, 196
Kirchner Hanna 165, 173-174
Kisielewski Stefan 196, 199, 224, 227
Kiziltunali Gizem 109
Klein Yves 60
Klekot Ewa 43
Kłoczowski Jan Maria 151
Kmita Jerzy 9, 297
Knight Janina M. 59
Kobayashi Yukio 104
Kobiela Bogumił 238
Kobyliński Szymon 227, 232
Kochanowski Jan 290
Koda Harold 101-103
Kolańczyk Aneta 291
Kolberg Oskar 288
Komorowska Barbara 24
Konarzewska Barbara 232
Konopnicka Maria 291-292
Konwicki Tadeusz 224, 226-228
Koolhaas Rem 105

- Kopacki Andrzej 36
Kopeć Zbigniew 187
Kopernik Mikołaj 58
Kordjak-Piotrowska Joanna 232
Kornat Marek 189
Kor-Walczak Eligiusz 288
Kościelniak Mieczysław 288
Kosiński Krzysztof 296
Kossuth István 269
Kostic Aleksandra 27
Kostkiewiczowa Teresa 290
Kosuth Joseph 64
Kowalczyk Agnieszka 27-28
Kowalczykowska Alina 291
Kozera Dominika 126
Koziołek Ryszard 50, 304-306
Kozłowski Maciej 289
Kozłowski Michał 258
Kožniewski Kazimierz 227
Krajewski Michał Dymitr 290
Krasicki Ignacy 290
Kraśniński Zygmunt 290
Kraszewski Józef Ignacy 28
Kreisberg Alina 286
Kristeva Julia 47
Król Marcin 95
Królak Sławomir 67
Kryśka Urszula 245
Krzemień Wiktoria 72
Krzemieniowa Krystyna 17, 37, 71, 97
Krzemień-Ojak Sław 36
Kubiak Ho-Chi Mai 100
Kuczyński Bogusław 173
Kuhn Thomas 20-22, 45-46, 52
Kui Shen Yuan 21
Kukulak Szymon Piotr 240
Kulczycka-Saloni Janina 293
Kumaniecki Kazimierz 56
Kurylewicz Andrzej 227
Kuryluk Ewa 88-89, 98
Kwiek Marek 36
Kwintylian (właśc. Marcus Fabius Quintilianus) 34
La Messangère Pierre de 159
Lacan Jacques 47, 50, 62
Lagerfeld Karl 102, 104, 107
Lakatos Imre 21-22
Lanvin Jeanne 179
Lash Scott 128-129, 131
Latour Bruno 22, 30-31, 47, 51, 65
Lazari Andrzej de 251
Le Goff Jean 56
Legeżyńska Anna 297
Lelong Lucien 170
Lem Stanisław 231-241
Lenczewska-Bormanowa Halina 189
Lenin Włodzimierz 272
Leonadro da Vinci 58
Leopardi Giacomo 153-155, 159
Lermontow Michaił 245, 249
Leterrier Louis 135
Levinson Paul 128
Levi-Strauss Claude 50
Libera Zdzisław 295
Libeskind Daniel 105-106
Lincoln Yvonna S. 24, 32
Linde Samuel 301
Lindeberg Johan 117, 120, 123
Lipovetsky Gilles 33
Lisiecka Alicja 227
Lisiecka Sława 36
Liszt Franciszek 152-153
Löffler Elli-Charlotte 235
London Jack 203
Loscialpo Flavia 104, 109
Loska Krzysztof 36
Lukács György (właśc. György Bernát Löwinger) 270, 272, 283
Lury Celia 26, 128-129, 131
Łagodźka Dorota 22
Łapiński Zdzisław 187
Łotman Jurij 62, 246
Łubowski Andrzej Maciej 10
Łukasiewicz Małgorzata 44, 97, 288
Łunczarski Anatol 244
Łuszczkiewicz Piotr 293

- Mac Low Jackson 63
Macdonald Fiona 134
Maciejewski Łukasz 233
Maetzig Kurt 234, 236
Magala Sławomir 57
Magritte Rene 309
Majakowski Włodzimierz 293
Majewski Tomasz 38
Majmurek Jakub 128
Mann Jurij Władimirowicz (МАНН Ю.В.)
245
Manovich Lev 128
Mansfield Nick 23
Mańka Przemysław 287, 296
Marek Porcjusz Katon 267
Margański Janusz 19, 309-310
Margiela Martin 102-104, 107-109
Markowski Andrzej 236
Markowski Michał Paweł 48, 89, 103
Martin Richard 101-103
Marx Karl (Marks Karol) 27, 108, 121-122
Maryl Maciej 83
Masaryk Tomasz Garrique 264
Matejko Jan 264
Matsoukas Meline 118
Matuszkiewicz Jerzy 223, 227
Mazurkiewicz Adam 134, 136
McClure John 19
McConaughy Matthew 112
McLeod Mary 104
McLuhan Marshall 51
Mendlesohn Farah 237
Merleau-Ponty Maurice 60
Micewski Andrzej 227
Michalski Cezary 45
Michalski Krzysztof 293
Michałowska Teresa 290
Michel Jean-Baptiste 21
Mickiewicz Adam 290
Mihesuah Devon 18
Miklaszewski Jan Samuel 232
Mikołajczak Aleksander Wojciech 133
Mikołajczak Małgorzata 74-75
Milczewski-Bruno Ryszard 63
Miller Richard E. 23
Miłośz Czesław 63, 253-255, 293
Mitchell David 58
Mitoraj Robert 128
Mitzner Zbigniew 173
Miyake Issey 104
Młodożeniec Jan 232
Molenda Halina 294
Molenda Szymon 294
Moliński Bogdan 286
Molyneux Edward 171
Montano Giambattista 59
Montelatic Joanna 296
Moraru Christian 18
Morris Bernadine 102
Mrożek Sławomir 63
Mróz Daniel 232, 240
Mruk Joanna 166-168, 173, 176-177
Mrzigod Janusz 29
Muecke Douglas 308
Munk Andrzej 224
Myśliwski Wiesław 63, 280
Nalewajska Lilianna 149
Nałkowska Anna 176-177
Nałkowska Zofia 165, 169, 173-182, 184,
190, 205
Nasalska Anna 187
Nasiłowska Anna 165-166
Negrin Llevellyn 101
Nic Pizzolatto 111-112
Niemcewicz Julian Ursyn 290
Niemojowska Maria 83
Nieracka-Ćwikiel Agnieszka 235-236
Nietzsche Fryderyk 47-48, 115, 244, 271
Nikefor św. 90
Nishitani Keiji 115
Novalis (właśc. Georg Philipp Friedrich
Freiherr von Hardenberg) 247
Nowakowski Jacek 234
Nowakowski Zygmunt 187-188
Nowicka Monika 24
Nowosielski Jerzy 98
Nussbaum Martha 305
Nycz Ryszard 23, 78

- O'Gehry Frank 105
O'Malley Charles Donald 59
Ochab Janusz 134
Okulicz-Kozaryn Radosław 144, 151, 156,
160
Oliwenstein Szlomo 209
Olsen Bjørnar 31
Olszański Tadeusz 268, 272
Omri Boehm 114
Ono Yoko 64
Oporinus Johannes 59
Orlan 60
Orlik Piotr 250
Orłowski Antoni 293
Orłowski Hubert 36-37, 297
Osiecka Agnieszka 198, 227
Ossowska Danuta 127
Ostromęcka Helena 20, 45
Ostrowska Agata 134
Otwinowski Stefan 295
- Pacholski Arkadiusz 297
Pakentreger Meir 296
Palacki Franciszek 264
Pane Gina 60
Paquin Janne 180
Paré Ambroise 59
Pasterska Jolanta 218
Patterson Charles 27
Pavel Ota 265
Pawelec Dariusz 253
Pawlikowski Adam 199
Pazmany Peter 268
Peereboom Max 86
Pelka Anna 237
Peltz Jerzy 234, 236
Petersen Wolfgang 135
Petrykowski Tadeusz 296
Piątkowski Krzysztof 302
Pichois Claude 151
Pickering Andrew 28
Piechaczek Maria 212
Piechota Magdalena 235
Pieniążek Marek 95
- Pierotti Raymond 30
Piguet Robert 170, 171
Piotrowski Piotr 96-97
Piper Adrian 65
Pliniusz Starszy 286
Plumwood Val 26
Pniewski Tadeusz 296
Podemski Krzysztof 24, 32
Poe Edgar Allan 151
Pogonowska Ewa 187
Pokrzywniak Józef Tomasz 290
Polák Jindřich 234
Polan Brenda 101
Polanowski Edward 288, 291-292, 294-
-295
Polański Roman 224
Pollock Jackson 60
Ponomarenko Aneta 297
Porębski Mieczysław 94
Porter Catherine 33, 65
Pospiszyl Tomáš 232
Potocki Ryszard 236
Potter Elizabeth 25
Pratchett Terry 46
Pręczkowska Helena 83
Proust Marcel 48
Prucnal Anna 238
Prus Bolesław 245, 292, 295, 305-306
Przebinda Grzegorz 148
Przebinda Igor 148
Przebinda Leokadia Anna 148
Przybylski Ryszard 250
Przybylski Ryszard Kazimierz 9-11, 13,
41-43, 49-50, 71-72, 143-144, 195-
-196, 201, 211, 218, 243, 285, 298
Przybyszewski Stanisław 277
Przymuszała Beata 165
Ptolemeusz Klaudiusz 286
Puszkin Aleksander 245, 247-248
- Rabanne Paco 237-238
Radzinowicz Anatol 236
Redliński Edward 294
Rej Mikołaj 290

- Remargue Erich Maria 199
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 58, 84
Rewers Ewa 36, 75, 287, 298
Rey Rita (właśc. Schenk Zofia) 175
Reymont Władysław Stanisław 293
Ricoeur Paul 51, 287
Rifkin Jeremy 29
Robin Libby 20
Rolland Romain 266-268, 293
Ropelewski Stanisław 149
Rorty Richard 19, 27
Rose Nicolas 27
Rostow Walt Whitman 66
Roth Christian Francis 104
Rotreklow Teodor 232
Rouff Maggy 170
Rousseau Jean-Jacques 151, 157
Różański Wincenty 63
Różewicz Tadeusz 88, 93-94, 97-98
Rusiński Władysław 286, 290
Rybicka Elżbieta 36, 71, 290, 298
Rymkiewicz Jarosław Marek 143, 146-
-147, 149
- Sady Wojciech 21
Said Edward 82
Saint Laurent Yves 166
Sainte-Beuve Charles-Augustin 152
Salwa Mateusz 97
Sandel Michael J. 305-306
Sandoval Chela 24-25, 29
Santis Giuseppe de 239
Sartre Jean Paul 50
Saussure Ferdinand de 62, 142
Schiaparelli Elsa 170-171, 183
Schmidt Gregory 126
Schopenhauer Artur 115, 271
Schulz Bruno 295
Scott Jill 66
Scott Ridley 135
Scruton Roger 267
Sean Penn 118
Selkirk Neil 101
Seyda Bronisław 59
- Seyss-Inquart Arthur 86
Shallcross Bożena 31
Shreeve James 56
Sienkiewicz Henryk 279, 292
Sikorski Janusz 297
Simmel Georg 44, 57, 288, 293
Skolimowski Jerzy 224
Skwarczyńska Stefania 298
Sławiński Janusz 298
Słonimski Antoni 187-189, 209
Słowacki Juliusz 143-149, 164, 290
Smith Paul 104
Smith Terry 65
Smulski Jerzy 295
Sobolewska Elżbieta 268
Sodikoff Genese Marie 29
Sokal Alan 47
Sopoćko Konstancy Maria 232
Spellmeyer Kurt 23
Spindler Amy M. 102-103
Springer Filip 300
Stachewicz Krzysztof 255
Stachura Edward 63
Stalin Józef 272
Stankowska Agata 93
Starn Orin 19
Starobinski Jean 288
Stępniaak Krzysztof 235
Stimson Blake 65
Stoeckli Esther 66
Stringfellow Frank 307
Strug Andrzej 293
Studyta Teodor 90
Suchan Izabella 232
Sulej Karolina 168
Surkow Alieksiej Aleksandrowicz (Cyp-
ков A.A.) 245
Sutarzewicz Halina 288.291
Swift Jonathan 307
Sypniewska Kamila 217
Szał Bożena 289
Szarota Tomasz 184
Szczepiański Jan Józef 227
Szelińska Wacława 289

- Szestow Lew 250
Szlinder Maciej 27
Szturc Włodzimierz 145
Szwalbe Stanisław 291
- Śleszkowski Sebastian 289
Śliz Agnieszka 256
Śniedziewski Piotr 157
Świtek Gabriela 231
- Tacyt Publiusz Korneliusz 286
Talarczyk Monika 238
Targosz Władysław 232
Tatarka Dominik 266
Tatarkiewicz Anna 286
Terpiłowski Lech 224
Thacker Eugene 29, 113-123
Tiedemann Rolf 145
Toeplitz Krzysztof Teodor 227, 249
Tomasik Wojciech 187
Torre Marcantonio della 58
Toth Josh 18
Tredre Roger 101
Trismegistos Hermes 312
Trocha Bogdan 133
Trojanowski Krzysztof 165-168, 171, 181
Trujillo Eduardo 134
Truong Nicolas 56
Trznadel Jacek 175
Tschentscher Axel 28
Tschumi Bernard 105-106
Tukidydes z Aten 288
Tunkiel Katarzyna 36
Turgieniew Iwan 245, 247
Tuszyńska Agata 217
Tuwim Julian 253, 255-261, 294
Twardoch Szczepan 219, 280
Twardowski Samuel 289
Tymieniecka-Suchanek Justyna 22
Tyrmand Leopold 10, 49, 185-186, 192-202, 204-206, 208-215, 217-229, 285
Tyrmand Maryla (z d. Oliwienstein) 209, 214
Tyrmand Matthew 217
- Tyrmand Mieczysław 209, 214
Tyrmand Zelman 209
- Ulicka Danuta 85
Umerle Tomasz 19
Uniechowski Antoni 287
- Valéry Paul 160
Vallone Raf 239
Van Noten Dries 103
Veillon Dominique 166
Vermeulen Timotheus 18
Verne Juliusz 233, 235
Vesalius Andreas 59
Virilio Paul 47, 67
Vischer Friedrich Theodor 244
- Wachowski Jacek 60
Wajda Andrzej 237
Walicki Franciszek 210
Wańkiewicz Melchior 187-188, 190
Wawrzyńczak Marcin 232
Wąs Cezary 106-107
Webb Chick 206
Weiner Lawrence 65
Weisman Alan 29
Welbel Stanisław 232, 234-236
Wesołowska Elżbieta 133
Wężowicz-Ziółkowska Dobrosława 22
Wicha Marcin 299-306, 308, 310
Wicha Piotr 301
Wieczorkiewicz Anna 58-59
Wieczorkowska Emilia 22
Wigley Mark 105
Wilczyński Marek 54
Wildcat Daniel 30
Wilson Angela 18
Wilson Elisabeth 38
Wincencjusz-Patyna Anita 232-233
Winczakiewicz Jan 296
Winniczuk Lidia 56
Wirrkala Tapio 232
Wiszniowska Monika 187
Witkacy Stanisław Ignacy 63

- Witmore Christopher L. 31
Witt Sol Le 65
Witt-Paul Alissa de 104
Wodziński Cezary 250
Wojaczek Rafał 63
Wojtyszka Maciej 234
Wolfe Cary 22
Wołowski Jacek 187, 191-193
Wood David 106
Woronowicz Szczepan 268
Woźniak Marcel 198, 209, 215, 217
Wójcik Michał 168
Wójcik-Zega Dagmara 289
Wygodzki Stanisław 187.191-192
Wyka Kazimierz 93-94, 256
Wysłouch Seweryna 10, 12
- Yamamoto Yohji 101
Young La Monte 63-64
- Zahrtowa-Villaume Zofia 179
Zalewski Witold 187, 191-192
Załużski Zbigniew 202
Zaremba Łukasz 84
Zawadzki Andrzej 90
Zawieyski Jerzy 179, 182
Zborowska Hanna 169
Zeidler-Janiszewska Anna 36
Zelnik Jerzy 238
Zeman Karel 233
Ziołowicz Agnieszka 145
Ziomek Jerzy 244, 309
Žižka Jan 264
Zybura Urszula 297
- Żeromski Stefan 295
Żurowski Maciej 83
Żyłko Bogusław 246

