

TWARZ
MASKA
WIZE-
RUNEK

Twarz – maska – wizerunek

pod redakcją
Katarzyny Bolęby-Bocheńskiej
i Marty Błaszkwskiej

Wiele Kropek
Kraków 2018

Twarz — maska — wizerunek, pod red. Katarzyny Bolęby-Bocheńskiej i Marty Błaszkwskiej, WIELE KROPEK, Kraków, wrzesień 2018.

RECENZENCI *dr hab. Piotr Łuszczkiewicz, prof. UAM*
dr hab. Paweł Tański, dr Dariusz Baran

PROJEKT OKŁADKI *Tomasz P. Bocheński*

REDAKCJA JĘZYKOWA *Marta Błaszkwaska, Maciej Nawrocki,*
Tomasz P. Bocheński

PROJEKT TYPOGRAFICZNY *Tomasz P. Bocheński / WIELE KROPEK*

OPRACOWANIE, SKŁAD I ŁAMANIE *Tomasz P. Bocheński / WIELE KROPEK*

Pewne prawa zastrzeżone © Copyright by Autorzy & Wiele Kropek, 2018

Wszystkie teksty i materiały ilustracyjne udostępniane są w trybie otwartym

z zachowaniem praw autorskich w użyciu niekomercyjnym

Creative Commons BY-NC-4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pl>

ISBN 978-83-949010-2-8 (on-line) 978-83-949010-5-9 (druk)

DRUK DESIGNER, ul. Lubieszynońska 33, 72-006 Mierzyn k. Szczecina

WIELE KROPEK ul. Henryka i Karola Czeczów 24 lok. 12, 30-798 Kraków

Spis treści

Katarzyna Bolęba-Bocheńska, Marta Błaszkwaska
Co się kryje pod maskami? Badanie wizerunku
w naukach humanistycznych i społecznych 7

Maciej Nawrocki
Znikające tabu. Wizerunki śmierci i starości
w *Fortunie* albo *szczęściu* Seweryna Bączalskiego 15

Joanna Parniewska
Autokreacja dandysa. Arystokratyczny styl cielesny
jako forma estetycznego buntu 35

Agata Mrowińska
Jaka twarz z tego rozbicia? O tożsamości
wypracowywanej na nowo przez pokolenie afrooptimistów 53

Aleksandra Naróg
„Ze wszystkich znajomych twarzy / najmniej pamiętam własną”.
Obrazy podmiotowości w *Autoportretach*
i *Chamowie* Mirona Białoszewskiego 67

Twarz — maska — wizerunek
red. Katarzyna Bolęba-Bocheńska i Marta Błaszowska
Kraków 2018, s. 7–14

KATARZYNA BOŁĘBA-BOCHEŃSKA
MARTA BŁASZKOWSKA
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Co się kryje pod maskami? Badanie wizerunku w naukach humanistycznych i społecznych

Chociaż twarz jest czymś, co człowiek ma dane na zawsze, nie da się jej zobaczyć tak długo, jak długo nie spojrzy się w lustro. Ten paradoks wyraźnie odbija się w wielu filozoficznych koncepcjach podmiotowości, zwłaszcza tych spod znaku hermeneutyki podejrzeń i zwątpienia w mocny ludzki podmiot. Odbicie w lustrze jest zawsze obrazem zapośredniczonym i zniekształconym, podobnie jak odbicie w oczach innego¹, które powinno, jak uczy psychologia, prowadzić do formowania tożsamości społecznej i identyfikowania się z celami, wartościami i zasadami wyznawanymi przez innych oraz pozwalającymi efektywnie żyć wśród nich². Mimo to twarz ma w naukach humanistycznych znaczenie szczególne: obnażona — oznacza autentyczność. Drugim biegunem jest kreacja, którą symbolicznie wyraża maska, pozwalająca przybrać inną tożsamość³. Pomiędzy

¹ Por. Bernhard Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. Janusz Sidorek, Warszawa 2002, s. 27.

² Por. Maria Jarymowicz, *Psychologia tożsamości*, [w:] *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 3, red. Jan Strelau, Gdańsk 2000, s. 117; szersze omówienie różnych koncepcji tożsamości – por. Tomasz P. Bocheński, *Wstęp. Pytania o kondycję ludzkości i samych siebie*, „Maska” 2018, nr 2 (38): *Tożsamość – Podmiotowość*, s. 7–17.

³ Por. np. Karl Kerényi, *Człowiek i maska*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham [w:] *Antropologia widowisk*, oprac. Agata Chałupnik et al., red. Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2011, s. 657.

Marta Błaszowska
„Spojrzał w taflę Ferrycy i zadrzał”. Identyfikacje wyobrazeniowe
protagonistów polskich tekstów fantastycznych
na przykładzie *Polaroidów z zagłady* Pawła Palińskiego 85

Tomasz P. Bocheński
Tożsamościowe (auto)kreacje Wizerunki emigrantów
w „australijskiej” prozie Jacka Kaczmarskiego 103

Sylwia Gawłowska
Transgresje w twórczości Grzegorza Ciechowskiego —
świat Ewy Omernik 121

Bartosz Kiciór
Celebryci — perspektywa teoretyczna i status ontologiczny 137

Indeks osób 151

nimi zaś rozciąga się zakres pojęcia wizerunku, który — wiążąc się mocno z kreacją — dąży równocześnie często do maksymalizacji autentyczności, mogącej również stać się towarem.

Twarz i maska

Pojęcie twarzy jest szczególnie istotne w filozofii obcości i inności. Dla Emmanuela Levinasa to właśnie twarz jest podstawowym narzędziem kontaktu z Innym. Słowo to jednak jest w tym przypadku swego rodzaju wytrychem – oznacza nie tylko samo widoczne oblicze, ale coś znacznie bardziej ogólnego: odrębność drugiego człowieka, wszystko to, co nie poddaje się obiektywizacji, co „nie daje się posiąść, wymyka się mojej władzy”⁴. Dla Levinasa, podobnie jak dla Bernharda Waldenfelsa, podstawową cechą Innego/Obcego jest to, że nie daje się pochłonąć, „jawi się jako to, co źródłowo niedostępne i źródłowo nieprzynależne, występuje w szczególnego rodzaju odniesieniu, które charakteryzowane jest jako jednoczesne odstąpienie”⁵.

Za takim rozumieniem stać musi oczywiście pewien projekt etyczny. Dla filozofów inności jedynym możliwym rodzajem obcowania „twarzą w twarz” pozostaje postawa pełna empatii, uszanowanie indywidualności i zrozumienie, że Inny nie jest zagrożeniem dla tożsamości podmiotu. Nie ma ucieczki od kontaktu z Innym – u Levinasa przemyślenie to nabiera charakteru wręcz radykalnego, kiedy pisze on: „Faktem ostatecznym jest stosunek Toż-Samego z Innym, moje przyjęcie Innego, kiedy rzeczy pojawiają się nie jako to, co buduję, lecz jako to, co daję”⁶. Tego, co inne, nie można próbować wchłonąć ani zawłaszczyć; trzeba po prostu pozostawać w gotowości do zrozumienia.

Powyższe ujęcie ma oczywiście głęboki wymiar filozoficzno-egzystencjalny. Twarz i jej związki z autentycznością, tożsamością i jednostkowością to jednak temat, który przewija się również u innych badaczy. Antropologia kulturowa szczególnie upodobała

4 Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. Małgorzata Kowalska, Warszawa 2002, s. 232.

5 Bernhard Waldenfels, op. cit., s. 23.

6 Emanuel Levinas, op. cit., s. 77.

sobie zestawianie jej z maską, która zacierając indywidualność, zakrywając noszącego i pozwalając mu wcielić się w inną osobę. Funkcję maski w różnych kulturach bada się od dawna, zwracając szczególną uwagę na jej interpretacje religijne i związki z rytuałami, ale mówiąc także o innych jej rolach⁷. Jean-Thierry Maertens używa nawet pojęcia „antropologia okrycia twarzy”⁸, wiążąc maskę z żywiołem karnawałowo-rewolucyjnym. Analizując zakrywanie twarzy, należy pamiętać, że ma ono zwykle charakter teatralny – maska nie ma na celu dokładnego upodobnienia, a przesłonięcie, nabierające wymiaru symbolicznego i usankcjonowane społeczne. Co istotne, dla historii maski i przebrania szczególnie ważny jest moment, kiedy kultura odcięta je od funkcji religijnej, przenosząc w dziedzinę sztuki – do teatru. Właśnie ten proces pozwolił wzbudzić wspomniany już potencjał wywrotowy, ale też uwikłać maskę w sieć relacji społecznych; jak pisze Maertens:

W ten sposób rytuał jest pozbawiony części składowej najgłębiej zakorzenionej w sferze popędowej [...] odcięty w ten sposób od swych artystycznych źródeł rytuał barbarzyński w większym stopniu ulega ideologiom, ekonomicznym lub teologicznym, znajdując w sformułowaniach, wywodzących się z prawa ojca, to, czego nie wolno mu już czerpać z energii popędowej. Odtąd sztuka nie ingeruje już w rytuał, chyba że odpowiednio oswojona i „klasyczna”. Natomiast wyzwolona z powiązań z rytuałem, może od tej chwili funkcjonować jako inwersja, pierwiastek kultury, który jest bliższy sferze erotyki niż rytuał i będąca jego wykładnią ideologia religijna⁹.

Wizerunek

Pojęcie wizerunku pojawia się w różnych dyscyplinach nauki, między innymi psychologią, socjologią oraz w zarządzaniu. Najprościej można zdefiniować je jako „obraz w czyjejś głowie” i tak zresztą wizerunek jest pojmowany w psychologii – jako „obraz polegający

7 Por. np. Karl Kerényi, op. cit., s. 647–658.

8 Por. Jean-Thierry Maertens, *Maska i lustro. Esej z antropologii okrycia twarzy*, [w:] *Antropologia widowisk...*, s. 668–683.

9 Ibidem, s. 681.

na odzwierciedleniu w świadomości spostrzeganych poprzednio składników rzeczywistości¹⁰. Nie jest on jednak prostym odbiciem rzeczywistości, podmiot postrzegający przepuszcza go przez filtr swoich doświadczeń, dlatego obraz ma charakter subiektywny i aktywny. W odróżnieniu od ukształtowanego przez wspólnotę stereotypu, wizerunek jest tworem indywidualnym i podlega nieustannym przemianom – zarówno ze strony kreatora, jak i odbiorcy.

Osoby zarządzające image'em różnych podmiotów zdają sobie sprawę z tego, że podstawy ich pracy leżą w psychologii poznawczej człowieka. Do wykreowania wizerunku niezbędne są cztery procesy: postrzeganie, czyli zauważenie danej treści, identyfikacja – przypisanie treści do danego przedmiotu, interakcja – wpływ doświadczeń odbiorcy na odebrany komunikat, oraz pamięć, od której zależy czy organizacja, a więc i jej obraz w ogóle zostaną z użytkownikiem na dłużej¹¹.

Image jest kreowany nie tylko przez specjalistów z zakresu PR, lecz także przez całe otoczenie mające styczność z określonym podmiotem, dlatego nie zawsze ma on wpływ na to, jak jest postrzegany. Istotą działań kreatorów jest dbanie o spójność komunikatów o marce z tymi, które nadają odbiorcy, współpracownicy, a nawet konkurencja. Łatwo można wyciągnąć wniosek, że u podstaw zarządzania wizerunkiem leżą zarządzanie firmą i procesy pozornie niemające wpływu postrzeganie jej na zewnątrz (na przykład traktowanie pracowników, polityka cenowa, stosunek celebryty do fanów). Wymienione elementy pozwalają odróżnić marki od siebie. W naukach o zarządzaniu nazywa się to tożsamością organizacji (*corporate identity*, CI). Nim podmiot wdroży strategię wizerunkową, powinien najpierw określić, kim jest i jak chce być postrzegany. Odnalezienie fundamentów, na jakich została zbudowana marka, jej rytuały i kultura organizacyjna, pozwala dotrzeć do wyznawanych wartości komunikowanych przez organizację. Podstawami w budowaniu spójnego wizerunku są bowiem autentyczność i wiarygodność. Michael Fleischer twierdzi,

10 Maria Przetacznikowa, Grażyna Makiełło-Jarża, *Podstawy psychologii ogólnej*, Warszawa 1982, s. 88.

11 Por. Marcin Łączyński, *Co to jest wizerunek?*, [w:] *Analiza wizerunku w mediach. Podręcznik*, red. Tomasz Gackowski, Marcin Łączyński, Warszawa 2008, s. 43.

że „informacje tylko wtedy przyjmowane są przez odbiorcę, kiedy są wiarygodne, wiarygodne zaś jest to, co jest prawdziwe, prawdziwe natomiast to, co w każdym czasie i dla każdego jest przekonujące i akceptowalne”¹².

Rozwój mediów społecznościowych spotęgował u odbiorców gład autentyczności, serwując nowe możliwości zarządzania wizerunkiem. Przed wszystkim pojęcia „*public relations*” i „marka” przestały odnosić się wyłącznie do wielkich korporacji, które było stać na wynajęcie profesjonalistów. Dziś w pole znaczeniowe marki włącza się nie tylko produkty, lecz także celebrytów, artystów oraz pozornie niczym niewyróżniające się osoby, niekoniecznie nawet użytkowników portali społecznościowych, gdzie możliwości (auto)kreacji są większe¹³. Współczesny człowiek nie tyle jest, co zarządza swoją obecnością w świecie¹⁴. Ludzie, zdając sobie sprawę z tego, że podlegają nieustannej ocenie, a ich ubiór, sposób wypowiedzania się, dobór znajomych, a nawet strony, które polubią na Facebooku, wpływają na ich postrzeganie w teraźniejszości – a mogą również w przyszłości – mimowolnie kreują swój wizerunek w sieci. Taki proces – widoczny najbardziej na portalach społecznościowych – jest nazywany *personal brandingiem*. Colin Wright pisze, że każdy może stworzyć „zbiór symboli i skojarzeń z samym sobą i nadać swojemu imieniu i twarzy takie same korzyści, które mają popularne marki (jak na przykład Coca Cola i Apple)”¹⁵. Rozgraniczenie na twarz i wizerunek jest więc niezwykle trudne, gdyż konsumenci, a właściwie prosumenci, oczekują od marek – zarówno

12 Michael Fleischer, *Corporate identity. Public relations*, Wrocław 2003, s. 84.

13 Przykładem osoby, której wizerunek silnie utkwiał w umysłach internautów jest tak zwana Chytra Baba z Radomia – kobieta, która w trakcie miejskiej wigilii w Radomiu postanowiła zabrać ze stołu napoje. Jej zachowanie zostało uwiecznione na fotografii będącej podstawą licznych memów.

14 Warto zwrócić uwagę, że nie stosuję tu rozróżnienia na świat realny i wirtualny, gdyż granica między nimi –zwłaszcza dla osób urodzonych w latach 80. i później – została zatarta.

15 „The idea is that you can develop a collection of symbols and associations with yourself, granting your name, face and work the same benefits that companies with solid brand equity (like Coca-Cola or Apple) enjoys” (Colin Wright, *Personal Branding*, [s.l.a.], s. 6, tłum. filolog. własne – K.B.B.).

tych w starym, jak i nowym pojmowaniu – tego, co ludzkie. Dużo istotniejsze niż sam produkt stały się historia jego oraz marki, pod którą jest sprzedawany. Publiczność oczekuje dziś ludzkiej twarzy nie tylko od koncernów, które *de facto* tworzą ludzie, lecz również od przedmiotów i usług, co przejawia się rosnącą popularnością *storytellingu*. Dobrym przykładem jest reklama jednej z lamp szwedzkiego przedsiębiorstwa IKEA z 2002 roku. W pierwszej z nich widzimy wyrzucaną na śmietnik lampę. Warunki atmosferyczne powodują, że lampa trzęsie się, jakby z zimna. Wrażenie potęguje opuszczony w dół klosz, co jednoznacznie odbieramy jako spuszczone głowę. W naturalny sposób więc obdarzamy obiekt współczuciem, tak jakby na deszcz wystawiono żywą istotę. O tym, że mamy do czynienia z przedmiotem przypomina nam wypowiedź mężczyzny pojawiającego się w ostatnich sekundach spotu: „Współczujesz tej lampie? Oszalałeś? Nowa jest znacznie lepsza”¹⁶. Co interesujące, 16 lat później powstał spot będący ciągiem dalszym historii. Wyrzucona lampa zostaje – niczym dziecko – przygarnięta przez małą dziewczynkę, której towarzyszy w codziennych obowiązkach i przyjemnościach¹⁷. Przedmiot w naszych umysłach zyskał twarz. Stał się bohaterem historii, która z dużym prawdopodobieństwem mogłaby się przytrafić dziecku. Drugi spot wykorzystał smutną twarz lampy do utrwalenia w odbiorcy wizerunku firmy dbającej o środowisko i promującej recykling. Podobnie dzieje się z ludźmi, których nazwiska także stały się silnymi markami, a więc stali się *influencerami*. Ci wykorzystują swe twarze do promowania idei lub produktów. Autentyczność mająca być przeciwieństwem wykreowanych towarów sama stała się towarem.

16 Reklama lampy IKEA, reż. Spike Jonze, USA 2012 [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=rBG2dlb54ZY> [dostęp: 25.09.2018].

17 Reklama lampy IKEA, reż. Mark Zibert, Kanada 2018 [on-line:] https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=C-czRExdnao [dostęp: 25.09.2018].

Bibliografia

- Bocheński Tomasz P., *Wstęp. Pytania o kondycję ludzkości i samych siebie*, „Maska” 2018, nr 2 (38): *Tożsamość – Podmiotowość*, s. 7–17.
- Fleischer Michael, *Corporate identity. Public relations*, Wrocław 2003.
- Jarymowicz Maria, *Psychologia tożsamości* [w:] *Psychologia. Podręcznika akademicki*, t. 3, red. Jan Strelau, Gdańsk 2000.
- Kerényi Karl, *Człowiek i maska*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, [w:] *Antropologia widowisk*, oprac. Agata Chałupnik et al., red. Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2011.
- Łaczyński Marcin, *Co to jest wizerunek?*, [w:] *Analiza wizerunku w mediach. Podręcznik*, red. Tomasz Gackowski, Marcin Łaczyński, Warszawa 2008.
- Levinas Emanuel, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. Małgorzata Kowalska, Warszawa 2002.
- Maertens Jean-Thierry, *Maska i lustro. Esej z antropologii okrycia twarzy*, [w:] *Antropologia widowisk*, oprac. Agata Chałupnik et al., red. Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2011, s. 668–683.
- Przetacznikowa Maria, Makiełło-Jarża Grażyna, *Podstawy psychologii ogólnej*, Warszawa 1982.
- Waldenfels Bernhard, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. Janusz Sidorek, Warszawa 2002.
- Wright Colin, *Personal Branding*, [s.l.a.].
- Reklama lampy IKEA, reż. Jonze Spike, USA 2012 [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=rBG2dlb54ZY> [dostęp: 25.09.2018].
- Reklama lampy IKEA, reż. Zibert Mark, Kanada 2018, [on-line:] https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=C-czRExdnao [dostęp: 25.09.2018].

Streszczenie

Tekst stanowi omówienie miejsca kategorii twarzy, maski i wizerunku w naukach humanistycznych i społecznych. Poprzez analizę tych pojęć i ich wymiaru zarówno praktycznego, jak i filozoficznego, autorki dochodzą do rozważań na temat autentyczności i kreacji.

Słowa kluczowe: twarz, maska, wizerunek, filozofia, tożsamość, antropologia

Summary

What Is Hiding Behind A Mask?

The Analysis of Images in Humanities and Social Sciences

The text discusses the categories of face, mask and image in humanities and social sciences. Through the analysis of these concepts and their practical and philosophical meaning, the authors consider the topics of authenticity and creation.

Key words: face, mask, image, philosophy, identity, anthropology

Twarz — maska — wizerunek

red. Katarzyna Bolęba-Bocheńska i Marta Błaszowska

Kraków 2018, s. 15–34

MACIEJ NAWROCKI

Katedra Historii Literatury Staropolskiej

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Znikające tabu

Wizerunki śmierci i starości

w *Fortunie albo szczęściu* Seweryna Bączalskiego

Nowożytny teksty kultury popularnej stanowią wciąż niewyczerpane źródło informacji niezwykle interesujących z perspektywy antropologii codzienności. Ze względu na stosunkowo dużą grupę odbiorców, do których były kierowane, nierzadko są w stanie powiedzieć bardzo wiele o powszechnym wyobrażeniu rzeczywistości w danym okresie. Rozwinięta tematyka obyczajowa, względna dosadność i prostota wyrazu oraz humor charakterystyczny dla epoki — to cechy stanowiące o dużej wartości poznawczej, którą badanie tego typu utworów może nieść dla historyków, antropologów i kulturoznawców. Niemniej wciąż niewiele jest opracowań poświęconych popularnym tekstom dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, nawet takim, które do dzisiejszych czasów zachowały się w bardzo dobrym stanie. Jeszcze do niedawna przykładem takiego zapomnianego przez badaczy tekstu była książeczka *Fortuna albo szczęście* z początku XVII wieku, autorstwa Seweryna Bączalskiego¹. Chciałbym w niniejszym szkicu przy użyciu narzędzi antropologiczno-kulturowych spróbować zarysować wczesnonowożytny wizerunki śmierci i starości, które wyłaniają się z lektury tego utworu.

¹ Być może stosunkowo niedawne wydanie *Fortuny...*, opracowane przez studentów Wydziału Polonistyki UJ, choć posiadające sporo mankamentów, nieco tę sytuację zmieniło, por. Seweryn Bączalski, *Fortuna albo szczęście*, oprac. Edyta Cybińska et al., Kraków 2015.

Seweryn Bączalski nie jest twórcą ani szczególnie dziś znanym, ani tym bardziej cenionym — na temat niewielkiego stanu wiedzy o jego życiorysie Radosław Grześkowiak pisał, że

strata to raczej niewielka. [...] [Bączalskiego] za poetę uznać bowiem trudno. Dał się jedynie poznać jako publicysta burzliwego czasu rokoshu Zebrzydowskiego, rymujący mało oryginalne i niezbyt składne przemyślenia².

Jakkolwiek co najmniej uszczypliwa (a w każdym razie mocno wartościująca) nie byłaby to opinia, znajduje ona pełne odzwierciedlenie w niemal zupełnym braku akademickiego zainteresowania tą postacią. Powszechnie wiadomo o Bączalskim mniej więcej tyle, że był małopolskim szlachcicem, mieszkał w Dalechowicach i tworzył w pierwszej połowie XVII wieku (zmarł po roku 1631). Zdecydowana większość informacji o jego życiu pochodzi z rymowanego tekstu publicystycznego, opublikowanego w 1608 roku i zatytułowanego *Przestrach śmiertelny*³. Jednakże to właśnie *Fortuna...* była tekstem w swojej epoce znacznie bardziej znanym i wielokrotnie wznawianym: ostatnia edycja przed XXI wiekiem miała miejsce jeszcze w 1822 roku⁴, co świadczy o sporej i długotrwałej (ponad dwustuletniej!) popularności tej książki. Najwcześniejsze zachowane wydanie pochodzi z lat 40. XVII wieku i to na nim będą się opierać w tej pracy⁵.

Fortuna... to tekst bardzo specyficzny — jest bowiem na poły zabawnym utworem literackim, a na poły prostą towarzyską grą losową, opartą na wróżeniu. Mechanika tej gry prezentuje się następująco: gracze wybierają jedno z 34 pytań zawartych w tomie, po czym jeden z nich rzuca dwiema kośćmi; gdy już uzyska wynik, musi odnaleźć

² Radosław Grześkowiak, *Recenzenckie zachwyty i niedyskrecje. Seweryn Bączalski w roli krytyka Światowej Rozkoszy Hieronima Morsztyna*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, t. 1, s. 23.

³ Por. Seweryn Bączalski, *Przestrach śmiertelny*, [w:] *Pisma polityczne z czasów rokoshu Zebrzydowskiego: 1606–1608*, t. 1: *Poezja rokoshowa*, red. Jan Czubek, Kraków 1916, s. 329–337.

⁴ Por. *ibidem*, przypis na s. 330.

⁵ Biblioteka Jagiellońska, St. Dr. 2484 II. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, dalej lokalizuję je bezpośrednio w tekście, podając jedynie numer strony w nawiasie kwadratowym; ortografia i interpunkcja zostały uwspółcześnione.

na karcie odpowiednią rubrykę (oznaczoną ilustracją konkretnej kombinacji liczb) i, ku planowanej uciezce wszystkich grających, może na głos odczytać wróżbę w formie żartobliwego czterowiersza.

Choć dziś to gatunek raczej nieznan i zasadniczo martwy, to we wczesnej nowożytności *sortilegio* (z włoskiego ‘czary’) — czyli właśnie księga przepowiadająca przyszłość — było formą jak najbardziej popularną, w obydwu zresztą znaczeniach tego słowa. Rękopiśmienna tradycja antyku i średniowiecza zna podobne teksty, ale największy rozwój tego typu literatury przypadł na przełom XV i XVI wieku, kiedy to *sortilegia* za pośrednictwem druku rozprzestrzeniły się w całej niemal Europie, począwszy od Włoch⁶. W poszczególnych krajach albo wydawano przekłady dzieł włoskich, albo pisano nowe teksty, wzorując się na tych zagranicznych; warto w każdym razie zwrócić uwagę na fakt, że absolutna większość ksiąg przepowiadających przyszłość była wydawana w językach wernakularnych, a zatem kierowana do jak najszerzej grupy odbiorców. Jak za Karolem Estreicherem sugeruje Justyna Kiliańczyk-Zięba, mogłaby to być jedna z przyczyn, dla których do czasów dzisiejszych nie dotrwało wiele egzemplarzy tych tekstów — zostały one po prostu zacytowane⁷. Jest to znana teoria, jednakże nie ma bardziej dokładnych badań, które pozwalałyby na jej potwierdzenie; przeciwnie, pojawiają się szczegółowe prace, które ją podważają i identyfikują raczej jako mit badawczy⁸.

W tym miejscu należy zaznaczyć, że *Fortuna...* nie jest typowym *sortilegio*, które na ogół były bardzo bogato ilustrowane, a gracz, zanim poznał wróżbę odpowiadającą wynikowi rzutu, musiał przejść przez serię odsyłaczy do kolejnych plansz, umieszczonych w tomie specjalnie po to, by skomplikować odczytanie wyniku i zwiększyć

⁶ Por. Justyna Kiliańczyk-Zięba, *In Search of Lost Fortune. Reconstructing The Publishing History of the Polish Book of Fortune-Telling*, [w:] *Lost Books. Reconstructing the Print World of Pre-Industrial Europe*, eds. Flavia Bruni, Andrew Pettegree, Leiden 2016, s. 120–121.

⁷ Por. *ibidem*, s. 120.

⁸ Por. Andrzej Stanisławski, *Funkcjonowanie narracyjnych tekstów popularnych w aglomeracji krakowskiej w XVI–XVIII w.*, niepublikowana praca doktorska, Kraków 2018.

kolektywne napięcie powstające w oczekiwaniu na przepowiednię. Tym niemniej dziełko Bączalskiego mimo swojej formalnej prostoty zdecydowanie wpisuje się w tę tradycję; chociażby przez sam tytuł odwołuje się do bodaj jeszcze bardziej popularnego (i być może pierwszego w języku polskim) klasycznego szesnastowiecznego *sortilegia* autorstwa Stanisława z Bochnie Gąsiorka, zwanego także Kleryką⁹.

Wykorzystanie *Fortuny...* w badaniu historii starości i antropologii kultury jest możliwe o tyle, że pytania zawarte w tym zbiorze (i jemu podobnych) dotyczyły zazwyczaj sfery życia codziennego i kwestii obyczajowych. Gracze-czytelnicy mierzyli się z własnym szczęściem, żeby dowiedzieć się na przykład, czy warto wyprawić się w podróż („jeśli w drogę dobrze się puścić” [1]), czy będą majątni („jeśli kto będzie bogatym na potym” [7]), jak liczne będą mieli potomstwo („zameżna pani wiele dzieciak będzie miała” [52]), czy powinni próbować powtórnego ożenku lub zamążpójścia („jeśli jeszcze wdowcowi dobrze się ożenić” [40], „jeśli jeszcze wdowie dobrze iść za męża” [43]), czy wreszcie — kiedy umrą („jako kto z mężczyzn będzie długo żył” [76], „białogłowa jako długo będzie żyła” [79]).

Odpowiedzi, które dawała wyrocznia, bywały bardzo różne; niektóre przychylne, inne kąśliwe, a jeszcze inne — zupełnie pesymistyczne. W tym miejscu należy jednak zaznaczyć, że zdecydowana większość przepowiedni miała charakter jak najbardziej żartobliwy i została wyrażona w tonie albo dobrodusznym, albo sarkastycznym. Niezbędne zatem dla właściwego odczytania wierszyków Bączalskiego są pewien dystans i świadomość konwencji zabawy. Sam zresztą autor we fragmencie zatytułowanym *Do czytelnika* podkreśla, że *Fortuny...* nie należy brać na poważnie, ponieważ koleje losu zależą wyłącznie od Boga:

Nabywać szczęścia, Boskie to są sprawy,
Oneż nie minie, komu Bóg łaskawy,
Różnie fortuny bogatej szukają,
W kartach zwinionych, w kotle jej szperlają.

⁹ Por. Stanisław z Bochnie Gąsiorek, *Fortuna abo szczęście*, red. Justyna Kiliańczyk-Zięba, Kraków 2015.

[...]

Według mniemania szczęście tak miarkują,
Gdy Bóg nie zechce, nic go nie ukują.
Kto Seweryna Bączalskiego czyta,
Łatwo fortunę ten za rękę chwyta,
Jeślić nie kwoli stawi się łaskawą,
Boską, nie twoją dzieje się więc sprawą,
Gusła mniej ważą, czary nie pomogą,
Bo szczęście ślepe różną chodzi drogą¹⁰.

Szukając więc w tym tekście prawdy o wyobrażeniach i stereotypach dotyczących życia codziennego, należy mieć na uwadze, że często nie będzie ona wyrażona literalnie; przeciwnie, potrzeba spróbować zinterpretować humor Bączalskiego i dopiero na tej podstawie formułować badawcze wnioski.

Jak już wcześniej wspominałem, *Fortuna...* składa się z 34 pytań, z których każde dotyczy jakiejś sfery obyczajowej — nie wszystkie jednakże są związane z tematyką starości i kwestiami upływu życia. Przeciwnie nawet, znaczna większość opisywanych sytuacji dotyczy zazwyczaj ludzi młodych. Ma to rzecz jasna związek z projektowanym odbiorcą tekstu kultury, ale do tego zagadnienia powrócę dalej. Tym niemniej w zbiorze Bączalskiego znajdują się co najmniej dwa pytania, które w oczywisty sposób odsyłają do refleksji o śmierci i starości: „jako kto z mężczyzn będzie długo żył” [76] oraz „białogłowa jako długo będzie żyła” [79].

Obydwa zestawy potencjalnych odpowiedzi Fortuny są zasadniczo bardzo podobnie skonstruowane. Przepowiednie można właściwie podzielić na dwie grupy — te, które wróżą graczom bardzo długi żywot i te, które zwiastują im rychłą śmierć. Poniżej przytoczę kilka przykładów obydwu typów wróżb (po pięć poświęconych mężczyznom i po cztery poświęcone kobietom).

¹⁰ Brak paginacji.

Grupa I

Wiedz pewnie, że ty żywota
Nie dokończysz bez kłopoty;
Dziewiątne sto lat żyć będziesz
I majątności nabędziesz

Za twym pobożnym żywotem
Wiedzże, miły Panie, o tym:
Sto lat bez kilku żyć będziesz,
Wiele dobrego nabędziesz.

Za twoją pobożną sprawą
I postępkę z dobrą sławą
W ośmdziesiąt lat i trzy lata
Bóg cię weźmie z tego świata.

Bądź pewien, łaskawy Panie,
Żeć się to prawdziwie stanie:
Masz być żyw sto lat i kilka,
Jeno się też szanuj tylko.

Tobie Astra pokazują,
Żeć we wszystkim ufolgują
I jeszcze zażyjesz świata
Siedmdziesiąt lat i trzy lata.

Do twoich spraw Bóg ci z nieba
Doda pociech, co potrzeba;
Sześćdziesiąt lat i dwie lecie
Masz jeszcze żyć na tym świecie.

Tyś bogu wiernie służyła,
Boć to fortuna płużyła;
Sześćdziesiąt lat i ośm będziesz
Żyła, niżli zdrowia zbędziesz.

Grupa II

Dla twej niezmiernej chciwości
I dla twojej przewrotności
Śmierć cię w tym roku potłoczy.
Radzę, weźmij to przed oczy.

Chociać się wiedzie szczęśliwie,
Obiecując to prawdziwie,
Że nie wynidzie ćwierć lata,
Jako pójdziesz z tego świata.

Łakomych Pan Bóg nie lubi
I przeto je zawsze gubi.
Przetoż tobie, dobry Panie,
Lada kiedy dech ustanie.

Bóg dobremu lat przymnaża,
Złego przed czasem zaraża.
Próżność rozpuścił swe żagle,
Lada kiedy umrzesz nagle.

Panie, to pewna nowina,
Że ty umrzesz co godzina;
Jeśli złości nie przestaniesz,
Jutro nie wiem, jeśli wstaniesz.

Miła, niechciej się frasować,
Trunnę sobie kaź gotować.
Kazałać się śmierć pokłonić,
Chce się z tobą w tych dniach gonić.

Ty nie będziesz długo żywa,
Bo w te przyszłe jare żniwa
Poleżysz w takiej chorobie,
Z której będziesz prędko w grobie.

Iż przestrzegasz woli Bożej,
Więc ci za to śmierć przymnoży;
Blisko sta lat żywa będziesz,
Toż frasunków wszystkich zbędziesz.

Uchowa cię Bóg kłopoty,
Przedłużyć k'temu żywota:
Ku tym latom, co prowadzisz,
Czterdzieści jeszcze zgromadzisz.

Panienko albo Gospodze,
Pachniesz już Cmentarzem srodze.
Próżno się kochasz w tym świecie,
Bo w tym roku śmierć cię zgniecie.

Śmierć ci mówić rozkazała,
Abyś się z nią gotowała
W gościnę za dwie niedzieli,
Bo cię z tym światem rozdzieli.

Nawet z perspektywy współczesnego czytelnika kontrast między tymi dwiema grupami jest wyraźnie widoczny — jeśli chodzi zarówno o formę, jak i o treść odpowiedzi Fortuny. Te przynależne do grupy I są wyrażone w tonie dobrodusznym, przewidują długie życie gracza lub graczki, czasem też pochwalają jego lub jej bogobojny, cnotliwy tryb życia (na przykład „Iż przestrzegasz woli Bożej / Więc ci za to śmierć przymnoży”). Grupa II natomiast, poza przepowiedniami nadchodzącego niedługo zgonu, zawiera uwagi sarkastyczne i kąśliwe (na przykład „Panienko albo Gospodze / Pachniesz już Cmentarzem srodze”). Bez szerszego kontekstu łatwo zauważyć dydaktyczną wymowę Fortuny, wyrażającej aprobatę dla pobożności i dobroci, a ganiącej łakomstwo, gniewliwość czy chciwość.

Do pewnego stopnia także czytelny i aktualny jest dziś humor Bączalskiego; zwłaszcza jeśli spojrzeć na teksty z grupy II, można bez problemu zidentyfikować strategie autora służące osiągnięciu efektu komicznego. Te żarty opierają się po części na kontraście między ludycznym charakterem lektury *Fortuny...* a nieuchronnym, realnym końcem ludzkiej egzystencji, po części na szokującej, nieco makabrycznej treści, a po części na usankcjonowanym obrażaniu pojedynczych uczestników zabawy ku uciesze pozostałych (którzy jeszcze czekają na swoją kolej).

Uwagę współczesnych — w tym i moją — z pewnością zwraca także absurdalna wręcz bliskość ostateczności; wszak ci, którzy według Fortuny nie będą cieszyć się długim życiem, umrą nie za pięć albo dziesięć lat, a jeszcze w bieżącym roku, za kilka miesięcy, może nawet

jutro lub „łada kiedy”. Obwieszczenie graczowi wprost, że zaraz czeka go — nie awatar ani żadną fikcyjną personę, tylko jego samego — śmierć, byłoby w nowoczesnej kulturze europejskiej przekroczeniem pewnego tabu. I chociaż wiele spośród modnych w XX i XXI wieku gier towarzyskich, które na kilku płaszczyznach można by porównać do *Fortuny*...¹¹, bazuje na przekraczaniu konwencji społecznych, to jednak trudno znaleźć w nich treści tego typu.

Jeśli powyższe przykłady nie są w wystarczającym stopniu przekonywające, by stwierdzić, że mamy do czynienia z zupełnie inną wrażliwością na zjawisko śmierci, wystarczy przeczytać możliwe odpowiedzi na pytanie „jeśli się to dziecię uchowa, które się urodzi” [s. 100–103]; analogicznie do poprzednich pytań, w tym przypadku około połowa odpowiedzi zakłada negatywne konsekwencje dla graczy (oraz jej dziecka). Przepowiednie śmierci są wyrażone wprost, z właściwą zresztą Bączalskiemu stylistyczną ciężkością:

To tve dzieciątko najmilsze
Będzie Panu Bogu milsze
Możesz go już odżałować
I trumienkę mu gotować [102 (wł. 101 — błąd w paginacji starodruku)].

Nie tylko zatem śmierć gracza lub graczy, ale także dziecka — co dziś jest jednym z najsilniej zakorzenionych w kulturze tabu — należy do ludycznego imaginariów wczesnej nowożytności. Przytoczony fragment pozwala także założyć, że sygnalizowane przesunięcie kulturowych norm na przestrzeni epok dotyczy właśnie raczej śmierci jako całości, nie zaś stosunku do dzieci: podkreślono, że mały człowiek jest „najmilszy” swej matce oraz że zostanie zbawiony, a zatem że posiada ludzką godność.

Oczywiście stwierdzenie, że kulturowy obraz śmierci ulegał zmianom w czasie, nie jest już żadnym odkryciem; nie jest nim także konstatacja, że dawniej śmierć wydawała się człowiekowi bliższa i niemal powszednia. Philippe Ariès w kanonicznej już

¹¹ Mam tu na myśli głównie *Cards Against Humanity* i wiele innych gier tego typu, ale można tę uwagę odnieść także na przykład do dużo starszego *Flirtu towarzyskiego*.

rozprawie z 1977 roku zatytułowanej *Człowiek i śmierć* ujął to bodaj najzwięźlej i najbardziej trafnie:

Obecnie śmierć jest z naszych obyczajów tak wymazana, że z trudem ją sobie wyobrażamy i pojmujemy. Dawna postawa, kiedy śmierć była jednocześnie bliska, swojska i pomniejszona, słabiej odczuwana, zbyt kontrastuje z naszą postawą, kiedy budzi taki strach, że nie śmiemy już wymówić jej imienia. [...] Chcemy powiedzieć, że [śmierć] dzisiaj stała się dzika, choć przedtem taka nie była. Najstarsza śmierć była oswojona¹².

Koncepcja „śmierci oswojonej”, którą proponuje Ariès, jest często przywoływana w pracach poświęconych antropologii śmierci, natomiast nie on pierwszy zwrócił uwagę na fundamentalny kulturowy zwrot polegający na „odsunięciu się” od umierania. Bardzo ciekawie w kontekście jego słów prezentują się te napisane przez Geoffreya Gorera ponad dwie dekady wcześniej, bo w 1955 roku.

Esej *Pornografia śmierci* traktuje o wypchnięciu obrazu śmierci poza ramy publicznego dyskursu i tym samym o uczynieniu z niej przedmiotu zainteresowania dyskursu pornograficznego, to jest mówiącego o tabuizowanych procesach fizjologicznych. Stanowisko Gorera można pod wieloma względami traktować jako komplementarne względem tego, co pisał Ariès:

W czasach wiktoriańskich śmierć na ogół nie stanowiła tajemnicy, co najwyżej w tym znaczeniu, że śmierć jest zawsze tajemnicą. Zachęcano dzieci, aby myślały o śmierci, o własnej śmierci i o cudzych zgonach, służących zbudowaniu lub mających stanowić ostrzeżenie. Osobliwością byłby człowiek, który w XIX w., w czasach o dużej śmiertelności, nie był naocznym świadkiem przynajmniej jednego umierania [...]. W XX w. dokonała się jednak chyba pewna niedostrzegalna zmiana zakresu zjawisk objętych wstydlivością. Kopulacja jest, zwłaszcza w świecie anglosaskim, coraz bardziej „wymawialna”, natomiast śmierć jako proces naturalny stała się stopniowo „niewymawialna”¹³.

¹² Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1982, s. 41.

¹³ Geoffrey Gorer, *Pornografia śmierci*, przeł. Ignacy Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3, s. 199–200.

Brytyjski badacz zwraca jednak w tym fragmencie uwagę na dwie istotne kwestie: po pierwsze wskazuje na dydaktyczny charakter obcowania ze śmiercią czasach wiktoriańskich, po drugie zaś wyznacza konkretną cezurę historyczną oznaczającą zwrot od śmierci (przełom XIX i XX wieku). Te obserwacje pozwalają nakreślić pomost pomiędzy tekstem siedemnastowiecznym a rzeczywistością wieku XIX (tu warto przypomnieć o dwustuletniej karierze *Fortuny*...), a tym samym umożliwiają wykroczenie refleksji nad dziełkiem Bączalskiego poza — dość jednak sztywne — historyczne ramy wczesnej nowożytności.

W związku z powyższymi rozpoznaniem należy zastanowić się nad tym, czy powody, dla których *Fortuna*... wydaje się zabawna czytelnikom wieku XXI, są całkowicie tożsame z powodami, dla których uważali ją za taką ludzkie żyjący dwieście, trzysta lub czterysta lat temu. Skoro bowiem śmierć była dla nich zjawiskiem oswojonym i powszednim, nie należała do sfery tabu w ten sposób, jak ma to miejsce dzisiaj i nie wywoływała takiego wstrząsu, trudno przypuszczać, by efekt komiczny oparty został przez Bączalskiego na absurdzie, transgresji lub nieprzystawalności porządków. Powszechnie znany jest fakt, że śmierć od wieków przedstawiano humorystycznie na wiele sposobów, ale dawny „humor tanatologiczny”, jak można go gatunkowo określić, raczej pozbawiony był tego pierwiastka mrocznej przewrotności, jaki współcześnie posiada.

W tym miejscu chciałbym pozostawić — jeszcze otwarte — rozważania o śmierci u Bączalskiego; jak dotąd przedmiotem refleksji była bowiem wyłącznie grupa II odpowiedzi Fortuny, zdecydowanie bardziej wyrazista i rzucająca się w oczy czytelnikowi. Jeśli jednak przyjrzeć się bliżej grupie I, to (choć teksty do niej należące wydają się na poziomie formalnym mniej ciekawe) może ona odsłonić bardzo ciekawe aspekty nowożytnego obrazu świata.

Pozytywne odpowiedzi Fortuny są pisane według następującego schematu: pierwsza część mówi o tym, że graczowi lub graczce sprzyja Bóg i/lub szczęście (częstokroć ze względu na jego lub jej zasługi), druga zaś podaje mniej lub bardziej dokładną liczbę lat, którą mają przeżyć na świecie. Owe liczby na ogół oscylują w przedziale 70–100, zwykle bliżej jego górnej granicy. Z perspektywy człowieka wieku XXI

te odpowiedzi mogą budzić różne odczucia; większość z nich wciąż po upływie kilku wieków oznacza długie życie — powszechna konwencja do dziś przecież nakazuje życzyć jubilatowi „stu lat”. Niemniej w kraju takim, jak współczesna Polska, gdzie średnia długość życia wynosi około 78 lat¹⁴, prognoza „sześćdziesiąt lat i ośm będziesz/ żyła, niżli zdrowia zbędziesz” raczej została odczytana nie jako obietnica długowieczności, ale ponura wróżba. W tym miejscu znów jednak należy zwrócić uwagę w stronę historycznego kontekstu i projektowanego odbiorcy *Fortuny*...; rzecz jasna chodzi tu przede wszystkim o przewidywaną długość życia w epoce wczesnonowożytnej wraz z jej uwarunkowaniami społecznymi.

Trudno o spójne i przekrojowe dane dotyczące podstawowych procesów demograficznych zachodzących we wczesnej nowożytności. Według niektórych statystyków zajmujących się przewidywaną długością życia na przestrzeni wieków wielkość ta wynosiła dla europejskiego szlachcica (dane dotyczące tej klasy społecznej z oczywistych względów są najbardziej kompletne) w XVII wieku nieco powyżej 50 lat¹⁵. To już liczba stosunkowo odległa od współczesnych statystyk, ale zagłębiwszy się w demografię wczesnej nowożytności, można odnaleźć liczby jeszcze mniejsze — ta sama wielkość uśredniona dla całej populacji Europy w latach około 1600–1800 w innych opracowaniach waha się między wiekiem 25 a 35 lat¹⁶. Osoby cieszące się dobrym zdrowiem przez całe życie mogły osiągnąć wiek, który dziś nazwalibyśmy podeszłym lub nawet starczym, ale były to przypadki o wiele rzadsze niż w wieku XX czy XXI. Gwałtowna śmierć wywołana zarazą (na przykład dżumą, ospą prawdziwą) albo ostrą chorobą (choćby syfilisem) lub poniesiona w bitwie była udziałem znacznej

14 Por. Główny Urząd Statystyczny, *Trwanie życia w 2017 r.*, Warszawa 2018, s. 15.

15 Por. np. Neil Cummins, *Longevity and the Rise of the West. Lifespans of the European Elite, 800–1800*, „Economic History Working Papers” 2014, No. 209.

16 Por. Sheila Ryan Johansson, *Medics, Monarchs and Mortality, 1600–1800. Origins of the Knowledge-Driven Health Transition in Europe*, „Discussion Papers in Economic and Social History” 2010, No. 85, s. 1; Barnet N. Berin et al., *Mortality Trends of Males and Females Over the Ages*, „Transactions of Society of Actuaries” 1989, No. 41, s. 13.

części ówczesnych mieszkańców Europy. Częstość najgorzej bywało w miastach; w okresach podniesionego ryzyka zdarzało się, że niezależnie od statusu społecznego mieszkańców większych ośrodków umierali oni częściej i młodziej niż najbiedniejsi mieszkańcy prowincji¹⁷.

Niewątpliwie wpływ na wiele danych statystycznych mają zgony dzieci i niemowląt, narażonych na przedwczesną śmierć w wyniku bardzo złych warunków sanitarnych albo niedożywienia. Śmierć w wieku trzydziestu kilku lat bynajmniej nie była postrzegana jako naturalna¹⁸, a człowiek, który osiągnął wiek dojrzały, miał już o wiele większe szanse na przeżycie kolejnych kilku dekad; nie zmienia to jednak faktu, że we wczesnej nowożytności najbardziej zamożni mieszczaństwo, żegnający się ze światem w średnim wieku sześćdziesięciu kilku lat, mogli być postrzegani jako ludzie, którym się bardzo poszczęściło¹⁹. Panujący wśród badaczy problemu historycznej śmiertelności konsensus mówi, że wspomniane liczby nie zwiększyły się zasadniczo aż do wieku XIX²⁰, co zresztą nie zaskakuje w obliczu wcześniejszych rozpoznań.

Łatwo zauważyć, że *Fortuna*... kierowana była raczej do ludzi młodych (choć niekoniecznie nasto- i dwudziestolatków) i niekoniecznie zamożnych, za czym przemawia sporo argumentów. Po pierwsze większa część pytań dotyczy sytuacji, w których znajdują się ludzie będący u progu dojrzałości albo tuż za nim, takich jak choćby studiowanie, wybór kariery, zawieranie związku małżeńskiego i tak dalej. Po drugie tekst ma charakter ludyczny, a jednocześnie zawiera sporo wskazówek o ewidentnym zabarwieniu dydaktycznym, wyrażonych zresztą w tonie nierzadko protekcyjnym. Po trzecie, jak już wspomniałem, *Fortuna*... według ustaleń badaczy była wydawana w sporych nakładach i w niskiej jakości — miała zatem wielu potencjalnych odbiorców także

17 Por. np. Sheila Ryan Johansson, op. cit., s. 10.; Dilece Connor, Andrew Hinde, *Mortality in town and countryside in early modern England*, „Local Population Studies” 2012, No. 1, s. 54–67.

18 Por. np. Christopher Martin, *Constituting Old Age in Early Modern England. From Queen Elizabeth to King Lear*, Amherst–Boston, MA, 2012, s. 6.

19 Por. np. David M. Palliser, *Tudor York*, Oxford 2002, s. 120.

20 Por. np. Barnet N. Berin et al., op. cit., s. 13.

ze względu na przystępną cenę. Wziąwszy pod uwagę te wszystkie wskazówki, można z dużą dozą pewności określić typowego czytelnika jako młodego (czy raczej: nie-starego) mieszczanina lub szlachcica. W tych bowiem warstwach społecznych ludzie z jednej strony mogli posiadać umiejętność czytania niezbędną do zabawy, z drugiej zaś byli w stanie tę książkę nabyć.

Mając już przed oczami nawet bardzo mglisty portret człowieka, który dziełko Bączalskiego trzymał w ręku kilka wieków temu, nie sposób nie zauważyć, jak różne pod wieloma względami od współczesnego mogło być jego postrzeganie tego tekstu. Nie tylko bowiem nie traktował gwałtownej i bliskiej śmierci jako czegoś abstrakcyjnego, ale także myślał o osiągnięciu wieku starczego (takiego, jakim dziś byśmy go określali) jako o czymś zupełnie nieoczywistym; być może każda z optymistycznych przepowiedni Fortuny, nawet tych, które dziś wcale optymistycznie nie brzmią, mogła wywołać jego ironiczny lub niedowierzający uśmiech. Wróżba „umrzesz w wieku siedemdziesięciu paru lat” miałyby dlań wtedy niemal taki sam wydźwięk i stopień prawdopodobieństwa, jak dla współczesnych „zostaniesz milionerem” — dla większości to rzecz osiągalna jedynie w teorii. Tym samym powraca implikowane wcześniej pytanie: czy rzeczywiście rozumiemy humor *Fortuny*... tak samo, jak rozumiano go dawniej?

To, że długie lata życia wywrózone przez Fortunę są niemal wyłącznie potencjalne, pozwala skierować refleksję także na nieco inne tory. Ktoś, kto żyje „sto lat i kilka”, pozostawał dla zdecydowanej większości graczy figurą praktycznie fikcyjną; trudno było więc zaprojektować siebie za siedemdziesiąt lat, bowiem to wyobrażenie właściwie nie mogło posiadać konkretniejszego, fizycznego punktu odniesienia. Ludzi żyjących ponad wiek w otoczeniu dawnych graczy po prostu nie było; wszak nawet dziś znajomość z taką osobą raczej należy do rzadkości. Można zatem w tym miejscu postawić tezę, że obraz wywrózonego długiego życia pozostawał dla siedemnastowiecznych w pewnym oderwaniu od rzeczywistego obrazu starości. Nie dziwi więc, że ten ostatni jest w *Fortunie*... w przypadku analizowanego pytania hipotetyczny, właściwie nieobecny, w pewnym sensie usunięty poza margines tekstu.

Jak już zostało ustalone, implikowany odbiorca tomiku Bączalskiego był człowiekiem raczej młodym. Tym niemniej część pytań przewidziano także dla ludzi już nieco bardziej ustatkowanych — mam tu na myśli szczególnie pytania „jeśli jeszcze wdowcowi dobrze się ożenić” [40–42] oraz „jeśli jeszcze wdowie dobrze iść za mąż” [43–45]; z oczywistych względów to właśnie one szczególnie przykuwają uwagę w kontekście próby określenia wizerunku starości. Próżno jednakże szukać wśród odpowiedzi Fortuny portretów starych mężczyzn i kobiet, wręcz przeciwnie — przymiotnik „stary/stara” nie pojawia się w wierszykach ani razu. To jednak także bardzo cenna wskazówka w próbie odtworzenia dawnego kulturowego obrazu wieku podeszłego, wymagająca uważnego zgłębnienia.

Zasadniczo samo sformułowanie powyższych pytań naprowadza na interesujący trop interpretacyjny — słowo „jeszcze”, użyte w obydwu przypadkach, sugeruje wszak możliwość jakiejś dezaktualizacji; każde „jeszcze tak” oznacza potencjalne istnienie „już nie”. Stwierdzenie, że ktoś już nie powinien brać ślubu, może mieć różne motywacje: najczęściej są one albo kulturowe (bo „tak nie wypada”) albo biologiczne (bo „nie da sobie rady”). Niemniej nie powiedzie się próba odnalezienia takich uzasadnień wśród przeczących odpowiedzi Fortuny (a jest ich około połowa), ponieważ większość z nich to po prostu zapowiedzi jakiegoś nieszczęścia, które miałyby po ewentualnym zawarciu małżeństwa nastąpić — utraty majątku, podupadnięcia na zdrowiu czy doświadczenia przemocy domowej. Żeby zatem wyczytać z tekstu Bączalskiego owo „już nie” o bardziej uniwersalnym charakterze, należy skierować uwagę w stronę odpowiedzi afirmatywnych, mówiących „jeszcze tak”.

Jedną z porad-przepowiedni Fortuny, jakie wdowiec mógł przeczytać na kartach książki, jest taki czterowiersz:

Namnić to jeszcze nie wadzi,
Aby dla biednej czeladzi
O drugą się żonę starać
A łotrostwem się nie parać [40].

Ślub jest więc jeszcze na miejscu — głównie jednak dlatego, że człowiek, do którego kierowane są te słowa, jest ojcem małych dzieci potrzebujących matki. Znow jasne staje się, że mowa tu o młodym mężczyźnie w pełni sił witalnych, którego celem jest przede wszystkim odchowanie potomstwa. To nie jest odizolowany przypadek; we wróżbach przewidzianych dla wdów Bączalski pisze bardzo podobnie:

Pani, za mąż idź bezpiecznie,
Bo to będzie pożytecznie,
Dziatkom nic to nie zawadzi,
Zroszy będą temu radzi [43].

Dzieci mające jeszcze dorosnąć to w przypadku odpowiedzi na te dwa pytania często pojawiający się motyw. Co zresztą ciekawe, także ze względu na dzieci Fortuna czasem również odradza zamążpójście lub ożenek; nie zmienia to jednak najważniejszego w kontekście niniejszej rozprawy wniosku — decyzja o ewentualnym ponownym małżeństwie w dużej mierze zależy od dobra progenitury.

Wydaje się znamienne, że „jeszcze nie wadzi” brać ślubu ludziom płodnym. Wiadomo bowiem, że w dawnych epokach bardzo silnie (jeszcze silniej niż dziś) wiązano kwestie płodności i sprawności seksualnej z kwestiami wieku: człowiek stary był jednocześnie postrzegany jako człowiek jałowy i niezdolny do odbycia aktu płciowego²¹. Tym samym związki małżeńskie zawierane przez osoby starsze — zwłaszcza z osobami młodszymi — mogły być przyczyną kpin lub zgorszenia. *Fortuna...* sugeruje, że w średnim wieku trzeba się już śpieszyć do ołtarza:

Jeszcześ jest średnich lat człowiek
A tak marnie trawisz swój wiek
Ożeń się żyw podług Boga,
Gdyż to jest zbawienna droga [41].

21 Por. np. Sarah Toulalan, „Elderly years cause a Total dispaire of Conception”. *Old Age, Sex and Infertility in Early Modern England*, „Social History of Medicine” 2015, No. 2, s. 333–359.

Małżeństwo w tekście Bączalskiego jawi się przede wszystkim jako wymagające siły; ktoś, kto będąc dojrzałym człowiekiem, wybiera bezżenność, może zostać posądzony o marnotrawienie sił i środków potencjalnie przeznaczonych na to, by „podług Boga” założyć rodzinę.

Gwoli sprawiedliwości należy tu jednak zaznaczyć, że autor *Fortuny...* bynajmniej nie był zagorzałym orędownikiem życia w małżeństwie — wśród odpowiedzi możemy znaleźć choćby i takie, które w dwuznaczny sposób nakłaniają młode wdowy do „używania życia” poza stałem [por. 45]. Niemniej nie zmienia to faktu, że w świecie, który odsłania nam analizowany tekst, świadomy wybór pomiędzy stanem wolnym a małżeńskim należał wyłącznie do ludzi w kwiecie wieku, nie do starszych. Może najdobitniej widać to po wierszyku kierowanym tym razem do wdów:

Szkoda cię tak, boś nadobna,
Małżeńskiego stanu godna.
Idźże za męża drugiego,
Pewnie trafisz na dobrego [44].

Przymioty fizyczne — tu nadobność — świadczą według *Fortuny* o godności kobiety do wzięcia ślubu; ten fragment, pod wieloma względami różny od poprzednio cytowanego, jest ciekawy także ze względu na zarysowujące się tu kwestie nowożytnej płci kulturowej. Jednakże w kontekście tego wywodu najbardziej istotna wydaje się właśnie pewna uniwersalność przesłania i dla kobiet, i dla mężczyzn: na dobre małżeństwo zasługuje ten, kto jest piękny i mocny, słowem — młody.

Cielesność starców pozostaje zatem wyłączona z wczesnonowoczesnego ludycznego imaginarium, którym operuje *Fortuna...*, pozostawiając po sobie bardzo wyraźną lukę. Bączalski omija ją nawet jako potencjalne źródło żartu, choć na przykład stereotypy rozpustnych wdów lub pożądlivych starców niemogących osiągnąć spełnienia były silnie zakorzenione w kulturze dawnej i wykorzystywane jako materiał komediowy²². Ostatnim zatem pytaniem, które pozwoli także zebrać wnioski płynące z pracy jest to: dlaczego wizerunek

22 Por. np. Jennifer Panek, *Widows and Suitors in Early Modern English Comedy*,

starości — rzeczywistej, cielesnej — jest w *Fortunie...* tak wyraźnie nieobecny, choć tekst dotyka tak wielu elementów dawnej obyczajowości?

Pierwsze wytłumaczenie już zostało w pewnym sensie sformułowane; adresatem utworu Bączalskiego jest człowiek młody, zatem taki, który nie ma doświadczenia starości. Książeczka nie zawiera nawet szcątkowego portretu starca, ponieważ jej czytelnik/gracz nie ma możliwości utożsamienia się z taką osobą, a humor *Fortuny...* oparty jest właśnie na bliskim związku pomiędzy zawartością poszczególnych odpowiedzi a zbiorowym doświadczeniem pytających o swój los.

Drugą istotną kwestią jest dydaktyczny charakter tekstu. Większość przepowiedni w pośredni lub bezpośredni sposób wpisuje się w dychotomię kary i nagrody albo pochwały i nagany. Tak naprawdę zapowiedź długiego życia nie jest tu zapowiedzią starości — niewygodny w tym kontekście obraz starczej cielesności znajduje się poza marginesem tekstu; Bączalski mówi tylko o przeżywaniu wielu lat, nie o starzeniu się. Jest to zwłaszcza zrozumiałe w kontekście wspomnianych już, powszechnych w dawnych epokach negatywnych stereotypów dotyczących ludzi w wieku podeszłym, zwłaszcza w sferze seksualności. Topos piękna i dobra, nierozzerwalnie związany z młodością, nie uwzględnia trudnej do umiejscowienia w tym kontekście fizjologicznej starości.

Trzecim, najbardziej hipotetycznym z tropów interpretacyjnych, jest postać samego autora. Jak już pisałem, wiadomo o nim bardzo niewiele. Tym niemniej moją uwagę zwrócił krótki fragment poświęcony Bączalskiemu przez dziewiętnastowiecznego historyka Wacława Aleksandra Maciejowskiego w jego dwutomowej historii Polski:

Z wiersza wydanego w Krakowie r. 1608 [...] widać, że go napisał Bączalski w podeszłym już wieku. Bo w nim powiada, że staremu zeszlaby się już szubka podszyta. Praca ta ogołocona z wszelkiej zalety poetycznej, jest gawędą star-

Cambridge 2004; Sarah Toulalan, op. cit., s. 336–337. Jedną z najbardziej znanych humorystycznych opowieści o starcu, który nie może zaspokoić żony i traci ją na rzecz młodszego i bardziej sprawnego erotycznie mężczyzny jest ta z końca drugiego dnia *Dekameronu*, gdzie Ricciardo di Chinzica bierze ślub z Bartolomeą, którą wkrótce porzywa korsarz Paganino.

ca, i trzyma środek między smutkiem a żartem, satyrą a dziejami ówczesnej polskiej obyczajowości²³.

Nie sposób przy obecnym stanie wiedzy określić, kiedy dokładnie dalechowicki wierszopis tworzył *Fortunę*... ani kiedy została po raz pierwszy wydana, ale jest możliwe, że pisał ją sam będąc starcem. Słowa Maciejowskiego nie znajdują potwierdzenia w żadnych źródłach historycznych, a jego interpretacja opiera się jedynie na przesłance, jednakże dydaktyczny ton, w jakim Fortuna zwraca się do czytelnika, w pewnym sensie pasuje do człowieka, który chce podzielić się swoim doświadczeniem z młodszymi pokoleniami. Trudno zatem, by wyśmiewał starość, w pewnym sensie legitymizującą jego pozycję nauczyciela.

Czwarte wyjaśnienie odwołuje się natomiast do szerokich ram kulturowych. Wydaje się bowiem, że o ile śmierć mogła być przed wiekami zjawiskiem bardziej oswojonym, o tyle starość pod pewnymi względami znacznie silniej od siebie odpychano i pomijano. Zwłaszcza starcza cielesność ma dla kultury dawnej charakter niemalże abiektualny; jest w niej albo nieobecna, albo używana po to, by mówić o rzeczach obrzydliwych i złych — jak to na przykład miało miejsce w przypadku rozmaitych reiteracji powszechnie wówczas znanej biblijnej opowieści o Zuzannie i starcach. Innymi słowy — starość była tabu, być może takim, jakim w dzisiejszych czasach jest śmierć. Jak sugeruje Ariès, długowieczność postrzegano czasem także jako nieprzyzwoite wręcz, kurczowe trzymanie się świata zmysłowego, niegodne człowieka pokornego i wierzącego²⁴. W pewnym sensie zatem na starość w XVII wieku w ogóle nie było miejsca, tak, jak nie ma go w *Fortunie*... Bączalskiego.

23 Wacław Aleksander Maciejowski, *Polska aż do pierwszej połowy XVII wieku pod względem obyczajów i zwyczajów w czterech częściach opisana przez Wacława Aleksandra Maciejowskiego*, t. 1, Petersburg–Warszawa 1842, s. 220–221.

24 Por. Philippe Ariès, op. cit. s. 23.

Bibliografia

- Ariès Philippe, *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1982.
- Bączalski Seweryn, *Fortuna albo szczęście*, oprac. Edyta Cybińska et al., Kraków 2015.
- Bączalski Seweryn, *Przestrach śmiertelny*, [w:] *Pisma polityczne z czasów rokoszu Zebrzydowskiego: 1606–1608*, t. 1, *Poezja rokoszowa*, red. Jan Czubek, Kraków 1916.
- Berin Barnet N. et al., *Mortality Trends of Males and Females Over the Ages*, „Transactions of Society of Actuaries” 1989, No. 41, s. 9–32.
- Connor Dilece, Hinde Andrew, *Mortality in town and countryside in early modern England*, „Local Population Studies” 2012, No. 1, s. 54–67.
- Cummins Neil, *Longevity and the Rise of the West: Lifespans of the European Elite, 800–1800*, „Economic History Working Papers” 2014, No. 209.
- Gąsiorek Stanisław z Bochnie, *Fortuna abo szczęście*, red. Justyna Kiliańczyk-Zięba, Kraków 2015.
- Gorer Geoffrey, *Pornografia śmierci*, przeł. Ignacy Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3, s. 197–203.
- Grześkowiak Radosław, *Recenzenckie zachwyty i niedyskrecje. Seweryn Bączalski w roli krytyka Światowej Rozkoszy Hieronima Morsztyna*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, t. 1, s. 23–51.
- GUS, *Trwanie życia w 2017 r.*, Warszawa 2018.
- Kiliańczyk-Zięba Justyna, *In Search of Lost Fortune. Reconstructing The Publishing History of the Polish Book of Fortune-Telling*, [w:] *Lost Books. Reconstructing the Print World of Pre-Industrial Europe*, ed. Flavia Bruni, Andrew Pettegree, Leiden 2016, s. 120–143.
- Maciejowski Wacław Aleksander, *Polska aż do pierwszej połowy XVII wieku pod względem obyczajów i zwyczajów w czterech częściach opisana przez Wacława Aleksandra Maciejowskiego*, t. 1, Petersburg–Warszawa 1842.
- Martin Christopher, *Constituting Old Age in Early Modern England. From Queen Elizabeth to King Lear*, Amherst–Boston, MA, 2012.
- Palliser David M., *Tudor York*, Oxford 2002.
- Panek Jennifer, *Widows and Suitors in Early Modern English Comedy*, Cambridge 2004.
- Ryan Johansson Sheila, *Medics, Monarchs and Mortality, 1600–1800: Origins of the Knowledge-Driven Health Transition in Europe*, „Discussion Papers in Economic and Social History” 2010, No. 85.

Staniszewski Andrzej, *Funkcjonowanie narracyjnych tekstów popularnych w aglomeracji krakowskiej w XVI–XVIII w.*, niepublikowana praca doktorska, Kraków 2018.

Toulalan Sarah, "Elderly years cause a Total dispaire of Conception". *Old Age, Sex and Infertility in Early Modern England*, „Social History of Medicine” 2015, No. 2, s. 333–359.

Streszczenie

Artykuł omawia to, w jaki sposób – i czy w ogóle – prezentowane są śmierć oraz starość w *Fortunie* albo *Szczęściu* Seweryna Bączalskiego. Ta książka-gra, służąca rozrywce połączonej z rzekomym przewidywaniem przyszłości, prezentuje – często humorystycznie czy nawet ironicznie – życie człowieka wczesnej nowożytności ze średnich lub wyższych warstw społecznych, stanowiącego prototypowego jej odbiorcę. Dzięki temu pozwala na rekonstrukcję postaw społecznych i postrzegania starości oraz śmierci oraz analizę metod osławiania śmierci i wypychania starości na margines.

Słowa kluczowe: Seweryn Bączalski, *Fortuna* albo *Szczęście*, starość, śmierć

Summary

Vanishing Taboos. Images of Death and Old Age in Seweryn Bączalski's *Fortuna* albo *Szczęście*

The article discusses the images of death and old age in Seweryn Bączalski's *Fortuna* albo *Szczęście*. This book-game is a presentation – sometimes a humorous or even an ironical one – of everyday life of early modern men and women from middle or upper classes; these people were the implied readers of Bączalski's text. Because of it, the book enables to reconstruct early modern social attitudes and historical look on old age and death.

Key words: Seweryn Bączalski, *Fortuna* albo *Szczęście*, old age, death

Twarz — maska — wizerunek

red. Katarzyna Bolęba-Bocheńska i Marta Błaszowska

Kraków 2018, s. 35–51

JOANNA PARNIEWSKA

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Autokreacja dandysa Arystokratyczny styl cielesny jako forma estetycznego buntu

Jak zdefiniować „instytucję nieokreśloną”?

Przedstawienie spójnej charakterystyki dandysa nie jest łatwym zadaniem, lecz można przyjąć, że dandyzm stanowi rodzaj projektu estetyczno-antropologicznego podporządkowującego życie regułom obowiązującym w sztuce. Trudności w doprecyzowaniu tego typu postawy wynikają przede wszystkim stąd, że sami wykonawcy tej wymarłej profesji konsekwentnie zasłaniaли się maską ironii, zaś ich obserwatorzy i komentatorzy zwykle odnosili się do nich z wrogością pozbawiającą większość przekazów waloru obiektywności. W polskiej definicji pojęcia „dandys” sformułowanej przez Adama Pługa w *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* z 1895 roku wyraźnie daje o sobie znać mieszany stosunek autora do podejmowanego tematu. Pług zaczyna od rzeczowego omówienia angielskiej etymologii terminu i jego podstawowych (nieneutralnych, co warto zauważyć) znaczeń: „strojniś, modniś, gagatek”¹ oraz tłumaczy znaczenie czasownikowej formy *to dandie*: „kołysać na kolanach, pieścić, cackać”². Uznawszy autorytet pierwszego dyktatora mody, Beau Brumella, odróżnia angielskich dandysów od często z nimi mylonych miłośników mody

¹ Adam Pług, *Dandy*, [w:] *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 15–16 (Dambrowski–Drogi), Warszawa 1895, s. 20.

² *Ibidem*.

innego pokroju, którzy „w rozmaitych czasach we Francji hołdowali niewolniczo elengancyi”³. W dalszej części autor hasła pozwala sobie już na wyrażenie własnego stosunku do opisywanego zjawiska. Pług nie sili się nawet na obiektywność i bezpośrednio daje wyraz swojej dezaprobaty, a wręcz oburzenia, przywołując tym samym — dobrze skądinąd znaną — perspektywę młodopolskiego filisterstwa. Posługując się spolszczonym pojęciem „dandy”, wyjaśnia:

Zwykle panuje nad ludźmi bądź potęgą materialną, bądź też duchową — ozdoby powierzchowne, elegancja stroju, wdzięk obejścia są to przymioty nie mogące iść w porównanie z przymiotami umysłu i wartością moralną; otóż dandy chce zadać kłam zupełny temu mniemaniu. On właśnie na tych błahych zaletach całą swoją dumę zakłada, największą wagę przywiązuje do najmniejszych drobnostek i udaje mu się ten pogląd niedorzeczny narzucić innym, wmówić rozpróżnionym światowcom, że „genialność” w zakresie zwyczajów towarzyskich, stroju, obejścia itp., jest równie rzadką, równie ważną, jak w polityce, w sztuce, w literaturze⁴.

Zaledwie parę linijek dalej Pług zarzuca moralizatorski ton, którym dopiero co pouczał o wadze „przymiotów umysłu” i karmił „rozpróżnionych światowców”. Następuje nagły zwrot zdradzający zakłopotanie autora, który nieoczekiwanie podważa własne słowa i stara się przedstawić punkt widzenia admiratorów dandyzmu, dowartościowując jego twórców i tłumacząc, że dandys: „z ogółu praktyk bez znaczenia i bez pożytku wytwarza kunszt, który podoba się i nęci, jak dzieło ducha”⁵. Dalej zaś — być może wbrew własnym przekonaniom — trafia w samo sedno opisywanego zjawiska:

Dandy więc jest to pewny rodzaj artysty; życie jego jest dziełem. Jak pisarz podoba się przez swe utwory, tak on przez wygląd, jaki nadaje swej istocie fizycznej. Co większa zaś, staranie o wykwićtność zewnętrzną uważa za wskazówkę istotną i poważną wykwićtności umysłu⁶.

3 Ibidem.

4 Ibidem, s. 21.

5 Ibidem.

6 Ibidem.

O ile w swojej definicji Pług podjął przynajmniej próbę zachowania encyklopedycznej rzetelności i starał się (wprawdzie nieco niezdarnie) zatuszować własną stronniczość, o tyle teksty Thomasa Carlyle’a stanowią pełną nieskrywanej złośliwości krytykę dandyzmu. Nie są one jednak pozbawione cennych wskazówek, które umożliwiają uzupełnienie charakterystyki dandysa. W serii rozpraw drukowanych w latach 1833–1834 na łamach „Fraser’s Magazine” (opublikowanych dwa lata później w książce *Sartor Resartus* z przedmową Ralphi Waldo Emersona) autor szczegółowo opisuje detale składające się na ten szczególny wariant autokreacji.

W rozdziale zatytułowanym *The Dandical Body* Carlyle wychodzi od parafrazy arystotelesowskiej definicji gatunkowej człowieka i zwięźle formułuje własną propozycję, tłumacząc, że „dandys to człowiek noszący ubranie”. W nieco kpiącym tonie dodaje następnie, że dandys z heroicznym poświęceniem oddaje się sprawom mody i „podczas gdy inni ubierają się by żyć, on żyje by się ubierać”⁷. Autor uważa ponadto, że estetyzujące praktyki dandysa wykraczały poza kwestię związane wyłącznie z własnym wizerunkiem i opisuje wystrój mieszkania arbitra stylu (rozdział *Dandical Household*), w którym centralne miejsce zajmowała luksusowa garderoba z dwoma lustrami na przeciwnych ścianach oraz okazałą kolekcją perfum, ubrań i obuwi:

Garderoba umeblowana z przepychem; fioletowe zasłony, krzesła i otomany w tym samym odcieniu. Dwa lustro obejmujące całą postać umieszczone są po obu stronach blatu podtrzymującego luksusy toaletki. Kilka flakonów

7 „Dandys to człowiek noszący ubranie, człowiek, którego wartość, pozycja i egzystencja zawiera się w ubiorze. Każdy przymiot jego duszy, ducha, jego kapitał i osoba są poświęcone jednej rzeczy: przemysłanemu i schludnemu ubiorowi tak, że, podczas gdy inni ubierają się by żyć, on żyje by się ubierać” („A Dandy is a Clothes-wearing Man, a Man whose trade, office and existence consists in the wearing of Clothes. Every faculty of his soul, spirit, purse and person is heroically consecrated to this one object, the wearing of Clothes wisely and well: so that as others dress to live, he lives to dress” — Thomas Carlyle, *Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*, Boston 1836 [on-line:] www.gutenberg.org/files/1051/1051-h/1051-h.htm [dostęp: 01.06.2018]). Jeśli nie podano inaczej — wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego stanowią przekłady filologiczne Autorki.

perfum ułożonych według konkretnego wzoru stoi ponad mniejszym blatem z masy perłowej. Naprzeciw nich umieszczone są akcesoria do pielęgnacji bogato zdobione matowym srebrem. Szafa projektu Boullé'a stoi po lewej stronie, jej lekko uchylone drzwi odsłaniają dostatek ubrań; obuwiu w niezwykle małym rozmiarze zajmuje niższe półki⁸.

Poza paroma osobliwymi wtrąceniami, w których Carlyle oskarża dandyśm o narcyzm posunięty do granic heretyckiego samouwielbienia i określa ich sektą zapowiadającą apokalipsę natury, autor słusznie zauważa, że dandyzm podnosi kwestie mody i troski o własną prezencję do rangi „filozofii ubioru” [*Clothes-Philosophy*].

Mniej stronnictwym określeniem czy właściwie rewersem narcystycznego samouwielbienia podkreślanego przez Carlyle'a jest dążenie do indywidualizmu, które zajmowało centralne miejsce w etosie dandyśm opisywanego przez Charles'a Baudelaire'a w *Malarzu życia nowoczesnego* (*Peintre de la vie moderne*, 1863). Esej ten nastrocza jednak kolejnych trudności w scharakteryzowaniu owej „instytucji nieokreślonej”⁹, gdyż nie sposób zastosować jednej, uniwersalnej formuły, która byłaby adekwatna wobec wszystkich arbitrów mody męskiej. Sama moda, ważna składowa estetyki *modernité*, mająca stanowić jeden ze środków do „kultywowania idei piękna we własnej osobie”¹⁰, podlegała bowiem nieustannym zmianom, których inicjatorami byli najbardziej wpływowi dandyśm epoki. Co jednak istotne, właśnie owa niechęć do utożsamienia się z masami lub — mówiąc słowami

8 „A Dressing-room splendidly furnished; violet-colored curtains, chairs and ottoes of the same hue. Two full-length Mirrors are placed, one on each side of a table, which supports the luxuries of the Toilet. Several Bottles of Perfumes, arranged in a peculiar fashion, stand upon a smaller table of mother-of-pearl: opposite to these are placed the appurtenances of Lavation richly wrought in frosted silver. A Wardrobe of Buhl is on the left; the doors of which, being partly open, discover a profusion of Clothes; Shoes of a singularly small size monopolize the lower shelves” (ibidem).

9 Charles Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. Joanna Guze, Gdańsk 2000, s. 333.

10 Ibidem.

Baudelaire'a — „paląca potrzeba oryginalności”¹¹ wyróżniała dandyśm jako prawdziwego buntownika. Jak podkreślał autor, najważniejszą cechą dandyśm był nonkonformizm, rozumiany jako „potrzeba zwalczania i niszczenia pospolitości”¹², która nie pozwalała na przyjęcie standardów mieszczańskiego egalitaryzmu. Nieprzypadkowo u podstaw dandyśm rozumianego jako pewna kontestacyjna strategia uczestniczenia w życiu publicznym leżały fundamentalne rekonfiguracje struktur społecznych:

Dandyzm pojawia się przede wszystkim w epokach przejściowych, kiedy demokracja nie jest jeszcze wszechwładna, zaś arystokracja na wpeł tylko chwiejna i upodlona. W zamęcie tych epok kilku ludzi zdeklasowanych, zniechęconych, bezczynnych, lecz obdarzonych wrodzoną siłą, może powziąć myśl stworzenia nowej arystokracji, tym trudniejszej do złamania, że opartej na zdolnościach najcenniejszych, najbardziej niezniszczalnych, na darach niebios, których dać nie mogą praca i pieniądze¹³.

Dandyśm, upozowany arystokrata epoki dekadentyzmu, opierał się zatem unifikującemu systemowi społeczno-politycznemu, ożywiany „duchem buntu i oporu”¹⁴. Jak pisze Baudelaire, reprezentował „to, co najlepsze w ludzkiej dumie”¹⁵.

Kto się boi gorszącej pozy?

Zderzenie antagonistycznych perspektyw z przełomu epok (arystokratycznej i mieszczańskiej) doprowadziło do wytworzenia — zaskakujących z dzisiejszego punktu widzenia — mechanizmów stygmatyzacji. Szczególnie silnie oddziaływały one w wiktoriańskiej Anglii, gdzie purytańskie masy mieszczańskie bezpośrednio związały zniewieściałość i dumę klas wyższych z grzechem pychy (*pride*), ten natomiast jednoznacznie utożsamiano z sodomią¹⁶. Powyższe rozpoznanie

11 Ibidem, s. 334.

12 Ibidem, s. 335.

13 Ibidem.

14 Ibidem.

15 Ibidem.

16 Por. Thomas King, *Performing "Akimbo": Queer pride and epistemological prejudice*, [w:] *The Politics and Poetics of Camp*, ed. Moe Meyer, London 1994, s. 21–43.

może pozornie razić arbitralnością, lecz mechanizm, o którym mowa, ma swoje uzasadnienie w dokonujących się na przestrzeni wieków przemianach społecznych i politycznych nierozzerwalnie sprzężonych z historycznie i kulturowo uwarunkowanymi przemianami ideologicznymi obejmującymi także dominujące pojęcie moralności.

Thomas King rozważał zagadnienia związane z arystokratyczną autokreacją na tle złożonych relacji pomiędzy stopniowo podupadającą warstwą rządzącą a zyskującą na znaczeniu klasą mieszczańską. Badacz wyjaśnia, że arystokracja straciła znaczenie faktycznej elity rządzącej już w siedemnastym wieku, a jej rola sprowadzała się właściwie do funkcji dekoracyjnej:

Arystokracja upadła jako klasa rządząca w siedemnastym wieku przez swoją niezdolność do dostosowania własnego rozumienia szlachetności do nowych ideałów społecznego utylitaryzmu. W świetle rozwoju „prawdziwych” czy istotnych kwestii politycznych, burżuazja interpretowała dalsze istnienie arystokratycznych prerogatyw na podstawie widowiskowej autoprezentacji i podejrzanego konsumpcji jako puste gesty, trywialną powierzchowność pozbawioną fundamentalnej racji bytu¹⁷.

W oczach klas średnich wytworność arystokratów i ich wyszukane maniery stanowiły rodzaj maski czy wariant egzystencji prowizorycznej, która miała zatuszować brak rzeczywistej legitymizacji czy istotnego uzasadnienia dla ich społecznego funkcjonowania¹⁸.

Arystokracja, jako klasa pozbawiona realnych (materialnych, ekonomicznych) podstaw determinujących jej uprzywilejowaną pozycję, bardziej niż rolę społeczną przypominała rolę teatralną, której performatywne odegranie uwzględniało określone kostiumy i pewien repertuar póz oraz gestów, składających się na to, co King nazywa

17 „The aristocracy failed as a ruling class in the seventeenth century through its inability to adapt its concept of nobility to new ideals of social utility. In light of the development of “real” or substantive political issues, the bourgeoisie interpreted the continued promulgation of aristocratic legitimacy through spectacular self-display and conspicuous consumption as empty gesturing, mere appearance with no underlying being (ibidem, s. 21).

18 Por. ibidem, s. 22.

„arystokratycznym ciałem” (*aristocratic body*), czyli rodzaj elitarnego stylu cielesnego będącego zarazem analogonem Carlyle’owskiego „dandystycznego ciała” (jak dosłownie należałoby przetłumaczyć *dandical body*)¹⁹. Jako przykład jednego z najwcześniej udokumentowanych elementów arystokratycznego stylu cielesnego King podaje technikę opisaną w renesansowym podręczniku etykiety dla dworzan autorstwa Baldassare Castiglione, określoną jako *sprezzatura*. Była to oparta na paradoksie nonszalancja rozumiana jako rodzaj symulowanej i wystudiowanej indyferencji²⁰. W pojęciu *sprezzatura* zawiera się dwuznaczność powiedzenia „zastygnąć w pozie”. Arystokratyczna nonszalancja sygnalizowała bowiem pewne znieruchomienie oznaczające z jednej strony dosłowne wyzwolenie się od ruchów czy działań (a więc od konieczności wykonywania pracy fizycznej), z drugiej — wyzbycie się poruszeń wewnętrznych, emocjonalnych, które miało stanowić o dystynkcji i odrębności tej klasy. W atmosferze narastającej wrogości konflikt okazał się nieunikniony, zwłaszcza że zanikającemu znaczeniu arystokracji towarzyszył wzrost samoświadomości awansującej klasy średniej.

Sfery mieszczańskie wykształciły pewien krytyczny model hermeneutyczny, oparty na postrzeganiu zjawisk w kategoriach epistemologicznej głębi, a zatem bezpośredniej ekwiwalencji wewnętrznych treści (istotnych, politycznie znaczących), wobec ich zewnętrznej

19 W ujęciu badacza określenie to nie sprowadza się wyłącznie do eleganckiego sposobu bycia. Mowa raczej o repertuarze powtarzających się zachowań i gestów unaoczniających pewien rodzaj dystynkcji składających się na określony wizerunek czy — jak napisałam wyżej — elitarny styl cielesny. Styl ten sygnuje pewien obraz, ten zaś staje się rozpoznawalnym znakiem, którego desygnatem jest arystokratyczność jako taka. Bliskie znaczeniowo jest pojęcie „stylistyki istnienia” proponowane przez Judith Butler, która powołuje się na Michela Foucaulta, pisząc o strategiach wcielania struktur odpowiadających za wyobrażenie płci kulturowej. Por. Judith Butler, *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej*. Szkic z zakresu fenomenologii i teorii feminizmu, przeł. Marek Łata, [w:] *Lektury Inności. Antologia*, red. Mieczysław Dąbrowski, Robert Pruszczyński, Warszawa 2007, s. 27.

20 King wskazuje na książkę pt. *The Book of the Courtier*, przetłumaczoną na język angielski w 1561 przez Sir Thomasa Hoby’ego. Por. Thomas King, op. cit., s. 21.

reprezentacji (powierzchnowości, autoprezentacji), interpretowanej w kategoriach symptomu:

W opozycji do arystokratycznego widowiska, burżuazja twierdziła, że powierzchowność ciała była politycznie znacząca o tyle tylko, o ile skrywała pewną całość i Ja zdolne do użyteczności wobec większości społecznej. Podstawiając Ja (treść) na miejsce ciała (powierzchni), liberalizm mieszczański utrzymywał, że świadomość była polityczna, w przeciwieństwie do powierzchowności ciała²¹.

Dlatego *sprezzatura* odczytywana była zgodnie z paradygmatem symbolicznym jako rodzaj przesadnego zblazowania będącego fizyczną oznaką wewnętrznej pustki, a w ostateczności — konsekwencją degeneracji i improduktywizmu. Ekscesywne, a zatem nieadekwatne manieryzmy upadających arystokratów w perspektywie kontynuującej tradycje mieszczańskie, jawiły się jako czyste pozerstwo, forma kompensacji pewnego wewnętrznego braku. Ujmując rzecz najprościej, tego rodzaju przerost formy nad treścią musiał zostać zinterpretowany jako rodzaj skazy na społecznej roli arystokraty i tradycyjnie rozumianej tożsamości wywiedzionej z pozytywnego modelu metafizyki samoobecności.

Równoległe z rozwojem mieszczańskich koncepcji epistemologicznych (skądinąd opartych w znacznej mierze na dokonaniach — jak mawiano wówczas — fizjognomiki), arystokratyczne manieryzmy związane ze zniewieściałością, która — jak wskazuje King — zaczęła być postrzegana jako rodzaj wyzwania rzuconego mieszczańskim wzorcom męskości²². Ponieważ wzorce te zostały ugruntowane na

21 „Against the spectacle of the aristocrats, the bourgeoisie argued that the surfaces of the body were politically meaningful only to the extent that they disclosed an integrity and capacity of self, useful to the social majority. Substituting a self (a content) where there had been a body (a surface), bourgeois liberalism held that consciousness was political, while the surfaces of the body were not” (ibidem, s. 22–23).

22 Badacz wskazuje na popularną w siedemnastowiecznej Anglii rozprawę w zakresie fizjognomiki autorstwa Johna Bulwerapta (*Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*, wyd. 1644), w której pojęcie „zniewieściałości” stosowane jest na określenie arogancji, afektacji i lenistwa arystokratów (por. ibidem s. 23). Na podobne zastosowanie

ideologii purytańskiej, badacz tłumaczy, że arystokratyczną dumę związane z pierwszym z listy grzechów głównych, pychą²³. Autoprezentacja dandysa postrzegana była przez klasy średnie w kategoriach reprezentacji, a więc przedstawienia wtórnego wobec wewnętrznej treści, esencji („prawdziwego człowieka”), którą miała wyrażać. Jeśli więc dandysa odznaczał pewien rodzaj powierzchownej ekstrawagancji, należało ją wpisać w znany paradygmat semiotyczny oparty na bezpośredniej ekwiwalencji znaczonego wobec znaczącego. Do wizerunku dandysa i jego dekoracyjnej egzystencji dokooptowano zatem określone treści tak, że z czasem wyzywająca duma, która jeszcze dla Baudelaire’a była oznaką buntu i centralnym elementem szczególnego etosu, zabarwiła się konotacjami erotycznymi. Dopiero w tym kontekście autor podejmuje próbę rozszyfrowania znaczeń kulturowo przypisanych pozie zwanej *akimbo* (‘pod boki’), rozpowszechnionej zwłaszcza w malarstwie barokowym.

Charakterystyczna poza z jedną ręką opartą na biodrze a drugą wyciągniętą ku przodowi (widoczna chociażby na portrecie Karola I namalowanym przez Antoona van Dycka czy na anonimowym obrazie *Sir Walter Raleigh and His Son*) stała się swoistym atrybutem uprzywilejowanych klas społecznych. Pierwotnie symbolizować miała władzę, autorytet a zarazem niewymuszone opanowanie i spokój (a więc rodzaj paradoksalnej — bo wystudiowanej — nonszalancji, podobnie jak *sprezzatura*). Śledząc ów wątek w malarstwie europejskim, badacz zauważa, że w połowie osiemnastego wieku doszło do pewnego zwrotu w recepcji. Poza ta już wówczas uchodziła za silnie skonwencjonalizowaną i bywała przedmiotem parodii, w których aktualizowały się dodatkowe, nieobecne wcześniej znaczenia. Nienaturalne i zniewieściałe stylizacje arystokratów epatujących dumą związane z grzechem, który nie tylko przeczył standardom definiującym

określenia zniewieściałości wskazuje także Elisabeth Badinter, lokalizując jeden z „kryzysów męskości”, czyli okresów destabilizacji utrwalonych wzorców definiujących pojęcie o męskiej tożsamości, w Anglii i Francji w wiekach XVII i XVIII (por. Elisabeth Badinter, *XY. Tożsamość mężczyzny*, przeł. Grzegorz Przewłocki, Warszawa 1993, s. 30–32).

23 Por. Thomas King, op. cit., s. 25.

męskość, lecz także podważał normę regulującą matrycę heteroseksualną i został utożsamiony z sodomią²⁴. Ponieważ sodomia stała się synonimem śmiertelnego grzechu pychy, nie oznaczała ona już jedynie aberracji wymierzonej przeciw porządkowi mieszczańskiemu. Mechanizm wykluczeń miał w tym przypadku znacznie poważniejsze konsekwencje, gdyż tego rodzaju grzech postrzegany był jako zanegowanie boskiego porządku i praw natury. Jeśli zatem malejące znaczenie arystokracji wiązało się z brakiem przynależności do społecznego porządku codziennego doświadczenia, który — w sposób dosłowny — interpretowano jako brak wewnętrznej istoty czy esencji, z chwilą, w której połączono wizerunek arystokraty z grzechem, brak wewnętrznej istoty zrównał się pozbawieniu metafizycznego gruntu gwarantującego stabilną pozycję w porządku świata, a więc także stabilnej tożsamości. Sodomitą był zatem tym, który odmówił uczestnictwa w boskim planie zbawienia. Usytuował się już nie tylko w opozycji wobec uświęconego porządku, lecz także poza nim, „w miejscu nigdzie” (*a place which was „nowhere”*)²⁵, czyli w przestrzeni pozadyskursywnej czy tabuizowanej. Stąd sodomia nazywana była „milczącym grzechem”. Stanowiąc pewien desygnat pozbawiony elementu znaczącego, należała do obszaru tego, co niewypowiedziane²⁶.

Jak skonstruować własne „ja”?

W kontekście omówionych wyżej przemian okazuje się zupełnie jasnym, dlaczego arystokratyczna maska stanowiła zagrożenie znacznie większe niż zaledwie zwykła prowokacja. Dandyzm w tym przypadku oznaczał rozporządzanie własną widzialnością społeczną poprzez

24 Por. ibidem, s. 26. Konieczne jest w tym miejscu doprecyzowanie, że przynajmniej do początku XIX wieku, terminu sodomia używano nie tylko w kontekście męskich relacji homoerotycznych, ale także wszelkich wykroczeń seksualnych niesłużących reprodukcji i odbywających się poza zinstytucjonalizowanym związkiem małżeńskim. Por. Elisabeth Badinter, op. cit., s. 93–109.

25 Thomas King, op. cit., s. 27.

26 Formułę „milczący grzech” przytacza Elisabeth Badinter, wyjaśniając, że funkcjonowała ona na określenie grzechu sodomii przed rewolucją francuską (por. Elisabeth Badinter, op. cit., s. 94), Thomas King odwołuje się w tym kontekście do pism św. Augustyna (por. Thomas King, op. cit., s. 27).

wytwarzanie swojego obrazu czy wizerunku (powierzchni zapisu, *signifiant*). Ten natomiast odnosił się do „ja” niedyskursywnego, to jest usytuowanego poza uświęconym ładem i porządkiem heteronormatywnym. Aby jednak tego rodzaju kod cielesny nie poddał się regulującym mechanizmom społecznym kultywującym esencjalistyczny paradygmat poznawczy, konieczne było podjęcie nieustannego wysiłku autokreacji, animacji „ja” rozgrywającego się wyłącznie na poziomie gry znaczącymi. Tego rodzaju strategia oznaczała działania zawsze i z konieczności spontaniczne, improwizowane, wydarzające się — by odwołać się do koncepcji Judith Butler — w akcie performatywnym będącym zarazem formą niezgody na społeczne mechanizmy etykietowania.

Aby zrozumieć, na czym w praktyce polegać mogła autokreacja rozumiana jako skodyfikowanie pewnego jednorazowego wzorca zachowań składających się na określony styl cielesny, warto przyjrzeć się błyskotliwej pracy Moe Meyera, *Pod znakiem Wilde’a. Archeologia pozowania*. Badacz wywodzi wariant dandyzmu wcielonego w życie przez Oskara Wilde’a z połączenia estetycznych koncepcji Honoré de Balzaka i teatralnej metodyki François Delsarte’a²⁷. W eseju *Traité de la vie élégante* z 1830 roku, Balzac przedstawia osobliwą teorię autokreacji, obejmującą zespół praktyk znaczeniowych w zorganizowanym systemie autoprezentacji, na który składały się: postawa, gestykulacja, ubiór i mowa. Co istotne, autor twierdził, że poddanie owych kodów reprezentacji autorefleksyjnej praktyce może w ostateczności doprowadzić do przemieniania człowieka w dzieło sztuki,

27 Meyer analizuje wpływ technik Delsarte’a, uwzględniając, że Wilde zapoznał się z nimi za pośrednictwem jednego z uczniów francuskiego muzyka, Steele’a MacKaye’a, który (za zgodą swojego nauczyciela) rozwinął jego metody. Aż do początku lat 70. praktyki Delsarte’a funkcjonowały we Francji jako system treningu głosu przeznaczony dla aktorów i mówców. Wspomniany MacKaye, rozpowszechnił ów system w Stanach Zjednoczonych, poszerzając go o instrukcje obejmujące techniki znaczących póz i gestów. W tej postaci zapoznał się z nim Wilde podczas swej podróży do Ameryki w 1882 roku. Por. Moe Meyer, *Pod znakiem Wilde’a. Archeologia pozowania*, przeł. Agata Bartosz, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. Przemysław Czapliński, Anna Mizerka, Kraków 2012, s. 213–254; idem, *Dyskurs Kampu. Rewindykacja*, przeł. Agata Bartosz, [w:] *Kamp...*, s. 221.

a więc do faktycznej realizacji podstawowego założenia dandyzmu. Logika stojąca za Balzacowską koncepcją opiera się na przekonaniu o bezpośredniej korelacji między wewnętrzną esencją, a zewnętrznym znaczeniem. Meyer tłumaczy, że był to pomysł tyleż prosty, ile radykalny:

Jeśli konkretne wnętrze wytwarza jedno zewnętrzne znaczenie, to i odwrotność będzie prawdziwa — jedno zewnętrznie stworzyłoby wówczas odpowiadające mu wnętrze, pozwalając człowiekowi komponować własne Ja, tak jak malarz komponuje obraz²⁸.

O ile Balzac dostarczył pewnych teoretycznych podstaw mających umożliwić podporządkowanie własnej tożsamości regułom estetyki, o tyle praktycznych wskazówek, należy — zdaniem Meyera — upatrywać w koncepcjach Delsarte'a, który (podobnie jak Balzac) był semiotykiem. Obaj uznawali, że związek między tym, co wewnętrzne (znaczące), i tym, co zewnętrzne (znaczone), ma charakter absolutny i wymienny. Co za tym idzie, Delsarte także uważał, że samoświadome praktyki nakierowane na powierzchniową sferę znaczeń sprowadzające się do komponowania głosu, póż i gestów warunkują stany wewnętrzne. Odnosząc tę uwagę do dotychczasowych rozważań, można zauważyć, że wspomniana metoda podważa zasadność epistemologii klas średnich opartej na uprzedniości wnętrza wobec tego, co zewnętrzne. W ujęciu Delsarte'a, proces semiotycznej manipulacji obejmował dwa etapy:

Po pierwsze, konstruowany jest znak składający się z zewnętrznego przedstawienia (obiekty sztuki) które oznacza „przemieszczone” wnętrze (artystę). Po drugie, skomponowanie siebie jako dzieła sztuki ma być rezultatem „należytego zastosowania znaku do rzeczy”, czyli przypisania znaku do znaczącego, osiąganego poprzez likwidację różnicy między znaczącym a znaczoną, tak, aby cały znak mógł być odgrywany na powierzchni²⁹.

Wskazówki te stają się bardziej zrozumiałe, gdy za przykład tego rodzaju operacji na znakowej strukturze reprezentacji przyjmiemy

²⁸ Moe Meyer, *Pod znakiem Wilde'a...*, s. 219.

²⁹ Ibidem.

rolę modela pozującego dla malarza. W stosunkowo mało znanym artykule Wilde'a *London Models*, opublikowanym w 1889 roku na łamach „English Illustrated Magazine”, pisarz przedstawia pewnego rodzaju typologię owej — jak pisze — „klasy ludzi, których jedyną profesją jest pozowanie”³⁰. Praca modela w ujęciu Wilde'a przypomina zawód aktora, gdyż polega na ucieleśnianiu ról pożądaných przez artystę³¹. Doskonały model jest więc pełnoetatowym pozerem, specjalistą od nienaturalności i niebycia sobą. Jest w stanie w pełni oddać się roli, w którą się wciela na potrzeby malarza, udostępniając mu powierzchnię swojego ciała jako czystą przestrzeń inskrypcji. Wynika stąd, że akt pozowania rozbija tradycyjne wyobrażenie o istnieniu wewnętrznej jaźni, gdyż profesjonalny model musi zatracić to, co miałoby stanowić o jego głębokiej tożsamości. Jego profesją jest nietożsamość lub pewien wariant *quasi*-tożsamości — z założenia nietożsamej.

Powyższe rozważania miały na celu pokazanie, że niewinna z pozorów maska — arystokratyczna poza dandysa — może nieść za sobą konsekwencje sięgające znacznie dalej niż prowokowanie poprzez naruszenie historycznie i kulturowo określonych norm obyczajowości. Faktycznym źródłem kontrowersji okazuje się zderzenie tradycyjnego wzorca poznawczego opartego na esencjalistycznym modelu hermeneutycznym z praktykami konstrukcjonistycznymi. Dandys budował swój wizerunek, wykorzystując paradoks, który trafnie

³⁰ „A class of people whose only profession is to pose” (Oscar Wilde, *London Models*, il. Harper Pennington, „English Illustrated Magazine” 1889, No. 6, s. 313 [online:] www.archive.org/details/londonmodelsoowildrich [dostęp: 01.06.2018]).

³¹ Warto zauważyć, że w tekście tym Wilde wyraża myśl bliską założeniom Baudelaire'a z *Malarza życia nowoczesnego*, gdyż najwyżej ceni obrazy, w których model przedstawiony jest we współczesnej scenarii i stroju odpowiadającym aktualnej modzie. Autor z żalem zauważa, że coraz rzadziej można spotkać doskonałego modela-profesjonalistę — w typologii Wilde'a określonego „profesorem pozowania” (*the professor of posing*) — który dobrze pozowałby w kostiumach z minionych epok: „Niezmiernie mało jest pożytku z przebrania londyńskiej dziewczyny w greckie draperie i namalowania jej jako bogini. Szata może być szatą z Aten, ale twarz pozostaje zwykle twarzą z Brompton” („It is really of very little use to dress up a London girl in Greek draperies and to paint her as a goddess. The robe may be the robe of Athens, but the face is usually the face of Brompton” — *ibidem*, s. 318).

sformułował Radosław Okulicz-Kozaryn w *Małej historii dandyzmu*: „powierzchnowość stanowi, rzecz można, o istocie dandyzmu”³². Negując zasadność samego mechanizmu epistemologicznej zgodności, łatwej weryfikacji domniemanych prawd i stereotypowej klasyfikacji tożsamości, dandys sprzeciwiał się konformizmowi utwierdzania się w gotowych, uprzednio zaakceptowanych i powszechnie obowiązujących przekonaniach. Rozpatrując natomiast ową postawę jako pewien wariant estetycznie uzasadnionego modelu egzystencji, można stwierdzić, że prowadziła ona do podważenia uniwersalności i konieczności dominujących praw epistemologii. Tak rozumiany dandyzm zdestabilizował sam fundament podtrzymujący wyobrażenie o absolutności i naturalności odgórnie nakładanych norm. Być może w sposób najbardziej przenikliwy kondycję tę opisał Albert Camus w *Człowieku zbuntowanym*:

Dandys ze swej funkcji jest opozycjonistą. Istnieje przez wyzwanie. Dotychczas koherencją darzył Stwórcę. Odkąd człowiek uświęca swoje z nim zerwanie, wydany jest chwili, przemijaniu i rozproszeniu. Musi więc wziąć się w ręce. Dandys koncentruje się, osiąga jedność nawet dzięki sile odmowy. Rozbity jako jednostka bez reguły, uzyska spójność jako postać. Ale postać zakłada publiczność; dandys może się narzucić tylko w opozycji. O własnym istnieniu upewnia się z twarzy innych. Inni są lustrem. [...] Dandys musi więc zawsze zdumiewać. Jego powołanie jest w dziwności, jego doskonałość w podbijaniu ceny. Zawsze skłócony, zawsze na marginesie przez negowanie wartości innych, zmusza ich, by go stwarzali. Gra swoje życie, skoro nie może go przeżyć. Gra aż do śmierci prócz chwil kiedy jest sam i bez lustra³³.

Dandys, o którym pisze Camus, to jednostka zanurzona w świecie wolnym od metafizycznych autorytetów. Znajduje się samym centrum nietzscheańskiego paradoksu, w którym wyzbycie się ograniczeń zmierza wprost do samounicestwienia, zatury wszelkich granic, łącznie z granicami własnej jednostkowości. Podejmując wysiłek autokreacji, dandys definiuje swój oryginalny

³² Radosław Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu*, Poznań 1995, s. 11.

³³ Albert Camus, *Człowiek zbuntowany*, przeł. Joanna Guze, Kraków 1991, s. 55.

styl i charakter, wyznacza granicę własnej odrębności przeciw warnościom „Innego”, czyli zsekularyzowanego, domniemanego absolutu. Jest więc tym, który zadomowił się na marginesach oficjalnego porządku. Wybiera grę masek i permanentne balansowanie na granicach solipsyzmu, by przetransponować przygodność swojego istnienia w przeznaczenie.

Bibliografia

- Badinter Elisabeth, *XY. Tożsamość mężczyzny*, przeł. Grzegorz Przewłocki, Warszawa 1993.
- Baudelaire Charles, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. Joanna Guze, Gdańsk 2000, s. 309–346.
- Butler Judith, *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej. Szkic z zakresu fenomenologii i teorii feminizmu*, przeł. Marek Łata, [w:] *Lektury Inności. Antologia*, red. Mieczysław Dąbrowski, Robert Pruszczyński, Warszawa 2007, s. 25–35.
- Butler Judith, *Zapis na ciele, performatywna wywrotowość*, przeł. Iwona Kurz, [w:] *Lektury Inności. Antologia*, red. Mieczysław Dąbrowski, Robert Pruszczyński, Warszawa 2007, s. 36–45.
- Camus Albert, *Człowiek zbuntowany*, przeł. Joanna Guze, Kraków 1999.
- Carlyle Thomas, *Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*, Boston 1836 [on-line:] www.gutenberg.org/files/1051/1051-h/1051-h.htm [dostęp: 01.06.2018].
- King Thomas, *Performing "Akimbo". Queer pride and epistemological prejudice*, [w:] *The Politics and Poetics of Camp*, eds. Moe Meyer, London 1994, s. 21–43.
- Meyer Moe, *Dyskurs Kampu. Rewindykacja*, przeł. Agata Bartosz, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. Przemysław Czapliński, Anna Mizerka, Kraków 2012, s. 525–550.
- Meyer Moe, *Pod znakiem Wilde'a. Archeologia pozowania*, przeł. Agata Bartosz, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. Przemysław Czapliński, Anna Mizerka, Kraków 2012, s. 213–254.
- Okulicz-Kozaryn Radosław, *Mała historia dandyzmu*, Poznań 1995.
- Pług Adam., *Dandy* [w:] *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 15–16, (Dąbrowski–Drogi), Warszawa 1895, s. 20–21.

Wilde Oscar, *London Models*, „English Illustrated Magazine” 1889, No. 6, s. 313 [on-line:] www.archive.org/details/londonmodelsoowildrich [dostęp: 01.06.2018].

Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie dandyzmu w nowym świetle — jako pewnej szczególnej postawy społeczno-politycznej, która, zwłaszcza na przełomie XIX i XX wieku, stanowiła formę kontestacji dominujących norm regulujących życie w przestrzeni publicznej. W tekście zostały omówione definicja dandyzmu, przeanalizowano także materiały dotyczące tej postawy, wykazujące, że już w latach 30. XIX wieku dandyzm budził silne kontrowersje, a wroga atmosfera narastająca wokół niego wynikała z rekonfiguracji struktur społecznych, które doprowadziły do wzrostu znaczenia klas mieszczańskich i propagowanej przez nie ideologii, kosztem panującej wcześniej arystokracji. W konsekwencji owych konfliktów klasowych doszło do wykształcenia krzywdzących mechanizmów stygmatyzacji, omówionych na podstawie metodologii Thomasa Kinga i Moe Meyera. Rozważania prowadzą do wniosku, że dandyzm stanowił nie tylko formę buntu wobec arbitralnych norm społecznych, lecz także pewien wariant egzystencji w świecie pozbawionym metafizycznych instancji. **Słowa kluczowe:** dandyzm, Charles Baudelaire, Oscar Wilde.

Summary

The Autocreation of a Dandy. Aristocratic Body Style as a Form of an Aesthetic Revolt

The purpose of this article is to present dandyism in a new light — as a particular socio-political phenomenon which became a way of reacting against the dominant norms of public life, especially at the turn of the 19th and 20th centuries. I discuss the basic definition of dandyism and analyze historical materials regarding this phenomenon which show strong controversy that arose since the 1830s. I explain that the hostile climate connected with dandyism actually resulted from a reconfiguration of social structures which led to the rise of bourgeois classes and their ideology at the expense of the aristocracy that prevailed earlier. Referring to the methodology of Thomas King and Moe Meyer, I argue that these class conflicts led to some oppressive stigma mechanisms. In conclusion, I argue that dandyism was not only a form of rebellion against arbitrary social norms, but also a variant of existence in a world deprived of metaphysical instances.

Key words: dandyism, Charles Baudelaire, Oscar Wilde.

Twarz — maska — wizerunek
red. Katarzyna Bolęba-Bocheńska i Marta Błaszowska
Kraków 2018, s. 53–65

AGATA MROWIŃSKA
Katedra Komparatystyki Literackiej
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Jaka twarz z tego rozbicia? O tożsamości wypracowywanej na nowo przez pokolenie afrooptymistów

*Świat jest jak tańcząca Maska. Jeśli chcesz ją dobrze
obejrzeć, nie możesz stać w jednym miejscu.*
—Chinua Achebe¹

Le nègre n'est pas. Pas plus que le Blanc.
—Frantz Fanon²

Tożsamościowe poszukiwania w obrębie literatury współczesnej nie muszą być wyłącznie gestem postmodernistycznym, wynikiem rozmycia się w płynnej rzeczywistości; znajdziemy w niej grupujące się we wspólny nurt przypadki, dla których pytanie o własną twarz i reprezentującą ją odbicia — czy też maski, które się na nią nakłada — nie stanowi retorycznej, autorskiej gry. Dla wielu pisarzy pochodzenia afrykańskiego i karaibskiego to raczej kwestia przekroczenia historyczno-kulturowego impasu, przejścia narracji i podjęcia działania wobec dwóch aktów, jakie dotknęły poprzedzające ich pokolenia: odarcia z twarzy i wpisania w jej miejsce egzotycznej maski. Choć przynajmniej od lat 30. XX wieku³ autorzy ci są rozpoznawani i uznawani przez

¹ Chinua Achebe, *Boża strzała*, przeł. Jerzy Łoziński, Poznań 2013, s. 71.

² Frantz Fanon, *Peau noir masques blancs*, Paris 1952, s. 187.

³ W roku 1921 po raz pierwszy Prix Goncourt ukoronowała powieść czarnoskórego pisarza, *Batoualę* Gujańczyka René Marana; zaś lata 30. wyznaczają początek

publiczność międzynarodową za samodzielnych twórców literatury opisującej Afrykę czy z niej się wywodzącej, narodziny tego pisarstwa, zainteresowanie nim oraz jego ewolucja są uwikłane w kolonialne związki z Europą i dyskursem, jaki wytworzyła ona o Czarnym Kontynencie⁴. Z tej perspektywy główną problematyką tego pisarstwa jest poszukiwanie głosu i odnajdywanie w nim historycznych uwarunkowań, uwalnianie go, świadoma kreacja w opowiadaniu, a w tym — co najbardziej ważne i prawdopodobnie najciekawsze — w opowiadaniu siebie. Droga, którą głosy te już po wybiciu się na arenę międzynarodową musiały przebyć, wiodła od uświadomienia sobie rany tkwiącej w ich kulturowej i osobistej tożsamości, po afrooptycę mistyczną, syntezującą wizję kultur przenikających i adaptujących się do wyzwań świata o otwartych granicach⁵. A samo przejście dokonało się na polu literatury pięknej czerpiącej często z doświadczeń autobiograficznych — zmiana dotyczy więc odmiennego postrzegania siebie i własnych uwarunkowań, odejścia od poczucia wrzucenia w sytuację konfliktu kulturowego w stronę aktywnego wyboru życia w przestrzeni różnicy i kulturowych syntez. Pojawienie się tego aktywnego pierwiastka wyboru i działania zapowiedział już w roku 1952 martynikański terapeuta i filozof Frantz Fanon w słynnym dziele *Peau noire masques blancs*, wyznaczając dopiero szlaki dla rodzącej się teorii postkolonialnej, a już dostrzegając zadanie, jakie postawi ona przed dawnym Czarnym i dawnym Białym:

ruchu *négritude*; por. Christiane Ndiaye, *L'Afrique subsaharienne (poésie, roman, théâtre)*, [w:] *Introduction aux littératures francophones. Afrique, Caraïbe, Maghreb*, éd. idem, Montreal 2004, s. 75.

4 Por. Lilyan Kesteloot, *La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique, „Afrique Contemporaine”* 2012, nr 241, s. 43–53 [on-line] <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-43.htm> [dostęp: 20.09.2018].

5 Opisywana tu wizja stanowi przestrzeń wypracowaną w literaturze i przez nią, która chce się nazywać „literaturą-światem”; polityczne uwikłania i nieustanna konfliktowość sytuacji spotkań międzykulturowych omawiana jest przez takich współczesnych myślicieli jak kameruński filozof i historyk Achille Mbembe. Poddaje on krytyce problem planetaryzacji, mobilności poszczególnych społeczeństw i przemocy granic, por. Achille Mbembe, *L'Afrique qui vient*, [w:] *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, éd. Alain Mabanckou, Paris 2017, s. 31.

Żeby narodził się autentyczny dialog, obaj muszą odwrócić się od nieludzkich głosów własnych przodków. Zanim zaczniesz się tworzyć pozytywny głos, należy wyzwolić się w procesie dezalienacji⁶.

Zanim więc do głosu doszli autorzy pozytywnej wizji życia na skrzyżowaniu kultur jako wyniku aktywnego tworzenia „trzeciej przestrzeni”⁷, literatura afrykańska dotarła po swoim pierwszym wybuchu z naddatkiem wartości i znaczenia (powrotu do tradycji i jej nobilitacji), jaki przyniósł ruch *négritude*, do momentu konfrontacji z polityczno-kulturowym uwarunkowaniem w czasach zdobywania niepodległości. To doświadczenie ukształtowało wśród autorów do lat 90. XX wieku dominację postawy afropesymistycznej.

W rozbitym zwierciadle: samokrytyczne spojrzenie afropesymizmu

Choć autorom po roku 1970 wciąż towarzyszy potrzeba pisania w kontrze do dyskursu egzotyzującego obraz Czarnej Afryki w ramach literatury podróżniczej i przygodowej, sposoby ujmowania tych historii pisanych na nowo różnią się od idyllicznych wizji Afryki przedkolonialnej, charakterystycznych dla wcześniejszego pisarstwa. Wraz z powieściopisarzami takimi jak Yambo Ouologuem z Mali czy Ahmadou Kourouma z Wybrzeża Kości Słoniowej literatura afrykańska stała się autokrytyczna; impuls do zdystansowanej i rzetelnej oceny zjawisk stanowiły co prawda bieżące wydarzenia polityczne i zawód niepodległościami (*Les Soleils des Indépendances* Kouroumy), lecz raz rozbudzona uwaga skierowała się także wstecz, obejmując trudną dla ówczesnego pokolenia kwestię udziału afrykańskich przywódców w sprzedawaniu niewolników arabskim handlarzom, a następnie

6 „Tous deux ont à s'écarter des voix inhumaines qui furent celles de leurs ancêtres respectifs afin que naisse une authentique communication. Avant de s'engager dans la voix positive, il y a pour la liberté un effort de désaliénation” (Frantz Fanon, op. cit., s. 187). Jeśli nie podano inaczej — wszystkie tłumaczenia z francuskiego i angielskiego stanowią przekłady filologiczne Autorki.

7 Por. Homi K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. Tomasz Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 22–25.

europiejskim kolonizatorom (*Le devoir de violence* Ouloguema)⁸. Krytyce tej zaczęły towarzyszyć także satyra, ironia i humor, jak w twórczości prozatorskiej Kameruńczyków Mongo Betiego i Ferdinanda Oyono oraz Malijczyka Amadou Hampâté Bâ⁹. Ci pierwsi surowi krytycy otworzyli ważny rozdział rozliczania się z odpowiedzialności, jaką mieszkańcy Afryki ponosili za trudy sytuacji polityczno-kulturowej, w której się znaleźli, czyniąc pierwszy krok w stronę porzucenia kondycji ofiary, zerwania ze „szlochaniem czarnego człowieka” jako metodą usprawiedliwiania osobistych losów piętnem doświadczenia kolonialnego¹⁰.

Do historii tego zderzenia kulturowego powracali i wciąż powracają kolejni pisarze: jedno z najśłynniejszych przedstawień tamtego okresu, a zarazem klasyk literatury światowej, stanowi *Wszystko rozpada się* Nigeryjczyka Chinuy Achebego. W niezwykle realistyczny i przenikliwy sposób udaje mu się przedstawić destabilizację i rozbitcie społeczności, której fundamenty zostają przewartościowane na skutek interwencji chrześcijańskich misjonarzy. Achebe w wyjątkowy sposób ukazuje, jak chaos wkradł się w tradycyjny ład poprzez podważenie jego najłabszych elementów, niesprawiedliwości wpisanych w jego funkcjonowanie. W afropesymistycznym tonie nigeryjski prozaik obnaża, jak ci niemogący się zaadaptować do nowych wyzwań, byli skazani na porażkę, ponieważ zwyczajnie, z utratą których nie mogli się pogodzić, nie dawały im do tego narzędzi, a ci odnajdujący w zmianach nadzieję także na odmianę swojego osobistego losu, przyczynili się do pierwszego rozłamu: w samym sercu kultury.

Historię tę z czasem zaczęły też przedstawiać w nowych barwach współczesne kobiece autorki. Léonora Miano oraz Yaa Gyasi kontynuują tę literacką tradycję spoglądania wstecz, wyrażając ją coraz bardziej pluralizującymi się głosami, reprezentującymi tych, którzy do tej pory milczeli na temat swojego w niej udziału. Odtwarzane są więc obecnie przede wszystkim głosy kobiet, zarówno w postaci

8 Por. Alain Mabanckou, *Les grandes thématiques de la littérature d'Afrique noire francophone*, Paris 2016 [on-line] <https://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/course-2016-04-05-14h00.htm> [dostęp: 20.09.2018].

9 Por. Christiane Ndiaye, op. cit., s. 92.

10 Por. Alain Mabanckou, *Le sanglot de l'homme noir*, Paris 2012, s. 11.

ich pojedynczych losów, jak i poprzez bohatera zbiorowego, chóru wyrażającego atmosferę ówczesnych wydarzeń i aktywnej grupy działającej w ramach swoich społeczności:

Łzy były tu codziennością. Pływały z oczu wszystkich kobiet. Padały na podłogę tak obficie, że glina zamieniała się w błoto. Esi śniło się nocami, że wszystkie płaczą chórem, że błoto zamienia się w rzekę, która zmywa je do oceanu.¹¹

Gyasi, debiutująca pisarka ghańsko-amerykańska, podążając za tropem kameruńsko-francuskiej Miano z powieści *La saison de l'ombre*, uzupełnia obraz dziejów niewolnictwa i jego konsekwencji o obecność tych, których społeczności naznaczył handel niewolnikami (często uprawiany przez sąsiednie, konkurencyjne grupy). Obie pisarki kładą w szczególności nacisk na ukazanie przemian z perspektywy tych, którzy na kontynencie afrykańskim zostali, mierząc się ze stratą i chaosem, obie przyglądają się mechanizmom obronnym i pamięciotwórczym, sposobom tłumaczenia i opowiadania zaistniałej tragedii:

Tutaj wspomnienia jednych łączą się z historiami zapamiętanymi przez drugich, razem tworząc opowieść. Stara kobieta pyta, coż można począć bez pomocy przodków, co można zrobić, nie mogąc rozpoznać ich śladów na ziemi. Jak iść do przodu, kiedy ścieżki nie wyznaczyły żadne ślady tych, którzy szli przed nami. Kobieta odpowiada, że przodkowie są w sobie, nie poza sobą. Są w odgłosie bębnow, w sposobie przyrządzania potraw, w wierzeniach, które trwają i są przekazywane dalej. Ci, którzy nas poprzedzili na ziemi, zamieszkują język, którym teraz mówimy¹².

W tym historycznym nurcie literatury afrykańskiej drugiej połowy XX wieku i początku wieku XXI zawiera się droga budowania głosu zrównującego zarówno wartość, jak i odpowiedzialność stron biorących udział w pierwszym spotkaniu cywilizacji afrykańskiej i europejskiej; z czasem dalsze cieniowanie złożoności tego zdarzenia i charakterów w nie zaangażowanych wyprowadza pisarstwo Czarnego Łądu

11 Yaa Gyasi, *Droga do domu*, przeł. Michał Ronikier, Kraków 2016, s. 45.

12 Léonora Miano, *La saison de l'ombre*, przeł. Katarzyna Mroczkowska-Brand, [w:] Katarzyna Mroczkowska-Brand, *Deportowani z życia. Nowe głosy w narracjach literackich i ich kolonialne konteksty*, Kraków 2017, s. 169.

z zamkniętego horyzontu ofiary i oprawcy. Choć przejście to stanowi proces niezwykle trudny i — jak zauważa Katarzyna Mroczkowska-Brand — drażliwy w kontekście nieoczekiwanych, doświadczonych krzywd, które zdeterminowały przyszlą historię kultur afrykańskich¹³, jest także niezbędnym etapem dla przekroczenia tego uwarunkowania, uzupełnienia historii, by dostrzec w niej coś więcej niż kolonialną konieczność. Miano i Gyasi realizują tu zamysł Fanona o odejściu od dominujących narracji stanowiących *single stories*¹⁴ historii świata, które podważa zmiana perspektywy z europocentrycznej na nieafrocentryczną, lecz humanistyczną, i wykorzystaniu tych jej uniwersalnych założeń¹⁵.

Zanim jednak refleksja nad historycznymi uwarunkowaniami losów Afryki i próba przekroczenia perspektywy kolonialnej i postkolonialnej w reprezentowaniu jej dziejów wpłynęły na postrzeganie własnej tożsamości i jej roli w tworzeniu przestrzeni międzykulturowej, autofikcyjne i autobiograficzne pisarstwo pokolenia afropesymizmu przekonane jeszcze było o niemożności przekroczenia impasu wynikającego z zagubienia między kulturami. W starciu ciężaru tradycji i pełnych wyzwania czasów współczesnych miał ginąć człowiek niezdolny do przekroczenia tego, co się w nim rozpadło, do ustalenia, kim jest, kiedy założenia kulturowe się multiplikują i stają do siebie w opozycji w zależności od języka i od kraju, w którym próbuje się żyć. Większość prób musi skończyć się dla ich bohaterów tragicznie, o ile nie zdecydują się na powrót do ojczyzny i do tradycji.

13 Por. Katarzyna Mroczkowska-Brand, op. cit., s. 163.

14 Por. Chimamanda Ngozi Adichie, *The danger of a single story*, „TEDGlobal” 2009 [on-line:] https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pl [dostęp: 20.09.2018].

15 Dla przykładu: Fanon odwołuje się w cytowanym już dziele do heglowskiej dialektyki wzajemnie określających się samoświadomości, tożsamości, a konkretnie do dialektyki pana i niewolnika; nie dość, że nie odrzuca Georga Wilhelma Friedricha Hegla jako filozofa przekonanego o irracjonalności społeczeństw afrykańskich i bliskowschodnich, to przygląda się jego koncepcji w świetle zależności kolonialnych, krytykując te z jej założeń, które się nie sprawdziły, za fundament relacji między rozpoznającymi się innymi uznając podstawową dla Hegla wzajemność tego aktu, por. Frantz Fanon, op. cit., s. 175–180.

Migracja bowiem miała tylko pogłębiać zatracenie w przestrzeni różnicy i niemożliwość odnalezienia się inaczej, niż przez wybranie drogi powrotnej¹⁶. Silnym symbolem tego kierunku ku tradycji, mimo świadomości wiążących się z nią problemów natury społecznej (szczególnie dotyczących sytuacji kobiet¹⁷), stał się baobab powracający jako symbol zakorzenienia w przeszłości, w tradycji i symbol stabilności. Pojawia się on w twórczości głównych reprezentantek tak kształtowanego wizerunku Afryki lat 80.: senegalskiego pochodzenia Aminaty Sow Fall i Ken Bugul (właściwie Mariétou Mbaye).¹⁸ Powieści takie jak debiut Bugul *Le Baobab fou* wpisują się w tragiczną *quête de soi* własnego pokolenia, a język auterek i ich wizja siebie do tego stopnia przesiąkają poczuciem straty i przekonaniem o przekleństwie zagubienia kulturowego, że ich poetycka proza nigdy tego załamania tożsamości na pograniczu kultur nie przekroczy¹⁹; w ten sposób współczesna literatura Afryki Subsaharyjskiej do dziś wybrzmiewa lirycznym smutkiem i przeświadczeniem o osobistym zatraceniu.

Afro optymizm na wysokości zadania

Afryka nie znajduje się już wyłącznie na kontynencie afrykańskim. Od teraz, żeby zrozumieć Afrykę, należy odszukać wszystkie jej drobne okruchy rozrzucone na świecie. Dawniej literatura afrykańska głosiła: „Odwołuję się do

16 Por. Christiane Ndiaye, op. cit., s. 94–95.

17 Por. Lylian Kesteloot, op. cit., s. 50–52.

18 Por. Chantal Thompson, *The Myth of the Garden of Eden and the Symbolism of the Baobab Tree in West African Literature*, [w:] *Francophone Post-colonial Cultures. Critical Essays*, ed. Kamal Salhi, Lanham 2003, s. 90–101.

19 Za jedną z najpiękniejszych powieści Bugul uważa się jedyną jej książkę do tej pory przetłumaczoną na język polski *Widziane z drugiej strony*. To liryczne medytacje nad relacją córki (główniej narratorki) z jej matką, a poetycki ton tej prozy przywołuje momentami zabiegi charakterystyczne dla tradycji oratory, literatury mówionej. Ciekawe, że w odwołaniu do tego źródła kulturowego jedni autorzy znaleźli możliwość przekroczenia kondycji zagubienia, opowiadając historię i siebie na nowo, a dla innych, jak dla Bugul, stanowiło ono sposób zatrzymania i utrwalenia poczucia nostalgii; por. Ken Bugul, *Widziane z drugiej strony*, przeł. Anna Gren, Warszawa 2004.

moich korzeni”, dziś to nie tylko korzenie, lecz także pień i liście rozrzucone przez wiatr²⁰.

W powyższym cytacie Alain Mabanckou autor kongijsko-francuskiego pochodzenia, jedna z najważniejszych twarzy afrykańskiego pisarstwa XXI wieku, ujawnia strategię wyzwolenia, która pozwoliła następcom afropesymistów wykorzystać ich doświadczenie w poszukiwaniu tożsamości i przekroczyć ograniczający determinizm uwięzienia w sytuacji konfliktu kulturowego; życie na skrzyżowaniu kultur stało się ich wyborem. Przepustka w postaci znajomości europejskich języków, literatury i nauk, które stały się wreszcie częścią ich własnego bagażu kulturowego, pozwoliła rozproszyć się diasporze Czarnego Lądu na całym świecie, a przy tym roznieść i zaadaptować elementy afrykańskiej tożsamości, syntetyzować ją w geście aktywnej kreacji przestrzeni-pomostu, która jest ich osobistym wyzwaniem i autorską zdobyczą. *Je suis un écrivain japonais* wyznaje z kolei w przewrotnym tytule haitańsko-kanadyjski pisarz Dany Laferrière, pokazując, jak wielką mocą dysponują w plastycznym tworzeniu i pisaniu siebie za pośrednictwem literatury otwartej na różnorodność kultur świata²¹.

Źródłem nowej tożsamości stał się właśnie język i istniejąca w nim, spisana lub tłumaczona, literatura światowa. Identyfikacja z dorobkiem kulturowym języka francuskiego, angielskiego, hiszpańskiego czy portugalskiego umożliwiła twórcom „wędrownym ptakom” (*oiseaux migrants*), zwanym także przedstawicielami nurtu *migrature*,

20 „L’Afrique n’est plus seulement sur le continent africain. Pour comprendre l’Afrique, il faut désormais rechercher toutes les petites mottes d’Afrique dispersées dans le monde. Avant, littérature africaine voulait dire : „Je revendique mes racines”, aujourd’hui ce n’est pas seulement les racines, mais le tronc et ses feuilles éparpillés par le vent” (Alain Mabanckou, [cyt. za:] Dominic Thomas, *À propos des écritures noires francophones — Noirs d’encre*, Paris 2016 [on-line:] <https://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/seminar-2016-05-03-15h00.htm> [dostęp: 20.09.2018]).

21 Podobną grę można zaobserwować w tytule eseju Henriego Lopèsa *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, w którym wybrzmiewa jeszcze gorzki paradoks kolonializmu: zaferowanie „nowych” korzeni przy jednoczesnym podważeniu jakiegokolwiek tożsamości opartej na tradycji.

ustanowienie osobistego kanonu literatury światowej w intertekstualnych odniesieniach, na których buduje się jeden z najważniejszych wspólnych wyznaczników ich poetyk. Będąc pochodną zarazem powieści postmodernistycznej, jak i rozwinięciem i adaptacją wątku tradycji oraturowej, intertekstualność staje się dla pisarzy afrooptymistycznych polem zrównywania kanonów literatury afrykańskiej i europejskiej, wschodniej i amerykańskiej. W tym niemal performatywnym akcie autorzy powtarzają tytuły i motywy „z kluczową różnicą”²², aktualizując utarte elementy historii i znaczeń do realiów współczesnej im publiczności, tworząc prozę, w której prawda ogląda się na czytelnika. Tak odczytywana może być powieść *Song of Solomon* afroamerykańskiej pisarki Toni Morrison, która stanowi przetworzenie, napisanie w nowej, współczesnej postaci mitu *Flying Africans*²³. Ponieważ jednak Morrison gra odwołaniami do mitologii afrykańskiej, starożytno-greckiej i chrześcijańskiej, mit ten bardziej europocentrycznym czytelnikom splata się z historią Ikara i odczytanie przesłania zależy w pełni od horyzontu kulturowego odbiorcy. Podobny zabieg stosuje Mabanckou w filozoficznej powieści *Zwierzenia jeżozwierza*, odwołując się do oraturowej opowieści o zwierzętach połączonych w animistycznym rytuale z tożsamością człowieka. Kluczowe elementy tradycyjnej narracji zostały zmienione tak, by przesłanie powieści reprezentowało autorską wizję świata opowiadanego na pograniczu kultur, w którym to aktywne wybory bohatera korzystającego z dorobków cywilizacji afrykańskiej i europejskiej ustanawiają przestrzeń kulturowej syntezy. W historię zostały wplecione fragmenty innych opowieści (głównie biblijnych) oraz odwołania do najważniejszych dla autora dzieł literatury światowej, które także zostały poddane zabiegowi aktualizacji²⁴.

22 Por. Sandra Richards, *Storytelling we współczesnym teatrze w kontekście kultury afrykańskiej*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9, s. 244.

23 Por. Elżbieta Binczycka, *Flying Africans. Formowanie się tożsamości kulturowej Afroamerykanów a nowe ruchy religijne w Ameryce*, „Kultura — Historia — Globalizacja” 2013, nr 14, s. 19–38 [on-line:] http://www.khg.uni.wroc.pl/files/2_%20KHG_14_Binczycka_t.pdf [dostęp: 20.09.2018].

24 Podobnie skonstruował swoją powieść *Green Grass, Running Water* pisarz z innego

Obie powieści charakteryzują się także synkretyzmem gatunkowym, hybrydyczną formą, zaburzeniem linearnej struktury czasu oraz różnorodnością konstruujących je głosów. Cechy te wyróżniają również pisarstwo Laferrière, którego *Kraj bez kapelusza* stanowi opowieść o mediacji przestrzeni jawy i snu reprezentujących dwa sprzeczne, a jednak nierozłącznie ze sobą splecione oblicza realizmu magicznego haitańskich mitów i realizmu racjonalnego Zachodu. Poetycki, osobisty ton pamiętnika pisarza z powrotu do kraju jego matki pozwala na zjednoczenie obu tych postrzeżeń rzeczywistości do tego stopnia, że podobnie jak u powyżej wspomnianych autorów odczytanie opowieści o krainie zmarłych i jej uobecnianiu się wśród żywych zależy od decyzji publiczności. Podobne podwójne linie interpretacji wykorzystują w swoich powieściach między innymi Mozambikańczyk Mia Couto i pochodzący z Togo Kossi Efoi.

Twarz prawdziwie światowa

Historia ewolucji literatury afrykańskiej przedstawia się z tej perspektywy jako historia poszukiwania głosu dla ukazania własnej, zmiennej tożsamości, w imię opowiedzenia dziejów Czarnej Kontynentu i dziejów świata na nowo: „Jak widzimy na przykładzie pionierów literatury afrykańskiej, historia polowań będzie oddawała cześć myśliwym, dopóki lwy same nie zaczną głosić własnych opowieści.”²⁵

Choć pisarstwo to rodzi się ze sprzeciwu wobec narracji dominujących, by oddać sprawiedliwość głosom dotychczas w nich pomijanym, w dużej mierze udało uniknąć zagrożenia przeniesienia się z wizji europocentrycznej do afrocentrycznej, za Fanonem dostrzegając, że ruch *négritude* stanowi jedynie odwrócenie wartości ustanowionych przez kolonialną dominację i rasizm. W zamian za to kolejnym pokoleniom pisarzy afrykańskiego pochodzenia udaje się wypracować humanistyczną wizję spotkania kulturowego, którego przestrzenią

kręgu kulturowego, Thomas King. Tam oraturowa, indiańska opowieść o stworzeniu świata połączona została z biblijnym motywem potopu i Edenu.

25 „Les pionniers des lettres africains nous apprenaient déjà que, tant que les lions ne racontaient pas leurs propres histoires, le récit de chasse glorifierait toujours le chasseur” (Alain Mabanckou, *Les grandes thématiques...*).

ustanowili sferę literatury o rozmachu światowym, wyzbytej kompleksów i śmiało reprezentującej nową twarz obywateli świata. Nie wypierają się jednak afrykańskiego pochodzenia: zdołali w obszarze swojej prozy zaadaptować stare tradycje i poddać je kreatywnej aktualizacji. Przenieśli symbole i koncepty myśli afrykańskiej, zderzone z analogicznymi, opozycyjnymi elementami dorobku europejskiego, i w twórczej syntezie wprowadzili do obiegu kultury planetarnej. To oni, jako reprezentanci innych tego świata²⁶, wyznaczają obecnie rytm pozytywnych działań i porozumień ponad podziałami. Czytelnikom nie pozostaje nic innego, jak poddać się temu nurtowi, który wraz z kolejnymi tłumaczeniami poszerza przestrzeń syntezy, być może właśnie w taki sposób, w jaki życzył sobie tego nigeryjski prozaik Wole Soyinka: „tygrys nie proklamuje swojej *tigritude*, lecz wyciąga pazury i skacze na ofiarę”²⁷.

Bibliografia

- Achebe Chinua, *Boża strzała*, przeł. Jerzy Łoziński, Poznań 2013.
- Achebe Chinua, *Wszystko rozpada się*, przeł. Jolanta Kozak, Warszawa 2009.
- Bhabha Homi K., *Miejsca kultury*, przeł. Tomasz Dobrogoszcz, Kraków 2010.
- Binczycka Elżbieta, *Flying Africans. Formowanie się tożsamości kulturowej Afroamerykanów a nowe ruchy religijne w Ameryce*, „Kultura — Historia — Globalizacja” 2013, nr 14, s. 19–38 [on-line:] http://www.khg.uni.wroc.pl/files/2_%20KHG_14_Binczycka_t.pdf [dostęp: 20.09.2018].
- Bugul Ken, *Le Baobab fou*, Paris 2009.
- Bugul Ken, *Widziane z drugiej strony*, przeł. Anna Gren, Warszawa 2004.
- Fanon Frantz, *Peau noir masques blancs*, Paris 1952.
- Gyasi Yaa, *Droga do domu*, przeł. Michał Ronikier, Kraków 2016.
- Kesteloot Lilyan, *La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique*, „Afrique Contemporaine” 2012, nr 241, s. 43–53 [on-line:] <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-43.htm> [dostęp: 20.09.2018].

26 Por. Dominic Thomas, op. cit.

27 „Le tigre ne proclame pas sa tigritude, il sorte ses griffes et bondit sur sa proie” (Wole Soyinka, [cyt. za:] Alain Mabanckou, *La négritude après Senghor, Césaire et Damas*, Paris 2016 [on-line:] <https://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/course-2016-03-29-14h00.htm>).

- Kourouma Ahmadou, *Les Soleils des Indépendances*, Paris 1970.
- Laferrière Dany, *Kraj bez kapelusza*, przeł. Tomasz Surdykowski, Kraków 2011.
- Mabanckou Alain, *Lettres noires: des ténèbres à la lumière. Leçon inaugurale prononcée le jeudi 17 mars 2016*, Paris 2016 [on-line:] <http://books.openedition.org/cdf/4421?lang=fr> [dostęp: 20.09.2018].
- Mabanckou Alain, *La négritude après Senghor, Césaire et Damas*, Paris 2016 [on-line:] <https://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/course-2016-03-29-14h00.htm>.
- Mabanckou Alain, *Le sanglot de l'homme noir*, Paris 2012.
- Mabanckou Alain, *Les grandes thématiques de la littérature d'Afrique noire francophone*, Paris 2016 [on-line:] <https://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/course-2016-04-05-14h00.htm> [dostęp: 08.06.2018].
- Mabanckou Alain, *Zwierzenia jeżozwierza*, przeł. Jacek Giszczak, Kraków 2015.
- Mbembe Achille, *L'Afrique qui vient*, [w:] *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, éd. Alain Mabanckou, Paris 2017, s. 17–31.
- Miano Léonora, *La saison de l'ombre*, Paris 2013.
- Morrison Toni, *Song of Solomon*, New York 1987.
- Mroczkowska-Brand Katarzyna, *Deportowani z życia. Nowe głosy w narracjach literackich i ich kolonialne konteksty*, Kraków 2017.
- Ndiaye Christiane, *L'Afrique subsaharienne (poésie, roman, théâtre)*, [w:] *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, éd. Christiane Ndiaye, Montreal 2004, s. 63–109.
- Ngozi Adichie Chimamanda, *The danger of a single story*, „TEDGlobal” 2009 [on-line:] https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pl [dostęp: 08.06.2018].
- Richards Sandra, *Storytelling we współczesnym teatrze w kontekście kultury afrykańskiej*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 9, s. 233–247.
- Staszak Jean-François, *Qu'est-ce que l'exotisme ?*, „Le Gobe” 2008, n° 148, s. 7–30.
- Thomas Dominic, *À propos des écritures noires francophones — Noirs d'encre*, Paris 2016 [on-line] <https://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/seminar-2016-05-03-15h00.htm> [dostęp: 20.09.2018].
- Thompson Chantal, *The Myth of the Garden of Eden and the Symbolism of the Baobab Tree in West African Literature*, [w:] *Francophone Post-colonial Cultures. Critical Essays*, ed. Kamal Salhi, Lanham 2003, s. 90–101.

Streszczenie

Historia literatury afrykańskiej jest drogą w poszukiwaniu głosu przeciwko dyskursom egzotyzującym obraz Czarnego Kontynentu w powszechnych wyobrażeniach. Stanowi próbę zrekonstruowania rozbitej tożsamości. Artykuł ten przedstawia, jak dwa ostatnie pokolenia pisarzy afrykańskiego pochodzenia radzili sobie z tym wyzwaniem, przechodząc stopniowo z postawy zwanej afropesymistyczną ku świadomie wypracowanemu, odpowiedzialnemu afro optymizmowi pokolenia *migrITUDE*.

Słowa kluczowe: literatura afrykańska, *migrITUDE*, afro optymizm, wizerunek, tożsamość

Summary

What kind of face can emerge from this scatter?

The new identity of the Afro-optimists' generation

The history of African Literature represents the search for its own proper voice which could contradict the dominant discourses exoticizing the image of the Black Continent in the popular imagination. This voice is trying to reconstruct the African-descendent broken identity. This paper is meant to show the outcome of this battle created by the last two generations gradually abandoning the attitude of Afro-Pessimism, aiming towards the consciously elaborated and responsible Afro-Optimist answer of the *migrITUDE* generation.

Key words: African Literature, *migrITUDE*, Afro-Optimism, image, identity

Twarz — maska — wizerunek
red. Katarzyna Bolęba-Bocheńska i Marta Błaszowska
Kraków 2018, s. 67–84

ALEKSANDRA NARÓG
Uniwersytet Jagielloński

„Ze wszystkich znanych twarzy / najmniej pamiętam własną”. Obrazy podmiotowości w *Autoportretach* i *Chamowie* Mirona Białoszewskiego

Julia Kristeva w rozmowie z Perrym Meiselem mówiła

Wszystkie wielkie dzieła sztuki [...] stanowią mistrzowską sublimację kryzysów subiektywności. [...] Jest to po prostu, poprzez dzieło i zabawę symbolami, kryzys, który stanowi podstawę wszelkiej twórczości i który przyjmuje jako swój warunek konieczny możliwość przetrwania. [...] I jeśli pojmiemy sztukę nowoczesną jako doświadczenie psychozy, praca z formą jest najbardziej radykalną metodą uchwycenia momentów kryzysu¹.

Słowa te wpisują się w zapoczątkowaną przez poststrukturalizm myśl dotyczącą kryzysu podmiotu w dziele literackim oraz Barthes'owską koncepcję „śmierci autora” i traktowania tekstu jako wielowymiarowej przestrzeni spotkania różnorodnych dyskursów. Podmiot nowoczesnej sztuki — i literatury — to *sujet-en-procès*, poddany nieustannej zmienności świata i języka, próbujący uchwycić ją przez formy ulegające natychmiastowemu rozpadowi, nieustannie tworzący od nowa swoje „ja”.

Osiem lat po opublikowaniu *Śmierci autora* Rolanda Barthes'a Miron Białoszewski, jeden z największych eksperymentatorów polskiej

¹ Julia Kristeva, *Korzenie intelektualne* [wywiad Perry'ego Meisela], [w:] *Podmiot w procesie*, red. Janusz Jusiak, Jadwiga Mizińska, Lublin 1999, s. 23.

literatury współczesnej, przedstawiał swoją koncepcję literatury jako sztuki, w której:

Autor zszedł do roli anonimusa. Czyli — wszystko jedno. Idzie o to, żeby szło. Miało wzięcie. Działo. Żył. A o autorze czy ktoś wie coś — nazwisko, parę rzeczy — czy nic, to po iluśset latach, po trzech tysiącach, po naprzekładaniu i tak na jedno wychodzi².

Twórczość Białoszewskiego może wpisywać się w postmodernistyczną koncepcję kryzysu podmiotu i symbolicznego „odsunięcia autora” od tekstu. Równocześnie interesująca wydaje się próba odczytywania wybranych utworów poetyckich i prozatorskich autora *Mylnych wzruszeń* w kontekście nowoczesnych badań psychoanalityczno-queerowych, poszukiwania w jego twórczości języka wykluczonych, mowy Innego. Przechodząc od prób kreacji wieloznacznego „ja” w *Obrotach rzeczy*, aż do jego całkowitego zniknięcia w późniejszej twórczości, Białoszewski konstruuje własną wizję „podmiotu osobnego”, wymykającego się jednoznacznej interpretacji i prowadzącego grę z symbolami własnego subiektywizmu.

Tytuł cyklu wierszy — *Autoportrety* — pochodzącego z debiutanckiego tomu Białoszewskiego, *Obrotów rzeczy*, sugeruje wielość możliwości ich interpretacji, poetyckie rozbitcie „ja” na części, z których żadna nie będzie prawdziwa. Ta fragmentaryczność może być jednym ze sposobów przedstawiania utworu literackiego czytelnikowi — jak pisał Barthes, w tekście „[...] nie chodzi o nadanie kilku sensów [...], chodzi o afirmację samej mnogości, która nie jest istnieniem prawdy³”.

Poeta przedstawia swoją wizję istnienia już w pierwszych zdaniach *Autoportretu odczuwanego*:

2 Miron Białoszewski, *Mówienie o pisaniu*, [w:] idem, *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*, Warszawa 2008, s. 5–6.

3 Roland Barthes, *S/Z*, Warszawa 1999, s. 40; [cyt. za:] Michał Paweł Markowski, *Poststrukturalizm*, [w:] Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 321.

Patrzę na mnie,
więc pewnie mam twarz.
Ze wszystkich znajomych twarzy
najmniej pamiętam własną⁴.

Podmiot istnieje tylko dzięki spojrzeniu i relacji z drugim człowiekiem, z Innym, brakuje mu własnego odbicia i świadomości, rysy twarzy są trudne do zapamiętania. Ciało — element mający scalać niepewne swojego istnienia „ja” — jest elementem zmiennym i rozproszonym, pozbawionym wyrazistych granic:

[...] Nieraz mi ręce
żyją zupełnie osobno.
Może ich wtedy nie doliczać do siebie? [*Autoportret odczuwany*]

Autor *Rachunku zachciankowego* zdaje się od razu przekreślać możliwość zrozumienia istoty istnienia poetyckiego „ja” w zagubionym, fragmentarycznym ciele. W akcentującej znaczenie niemożności całkowitej identyfikacji z samym sobą teorii korporalnej Judith Butler, ciało „określa granice wyobrażonych znaczeń [...] przy czym ono samo nigdy nie jest oderwane od wyobrażeniowej konstrukcji⁵”. Pozostając zawsze pewnym konkretnym znakiem kulturowym, ciało przechodzi od postaci czysto materialnej do fantazmatycznej, będącej metaforyczną próbą odzwierciedlenia „ja”. Jego symboliczny rozpad w utworze Białoszewskiego oznaczać może „rozdrobienie” podmiotu i brak możliwości całkowitego poznania siebie.

Ta strategia poetycka może znaleźć swoją interpretację w filozofii Jacques’a Lacana. Jego koncepcję „rozszczerzenia podmiotowości” charakteryzuje Paweł Dybel, pisząc o podmiocie Lacanowskim jako:

4 Miron Białoszewski, *Autoportret odczuwany*, [w:] idem, *Sprawdzone sobą... Wszystkie dalsze cytaty pochodzące z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając tytuł utworu w nawiasie kwadratowym.*

5 Judith Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska, Warszawa 2008, s. 153.

rozpostarty[m] między „niewystarczalnością” najbardziej pierwotnego doświadczenia siebie w świecie a „antycypacją” tego, co nastąpi w otwartym w przyszłość projekcie iluzorycznej jedności „Ja — ciała”. Jest to byt od podstaw pęknięty — przeniknięty od momentu swych narodzin czasowością⁶.

Sama egzystencja w *Autoportrecie odczuwanym* również jest u Białoszewskiego iluzoryczna i niepewna, zawieszona w próżni — jest „półżyciem”, „pełzaniem niepełnego istnienia”. „Utrata miejsca” — świadomości? samej egzystencji? — oznaczać może równoczesne zniknięcie „ja”:

[...] Noszę sobą
jakieś własne miejsce.
Kiedy je stracę
to znaczy, że mnie nie ma [*Autoportret odczuwany*].

W krótkich, lapidarnych zdaniach autor *Obrotów rzeczy* zdaje się podejmować próbę przedstawienia istnienia człowieka we współczesności, pozbawienia go spójnej tożsamości i konkretnego usytuowania w otaczającym świecie. Jak pisze Stanisław Burkot, w utworach Białoszewskiego istotę egzystencji tworzą płynność i niestałość, a to, co „[...] zielone, niedojrzałe, co niepełne, staje się znaczące, wyraża bowiem niepokój człowieka”.

Czy jednak trudności w określeniu „ja” przynosić może tylko samo

6 Paweł Dybel, *Stadium lustra*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2010, s. 721.

7 Stanisław Burkot, *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992, s. 50. Pojęcia znaczące „niedojrzałości” i „zieloności” mogą tu w istotny sposób przypominać Gombrowiczowską wizję człowieka, przedstawioną zwłaszcza w *Ferdynurce*. Porównanie stanowisk obu pisarzy — których można by określić dwoma największymi rewolucjonistami polskiej literatury współczesnej — pokazuje jednak, że sytuują się oni po dwóch odmiennych stronach koncepcji podmiotowości. O ile Gombrowicz w wiecznej niedojrzałości i akcentowanym już na początku *Dzienników* rozszczepieniu „ja” dostrzega sens istnienia człowieka i jedno z najbardziej inspirujących źródeł pisarskiej autokreacji, Białoszewski interpretuje je, zdaniem Burkota, „pokoleniowo” — jako „utrata wiary i niepewność jutra” w świecie powojennym.

istnienie? Lacan uważał, że źródłem niemożliwości zrozumienia siebie może być sam sposób poetyckiej kreacji — język. W koncepcji francuskiego psychoanalityka: „[...] porządek symboliczny (czyli dyskurs, mowa) interweniuje w porządek wyobrażony (autoportret, jaki tworzymy w nadziei, że jest to nasze „prawdziwe” Ja) i w ten sposób uniemożliwia samorozumienie”⁸. W poezji Białoszewskiego niemożliwy wydaje się powrót do Lacanowskiego stadium zwierciadła, chwili przedjęzykowej, w której podmiot rozpoznaje siebie, scalając autoportretową wizję „ja” i pozbawiając ją chaosu. Moment ten zostaje przekroczony w momencie poznania mowy, „podmiotowego wydziedziczenia w języku”⁹. „Ja” autora *Rozkurzu* może zyskiwać tutaj coraz wyraźniejsze cechy postmodernistycznego podmiotu queerowego, stwarzanego, a równocześnie ograniczanego przez mowę.

Utwór *Dwaj Le.*, pochodzący z cyklu *Podfruwaje* (1980), przedstawia postać Leszka Solińskiego — partnera, współlokatora i wieloletniego przyjaciela poety¹⁰. Ten wiersz można interpretować przede wszystkim jako zabawną, senną grę słowno-skojarzeniową z postacią wracającego do domu „z zagranic” Le. Interesujące wydaje się jednak jego odczytanie w szerszej perspektywie psychoanalityczno-queerowej, sytuujące bohatera utworu Białoszewskiego w roli Innego, obdarzonego niestabilną, będącą w ciągłym ruchu tożsamością.

Motyw snu przenika całą treść wiersza — od zaśnięcia („„śni mi się: mieszkam z Le.”) aż do przebudzenia („myślę: źle / budzę się” [*Dwaj Le.*]) Podmiot Białoszewskiego znajduje się w rzeczywistości snu. Jego bohater rozdwaja się: jeden „z Le.” „idzie w pościele”, drugi „wiesza za kuchnią bieliznę”. Marzenie senne jest niejasne, pozbawione wyrazistości — „drugi” Le. widziany jest „jak w mgle”, z daleka. W oczach podmiotu, opisywany bohater nie może uzyskać wewnętrznej jedności:

[...] obaj [...]
nienawidzą się
ignorują się [*Dwaj Le.*].

8 Michał Paweł Markowski, *Psychoanaliza*, s. 63.

9 Ibidem, s. 64.

10 Por. Tadeusz Sobolewski, *Pan Le.*, [w:] idem, *Człowiek Miron*, Kraków 2012.

Dzieje się tak aż do momentu, gdy podmiot budzi się, a świat z powrotem staje się całością¹¹. Podobnie, jak w *Autoportrecie odczuwanym*, zauważyć tu można niepewność i zawieszenie „ja”. Le. jest postacią rozdwojoną, o zmiennej tożsamości, co dodatkowo podkreśla „senny” monolog podmiotu Białoszewskiego, nadającą zwyczajnym, domowym czynnościom wymiar Freudowskiego „niesamowitego”, w którym stają się one niecodzienne i niejednoznaczne.

W podobny sposób, przywołujący motyw nieustannego rozdwojenia, motywy oniryczne konstruowane są u Białoszewskiego w *Liryce śpiącego*:

[...] fruвам
W latającym cyrku rzeczy
Nad tobą
Nad jawnym
Nad zwykle przytomnym

Jestem wszystkimi
I bywam wszystkimi rzeczami
Ale nie tobą
[...] mój leżący na dnie
moja góra oddechów [...] [*Liryka śpiącego*]

Sen okazuje się sytuacją liryczną umożliwiającą opuszczenie własnego ciała, unoszenie się „ponad nim” i obserwowanie z oddali siebie samego — w roli Innego. Podmiot Białoszewskiego może stać się wszystkimi swoimi możliwymi wcieleniami — nie znajdzie jednak porozumienia z własnym „ja”, sprowadzanym do tego, co obce, nacechowane prostymi, biologicznymi aspektami egzystencji; „górami oddechów”. Konstrukcja tożsamości staje się nieudaną próbą spotkania z Innym — sobą samym. Jest ona niemożliwa, podobnie, jak u Lacana:

11 Postać Le. pojawia się również w wielu innych utworach Białoszewskiego: *Donosach rzeczywistości*, *Szumach*, *zlepach*, *ciągach* czy *Rozkurzu*. W wierszu *Do góry* staje się on dla autora *Obrotów rzeczy* osobą określającą jego własne „ja”: „Tobie będzie odpowiadało takie oddzielenie, wysoko — / mówił Le., gdy zobaczyłem moje nowe bycie. / Odpowiada? / Jestem. [...]”.

Umożliwiając mówienie, „ja” zarazem ciągle przecina, rozbija zastygłe lustrzane obrazy „innego siebie” innych, świata wytworzonego przez podmiot w których się on wyobcowuje wobec siebie, przybierając postać wyobrazeniowego Ja¹².

Interpretując jedną z koncepcji psychoanalizy lacanowskiej, Slavoj Žižek pisał, że podmiot staje się podzielony w momencie „pochwycenia w [...] sieć znaczących”, będąc poddany reprezentacji symbolicznej, zastępującej porządek semiotyczny¹³. Jest to chwila przejścia przez wspomniane przeze mnie wcześniej „stadium lustra”. To rozproszenie będzie jedną z głównych cech queerowego „ja”, mogącego uobecnić się w utworze Białoszewskiego. Zdaniem Julii Kristevej zastępuje on dawny porządek Logosu poetyckim, „nadwątlającym podmiot” językiem odmienności¹⁴. Strategia poetycka Białoszewskiego opiera się zatem na poszukiwaniu nowej, odmiennej mowy dla wyrażenia sytuacji „innego”, grach z podmiotowością konstruujących bohatera queerowego — osobnego, performatywnego, będącego w ciągłym ruchu i dekonstruującego ustalony porządek językowy. Poetycka autobiografia Białoszewskiego staje się nieustannym doświadczeniem osobności „ja” w świecie, gdzie próba językowego spotkania z Innym nie jest możliwa.

Obraz podmiotu obecny we wspomnianych utworach znajduje swoje odzwierciedlenie w kończącym *Autoportrety* wierszu *Nie umiem pisać*. Tytułowe pełne rezygnacji wyznaczenie niemocy twórczej zamyka wydające się pozbawionym odpowiedzi pytanie: „którędy wyjść ze słowa?”. Jak pisze Tomasz Kunz, odzwierciedla ono „poczucie zamknięcia w języku, wywołane ontologiczną obcością rzeczy, które milczą”, a rzecz jest tu „bytem-w-sobie [...] i jako taka pozostaje niedostępna naszemu poznaniu¹⁵”. Refleksja nad własną twórczością przybiera u Białoszewskiego wymiar autoironiczny: podmiot pyta sam siebie:

12 Paweł Dybel, op. cit., s. 728.

13 Por. Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. Joanna Bator, Paweł Dybel, Wrocław 2001, s. 206.

14 Por. Judith Butler, op. cit., s. 171–172.

15 Tomasz Kunz, „Ja: pole do przepisu”. *Miron Białoszewski, czyli literatura jako forma istnienia*. „Teksty Drugie” 2006, nr 5: *Trwałe ślady „ja”*, s. 41.

„[...] co o szarym swetrze? — tylko tyle”. Dotychczas mówiące, żywe przedmioty nikną w labiryncie słów — nawet:

drzewo [...]
nierozgadane
nie szumi [Nie umiem pisać].

Kolejny raz, podobnie, jak w *Autoportrecie odczuwanym*, przeszkoda w zrozumieniu świata — i stworzeniu w nim wyrazistego „ja” — staje się język. Co zatem, w perspektywie schyłku mowy, może stać się tematem poezji? I czy pozostanie w niej miejsce na jakąkolwiek autokreację?

Białoszewski wydaje się poruszać tę problematykę w swoich późniejszych utworach, których stylistyka kieruje się w stronę, używając określenia Czesława Miłosza, „słuchowej *mimesis*”¹⁶. W *Korytarzowcu* czy *Wierszach baby z bloku* zauważyć można całkowite oddanie głosu postaciom z zewnątrz — kłoszardowi czy mieszkance warszawskiego wieżowca:

Stałam pod blokiem
Szła baba z kokiem,
Zmierzyłyśmy się oczami
I futrami [Spięcie]

Tematyka życia codziennego na jednym z warszawskich blokowisk stanie się jednym z głównych tematów dziennikowych, autobiograficznych zapisków Białoszewskiego. Można jednak zauważyć, że teksty te również nie są pozbawione elementów autokreacji: powołując się na teorię Philippe’a Lejeune’a, Marcin Czerwiński zauważa, że autobiografia Białoszewskiego oparta jest przede wszystkim na doskonale mistyfikujących codzienność zabiegach literackich, w wyszukany sposób konstruujących „pozorną *mimesis*” opisywanych wydarzeń z życia autora¹⁷.

16 Czesław Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 89.

17 Por. Marcin Czerwiński, *Dziennik, (anty)literacki efekt egzystencji*, [w:] *Białoszewski przed Dziennikiem*, red. Wojciech Browarny, Adam Poprawa, Kraków 2010, s. 85–96. Autor odwołuje się tu do tekstu Philippe’a Lejeune’a, *Czy można*

Dziennikowa powieść Białoszewskiego *Chamowo* powstawała w latach 1975–1976, po przeprowadzce poety z mieszkania przy placu Dąbrowskiego na — określane potocznie właśnie mianem „Chamowa” — osiedle sąsiadujące z warszawską Saską Kępą. Był to tekst, który Białoszewski przeznaczył do późniejszej publikacji; przyznawał mu rolę drugoplanową wobec powstających w tym samym czasie cyklów poetyckich. Ponieważ nie zachował się kompletny rękopis powieści, całość została spisana z nagrań magnetofonowych, zrealizowanych przez Białoszewskiego dla niewidomej przyjaciółki i późniejszej popularyzatorki jego twórczości — Jadwigi Stańczakowej. Światem, który Białoszewski opisuje w *Chamowie*, jest przestrzeń warszawskiego blokowiska, a także pojedynczego „mrówkowca” — bloku, do którego się przeprowadza. Prozaik zawiera w swoich zapiskach „relacje” z dnia codziennego: opisy spacerów po peerelowskiej Warszawie i jej przedmieściach oraz spotkań z barwnym kręgiem przyjaciół. Rzeczywistość *Chamowa* jest dla Białoszewskiego specyficznym miejscem, w którym: „żadne struktury nie zostały zachowane; między człowiekiem a przestrzenią brak wiązań, trzeba je na nowo zadzierzgnąć”¹⁸. Kluczowe staje się językowe ustanowienie „całkowicie nowej perspektywy”, pozwalającej „oswoić” nieznane otoczenie.

Narrator powieści-dziennika Białoszewskiego znajduje się w specyficznej, całkowicie nowej dla siebie sytuacji. Przeprowadza się w nieznaną część Warszawy po kilkunastu latach mieszkania przy placu Dąbrowskiego. Rozstaje się równocześnie z Leszkiem Solińskim, występującym, podobnie jak w wierszach, pod pseudonimem „Le.”¹⁹. Chce od nowa „skonstruować” samego siebie, określić własną relację wobec otaczającego go, nie do końca poznanego, świata. Jego położenie przypomina sytuację rozbitka na bezludnej wyspie — jak zapisuje w dzienniku podczas pierwszej nocy po przeprowadzce:

zdefiniować autobiografię?, [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. Wincenty Grajewski et al., Kraków 2001.

18 Andrzej Zieniewicz, *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1989, s. 9.

19 Więcej na temat literackich konstrukcji postaci Le. w twórczości Białoszewskiego — por. m.in. Tadeusz Sobolewski, *Pan Le.*, s. 189–209; Piotr Sobolczyk, *Homobiografia: Miron Białoszewski*, „Pogranicza” 2008, nr 6, s. 15–31.

Pierwsza noc w nowym domu. Żadnych odruchów. [...] Położyłem się do łóżka. Wszystko obce. Otworzyłem Robinsona Crusoe. Akurat na wylądowaniu na wyspie. Jestem zmęczony²⁰.

Zamieszkanie w „mrówkowcu” warunkuje całkowicie nowy sposób spojrzenia na warszawską przestrzeń. Anna Legeżyńska zauważa, że po przeprowadzce Białošzewskiego do mieszkania na dziewiątym piętrze bloku świat jego utworów zmienia swój porządek — z „horyzontalnego” staje się „wertikalny”, przez co poprzednie kategorie opisu stają się dla niego niewystarczające²¹. Te układy przestrzenne są, według myśli fenomenologicznej, kluczowe dla procesu rozumienia świata. Jak pisze Maurice Merleau-Ponty, pozycja „właściwa” i „odwrócona” to pojęcia względne, zależne od różnorodnych „punktów orientacyjnych”, do których odnosi się obserwujący²². W sytuacji naglej zmiany perspektywy umysł „nie dysponuje żadnym faktycznym punktem wyjścia; konkretnym „tu i teraz”.

W wierszu *Autobiografia*, inspirującym pod wieloma względami tematykę *Chamowa*, Białošzewski w ten sposób przedstawiał sytuację bohatera lirycznego „po przeprowadzce”:

[...] Wydłużacie się w szyć
wy, moje ściany,
żebym mógł wyjrzeć
na tę codzienną płytę z południem [*Autobiografia*].

Motyw nudy i zagubienia towarzyszących obserwacji elementów codzienności w nowym mieszkaniu pojawia się także w utworze *Skupienie przeskakujące* z cyklu *Wiersze po przeprowadzce*:

ściana
wielka biała

²⁰ Miron Białošzewski, *Chamowo*, Warszawa 2009, s. 9.

²¹ Anna Legeżyńska, *Dom Mirona Białošzewskiego*, [w:] *Pisanie Białošzewskiego*, red. Michał Głowiński, Zdzisław Łapiński, Warszawa 1993, s. 76.

²² Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Warszawa 2001, s. 269.

rozlana
zlizuje się sama w punkt
[...] maleje
nie czuję
się
na raz [*Skupienie przeskakujące*].<k.cyt>

Pozornie błaha egzystencja poety, przyglądającego się okolicy warszawskiego Mokotowa, podróżującego autobusem po szarej, peerelowskiej Warszawie i spotykającego się w swoim małym mieszkaniu ze stałym kręgiem przyjaciół staje się punktem wyjścia do specyficznej kreacji autobiograficznej. Podobnie jak w *Autoportretach*, rozproszone ciało podmiotu staje się odzwierciedleniem otaczającej rzeczywistości — tym razem: „płyty blokowisk”. W *Chamowie* wielokrotnie pojawiał się będzie motyw obserwowania „pokawałkowanej rzeczywistości” warszawskich mieszkań przez okno, pozwalający na szczególną konstrukcję literacką obserwującego i obserwowanych:

świtkiem 20 czerwca

W końcu nocy powyglądałem oknem ze schodów. Jedno okno gdzieś trzaskało. Zaszedłem na filmowy korytarz na jedenaste piętro. Sprawdzić latające okno i czy tam kto mieszka, bo na wąskim dachu domu są balkony. [...] Sunąłem wzdłuż korytarza do końca, rezygnując z nocnej galerii widoków, bo mnie zaniepokoiły drzwi na drugim końcu, do tego właśnie pomieszczenia z oknem i balkonem. [...] im bliżej, tym wyraźniej. I nagle klamka i zawiasy odskakują [...] Drzwi nikną, okazują się majakiem perspektywy²³.

Poznanie otaczającego świata opiera się na błędzeniu wśród rzeczy „odskakujących”, uciekających poznaniu. Obserwowanie rzeczywistości przez okienną szybę mówi o niezwyklej perspektywie poznawczej bohatera zapisków Białošzewskiego, postrzegającego to, co zewnętrzne, w kategoriach fragmentaryczności i rozszczępienia — podobnie, jak w *Autoportretach*. Wskazuje na to kolejny opis świata widzianego z jedenastego piętra warszawskiego wieżowca:

²³ Miron Białošzewski, *Chamowo*, s. 23.

Podszedłem do okna w kuchni. Jacys młodzi na dziewiątym czy dziesiątym piętrze gadali głośno do innych w moim mrówkowcu. Wychyliłem się, wychyliły się na lewo ręce, potem głowa, spojrziałem w deszcz na prawo, a tu ze ścian, z szarych wgłębień wyglądają znów tu głowy, tu ręce. Chimery z Notre-Dame. Ja jedna z nich²⁴.

Ciała piszącego i obserwowanych przez niego mieszkańców zamieniają się w oczach autora *Chamowa* w marmurowe „chimery z Notre-Dame”, groteskowe, hybrydyczne postacie zwierzęce, niepozbawione jednak wymiaru mistycznego. Łącząc ze sobą elementy przynależne do sfery *sacrum* i *profanum*, Białoszewski prezentuje czytelnikowi własne „ja” zanurzone w pozornie błażej codzienności, ulegającej mityzacji i rozproszeniu w oczach obserwującego ją podmiotu.

Jak pisze Anna Sobolewska, twórczość Białoszewskiego:

można by określić za pomocą znanej formuły Stendhala jako lustro przechadzające się po gościńcu. Lustro Białoszewskiego odbija „gościńce” Warszawy i Garwolina, Peerelu i Ameryki z najwyższą precyzją i czułością. Prowadzi nas też po gościńcu światów wewnętrznych, które Białoszewski zbadał i opisał nie gorzej od Swedenborga²⁵.

„Lustro” Białoszewskiego „odbija” zarówno rzeczywistość wewnętrznego świata piszącego, jak i zewnętrzny świat warszawskiego blokowiska. Staje się specyficzną strategią relacji narratora wobec świata, w którym jest on w fenomenologiczny sposób widzący i widzialny równocześnie. Ta sytuacja może znaleźć swoją interesującą interpretację w lacanowskiej koncepcji stadium zwierciadła. Jak pisze Paweł Dybel, w myśli francuskiego psychoanalityka: „człowiek musi znaleźć dla siebie ocalenie na iluzorycznej płaszczyźnie lustra, która — dając mu poczucie upragnionej jedności — otwiera przed nim zarazem perspektywę jakiejś przyszłości [...]”²⁶. Stworzoną przez Lacana teorię

24 Ibidem, s. 70.

25 Anna Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 89.

26 Paweł Dybel, *Lustra Lacana*, [w:] idem: *Urwane ścieżki. Przybyszewski — Freud — Lacan*, Kraków 2000, s. 229.

rozszczerzenia podmiotowości w spojrzeniu Dybel charakteryzuje, pisząc o postrzegającym świat podmiocie jako:

rozpostarty[m] między „niewystarczalnością” najbardziej pierwotnego doświadczenia siebie w świecie a „antycypacją” tego, co nastąpi w otwartym w przyszłość projekcie iluzorycznej jedności „Ja-ciała”. Jest to byt od podstaw pęknięty — przeniknięty od momentu swych narodzin czasowością²⁷.

W *Chamowie* lustro jest narzędziem umożliwiającym narratorowi obserwację własnego ciała:

Doszedłem do okna [...] Wszystko w białym. Po horyzont. Sine zorze nad tym. Wieje chłodem. Już od pewnego czasu posądzam jaśniejsze błyski na skroniach o posiwienie. Teraz po zgoleniu głowy i odrośnięciu niby to wzmocnionych włosów stanąłem w lustrze wobec siwej prawdy. Jeszcze jeden stopień w głąb rezygnacji²⁸.

Początkowe spojrzenie na zimowy, „wiejący chłodem” krajobraz za oknem staje się punktem wyjścia do zajrzenia w prawdziwe lustro i przyjrzenia się samemu sobie. „Wszystko w białym” przemienia się niemal niezauważalnie w „jaśniejsze błyski” siwizny na skroniach Mirona — narratora. Jego percepcję świata konstruuje zatem lacanowskie dwa zwierciadła: pierwotny obraz oglądany w oknie ma wpływ na późniejsze odbicie oglądane w lustrze. Według Lacana:

struktura obrazu będącego wynikiem odbicia w dwóch lustrach tkwi u podstaw ludzkiego sposobu patrzenia na świat. Obraz ten powstaje po drugiej stronie lustra [...]. Pojawia się on w wyobraźni patrzącego podmiotu: nie tylko w całkiem innym miejscu, niż tam, gdzie umieszczone zostały realne przedmioty, ale i w całkiem innej sferze bytu²⁹.

Spojrzenie na inny przedmiot (lub inną osobę) przywołuje myśli dotyczące niedoskonałości własnego, nieuchronnie starzejącego się ciała — tak, jak w opisie jazdy autobusem po Warszawie:

27 Ibidem, s. 230.

28 Miron Białoszewski, *Chamowo*, s. 118.

29 Ibidem, s. 252.

Do tej pory nie traktuję tu niczego jako naprawdę mojego na stałe. Ja wydalony ze Śródmieścia, pokrzywdzony. Ja — ten wyjątek. — My mamy swoje przystanki. My nie możemy tak wozu parkować. — To kierowca do starszej pani w futrze na sobie i na głowie. [...] I zaraz [...] dodatkowo ujrzałem w autobusowym lusterku coś brzydkiego: swoją twarz. Od kilku lat brzydka. Dawniej nie³⁰.

Narrator bardzo często myśli o sobie jako „Innym”: „tym wyjątku”, wciąż „obcym” w zamieszkiwanej przez siebie przestrzeni. Autobusowe lusterko odbija „od kilku lat brzydka” twarz. Czy bohaterowi towarzyszyć będzie jednak całkowita „rezygnacja” z samego siebie, czy może paradoksalnie konstruuje on przez to własną, specyficzną podmiotowość? W psychoanalizie lacanowskiej, „[...] tylko biorąc [lustrzane odbicie] za pierwowzór siebie, [człowiek] może się wyłonić dla siebie jako jakies Ja”³¹. Jak pisze Dybel:

człowiek staje się człowiekiem dopiero w wyniku zafascynowania czy zaurzeczywistnienia idealną formą jedności siebie-ciała. Antropotwórcze jest w tym wypadku poddanie się iluzji własnego imago, usidlenie przez pozór idealnej formy, nie posiadającej swojego odpowiednika w świecie rzeczywistym. Zarazem jednak ta iluzja, ów pozór posiada — jak się okazuje — moc kreatywną, kształtującą, pobudza sobą rozwój człowieka wykraczający ponad poziom bytu przyrodniczego³².

Ciało narratora oglądającego świat przez okno staje się miejscem, gdzie zewnętrzne, wzrokowe doświadczenie może stać się w fizyczny sposób „odczuwalne”:

Wracam na swoją klatkę. Słyszę ulewę. Dobiegam do okna na schodach. Cała Warszawa w dali i w dole połyskuje odbiciami, padaniami, co za radość, ulga. Krople biją o okno, o schody, o mnie³³.

Okno — schody — ja: te trzy słowa zdają się być połączone nierozdzielnie, logicznym ciągiem. W takim zestawieniu „ja” traci swoje

30 Ibidem, s. 288.

31 Paweł Dybel, *Lustra...*, s. 252.

32 Ibidem.

33 Miron Białoszewski, *Chamowo*, s. 70.

podmiotowe właściwości, zostaje zrównane z elementami otaczającej rzeczywistości. Przynosi to narratorowi uczucie mistycznego, epifanijnego złączenia się ze światem, „radość i ulgę”. Jak komentuje to Sobolewska, Białoszewski

na wiele sposobów wielbi byt wcielony w materię. Wszystkie przedmioty współtworzą bowiem sens świata — mają swój udział w logosie. Świat autora *Donosów rzeczywistości*, pomimo pozorów zmysłowego, biernego patrzenia i trwania jest światem logosu — celem widzenia jest ostateczne poznanie rzeczy. Jest to widzenie rozumiejące³⁴.

„Szary” świat zostaje podobnie zobrazowany podczas jednego z wielu „spacerów w nieznanne” głównego bohatera *Chamowa*: rzeczywistość nabiera charakteru sennej wizji błędzącego bohatera. Podwarszawska wioska staje się tu egzotyczną krainą, przynależną dotąd jedynie do sfery poetyckiej wyobraźni.

Idę. Z pola, z wsi wchodzę pod górkę. [...] Skręcam w lewo, ile zabudowań. Idę, idę. [...] Ja mam tu iść na lewo, wiem. Ale po prawej ni to ruiny, ni domy. Odchodzą dwie boczne uliczki. [...] No nic, idę dalej. Te uliczki idą w pole? Nie. Dochodzą do jakiejś jeszcze dodatkowej, poprzecznej, albo przecinają je i obie ślepo się kończą między budynkami³⁵.

Zwiedziłem ulice, uliczki, te od zakrętu autobusem albo widoku z okna, trochę pozastłaniane. Wlazłem w dziki obszar alzacko — egipski. Między takimi to nazwami. [...] Drzewa rzepowe. Inny kraj. Bujniejszy³⁶.

Jak pisze Anna Sobolewska, w twórczości Białoszewskiego „centrum jest wszędzie, gdziekolwiek spocznie spojrzenie podmiotu³⁷. Bohater *Chamowa* tworzy centrum swojego świata „na zewnątrz” i „wewnątrz” własnego „ja”, przekształcając i rozbijając na drobne fragmenty obserwowaną rzeczywistość. W prozie i wierszach Białoszewskiego zdaniem Sobolewskiej: „najdoskonalsza »wsobność« równa się [...]”

34 Anna Sobolewska, op. cit., s. 78.

35 Miron Białoszewski, *Chamowo*, s. 95.

36 Ibidem, s. 109.

37 Anna Sobolewska, op. cit., s. 68.

maksymalnemu rozproszeniu, hojnemu rozdawaniu siebie”³⁸. „Bycie sobie jednym” staje się zatem nieustanną autobiograficzną autokreacją autora *Chamowa i Autoportretów*, z „rozproszenia” własnej podmiotowości tworzącego, paradoksalnie, jej najbardziej wyraziste wyznaczniki.

W jednym z zapisków pochodzących z *Tajnego dziennika* Białoszewski pisał:

O drugiej w nocy wyszedłem na dłuższe łożenie po Chamowie. Posiedziałem na ławce w autobusowej gablocie. [...] I nagle sobie uświadomiłem, że jestem od tego wszystkiego niezależny. Bo za młodu mury, ulice, bramy z ludźmi, z piętrami — to bardzo od siebie uzależniało. [...] A teraz? Niby mój dom. [...] To nie jest taka zależność na serio. Bo i prawdziwość nie naprawdę. To wszystko jak dekoracja³⁹.

Jak więc prezentuje się rzeczywistość opisywana w poetyckiej i prozatorskiej autobiografii Białoszewskiego? Czy kieruje się bardziej w stronę realistycznych „bram z ludźmi, z piętrami” czy też „nieprawdziwej dekoracji” światów wewnętrznych? Opisywana przez autora *Autoportretów* niezależność od obu światów sugeruje, że jego literacka autobiografia staje się ciągłą autokreacją, procesem, w którym podmiot nieustannie ukrywa się wśród różnych wymiarów „rzeczywistości”.

Podmiot (i autor) w utworach Białoszewskiego świadomie zanika w mowie Innego, staje się nieobecny, zagubiony w różnych rejestrach języka — równocześnie jednak nieustannie tworzy swoje nowe wcielenia i konstruuje „chwilowo rozbitą” tożsamość. Autokreacja „ja” przemienia się w postmodernistyczną grę „migotliwego”, nieuchwytnego podmiotu z czytelnikiem, odsuwającą na dalszy plan autora i stawiającego na jego miejscu... samego odbiorcę? Na to pytanie autor *Młynych wzruszeń*, „bawiąc się symbolami”, nie udziela jednoznacznej odpowiedzi.

Pomimo upływu kilkudziesięciu lat od wydania debiutanckich *Obrotów rzeczy*, literacka autobiografia-autokreacja Mirona Białoszewskiego wydaje się wciąż aktualną i nierozwiązaną w pełni zagadką. W epoce wspomnianego przez Kristevą „kryzysu subiektywności”, podejmować będzie jedno z najważniejszych zadań literatury współczesnej — jak pisał sam Białoszewski:

³⁸ Ibidem, s. 64.

³⁹ Miron Białoszewski, *Tajny dziennik*, Kraków 2012, s. 246.

„wyrażanie [...] nowych kategorii doznań i pojęć, [...] zamienianie brzydoty w piękność, z dysharmonii robienie nowej harmonii”⁴⁰.

Bibliografia

- Białoszewski Miron, *Chamowo*, Warszawa 2009.
- Białoszewski Miron, *Mówienie o pisaniu*, [w:] idem, *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*, Warszawa 2008, s. 6–11.
- Białoszewski Miron, *Sprawdzone sobą. Wiersze wybrane*, Warszawa 2008.
- Białoszewski Miron, *Tajny dziennik*, Kraków 2012.
- Burkot Stanisław, *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992.
- Butler Judith, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska, Warszawa 2008.
- Czerwiński Marek, *Dziennik: (anty)literacki efekt egzystencji*, [w:] Białoszewski przed *Dziennikiem*, red. Wojciech Browarny, Adam Poprawa, Kraków 2010, s. 84–95.
- Dybel Paweł, *Lustra Lacana*, [w:] idem, *Urwane ścieżki. Przybyszewski — Freud — Lacan*, Kraków 2000, s. 243–252.
- Dybel Paweł, *Stadium lustra*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2010, s. 717–731.
- Kristeva Julia, *Korzenie intelektualne [wywiad Perry’ego Meisela]*, [w:] *Podmiot w procesie*, red. Janusz Jusiak, Jadwiga Mizińska, Lublin 1999, s. 49–66.
- Kunz Tomasz, „Ja: pole do przepisu”. Miron Białoszewski, czyli literatura jako forma istnienia, „Teksty Drugie” 2006, nr 5: *Trwałe ślady „ja”*, s. 36–54.
- Markowski Michał Paweł, *Psychoanaliza, Poststrukturalizm*, [w:] Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 45–78; 305–352.
- Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Warszawa 2001.
- Sobolczyk Piotr, *Homobiografia: Miron Białoszewski*, „Pogranicza” 2008, nr 6, s. 15–31.
- Sobolewska Anna, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- Sobolewski Tadeusz, *Człowiek Miron*, Kraków 2012.
- Zieniewicz Andrzej, *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1989.

⁴⁰ Idem, *Mówienie...*, s. 6–8.

Streszczenie

Tekst jest próbą odczytania wybranych utworów poetyckich i prozatorskich Mirona Białoszewskiego w kategoriach dekonstrukcji podmiotu tekstowego. Zaproponowana w pracy analiza wierszy z cyklu *Autoportrety* czy dziennika-powieści *Chamowo* w kontekście psychoanalizy Jacques'a Lacana i teorii performatywnej Judith Butler pozwala zinterpretować twórczość Białoszewskiego w odniesieniu do poststrukturalistycznych rozważań nad problemem podmiotowości i rolą odmienności. Dla Białoszewskiego autobiografia staje się autokreacją — wchodzeniem w rozmaite role i obserwowaniem ich zmienności, poznawaniem różnych rejestrów języka przy jednoczesnym dążeniu do „spisania wszystkiego”.

Słowa kluczowe: Miron Białoszewski, *Chamowo*, autoportret, spojrzenie, psychoanaliza

Summary

„Of all my friends' faces / the least I remember my own”.

Conceptions of Subjectivity in Autoportrety [‘Self-portraits’] and Chamowo by Miron Białoszewski

The aim of the study was to investigate poems and fragments of prose by Miron Białoszewski in context of deconstruction of the subject. Interpreting *Autoportrety* [‘Self-portraits’] and diary novel *Chamowo* through Lacanian psychoanalysis and Judith Butler’s performative theory allows to present Białoszewski’s work in context of post-structuralist conceptions of subjectivity and the role of diversity. Autobiography is for Białoszewski self-creation — playing diverse roles, discovering various forms of the language as well as aiming of „writing up everything”.

Key words: Miron Białoszewski, *Chamowo*, self-portrait, gaze, psychoanalysis

Twarz — maska — wizerunek

red. Katarzyna Bolęba-Bocheńska i Marta Błaszowska

Kraków 2018, s. 85–101

MARTA BŁASZKOWSKA

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

„Spojrzał w taflę Ferrycy i zadrzał”¹

Identyfikacje wyobrazeniowe protagonistów polskich tekstów fantastycznych na przykładzie *Polaroidów z zagłady* Pawła Palińskiego

Podmiot, chociaż wywrócony na nice przez teoretyków ponowoczesności i traktowany od tej pory z dużą dozą podejrzliwości, ma się w myśli humanistycznej całkiem nieźle. Oczywiście jego pozycja różni się przy tym radykalnie od tej, jaką nadawała mu nowożytna filozofia: podmiot po postmodernistycznym pęknięciu jest słaby, zagubiony w świecie, pozbawiony dominującej pozycji i nieodmiennie zmuszony do konstruowania, rekonstruowania i dekonstruowania własnej tożsamości². Pozbawiony podstawowych punktów odniesienia musi bezustannie stawać się i dookreślać, a jego „ja” jest płynne i zależne od narracji³. Mimo tej niepewnej sytuacji pytania o niego zadawane

¹ Stanisław Lem, *O królewiczu Ferrycym i królownie Krystalii*, [w:] idem, *Cyberiada*, Warszawa 2008, s. 120.

² Temat podmiotowości ponowoczesnej i tożsamości w dobie postmodernizmu pojawia się u licznych badaczy — chociażby u Paula Ricœura (Paul Ricœur, *O sobie samym jako innym*, przeł. Bogdan Chelstowski, Warszawa 2003) czy Zygmunta Baumana (por. np. Zygmunt Bauman, *Tożsamość — jaka była, jest, i po co?*, [w:] *Wokół problemów tożsamości*, red. Aldona Jawłowska, Warszawa 2001; idem, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000). To oczywiście tylko dwa przykłady, korpus tekstów jest bowiem znacznie większy, jednak ze względu na ograniczenia objętościowe i tematyczne niniejszego tekstu kwestia ta zostaje potraktowana jedynie kontekstowo.

³ Więcej na temat podmiotu po postmodernizmie i problemów związanych

są nieustannie, stawiając go tym samym bez przerwy w centrum zainteresowania. Nie inaczej jest w badaniach literackich, które zresztą po kategorię podmiotu sięgają chętnie, próbując oświetlać go z różnych perspektyw — i sygnalizując, że w literaturze może być nim niemal wszystko: autor, osoba mówiąca w tekście, bohater, wreszcie — czego uczy postmodernizm — zwierzę czy nawet byt nieożywiony. Literatura fantastyczna jest w tej kwestii przykładem szczególnie wdzięcznym — nie tylko dlatego, że pozwala znacznie poszerzyć spektrum możliwych mówiących podmiotów, włączając w to grono byty i istoty nieistniejące w świecie empirii, ale również z uwagi na to, że przedstawieni w niej bohaterowie często postawieni są w jakiegoś rodzaju sytuacji kryzysowej. Zmuszeni do konfrontowania się z nieznanymi zjawiskami i często stający przed trudnymi do wykonania zadaniami, na nowo muszą zadawać sobie pytania o samych siebie.

Powyższe dylematy w specyficzny sposób przepracowuje literatura postapokaliptyczna, w nurt której wpisują się *Polaroidy z zagłady* Pawła Palińskiego. Powieść ta, wydana w roku 2014 przez Powergraph, weszła w skład serii „Kontrapunkty”, w obrębie której mieścić się ma „polska proza wymykająca się ze schematów, uciekająca z szufladek”⁴ i która tworzy „przestrzeń do mówienia o rzeczach ważnych”⁵. W przypadku książki Palińskiego tą „rzeczą ważną” jest niewątpliwie samotność, mająca w tym wypadku, dzięki konwencji postapokaliptycznej, wymiar absolutny — protagonistka, Teresa Szulc, przez większą część powieści, zdaje się jedyną osobą, której nie objęła zagłada ludzkiego gatunku. Kataklizm u Palińskiego to właściwie klasyczna apokalipsa zombie, polegająca na tym, że ludzie, zamiast obudzić się ze snu, funkcjonują bez przytomności, ale poruszając się i funkcjonując na podobieństwo lunatyków, tyle że skrajnie agresywnych. Z gatunkiem reprezentowanym i wyznaczanym szczególnie przez filmy George’a A. Romero łączy tę

z tym zagadnieniem — por. np. Jacek Kubera, *Metamodernistyczna oscylacja lub podmiot i tożsamość po postmodernizmie*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2: *Pozaludzkie/arcyludzkie*, s. 293–304.

4 Opis ze strony wydawnictwa. *Kontrapunkty* — Wydawnictwo Powergraph [on-line:] <https://powergraph.pl/katalog/serie/kontrapunkty> [15.09.2018].

5 Ibidem.

wizję nie tylko sama obecność żywych trupów, ale też interpretacja ich figur. To, czego dopatrują się badacze w szczególności w Świcie żywych trupów — a więc krytyka konsumpcjonizmu i drapieżnego kapitalizmu⁶ — w *Polaroidach z zagłady* zostaje wyrażona wprost. Teresa, analizując wycinki prasowe z czasów, kiedy zaraza zombie dopiero zaczynała się rozprzestrzeniać, próbuje ją sobie wytłumaczyć:

Ulotka OC [...] wydrukowana o wiele za późno, spakowana, powierzona lotnikom, zrzucona z wysoka, niczym wyrzut sumienia. Albo wiem przed czym miała ostrzegać? Że Biernym może być każdy? [...] Że w szeroko pojętym interesie leży strzec się stanu znieczulenia, na który wielu z nich, nomen omen, pracowało latami, przestając kochać i zaczynając nienawidzić: rodziny, dzieci, pracy? Przestając czuć i chcąc jedynie brać, aż okazywało się, że fizyczne wyczerpanie pozostawiało w nich wyłącznie potrzebę pożerania, aż zasypiali i wstawiali już jako swe własne widma. Kochając tylko siebie.

Bo właśnie tak, myślisz, można najlepiej wytłumaczyć letarg, któremu ulegli. Także ty nazwałaś ich Biernymi. W bankach, w szpitalach, w samolotach i samochodach. Na klatce schodowej, w mieszkaniach. W drugim pokoju. Zasypiały dzieci, zasypiali mężowie i żony. Urzędnicy. Politycy, strażacy i policjanci. Z początku tylko odrobinę spokojniejsi, powtarzali wyuczone czynności, nie wzbudzali podejrzeń. Potem coraz bardziej powolni, w coraz większej liczbie, coraz bardziej prymitywni, bardziej chcący⁷.

Społeczne zubożenie, będące przyczyną pojawienia się na świecie Biernych, jest dodatkowym tłem dla samotności protagonistki *Polaroidów z zagłady*.

Codzienne życie Teresy to bowiem nie tylko nieustanne próby przetrwania kolejnego dnia; jej myśli o tym, jak poradzić sobie w niesprzyjających warunkach, przeplatają się bezustannie z rozważaniami na temat własnego osamotnienia. Tym, co wysuwa się na pierwszy

6 Więcej na ten temat — por. np. Sarah Juliet Lauro, Karen Embry, *A Zombie Manifesto. The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism*, „boundary 2” 2008, Iss. 1, passim.

7 Paweł Paliński, *Polaroidy z zagłady*, Warszawa 2014, s. 122–123. Wszystkie następne cytaty z powieści pochodzą z tego wydania i będą lokalizowane bezpośrednio w tekście poprzez podanie numeru strony w nawiasie kwadratowym.

plan — a także skłania do włączenia nowej perspektywy teoretycznej — jest kwestia permanentnego pozbawienia obecności drugiej osoby. W kontekście bohaterki powieści Palińskiego ta nieobecność związana jest bardzo mocno z rozumianym za Jacques'em Lacanem brakiem spojrzenia, brakiem kogoś, kto mógłby patrzeć. Teresa Szulc czuje się dojmująco samotna tak długo, jak długo nikt jej nie widzi — i właśnie w takich warunkach musi na nowo zadawać sobie pytanie o to, kim właściwie naprawdę jest.

Według psychoanalizy Lacanowskiej podmiotowość kształtuje się na drodze kilkietapowego procesu, rozpoczynającego się we wczesnym dzieciństwie tym, co francuski filozof nazywa fazą lustra. Jej tłem jest jedno z podstawowych założeń całej teorii: przekonanie o tym, że stanem pierwotnym dla człowieka jest zanurzenie w Realnym, bezkształtnym i asymbolicznym, w którym podmiot nie postrzega jeszcze siebie samego jako niezależnej jednostki, a jako byt zespolony z matką:

Rodzimy się w czasie, przestrzeni i materii, czyli nie do końca wiadomo w czym. [...] Zanim zacznę mówić, dziecko rozkoszuje się całością, jaką tworzy z matką — jest ruchomą częścią matki albo odwrotnie, matka jest częścią noworodka, który nią włada za pomocą płaczu i krzyku (zapewniając sobie ciepły dotyk i pokarm) Jest to stadium bytu rozkoszującego się (*jouissance*), bytu popędowego, sprzed powstania istoty mówiącej — przedsymboliczne stadium rozwoju, w którym ja i Inny stanowią rozkoszną pełnię⁸.

Ta idealna pełnia jest jednak od początku naznaczona groźbą pęknięcia; u jej podstaw leży pragnienie, w praktyce będące pragnieniem rodziców, w szerszym zaś, postulowanym przez Lacana znaczeniu, pragnieniem Innego — i to rozumianym dwojako: to inni pragną, ale też pragną czasem czegoś innego niż dziecko⁹. Za aktem spółdzenia może stać chęć osiągnięcia na przykład przyjemności, zemsty czy spełnienia¹⁰, nowe życie może być jedynie pobocznym efektem próby zaspokojenia tego pragnienia. Choć zdarza się, że to właśnie posiadanie

8 Marcin Polak, *Trauma bezkresu. Nietzsche, Lacan, Bernhard i inni*, Kraków 2016, s. 143–144.

9 Por. *ibidem*, s. 147.

10 Por. Bruce Fink, *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*,

dziecka jest celem samym w sobie, zawsze akt seksualny pozostaje nieprzewidywalny i obrośnięty mnóstwem dodatkowych kontekstów dotyczących „rodziców, którzy nawet jeżeli w entuzjastycznym porywie miłosnego szaleństwa chcieli przez moment spółdzić dziecko, to nie wiedzieli, co robią, nie wiedzieli na przykład, czy sprawiają drugiej stronie wystarczającą przyjemność, [...] czy rzeczywiście spółdzą dziecko, względnie, nie wiedzieli, jakiej będzie ono płci, jaki będzie miało charakter itd.”¹¹. Odkrycie tej pierwotnej alienacji jest kamieniem milowym na drodze do ukonstytuowania się podmiotowości, wiążącym się mocno ze sferą Symbolicznego. W konsekwencji tego procesu nowy, kształtujący się dopiero podmiot, doznaje poczucia wygnania z raju: przyrodzona zmysłowa, asymboliczna jedność z matką rozpada się, dając prawdziwy początek nowemu życiu jednostki. Zdaniem Lacana kluczowym momentem jest tu właśnie wspomniana wyżej faza lustra, przypadająca w przybliżeniu między szóstym a osiemnastym miesiącem życia dziecka. Według założeń francuskiego psychoanalityka — inspirującego się mocno badaniami psychologów, przede wszystkim Wolfganga Köhlera i Jamesa Marka Baldwina — w tym czasie dziecko zaczyna rozpoznawać swoje odbicie i interpretować własne ciało już nie jako pokawałkowane i niemożliwe do kontrolowania, a także zespolone z matką, a jako odrębną całość:

[...] dziecko [mały człowiek], którego inteligencja instrumentalna jest jeszcze przez pewien (krótki) okres niższa od inteligencji szympansa, rozpoznaje już jednak w tym czasie swoje odbicie w lustrze jako takie. Rozpoznanie to jest sygnalizowane mimiką *Aha-Erlebnis* [olśnienia], w której, zdaniem pani Köhler [sic!], wyraża się sytuacyjne postrzeganie, podstawowy moment aktu inteligencji. Akt ten, nie wyczerpujący się — jak u małpy — w rozpoznaniu ułudności obrazu, przeradza się natychmiast u dziecka w serię gestów, w której ludycznie [w ramach ludycznych] doświadczą ono związków między swoimi ruchami ukazanymi w obrazie a odbiciem otoczenia oraz związków całego tego po-

Princeton 1995, s. 50.

11 Por. Marcin Polak, *op. cit.*, s. 147.

tencjalnego kompleksu spostrzeżeń z rzeczywistością, odbijaną w lustrze, zarówno swojego ciała jak i osób czy przedmiotów, które są koło niego¹².

Z momentem wystąpienia fazy lustra rozpoczyna się dla podmiotu wejście w porządek wyobrazeniowy. Nie bez przyczyny jednymi z najistotniejszych dla tego rejestru kategorii pozostaną odbicia i obrazy. To dzięki odbiciu powstaje identyfikacja wyobrazeniowa, skutkująca wytworzeniem „ja idealnego” (niem. *Ideallch*, fr. *Moi idéal*) — nieuporządkowanego, odmiennego niż wykształcająca się później i znacznie trwalsza identyfikacja symboliczna, której efektem jest powstanie „ideału Ja” (niem. *Ich-Ideal*, fr. *Idéal du moi*). „Ja idealne” odpowiada stanowi idealnemu, czyli narcystycznemu¹³: jest identyfikacją „z wyobrażeniem przedstawiającym nas «takimi, jakimi chcielibyśmy być»”¹⁴. Ta iluzoryczna tożsamość powstaje w efekcie — jak podsumowuje Marek Drwięga, odwołując się do późniejszych pism Lacana — równoczesnego rozpoznania i nierozpoznania podmiotu przez siebie samego; „Jedyna homogeniczna funkcja świadomości mieści się w wyobrazeniowym schwytniu *ego* przez jego lustrzany odbłask i w funkcji nierozpoznania, która jest mu przypisana”¹⁵.

Wyobrazeniowe jest sferą, która „określa rodzaj relacji pomiędzy Ja i całością jego podmiotowego bytu a innym, która całkowicie zdominowana jest przez miłość własną i na skutek tego prowadzi do

12 Jacques Lacan, *Studium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego. Referat wygłoszony na XVI Międzynarodowym Kongresie Psychoanalitycznym, Zurich, 17 lipca 1949*, przeł. Jerzy Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 1987, nr 4, s. 5. Uwagi do przekładu w nawiasach kwadratowych moje — M.B. Warto podkreślić, że w tłumaczeniu widać ewidentne przeoczenie: w oryginale nie ma mowy o „pani Köhler”, pojawia się jedynie fraza „pour Köhler” — chodzi, rzecz jasna, o badania Wolfganga Köhlera.

13 Por. Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. Ewa Modzelewska, Ewa Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 104.

14 Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. Joanna Bator, Paweł Dybel, Wrocław 2001, s. 131.

15 Jacques Lacan, *Pozycja nieświadomego*, przeł. Barbara Gorczyca, Marek Drwięga, „Psychoanaliza” 2010, nr 3, s. 11.

istotnego zafałszowania obrazu siebie i innego”¹⁶. We wczesnych etapach kształtowania swojej teorii Lacan wiąże tę właśnie sferę wprost z relacją z innym, a co więcej: podkreśla, że relacja ta ma charakter skrajnie agresywny, co ma związek z rywalizacją o obiekt pragnienia innego. Porządek wyobrazeniowy to jednak nie tylko agresja, rywalizacja i zazdrość. W jego obrębie mieścić się będą z jednej strony wszelkie przekonania i wizje podmiotu na własny temat z drugiej zaś mniej lub bardziej napięte relacje między podmiotem a innymi. Cieniem kładzie się na tych kwestiach zagadnienie samoalienacji podmiotu i jego dramatyczne wewnętrzne rozdwojenie, któremu Lacan poświęca sporo miejsca, konstatując, że podmiot w obliczu celu kieruje się strachem wywołującym właśnie rozdarcie. Psychoanalityk wprowadza tu jeszcze kategorię ucieczki neurotyka przed obiektem pragnienia i niemożliwość spełnienia. Ostatecznie jednak wszystko to prowadzi go do prostej w gruncie rzeczy konkluzji: życie neurotyka związane jest z nieustannym podwajaniem, które znajduje swoje źródło w istocie porządku wyobrazeniowego, wyznaczonego dla każdego podmiotu przez jego własne odbicie w lustrze.

W jaki sposób przedstawiona wyżej koncepcja odnosi się do postaci protagonistki *Polaroidów z zagłady*? Jak już zostało zasygnalizowane, Teresa w sytuacji skrajnego, ostatecznego osamotnienia pozbawiona jest obecności i spojrzenia innego/Innego — zarówno tego rozumianego jako druga osoba, jak i tego, mówiąc za Lacanem, Wielkiego. W obliczu końca cywilizacji przestają obowiązywać dotychczasowe zasady i zburzony zostaje symboliczny, międzyludzki porządek. „Według wszelkich szacunkowych danych sto dwadzieścia dni temu my, człowiek, przestaliśmy istnieć” [75], stwierdza Teresa, a to z kolei rodzi pytanie o własną tożsamość. Staje się ono tym bardziej rozpaczliwe, im bardziej bohaterka uświadamia sobie, że nie ma żadnego punktu odniesienia:

Bawi cię grobowa powaga tego stwierdzenia; kimże ja jestem, myślisz, karaluchem? Uśmiech jednak spełza z twojej twarzy. W jaki to bowiem sposób

16 Hermann Lang, *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalitycznej Jacques'a Lacana*, przeł. Paweł Piszczatowski, Gdańsk 2005, s. 184.

udowodnisz, że sprawy mają się inaczej? Że twoje ja to twoje ja, a nie rozbuchana fantazja jakiegoś insekta? [...] Gdyby istniał ktoś tobie podobny, mogłabyś wyjść z tego impasu przez porównanie. Wiesz przecież, że świat najlepiej opisywać przez porównania [75–76].

Niemówność „zobaczenia siebie w spojrzeniu innego”¹⁷ jakby ironicznie podkreślona zostaje nietypową, drugoosobową narracją, utrzymaną właściwie przez całość powieści. Ostatecznie nie wiadomo na pewno, kto jest osobą mówiącą (choć ostatnie sceny mogą sugerować coś w tej kwestii), jednak tego rodzaju zabieg stylistyczny, obligując autora do przyjęcia perspektywy poznawczej protagonistki¹⁸, zdaje się pełnić dodatkową rolę metakomentarza do problematyki powieści. Daje się również zanalizować w kluczu lacanowskim: w świecie, gdzie ludzkość *de facto* wyginęła, właśnie narracja — zawsze zewnętrzna wobec podmiotu, a w tym wypadku zewnętrzna podwójnie — pełni rolę ostatniego strażnika dogorywającego porządku symbolicznego.

To, co symboliczne, jest zresztą dla Teresy bardzo ważne. Jej tęsknota za porządkującym rzeczywistość wymiarem słowa, struktury i rytuału wyraża się chociażby w prostych i pozbawionych właściwie sensu czynnościach budujących pozory codzienności. Przekonana o tym, że została na świecie zupełnie sama, bohaterka *Polaroidów z zagłady* mimo to zapisuje swoje uwagi o panujących na zewnątrz warunkach pogodowych, sprawdza daty w kalendarzu i z uporem odnotowuje dni, w których należy nakręcić zegar, by nie przestał działać. Stwarzając w ten sposób dla siebie samej iluzję normalności, ma oczywiście świadomość, że to tylko wybieg, pomagający jej uporządkować się wewnętrznie i nie załamać się. Mimo to właśnie rejestr pogody i ołówek zabiera ze sobą, pakując się z zamiarem przeniesienia się na stałe w inne, bezpieczniejsze miejsce. Pozorność i nietrwałość wszystkich tych artefaktów — jak i całego Symbolicznego, które reprezentują — wychodzi jednak na jaw na każdym kroku.

¹⁷ Bernhard Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. Janusz Sidorek, Warszawa 2002, s. 27.

¹⁸ Por. Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Narracyjne modele intersubiektywności, „Teksty Drugie”* 2010, nr 4: *Kognitywizm, konstruktywizm, literatura*, s. 80.

Zegar nie ma nawet minutowej wskazówki, pokazuje więc czas tylko w przybliżeniu. Za podpałkę służą Teresie kolejno wyrywane kartki ze szkolnego dziennika, który tuż przed kataklizmem zabrała do domu, by wystawić uczniom śródroczne oceny. Przedmioty, które protagonistka przynosi do swojej siedziby z okolicznych sklepów, są w rzeczywistości tylko stosem bezużytecznych śmieci i wcale nie spełniają swojej roli:

SAMOTNOŚĆ TO STAN UMYSŁU, powtarzasz w myślach niczym mantrę, choć to mantra, między nami mówiąc, której nie darzysz szczególnym zaufaniem, odkąd w salonie zgromadziłaś wszelką rzecz, która pomaga w walce z samotnością właśnie, a wszystko zwielokrotnione: cztery wieże stereo, sześć telewizorów, niezliczone kina domowe, zestawy do uprawiania domowej gimnastyki, te proste i te wyjątkowo skomplikowane, kamery wideo i aparaty fotograficzne, analogowy, cyfrowy i polaroid, sokowirówki, rzutniki multimedialne... Każdy ze sprzętów rzyga niecierpliwie strumieniami przewodów i żaden nie przyniósł ulgi [23].

Funkcję budowania iluzji codzienności mają też pełnić manekiny, które Teresa przynosi do domu z bożonarodzeniowej wystawy („Czy ujął cię blask tandetnych światełek na plastiku, czy fałszywa »człowieczność«, dość, że strawiłaś cały dzień na pchanie taczki z kukłami usadowionymi na szczycie zapasów” [24]), a potem regularnie przebiera, żeby zakryć ich „obsceniczną nagość” [24]. Figura manekina, mając naśladować sylwetkę człowieka, pozostaje jednak mimo tego podobieństwa martwa — co odsyła do Freudowskiego pojęcia *Niesamowitego*¹⁹. Mimo to Teresa próbuje maksymalnie wykorzystać nawet to udawane człowieczeństwo:

Męski manekin wyposażono w szczekaczkę. Gdy przychodzi ci ochota, przesuwasz ręką przed umieszczoną pośrodku jego piersi fotokomórkę; wtedy bucha aksamitny głos: *Weź mnie do domu na święta!*

Czasami dla zabawy przekomarzasz się z gardłowym wezwaniem.

Weź mnie do domu na święta! Odmawiasz stanowczo.

¹⁹ Sigmund Freud, *Niesamowite*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 3: *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1997, *passim*.

Weź mnie do domu na święta! Drwiesz i ponownie uruchamiasz mechanizm, głęboko wierząc, że wypowiedana po raz kolejny i kolejny sztuczna prośba zawiera coraz bardziej błagalne tony. [...]

Manekin ma nieskończenie pustą, płaską twarz [25].

Ostatecznym tego dowodem jest scena, w której bohaterka, aby dać sercu „coś bezwartościowego, puste kalorie, coś, czym zajęłoby się bodaj na chwilę” [821], decyduje się na pozorowany akt seksualny z męskim manekinem. Opis tej sceny podkreśla wyraźnie kontrast między życiem kobiety a martwością kukły, eksponuje też wyraźnie determinację Teresy, której poczynania — rozbieranie stopniowo to siebie, to „kochanka”, pocałunki, przeniesienie się do sypialni — narrator komentuje słowami: „Przecież walczysz o autentyczność” [82–83]. To oczywiście rozwiązanie wyłącznie tymczasowe: ostatecznie manekiny nie są w stanie pełnić funkcji przynależnych prawdziwym ludziom, chociaż w końcowych partiach powieści zdają się odzyskiwać głos, wchodząc w rolę narratora. Scena ta jednak tylko podkreśla ich bierność i nieludzką. Wyciągnięte z ruin domu Teresy przez jej wroga, innego ocalańca — realizującego *notabene*, w przeciwieństwie do protagonistki, model typowego bohatera utworu postapokaliptycznego: silnego, zdeterminowanego i brutalnego mężczyzny — stapiają się w jedno i w takiej formie dalej toczą swoje nie-życie, wychwalając swojego wybawcę.

Obnażanie kolejnych słabych punktów rejestru symbolicznego idzie w parze z coraz częściej pojawiającymi się pytaniami bohaterki o jej własną tożsamość. W świecie *Polaroidów z zagłady* złamaniu musi bowiem ulec ideał Ja — wszystkie społeczne oczekiwania i funkcje tracą na znaczeniu, a pozycja Wielkiego Innego zostaje zdekonstruowana; przez szczeliny w Symbolicznym wydostaje się Realne, przybierające namacalną postać ciągłego zagrożenia śmiercią, ale też obecne nieustannie w bardziej mglistej, niedosłownej formie. W obliczu tego napierania Realnego Teresa Szulc przeżywa swego rodzaju tożsamościowy regres: orientując się, że nie znajdzie stabilizacji w oparciu o identyfikację symboliczną, wraca niejako do stanu bliższego pierwotnemu, a więc do poszukiwania identyfikacji wyobrażeniowej. Na ten trop naprowadzają przede

wszystkim dwa wątki: przeglądanie się Teresy w lustrze i scena robienia sobie przez nią zdjęć polaroidem.

Jak już zostało pokazane wcześniej, lustro pełni w lacanowskiej psychoanalizie szczególnie istotną rolę. Odbicie w zwierciadle ma przede wszystkim funkcję scalającą podmiot i pozwalającą mu zrobić kolejne kroki na drodze do uzyskania pełnej podmiotowości. Bohaterka Palińskiego robi jakby krok w odwrotną stronę: zrywa z Symbolicznym, żeby jak dziecko przyjrzeć się swojemu ciału jako pokawałkowanemu: robi polaroidem zdjęcia poszczególnych elementów własnej twarzy, a następnie wycina je i zaczyna układać. Jednak celem tego aktu nie jest bynajmniej złożenie obrazu całości — przeciwnie, Teresa przygląda się kawałkom zdjęć po to, by dopasować je do portretów rodziców, dostrzegając między sobą a nimi podobieństwa. Podczas próby sprecyzowania własnej tożsamości wraca więc do korzeni, szuka źródeł i wzorców, a ostatecznie dokonuje zadziwiającego odkrycia: „Nie jesteś sobą. Jesteś nimi. Oni są tobą. Nie ma ich. Jesteś nikim” [55]. Ulgę przynosi jej nie scalenie własnego obrazu, a jego rozproszenie i rozmycie. Przypomina to powrót do opisywanego przez Lacana stanu idealnej jedności dziecka z matką (rozumianą figuratywnie, tu reprezentowaną przez postaci obojga rodziców), a więc do statusu „podmiotu rozkoszującego się”, doświadczającego pierwszy i ostatni raz wrażenia absolutnej, rajskiej pełni²⁰:

Zrzucasz kajdany sumienia. Przepelnia cię lekkość. Z lekkim sercem zbierasz odrąbane nogi krzesła [55].

Niewystarczalność, nieprzystawalność i bolesność postrzegania własnego ciała jako całości podkreślają dodatkowo dwie sceny, w których Teresa przegląda się w lustrze. Obie przebiegają podobnie: bohaterka obserwuje siebie, mając przy tym wrażenie, że patrzy na kogoś zupełnie innego. Wprawdzie powierzchnia lustra ją fascynuje, „zadaje osobliwe, niewypowiedziane pytanie” [80], jednak odbicie nie jest obiektem narcystycznej miłości: protagonistka, spoglądając w zwierciadło, reaguje raczej tak, jak królewicz Ferrycy z opowiadania

²⁰ Por. Marcin Polak, *op. cit.*, s. 145.

Stanisława Lema, widząc siebie-bładawca²¹: drży i brzydzi się, widząc wszystkie niedoskonałości swojego ciała. Za pierwszym razem w odbiciu dostrzega „staruchę” [79] o obwisłych, zsiniałych piersiach — ta negacja własnej kobiecości skutkuje decyzją o obcięciu włosów. Drugi raz kończy się dużo drastyczniejszym gestem rozbicia całego lustra, które ukazało nagą, łysą postać podobną do zjawy. Ostatcznym przypięczeniem braku utożsamienia się z całościową wizją własnego ciała jest dla Teresy przypadkowe ujrzenie swojego odbicia w szklach lornetki:

Rozpoznałaś się w tym wysokim, pobrużdżonym czole? Obwisłych wargach?
Widok nie dodaje animuszu. Choroba odcisnęła piętno.
Dobrze, że rozbiłam lustro [173].

Lustrzane odbicie traci zupełnie swoją funkcję integrującą i tożsamościotwórczą. W zwierciadle ukazują się nie Ja idealne, ale ktoś obcy, potwór, zjawa, starucha. Próba przewrotnego odtworzenia fazy lustra i odbudowania własnej podmiotowości kończy się porażką — z całościowym obrazem nie da się utożsamić, a świadomość jego obecności drażni: lustro trzeba rozbić, twarz i ciało metaforycznie rozerwać na kawałki.

Rekonstrukcja własnej tożsamości w wykonaniu Teresy Szulc jest zatem raczej jej dekonstrukcją — kierunek tych zmian podkreśla dodatkowo coraz wyraźniejsze upodabnianie się protagonistki do zwierzęcia, co ona sama obserwuje z pewnym zdziwieniem, ale bez krytycyzmu:

Własny zapach daje poczucie bezpieczeństwa; potwierdza obecność. Kwaskowa woń pach, intymnych miejsc, stóp. Zapach to ty. Wszystko, o co się otrzesz, nasiąka tobą. Wtedy przechodzi na własność. Na razie pozostało w tobie dość godności, aby ów proces odbywał się naturalnie, lecz przemożna chęć ocierania się o każdy mebel, każdy sprzęt, narasta. Chciałabyś się czochrać. Całym ciałem. Na grubym dywanie. W salonie. Potem nakryłabyś się tym dywanem przed snem — ukryta sama pod sobą. To przyniosłoby ulgę. Tak sądzisz [s. 16–17].

21 Por. Stanisław Lem, op. cit., s.

Potrzeby także załatwiasz z rozmysłem. Mocz oddajesz w pobliżu wejścia do piwnicy, grudki kału pozostawiasz dalej, wedle z góry ustalonego schematu, precyzyjnie, na przebiegu zaplanowanych tras ucieczek. [...] Tę naukę na szczęście masz już za sobą. Naukę, że jesteś tym, co jesz, oraz tym, co się z ciebie wydostaje. [...] Że to, co się z ciebie wydostaje, w pewnych okolicznościach może mieć wartość życia. Twojego życia. Nie wywęszą cię [s. 17].<k.cyt>

To stopniowe zwierzęcenie, przełamywane jest — bez większych sukcesów — próbami „uczłowieczania” — rozpacziwym szukaniem ostatnich symboli starego porządku, próbami zaplanowania dalszych działań, odkładaniem zapasów. Chociaż bohaterka kurczowo trzyma się ostatnich przejawów Symbolicznego, jeszcze mocniej wczepiona jest w życie w jego zupełnie biologicznym, dosłownym aspekcie. Jest świadoma, że wysiłki, które podejmuje, żeby nie zginąć, są właściwie bezzasadne: jeśli faktycznie, jak przypuszcza, pozostała na świecie jedyną przedstawicielką ludzkiego gatunku, to i tak skazana jest na porażkę i radykalną śmierć. Mimo to wciąż próbuje przetrwać, pchana instynktem silniejszym od rozsądku. Nową, dającą wytchnienie tożsamość Teresa zdaje się znajdować dopiero właśnie w tych przejawach zwierzęcego zespolenia z naturą, rozproszenia w świecie i stania się jego całością.

Jednak nie jest to do końca kwestia jednoznaczna ani oczywista. Ewidentnie protagonistka *Polaroidów z zagłady* przywiązana jest do biologicznego życia, jednak, jak się okazuje, równie nieobojętne jest jej życie innego rodzaju — symboliczne trwanie po śmierci, na które nie ma szans, skoro pozostała jedyną osobą ludzką i nie może zostać przez nikogo zapamiętana. Powraca tutaj jeszcze raz kwestia Biernych, które da się zinterpretować nie tylko w kontekście antykonsumpcjonizmu, ale również w kluczu, w którym mówi o żywych trupach Slavoj Žižek, interpretując *Noc żywych trupów*:

„jeszcze nie martwi” nie zostają sportretowani jako ucieleśnienie czystego zła, pędu do zabijania czy zemsty, lecz jako istoty cierpiące, które ścigają swe ofiary z uwierającą je same zawziętością, do tego przeniknięte bezgranicznym smutkiem [...]. Postawmy wobec tego naiwne i elementarne pytanie: dlaczego

martwi wracają? Odpowiedź, jaką proponuje Lacan, brzmi tak samo jak ta, którą podsuwa kultura popularna: *ponieważ nie zostali należycie pogrzebani* [...] ²².

Ten brak pogrzebu, który u Lacana wiąże się oczywiście przede wszystkim z wymiarem symbolicznym, w powieści Palińskiego traktowany jest dość dosłownie. Samych Biernych nikt chować nie zamierzał — ostatecznie pierwsze osoby dotknięte zarazą traktowano jako medyczne ewenementy, śpiących-nieśpiących, ale bynajmniej nie jako martwych; kwestia własnego pogrzebu, a raczej jego braku, zaprzęta jednak Teresę. Myśli ona o tym na przykład wtedy, gdy rozważa samobójstwo:

Tupot szczurzych pazurów, ostre zęby wbite w miękkie, wrażliwe miejsca u nasady nosa. Drapieżniki pochylające głowy, z pyskami w całości we wnętrzu dudniącej katedralną pustką klatki piersiowej. [...] Bez szans na pochówek. [s. 97–98]

Wątki funeralne powracają zresztą w *Polaroidach z zagłady* bardzo często. Teresa, dręczona przez myśl o tym, jak rzadko odwiedzała grób rodziców, myśli o wszystkich wizytach na cmentarzu; znajduje też odrysowaną przez siebie odblisk nagrobka, wykonaną jako, jak sama mówi, „wotum dziękczynne” dla matki, która kopiowaniem płyt grobowych zajmowała się w ramach hobby. Bez przerwy pojawiają się również cmentarne metafory i porównania: „dno kubka błyszczy niczym zrąb nagrobka” [114], „oblicza dzieci przypominają gładkie nagrobne fotoceramiki” [157], „jama będzie przypominała grób” [147]. W otaczających protagonistkę warunkach to nieustanne myślenie o śmierci oczywiście nie dziwi. Interesujące jednak, że nie chodzi tu o śmierć samą w sobie — ta czasami wydaje się wręcz wybawieniem, chociaż Teresa trzyma się kurczowo życia — ale właśnie o kwestię tego, co po śmierci. Pożarcie ciała przez zwierzęta to tylko jedna z możliwości. Bohaterka *Polaroidów z zagłady* nie jest pewna, co się z nią stanie, wie jedynie, że zabraknie kogokolwiek, kto mógłby ją pochować. Chociaż sceptycznie nastawiona do obrzędowości i wiary bohaterka postrzega grób jako „ukryty pod ziemią pojemnik z gnijącą

²² Slavoj Žižek, *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques'a Lacana przez kulturę popularną*, przeł. Janusz Margański, Warszawa 2018, s. 48.

zawartością” [1472], to równocześnie w jej myśli, że taki właśnie wykopano by dla niej, gdyby „spokojnie odeszła kilka lat temu” [147], da się dostrzec pewien rodzaj tęsknoty. Jest to jednak przede wszystkim żal związany z tym, że nie pozostanie po niej żaden ślad — nawet nagrobek.

Przykład Teresy Szulc okazuje się zatem szczególnie interesujący na tle innych utworów — podnosi do rangi głównego konceptu wątki sygnalizowane przez wiele innych tekstów fantastycznych. Tożsamość bohaterki to tożsamość rekonstruująca się na tle kryzysu, w obliczu dojmującej samotności, bez możliwości porównania się z innymi i wobec świadomości utraty wszelkich stałych punktów odniesienia. Nie bez przyczyny za motto powieści Palińskiego służy cytat z *Upanisady Czadongja*: „Ty jesteś tym”. Czym więc jest Teresa i za kogo się uważa? Na to pytanie brakuje jasnej odpowiedzi. *Polaroidy z zagłady* ukazują całe spektrum problemów związanych z pytaniami o własną tożsamość. Identyfikacja wyobrażeniowa bohaterki, akt stworzenia przez nią Ja idealnego, nie kończy się nigdy pełnym sukcesem. W sytuacji ciągłego zagrożenia śmiercią, kiedy Symboliczne ugina się pod naporem Realnego, pozwalając mu coraz częściej dochodzić do głosu, paradoksalnie najbardziej kuszący okazuje się proces dokładnie przeciwny do budowania podmiotowości. Takie poszukiwanie możliwości ponownego rozproszenia samej siebie w Realnym napotyka jednak na zasadniczą trudność — zderza się bowiem z pragnieniem pozostawienia po sobie śladu. Teresa ostatecznie decyduje się nie na pewną, natychmiastową śmierć z ręki wroga, ale na właściwie samobójczą ucieczkę. Przekonanie, że „Bydlę nie ma szans, by zdecydować o rodzaju własnej śmierci” [243] i to właśnie różni od niego człowieka, stanowi ostatni rozpaczliwy i beznadziejny właściwie zryw na drodze do odzyskania tożsamości. Wszystkie inne próby rekonstrukcji spełniają na niczym — podmiot okazuje się skazany na, mówiąc za Lacanem, „płaszczyznę jakiejś głębokiej niewystarczalności” ²³.

²³ Jacques Lacan, *Mit indywidualny neurotyka albo Poezja i Prawda w nerwicy*, przeł. Tomasz Gajda, Janusz Kotara, Jacek Waga, Warszawa 2015, s. 40.

Bibliografia

- Bauman Zygmunt, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.
- Bauman Zygmunt, *Tożsamość — jaka była, jest, i po co?*, [w:] *Wokół problemów tożsamości*, red. Aldona Jawłowska, Warszawa 2001, s. 8–25.
- Fink Bruce, *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*, Princeton 1995.
- Freud Sigmund, *Dzieła*, t. 3: *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1997.
- Kontrapunkty — Wydawnictwo Powergraph [on-line:] <https://powergraph.pl/katalog/serie/kontrapunkty> [dostęp: 15.09.2018].
- Kubera Jacek, *Metamodernistyczna oscylacja lub podmiot i tożsamość po postmodernizmie*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2: *Pozaludzkie/arcyludzkie*, s. 293–304.
- Lacan Jacques, *Mit indywidualny neurotyk albo Poezja i Prawda w nerwicy*, przeł. Tomasz Gajda, Janusz Kotara, Jacek Waga, Warszawa 2015.
- Lacan Jacques, *Pozycja nieświadomego*, przeł. Barbara Gorczyca, Marek Drwięga, „Psychoanaliza” 2010, nr 3, s. 8–29.
- Lacan Jacques, *Studium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*. Referat wygłoszony na XVI Międzynarodowym Kongresie Psychoanalitycznym, Zurich, 17 lipca 1949, przeł. Jerzy Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 1987, nr 4, s. 5–8.
- Lang Herman, *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalitycznej Jacques'a Lacana*, przeł. Paweł Piszczatowski, Gdańsk 2005.
- Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand, *Słownik psychoanalizy*, przeł. Ewa Modzelewska, Ewa Wojciechowska, Warszawa 1996.
- Lauro Sarah Juliet, Embry Karen, *A Zombie Manifesto. The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism*, „boundary 2” 2008, Iss. 1, s. 85–108.
- Lem Stanisław, *O królewiczu Ferrycym i królowie Krystalii*, [w:] idem, *Cyberjada*, Warszawa 2008, s. 119–128.
- Paliński Paweł, *Polaroidy z zagłady*, Warszawa 2014.
- Polak Marcin, *Trauma bezkresu. Nietzsche, Lacan, Bernhard i inni*, Kraków 2016.
- Rembowska-Płuciennik Magdalena, *Narracyjne modele intersubiektywności*, „Teksty Drugie” 2010, nr 4: *Kognitywizm, konstruktywizm, literatura*, s. 73–87.
- Ricœur Paul, *O sobie samym jako innym*, przeł. Bogdan Chelstowski, Warszawa 2003.
- Waldenfels Bernhard, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. Janusz Sidorek, Warszawa 2002.

Žižek Slavoj, *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques'a Lacana przez kulturę popularną*, przeł. Janusz Margański, Warszawa 2018.

Žižek Slavoj, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. Joanna Bator, Paweł Dybel, Wrocław 2001.

Streszczenie

Tekst prezentuje protagonistkę powieści Pawła Palińskiego *Polaroidy z zagłady* jako postać próbującą odbudować swoją tożsamość w warunkach kryzysu. Analiza opiera się o omówienie tego, w jaki sposób przejawiają się w życiu bohaterki trzy Lacanowskie porządki: Realne, Symboliczne i Wyobrazeniowe. Dzięki temu możliwe jest prześledzenie, jak w postapokaliptycznym świecie podmiot próbuje znaleźć własne miejsce i jak pozbawiony obecności innych ludzi zbliża się coraz bardziej w stronę Realnego. **Słowa kluczowe:** identyfikacja wyobrazeniowa, Paweł Paliński, Jacques Lacan

Summary

“Ferrix peered into the mirror and shuddered”
Imaginary identifications of Polish science fiction texts’
protagonists and the case of Paweł Paliński’s *Polaroidy z zagłady*

The text interprets the protagonist of Paweł Paliński’s novel *Polaroidy z zagłady* as a character who tries to reconstruct her own identity during personal crisis. The analysis relies on Lacan’s three orders: the Imaginary, the Symbolic and the Real. This enables the author to investigate into how – in a post-apocalyptic world – the subject tries to find their own place and how desolation brings them closer to the Real.

Key words: imaginary identification, Paweł Paliński, Jacques Lacan.

Twarz — maska — wizerunek
red. Katarzyna Bolęba-Bocheńska i Marta Błaszowska
Kraków 2018, s. 103–120

TOMASZ P. BOCHEŃSKI
Uniwersytet Jagielloński

Tożsamościowe (auto)kreacje Wizerunki emigrantów w „australijskiej” prozie Jacka Kaczmarskiego¹

Jacek Kaczmarski był z pewnością cenioną postacią polskiej sfery artystycznej, pozostaje więc docenianym do dziś poetą i pieśniarzem — zwłaszcza ze względu na utrwalony w kulturze obraz „barda »Solidarności«” — rzadziej natomiast wspomina się jego kompozycje muzyczne, przekłady (choćby z języka francuskiego) czy prozę. A to właśnie ten ostatni przejaw działalności twórczej zasługuje według mnie na szczególne zainteresowanie w kontekście konstruowania tożsamości emigranta ostatnich dwóch dekad minionego stulecia.

Tożsamość ta widoczna jest przez pryzmat kreacji bohaterów, a niekiedy wręcz — autokreacji, gdy postać literacka nie tylko posiada cechy samego Kaczmarskiego, ale także można mówić, za Philippe'em Lejeune'em, o pakcie autobiograficznym. W niniejszym szkicu pragnę poddać analizie powieści Jacka Kaczmarskiego z okresu jego pobytu w Australii, pomijając jednocześnie prozatorski debiut tego artysty, *Autoportret z kanałią*². Uważam bowiem, że odbicie doświadczeń

¹ Tekst jest znacznie zmodyfikowanym fragmentem pracy dyplomowej „Z tą Polską związanym pępowiną hańb!”. *Tożsamość emigranta w prozatorskiej twórczości Jacka Kaczmarskiego*, napisanej w 2013 roku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. dra hab. Stanisława Gawlińskiego.

² Kategoriom tożsamości emigranta w *Autoportrecie z kanałią* poświęciłem inny tekst, zainteresowany Czytelnik znajdzie w nim również szersze wprowadzenie

australijskich w kreowaniu wizerunku emigranta ma ciekawe znaczenie w całym projekcie tożsamościowym zaprezentowanym w powieściach tego twórcy. Uwydatniam właśnie kategorię tożsamości, ponieważ to jej konstrukcja pozwala na umiejscowienie i odczytanie kreowanego przez Kaczmarskiego wizerunku emigranta.

W 1997 roku, trzy lata po wydaniu *Autoportretu z kanałią*, Jacek Kaczmarski zdecydował się opublikować — wspólnie ze swoją ośmioletnią wówczas córką, Patrycją Volny — *Życie do góry nogami*, czyli „książeczkę o niesamowitej przygodzie, jaką była przeprowadzka do Australii”³. Jak zapewnia wydawca, „tata i córka mają mnóstwo fantazji i poczucia humoru, co daje niepowtarzalny klimat tej opowieści — pełnej ciepła, miłości i fascynacji egzotyką przyrody na antypodach”⁴. Narratorką i zarazem bohaterką *Życia do góry nogami* jest Patrycja, jej ojciec natomiast w Polsce „pisał piosenki i śpiewał, więc cały czas nie było go w domu”⁵, stąd też zasadne jest domniemanie, że narratorka-bohaterka to Patrycja Volny, a opisywanym przez nią ojcem jest sam Jacek Kaczmarski. Istotne jest to z punktu widzenia struktury książki, składającej się z czternastu rozdziałów, spośród których niemal wszystkie kończą się bajkami wymyślanymi przez narratorkę-bohaterkę:

Pierwsze fragmenty książki — pisze o *Życiu do góry nogami* Krzysztof Gajda — są autorstwa Paci [Patrycji Volny — przyp. T.P.B.], złożone z bajeczek, które jej wpadały do głowy. Ojciec dopisał do tego treść łączącą wszystkie opowieści. Bajka o wizycie u królowej to Jacka fabuła⁶.

W *Życiu do góry nogami* mamy do czynienia z emigrantami w postaci tak narratorki-bohaterki, jak i — siłą rzeczy — jej rodziców. Pomysłów

do problematyki obrazowania postaw emigracyjnych u Kaczmarskiego oraz informacje o przyczynach i kolejach emigracji autora *Mojego Zodiaku* — por. Tomasz P. Bocheński, *Tożsamość emigranta na przykładzie Autoportretu z kanałią Jacka Kaczmarskiego*, „Maska” 2018, nr 2 (38): *Tożsamość — podmiotowość*, s. 261–275.

3 Jacek Kaczmarski, Patrycja Volny, *Życie do góry nogami*, Warszawa 2004, IV strona okładki.

4 Ibidem.

5 Ibidem, s. 6.

6 Krzysztof Gajda, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009, s. 273.

do snucia australijskich historii dostarczało samo życie, a świadczyć o tym może choćby zbieżność niektórych sytuacji z *Życia...* i faktów opisanych w biografii Jacka Kaczmarskiego przez Krzysztofa Gajdę⁷.

Przeznaczona dla młodszych czytelników książka jest niezwykle istotna z punktu widzenia opisywanego przeze mnie problemu (auto)kreacji emigranta w twórczości autora *Kosmopolaka*. Oto bowiem Kaczmarski, który ma już przecież świadomość swojej rozpoznawalności i wartości artystycznej, może nieco osłabiony brakiem sukcesu wcześniejszej powieści⁸, samodzielnie kreuje własny wizerunek, wprowadzając do *Życia do góry nogami* wzorowaną na sobie postać ojca bohaterki. Można więc śmiało mówić o Lejeune’owskim pakcie autobiograficznym — w kontekście słów Krzysztofa Gajdy prezentującego *Życie do góry nogami* jako książkę, którą Jacek Kaczmarski „wraz z córką napisał o pierwszych miesiącach życia w Australii”⁹.

W *Życiu do góry nogami* można więc zaobserwować, w jaki sposób emigrant chce być postrzegany. Ojciec narratorki-bohaterki jawi się jako przykładowy rodziciel, zajmujący się córką i poświęcający jej swój czas, podobnie zresztą jak matka. Oboje rodzice dostrzegają niebanalny talent córki do opowiadania rozmaitych historyjek i jej talent plastyczny. Rodzice-emigranci — ku, rzecz jasna, ubolewaniu narratorki-bohaterki — od czasu do czasu kłócą się jednak. Cóż więc w tym obrazie innego, odmiennego od panujących wzorców i modeli rodziny? Praktycznie nic, czego przyczyną może być odsunięcie kwestii dokładniejszych portretów psychologicznych i obrazowania emigracyjnych bolączek książkowych postaci na rzecz uwydatnienia atrakcyjnych dla młodego czytelnika — do którego przecież adresowana jest książka — opowiadań.

7 Za przykład niech posłuży choćby wyprawa Jacka Kaczmarskiego z Mirosławem Zabiellą na nurkowanie (por. Krzysztof Gajda, op. cit., s. 276–280), opisana także w *Życiu do góry nogami*.

8 Wbrew oczekiwaniom *Autoportret z kanałią* nie stał się bestsellerem. Z dzisiejszej perspektywy można jednak powiedzieć, że książka ta odniosła spośród prozy Kaczmarskiego największy sukces, właściwie jako jedyna z jego prozatorskich pozycji została dostrzeżona przez krytyków i doczekała się bodaj największej liczby recenzji. Szerzej — por. Tomasz P. Bocheński, op. cit.

9 Krzysztof Gajda, op. cit., s. 273.

Warto jednak zwrócić uwagę na inną kwestię, często widoczną w *Życiu do góry nogami*: próby porównywania australijskiej rzeczywistości do dotychczas znanych realiów. Narratorka-bohaterka zestawia mieszkanie na antypodach z rzeczywistością znanej z Monachium czy wakacji spędzonych w Szczawie, istnieje też silna opozycja przeszłości i emigracyjnej terażniejszości. Zamieszkiwanie terenów australijskich jest dla dziewczynki przede wszystkim przygodą, dopiero w ostatniej partii narracyjnej stwierdza ona, że jest *de facto* u siebie:

Ale ja już patrzyłam na nasz dom, a potem na zdumione twarze mamy i babci, podskakujące z radości psy i kota na płocie — i poczułam się taka szczęśliwa, że jestem u siebie. Tak jakby skończyły się najdłuższe wakacje w moim życiu i jakbym była wreszcie we własnym domu, takim jak w Monachium czy Szczawie. No bo przecież byłam!¹⁰

Narratorka-bohaterka odnajduje w ten sposób Australię jako swój dom. Przed takim postępowaniem przestrzegali Emil M. Cioran, pisząc, że

Nikt nie jest w stanie zakonserwować młodości swoich smutków. Smutek zużywa się. Tak rzecz się ma z wszelką tęsknotą za krajem, z wszelką nostalgią. Żale tracą żywotność, starzeją się¹¹.

„Cioran zastanawia się m.in. nad dola poetę na wygnaniu i obawia się, że ta dola może doprowadzić do tego, iż poeta zasmakuje w wygnaniu”¹² — pisał w kontekście tych słów Józef Wittlin. Mamy tu do czynienia ze specyficznym przypadkiem, w którym tęsknota za ojczyzną nie jest tak wyraźna, ponieważ dziecko w naturalny sposób nie zapamiętuje tylu ważnych szczegółów, co dorośli, oraz nie żyje tak z miejscem pobytu; łatwiej mu odnaleźć się w nowym środowisku i się w nim zasymilować. Dlatego nie chodzi tu nawet o Cioranowskie zużycie się smutku i nostalgii za krajem, co praktycznie

10 Jacek Kaczmarski, Patrycja Volny, op. cit., s. 110.

11 Emil M. Cioran, *Dogodności i niedogodności wygnania*, przeł. Witold Gombrowicz, „Kultura” [Paryż] 1952, nr 6, s. 5.

12 Józef Wittlin, *Błaski i nędze wygnania*, [w:] idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Kraków 2000, s. 157. Szerzej o zestawieniach tekstów Ciorana i Wittlina z emigracyjną prozą Kaczmarskiego – por. Tomasz P. Bocheński, op. cit.

o złagodzenie tego stadium i szybsze zasymilowanie się z krajem emigracyjnym przez bohaterkę *Życia do góry nogami*. W przypadku dziecka wizerunek emigranta pozbawiony jest balastu melancholii, a młody wiek bohaterki pozwala jej na szybsze zasymilowanie się z nowym środowiskiem.

Drugą książką, w której czytelnik zetknąć się może z losami emigranta przebywającego w Australii jest wydana w 1998 roku *Plaża dla psów*. Książka składa się z trzech części, spośród których każda jest dedykowana przyjacielom Jacka Kaczmarskiego: pierwsza, *Budowniczości*, poświęcona została Grażynie i Jackowi Petryckim¹³, druga, *Łowcy* — Ninie i Eugeniuszowi Smolarom¹⁴, a trzecia, *Żałobnicy* — Dagmarze i Mirosławowi Zabiełtom¹⁵. Późniejsze powieści autor *Epitafium dla Brunona Jasieńskiego* również dedykował przyjacielom: *O aniołach innym razem* — Jackowi Jaśkowiakowi, a *Napój Ananków* — Adamowi Szostkiewiczowi¹⁶. Wszystkie spośród swoich powieści Kaczmarski pisał na zamówienie; jak czytamy u Krzysztofa Gajdy, „każdorazowo zaprzyjaźnieni wydawcy liczyli na pewny i dość łatwy zysk, płynący z samego nazwiska autora na okładce”¹⁷. Warto jednak podkreślić — o czym pisał także Jerzy Pilch¹⁸ — że autor *Autoportretu z kanałią* „traktował swoją prozę znacznie poważniej niż bliższe i dalsze otoczenie, a na pewno krytycy”¹⁹.

Wydanie *Plaży dla psów* znów — podobnie jak w przypadku *Autoportretu z kanałią* — wywołało skrajne opinie. Jeden z przyjaciół

13 Jacek Petrycki jest polskim reżyserem filmowym, operatorem kamery oraz scenarzystą. Był autorem reportażu wojennych. Jego żona Grażyna zagrała w filmie *Plac Zbawiciela*.

14 Eugeniusz Smolar jest dziennikarzem, w okresie PRL-u był działaczem opozycyjnym. Podobnie jego żona Nina.

15 Mirosław Zabiełto był szermierzem, przez szereg lat trenował narodową kadrę Palestyny w szermierce, którą praktycznie od zera doprowadził do pewnych sukcesów.

16 Adam Szostkiewicz jest dziennikarzem, tłumaczem i publicystą, przez wiele lat związanym z „Tygodnikiem Powszechnym”, byłym członkiem Rady Języka Polskiego, działaczem KOR-u i „Solidarności”.

17 Krzysztof Gajda, op. cit., s. 300.

18 Por. Jerzy Pilch, *Jacek Kaczmarski (1957–2004)*, „Polityka” 2004, nr 17, s. 97

19 Krzysztof Gajda, op. cit., s. 301.

Kaczmarek jeszcze z okresu studiów, Wojciech Stronias, miał swego czasu powiedzieć mu, że na pisanie prozy marnuje tylko swój talent, co wywołało u wrażliwego artysty — znajdującego się na skraju załamania nerwowego i pod wpływem alkoholu — mocną reakcję emocjonalną; Kaczmarek miał wówczas przeprowadzić głęboko poruszającą nocną rozmowę telefoniczną ze swoją ówczesną partnerką, Alicją Delgas²⁰.

Głównym bohaterem *Plaży dla psów* jest Ian Fokus, polski korespondent wojenny, który pod wpływem emocji i życiowych zawirowań podejmuje decyzję o przybyciu do Australii. Pierwowzorem dla tej postaci był Jacek Petrycki. Sama zaś książka, jak pisze Gajda, „stanowi sumę [...] doświadczeń i zasłyszanych historii rozmaitych ludzi, tworzących to [australijskie — przyp. T.P.B.] wielokulturowe środowisko”²¹. To niejedyna inspiracja rzeczywistością w *Plaży dla psów*. Sąsiadem Iana Fokusa jest rodzina Greka Chrisa, podobnie jak sąsiadem Kaczmarek był właśnie obywatel Grecji. Takich odprysków rzeczywistości jest więcej, bowiem autor *Powtórki z Odysei*

wykorzystywał biograficzne szczegóły znajomych, przetwarzał je po swojemu. Każdy rozpoznaje siebie w jakichś epizodach, ale nikt nie jest w całości sobą — podobnie jak w poprzednich utworach prozatorskich, nawet pisanych w młodości. Na pewno już jednak mniej zjadliwie niż w *Autoportrecie z kanałią*²².

Widać więc wyraźnie, że Kaczmarek nie zrezygnował z zastosowanych już w poprzednich książkach schematów czerpania fikcji literackiej z otaczającej go rzeczywistości, dlatego zasadne jest analizowanie jego powieści w kontekście kreacji wizerunku emigranta.

Dla rozpatrywania emigracyjnych wizerunku i tożsamości Iana Fokusa ważny jest fakt, że nie są to jego prawdziwe dane osobowe, tylko pseudonim dziennikarski, świadomie wybrany i wykreowany: „Ian”, nie „Jan”, by imię brzmiało bardziej międzynarodowo, „Fokus”, nie „Focus”, by nazwisko ogniskowało uwagę na polskim, nie światowym brzmieniu. Jest to więc autokreacyjny element asymilacji bohatera

²⁰ Por. *ibidem*.

²¹ *Ibidem*, s. 302.

²² *Ibidem*, s. 301–302.

z emigracyjną rzeczywistością. Ian Fokus nie tęskni za Polską, choć barwnie wspomina młodość w niej spędzoną (wprowadzając choćby interesujące anegdoty na przykład o trzech swoich dziadkach, równoczesnych mężach jednej babki). W powieści wyrażona jest natomiast jego tęsknota za pozostałą we Francji rodziną.

Postaci zrzeszone w lokalnym środowisku polonijnym pragną zaprosić Iana Fokusa do udziału w życiu tej społeczności, jednak powodują nimi nieznaczne obiekcje i ambiwalencja w ocenie postawy reportera wojennego, który wziął udział w symbolicznym spaleniu wyrzeźbionego w piasku Kremla, wraz z Francuzem i Rosjaninem Ivanem, co zostało odebrane przez australijską Polonię jako pojednanie z Rosją:

— I nasz nowy nabytek, pan Fokus, nie jest lepszy! — postukał palcem w gazetę. — Proszę bardzo. „Płomień pojednania! Polak, Rosjanin i Francuz podają sobie ręce nad zgliszczami Kremla na australijskiej plaży. Happening dobrej woli i wzajemnego przebaczenia!”. [...]

— Pojednanie z Rosjaninem? Z przedstawicielem najbardziej zbrodniczego narodu na tej planecie? Kto upoważnia pana Fokusa do takich kroków w naszym imieniu? Co to za stwarzanie faktów dokonanych? Czy po to miliony Polaków gniły w łagrach?²³

I dalej:

— Proszę państwa, tu nie ma co dyskutować, owijać w bawełnę, bawić się w śledztwo. Jako obywatele Australii, naszej drugiej ojczyzny, jesteśmy zobowiązani uprzedzić odpowiednie władze, mam tu na myśli Urząd Imigracyjny, że ten pan Fokus jest figurą co najmniej podejrzaną²⁴.

Sam zaś bohater nazwany jest przez jedną z postaci „takim niby Polakiem, niby nie Polakiem”²⁵, choć jego sąsiad i — jak się zdaje — przyjaciel, pochodzący z Grecji Chris, ma o nim całkiem dobre zdanie: „No cóż, to sąsiad. Kulturalny, wykształcony, wiele podróżował po świecie, wiele widział. Sprawiał na mnie wrażenie lekko zdezorientowanego”²⁶.

Chociaż niektórzy przedstawiciele lokalnej Polonii

²³ Jacek Kaczmarek, *Plaża dla psów*, Warszawa 1998, s. 325.

²⁴ *Ibidem*, s. 329–330.

²⁵ *Ibidem*, s. 308.

²⁶ *Ibidem*, s. 328.

odcinają się od Iana Fokusa, są także i tacy, którzy w zachowaniu reportera wojennego nie widzą niczego złego, na przykład profesor. Jego postawa wzbudza jednak kontrowersje.

Ian Fokus w Australii wdaje się w romans z Wendy, agentką biura pośrednictwa nieruchomości, z zapoznanym na miejscu kolegą Bobem udaje się na polowanie na kangury, z Budowniczym Ivanem pali piaskowy Kreml, jak również udziela schronienia poszukiwanemu przez lokalnych watażków z półświatka Rogerowi. Jego życiem rządzą reguły aktualnie panujące w Australii. I choć wielokrotnie podkreśla, że jest z Polski, w pewnym stopniu zżywa się z lokalnym środowiskiem i Australią jako kolejnym miejscem jego emigracji. Swoją przyszłość także wiąże z tym krajem, zaprasza wszak żonę i dzieci do siebie. Oznacza to, że powoli asymiluje się z lokalną społecznością, podobnie jak zasymilowali się przedstawiciele australijskiej Polonii, mówiący o sobie przecież „obywatele Australii, naszej drugiej ojczyzny”²⁷.

Wizerunek emigranta asymilującego się z „drugą ojczyzną” oznacza pęknięcie tradycyjnych wartości przywiązania do kraju, może też być odczytywany w kategorii zdrady. Jest jednak w takim projekcie tożsamościowym coś jeszcze. U schyłku lat 80. ubiegłego wieku Polska kojarzyć się mogła obcokrajowcom z Janem Pawłem II i Wojciechem Jaruzelskim (jak w powieści *My zdies' emigranty* Manueli Gretkowskiej), jednak przebywający w naszej ojczyźnie obcokrajowcy sprawiali wrażenie zainteresowania krajem i jego problemami. W ten sposób kreował wizerunek przyjezdnych Jerzy Pilch:

Wszyscy prawili mi komplementy, podziwiali znajomość miasta, współczuli doli przedstawiciela narodu zniewolonego przez komunizm. Wszyscy interesowali się Polską, każdy z nich żywo interesował się Polakami. Każdy z nich czytał jakąś polską książkę, każdy słyszał jakieś polskie nazwisko. Niektórzy mieli nawet w swym dorobku pełen dziwacznych uogólnień i osobliwej poezji esej poświęcony jakiemuś polskiemu władcy lub kompozytorowi²⁸.

27 Ibidem, s. 329.

28 Jerzy Pilch, *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*, Kraków 2002, s. 122.

Podobnie kojarzą Polskę postaci z *Plaży dla psów*. Ta emigracyjna mieszanka ludności z reguły asocjuje Polskę w jakiś sposób, na przykład dla Chrisa będzie to wspomnienie współpracy z polskimi budowlańcami. Różne skojarzenia, jakie w różnych postaciach tworzy Polska, tworzą interesującą mozaikę postrzegania ojczyzny Jacka Kaczmarzkiego – mamy więc do czynienia także z interesującym prozatorskim wizerunkiem Polski postrzeganej przez pryzmat obcokrajowców.

Niezależnie od działań australijskiego środowiska polonijnego, Ian Fokus stara się zachować własną tożsamość, na którą składają się zdobyte przez lata życia i pracy reportera wojennego doświadczenia, o których jednak nie mówi, choć notuje je skrupulatnie w swoich wspomnieniach. Takie postępowanie sprawia, że jest dla otoczenia postacią niezrozumiałą, budzącą wątpliwości, nieco tajemniczą. Krąg osób, którymi się otacza, okazuje się z czasem szczelnie zamknięty, koligacje rodzinne i inne związki międzyludzkie sprawiają, że *de facto* bohater pozostaje w kilku, co najwyżej trzech różnych kręgach wzajemnych zależności i relacji.

Emil M. Cioran w swym klasycznym tekście twierdził, że emigrant jest „zgorzkniałcem podszytym zdobywcą”²⁹. Ian Fokus z *Plaży dla psów* wyraża zadowolenie z eksploracji nowego terytorium, choćby uczestnicząc w polowaniu na kangury, będącym pewnego rodzaju elementem wtajemniczenia czy wręcz australijskiej inicjacji. Jest więc zdobywcą nowego ładu i kultury, nowych doświadczeń i kangurzego mięsa. Czy można jednak w jego zachowaniu odnaleźć głęboko ukrytą zgorzkniałość? Zapewne tak, a wyrażałaby się ona w pewnej zachowawczości odnośnie do opowiadania o własnej przeszłości, która cechuje tego reportera wojennego.

Czesław Miłosz pisał, że „wzgnanie w znaczeniu geograficznym jest dostatecznie realne i ci, którzy go zaznali, szukają różnych sposobów, żeby brać je od lepszej strony”³⁰. Fokus, który jest już wieloletnim emigrantem, stara się umilić rozłąkę z żoną i dzieckiem oraz zmięknąć szerokości geograficznej, angażując się w związek z Wendy, choć

29 Emil M. Cioran, op. cit., s. 3.

30 Czesław Miłosz, *O wygnaniu*, [w:] idem, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1996, s. 206.

doskonale zdaje sobie sprawę z własnych tęsknot za rodziną; udaje się też na australijskie safari, polowanie na kangury. Lokalna Polonia organizuje koncerty i życie kulturalne dla polskich obywateli Australii. Wybory te nie są niczym innym, jak zabiegami mającymi na celu właśnie „branie od lepszej strony” emigracyjnych trudów. Kaczmarek pokazuje więc, że emigrant musi sobie radzić nie tylko z nostalgią i przeszłością, ale także emigracyjną terażniejszością, próbując się w niej umiejscowić.

„Kraj szczodry w zboże, złoto i diamenty”³¹ — jak o Australii pisał i śpiewał Jacek Kaczmarek — okazał się dla emigrantów z Życia do góry nogami i *Plaży dla psów* przyjazną przystanią, dlatego asymilują się z nim i myślą o mieszkaniu na Antypodach w kategoriach przyszłościowych, co zapewne ułatwia fakt, iż większość mieszkańców tego lądu to przybysze z różnych stron świata, wielokulturowy tygiel. Szkoda tylko, że Kaczmarek nie pokusił się o dokładne pokazanie struktury etnicznej, które — jak na przykład w *Soli ziemi* Józefa Wittlina — byłoby z pewnością interesującą obserwacją i dostarczyłoby pola do badań i opisów dla badaczy twórczości autora *Krzyku*.

Postać emigranta jest silnie zarysowana w *O aniołach innym razem. Balladzie łotrzykowskiej*, powieści Jacka Kaczmareka pisanej już w odmiennych w stosunku do *Autoportretu z kanałią* warunkach i płaszczyznach. Autor *Epitafium dla Brunona Jasińskiego* — jak sam zaznacza³² — pisał swoją trzecią samodzielną powieść podczas pobytu w Australii, w Two Rocks, na przełomie 1998 i 1999 roku, jednak dużą rolę w kształtowaniu ich emigracyjnych życiorysów odgrywały w moim mniemaniu bezpośrednio doświadczenia Kaczmareka podczas wcześniejszego pobytu w Niemczech.

Bohaterowie powieści *O aniołach innym razem* to Leon Humański, słynny na skalę międzynarodową obrońca praw człowieka i wzięty działacz humanitarny, Polak z piętnastoletnim stażem emigracyjnym, oraz Szymon zwany Nerką, drobny przestępca, który również przebywa poza granicami Polski, tyle że od lat jedenastu. Leon (*der Deckende*,

31 Jacek Kaczmarek, 1788, [w:] idem, *Antologia poezji*, Warszawa 2012.

32 Idem, *O aniołach innym razem. Ballada łotrzykowska*, Warszawa 1999, s. 324.

jak nazywa go inna postać z powieści, Lorraine³³) i Szymon (*der Schlaue*) poznają się w podmonachijskiej miejscowości Haar, w klinice odwykowej, do której obaj — w odmiennych okolicznościach — trafiają i przychodzi im dzielić wspólnie pokój. Dla obu emigrantów rozpoczyna się w tym momencie wspólna przygoda, w efekcie której obaj — wraz ze wspomnianą Lorraine, mozną arystokratką — rozpoczynają nie tylko przyjaźń, ale i interesy we współpracy z żółtowiowym Edwardem Bożyłłą, zwanym przez Szymona Żyłką³⁴.

Zarówno Leon Humański, jak i Szymon Nerka są wieloletnimi emigrantami, jednak, rozpatrując ich emigrancką tożsamość i stosunek do emigracji w kontekście wykreowanego przez Kaczmareka wizerunku postaci, można mówić raczej o rozdarciu pomiędzy emigracją a ojczyzną. Bohaterowie bowiem liczą się ze swoim powrotem do Polski, który zresztą ma miejsce, mówią po polsku, starają się pozostać w kontakcie z rodakami, mają też bieżące wieści z ojczyzny, a konfrontacja z niepodległą, demokratyczną Rzeczpospolitą nie jest dla nich ogromnym szokiem. Ta emigracyjna ambiwalencja przechyla się ostatecznie na stronę polskości, nie pozwalając bohaterom zapomnieć o swojej ojczyźnie, przy jednoczesnym byciu świadomym uczestnikiem emigracji.

Obydwu bohaterów charakteryzują rozbieżne systemy klasyfikacji wartości. Dla Szymona Nerki najważniejsze jest „ustawienie się”, które może osiągnąć dzięki ukrytym przed przestępczym półświatkiem z kręgów niejakiego Rotmistrza „szpejom”, Humański zaś to obrońca praw człowieka na świecie, objeżdżający glob z okolicznościowymi wystąpieniami na humanitarnych i pokojowych konferencjach. Różne są także powody znalezienia się bohaterów w klinice odwykowej w Haar: Humański zgłasza się na alkoholową terapię dobrowolnie, dla Szymona Nerki jest to terapia przymusowa ostatniej szansy.

33 Lorraine to imię znaczące. Jak utrzymuje sama bohaterka, jest ona arystokratką związaną z księżętami lotaryńskimi, a słowo „Lorraine” to po francusku „Lotaryngia”.

34 To właśnie w tej postaci swojego pierwowzoru dopatrywał się Mirosław Zbieńko, który, podobnie jak książkowy Bożyłło, był szermierzem; na inspirację osobą przyjaciela Kaczmareka wskazuje także niewielkie przeinaczenie nazwiska. Por. Krzysztof Gajda, op. cit., s. 302.

O bohaterze O *aniolach innym razem* Stanisław Stabro napisał, że „żył »pomędzy« przestrzeniami różnych kultur”³⁵ i był „niezakorzeniony ani w Niemczech, [...] ani na dobrą sprawę w Polsce”³⁶. Miał tu Stabro na myśli zarówno Szymona zwanego Nerką, jak i Leona Humańskiego, obaj bowiem znajdują się w takiej samej, ambiwalentnej sytuacji. Ta ambiwalencja pozwala bohaterom na wprawne lawirowanie pomiędzy ojczyzną a emigracją i niezwiązywanie się ani z jedną, ani z drugą stroną tego diapazonu.

Tak jak przebywanie na emigracji nie musi przeszkadzać artystom w tworzeniu swoich nowych dzieł — wszak jak pisze Miłosz, „[n]ajwybitniejsze dzieła poetyckie w niektórych językach, jak polski i ormiański, były napisane za granicą, wskutek prześladowania politycznego stosowanego w ojczyźnie przez obce mocarstwa”³⁷ — tak dla emigranta niebędącego artystą nie musi oznaczać biernego przesiadywania i oczekiwania na powrót do kraju. Dlatego i Szymon Nerka, i Leon Humański zajmują się pewnymi swoimi działalnościami, zdrowieją, nabierają sił i oczyszczają się z alkoholu, pijąc rumiankowy napar w klinice odwykowej, w pewnej kooperacji z Edwardem Bożyłą odzyskują potrzebne im „szpeje”, w niepodległej i wolnej Polsce realizują swoje marzenia, wreszcie: angażują się w szeroko pojętą politykę, czyli wykorzystują rozmaite możliwości, dawane im przez sytuację historyczno-polityczną, w jaką rzucił ich Hegłowski duch dziejów. Starają się nie przywiązywać do miejsca, stają się powoli obywatelami świata, a może — jakby chciał tego Kaczmarek, sam się za takiego uważając — kosmopolakami, którym równie dobrze jest w Niemczech, w Polsce, w posiadłości Lorraine, na jachcie jej bogatego eksmałżonka czy *de facto* gdziekolwiek. Każde z tych miejsc jest dla nich kolejnym doświadczeniem, poszerzającym tylko szerokie spektrum ambiwalentnego podejścia do emigracji i ojczyzny.

W swej ostatniej powieści, *Napój Ananków*, Kaczmarek zaznacza już na samym początku:

35 Stanisław Stabro, *Literatura polska 1944–2000 w zarysie*, Kraków 2005, s. 163.

36 Ibidem.

37 Czesław Miłosz, op. cit., s. 207.

Autor czuje się w obowiązku ostrzec, że — pomimo licznych odniesień do postaci i wydarzeń znanych z nieodległej przeszłości — powieść ta jest fikcją literacką. Co więcej, fikcja właśnie stanowi główny jej temat.

Skrupulatne poszukiwanie jakiegokolwiek klucza, personalnego czy fakto-grficznego, prowadzi na manowce czytelniczej satysfakcji³⁸.

Jest to fraza podobna do adnotacji z *Autoportretu z kanałią*³⁹. Kaczmarek po raz kolejny decyduje się na przetworzenie rozmaitych postaci ze swojego środowiska w fikcji literackiej. Tym razem w paszkwilancko krzywym zwierciadle przedstawił ludzi związanych z Rozgłośnią Polską Radia Wolna Europa, bowiem Radio Wolność, w którym pracują postaci z *Napój Ananków* jest do niego czytelną aluzją. Podobnie jak RWE, Radio Wolność dzieli się na krajowe sekcje, jest finansowane przez Amerykanów i ma ideę konspiracyjnego docierania do niezadowolonych totalitarnym systemem państw reżimu komunistycznego, w tym Polski. Akcja rozgrywa się na terenach niemieckojęzycznych, w Bawarii, dokładniej w Monachium, co też jednoznacznie nasuwa czytelnikowi siedzibę Radia Wolna Europa jako miejsce akcji.

Rozgłośnię Polską RWE Jacek Kaczmarek znał bardzo dobrze, wszak pracował w niej w latach 1984–1994, a wcześniej — od 1982 roku — był już radiowym współpracownikiem⁴⁰. Dał się zresztą poznać jako niezwykle przenikliwy umysł i lotny adept dziennikarskiego fachu, o czym świadczy choćby wspomnienie Piotra Załuskiego:

38 Jacek Kaczmarek, *Napój Ananków*, Warszawa 2000, s. 3.

39 „Wszelkie podobieństwo opisanych w książce osób i sytuacji do realnie istniejących wynika wyłącznie z banalnej struktury rzeczywistości i ograniczonej wyobraźni autora (idem, *Autoportret z kanałią*, [Warszawa] 1994, tylna okładka).

40 Od 1982 roku Kaczmarek przyjeżdżał do Monachium na kilkudniowe sesje nagraniowe, podczas których utrwał swoje *Kwadransy* na taśmach (do późniejszego emitowania) i wracał do Francji. W Monachium zamieszkał wraz z Inką Kardys-Kaczmarek w 1984 roku, kiedy dostał pełny etat w Radiu Wolna Europa. (Por. Piotr Załuski, *Jacek Kaczmarek w Rozgłośni Polskiej RWE (Monachium 1982–1994)*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarek wobec tradycji*, red. Krzysztof Gajda, Michał Traczyk, s. 333–334).

Proszę sobie wyobrazić młodego polonistę, który zna perfektnie języki: francuski, angielski, rosyjski i szybko przyswaja niemiecki, niezwykle bystro patrzy na świat i potrafi w mig analizować każdą sytuację, polecony do oceny i interpretacji materiału agencyjny potrafi znakomicie zrehabilitować w najkrótszym z możliwych terminów, pisze od ręki jakim tylko zapragniesz stylem, jest w stanie przeprowadzić inteligentny wywiad, zmontować audycję, napisać komentarz, prowadzić program „na żywo”, opracować słuchowisko⁴¹.

Bohaterem powieści jest reżyser radiowy, pracujący w Polskiej Rozgłośni Radia Wolność, homoseksualista, pochodzący z Kielc Ludwik Orzeł, zwany przez kolegów z pracy Lodziem, a przez amerykańskich i niemieckich przełożonych — Lou. Lodzio jest jednym z wielu pracujących w Radiu Wolność emigrantów, którzy podczas przerw w nadawaniu audycji gromadzą się w radiowej kantine. Istnieją przy tym ściśle podziały narodowościowe w obrębie poszczególnych stolików, różne są też nawyki przy każdym z nich. Polacy rozmawiają głównie o sprawach ważnych dla ich rodziny, omawiają bieżące sprawy personalno-kadrowe zachodzące w rozgłośni, natomiast ulubionym zajęciem na przykład Ukraińców jest oddawanie się grze w domino.

Treść książki dzielona jest na trzy następujące po sobie naprzemiennie partie. Pierwszą z nich jest *Eter* z zapisem tekstów audycji Jury Mosura, w Rozgłośni Ananków Radia Wolność przekazującego historię mniejszościowego narodu, o którym nikt nie wie, a którego sam jest częścią. Drugą spośród występujących w *Napój Ananków* partii są *Doznania*, gdzie poznajemy historię głównego bohatera: homoseksualisty poszukiwanego przez służby, który na dodatek musi zajmować się odnalezioną po przeszło dwudziestu latach, uzależnioną od kokainy córką. Trzecią natomiast partią są zapisy rozmów toczonych przy „polskim” stoliku w kantine Radia Wolność; część ta nosi wdzięczną nazwę *Rycerze Okrągłego Stolika*.

Niejako więc równoległe do omawianych przy okrągłym stoliku zmian kadrowych w Radiu Wolność, okraszanych przez jednego z bohaterów, pana Stanisława, cytatami z klasyków, poznajemy

41 Ibidem, ss. 334–335.

historię Ludwika Orła, tęskniącego za rodzinnymi Kielcami reżysera radiowego. Ta pamięć o małej ojczyźnie jest wyraźnie podkreślona:

Lodzio wie, że nie tęskni. W swoim monachijskim mieszkaniu nigdy nie leżał z otwartymi oczami, wsłuchując się w zgrzyt tramwaju na nowych szynach i dzwonienie figurek, czekając, aż nostalgia przeniesie go w czasie do domu, do Kielc. Nie miał nawet snów paszportowych, koszmarów, że znowu jest w Polsce i nie może wyjechać, perwersyjnych, masochistycznych wersji tęsknoty. Kielce pojawiały się, kiedy chciał, na zasadzie swobodnych skojarzeń z czymś, co jest, a co już było. Towarzyszyło im uczucie ulgi, rozpoznania, ale na pewno nie sentymentu. Z dystansu chciał być jednak uczciwy wobec własnej przeszłości. Nie wszystko co z Kielc to szmelc⁴².

Czym jest więc ta nostalgia, ów sentyment do Kielc? Czemu nie ma w bohaterze tęsknoty? Czy to nie ten stan, przed którym przestrzegał Cioran, pisząc, iż „[j]edno wszakże niebezpieczeństwo zagraża pocie na wygnaniu: że przyzwyczai się do wygnania, nie będzie więc cierpieć, że nawet znajdzie w nim upodobanie”⁴³? Wydaje się, że mamy tu do czynienia z pewnym stanem pośrednim: Lodzio z jednej strony nie tęskni za ojczyzną, nie miewa nostalgicznych napadów przeraźliwie ckliwej tęsknoty za nią w jej pełnym wymiarze, nie czeka, aż jego wyobraźnia wykreuje mu obraz małej ojczyzny na miejscu, pod półsennymi powiekami; z drugiej zaś — rodzinne Kielce pojawiają się w jego skojarzeniach, asocjując z różnymi czynnościami, niekonotującymi zwykle rodzinnych pejzaży, skojarzenia z małą ojczyzną były bowiem luźne i swobodne. Jest to specyficzny wizerunek emigranta asymilującego się z aktualnym miejscem zamieszkania, skoro tęsknotę zastępują tylko luźne skojarzenia z rodzinnymi stronami.

Napój Ananków to pewnego rodzaju pamflet na Radio Wolna Europa, stąd też obecność różnych poglądów i starcia rozmaitych orientacji artystyczno-ideologicznych przy okrągłym stoliku w kantine Wolności. To jeden z najbardziej istotnych elementów kreowania wizerunków emigrantów przez Kaczmarskiego. Każdy z pracowników

42 Jacek Kaczmarek, *Napój...*, s. 92.

43 Emil M. Cioran, *op. cit.*, s. 5.

radia zasymilował się z Monachium i pogodził z emigracyjnym losem, w czym bez wątplenia pomagał im cel działalności w Radiu Wolność. Asymilacja musiała nastąpić, ponieważ nie można być częścią reżimu, z którym się walczy, dlatego opowiedzenie się po stronie miejsca swojej emigracji było w pewien sposób naturalne. Zasymilowani emigranci zajmują się swoimi losami — sami i wzajemnie. Pan Stanisław pisze mowy pogrzebowe, przygotowując specjalną nawet na okoliczność własnej śmierci, głowę Łodzian zaprzętą na przykład sprawy związane z uzależnioną od kokainy córką, która nagle pojawia się w jego życiu.

Jednak w *Napój Ananków* ważną rolę odgrywa Jura Mosur, którego postawę można nazwać częściową alienacją, bowiem jest głęboko przekonany o swojej przynależności do narodu Ananków, o którym niewiele wiadomo, a Rosjanie — w ślad za nimi także i cały świat — nie uznają w ogóle istnienia ani jego, ani odpowiedniego państwa. O ile Mosur jest Ananką etnicznym, jak sam uważa i do czego wszystkich przekonuje, o tyle Łodzian decyduje się świadomie na zerwanie z dotychczasową przeszłością i zostanie Ananką z wyboru. Taka decyzja sprawia, że mamy do czynienia z kolejną asymilacją, tym razem z Anankami, do których Łodzian przyłącza się dobrowolnie i świadomie.

W ten sposób Jacek Kaczmarski podejmuje niełatwy problem emigracji w jego szerokim spektrum, nie omijając tematów trudnych i kontrowersyjnych, dokonując jednocześnie autokreacji i kreacji wizerunku emigranta. Ta pierwsza odbywa się na dwu płaszczyznach: Kaczmarski kreuje zarówno własny, mitologiczny wizerunek dotkliwie doświadczanego emigranta, w którego prywatnym i artystycznym życiu pobyt poza granicami Polski odegrał dużą rolę, jak i wizerunek troskliwego ojca zapośredniczony narracyjnie w książce pisanej wspólnie z córką. Poza autokreacją mamy jednak do czynienia także z kreacją wizerunków emigrantów. Wizerunek to niejednoznaczny, jedne postaci próbują zasymilować się z nowym środowiskiem i odnaleźć w emigracyjnych realiach (choćby Ian Fokus), dla innych (Jura Mosur) emigracja jest okresem walki o przetrwanie narodu.

W omawianych książkach z „australijskiego” okresu twórczości Kaczmarskiego widać pewne pęknięcie w kreowaniu wizerunku emigrantów. Następuje ono pomiędzy *Plażą dla psów* a *O aniołach*

innym razem. Projekt tożsamościowy bohaterów dwóch pierwszych książek nastawiony jest na asymilację z nową czy też drugą ojczyzną. Wizerunek ten zmienia się w kolejnych dwóch powieściach, w których Kaczmarski pokazuje szersze spektrum możliwych postaw emigrantów. Znaczenie może mieć tu fakt, że pierwsze dwie pozycje miały charakter bardziej autokreacyjny niż dwie kolejne, nie bez znaczenia pozostaje też pewnie życie prywatne artysty. Kaczmarski, kreując wizerunki emigrantów przez pryzmat wyborów życiowych i projektów tożsamościowych, pokazał jednak wyraźnie, że konfrontacja z zagraniczną tułaczką jest dla emigranta doświadczeniem wpływającym mocno na jego podmiotowość.

Bibliografia

- Bocheński Tomasz P., *Tożsamość emigranta na przykładzie Autoportretu z kanałią Jacka Kaczmarskiego*, „Maska” 2018, nr 2 (38): *Tożsamość — podmiotowość*, s. 261–275.
- Cioran Emil M., *Dogodności i niedogodności wygnania*, przeł. Witold Gombrowicz, „Kultura” [Paryż] 1952, nr 6, s. 3–6.
- Gajda Krzysztof, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009.
- Kaczmarski Jacek, *Autoportret z kanałią*, [Warszawa] 1994.
- Kaczmarski Jacek, *Napój Ananków*, Warszawa 2000.
- Kaczmarski Jacek, *O aniołach innym razem. Ballada łotrzykowska*, Warszawa 1999.
- Kaczmarski Jacek, *Plaża dla psów*, Warszawa 1998.
- Kaczmarski Jacek, Volny Patrycja, *Życie do góry nogami*, Warszawa 2004.
- Miłosz Czesław, *O wygnaniu*, [w:] idem, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1996.
- Pilch Jerzy, *Jacek Kaczmarski (1957–2004)*, „Polityka” 2004, nr 17, s. 97.
- Pilch Jerzy, *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*, Kraków 2002.
- Stabro Stanisław, *Literatura polska 1944–2000 w zarysie*, Kraków 2005.
- Wittlin Józef, *Blaski i nędze wygnania* [w:] idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Kraków 2000, s. 153–168.
- Załoski Piotr, *Jacek Kaczmarski w Rozgłośni Polskiej RWE (Monachium 1982–1994)*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. Krzysztof Gajda, Michał Traczyk, s. 332–339.

Streszczenie

Celem tekstu jest próba analizy konstrukcji wizerunków emigrantów w twórczości Jacka Kaczmarskiego z perspektywy projektów tożsamościowych. Materiał stanowi proza z tzw. okresu australijskiego: *Plaża dla psów* (1998), *O aniołach innym razem. Ballada łotrzykowska* (1999), *Napój Ananków* (2000) oraz napisane wspólnie z Patrycją Volny *Życie do góry nogami* (1997).

Słowa kluczowe: tożsamość, wizerunek, emigracja, Jacek Kaczmarski, Australia

Summary

(Auto)Creations of Identity

The Images of Émigrés in Jacek Kaczmarski's „Australian” Prose

The aim of the text is to analyze the construction of émigrés' images in Jacek Kaczmarski's works from the perspective of identity projects. The base for the analysis consists of prose from Kaczmarski's "Australian" period: *Plaża dla psów* ['Beach for Dogs'] (1998), *O aniołach innym razem. Ballada łotrzykowska* ['About angels – next time. Picaresque ballad'], *Napój Ananków* ['Ananka's Drink'] (2000) and, co-authored with Patrycja Volny, *Życie do góry nogami* ['Life Upside Down'] (1997).

Key words: identity, image, emigration, Jacek Kaczmarski, Australia

Twarz — maska — wizerunek

red. Katarzyna Bolęba-Bocheńska i Marta Błaszowska

Kraków 2018, s. 121–135

SYLWIA GAWŁOWSKA

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Muzeum Polskiej Piosenki w Opolu

Transgresje w twórczości Grzegorza Ciechowskiego — świat Ewy Omernik

„Należy połączyć transgresję z doświadczeniem granic, należy z nich wydobyć więc nieustannie rozrywaną i nieustannie odnawianą więź niemożliwą i konieczną”¹ — ta opinia, zamieszczona w trzecim tomie *Transgresji* firmowanych przez Marię Janion i skupione wokół niej grono badaczy, stanowi w moim przekonaniu jeden z kluczy do rozumienia terminu „transgresja”. Zagadnienie to stało się przedmiotem niegasnącego zainteresowania literaturoznawców i kulturoznawców, o czym świadczą liczne publikacje poświęcone tematyce transgresji w kulturze. Wśród wzmiankowanych opracowań znajdują się między innymi: *Transgresja w kulturze* (pod redakcją Tadeusza Palecznego i Joanny Talewicz-Kwiatkowskiej), *Pęknięcia, granice, przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku* (pod redakcją Józefa Wróbla), czy *Powołani na bunt. Transgresje polskich poetów XIX wieku* autorstwa Agnieszki Nietresty-Zatoń.

Odpowiedź na pytanie dotyczące przeobrażeń Grzegorza Ciechowskiego w obszarze twórczości słowno-muzycznej może stanowić myśl, że „transgresja rodzi transgresję”². Intensywna, choć obejmująca

¹ Allain Arnaud, Gisele Excoffon-Lafarge, *Transgresja i doświadczenie granic*, [w:] *Osoby. Transgresje 3*, wybór, oprac. i red. Maria Janion, Stanisław Rosiek, Gdańsk 1984, s. 324.

² Agnieszka Nietresta-Zatoń, *Powołani na bunt. Transgresje polskich poetów XIX wieku*, Kraków 2010, s. 29.

zaledwie dwie dekady, działalność artystyczna tego twórcy przyniosła kilka różniących się względem siebie kreacji. Pewną rzeczą jest, że podmiot piosenek autora *Białej flagi* ulega nieustannym transgresjom. Jak pisze Agnieszka Nietresta-Zatoń: „Termin transgresja znaczy tyle, co przekraczanie granic”³. W moim przekonaniu, takie pojmowanie transgresji w odniesieniu do Grzegorza Ciechowskiego jest o tyle zasadne, że artysta ten stale przekraczał własne granice artystyczne. Rozszerzał je za pomocą coraz to nowych autorskich twarzy: lidera zespołu rockowego, artysty solowego, „dadaistycznego” eksperymentatora z polskim folklorem, producenta i swego rodzaju kreatora innych wykonawców piosenki, kompozytora muzyki filmowej, a także poety. Te różne, choć zarazem komplementarne względem siebie kreacje pozostawały jednak za każdym razem kreacjami właściwymi wyłącznie Ciechowskiemu. Twórca ten już od momentu swojego debiutu z zespołem Republika na początku lat 80., aspirował do artystycznego przekształcania rzeczywistości, do kreowania słowno-muzycznej prowokacji, za pomocą której mógłby elektryzować i polaryzować odbiorców. Zarówno we wczesnej, „republikańskiej” twórczości, jak i w dokonaniach solowych interesowało go stwarzanie propozycji artystycznych, które pobudzają odbiorcę do myślenia, a przy tym zaskakują. Jak sam zauważył: „Moje kolejne wcielenia: Obywatel G.C. czy Grzegorz z Ciechowa, też powodowały podobne reakcje”⁴. Co prawda, początek jego solowej działalności pod pseudonimem „Obywatel G.C.” wynikał z rozpadu Republiki, nie zaś z samodzielnej decyzji o opuszczeniu zespołu, nie ulega jednak wątpliwości, że wraz z rozwiązaniem grupy Ciechowski mógł zaprzestać jakiegokolwiek działalności muzycznej, a mimo to konsekwentnie rejestrował nowe nagrania, co zaowocowało pierwszym albumem Obywatela G.C. w 1986 roku. Był też inicjatorem reaktywacji Republiki. Jego pomysłem jest zarówno muzyczna zabawa z pieśniami ludowymi zaprezentowana pod pseudonimem „Grzegorz z Ciechowa”, jak i „szamańska” Justyna Steczkowska śpiewająca teksty Ewy Omernik. Tej ostatniej kreacji poświęcone będą niniejsze rozważania.

³ Ibidem, s. 27.

⁴ Marek Miller, *Obywatelu, co z Was za człowiek?* [on-line:] http://ciechowski.art.pl/wywiad_elle.html [dostęp: 01.12.2017].

Ewa Omernik to pseudonim, którego Grzegorz Ciechowski użył jako autor tekstów na potrzeby współpracy z wokalistką Justyną Steczkowską. Podobnie jak płyta *ojDADAna*, album *Dziewczyna szamana*, którego artysta był producentem, ukazał się w 1996 roku. Wokalistka nie знаła dobrze twórczości Ciechowskiego, nim rozpoczęła się ich współpraca artystyczna. Nie była przekonana co do zasadności wyboru tego właśnie producenta muzycznego i autora tekstów. Jak sama wspomina:

Nie miałam wcale pewności, że chcę z nim pracować. I to było dziwne w tamtych czasach. [...] Byliśmy w jednej wytwórni, w Pomatonie. Mój szef ówczesny, Piotr Kabaj, chyba porozmawiał z [Jerzym] Tolakiem, a być może Grzesiu zobaczył we mnie potencjał jakiś i chciał pracować ze mną, bo wtedy zaczynał drugą gałąź swojej kariery, czyli produkcję muzyczną. Kiedy mi powiedzieli, że to fantastyczne, że on chce ze mną pracować, to nie było dla mnie jakies „wow”! Miałam swój świat, swoją muzykę. Nie wydawało mi się, że Grzegorz Ciechowski może dla mnie wyprodukować płytę, że on w ogóle zrozumie moją muzykę. Byłam młoda, wydawało mi się, że tylko ja wiem, o co chodzi. No, głupia po prostu⁵.

Artystyczne spotkanie debutantki Justyny Steczkowskiej i producenta Grzegorza Ciechowskiego okazało się wielkim sukcesem komercyjnym i artystycznym. Ale zanim wokalistka otrzymała propozycje tekstów piosenek od lidera Republiki, poszukiwała tekściarza do stworzenia własnego repertuaru. Nikt jednak nie wydał się jej wystarczająco interesujący: „Żaden tekst mi się nie podobał, chociaż to byli naprawdę świetni tekściarze, ale nie potrafili dla mnie nic napisać. Nic, co wydawało mi się moje, oryginalne i inne niż wszystko”⁶. W 1994 roku Steczkowska wystąpiła w konkursowym koncercie *Debiuty* podczas Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu, zajmując trzecie miejsce. Z takiego wyniku nie był zadowolony Tomasz Kopec, który planował podpisać kontrakt z młodą wokalistką. Podczas festiwalu opolskiego w 1994 roku właściciel Pomatonu złożył Ciechowskiemu

⁵ Grzegorz Ciechowski. *Wspomnienie* — materiał audiowizualny wyprodukowany przez portal muzyczny www.cgm.pl [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=AkZXoYpZQrw> [dostęp: 05.05.2016].

⁶ Ibidem.

propozycję opracowania repertuaru i produkcji płyty Justyny Steczkowskiej. W taki sposób rozpoczęła się ich współpraca artystyczna. W formule lidera Republiki debiutantka dostrzegła niezwykły talent oraz umiejętność opowiadania o jej własnych, kobiecych emocjach: „Ten dualizm jego osobowości, albo głębokie rozumienie emocji kobiecych to był jego wielki talent, być może dlatego kobiety go tak kochały”⁷. Zdaniem Steczkowskiej to właśnie ona jest bohaterką piosenek, które znalazły się na płycie *Dziewczyzna szamana*:

Talent Grzegorza polegał na tym, jeśli chodzi o pisanie tekstów, że on potrafił wczuć się w wiele sytuacji, których nie wiem czy sam przeżył czy nie przeżył, bo tak doskonale go nie znałam, ale pomimo wszystko, obserwował mnie pracując ze mną. Mną targaly potworne miłosne emocje w tym czasie i on to wszystko widział. Nigdy nie wtrącał się do mojego prywatnego życia, nigdy mi nie radził, a pomimo wszystko wiedział, co napisać. Przecież te teksty są o mnie. O nikim innym. To ja jestem ich bohaterką, tylko widziana oczami Ewy Omernik, czyli Grzegorza Ciechowskiego⁸.

Znaczenie pseudonimu „Ewa Omernik” można interpretować na kilku poziomach. Po pierwsze istotny był jego wymiar funkcjonalny, który wynikał z sytuacji branżowej, w której znalazł się Ciechowski w połowie lat 90. Artysta z kilkunastoletnim dorobkiem, prowokacyjnymi działaniami muzycznymi i licznymi sukcesami posiadał zarówno przyjaciół, jak i wrogów. Nie chciał narażać młodej artystki na krytykę, którą wywołać mogła jego obecność na debiutanckim albumie w roli nie tylko producenta, ale i autora tekstów. Decyzję Ciechowskiego co do pseudonimu Steczkowska wspomina następująco:

Powiedział tak: Justyna, w show-biznesie osiągnąłem bardzo wiele, ale są ludzie, którzy zdecydowanie mnie nienawidzą, chociaż nie mają powodów. Będę pisał dla ciebie teksty, bo czuję, że to jest dobre, ale nie będę się podpisywał „Grzegorz Ciechowski”, bo nie chcę ci zrobić krzywdy. Ponieważ produkuję

tę płytę, jeśli ludzie zobaczą, że jeszcze piszę teksty, to ja myślę, że to nie będzie dla ciebie dobrze, więc podpiszę się pseudonimem⁹.

W rozmowie z Wojciechem Jagielskim sam artysta zdradził motywację swojej decyzji:

Chodziło o to, że Justyna, kiedy debiutuje, nie powinna być obciążona [...] tak bardzo moim nazwiskiem. Ja produkowałem tę płytę, aranżowałem ją. Nie chciałem przydawać jej moich zdecydowanych wrogów¹⁰.

Posłużenie się pseudonimem było zatem według Ciechowskiego konieczne, ponieważ spełniało określoną — warunkowaną sytuacją rynkową — funkcję. Przekonanie o słuszności użycia pseudonimu towarzyszyło zarówno wydawcy płyty Steczkowskiej, jak i menadżerowi lidera Republiki. Tomasz Kopec z wytwórni Pomaton ocenił tę kwestię pod względem marketingowym: „Pisanie pod pseudonimem miało jeszcze jedną zaletę: chroniło Steczkowską przed krytyką ze strony przeciwników Ciechowskiego”¹¹. Podobnie twierdził menadżer artysty, Jerzy Tolak: „Niektórzy złośliwi dziennikarze wymyślili etykietkę »ciechowszczyzna«. Grzegorz chciał od tego zarzutu uchronić Justynę”¹².

Drugie znaczenie przyjętego przez artystę pseudonimu odsyła do dwóch kontekstów. Imię użyte przez Ciechowskiego nawiązuje do biblijnej postaci pierwszej kobiety — Ewy; z kolei nazwisko Omernik to nazwisko panińskiego matki autora. Pseudonim nasycony zatem został znaczeniami wiążącymi się z istotą kobiecości. Twórca sygnalizował tym samym transgresję podmiotu w nowy, odmienny od dotychczasowych kreacji obszar. Doświadczenie świata męskiego przeistacza się w doświadczenie kobiece. Czyni to autor za pomocą liryki maski — pod postacią Ewy Omernik ukrywa się sam Ciechowski. Warto zwrócić uwagę na bardzo przemyślane wypowiedzi prasowe, w których autor niejako rozszerzał granice istnienia kreowanej postaci.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Grzegorz Ciechowski, wypowiedź z programu *Wieczór z Wampirem* z 1998, RTL7 [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=P2RGRh8XoTs> [dostęp: 01.11.2017].

¹¹ Leszek Gnoiński, *Republika. Nieustanne tango*, Warszawa 2016, s. 530.

¹² Ibidem, s. 531.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

Na przykład w wywiadzie opublikowanym na łamach „Rzeczpospolitej” mówił o tym następująco: „Dla Justyny Steczkowskiej piszę inaczej niż dla Ciechowskiego. Dochodzi wtedy do jakiegoś mentalnego transseksualizmu”¹³. Do zacytowanych słów odniósł się w rozrywkowym programie telewizyjnym Wojciech Jagielski, pytając artystę o „mentalny transseksualizm”, który rzekomo towarzyszy mu podczas pisania „pod postacią kobiety”. Grzegorz Ciechowski z uśmiechem skomentował swoją wypowiedź:

Ja myślę, że bardziej to powiedziałem dla tego efektownego sformułowania [śmiech]. Ale coś w tym jest. Zresztą, wydaje mi się, że jak się nazywa takie rzeczy po imieniu, to potem z podziwem podczas wywiadów padają takie pytania: „jak to robisz, że tak głęboko wyczuwasz duszę kobiety?” i wtedy ja odpowiadam, że... jak to ja robię i tak dalej¹⁴.

Świadczy to o niezwykle świadomej autokreacji, wręcz o żonglowaniu własnym wizerunkiem, a zatem można by określić takie działanie jako promocyjne.

Jako Ewa Omernik autor napisał teksty na dwie płyty Justyny Steczkowskiej zatytułowane *Dziewczyna szamana* oraz *Naga*. Co istotne, pomimo ujawnienia rzeczywistej tożsamości rzekomej autorki tekstów podczas gali rozdania Fryderyków 5 kwietnia 1997 roku, Ciechowski utrzymał pseudonim na kolejnej płycie Steczkowskiej, wydanej 27 października 1997 roku¹⁵.

Jak wspominał:

Gdy obwieściliśmy, że Ewa Omernik to ja, pomyślałem: nie ma co ścirować, napiszę dla Justyny jako Ciechowski. Kiedy jednak zaczęły powstawać teksty

¹³ Jacek Cieślak, *Kreacja*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 35, s. 4.

¹⁴ Grzegorz Ciechowski, wypowiedź z programu *Wieczór z Wampirem...*

¹⁵ Warto dodać, że podczas wspomnianej gali rozdania nagród polskiej branży muzycznej to właśnie Grzegorz Ciechowski i Justyna Steczkowska byli największymi zwycięzcami. Wokalistka otrzymała statuetkę w czterech kategoriach: najlepsza wokalistka, debutantka, najlepsza płyta pop oraz przebój roku (za utwór *Oko za oko*), Ciechowski zaś otrzymał Fryderyka w kategorii producent roku. Wszystkie laury dotyczyły płyty *Dziewczyna szamana* stworzonej przez Grzegorza Ciechowskiego.

na nową płytę *Naga*, spostrzegłem, że ich autorem nie jest żaden Ciechowski, tylko właśnie Ewa Omernik¹⁶.

Świat Ewy Omernik jest światem męskiego podmiotu Ciechowskiego, którego granica ulega przesunięciu w stronę sfery kobiecej. Jak słusznie zauważyła Magdalena Mateja, taka sytuacja komunikacyjna nie pojawiała się wcześniej w twórczości Ciechowskiego ani jako lidera Republiki, ani jako Obywatela G.C., ani jako Grzegorza z Ciechowa. Mateja pisze o tym następująco:

Na uwagę zasługuje jednak wielopiętrowa i niespotykana we wcześniejszej twórczości Ciechowskiego sytuacja komunikacyjna. Autor tekstu kreuje się na kobietę, teksty „autorki” powołanej w ten sposób do życia wykonuje inna kobieta, kobietą jest podmiot piosenek z albumu *Dziewczyna szamana*¹⁷.

Z pewnością uzasadniona jest interpretacja transgresji podmiotu Ciechowskiego ujawniającego się we współpracy z Justyną Steczkowską jako rozszerzenia czy też uzupełnienia doświadczenia świata męskiego — obecnego w tekstach wczesnej Republiki i solowej twórczości Obywatela G.C. — o doświadczenie kobiece. Za takim twierdzeniem przemawia nie tylko fakt utrzymania żeńskiego pseudonimu na drugiej płycie Steczkowskiej, ale także konsekwentna stylistyka tekstów oraz konstrukcja podmiotu. Jest to postać zarysowana charakterystyczną dla autora ostrą kreską. Bohaterka tekstów opublikowanych na płytach *Dziewczyna szamana* i *Naga* to świadoma siebie, odważna, szalona, a jednocześnie subtelna kobieta. Funkcjonuje ona na pograniczach: jawy i snu, miłości i nienawiści, stabilności i niestabilności, świata realnego i świata metafizycznego. Te dychotomie widoczne są zarówno w piosenkach Ewy Omernik publikowanych na płycie *Dziewczyna szamana*, jak i w tych, które rok później weszły w skład albumu *Naga*. Najtrwalszym i najbardziej charakterystycznym doświadczeniem, w które autor wyposaża kobiecy podmiot, jest doznanie niepokoju.

¹⁶ Leszek Gnoiński, op. cit., s. 535.

¹⁷ Magdalena Mateja, *Miłość i erotyzm w tekstach piosenek Grzegorza Ciechowskiego*, [w:] *Republika wrażeń. Grzegorz Ciechowski i Republika jako fenomen społeczno-kulturowy*, red. Marek Jeziński, Sosnowiec 2012, s. 141.

Zaznacza to już w pierwszych wersach tytułowej piosenki debiutanckiego albumu Steczkowskiej: „Dziewczyna szamana / Nie zazna nigdy snu”¹⁸. Obecność tego motywu stanowi kontynuację określonego sposobu pokazywania świata, inspirowaną między innymi, nawiązaniem do twórczości Franza Kafki. Jednak w wyniku transgresji podmiotu znaczenie symboliki snu ulega zmianie — zaczyna ona sygnalizować brak odwzajemnionego uczucia. Stąd pierwsze dwa wersy *Dziewczyny szamana* należy rozumieć jako swego rodzaju klątwę samotności. Podobnie dzieje się w utworze *Niekochani*, w którym bezsenność staje się podstawowym doświadczeniem tytułowych bohaterów:

Niekochani
Pragną snu.
Ich bezsenność
Dzieli kruk [*Niekochani*, DS].

To przekonanie zostaje wzmocnione przez charakterystyczne dla poetyki Ciechowskiego powtórzenie:

Niekochani czuwają,
Niekochani chcą spać,
Niekochani czuwają,
Niekochani chcą spać [*Niekochani*, DS].

Symbolika snu pojawia się także w piosence *Wrogu mój*. Utwór ma charakter monologu, podczas którego podmiot opisuje bezsenność jako stan niosący strach i całkowitą autodestrukcję:

Zimny nóż
Na szyi mej
Wciąż nie wiem jak
Mogłeś tu wejść

¹⁸ Grzegorz Ciechowski [Ewa Omernik], *Dziewczyna szamana*, tekst według płyty Justyny Steczkowskiej *Dziewczyna szamana*, Pomaton EMI, 1996. Dalej cytaty z utworów napisanych jako Ewa Omernik lokalizuję bezpośrednio w tekście, oznaczając je jedynie tytułem utworu i skrótem DS (w przypadku płyty *Naga*, Pomaton EMI, 1997 — N).

Czuję Twój strach
Oddech Twój
Myślisz, że śpię
Wrogu mój [*Wrogu mój*, DS].

Brak snu, o czym była mowa powyżej, oznacza u Ciechowskiego niepokój, a zatem wprowadzenie takiego motywu ma na celu rozpoznanie kondycji emocjonalnej podmiotu. W odróżnieniu od wczesnej, „republikańskiej” twórczości autora, jego funkcją nie jest kreowanie onirycznych klimatów kafkowskich, lecz eksponowanie sytuacji kobiety skazanej na samotność.

Bohaterka Ewy Omernik zostaje wyposażona w cechy takie cechy jak niezależność, namiętność, buntowniczość; wydaje się nawet przynależna do rzeczywistości pozaziemskiej:

Dziewczyna szamana
Nie posłucha Waszych słów
Rozpalone węgle
Ciągle chłoną z jego warg
Jak kapłanka diabła
Chce u stóp szamana spać [*Dziewczyna szamana*, DS].

Jej niepokój ma rozmaite przyczyny — przede wszystkim wynika z nieustannego balansowania na granicy światów i znaczeń słów. Niezwykle dramatycznym doświadczeniem bohaterki jest przekonanie o nieuchronności własnego przeznaczenia, sygnalizowane w tekstach za pomocą wykrzyknień:

Byle nie ja!
Byle nie z nim! [...]
Byle nie ja!
Byle nie Ty! [*Dziewczyna szamana*, DS],

a także ujawniające się w paradoksalnej refleksji: „To, co się stało / W ogóle się nie zdarza [*Czy to mi...*, DS].

Przeznaczenie kobiety jest także tematem utworu *Grawitacja* — jednego z najbardziej popularnych erotyków z płyty *Dziewczyna*

szamana, oryginalnego pod względem użytej w nim metafory. Otóż istniejąca pomiędzy kobietą a mężczyzną siła przyciągania przypomina w tekście Ciechowskiego naturalne prawo fizyczne — siły przyciągania ziemskiego. Ta metaforyczna „grawitacja” jest, według autora, przeznaczeniem kobiety — to moc, wobec której pozostaje ona całkowicie bezbronna:

Tak jak w stanie nieważkości,
Oddech Twój mnie w górę unosi,
Tylko tyle dzisiaj wiem
Leżysz obok, po to by mnie
Oddech Twój unosił w kosmos
A ja kocham ten stan
Niebo nade mną Ty obok mnie [Grawitacja, DS].

Podobnego rozpoznania kondycji kobiety dokonuje autor w utworze *Jeszcze nie, pająku*, opublikowanym na albumie *Naga*. Kobięca uległość wobec mężczyzny przypomina zaplątanie się w pajęczą nić:

Spójrz, jak złapałeś mnie
W niewidzialną sieć Twoich słów
Spójrz jak paraliżujesz mnie
Delikatnie sącząc jad do mych ust
Bronię się skrzydłami
Bo jeszcze chwilę chce bronić się [...] [*Jeszcze nie, pająku*, N].

Próby przeciwstawienia się przeznaczeniu nie trwają jednak długo. Kobieta nie ma wpływu na rządzące nią emocje i namiętności. Bohalterka dostrzega sprzeczność pomiędzy własnym ciałem a umysłem, co ujawnia się w dalszych wersach piosenki:

Moje dłonie już
Ciebie chcą
Moje ciało
Ciało chce
Ja tylko mówię:
Nie nie nie [*Jeszcze nie, pająku*, N].

Wątpliwości i emocje, które towarzyszyły podmiotowi wczesnych tekstów *Republiki* i *Obywatela G.C.*, dotyczyły odmiennej perspektywy patrzenia na rzeczywistość. Doświadczenie erotyki wiązało się z dominacją i leksyką militarną. Świat Ewy Omernik jest rozszerzeniem oraz uzupełnieniem kreacji dotychczasowego podmiotu o nowe, kobiece rozpoznanie świata. Zwróciła na to uwagę Magdalena Mateja, pisząc, że „koncepcja kobiecości, którą Grzegorz Ciechowski zaproponował jako autor tekstów piosenek wykonywanych przez Justynę Steczkowską, jest swoistym dopełnieniem obrazu męskości kreowanej na albumach *Republiki* i *Obywatela G.C.*”¹⁹. Ponadto warto zwrócić uwagę, że w twórczości Ewy Omernik zostaje odwrócone stereotypowe znaczenie pór roku. Wiosna nie jest czasem rozkwitu kobiecości i wdzięku — jest czasem umierania. Z kolei zima nie wiąże się z chłodem relacji międzyludzkich, jak w przypadku wczesnej twórczości Ciechowskiego. Najintensywniej ujawnia się to w piosence *Znikając*, w której pada stwierdzenie:

Znikając pytasz mnie
Co z Tobą się stanie
Bo wiosna to śmierć [...] [*Znikając* N].

Oryginalną metaforykę pór roku stosuje także artysta w piosence *Kici kici maj*, gdzie padają słowa: „Stoję naga w majowej samotni” [*Kici kici maj*, N]. W powszechnym rozumieniu wiosenny miesiąc maj kojarzy się z witalnością. U Ciechowskiego wprost przeciwnie — maj oznacza kruchość życia i ulotność czasu. Twórca wykorzystał brzmienie rzeczownika „maj”, zestawiając go na zasadzie paronomazji z czasownikiem „mija”. Dzięki temu zabiegowi oraz powtórzeniu uzyskał efekt przemijania:

Stoję naga w majowej samotni [...]
Mija w nas kolejna chwila
Mija w nas kolejna chwila
Mija w nas kolejna chwila [...]
Kici kici maj
Kici kici maj [*Kici kici maj*, N].

¹⁹ Magdalena Mateja, op. cit., s. 141.

Jak sygnalizowałam wcześniej, Ewa Omernik jest maską liryczną Ciechowskiego, mającą rysy kobiety. Transgresja autora rozszerza znaczenia dotychczasowych, charakterystycznych dla niego metafor, jednakże teksty Ewy Omernik zachowują inne właściwości stylistyczne, zwłaszcza w zakresie fonetycznego ukształtowania wypowiedzi, identyfikujące styl Ciechowskiego na każdym etapie jego twórczości. W piosenkach opublikowanych w 1996 i 1997 roku na płytach Justyny Steczkowskiej pojawiają się anaforyczne powtórzenia, między innymi w utworze *Za dużo wiesz*:

Zapomnij o mnie miły
Zapomnij mnie
Zapomnij o mnie miły
Zapomnij mnie [*Za dużo wiesz*, N].

czy w piosence *Dziewczyna szamana*:

Byle nie ja!
Byle nie Ty!
Byle nie ja!
Byle nie Ty! [*Dziewczyna szamana*, DS]

Charakterystyczne dla stylu Ciechowskiego są ponadto paralelizmy składniowe, użyte między innymi w utworze *Dziś Twój ślub*:

Życzę Ci by z Tobą był taki, jak był ze mną
Życzę Ci by kochał Cię, choć tak, jak kochał mnie
Życzę Ci, by budził Cię, szeptem w środku nocy [*Dziś Twój ślub*, DS]

Do fonetycznych środków stylistycznych, obecnych już w piosenkach z początku lat 80., a pojawiających się również w twórczości sygnowanej pseudonimem Ewy Omernik, należy także instrumentacja głoskowa. Autor stosuje ją między innymi w tekście piosenki *Tatuuj mnie*: „Tatuuj mnie / Wytatuuj na mnie swe imię [Tatuuj mnie, DS]. Transgresja podmiotu — ze sfery męskiej w żeńską — zmienia perspektywę diagnozowania kondycji jednostki w świecie przy równoczesnym zachowaniu stylistyki właściwej „republikańskiej” twórczości artysty. Warto również zwrócić uwagę na kompletność pomysłu artystycznego,

którą odznaczał się wykreowany przez Ciechowskiego świat. Zwracał na to uwagę sam artysta: „W rezultacie wyszła rzecz, która na pewno nie jest płytą piosenkarską. Według mnie ma czytelną oś artystyczną, która przechodzi przez bardzo różne piosenki”²⁰.

O autorskim i zaskakująco spójnym pomysłem na wizerunek sceniczny Justyny Steczkowskiej wspomina także gitarzysta Jacek Królik, współpracujący z artystą przy nagraniu płyt w 1996 roku:

Do dziś nie wszyscy o tym pamiętają, ale świat szamaństwa Justyny ulepił i wymyślił Grzegorz. Justyna była rzeczywiście osobą niezwykle oryginalną, z głową w chmurach, z niebanalnym podejściem do muzyki, ale bez oprawy i jego tekstów mogło powstać coś zupełnie innego. Tymi opowieściami o mytych duszach, o miłości, grawitacji zbudował Justynie cały świat. Sam schował się do kąta, zadowolony współkompozycją, a teksty pisała jakaś tajemnicza kobieta, która zastrzeża sobie anonimowość. Po sukcesie *Dziewczyny szamana* Ciechowski nie rościł sobie praw do jej scenicznego wizerunku²¹.

Nie będzie zatem nadinterpretacją stwierdzenie, że sukces medialny piosenek z debiutanckiej płyty Steczkowskiej wynikał z faktu, iż „Ciechowskiemu znów udało się wykreować niezwykle postać”²². Siła oddziaływania tworzonych kreacji artystycznych to bardzo istotna właściwość Ciechowskiego jako autora. Dotyczy to zarówno repertuaru, jak i wizerunku scenicznego zespołu Republika, Obywatela G.C., Grzegorza z Ciechowa oraz „dziewczyny szamana” — postaci, z którą odbiorcy identyfikowali wokalistkę Justynę Steczkowską na długo po zakończeniu współpracy z Ciechowskim.

20 Grzegorz Ciechowski nie ma strachu, wywiad z Grzegorzem Ciechowskim, rozm. Wiesław Królikowski, „Tylko Rock”, listopad 1996, s. 32.

21 Leszek Gnoiński, op. cit., s. 534.

22 Ibidem, s. 531.

Bibliografia

- Cieślak Jacek, *Kreacja*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 35.
- Gnoiński Leszek, *Republika. Nieustanne tango*, Warszawa 2016.
- Grzegorz Ciechowski. *Wspomnienie* — materiał audiowizualny wyprodukowany przez portal muzyczny www.cgm.pl [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=AkZXoYpzQrw> [dostęp: 05.05.2016].
- Maski. *Transgresje 4*, t. 1, wybór, oprac. i red. Maria Janion, Stanisław Rosiek, Gdańsk 1986.
- Mateja Magdalena, *Miłość i erotyzm w tekstach piosenek Grzegorza Ciechowskiego*, [w:] *Republika wrażeń. Grzegorz Ciechowski i Republika jako fenomen społeczno-kulturowy*, red. Marek Jeziński, Sosnowiec 2012, s. 135–145.
- Miller Marcin, *Obywatelu, co z Was za człowiek?* [on-line:] http://ciechowski.art.pl/wywiad_elle.html.
- Nietresta-Zatoń Agnieszka, *Powołani na bunt. Transgresje polskich poetów XIX wieku*, Kraków 2010.
- Osoby. Transgresje 3*, wybór, oprac. i red. Maria Janion, Stanisław Rosiek, Gdańsk 1984.
- Wieczór z Wampirem* — program telewizyjny zawierający wypowiedź Grzegorza Ciechowskiego, RTL7, 1998 [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=P2RGRh8XoTs> [01.11.2017].

Dyskografia

- Justyna Steczkowska, *Dziewczyna szamana*, Pomaton EMI, 1996.
- Justyna Steczkowska, *Naga*, Pomaton EMI, 1997.

Streszczenie

Artykuł prezentuje jedno z kilku artystycznych wcieleń lidera Republiki. Twórczość Ciechowskiego posługującego się żeńskim pseudonimem na potrzeby pracy z debiutującą w 1996 roku Justyną Steczkowską, stanowi interesującą przestrzeń analizy literaturoznawczej. Świat podmiotu Ewy Omernik, zachowujący dotychczasową, znaną ze wcześniejszych etapów twórczych autora stylistykę, zostaje uzupełniony o kobiece doświadczenie. Materiałem poddanym analizie są utwory opublikowane na płytach *Dziewczyna szamana* oraz *Naga*.

Słowa kluczowe: Grzegorz Ciechowski, transgresja, Ewa Omernik, podmiot, liryka maski, piosenka polska, *trade mark*

Summary

Transgressions in the work of Grzegorz Ciechowski – the world of Ewa Omernik

The article presents one of several artistic incarnations of the leader of the Republika, polish rock band. Grzegorz Ciechowski used a female pseudonym for the needs of a work with Justyna Steczkowska (debut on 1996). This is the interesting space of lithouristic analysis. The world of Ewa Omernik is a world complemented with feminine experience. The material analyzed is the works published on the album *Dziewczyna szamana* and *Naga*.

Key words: Grzegorz Ciechowski, transgression, lyrical subject, lyrics of the mask, polish song, *trade mark*, poetry

Twarz — maska — wizerunek
red. Katarzyna Bolęba-Bocheńska i Marta Błaszowska
Kraków 2018, s. 137–150

BARTOSZ KICIOR

Akademia Górniczo-Hutnicza im. Stanisława Staszica w Krakowie

Celebryci — perspektywa teoretyczna i status ontologiczny

Codziennie użytkowanie środków masowego przekazu sprawia, że jesteśmy otoczeni informacjami o ludziach „znanych”. Nadmiar tego typu wiadomości sprawia, że zaczynamy przechodzić obok nich obojętnie lub przyjmujemy je za coś naturalnego. Wystarczy otworzyć kolorowe czasopismo albo wejść na stronę któregoś z portali internetowych i dowiedzieć się, co ostatnio wydarzyło się w życiu ludzi znanych, co jedzą, jak ubrali się tydzień temu, jakie stosują metody odchudzania, ćwiczeń. Kim są ludzie, o których te wszystkie informacje są według mediów tak ważne dla odbiorców? To celebryci, gwiazdy kultury popularnej. Ich słowa mają większą wartość niż wypowiedzi szarego człowieka, docierają do mas za pośrednictwem mediów. Wydawcy, dziennikarze i producenci środków masowego przekazu chętnie korzystają z obecności i wypowiedzi znanych ludzi i ich sztucznie wytworzonego (najczęściej poprzez same media) autorytetu. Kiedyś bohaterowie podań, opowieści, władcy, herosi czy święci stanowili uosobienie porządkanych w społeczeństwie wzorców, dzisiaj rolę kształtowania wartości przejęły gwiazdy kultury popularnej. Jednak pojęcie to jest dość niejasne. Wiadomo, jak określić, kto jest władcą, ale określenie, kto jest celebrytą, nastęrcza trudności. Niełatwo również jednoznacznie powiedzieć, jaki wpływ wywierają komunikaty medialne związane z *celebrities* na odbiorców mediów

masowych. W końcu na analizę zasługuje to, dlaczego ci ostatni potrzebują sławnych ludzi przedstawianych w środkach masowego przekazu, czemu łakną informacji o nich oraz czy i z jakiego powodu traktują gwiazdy jak autorytety.

Status ontologiczny celebrities

Jak twierdzi Zygmunt Bauman, każda epoka ma swoich bohaterów i męczenników. W przeszłości zawdzięczali oni sławę swoim dokonaniom i dzięki temu mogli żyć przez wieki w pamięci następnych pokoleń¹. Na bazie ich czynów i opowieści o nich powstawały mity, a co najważniejsze — z żywotów postaci mitologicznych i historycznych bohaterów tworzono teksty parenetyczne — utwory moralizatorskie, dydaktyczne, które kreowały i utrwały w społeczeństwach wzory na podstawie autorytetu bohaterów. W dzisiejszych czasach, mimo że pamięć o niektórych bohaterach i mitach z przeszłości pozostała, pojawiły się nowe postacie wzorcotwórcze. Ich sława nie jest wynikiem bohaterskich dokonań czy śmierci w imię idei. Powody, dla których są powszechnie znani, nie odgrywają tak ważnej roli, jak rozgłos, będący nierzadko wynikiem przemyślanych działań samych gwiazd². Też są spoiwem społeczeństw³ i pomimo w większości przypadków epizodycznej sławy, kreują normy i wartości obowiązujące we współczesnej kulturze popularnej. Komunikaty z nimi związane — programy czy reklamy — tworzą nowe potrzeby⁴. W literaturze używa się pojęć „celebryta”, „gwiazda”, „gwiazda popkultury”, „gwiazda kultury popularnej” i „gwiazda kultury masowej” zamiennie. Dotyczą one jednak w większości przypadków tego samego zjawiska. Kim jest celebryta? Dlaczego postaci gwiazd, z pozoru nieistotne i będące sztucznym wytworem przemysłu kulturowego, są według mediów masowych i ich odbiorców tak ważne? Status „gwiazdy” został wymyślony,

1 Por. Zygmunt Bauman, *Celebrity*, [w:] *Bauman o popkulturze. Wypisy*, oprac. Mateusz Halawa, Paulina Wróbel, Warszawa 2008, s. 216–218.

2 Por. Magdalena Szpunar, *Kultura cyfrowego narcyzmu*, Kraków 2016, s. 10–11.

3 Por. Zygmunt Bauman, *Jane Fonda i nadmiar autorytetów*, [w:] *Bauman o popkulturze. Wypisy*, oprac. Mateusz Halawa, Paulina Wróbel, Warszawa 2008, s. 132–144.

4 Por. Magdalena Szpunar, *Kultura...*, s. 115–125.

a na pewno nie jest naturalny⁵. Kwestią wątpliwą pozostaje to, czy celebryci zostali nam narzuceni przez kulturę masową, czy może to odbiorcy ich potrzebowali. Opisując zjawisko kultury narcyzmu, Magdalena Szpunar przekonuje, że przyczyną pojawienia się celebrytów było jedno i drugie. Media masowe, chcąc dotrzeć jak najgłębiej do świadomości i emocji odbiorców, wykorzystują ich skłonności do podążania za trendami oraz to, że pragną oni medialnego obnażania się, wiedzy o sferze prywatnej znanych. Społeczeństwo jest zainteresowane nie tyle tym, co publiczne, ile upublicznieniem tego, co prywatne, intymne. Sami celebrities także pobudzają te mechanizmy i dążą do jak najczęstszego pojawiania się w przekazach medialnych ze względu na zaspokojenie swojej narcystycznej potrzeby medialnej widoczności⁶.

Samo zjawisko celebrities narodziło się około XVII wieku za sprawą londyńskich dandysów, o czym mówią ówczesne relacje. Później status „gwiazdy” zyskali za sprawą rozpowszechnienia kinematografii aktorzy filmowi z pierwszej połowy XX wieku. Za pierwszą wielką gwiazdę kina uznaje się Rudolfa Valentino. Gwałtowny wzrost jego sławy nastąpił w latach 20. XX stulecia. Wtedy zdawano sobie sprawę, że w świadomości publiczności aktor ten nie funkcjonował jako on sam, tylko jako przedstawiony, wymarzony i wyidealizowany obraz⁷. Czy w takim razie celebryta to człowiek, czy przedstawienie człowieka w umyśle odbiorcy, wyprodukowane przez media i podawane przez nich informacje? Odpowiedź na to pytanie jest jednym z pierwszych kroków do ujęcia zjawiska gwiazd popkultury w perspektywie teoretycznej i ontologicznej. W XXI wieku mamy do czynienia z tyloma celebrytami, iż nie sposób ich policzyć. Stają się oni ambasadorami popkultury.

Status ontologiczny popkulturowych gwiazd można rozpatrywać dwojako. Z jednej strony są to postacie „znane z tego, że są znane”. Istnieją jednak takie gwiazdy, które mają na swoim koncie dokonania muzyczne, filmowe (jak na przykład wspomniany Rudolf Valentino), lecz poprzez pewien mechanizm zostały przeniesione ze świata

5 Por. Wiesław Godzic, *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007, s. 38.

6 Por. Magdalena Szpunar, *Kultura...*, s. 51–55 i 78–79.

7 Por. *ibidem*, s. 35–40.

sztuki *sensu stricto* do show-biznesu i stali się celebrytami. W obu przypadkach występuje jeden wspólny element, kluczowy dla tego zjawiska: sława. Zygmunt Bauman przekonuje jednak, że nie jest to „sława”, ale „rozgłos”. Rozgraniczając te pojęcia tłumaczy on, iż rozgłos jest bardziej epizodyczny, czasowy, efemeryczny, płynny i elastyczny. Gwiazdy sportu czy politycy nie stają się automatycznie celebrytami, dopóki nie włączają się w mechanizmy show-biznesu i popkultury. Jest to dla nich jednak o wiele łatwiejsze niż dla zwykłego śmiertelnika, bo ich nazwisko i twarz pojawiają się w przekazach mediów masowych, a więc „posiadają” już „sławę”. Czas tylko na „rozgłos”. To za jego sprawą powstaje pochód gwiazd, które rodzą się i umierają dla świata medialno-plotkarskiego, tworząc tymczasowe kultury⁸.

Celebryci w mechanizmach mediów masowych

Nadmierną, nachalną wręcz widoczność medialną i stałą obecność w przekazach medialnych Magdalena Szpunar nazwała „hiperobecnością”⁹. Według autorki koncepcja widoczności medialnej zaproponowana przez Johna Thompsona zakłada, iż nie sposób obecnie istnieć „bez bycia widocznym, rozpoznawalnym i bezustannie obecnym”¹⁰. W dzisiejszym świecie media pełnią kluczową rolę i ważni są tylko ci ludzie, którzy się w nich pojawiają — im częściej, tym są ważniejsi. Wszyscy inni odchodzą na dalszy plan. Znamienne jest to, że przekazy medialne dotyczące gwiazd popkultury nie wymagają od odbiorcy krytycznego myślenia czy interpretacji. Chodzi tylko o częstotliwość pojawiania się informacji i jej istnienie. W ten sposób kreowani są celebryci — lepsi i ważniejsi niż zwykli ludzie¹¹. Marian Golka w krótkim, acz dosadnym fragmencie porusza kwestię gwiazd kultury popularnej w świetle zjawisk projekcji, identyfikacji i idealizacji świata przez media. Twierdzi, że kultura masowa wytwarza pożądanie wolności, miłości, sukcesu i szczęścia, tworząc za razem mit trwałości tych

8 Por. Zygmunt Bauman, *Celebrity*.

9 Por. Magdalena Szpunar, *Medialna widoczność jako emanacja hiperobecności*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2017, nr 3, s. 494–504.

10 Ibidem.

11 Por. ibidem.

wartości. Aby to zrobić, pisze Golka, „kultura masowa wykorzystuje gwiazdy, które wcześniej umiejętnie kreuje”¹² — media tworzą gwiazdy, które następnie są posłańcami, ambasadorami medialnych wzorów. Według autora gwiazdy zastąpiły autorytety, a nawet jeśli ktoś mimo wszystko chce być autorytetem, musi uprzednio stać się gwiazdą. Gwiazdy są też modelami do naśladowania i ideałami. To współcześni pół bogowie, pół ludzie. Golka nadmienia również, że w kulturze masowej pojawiają się ludzie popularni bez żadnych zasług — „znani z tego, że są znani” (nieco wyświechtane, acz celne hasło). Zauważa pewien mechanizm — z jednej strony celebryci w przeszłości, w życiu przedcelebryckim, byli zwykłymi ludźmi (Golka nazywa ich ludźmi „z podwórka”¹³). Po zdobyciu sławy wytwarzają wokół siebie aurę szacunku odbiorców ze względu na karierę i popularność. Media podłapują ten dualizm i przybliżają gwiazdy do odbiorcy, skracają dystans, pokazują „ludzką twarz” gwiazdorów, po to, by jednostka mogła jeszcze silniej się z nimi utożsamić¹⁴.

Wiesław Godzic również podkreśla dualizm postaci gwiazd, kreowanych na osoby bliskie, swojskie, przy jednoczesnym akcentowaniu ich charyzmy. Twierdzi, że celebryci istnieją w świecie niby-zjawisk, sztucznie wykreowanych zdarzeń, niemających właściwie żadnej wagi ani merytorycznej wartości, ale sztucznie upiękaszanych i uatrakcyjnianych po to, aby sprawić wrażenie ważnych¹⁵. Bohaterami tych wydarzeń są właśnie celebryci — powstałi na różnego rodzaju galach, przyjęciach, w programach telewizyjnych, medialnych *show*. Ludzie, których wizerunek jest upubliczniany i mocno popularyzowany. Sława takich postaci szybko się rozwija i równie szybko upada, rodzi się i znika, jeśli nie jest podtrzymywana (przeważnie celowymi) działaniami przyciągającymi uwagę mediów: wypowiedziami, często kontrowersyjnymi, wywiadami, komunikatami w mediach społecznościowych, upublicznianiem wydarzeń z życia prywatnego. Godzic wyróżnia skrótowo trzy drogi do osiągnięcia pozycji celebryty: przynależność

12 Marian Golka, *Socjologia kultury*, Warszawa 2007, s. 157.

13 Por. ibidem

14 Por. ibidem.

15 Por. Wiesław Godzic, *op. cit.*, s. 31–55.

(czyli urodzenie), uzyskanie sławy poprzez działania i talent oraz przypisanie (czyli otrzymanie statusu gwiazdy od mediów)¹⁶. Istnieje także rozwinięcie celebryty — „celetoid”. Ta kategoria odnosi się do formy celebryty (gwiazdy mediów), jaką jest celebryta stworzony i żyjący w środowisku tabloidów. Cechuje go głównie ekstremalnie krótki czas życia medialnego. Godzic porusza także aspekt religijny istnienia celebrytów, przywołuje zdanie wielu badaczy mediów, jakoby media były kościołem durkheimowskiego kultu indywidualności, a samo zjawisko *celebrities* — rodzajem nowej religii¹⁷. Wojciech Walczak w artykule *Dlaczego Elvis to jeszcze bóg, a Doda to już celebrytka?* skupia się na porównaniu zjawiska celebrytów do sfery religijnej i do przejścia nazwanego przez Maksa Webera „odczarowaniem świata”. W tym przypadku bogami są dawne gwiazdy, głównie z lat 50. i 60., których Walczak nazywa „tytanami”. Każdy z tytanów posiadał jakąś zdolność, która wybijała go ponad tłum — talent (Walczak zauważa, że już w antycznej kulturze ludzie tacy byli szczególnie cenieni).

Transgresję od gwiazd, które są sławne dzięki umiejętnościom i działalności artystycznej przed masową publicznością, do tych sławnych po prostu spotęgował przekaz internetowy. Według Walczaka część mediów masowych uprzedmiotowiła i spłyciła kulturę do tego stopnia, że popularność zaczęli zyskiwać celebryci, gwiazdki popkultury, czyli ludzie nieposiadający „boskiej iskry”, umiejętności czy chociażby cechujący się ekscentrycznym zachowaniem. Są po prostu wypromowani poprzez wszechobecną informację¹⁸.

Michał Janczewski wyróżnia kategorię celebryty powstałego w sieci, czyli „cewebryty”. „Rodzi” się on z podobnych powodów — chęci zyskania sławy, pozycji lidera, pieniędzy. Badacz opisuje też inny powód, dla którego ludzie chcą być sławni i podążać za sławnymi, posługując się teorią ewolucyjną. Instynkt podpowiada nam, że gwiazdy są najzdolniejszymi łowcami w stadzie, dlatego chcemy się do nich upodobnić. Występuje tu również zjawisko nazwane przez

16 Por. *ibidem*.

17 Por. *ibidem*, s. 31–185.

18 Por. Wojciech Walczak, *Dlaczego Elvis to jeszcze bóg, a Doda to już celebrytka?*, „Kultura Popularna” 2008, nr 3, s. 53–59.

Janczewskiego „sławoterapią” — współcześnie wiele osób (głównie nastolatków) w państwach kultury zachodniej jest pogrążonych w egzystencjonalnej niepewności, depresji i braku przynależności. Sława jest dla nich lekarstwem na problemy, a zostanie celebrytą staje się najprostszą drogą do jej zdobycia. W dobie Internetu to użytkownicy tworzą medialne treści, przez co możliwym jest pominięcie producentów wydawców, wielkich tytułów czy wielkich korporacji medialnych będących właścicielami i przez to zarządzających stacjami telewizyjnymi, rozgłośniami radiowymi, wydawnictwami prasowymi, które dotąd miały monopol na pełnienie funkcji *gatekeeperów*, i umieszczenie samego siebie w globalnym, masowym medium. Każdy może wytworzyć komunikat potencjalny zdolny dotrzeć do bardzo szerokiego grona odbiorców. Takie serwisy jak YouTube, w którym można umieszczać własne filmy, służą tym ludziom za narzędzie do autopromocji. W ten sposób powstają „mikrocelebryci” — stworzone oddolnie przez samych siebie gwiazdy, które później dopiero są przechwytywane (bądź nie) przez koncerty medialne. Oczywiście obowiązują tutaj wspomniane już zasady powstawania gwiazd. Najważniejszy jest wizerunek zwykłego chłopaka czy dziewczyny (jest to ich główną zaletą — Janczewski przekornie pisze o nich: „Znani z tego, że są nieznani”), którzy osiągnęli karierę dzięki internautom oglądającym ich dokonania¹⁹.

Celebryci przemycają elementy wytworów masowej kultury i jej wzorów do naszego życia, w zależności od tego, jak bardzo im ulegamy. Agnieszka Jeran twierdzi, że

celebryci, ich wizerunki i plotki na ich temat pozostają żywą i istotną częścią codziennego życia. Plotki w każdej społeczności stanowią ważny obszar spajania jej struktury i kultury, stając się źródłem wzorów zachowań, przyczynkiem do dyskusji o normach i wartościach, rozrywką czy wreszcie tematem codziennej komunikacji²⁰.

19 Por. Michał Janczewski, *CeWEBryci — sława w sieci*, Kraków 2011, *passim*.

20 Agnieszka Jeran, *Interpretacja dyskursywna obrazów celebrytów na polskich portalach plotkarskich*, [w:] *Homo interneticus? Etnograficzne wędrówki w głąb sieci*, red. Ewa A. Jagiełło, Paweł Schmidt, Lublin 2010, s. 21.

Jednym z powodów, dla którego istnieją gwiazdy kultury masowej, jest więc owo „spajanie” struktury i tworzenie wzorów postępowania. Marcin Czerwiński proponuje jednak pewien namysł nad statusem ontologicznym wzoru i nad rolą wzorów w zachowaniu dobra zbiorowego, jakim jest społeczeństwo. Co kryje się za stwierdzeniem, że gwiazdy popkultury tworzą we współczesnym świecie wzory i wskazują ścieżki, po których powinniśmy podążać w życiu? Po pierwsze wzory są powszechne i uniwersalne dla wszystkich, po drugie budują wartości, według których należy postępować i które zabraniają niektórych zachowań, chroniąc społeczeństwo przed dewiacjami²¹. W przypadku celebrytów wzory te przedstawiane są jako moda czy trend i są one w rzeczywistości silnym motorem społecznym. Dzieje się tak za sprawą mediów, które podając przekazy o modzie i trendach komunikują niejako, że jest to ważne dla odbiorcy i powinien on postępować według podanych zasad. W takim wypadku słusznym jest stwierdzenie zarówno Bauman, jak i Jeran o przejściu przez celebrytów roli bohaterów.

Element będący integralną częścią zjawiska jakim jest istnienie gwiazd popkultury, to środki masowego przekazu. Olivier Driessens, przywołując teorie Pierre’a Bourdieu o polach i kapitale społecznym, porównuje sławę do zasobu²². Ten szczególny zasób jednostki mogą zdobyć pojawiając się w przekazach medialnych. Media rozpowszechniają, dzięki technikom masowej komunikacji, informacje o gwiazdach. Dotarcie do odbiorcy globalnego, łamiące bariery czasu i przestrzeni, stwarza możliwość wykreowania celebryty i mody z nim związanej. Relacja pomiędzy takim celebrytą a mediami przypomina relację dziecko–rodzic i niewolnik–pan. Biorąc pod uwagę fakt przemysłowego charakteru pojawiania się nowych gwiazd i łatwość, z jaką można się takową stać, nazwałbym ten proces „produkcją”. Media stają się fabrykami, a celebryci ich produktem wprowadzanym

21 Por. Marcin Czerwiński, *Kultura i jej badanie*, Wrocław 1985, s. 132–144.

22 Por. Olivier Driessens, *Celebrity capital: redefining celebrity using field theory*, „Theory and Society” 2013, No. 42 (5), s. 543–560; także Pierre Bourdieu, *The Forms of Capital*, [w:] *Handbook of Sociology and Research for Sociology of Education*, ed. John Richardson, New York 1986, s. 241–258.

następnie w machinę kultury popularnej i sprzedawanym. Najważniejszym więc aspektem, który konstytuuje celebrytę, jest częstotliwość pojawiania się w przekazach medialnych. Początkowo jest ona niska, z czasem wzrasta, by znowu się zmniejszyć. W szczytowym momencie gwiazdy największego formatu pojawiają się niemalże na każdym kroku, aż w pewnym momencie zanikają (choć ta ostatnia faza jest opcjonalna, istnieją gwiazdy, który jeszcze nie „zgasły” i trudno w tym momencie stwierdzić z całą pewnością, czy je to czeka). Życie osoby fizycznej będącej gwiazdą czasem przerywa tragiczna, nagła śmierć, która paradoksalnie — co łatwo zaobserwować — przynosi jeszcze większą sławę. Przykłady celebrytów, którzy zmarli w blasku chwały, pokazują wyraźnie, że obraz osoby znanej, często mitologizowany²³ żyje oddzielony od jej samej, nadaje się mu status osobnego istnienia, właśnie dzięki mediom. O takiej osobie zawsze mówi się dobrze, przybliża jej ludzki wizerunek, a odbiorcy mediów wysyłają (obecnie najczęściej za pośrednictwem mediów elektronicznych) komunikaty nacechowane bardzo emocjonalnie — jak gdyby znali danego celebrytę osobiście — wyrażając swoją żalobę.

Kanały przekazu i narzędzia medialne używane do tworzenia celebrytów można odnaleźć w wielu rodzajach mediów. W prasie, najstarszym medium masowym, wytworzył się podgatunek kobiecy i plotkarski (również adresowany głównie do kobiet). Pierwszy z tych dwóch skupia się raczej na poradach i legitymizacji społecznej praktycznej wiedzy wśród czytelników. Niejednokrotnie czyni to za pomocą autorytetu gwiazd show-biznesu, wychodząc w swoim przekazie z założenia, że skoro one stosują na przykład daną dietę to musi ona być skuteczna. Prasa plotkarska kładzie nacisk wyłącznie na celebrytów, opisuje ich życie, ostatnie wydarzenia, plotki na ich temat, podtrzymuje dyskurs o gwiazdach wśród szerokiej publiczności, zapewniając im sławę, rozgłos i utrzymując ich status gwiazdy²⁴. W telewizji powstają kanały tematyczne, które traktują

23 Maciej Twardowski, *Rytuał kultury masowej, czyli deifikacja idoli* [on-line:] <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6322> [dostęp: 14.04.2018].

24 Por. Magdalena Wojdyła, *Tabloidy w badaniach medioznawczych*, „Oblicza Komunikacji” 2011, nr 4, s. 9–32.

o masowych idolach i ich życiu. Ale gwiazdy pojawiają się nie tylko w poświęconych specjalnie dla tego celu kanałach. W *celebrities talk shows* (programy *talk show* z celebrytami²⁵) goszczą znani ludzie, którzy opowiadają o swoim życiu, pasjach, przygodach, poglądach. Ich opowieść staje się ważnym w przekonaniu mediów przekazem, a co za tym idzie: przekonania takiego nabiera publiczność. Pojawiają się dwa niepokojące zjawiska dotyczące medialnych dyskursów i wypowiedzi o charakterze eksperckim. Po pierwsze media masowe forsują wśród odbiorców celebrytów-ekspertów. Ludzie niemający o czymś pojęcia ani niebędący odpowiednio doświadczeni czy wykształceni w danym obszarze wypowiadają się na tematy z nim związane. Przedstawiciele świata gwiazd zasiadają także w jury różnego rodzaju *talent shows*²⁶. Media lansują wizerunek ekspertów-celebrytów, czyli przedstawicieli świata nauki, dziennikarzy, sportowców (czy nawet częścię byłych sportowców), podróżników, polityków, którzy wybierani są z wąskiego grona sprawdzonych i rozpoznawalnych nawet wśród masowej publiczności nazwisk. Taki ekspert musi zgodnie z modelem funkcjonowania kultury popularnej być trywialny w swoich wypowiedziach, zrozumiały dla przeciętnego odbiorcy i grać głównie formą, przyjmując akademicki ton (niektórzy uczestnicy środowisk naukowych skrzętnie to wykorzystują, gdyż w nowych realiach medialna obecność jest dla nich opłacalna)²⁷. Najbardziej rozwiniętym stadium „medium celebryckiego” są internetowe portale plotkarskie.

25 Por. Grzegorz Ptaszek, *Talk show. Szczerokość na ekranie?*, Warszawa 2007, s. 28–35.

26 Wynika to zarówno z potrzeb obecności medialnej jednostek narcystycznych (por. Magdalena Szpunar, *Kultura...*, Kraków 2016, s. 29), ale także z przekonania samych mediów o tym, że odbiorcy koniecznie potrzebują kogoś sławnego, aby mówił im, czy coś jest dobre, czy nie. Nawet jeśli sam zainteresowany przyznaje otwarcie, że nie ma o tym pojęcia — przykładem Zbigniew Wodecki, który w wywiadach nie ukrywał, iż nie jest ekspertem w tańcu i było mu niezręcznie występować w roli autorytetu w *Tańcu z Gwiazdami* (por. *Chcieli ze mnie zrobić gwiazdę niemieckiego popu*, „Gazeta Olsztyńska” [on-line:] <http://gazetaolsztyńska.pl/180378,Wodecki-Chcieli-ze-mnie-zrobic-gwiazde-niemieckiego-popu.html#ixzz5CjdQ8F5W> [dostęp: 28.09.2018])

27 Por. Magdalena Szpunar, *Mediatyzacja nauki. O roli naukowców w epoce paleo- i neo-telewizji*, „Zarządzanie w Kulturze” 2015, z. 3, s. 293–301.

Według badań Megapanel/PBI Gemius tylko 10 największych polskojęzycznych portali plotkarskich generuje w ciągu miesiąca ruch na poziomie ponad 28 milionów realnych użytkowników (*real users*²⁸)²⁹.

Wnioski

W kontekście poruszonych przeze mnie teorii i postulatów gwiazda popkultury to osoba znana w danym kręgu społecznym. Krąg ten może mieć wymiar lokalny, regionalny, krajowy czy międzynarodowy — wszystko zależy od tego, w mediach o jakim zasięgu się pojawia, ponieważ to one konstytuują kogoś jako gwiazdę. Musi występować często i regularnie w przekazach stacji telewizyjnych czy portali. Niektóre z telewizji, portali czy czasopism są nawet ukierunkowane na przedstawianie takich osób, a przekazy dotyczą najczęściej prywatnego i intymnego życia wspomnianych osób. Komunikaty tego rodzaju utrwalają w odbiorcy wizerunek danej gwiazdy, nadają osobowość medialną.

Bez odbiorcy nie ma gwiazdy. Co ciekawe, jak postuluje Wiesław Godzic, celebryta istnieje aż w trzech wymiarach: fizycznym, medialnym (w komunikatach przekazywanych przez media) i w świadomości odbiorców³⁰. Są przypadki, w których w każdym wymiarze celebryta posiada inne cechy i w każdym istnieje jako osobny byt. Nawet po śmierci fizycznej funkcjonuje nadal w mediach i w umysłach ich odbiorców jako projekcja samego siebie. I odwrotnie: może zniknąć z przekazów medialnych i tym samym (choć nie zawsze) ze świadomości mas, by wieść życie „realne” bez medialnego szumu albo dlatego że dziennikarze, producenci i wydawcy stracili zainteresowanie

28 Pojęcie wprowadzone przez firmę Gemius w celu określenia rzeczywistej liczby odbiorców danego medium — jeden realny użytkownik to jeden odbiorca, niezależnie od tego, ile razy odwiedzi dane medium i czy stosuje blokady przed śledzeniem odwiedzonych przez niego stron (por. *Unikalny użytkownik vs. Realny użytkownik*, „semahead.pl”, źródło: <https://semahead.pl/blog/unikalny-uzytownik-vs-realny-uzytownik-html.html>).

29 Wyniki badań w: *Pudelek.pl przed Plotek.pl i Plejada.pl. W górę Jastrzabpost, w dół Kozaczek (TOP 10 serwisów plotkarskich)*, „Wirtualne Media” [on-line: <https://www.wirtualnemedia.pl/arttykul/pudelek-pl-przed-plotek-pl-i-plejada-pl-w-gore-jastrzabpost-w-dol-kozaczek-top10-serwisow-plotkarskich>] [dostęp: 28.09.2018].

30 Por. Wiesław Godzic, op. cit., s. 55–94; 351–405.

tą konkretną postacią, przestała być ona dla nich atrakcyjna. To ostatnie oznacza dla celebryty utratę cennego zasobu, jakim jest sława (czy też, posługując się nomenklaturą zaproponowaną przez Zygmunta Baumana, „rozgłos”). A to nic innego, jak kapitał społeczny, wymierny na pieniądze, kontakty czy nawet samospełnienie, zaspokojenie swojej potrzeby uznania (choć niektórzy woleliby powiedzieć o zaspokojeniu próżności). Z drugiej strony odbiorcy mediów potrzebują celebrytów jako nowych wzorców. To narzucony przez media nowy mechanizm kreowania zasad i wartości. To autorytet, nowi bohaterowie, współcześni herosi. Całkiem trafnym jest też stwierdzenie, że ludzie potrzebują wiadomości o innych, znanych ludziach. Tak po prostu, jako niewymagającego tematu do rozmów.

Bibliografia

- Bauman Zygmunt, *Jane Fonda i nadmiar autorytetów*, [w:] *Bauman o popkulturze. Wypisy*, oprac. Mateusz Halawa, Paulina Wróbel, Warszawa 2008, s. 132–144.
- Bauman Zygmunt, *Celebrity*, [w:] *Bauman o popkulturze. Wypisy*, oprac. Mateusz Halawa, Paulina Wróbel, Warszawa 2008, 216–219.
- Bourdieu Pierre, *The Forms of Capital*, [w:] *Handbook of Sociology and Research for Sociology of Education*, ed. John Richardson, New York 1986, s. 241–258.
- Czerwiński Marcin, *Kultura i jej badanie*, Wrocław 1985.
- Driessens Oliver, *Celebrity capital: redefining celebrity using field theory*, „Theory and Society” 2013, No. 42 (5), s. 543–560.
- Godzic Wiesław, *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Warszawa 2007.
- Golka Marian, *Socjologia kultury*, Warszawa 2007.
- Janczewski Michał, *CeWEBryci — sława w sieci*, Kraków 2011.
- Jeran Agnieszka, *Interpretacja dyskursywna obrazów celebrytów na polskich portalach plotkarskich*, [w:] *Homo interneticus? Etnograficzne wędrówki w głąb sieci*, red. Ewa A. Jagiełło, Paweł Schmidt, Lublin 2010, s. 21–34.
- Ptaszek Grzegorz, *Talk show. Szczerść na ekranie?*, Warszawa 2007.
- Szpunar Magdalena, *Kultura cyfrowego narcyzmu*, Kraków 2016.
- Szpunar Magdalena, *Medialna widoczność jako emanacja hiperobecności*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2017, nr 3, s. 494–504.

- Serwisy plotkarskie: Plotek.pl, Party.pl i Hotplota mocno w górę, Pudelek.pl przyciąga najbardziej* (TOP 10), „Wirtualne Media” [on-line:] <https://www.wirtualne-media.pl/artukul/serwisy-plotkarskie-plotek-pl-party-pl-i-hotplota-mocno-w-gore-pudelek-pl-przyciaga-najbardziej-top-10> [dostęp: 30.08.2018].
- Szpunar Magdalena, *Mediatyzacja nauki. O roli naukowców w epoce paleo- i neo-telewizji*, „Zarządzanie w Kulturze” 2015, z. 3, s. 293–301.
- Twardowski Maciej, *Rytuał kultury masowej, czyli deifikacja idoli* [on-line:] <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6322> [dostęp: 14.04.2018].
- Unikalny użytkownik vs. Realny użytkownik, semahead.pl [on-line:] <https://semahead.pl/blog/unikalny-uzytownik-vs-realny-uzytownik-html.html> [dostęp: 28.09.2018]
- Wojdyła Magdalena, *Tabloidy w badaniach medioznawczych*, „Oblicza Komunikacji” 2011, nr 4, s. 9–32.
- Walczak Wojciech, *Dlaczego Elvis to jeszcze bóg, a Doda to już celebrytka?*, „Kultura Popularna” 2008, nr 3, s. 53–59.

Streszczenie

Tekst jest próbą przedstawienia spójnego obrazu zjawiska celebrytów w perspektywie teoretycznej na podstawie zagregowanych rozważań innych autorów, własnej interpretacji tychże, a także własnych obserwacji. W obecnej rzeczywistości medialnej gwiazdy popkultury są jednocześnie przedmiotem przekazu o silnym nacechowaniu emocjonalnym jak i źródłem wielu komunikatów. Zrozumienie tych zjawisk jest istotne w kontekście pojmowania współczesnej kultury popularnej oraz zmieniających się mediów. **Słowa kluczowe:** celebryci, gwiazdy kultury popularnej, kultura masowa, popkultura, autorytety, media masowe, nowe media.

Summary

Celebrities – Theoretical Perspective and Ontological Status

This text is an attempt to portray coherent image of celebrities phenomenon in theoretical perspective based on aggregated ideas of other authors, personal interpretation and observation. In nowadays mass media reality popculture stars are the subject of strong emotional communication as well as the source of many messages. Understanding of these phenomena is crucial in context of understanding contemporary popular culture and dynamic media.

Key words: celebrities, popular culture stars, mass culture, pop culture, authorities, mass media, new media.

Indeks osób

- Achebe Chinua (właśc. Albert Chinualumogu Achebe) 53, 56
Adichie Chimamanda Ngozi 58
Aleksandrowicz Jerzy Witold 90
Ariès Philippe 22, 23, 32
Arnaud Allain 121
- Bâ Amadou Hampâté 56
Bączalski Seweryn 15, 32
Badinter Elisabeth 43, 44
Bąkowska Eligia 23
Baldwin James Mark 89
Balzac Honoré de 45, 46
Barthes Roland 67, 68
Bartosz Agata 45
Bator Joanna 73, 90
Baudelaire Charles Pierre 38, 43, 47
Bauman Zygmunt 85, 138, 140, 144, 148
Berin Barnet N. 25, 26
Beti Mongo (właśc. Alexandre Biyidi Awala) 56
Bhabha Homi K. 55
Białoszewski Miron 67–83
Binczycka Elżbieta 61
Bocheński Tomasz P. 7, 104, 105, 106
- Boulle Charles André 38
Bourdieu Pierre 144
Browarny Wojciech 74
Brumell Beau (właśc. George Bryan) 35
Bruni Flavia 17
Bryndza-Stabro Stanisław 114
Bugul Ken (właśc. Mariétou Mbaye) 59
Bulwerapt John 42
Burkot Stanisław 70
Burzyńska Anna 68
Butler Judith 41, 45, 69, 73
- Camus Albert 48
Carlyle Thomas 37, 38
Castiglione Baldassare 41
Chałupnik Agata 7
Chełstowski Bogdan 85
Ciechowski Grzegorz (pseud. Ewa Omernik, Grzegorz z Ciechowa, Obywatel G.C.) 121–133
Cieślak Jacek 126
Cioran Emil M. 106, 111, 117
Connor Dilece 26
Couto Mia (właśc. António Emílio Leite Couto) 62

- Cummins Neil 25
 Cybińska Edyta 15
 Czapliński Przemysław 45
 Czerwiński Marcin 74, 144
 Czubek Jan 16
- Dąbrowski Mieczysław 41
 Delgas Alicja 108
 Delsarte François Alexandre
 Nicolas Chéri 45, 46
 Dobrogoszcz Tomasz 55
 Driessens Olivier 144
 Drwięga Marek 90
 Dybel Paweł 69, 70, 73, 78, 79, 80, 90
 Dyck Aanton van 43
- Efoui Kossi 62
 Embry Karen 87
 Emerson Ralph Waldo 37
 Estreicher Karol 17
 Excoffon-Lafarge Gisele 121
- Fall Aminata Sow 59
 Fanon Frantz Omar 53, 54, 55, 58, 62
 Fink Bruce 88
 Fleischer Michael 10, 11
 Foucault Michel
 (właśc. Paul Michel Foucault) 41
 Freud Sigmund 72, 93
- Gackowski Tomasz 10
 Gajda Krzysztof 104, 105, 107, 108, 113,
 116
 Gąsiorek Stanisław z Bochnie,
 zw. Kleryką 18
 Gawliński Stanisław 103
 Głowiński Michał 76
 Gnoiński Leszek 125, 127, 133
 Godzic Wiesław 139, 141, 147
 Golka Marian 141
 Gombrowicz Witold 70, 106
 Gorczyca Barbara 90
- Gorer Geoffrey 23
 Grajewski Wincenty 75
 Gren Anna 59
 Gretkowska Manuela 110
 Grzegorz z Ciechowa ☞ Ciechowski
 Grzegorz
 Grześkowiak Radosław 16
 Guze Joanna 38, 48
 Gyasi Yaa 56, 57, 58
- Halawa Mateusz 138
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 58
 Hinde Andrew 26
 Hoby Thomas 41
- Jagiello Ewa A. 144
 Jagielski Wojciech 125, 126
 Janczewski Michał 142, 143
 Janion Maria 121
 Jan Paweł II, papież
 (właśc. Karol Wojtyła) 110
 Jaruzelski Wojciech 110
 Jarymowicz Maria 7
 Jaškowiak Jacek 107
 Jawłowska Aldona 85
 Jeran Agnieszka 143, 144
 Jeziński Marek 127
 Jonze Spike 12
 Jusiak Janusz 67
- Kabaj Piotr 123
 Kaczmarska Patrycja ☞ Volny Patrycja
 Kaczmarski Jacek 103–119
 Kafka Franz 128
 Kardyś-Kaczmarska Inka 115
 Karol I Stuart, król Anglii i Szkocji 43
 Kerényi Karl 7, 9
 Kesteloot Lilian 54, 59
 Kiliańczyk-Zięba Justyna 17, 18
 King Thomas 39, 40, 41, 42, 43, 44, 62
 Köhler Wolfgang 89, 90
 Kolankiewicz Leszek 7, 70
- Kopec Tomasz 124, 125
 Kourouma Ahmadou 55
 Kowalska Małgorzata 8, 76
 Krasuska Karolina 69
 Kristeva Julia 67, 73, 83
 Królik Jacek 133
 Królikowski Wiesław 133
 Kryczyńska-Pham Anna 7
 Kubera Jacek 86
 Kunz Tomasz 73
- Lacan Jacques-Marie-Émile 69, 71, 72,
 79, 88–91, 95, 98, 100
 Łączyński Marcin 10
 Laferrière Dany (właśc. Windsor
 Klébert Laferrière) 60, 62
 Lang Hermann 91
 Laplanche Jean 90
 Łata Marek 41
 Lauro Sarah Juliet 87
 Legeżyńska Anna 76
 Lejeune Philippe 74, 103
 Lem Stanisław 85, 96
 Levinas Emmanuel 8
 Lopès Henri 60
- Łapiński Zdzisław 76
 Łoziński Jerzy 53
- Mabanckou Alain 54, 56, 60, 61, 62
 Maciejowski Waclaw Aleksander 31, 32
 MacKaye James Morrison Steele 45
 Maertens Jean-Thierry 9
 Makiełło-Jarża Grażyna 10
 Maran René 53
 Margański Janusz 98
 Markowski Michał Paweł 68, 71
 Martin Christopher 26
 Mateja Magdalena 127, 131
 Mbembe Achille 54
 Meisel Perry 67
 Merleau-Ponty Maurice 76
- Meyer Moe 40, 45, 46
 Miano Léonora 56, 57, 58
 Migasiński Jacek 76
 Miller Marek 122
 Miłosz Czesław 74, 112, 114
 Mizerka Anna 45
 Mizińska Jadwiga 67
 Modzelewska Ewa 90
 Morrison Toni (właśc. Chloe Anthony
 Wofford-Morrison) 61
 Mroczkowska-Brand Katarzyna 57, 58
- Ndiaye Christiane 54, 56, 59
 Nietresta-Zatoń Agnieszka 121, 122
- Obywatel G.C. ☞ Ciechowski
 Grzegorz
 Okulicz-Kozaryn Radosław 48
 Omernik Ewa ☞ Ciechowski Grzegorz
 Ouologuem Yambo 55, 56
 Oyono Ferdinand Léopold 56
- Paleczny Tadeusz 121
 Paliński Paweł 85–100
 Palliser David M. 26
 Panek Jennifer 30
 Pennington Harper 47
 Petrycka Grażyna 107
 Petrycki Jacek 107, 108
 Pettegree Andrew 17
 Pilch Jerzy 107, 110, 111
 Piszczatowski Paweł 91
 Pług Adam 35, 36, 37
 Polak Marcin 88, 89, 95
 Pontalis Jean-Bertrand 90
 Poprawa Adam 74
 Pruszczyński Robert 41
 Przetacznikowa Maria 10
 Przewłocki Grzegorz 43
 Ptaszek Grzegorz 146
 Rembowska-Pluciennik Magdalena 92
 Reszke Robert 93

Richardson John 144
 Richards Sandra 61
 Ricœur Paul 85
 Romero George Andrew 86
 Ronikier Michał 57
 Rosiek Stanisław 121
 Ryan Johansson Sheila 25, 26

Salhi Kamal 59
 Schmidt Paweł 144
 Sidorek Janusz 7, 92
 Sieradzki Ignacy 23
 Smolar Eugeniusz 107
 Smolar Nina 107
 Sobolczyk Piotr 75
 Sobolewska Anna 78, 81
 Sobolewski Tadeusz 71, 75
 Soliński Leszek (Le.) 71, 72, 75
 Soyinka Wole 63
 Stabro Stanisław ☞ Bryndza-Stabro Stanisław
 Stańczakowa Jadwiga 75
 Staniszewski Andrzej 17
 Steczkowska Justyna 123–133
 Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 78
 Strelau Jan 7
 Stronias Wojciech 108
 Szostkiewicz Adam 107
 Szpunar Magdalena 138, 139, 140, 146, 147

Talewicz-Kwiatkowska Joanna 121
 Thomas Dominic 60, 63

Thompson Chantal 59
 Thompson John 140
 Tolak Jerzy 123, 125
 Toulalan Sarah 29, 30
 Traczyk Michał 116
 Twardowski Maciej 145

Valentino Rudolf (właśc. Rodolfo Alfonso Raffaello Piero Filiberto Guglielmi di Valentina d'Antognuolla) 139, 140
 Volny Patrycja 104, 106

Walczak Wojciech 142
 Waldenfels Bernhard 8, 92
 Weber Max 142
 Wilde Oscar Fingal O'Flahertie Wills 45, 47
 Wittlin Józef 106, 112
 Wodecki Zbigniew 146
 Wojciechowska Ewa 90
 Wojdyła Magdalena 146
 Wojtyła Karol ☞ Jan Paweł II, papież
 Wright Colin 11
 Wróbel Józef 121
 Wróbel Paulina 138

Zabiełło Dagmara 107
 Zabiełło Mirosław 105, 107, 113
 Załuski Piotr 115, 116
 Zibert Mark 12
 Zieniewicz Andrzej 75

Žižek Slavoj 73, 90, 97, 98

Wydanie pierwsze, opublikowane we wrześniu 2018 roku w referencyjnej wersji cyfrowej oraz alternatywnej wersji kodeksowej (w nakładzie 100 egzemplarzy) przez pracownię i wydawnictwo WIELE KROPEK. Układ typograficzny zaprojektował Tomasz P. Bocheński. Monografię zredagowały naukowo Katarzyna Bołęba-Bocheńska i Marta Błaszowska. Redakcję językową przeprowadzili Marta Błaszowska, Maciej Nawrocki i Tomasz P. Bocheński. Złożono w pracowni WIELE KROPEK w programie Adobe® InDesign® CC krojami Lato (projektu Łukasza Dziedzica) oraz Bona Nova (projektu Andrzeja Heidricha, w opracowaniu Mateusza Machalskiego z zespołem). Okładkę opracował Tomasz P. Bocheński.