

# **Kultura w ponowoczesnym społeczeństwie. Wybrane zagadnienia**

**Redakcja naukowa**

**dr Justyna Sulejewska**

**© Copyright by Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu**

Poznań 2019

**ISBN:** 978-83-65599-23-0

**Redakcja naukowa:** dr Justyna Sulejewska

**Recenzja:** dr Dorota Sipińska

**Redakcja językowa:** Mikołaj Wieczór

**Redakcja techniczna:** Karolina Krygier, Dawid Rożnowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
ul. Wieniawskiego 1, 61-712 Poznań  
publikat@amu.edu.pl  
wyd. 1, format B5, ark. wyd. 11

## SPIS TREŚCI

### CZEŚĆ I: KULTURA 2049. FUTURYSTYCZNE UJĘCIE RZECZYWISTOŚCI

<b>Słowo wstępne</b> .....	5
Agnieszka Kiejziewicz	
<i>Robotic Art</i> . Między afirmacją postępu a strachem przed innym .....	8
Marek Słupczewski	
Społeczne i technologiczne założenia cywilizacji wykreowanej w <i>Kongresie Futurologicznym</i> autorstwa Stanisława Lema .....	26
Julia Śliwińska	
<i>Singularity</i> według Raya Kurzweila – szanse, zagrożenia, nowe perspektywy .....	41
Marzena Dobosz	
Kultura masowa a zjawisko dehumanizacji grup społecznych .....	56

### CZEŚĆ II: OBRAZ, DŹWIĘK, RUCH I PRZESTRZEŃ. SCENICZNE OBLICZE KULTURY

Katarzyna Kujawska-Murphy	
Redefinicja przestrzeni – przemiana miejsca w stan umysłu .....	71
Natalia Rosicka, Paweł Grobelny	
Sugestia zapachów. Filmowe środki wyrazu wobec słowa pisanego na podstawie <i>Pachnidła</i> Toma Tykwer'a oraz <i>Kwiatów zła</i> Charlesa Baudelaire'a .....	84
Jakub Kłeczek	

Utopia teatralna w Hellerau sto lat później – sztuki performatywne według trans-media-akademie.....	101
Klaudia Rybarczyk	
„Każdy ma takiego demona, na jakiego zasłużył”. Kreacje alkoholika w polskich filmach .....	120
Tadeusz Koczanowicz	
Dylematy postępu. Dialektyka poskromienia natury w <i>Locie przez ocean</i> i <i>Badeńskim moralitecie o zgodzie</i> Bertolta Brechta.....	146

### **CZĘŚĆ III: MASOWE ZJAWISKA SPOŁECZNE W KULTURZE**

Marta Cyuńczyk	
<i>Tęcza</i> Julity Wójcik jako przykład oddziaływania wizerunków według teorii Davida Freedberga .....	182
Agnieszka Wojtukiewicz	
Moda W XXI wieku — sztuka czy biznes? .....	198
Marta Pryka, Joanna Frydel	
Norwegia po 22 lipca 2011 r. ....	215
Dagmara Świerkowska	
Pielewinowskie pokolenie <i>homo sapiens</i> – rosyjska antyutopia .....	232

### **CZĘŚĆ IV: NA STYKU TEORII KULTURY**

Marcin Słowiński	
Aktualizacja percepcji .....	246
Mateusz Tofilski	
Neurofilozofia jako projekt nauki o mózgu .....	258
Michał Wieczorkowski	
Karla Löwitha krytyka filozofii dziejów .....	276
<b>Informacje o autorach</b> .....	291

## Słowo wstępne

O ile świtu epoki ponowoczesnej możemy doszukiwać się w drugiej połowie XX wieku, to nic nie wskazuje na to, aby miał wkrótce nastąpić jej zmierzch. Przeobrażająca się rzeczywistość dostarcza coraz to nowych zjawisk z zakresu sztuki czy socjologii, poświadczających konieczność rozwoju badań nad ponowoczesną teorią społeczeństwa. Metody analizy i diagnozy wypracowane przez przedstawicieli klasycznej refleksji postmodernistycznej z lat 70. i 80. – dotyczące m.in. przenikania sztuki wysokiej i sztuki niskiej, zacierania granic gatunkowych i formalnych bądź afirmacji inności i tego, co wieloznaczne – stanowią naturalny punkt wyjścia dla współczesnych badaczy, jednakże uzupełniane o nowe konteksty i spostrzeżenia. Zawarte w niniejszej publikacji teksty przedstawicielek i przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych pozwalają uzyskać wyobrażenie nie tylko o obrazie ówczesnej kultury, ale przede wszystkim o charakterze problemów, które inspirują młodych badaczy do podjęcia naukowych rozważań.

Rozdział *Kultura 2049. Futurystyczne ujęcie rzeczywistości* zawiera artykuły skoncentrowane wokół zagrożeń, jakie przynieść może człowiekowi współczesna kultura, coraz silniej formowana przez nowe technologie. Przedmiotem refleksji autorów staje się zatem udział sztucznej inteligencji w działaniach artystycznych (Agnieszka Kiejziewicz), proroczość koncepcji przedstawionych w twórczości Stanisława Lema (Marek Słupczewski), wpływ postępu technicznego na rozwój cywilizacyjny i definiowanie granic człowieczeństwa (Julia Śliwińska) czy udział nowych mediów w kształtowaniu relacji międzyludzkich (Marzena Dobosz). Problematyka pierwszej części tekstów wydaje się filozoficznie bliska krytycznej ocenie współczesności, której słynnym przedstawicielem był chociażby Jean Baudrillard.

Punktem wspólnym artykułów składających się na część drugą, *Obraz, dźwięk, ruch i przestrzeń. Sceniczne oblicze kultury*, jest przestrzeń. Jednak jej odbiór, definiowanie, konstruowanie zmienia się w zależności od medialnego kontekstu: czy interpretacji podlegają rzeźby (Katarzyna Kujawska-Murphy), sztuka performatywna (Jakub Kłeczek), dzieła filmowe (Klaudia Rybarczyk) lub słuchowisko (Tadeusz Koczanowicz).

Niejednorodność stanowi jedną z bardziej specyficznych cech kultury ponowoczesnej, objawiająca się pod różnymi postaciami – od eklektycznej budowy konkretnego utworu, po metody jego opisu, zazwyczaj przyjmujące charakter interdyscyplinarny. Autorów rozdziału *Masowe zjawiska społeczne w kulturze* interesują zatem te obszary współczesności, które przynależą do różnych elementów życia. Ich zrozumienie wymaga włączenia więcej niż jednego dyskursu teoretycznego – tu przede wszystkim artykuły Marty Cyuńczyk oraz Agnieszki Wojtukiewicz. Szczególnym wyrazem zainteresowania codziennością są opisy funkcjonowania jednostki w społeczeństwie – na przykładzie wydarzeń autentycznych (Marta Pryka, Joanna Frydel) oraz w formie parabolicznej (Dagmara Świerkowska).

Ostatnia część została poświęcona szeroko rozumianym refleksjom teoretycznym nad kulturą, co stanowi wyraźne podsumowanie monografii. Zawarte tutaj artykuły możemy odczytywać jako uzupełnienie wątków z poprzednich rozdziałów (tekst Mateusza Tofilskiego w kontekście pierwszego rozdziału), bądź jako wątki niezależne, choć przebiegające równolegle względem problemów poruszonych w niniejszej publikacji (Marcin Słowiński, Michał Wieczorkowski).

*dr Justyna Sulejewska*

**Kultura 2049. Futurystyczne ujęcie  
rzeczywistości**

Agnieszka Kiejziewicz

## ***Robotic art. Między afirmacją postępu a strachem przed Innym***

### **1. Wstęp**

Pod pojęciem *robotic art* kryją się różnorodne sposoby wykorzystania najnowszych osiągnięć technologii jako elementów instalacji audiowizualnych, rzeźb oraz działań performatywnych, nastawionych na interakcję z odbiorcą. Gałąź sztuki ukazującej motyw zarówno sztucznej inteligencji, jak i sztucznego ciała, stała się domeną artystów-wizjonerów, przekraczających granice wyobraźni twórczej. Działania promujące postrzeganie osiągnięć technologicznych przez pryzmat estetyki mają na celu nie tylko podkreślenie dynamicznego rozwoju ludzkości, ale również skonfrontowanie odbiorcy z jego lękami manifestowanymi podczas spotkania z Innym. Artyści zajmujący się *robotic art* wywodzą się z różnych kręgów kulturowych, dzięki czemu tworzą niezwykle zdywersyfikowaną społeczność. Sztuka robotyczna zyskuje coraz większą popularność nie tylko na gruncie zachodnim. Instalacje audiowizualne i eksperymenty twórców azjatyckich, głównie pochodzących z Japonii i Korei<sup>1</sup>, swoją innowacyjnością oraz

---

<sup>1</sup> Bekey G. A., *Robotics: State of the Art and Future Challenges*, Londyn 2008, s. 6. Według raportu sporządzonego przez grupę badaczy z World Technology Evaluation Center (WTEC) Japonia i Korea przodują w badaniach nad rozwojem robotyki na skalę światową, a inwestycje związane z wprowadzaniem nowych rozwiązań do sektora prywatnego znacznie przekraczają środki inwestowane w Stanach Zjednoczonych.



dopracowaniem szczegółów wyróżniają się na tle międzynarodowym, co jest możliwe dzięki lepszemu dostępowi do najnowszych osiągnięć robotyki i automatyki, jaki mają tamtejsi artyści.

Warto zauważyć, że z jednej strony sztuka robotyczna stanowi afirmację postępu, adaptację nowych możliwości technologicznych na gruncie artystycznym oraz próbę przekroczenia granic cielesności poprzez zespolenie z maszyną. Z drugiej jednak, co jest doskonale widoczne podczas badania odbioru propozycji artystów, sztuczne ciało wzbudza niechęć, strach oraz obawę przed konfrontacją z Innym. W tym kontekście pojawia się pytanie: czy prezentowane przez twórców sztuczne ciała (lub ich fragmenty wpisane w instalacje) mogą stać się przedmiotami oceny estetycznej? Czy pochwała postępu głoszona przez twórców przemawia także do widzów, czy może strach przed obcą istotą, imitującą zachowania i procesy właściwe człowiekowi, staje się odczuciem dominującym podczas odbioru? Analiza wybranych osiągnięć artystów omawianego nurtu i związanych z ich prezentacją reakcji publiczności, proponowana w niniejszym artykule, pozwoli zbadać niejednoznaczny charakter *robotic art* oraz podjąć próbę odpowiedzi na postawione pytania.

Jako przykłady ilustrujące rozważania nad sztuką robotyczną posłużą dokonania trzech artystów: Billa Vorna, Chico Macmurtrie oraz Orizy Hiraty. Warto wspomnieć także o Stelarcu<sup>2</sup>, którego szeroko komentowane działania performatywne oraz interaktywne instalacje na stałe wpisały się w kanon *robotic art*. Jednakże, z uwagi na popularność australijskiego eksperymentatora, a co za tym idzie, dużą ilość opracowań

---

Ponadto Korea i Japonia również posiadają najwięcej robotów wykorzystywanych w branży rozrywkowej, w tym w działaniach artystycznych.

<sup>2</sup> Zob. *Stelarc: the monograph*, Smith M. (red.), Londyn 2007.

mu poświęconych, postać autora *Trzeciej ręki* (1976-1981)<sup>3</sup> w niniejszym artykule posłuży tylko jako tło dla prezentacji dokonań mniej znanych twórców.

## 2. Sztuka robotyczna: charakterystyka, idee i rozwój

Próbując zwięźle zdefiniować *robotic art* można wyjść od stwierdzenia, że jest to przełożenie rozwiązań technologicznych na język sztuki. Postrzegany w ten sposób wytworom mechanicznym zostaje nadane nowe znaczenie, a obiekt wpisujący się w ramy *robotic art*, mimo że pierwotnie analizowany pod kątem użyteczności, ostatecznie jest rozpatrywany także w kontekście wizualnym. Istotnym elementem sztuki robotycznej jest także interaktywność dzieła, rozumiana jako zaprogramowana responsywność na bodźce wysyłane w kierunku obiektu przez artystę lub uczestnika pokazu. Sam ruch robota świadczy o spełnianiu przez niego swojej funkcji (zadania), przez co można powiedzieć, że *robotic art* ma w swoich pierwotnych założeniach wiele wspólnego ze sztuką kinetyczną. Postulaty tej ostatniej zostają jednak dopełnione przez dodatkowy czynnik, jakim jest proces oczekiwania dzieła na komendę.

Jak zauważa w swoim artykule Eduardo Kac, każdy z artystów, którego działania wpisują się w charakterystykę nurtu, na swój sposób postrzega i wykorzystuje pojęcia robota, robotyki oraz mechanizacji, świadomie odwołując się do tradycji kulturowej lub próbując przełamać ramy przyjętych definicji<sup>4</sup>. Wspólnym elementem łączącym dzieła

---

<sup>3</sup> *Trzecia Ręka (Third Hand, 1976-1981)*, Stelarc [działanie performatywne, obiekt].

<sup>4</sup> Kac E., *Foundation and Development of Robotic Art*, „Art Journal” 1997, nr 3, s. 60. Autor przywołuje tutaj całą gamę wyobrażeń sztucznego ciała funkcjonującą w kulturze, poczynając od mitu o Galatei ożywionej przez Afrodytę, przez żydowską legendę

*robotic art* jest natomiast wykorzystanie przez twórców różnych mediów, kontekstów oraz form w obrębie jednej pracy<sup>5</sup>. Jak pisze Kac, połączenie pozornie nieprzystających do siebie środków wyrazu potęguje napięcie powstające pomiędzy odbiorcą a obiektem, które wynika z kontrowersyjnej tematyki dzieł. Odwiedzający przestrzeń wystawową zostaje zmuszony do rozważenia możliwości postrzegania sztucznego ciała jako równoprawnego ciała biologicznemu, a także prawdopodobieństwa wejścia mechanicznej jednostki do społeczeństwa przyszłości<sup>6</sup>.

Koncepcja maszyny jako dzieła sztuki nie jest pomysłem nowym. Już w XVIII wieku powstał eksponat, uważany dzisiaj za pierwszego zaprogramowanego robota, którego funkcją było zabawianie widza. *Musical Lady*, znajdująca się w zbiorach Muzeum Sztuki i Historii Neuchâtel w Szwajcarii, po włączeniu wygrywa na klawesynie krótkie melodie. Natomiast w XIX wieku produkowane masowo mechaniczne figurki były powszechnie dostępne<sup>7</sup>. Niektórzy badacze w poszukiwaniu korzeni sztuki robotycznej sięgają aż do czasów chińskiej dynastii Han, kiedy to tworzono miniaturowe mechaniczne orkiestry i latające zabawki<sup>8</sup>. Jednakże, traktując wspomniane dokonania jako prekursorów nurtu, właściwa sztuka robotyczna pojawiła się dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku. Od tamtego czasu *robotic art* rozwijała się w trzech dających się wyróżnić kierunkach, dzieląc strategię twórców na

---

o Golemie, wyobrażenia Isaaca Asimova, aż do wizerunków androidów i robotów w kinie nowej przygody.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Stephens E., Heffernan T., *We Have Always Been Robots: The History of Robots and Art* [w:] *idem*, Herath D., Stelarc (red.), *Robots and Art. Exploring an Unlikely Symbiosis*, Perth 2016, s. 29.

<sup>8</sup> Needham J., *Science and Civilisation in China*, tom 2, Cambridge 1956, s. 53-54.

te związane z konstruowaniem mechanicznych instalacji, łączące robotykę z biologią (na przykład wykorzystując ciało autora jako nośnik dla mechanicznej protezy, jak w przypadku *Trzeciej ręki* Stelarca), czy odwołując się do projekcji człowieka rzutowanej na ekran umieszczony w robocie (*telerobot*). Oczywiście, w wielu przypadkach przywołane strategie przenikały się, nie stanowiąc żadnych ograniczeń dla wyobraźni artystów, a raczej będąc ramami definicyjnymi wyznaczonymi przez badania akademickie<sup>9</sup>. Warto tutaj wspomnieć o instalacjach, które dały początek sztuce robotycznej i wyznaczyły dalszy kierunek rozwoju nurtu: *Robot K-456* (1964) autorstwa Nam June Paika oraz Shui Abe, *Squat* (1966) Toma Shannona i *The Senster* (1969-1970) Edwarda Ihnatowicza<sup>10</sup>. W latach siedemdziesiątych uwagę miłośników nurtu zwróciła instalacja Normana White'a: *Ménage* (1974) – bazująca na wykorzystaniu robotów skanujących przestrzeń wokół siebie za pomocą światła. Później, autor stworzył także interaktywnego *The Helpless Robot* (1985), proszącego widzów o pomoc w poruszaniu się<sup>11</sup>. Natomiast postacią, która w latach osiemdziesiątych połączyła wszystkie trzy wymienione wcześniej strategie i stała się gwiazdą świata sztuki robotycznej był wspomniany wcześniej Stelarc<sup>12</sup>. Skupiając swoje wysiłki artystyczne na rozszerzaniu percepcji ciała, Australijczyk do dnia dzisiejszego przedstawił takie projekty jak *Muscle Machine* (2003) – maszynę kroczącą, w której wnętrzu mógł poruszać się po przestrzeni wystawy<sup>13</sup>, czy *Ear on Arm* (2008)<sup>14</sup> – sztuczne, wychwytyjące dźwięki

---

<sup>9</sup> Kac E., *op.cit.*, s. 60-61.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 61-62.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 62-63.

<sup>12</sup> *Stelarc: the monograph, op. cit.*

<sup>13</sup> Zob. Stelarc, *Muscle Machine*, <http://stelarc.org/?catID=20231> [dostęp: 3.06.2016].

<sup>14</sup> Zob. *idem*, *Ear on Arm*, <http://stelarc.org/?catID=20242> [dostęp: 3.06.2016].

z otoczenia ucho, które zostało wszczepione w przedramię artysty. Wśród jego instalacji łączących mechanikę z telerobotyką warto wyróżnić także projekt *Walking Head Robot* (2001-2006)<sup>15</sup> – poruszającego się w momencie wyczucia obecności widza monitora na mechanicznych nogach, który wyświetlał projekcję twarzy mężczyzny. Z kolei niepokój związany z ożywionym martwym ciałem, znany z historii o Frankensteinie, został przeniesiony na grunt sztuki przez Marka Pauline, który za pomocą bodźców elektrycznych wprawiał w ruch szczątki zmarłych zwierząt<sup>16</sup>. Obecnie artysta zajmuje się testowaniem reakcji publiczności na roboty udające, że wymknęły się spod kontroli i zagrażają widzom. Jak sam Pauline podkreślił w wywiadzie promującym działalność jego laboratorium badawczego (Survival Research Laboratories), połączenie dynamicznych ruchów maszyn z ogniem, wibracjami i niepokojącymi dźwiękami wyzwała w obserwatorach pierwotne, instynktowne reakcje. Roboty Pauline'a są zaprojektowane po to, by wzbudzać strach, a autor nie zaprasza widza do zastanowienia się nad możliwościami wejścia mechanicznej istoty do społeczeństwa, a raczej ukazuje jednoznacznie negatywną stronę zjawiska. Jak jednak sam podkreśla, jego sztuka ma służyć głównie rozrywce<sup>17</sup>.

Począwszy od lat 90. XX wieku, instalacje robotyczne zyskują coraz większą popularność, a artyści nieprzerwanie poszukują nowych form wyrazu, łącząc znane techniki i eksperymentując z nowymi tworzywami, rozwiązaniami oraz koncepcjami. W dobie taniejących

---

<sup>15</sup> Zob. *idem*, *Walking Head Robot*, <http://stelarc.org/?catID=20244> [dostęp: 3.06.2016].

<sup>16</sup> Kac E., *op. cit.*, s. 65.

<sup>17</sup> Motherboard, *Machine Terrorism as Art*,

<https://www.youtube.com/watch?v=9pcQYUz34Yw> [dostęp: 4.06.2016].

komponentów i ogólnodostępnej zaawansowanej elektroniki coraz łatwiej można przełożyć swoje wyobrażenia na rzeczywistość, co z kolei wiąże się z powiększającym się gronem twórców. Dzięki temu w różnych miejscach świata mają miejsce festiwale prezentujące dokonania nurtu sytuującego się na pograniczu sztuki i nauki, będąc miejscem afirmacji postępu i nadziei związanych z przyszłością<sup>18</sup>.

### 3. Mechaniczne ciało jako obraz Innego

Elizabeth Stephens i Tara Heffernam w swoim artykule zauważają, że badania nad *robotic art* nie są tylko badaniami konkretnego dzieła, ale również ogólną analizą stosunku człowieka do technologii na przestrzeni dziejów<sup>19</sup>. Nowatorskie rozwiązania, mechanizacja życia codziennego oraz szeroko rozumiane zjawisko zmiany budziły (i budzą nadal) jednocześnie zachwyty i lęk. Warto podkreślić, że samo uczucie strachu oraz proces jego przezwyciężania są tematami szeroko omawianymi we współczesnej humanistyce, nieodmiennie łącząc się z zagadnieniem obcości, oblicza Trzeciego oraz inności<sup>20</sup>. Jak pisze Zygmunt Bauman:

Obcy wstrząsa skałą, na jakiej wspiera się bezpieczeństwo codziennego życia. Przybywa on z daleka; nieświadom jest miejscowych zwyczajów – i z tego powodu „staje się tym

---

<sup>18</sup> Do najbardziej znanych festiwali należą Ars Electronica, odbywający się co roku w Litzn w Austrii oraz Cyberfest mający miejsce w St. Petersburgu.

<sup>19</sup> Stephens E., Heffernam T., *op.cit.*, s. 43.

<sup>20</sup> Wielechowska K., *Oblicza Trzeciego: od lęku do współdziałania* [w:] Kalaga W. (red.), *Tropy tożsamości: Inny, Obcy, Trzeci*, Katowice 2004, s. 65-75.

człowiekiem, który kwestionuje wszystko niemal, co z punktu widzenia grupy, do której wkracza, nie ulega kwestii<sup>21</sup>.

Odnosząc wygłoszone w kontekście emigracji słowa badacza do pojawienia się mechanicznego ciała w społeczeństwie, można zauważyć, że postrzeganie Innego-człowieka i Innego-roboty nie różni się niczym w zakresie emocji mieszkańca obszaru, na którym przebywa Obcy. Mechaniczny byt, mimo że zamknięty w pozornie bezpiecznej przestrzeni wystawienniczej, burzy znany porządek już samą swoją obecnością, zmuszając odbiorcę do refleksji nad możliwością opuszczenia przez niego murów instytucji sztuki i pojawienia się w życiu codziennym. Co więcej, samo miejsce, z którego przybywa robot jest niemożliwe do zdefiniowania, więc nie istnieje perspektywa odesłania go tam, skąd przyszedł, gdyby stał się niewygodny dla społeczności – co mogłoby zadziałać w przypadku imigranta. Sytuacja jest tym trudniejsza, że w przypadku obcowania z drugim człowiekiem, nawet jeśli różnice kulturowe uniemożliwiają porozumienie się, pewne prawa pozostają wspólne dla wszystkich istot żywych (budowa biologiczna, podleganie starzeniu się, śmierć). Mechaniczne ciało, pozostające poza biologią, poddaje w wątpliwość nawet te fundamentalne prawa, przekraczając je, a nawet samą swoją obecnością sygnalizując ich nieprzystawalność do własnej egzystencji. Niepodleganie śmierci i starzeniu się – problemom, które poza całym zaawansowaniem technologicznym nadal pozostają nierozwiązane, czyni twór mechaniczny porównywalnym, na gruncie kulturowym, tylko istotom boskim. Strach przed innością, odczuwany

---

<sup>21</sup> Dąbrowski M., *Swój/ Obcy/ Inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Izabelin 2001, s. 21. [Cytat za:] Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 11-34.

przez odbiorcę dzieła, wiąże się zatem z problemem umiejscowienia robota w znanych systemach ontologicznych. Oczywiście opisane uczucia będą silniejsze w przypadku obcowania z mechanizmem imitującym człowieka, na przykład androidem, niż w stosunku do maszyny nieprzypominającej jednostki żywej. Udawanie bytu ludzkiego związane jest z posiadaniem przez androida najważniejszego elementu konstytuującego tożsamość człowieka – twarzy. Jak pisze Ewa Borkowska, posiłkując się cytatem Emmanuela Levinasa z *Całości i nieskończoności*:

Epifania Twarzy to nawiedzenie, przybycie, które jest zakłóceniem immanencji przez zewnętrżność. Twarz jest żywa, rozsada formę, w „której skrywa się każdy byt, gdy tylko zaprezentuje się jako temat”<sup>22</sup>.

To właśnie zewnętrżność mechanicznej istoty wzbudza największe kontrowersje, gdyż (jak stwierdza francuski filozof) jest ona również tematem, a sztuczna skóra stanowi tylko pretekst do rozważań nad istotą człowieczeństwa. Wraz z Obcym w społeczeństwie pojawia się jego twarz, w tym wypadku będąca wytworem zręcznych rąk artysty, co powoduje u odbiorcy chęć nie tylko rozpoznania unikalnych rysów zewnętrżnych, ale także prowokuje potrzebę porównania zewnętrżności androida ze swoją fizjonomią, aby móc znaleźć unikalne cechy, świadczące o własnym człowieczeństwie<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Borkowska E., *Na progu „tajemnicy”*. Ślad Innego, czyli „epifanie” poetyckie [w:] *Tropy tożsamości...*, s. 17. [Cytat za:] Levinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, tłum. Kowalska M., Warszawa 1998, s. 237.

<sup>23</sup> Nissan E., et al., *Have computation, animatronics, and robotic art anything to say about emotion, compassion, and how to model them*, „Pragmatics & Cognition” 2008, nr 1, s. 3-36.



Oddzielne pole dla rozważań nad lękiem związanym z wkroczeniem w znaną przestrzeń Innego, będzie stanowiło rozszerzanie percepcji artysty za pomocą osiągnięć robotyki, tak jak zostało to ukazane na przykładzie Stelarc'a. Człowiek łączący się z maszyną i zyskujący nowe możliwości przekracza granicę, pozwalającą na rozpoznanie go, jako „swojego”. Odgałęzienie sztuki robotycznej związane z poddaniem zmianie ciała artysty jest nastawione na prowokowanie pytań o to, ile modyfikacji cielesnych pozwala na pozostanie człowiekiem. Artyści starają się w sposób twórczy odpowiedzieć na wątpliwości odbiorców, prezentując własne pomysły oraz indywidualne postrzeganie problematyki zamiany w Obcego.

#### **4. Afirmacja i strach przed Innym na przykładzie wybranych dzieł**

Zdywersyfikowanie *robotic art* dostarcza niesamowitych ilości materiału badawczego związanego z postrzeganiem proponowanych prac przez odbiorców, a także stosunku artystów do wprowadzenia mechanicznych ciał do życia codziennego. Koncentrując się na problemie afirmacji robotyki i strachu przed Innym, warto zwrócić uwagę na dokonania trzech twórców reprezentujących różne kręgi kulturowe, którzy kładą nacisk na konfrontację swojego postrzegania ciała mechanicznego z punktem widzenia odbiorcy.

Pierwszym z nich jest kanadyjski artysta Bill Vorn, eksplorujący zagadnienie autonomii maszyn oraz możliwości wykreowania sztucznego życia. Jedną z ciekawszych prac autora, która była prezentowana także w Polsce, są *Histeryczne Maszyny* (2006) – instalacja przestrzenna zbudowana z podwieszonych pod sufitem robotów, swoim wyglądem

przypominających kuliste pająki<sup>24</sup>. Jak zwięźle opisuje ich działanie Ryszard Kluszczyński:

[Każda maszyna – dop. aut.] jest zaopatrzona w kilka systemów, przede wszystkim sensoryczny, motoryczny i kontrolny, które wspólnie spełniają rolę autonomicznego, reaktywnego układu nerwowego. Sensory pozwalają *Maszynom* odkryć obecność widzów w galerii, co w dalszej kolejności prowadzi je do historycznych zachowań, do podejmowania gwałtownych działań<sup>25</sup>.

Artysta w swojej pracy skupia się na uczuciach, jakie jego zdaniem mogłyby przejawiać maszyny w momencie spotkania z człowiekiem. Projekt stanowi podsumowanie przemyśleń autora na temat, jak to określa Kluszczyński, „niedoli maszyn”<sup>26</sup>, ich samotności, potrzeby nawiązania relacji z istotą żywą oraz uwięzienia w przestrzeni wystawienniczej. Vorn wciela się tutaj w ojca nowego gatunku, a jako odpowiedzialny rodzic stara się rozpoznać potrzeby emocjonalne swoich podopiecznych. Punkt widzenia artysty jest niezwykle ciekawy, biorąc pod uwagę fakt, że to uczestnik pokazu jest narażony na agresję ze strony elementów instalacji, samemu, zgodnie z zasadami panującymi w galeriach sztuki, będąc zobligowanym do przestrzegania zakazu dotykania eksponatów, a co za tym idzie, niemożności naturalnego zareagowania na sytuację zagrożenia. W tym przypadku w sytuacji spotkania z Innym to maszyna jest uprzywilejowana, gdyż otrzymuje z góry status istoty podlegającej ochronie. Badając reakcje odbiorców na *Historyczne Maszyny*, Kluszczyński zauważa, że:

---

<sup>24</sup> Kluszczyński R., *Wstęp* [w:] Kluszczyński R. (red.), *Sztuka i kultura robotów. Bill Vorn i jego «Historyczne maszyny»*, Gdańsk 2014, s. 9-12.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

Ich hybrydyczny status, wiążący właściwości żywych organizmów (zachowania) i urządzeń technicznych (wygląd), prowadzi widzów do reakcji o podobnie niejasnej, ambiwalentnej strukturze, w których afekty łączą się z zainteresowaniem poznawczym, a empatia miesza z pierwotnym lękiem i krzyżuje z technofobią<sup>27</sup>.

To widz wybiera, jak będzie postrzegał obecność mechanizmów oraz czy rozważy możliwość wejścia do społeczeństwa robotów i jak oceni taki pomysł. Odbiór instalacji Vorna w dużej mierze zależy zatem od uprzedzeń, które oglądający przyniesie ze sobą, a także od poziomu empatii danej osoby<sup>28</sup>.

Do refleksji nad czynnościami, w których roboty mogą zastąpić ludzi, zaprasza także Chico MacMurtrie – performer, twórca sztuki robotycznej i dyrektor artystyczny grupy Amorphic Robot Works (ARW)<sup>29</sup>. Urodzony w Nowym Meksyku konstruktor odkrywa nową stronę omawianego nurtu, skupiając się na pokazywaniu robotów muzycznych, malujących, tańczących oraz wykonujących inne, równie skomplikowane zadania związane z procesem twórczym<sup>30</sup>. W swoich dziełach MacMurtrie zadaje pytanie o to, czy sztuczny konstrukt może stworzyć dzieło sztuki na wzór tego, które wykonuje żywy człowiek, oraz o to, jaki taka praca będzie miała status. Wieloaspektowość i złożoność przywołanego problemu doskonale ukazuje instalacja *The Robotic Church* (2013), będąca kompozycją trzydziestu pięciu sterowanych komputerowo robotów, umieszczonych w przestrzeni opuszczonego

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 14-15.

<sup>29</sup> MacMurtrie C., *Amorphic Robot Works*, <http://amorphicrobotworks.org/about/about/index.htm> [dostęp: 10.06.2016].

<sup>30</sup> Wilson S., *Robots* [w:] *Information Arts: Intersections of Art., Science, and Technology*, Londyn 2002, s. 446.

kościół na Brooklynie<sup>31</sup>. Konstrukty w wybranej przez autora kolejności wykonują szereg działań performatywnych, takich jak wspinaczka po linie, malowanie obrazu, odgrywanie fragmentów muzycznych czy poruszanie się w wyznaczonym kierunku. Jak podkreśla artysta, instalacja ma na celu ukazanie komunikacji poprzez ruch, możliwości przekazania widzom komunikatu przez roboty, które nie potrafią używać słów. Każda z antropomorficznych postaci ma, według autora, swój niepowtarzalny charakter, zdefiniowany przez zestaw prezentowanych gestów. Jednakże, jak mówi MacMurtrie, na obecnym etapie rozwoju technologii ruch robotów nie jest w stanie doskonale imitować ruchu człowieka, przez co maszyna wzbudza uczucia politowania oraz współczucia wynikającego z obserwacji jego niezręczności<sup>32</sup>. *The Robotic Church* prowokuje u widza także negatywne spostrzeżenia, tak samo, jak miało to miejsce w przypadku maszyn Billa Vorna. Pojawienie się robota w przestrzeni sakralnej i zawłaszczenie tego miejsca może być odbierane jako kontrowersyjne połączenie sfery sacrum z profanum. Ponadto obserwując pierwsze kroki sztucznych istot w kierunku skopiowania umiejętności tworzenia wyrafinowanej sztuki, będących elementem odróżniających człowieka od zwierząt, widz może zastanowić się, kiedy nastąpi pełne przywłaszczenie, w XXI wieku pozostające jeszcze w sferze futurystycznych marzeń. Sam artysta z jednej strony traktuje swoje instalacje jako sposób na zbadanie reakcji publiczności, z drugiej natomiast każdy robot jest ilustracją rozwoju umiejętności konstrukcyjnych autora. MacMurtrie podkreśla także, że wiele

---

<sup>31</sup> MacMurtrie C., *The Robotic Church: narrative*, <http://amorphicrobotworks.org/works/theroboticchurch/index.htm> [dostęp: 10.06.2016].

<sup>32</sup> Tech Times, *Interview With Robotic Church Founder Chico MacMurtrie*, <https://www.youtube.com/watch?v=5902XzfhSeI> [dostęp: 11.06.2016].

z mechanizmów znajdujących się w kościele zostało tam oddelegowanych w ramach zasłużonego odpoczynku, po trwających wiele lat podróżach na wystawy w różnych zakątkach świata.

Możliwość przejścia przez sztuczną istotę ludzkiej działalności artystycznej rozważa także japoński artysta Oriza Hirata, twórca pierwszego przedstawienia teatralnego, w którym aktorką jest geminoid. Sztuka zatytułowana *Sayonara (Do widzenia, 2010)*<sup>33</sup> nie tylko porusza problem wprowadzenia sztucznego ciała w przestrzeń teatralną, ale również odwołuje się do rozwoju technologicznego w kontekście globalnym. Twórca teatru kolokwialnego (*gendai kōgo engeki*), którego celem jest ukazanie w sposób realistyczny codziennych interakcji zachodzących w społeczeństwie japońskim, postrzega androida jako metaforę postępu. Według artysty na uwagę zasługuje fakt, że pomimo coraz większych osiągnięć na polu robotyki i nowych technologii, człowiek nadal pozostaje bezradny w obliczu katastrofy takiej, jak wyciek z reaktora w Fukushima<sup>34</sup>. Stworzony przez badacza Hiroshiego Ishiguro na podobieństwo azjatyckiej modelki Geminoid F zajmuje w sztuce Hiraty miejsce równorzędne towarzyszącej mu aktorce (Beverly Long). Futurystyczna warstwa fabularna spektaklu opowiada o dziewczynie cierpiącej na śmiertelną chorobę, której rodzice postanawiają zatrudnić androida-opiekunkę, aby nie skazywać córki na spędzanie ostatnich dni

---

<sup>33</sup> Hirata O., *Sayonara (Do widzenia, 2010)*, Japonia.

<sup>34</sup> Eckersall P., *Performance, Mourning and the Long View of Nuclear Space*, „The Asia-Pacific Journal: Japan Focus” 2015, nr 2. W 2011 roku reżyser teatralny dodał do swojego przedstawienia *codę*, która stanowi odrębną historię, poruszającą tylko problem Fukushimy. Dodany fragment opowiada o mechaniku, który wiezie androida do Fukushimy, gdzie ten ma być naprawiony. W trakcie podróży mężczyzna odbywa ze sztuczną istotą rozmowę na temat skutków katastrofy nuklearnej i śmierci.

w samotności. Geminoid odgrywa więc samego siebie, próbującego zająć czas podopiecznej rozmowami o sensie życia i czytaniem poezji<sup>35</sup>.

Prezentując swoje postrzeżenie sztucznego ciała, reżyser twierdzi, że nie przekracza granicy pomiędzy człowiekiem a androidem, ponieważ taka granica nie istnieje. W jego rozumieniu sztuczna istota może zinterpretować poezję nawet lepiej niż aktor, gdyż fakt wysłuchania przez odbiorcę recytacji maszyny nadaje słowom nowych znaczeń i kontekstów. Zarówno Hirata, jak i twórca geminoida, Ishiguro, uważają, że istnienie sztucznego ciała jest tak ściśle połączone z rozwojem ludzkości, że tworzenie na obecnym etapie rozróżnień nie ma żadnych podstaw formalnych<sup>36</sup>.

Inaczej obecność androida na scenie została odebrana przez Beverly Long oraz widzów. W wywiadzie dla „Daily Mail” aktorka zauważyła, że czuła się, jakby przebywała na scenie sama, nie odczuwając obecności robota jak obecności drugiego człowieka<sup>37</sup>. Podobnie publiczność – z jednej strony wyraża ona zachwyt najnowszymi technologiami, z drugiej jednak poddaje w wątpliwość słowa artysty, w hierarchii teatralnej nie sytuując robota na równi z aktorem. Niewątpliwie dokonania Hiraty wzbudzają ciekawość, czego potwierdzeniem może być ilość sprzedanych biletów na każde przedstawienie – ponad sześćset osób obejrzało sztukę podczas dwudniowych pokazów w Tokyo w 2010 roku<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> *A robotic performance: Japanese android actress Geminoid F appears on stage alongside human in play*, „Daily Mail Online”, <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-1329208/Robot-actress-Geminoid-F-performs-alongside-human-Japanese-play.html> [dostęp: 12.06.2016].

<sup>36</sup> Eckersall P., *op. cit.*

<sup>37</sup> *A robotic performance...*, *op. cit.*

<sup>38</sup> *Ibidem.*

## 5. Zakończenie: oswoić Obcego

Analizując rozwój i najnowsze osiągnięcia sztuki robotycznej, warto podkreślić, że afirmacja postępu i akceptacja sztucznej istoty jako równouprawnionej na gruncie działalności artystycznej pojawia się głównie w kontekście wypowiedzi twórców. Tym, który ma wątpliwości i odczuwa strach przed spotkaniem z Innym jest odbiorca, muszący zweryfikować swój system wartości w konfrontacji z obcością. Problem akceptacji mechanicznego ciała zachodzi zarówno w kontekście odbioru robota jako osobnego tworu, jak i podczas obserwacji transgresji cielesnych performerów, doświadczających zespolenia z maszyną w celu rozszerzenia swoich doznań zmysłowych. Nowe możliwości technologiczne przeniesione na grunt artystyczny jednocześnie budzą zachwyty i powodują potrzebę oswojenia inności, co może stanowić oddzielny temat badań nad zjawiskiem. Warto tylko wspomnieć, że sam proces przyzwyczajania się do obecności robotów w społeczeństwie już został zapoczątkowany, głównie w Japonii, poprzez takie projekty jak w pełni zautomatyzowany hotel (*Hen na hotel*)<sup>39</sup>, gdzie obsługę stanowią mechaniczne istoty, często przedstawione w sposób humorystyczny (przykładem może być dinozaur-recepcjonista). W Europie robot nadal występuje tylko w roli gościa wystaw, który zostaje poddany wnikliwej ocenie balansujących między strachem a afirmacją obserwatorów.

---

<sup>39</sup> *Hen na hotel*, <http://www.h-n-h.jp/> [dostęp: 15.06.2016].

## **Bibliografia**

### **Literatura:**

Bekey G. A., *Robotics: State of the Art and Future Challenges*, Londyn 2008.

Dąbrowski M., *Swój/ Obcy/ Inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Izabelin 2001.

Eckersall P., *Performance, Mourning and the Long View of Nuclear Space*, „The Asia-Pacific Journal: Japan Focus” 2015, nr 2.

Kac E., *Foundation and Development of Robotic Art*, „Art Journal” 1997, nr 3.

Kalaga W., *Tropy tożsamości: Inny, Obcy, Trzeci*, Katowice 2004.

Kalaga W., *Tropy tożsamości: Inny, Obcy, Trzeci*, Katowice 2004.

Kluszczyński R., *Mięso, metal i kod / rozchwane chimery*, Gdańsk 2014.

Kluszczyński R., *Sztuka i kultura robotów. Bill Vorn i jego «Historyczne maszyny»*, Gdańsk 2014.

Kroos C., Herath D., *Stelarc Robots and Art. Exploring an Unlikely Symbiosis*, Perth 2016.

Needham Joseph, *Science and Civilisation in China*, tom 2, Cambridge 1956.

Nissan E., Cassinis R., Morelli M., *Have computation, animatronics, and robotic art anything to say about emotion, compassion, and how to model them*, „Pragmatics & Cognition” 2008, nr 1.

Rudzka M., *Robot*, „Kwartalnik filmowy” 2000, nr. 31/32.

Salter C., *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, Londyn 2010.

Smith M., *Stelarc: the monograph*, Londyn 2007.



Stephens E., Heffernam T., Herath D., Stelarc, *Robots and Art. Exploring an Unlikely Symbiosis*, Perth 2016.

Wilson S., *Information Arts: Intersections of Art., Science, and Technology*, Londyn 2002.

Zylinska J., *The Cyborg Experiments. The Extensions of the Body in the Media Age*, Londyn, Nowy Jork 2002.

### **Źródła internetowe:**

*A robotic performance: Japanese android actress Geminoid F appears on stage alongside human in play*, „Daily Mail Online”,

<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-1329208/Robot-actress-Geminoid-F-performs-alongside-human-Japanese-play.html>

[dostęp: 12.06.2016].

*Robot Love*, „The Gazette Montreal”,

<http://www.canada.com/montreal/montrealgazette/story.html?id=62b0925a-54d6-4744-9313-1d496d65945b&k=48013>

[dostęp: 5.06.2016].

Marek Słupczewski

**Spoleczne i technologiczne założenia cywilizacji  
wykreowanej w *Kongresie Futurologicznym* autorstwa  
Stanisława Lema**

**1. Wprowadzenie**

Stanisław Lem uznawany jest za mistrza w kreowaniu światów. Międzynarodowa sława Stanisława Lema zaczęła się od powieści zatytułowanej *Solaris*. Niejednokrotnie mówiło się, że jest to najwybitniejszy utwór tego wyśmienitego kreatora rzeczywistości. W opracowaniu prezentowane są założenia cywilizacji wykreowanej na łamach opowiadania *Kongres Futurologiczny*. Kongres jest jedną z najbardziej brawurowych przygód Ijona Tichego, postaci doskonale znanej gronu czytelników Stanisława Lema. W wizji rzeczywistości przedstawionej w *Kongresie Futurologicznym* zaprezentowany został zbieg utopii i antyutopii, które subtelnie przenikając się, zostały zrealizowane jednocześnie.<sup>1</sup>

W dziele będącym przedmiotem badań czytelnik ma do czynienia z zupełnie nowym postrzeganiem cywilizacji, zmianą znaczenia słowa „człowiek”. Akcja utworu osadzona jest w świecie, w którym społeczeństwo żyje w ułudzie, będąc non-stop wystawionym na działanie chemicznych środków odurzających. „Mieszkania, jadło, grzeczność dzieci, uprzejmość urzędników, odkrycia naukowe”<sup>2</sup> – wszystko jest symulowane za pomocą środków noszących nazwę maskonów.

---

<sup>1</sup> Stiller R., *Lemie! Po co umarłeś? Opowieść w reminiscencjach*, Kraków 2006.

<sup>2</sup> Lem S., *Kongres Futurologiczny ze wspomnień Ijona Tichego*, Kraków 2006, s. 159.

Spółeczeństwu wydaje się, że jest bogate, lecz tak naprawdę wszystko jest zęczenie udawane i niczego nieświadomi ludzie pod wpływem środków rozpylanych na różne sposoby wierzą, że iluzja jest rzeczywistością. Obraz realnego świata zaprezentowanego na łamach *Kongresu Futurologicznego* stanowi spójną całość. Efekt ten został osiągnięty poprzez staranną dbałość o wszelkie detale.

## 2. Witryfikacja

Ludzkość od bardzo dawna marzy o możliwości zamrażania ludzi, celem podróżowania w czasie, bądź też „przeczekaniem”, aż rozwój technologiczny umożliwi wyleczenie ich z nękających chorób. Wizja ta spełniła się w rzeczywistości wykreowanej przez Stanisława Lema w przedmiotowej powieści. Zabieg ten nazywa się witryfikacją. Jego istota została doskonale opisana w wypowiedzi studentki, młodej adeptki sztuki medycznej, przed zamrożeniem głównego bohatera, Ijona Tichego:

(...) przypadki beznadziejne można już obecnie zamrażać w płynnym azocie na czas od czterdziestu do siedemdziesięciu lat. Każdy taki pacjent zostaje umieszczony w hermetycznym pojemniku, rodzaju naczynia Dewara, z dokładnym opisem historii choroby; w miarę nowych odkryć i postępów medycyny podziemia, w których przechowuje się tych ludzi, podlegają remanentom, i wskrzesza się każdego, któremu można już pomóc<sup>3</sup>.

Wskazany zabieg jest nie tylko bardzo ciekawym ucieleśnieniem wizji pokutującej w ludzkich wyobrażeniach w wykreowanym świecie literackim, ale na potrzeby tej powieści, jest również punktem kulminacyjnym. Stanowi bowiem pewnego rodzaju symboliczne przejście

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 79.

głównego bohatera do świata przyszłości. Zdaje się, że wspomniany proces stanowi doskonałą okazję, aby ziszczyć marzenia wielu ludzi. Zastanowić się należy nad wadami takiego eksperymentu. Z pewnością ucierpią relacje z innymi, bliskimi ludźmi. Ijon Tichy jest jednak singlem, a jego opisy poznawcze koncentrują się wokół sfery materialnej rzeczywistości. Użycie słowa remanent (typowego dla księgowości) sugeruje pewne odhumanizowanie. Bardzo uczciwe wydaje się stwierdzenie, że wskrzesza się każdego, komu już można pomóc. Bez wyjątków. Jest to wielce szlachetne, a przede wszystkim świadczy o społecznej świadomości. Można mieć wątpliwości, co jest bardziej istotne – sfera jaźni, czy cielesność. Zdaje się, że sfera jaźni, gdyż ciało stało się łatwo naprawialne, wskrzeszenia są na porządku dziennym. Zgodnie z tą zmianą w rzeczywistości, zmieniono regulacje prawne.

### **3. Komfort życia w wykreowanym przez autora społeczeństwie**

W kwestii komfortu i poziomu przyziemnych, lecz umiłających życie nowinek technicznych, można wysnuć wniosek, że wizja Stanisława Lema przedstawiona w przedmiotowej powieści, przynajmniej częściowo się ziszczyła.

Dzieci uczą się czytania i pisania dzięki syropkom ortograficznym, wszystkie produkty, nawet dzieła sztuki są powszechnie dostępne i tanie, w restauracjach oblega gościa tłum usłużnych kelputerów, przy czym dla usprawnienia obsługi tak wąsko są wyspecjalizowane, że jest osobny do pieczonego, inny do soków, galaretek, owoców – tzw. komputer – i tak dalej. Ano, niby racja. Istotnie komfort na każdym miejscu niesłychany.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 108.

Kontynuując rozważania można skonstatować, że przedstawiony powyżej opis w pewnych kwestiach przystaje do współczesności. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na dostępność wszystkich produktów, nie tylko dzieł sztuki, które także są o wiele łatwiej dostępne niż w czasach ubiegłych. Jednak najbardziej miarodajne odniesienie stwarzają hipermarkety, które oferują szeroką gamę produktów dostępnych od zaraz. Wystarczy pójść do sklepu i można przebierać w kilku rodzajach tego samego produktu. Myślę, że jest to szeroko rozumiana istota komfortu. Odnosząc się do kwestii restauracji, faktycznie można odczuć ich narastającą dostępność. Wprawdzie nie jesteśmy jeszcze obsługiwani przez roboty, jednak wydaje się to kwestią czasu, ewentualnością, lecz już na pewno nie sferą *science fiction*. Specjalizacja maszyn jest dostrzegalną, choćby na przykładzie wskazanych maszyn kuchennych (elektryczne noże, domowe wypiekacze do chleba, elektryczne krajarki z wymiennym ostrzem, w zależności od tego, co użytkownik chce kroić). W ostatnim zdaniu omawianego fragmentu autor odnosi się do szeroko rozumianego komfortu. W tej sferze wizja się spełniła – społeczeństwo, z hedonistycznymi ciągotami, korzystające z samochodów, by podjechać kilka metrów, szukające coraz to nowych sposobów ułatwienia i umilenia życia – może w kwestii komfortu żyjemy w sferze komfortu wykreowanej przez Stanisława Lema? Do kwestii komfortu życia odnosi się jeszcze jeden cytat:

Pod niskim stropem, w zaduchu, u okienka zamkniętego na cztery spusty, stał cierpliwie długi ogonek. – Widzi pan? To jest prawdziwy ogonek! (...), – no

dobrze – rzekłem po jakiejś godzinie cierpliwego wystawania – ale kiedyż wreszcie otworzą? (...) – nigdy! – z satysfakcją odezwał się tłum głosów<sup>5</sup>

Do cytowanego fragmentu, komentarz nasuwa się sam – ludziom musi być naprawdę dobrze, skoro specjalnie tworzą kolejki, żeby poczuć się jak w minionych czasach. Owszem, możemy uświadczyc wyspecjalizowanych muzeów, które oferują zbiory wielu przedziwnych materiałów i przedmiotów, lecz prawdopodobnie żadne z nich nie posunęło się aż tak daleko, by tworzyć dla uciechy uczestników sztuczne tłumy. Jednak wizja tworzenia wątpliwych atrakcji, nierzadko kompletnie oderwanych od rzeczywistości nie jest aż tak nieprzystającą do realnego świata wizją, jak mogłoby się wcześniej wydawać.

#### **4. Gadające opakowania**

Poznałem Burroughsa (...). Produkuje gadające opakowania. Dziwaczne kłopoty współczesnego producenta: opakowaniom wolno klientów nagabywać tylko głosem, zalecać jakość produktu, lecz nie śmiać ciągnąć za odzież. Drugi szwagier Symingtona ma fabrykę drzwistów – drzwi otwierających się tylko na głos pana. Reklamy gazetowe ruszają się, gdy na nie patrzysz<sup>6</sup>.

„Gadające opakowania”, jeśli można to sformułowanie potraktować metaforycznie, to zasadne wydaje się stwierdzenie, że zostały już wprowadzone do obiegu. Współczesne formy marketingu, opierającego się na psychologii oddziałują w ten sposób na podświadomość kupujących, że można odnieść wrażenie, iż faktycznie nagabyują klientów. Oczywiście kwestia ciągnięcia za odzież klienta zdaje

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 110.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 116.

się być wielką abstrakcją, nawet jak na standardy tej książki *science fiction*. Natomiast „drzwisty” stanowią przykład pewnego niedorzecznego wynalazku. Jeśli to pojęcie potraktować dosłownie, to nie mamy odpowiednika w dzisiejszych czasach. Decydując się jednak na pewne uogólnienia, można zauważyć, że producenci samochodów wprowadzają na rynek pierwsze modele aut, które otwiera się bez dotknięcia klamki, wystarczy sama obecność karty w kieszeni kierowcy.

## 5. System karny

Crawley to typ prawnika w wielkim stylu, bolejący nad upadkiem sztuki obrończej: krasomówstwo nie popłaca już, skoro decyduje rachuba punktów karnych. Zbrodnia nie szczyła jednak tak całkowicie, jak sądziłem. Stała się raczej niedostrzegalna. Główne delikty – to mindnapping (porwanie duchowe), napady na banki spermy o szczególnie wysokiej wartości, morderstwo z powoływaniem się oskarżonego na ósmą poprawkę do konstytucji (zabójstwo na jawie w przeświadczeniu, iż zaszło fikcyjnie (...)) oraz bezlik form zniewolenia psychemicznego (...). Mindnapping bywa trudno wykrywalny (...)<sup>7</sup>.

Jak wykazane zostało powyżej, system karny uległ kompletnemu przewartościowaniu, abstrahując od konkretnych uwarunkowań kodeksowych i poszczególnych państwowych ustaw karnych, to system punktów jest typowy w polskim obrzędzie karnym dla wykroczeń w ruchu drogowym. Wskazać również należy, że za główne delikty uznane zostały kompletnie nowe i nieznane współczesnemu społeczeństwu zachowania. Zbrodnie, traktowane szeroko, jako przestępstwa największego kalibru, przykładowo tradycyjnie pojmowane zabójstwo, pranie brudnych

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 111-112.

pieniędzy, zdaje się, że odeszły do przysłowiowego lamusa. Zostały jednak zastąpione innymi, typowymi, a przynajmniej bardzo typowymi dla wykreowanej rzeczywistości. Warto w tym momencie wskazać na aspekt wolicjonalny, mianowicie fakt, że ludzie ciągle popełniają przestępstwa świadczy o tym, że dokonują wyborów, a więc posiadają wolną wolę. Ciekawy przykład jednego z głównych przestępstw, *mindnapping*, został opisany w dalszej części:

Ofiarę wprowadza się w fikcyjne otoczenie, podając jej odpowiedni specyfik; o tym, że utraciła kontakt z rzeczywistością, nic ona nie wie. Niejaka Mrs. Wandager, pragnąc pozbyć się niewygodnego męża, amatora egzotycznych podróży, podarowała mu jako podarunek bilety na wyprawę do Konga wraz z upoważnieniem do wielkich łowów. Mr Wandager spędził na niezwykłych przygodach myśliwskich szereg miesięcy, nie mając pojęcia o tym, że przez cały czas tkwi w kojcu na strychu, poddany działaniu psychemikaliów. Gdyby nie strażacy, którzy znaleźli pana Wandagera podczas gaszenia ognia na strychu, zginąłby z wycieńczenia<sup>8</sup>.

Jakkolwiek okres kilku miesięcy wydaje się pewnym przerysowaniem, a przynajmniej nieściśłością, ponieważ nie została tu przedstawiona odpowiedź na pytanie – jak pan Wandager przetrwał tyle czasu, to opis ten oddaje główny sens maskonów.

„Zresztą historii uczy się teraz mało kto – zastąpił ją w szkołach nowy przedmiot, znany jako „będzieje”, czyli nauka o tym, co dopiero będzie”<sup>9</sup>. W sukurs przychodzą stwierdzenia typu: naród, który nie czi swojej historii, będzie musiał wkrótce czić historię innego. W dziele

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 112.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 111.



Stanisława Lema jednak aspekt narodowości został zepchnięty na drugi tor, kwestie te nie są poruszane.

## 6. Projektowanie zwierząt

Ciekawą opcją w zaprezentowanej wizji jest kwestia projektowania zwierząt. Działanie to polega na tym, że zooartyści mają za zadanie „wkomponowywanie nowych zwierząt we właściwie dobrany krajobraz”<sup>10</sup>. Narrator daje tu za przykład połączenie siedmiogłowego smoka i mamuta. Jakkolwiek przykład tego zwierzęcia wydaje się irracjonalny, to klonowanie oraz mutowanie zwierząt dla dzisiejszej techniki jest dostępne na wyciągnięcie ręki. Hodowanie i łączenie genów w celu tworzenia coraz to nowszych gatunków jest kolejnym dowodem na fakt, że literacka rzeczywistość w pewnym stopniu się ziszcza. A przynajmniej zaczyna ziszczać. W dalszej części opisu wkraczamy w sferę *science fiction*. Autor bowiem opisuje środek, którym spryskuje się trawę i serki same rosną. Natomiast fakt wyeliminowania krów kwituje stwierdzenie, że na łąkach zrobiło się dziwnie smutno.

W porannym Heraldzie była dziś dziwna wiadomość o projekcie ustawy, podług którego starzenie miałyby się stać karalne<sup>11</sup>.

Jest to zagadnienie dotyczące podobnych kwestii jak wityfikacja, a mianowicie kwestii wieczności, przedłużania życia. Skomentować to należy krótko, jeśli tylko ustawodawca byłby w stanie zagwarantować każdemu nie tylko godną starość, ale wręcz jej brak, mógłby liczyć na

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 119.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

pełne społeczne poparcie. Wizja ta wydaje się wspaniała, i choć z pewnością znalazłoby się kilku sceptyków, jest warta marzeń.

## 7. Maskony i wytrzeźwiacze

Trzeba – w sensie ogólnym, ze stanowiska uwzględniającego całe dobro społeczne, ale nie z punktu widzenia cząstkowych interesów różnych polityków, korporacji, nawet federalnych agencji. Jeśli jest gorzej, niż dostrzegamy to my, rzeczowidzowie, tamci wołają, byśmy nie podnosili alarmów; więc spreparowali ten środek tak, jak się niegdyś podtykało szukającym – łatwe do odnalezienia skrytki w starych meblach. Aby się poszukiwacz zadowolił pierwszym wykrytym schowkiem i już nie szperał za prawdziwymi, zakamuflowanymi daleko zrzęcniej<sup>12</sup>.

Przytoczony opis porusza kwestię wytrzeźwiaczy do maskonów, czyli środków, które ukazują prawdziwe oblicze rzeczywistości, nie znoszą jednak wpływu wszystkich maskonów, w szczególności najnowszych. Jest to potwierdzenie ułudy i mistyfikacji w jakiej wszyscy się znajdują. Do absurdu dochodzi w sytuacji, gdy okazuje się, że świadomymi rzeczywistości jest tylko nieliczna garstka ludzi.

Wspaniała sala, wyłożona kobiercami, pełna palm, o majolikowych ścianach, z wykwintnie roziskrzonymi stołami, z dworną kapelą w głębi, co przygrywała nam do pieczystego, znikła. Siedzieliśmy w betonowym bunkrze, przy nagim stole drewnianym, ze stopami zanurzonymi w porządnie już starganej, słomianej macie. Muzykę słyszałem nadal, ale widziałem teraz, że płynie z głośnika zawieszzonego na pordezwiąłym drucie<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 161.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 140.

W dalszej części można zapoznać się z wieloma innymi przykładami które prezentują działania maskonów. Maskonów, które są doskonałymi środkami, panaceum na nierówności społeczne, sposobem na rozwiązanie setek problemów dręczących ludzi. Śmiało można stwierdzić, że w wykreowanym świecie, odnaleziono uniwersalny sposób na rozwiązywanie wszelkich problemów. Można się zastanawiać nad moralnością oraz konsekwencjami zastosowania tych środków, w szczególności dlatego, że w swej istocie przypominają środki psychotropowe, bardzo mocne, wywołujące silne halucynacje, stosowane na ogromną, niewyobrażalną skalę. Współcześnie skala wykorzystania leków psychotropowych pozostaje nadal niewielka, lecz opisywane maskony można potraktować metaforycznie, odnajdując ich wyraz w postaci tendencyjnych i zniekształconych, dla potrzeb władz wiadomości przekazywanych społeczeństwu, szeroko rozumianej propagandy oraz tuszowania niewygodnej rzeczywistości i faktów.

– Na litość boską, profesorze... co to jest? Proszę mi powiedzieć! Zaklinam pana! Zmowa? Perfidia? Plan dla wygubienia całej ludzkości? Szatański spisek?

– Gdzie tam Tichy. Nie bądź pan demoniczny. Jest to po prostu świat, w którym żyje grubo ponad dwadzieścia miliardów ludzi<sup>14</sup>.

Komentując ten fragment, który opisuje dalszy etap poznawania rzeczywistości przez głównego bohatera, można śmiało wysnuć wniosek odnośnie dwóch głównych założeń opisywanego społeczeństwa. Pierwszy – prawdziwy komfort i jakość życia ludzkiego nie mają żadnego znaczenia. I drugi – cel uświęca środki, makiawelizm w czystej postaci.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 142.

W dalszej części rozmówca Tichego doskonale obrazuje niewielką wartość ludzkiego życia w wykreowanej rzeczywistości.

## 8. Nowoczesna bankowość

– Ależ może pan wziąć każdą potrzebną rzecz z bradła – powiedział.

Okazuje się, że dość jest udać się do banku, podpisać kwit, a kasa (teraz-bradło) wypłaci żadaną sumę. Nie jest to pożyczka – otrzymanie tej kwoty pod względem prawnym do niczego nie zobowiązuje. Co prawda ma swój haczyk. Zobowiązanie zwrotu owej sumy jest natury moralnej (...), bankom nie grozi plajta wskutek niewypłacalności takich dłużników. Zapomniałem, że żyję w epoce psychemicznej. Listy z grzecznymi prośbami i przypomnieniami o obliżu nasycone są lotną substancją, która budzi wyrzuty sumienia, chęć pracy, i tak bradło dochodzi swoich roszczeń<sup>15</sup>.

Po przeczytaniu tego fragmentu przychodzi na myśl jeden komentarz – nie do pomyślenia! Pieniądz został opisany we wskazanym fragmencie w sposób lekki, pozbawiony emocji. Po przeczytaniu pierwszego zdania można pomyśleć, że autor miał na myśli zwykłą pożyczkę lub kartę debetową. Kwestia natury moralnej – również wydaje się abstrakcyjna, z pewnością niewielu jest dłużników, którzy decydują się na uiszczenie należności z pobudek moralnych. W większości przypadków, do uregulowania należnych środków skłaniać będą poszczególne kroki prawne podejmowane przez wierzyciela, z reguły bardzo dotkliwe. W wykreowanej rzeczywistości można natomiast uświadczyc sytuacji, w której delikatne, sugestywne prośby o zwrot środków również są nasączone odpowiednimi środkami chemicznymi.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 97.

Śmiało można postawić tezę, że środki maskujące są obecne we wszystkich sferach życia społecznego, analizując treść opowiadania wydaje się niemożliwym odnalezienie wyjątku od tej reguły. Jeszcze większe emocje budzi logika stojąca u podstaw tej instytucji, mianowicie konieczność wzbudzenia chęci do pracy, by zadośćuczynić moralnym obowiązkom. Wydaje się to kompletną abstrakcją.

## 9. Retrotemporyna

W miarę rozwoju fabuły, Stanisław Lem zadziwia coraz bardziej. Zaznaczyć jednak skrótowo należy, że jest to efekt typowy dla jego twórczości.

(..) drugi plan przewidywał rozpuszczenie w wodach rzecznych i oceanicznych 10 000 ton retrotemporyny. Jest to odwracacz upływu czasu subiektywnego. Odtąd życie przedstawiałoby się następująco: ludzie pojawialiby się na świecie zgrzybiałymi starcami, a schodzili z niego jako noworodki. Projekt podkreślał szkopuł kondycji ludzkiej, a mianowicie nieuchronną dla każdego perspektywę starzenia się i śmierci. W miarę upływu czasu, każdy starzec młodniałby coraz bardziej, nabierając sił i wigoru. Po zaprzestaniu pracy zawodowej wskutek zdziecinnienia wkraczałby w błogosławiony kraj lat dziecińczych<sup>16</sup>.

W dalszej części wskazuje się, że *clue* tego projektu stanowiłaby jego humanitarność, wszak dzieci nie zdają sobie sprawy z jego śmiertelności. W tym momencie czytelnik zdaje sobie jednak sprawę z pewnych mankamentów i niedociągnięć w wykreowanym świecie. Nasuwają się bowiem dwa pytania. Kwestia techniczna narodzin starca, a także fakt, że przez całe życie człowiek i tak widziałby nieuchronne

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 163.

widmo śmierci, dopiero w ostatnich latach traciłby jej świadomość. Chyba, że zostałyby to zakamuflowane kolejnym maskonem. Wydaje się to jeszcze bardziej okrutny sposób śmierci, gdyż jakkolwiek rozwój dziecka jest czymś wspaniałym, mała istota nabywa nowe umiejętności, mózg się rozwija, jednak odwrócenie tego procesu zdaje się czymś tragicznym – świadomość zanikania połączona z agresywną wersją „starczo – młodzieńczej” demencji. Można wręcz stwierdzić, że śmierć w postaci zaprezentowanej w Kongresie bardziej przypomina objawami jedne z gorszych chorób z jakimi boryka się ludzkość w dzisiejszych czasach, nie zaś wizję umierania w błogostanie.

Więc i roboty udawali? I skąd ta zima w środku lata – czy zwidem był cały kalendarz? Ale po co? Lodowy sen jako demograficzne antidotum? Więc ktoś jednak uważnie to planował i ja miałbym szczerząc nie dotarłszy do niego?<sup>17</sup>

Przytoczony fragment opisuje moment, w którym narrator uświadamia sobie, że musi istnieć jakiś naczelny planista, który trzyma rzeczywistość w ryzach. Jest to koncepcja znana od stuleci, wizja architekta świata, pokutująca w wielu wierzeniach i społecznościach. Najłatwiej można to sobie wyobrazić na przykładzie chrześcijaństwa i Boga, choć w opowiadaniu za metaforycznego przywódcę/planistę należałoby przyjąć jakąś ludzką jednostkę.

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 172.

## 10. Prognozowanie pogody

Deszcz zaprogramowany na samo południe nie udał się. A już tęcza – skandal. Była kwadratowa<sup>18</sup>.

Kolejnym świadectwem technologicznego poziomu społeczeństwa z Kongresu jest możliwość programowania pogody. Nietrudno wyobrazić sobie jaki potencjał drzemie w opisaney technologii. Potencjał dla gospodarki, potencjał militarny. Wprawdzie w przytoczonym przykładzie programowanie pogody nie zakończyło się sukcesem, jednak jest kolejnym przykładem doskonale oddającym realia Kongresowej rzeczywistości.

## 11. Podsumowanie

Podsumowując, należy zaznaczyć, że wykreowana rzeczywistość stanowi doskonale rozwiniętą technicznie i naukowo mozaikę, która jest przykrywką dla szarej, biednej codzienności. Stanisław Lem, z dbałością o wszelkie szczegóły, stworzył spójny obraz społeczeństwa żyjącego w niewiedzy i pewnego rodzaju błogiej nieświadomości, które jest nieustannie poddane działaniom chemicznych specyfików. Żyje w ułudzie szczęścia i dobrobytu. Zaznaczyć jednak należy, że wiele rozwiązań zastosowanych w wykreowanej rzeczywistości znajduje odzwierciedlenie we współczesności.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 115.

## **Bibliografia**

### **Literatura:**

Lem S., *Kongres futurologiczny, Ze wspomnień Ijona Tichego*, Kraków 2006.

Stiller R., *Lemie! Po co umarłeś? Opowieść w reminiscencjach*, Kraków 2006.



Julia Śliwińska

## ***Singularity* według Raya Kurzweila – szanse, zagrożenia, nowe perspektywy**

### **1. Wprowadzenie**

Ray Kurzweil to kontrowersyjny naukowiec, inżynier, wynalazca, transhumanista i futurolog. Wynalazł maszynę czytającą, dzięki której osoby niewidome uzyskały szeroki dostęp do edukacji<sup>1</sup>. Stevie Wonder stwierdził, że wynalazek Kurzweila po raz pierwszy pozwolił niewidomym czytać samodzielnie swoje prywatne, intymne wiadomości. Wynalazki opatentowane przez Kurzweila pozwoliły umożliwić mu zbudowanie finansowego imperium, ale także wniosły znaczący wkład w rozwój badań nad przyszłością. Bill Gates ocenia Kurzweila jako człowieka, którego przewidywania dotyczące przyszłości są najbardziej trafne i wiarygodne. Badacz ten, bazując na swoich przewidywaniach dotyczących postępu w zdecentralizowanej komunikacji, przewidział m.in. rozpad ZSRR, kiedy ten ciągle rósł w siłę<sup>2</sup>. Być może to właśnie specyficzny sposób myślenia Kurzweila pozwala mu na tak skuteczne przewidywanie rozwoju technologicznego w przyszłości – myśliciel nie opiera się bowiem jedynie na danych, jakimi operuje współczesna nauka, ale bierze pod uwagę również niestabilny charakter granic wiedzy, nauki i technologii oraz ich prawdopodobną linię rozwoju.

---

<sup>1</sup> *A brief career Summary of Ray Kurzweil*, <http://www.kurzweiltech.com/aboutray.html> [dostęp online: 10.04.2016].

<sup>2</sup> Diamandis P., *Ray Kurzweil's Mind-Boggling Predictions for the Next 25 Years*, <http://singularityhub.com/2015/01/26/ray-kurzweils-mind-boggling-predictions-for-the-next-25-years/> [dostęp online: 1.05.2016].

## 2. Koncepcja Singularity

Bazując na prawie Moore'a (prawo wykładniczego zwiększania liczby tranzystorów w układzie scalonym), Kurzweil zdefiniował wcześniejszą koncepcję *Singularity* (Technologicznej Osobliwości), która stanowić będzie przedmiot niniejszej rozprawy. W 1965 roku Gordon Moore, współzałożyciel Intelu, ogłosił swoje słynne prawo: liczba tranzystorów stosowana w mikroprocesorach podwaja się co około dwa lata. Przez długie dekady ta zasada się sprawdzała, pozwalając na opis rozwoju świata technologii: coraz większa moc obliczeniowa, coraz większa wydajność upakowana w coraz mniejszym rozmiarze. Jednak miniaturyzacja technologii zgodna z prawem Moore'a wkrótce się skończy. Era intensywnego wzrostu mocy układów odchodzi w zapomnienie. Wkrótce dalsze podwajanie ilości tranzystorów po prostu nie będzie możliwe<sup>3</sup>.

Od początku lat dziewięćdziesiątych otwarcie mówi się, że prawo Moore'a powinno zostać zlikwidowane, ponieważ firmy, aby nadążyć za nim, muszą wydawać coraz większe sumy na badania i technologie. Prawo, o którym mowa, ma jednak pewne ograniczenia. Obecnie procesory konstruowane są w technologii 90, 65 oraz 45 nm, ale rozmiary te nie mogą się zmniejszać w nieskończoność. Kolejną barierą jest prędkość światła, która stanowi nieprzekraczalną granicą minimalnego czasu potrzebnego na przesłanie danych pomiędzy komponentami komputera. Inżynierowie z Cray Research<sup>4</sup> już ją zauważyli: musieli oni

---

<sup>3</sup> Kurzweil R., *The Singularity Is Near. When humans transcend biology*, New York 2006, s. 45.

<sup>4</sup> Cray Research – firma produkująca superkomputery (komputery o wielokrotnie większej niż powszechna mocy obliczeniowej), używane głównie do symulacji i badań naukowych.

zaokrąglić stworzony przez siebie superkomputer, by prąd zdołał obieć wszystkie wchodzące w jego skład elementy. Około 2022 roku nie będzie można dalej zmniejszać tranzystorów, bo nie mogą być one mniejsze od atomu.

Wielokrotnie mieliśmy do czynienia z sytuacją, w której przewidywano koniec postępu technologicznego człowieka. Działo się tak jeszcze przed powstaniem komputerów osobistych, ale także później, kiedy okazało się, że prawo Moore'a dotyczące wykładniczego postępu w budowie układów scalonych nie może działać w nieskończoność. Jednak zawsze pojawiała się technologia, która łamie dotychczasowe ustalenia i prawa, redefiniując to, co uważaliśmy za pewnik. Być może oznacza to koniec prawa Moore'a, ale nie zmienia tendencji wzrostu geometrycznego mocy przeliczeniowych. Może on objawić się np. poprzez zastosowanie trójwymiarowych chipów czy trójwymiarowe (samoorganizujące się) obwody. Wszystkie nowe wynalazki wpływają na coraz szybsze pojawianie się następnych, bardziej zaawansowanych technologii.

Według Kurzweila, rozwijający się w sposób wykładniczy postęp technologii doprowadzi najpierw do powstania sztucznej inteligencji, a w efekcie do przekształcenia jej w technologiczną osobliwość jeszcze w pierwszej połowie XXI wieku. *Singularity* to moment w przyszłości, w którym dojdzie do tak szybkiego postępu, że każdy obszar działalności człowieka zostanie zmieniony w znaczący, nieodwracalny sposób. Postęp technologiczny przyspieszy do momentu, w którym niemożliwe stanie się jego śledzenie przez człowieka, chyba że ulepszemy działanie swoich

mózgów za pomocą inteligentnej technologii, jaką wytworzymy<sup>5</sup>. Dojdzie do przeskoku w historii ludzkiej ewolucji, która w zasadzie przestanie być typowo ludzka. Pierwiastek biologiczny i maszynowy będą stanowić zintegrowaną całość, zatem to, co do tej pory stanowiło cechę dystynktywnie ludzką zostanie poddane ponownej refleksji i redefinicji. Taka perspektywa niesie ze sobą pytania dotyczące wpływu rozwijającej się technologii na przyszłe społeczeństwa i nowe cywilizacje, a także zmusza do namysłu nad statusem człowieka w świecie coraz bardziej zdominowanym przez technologię. Poprzez technologię rozumiem przede wszystkim takie dziedziny jak technologie informacyjne, robotyka, nanotechnologia, inżynieria genetyczna, bionika czy biotechnologia. Kurzweil łączy wszystkie te obszary rozwoju w postęp technologii informacyjnych.

W pewnym sensie postawa Kurzweila łączy w sobie idee postępu technologicznego z rewolucją hipisowską. Według naukowca po raz pierwszy ludzkość ma narzędzia, żeby zmierzyć się z największymi problemami świata: ubóstwem i chorobami, które dotyczą wielu regionów świata. Badacz przewiduje, że dzięki wykorzystaniu przyjaznych, efektywnych i bezpiecznych surowców (zamiast na przykład energii atomowej) dojdzie do decentralizacji źródeł energii. Kurzweil zakłada przede wszystkim budowę coraz tańszych i bardziej wydajnych paneli słonecznych, które będą powszechnie dostępne, również w indywidualnych gospodarstwach domowych<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Kurzweil R., *op.cit.*, s. 50.

<sup>6</sup> Morris D. Z., *Ray Kurzweil: Here's Why Solar Will Dominate Energy Within 12 Years*, <http://fortune.com/2016/04/16/ray-kurzweil-solar-will-dominate-energy-within-12-years/> [dostęp online: 1.05.2016].

Koncepcje subwersywnego, świadomego włączania technologii w życie jednostki zyskały swoją popularność już w latach 60. ubiegłego wieku. Punktem zapalnym, będącym inspiracją do działań hacktywistycznych, było powstanie pisma „Whole Earth Catalog”. WEC stanowiło jedno z najważniejszych czasopism przełomu lat 60. i 70. Idea *Do It Yourself* prezentowana była w nim na wielu polach w celu umożliwienia czytelnikom samodzielnego, niezależnego od regulacji państwowych życia. Były to zagadnienia dotyczące rolnictwa, odnawialnych źródeł energii, jak i technologii naukowych oraz wojskowych.

Treści publikowane w WEC zachęcały do samodzielnego projektowania i programowania komputerów do użytku indywidualnego. Ukazywały hackowanie jako narzędzie komunikacji i kreatywnej ekspresji. Czasopismo w niezwyklej sposób obejmowało zarówno obszary teoretyczne, jak i praktyczne. Na jego łamach inspiracji mogli szukać zarówno naukowcy, technolodzy, jak i prospołecznie nastawieni twórcy komun. Wszyscy ci, których interesowały rozwiązania eksperymentalne, mogli znaleźć tam niezbędne informacje, a także zbudować sieć kontaktów z ludźmi o podobnych zainteresowaniach i aspiracjach.<sup>7</sup>

Poznanie narzędzi nowomediowych było podstawą kształtowania się dojrzałej postawy hacktywistycznej. Dopiero dogłębne poznanie narzędzi umożliwia dostosowanie ich do indywidualnych potrzeb i celów. Kreowanie i zarządzanie narzędziami odbywało się do tej pory odgórnie, zwłaszcza gdy w grę wchodziła technologia wojskowa. Działania hackerskie, wprowadzając sieciowy model komunikacji i decentralizując zarządzanie wiedzą, uniemożliwiły dalszy wertykalny przepływ

---

<sup>7</sup> Jelewska A., *Ekotopie. Ekspansja techno kultury*, Poznań 2013, s. 89-91.

informacji. Początkowo to hackerzy tworzyli zorganizowane podwaliny tego, co dziś nazywamy siecią.

Bardzo szybko okazało się, że narzędzia komputerowe nie są już zewnętrznymi urządzeniami wspomagającymi pracę człowieka, ale stały się jego integralną częścią, przedłużeniem, protezą, która pozwala radzić sobie z niedoskonałościami ludzkiego umysłu czy ciała. W oczywisty sposób zmieniło to naszą percepcję, nasz sposób postrzegania i eksplorowania świata<sup>8</sup>. Wpływ takiego modelu myślenia o technologii możemy zaobserwować współcześnie, właśnie w kontekście biohackingu. Być może, kiedy *Singularity* nadejdzie, technologia znów stanie się narzędziem odzyskiwania autonomii jednostki. Próby takich działań są podejmowane już teraz poprzez wzmiankowany biohacking, dzięki któremu technologiczne ulepszanie może być dostępne dla wszystkich. Sam Kurzweil zachęca do biotechnologicznych ingerencji, jest również jednym z pierwszych współczesnych biohackerów.

W prezentacji zatytułowanej *Biohacking and the Connected Body* wygłoszonej podczas *Singularity University Global Summit*, Hannes Sjoblad przedstawił swoją wizję świata zmienionego przez biotechnologiczne interwencje. Badacz ten jest współzałożycielem biohackerskiej sieci non-profit o nazwie Bionyfiken, która zrzesza biologów, hackerów, artystów zajmujących się modyfikacjami ciała, a także osoby zainteresowane zdrowiem człowieka. Członkowie sieci badają możliwości integracji na linii człowiek-maszyna<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Tucker P., *The Singularity and Human Destiny*, <http://singularity.com/KurzweilFuturist.pdf> [dostęp online: 12.09.2016].

<sup>9</sup> Ramirez V. B., *Biohacking Will Let You Connect Your Body to Anything You Want*, <http://singularityhub.com/2016/09/01/biohacking-will-let-you-connect-your-body-to-anything-you-want/> [dostęp online: 10.10.2016].

Eksperymenty biohackerskie poszerzają doświadczenie ludzkiego organizmu o elementy wykraczające poza to, co dała ludziom natura. Inteligentne systemy monitoringu insuliny, rozruszniki serca, bioniczne oczy i implanty ślimakowe są według Sjoblad przykładami biohackingu. Na co dzień żyjemy zatem wśród cyborgów, nie zdając sobie z tego sprawy. Zintegrowana technologia została zaimplementowana do ludzkich organów w celu poprawy lub monitorowania konkretnego aspektu zdrowia. Sjoblad zwraca uwagę na fakt, że bioinżynieria może zostać użyta do rozszerzenia i poprawy jakości naszego życia na wiele sposobów. Współcześnie są to *Ingestibles* – rodzaj specjalnej, inteligentnej pigułki, która wykorzystuje technologię bezprzewodową, aby monitorować reakcje na leki, co pomaga lekarzom ustalić optymalny poziom dawkowania, dostosowany do indywidualnych potrzeb<sup>10</sup>. Wydaje się, że współczesne odsłony biohackingu są przedpolem działań, które w erze *Singularity* będą naszą codziennością.

Kolejnym interesującym tropem w teoriach snutych przez Kurzweila jest zwrócenie uwagi na chaotyczność procesów przebiegających w świecie – powstanie superkomputerów jest wynikiem w gruncie rzeczy przypadkowych zmian w przestrzeni polityki czy rewolucji społecznych. Ten rozwój następował niezależnie od czynników takich jak wojna lub pokój, rozwój gospodarczy czy recesja. Pomimo różnych czynników zewnętrznych i chaotyczności wydarzeń na świecie, rozwój technologiczny posiada ciągle geometryczny przyrost. Mimo że proces ten jest tak nieregularny, jego rezultaty i sama rządząca nim zasada są regularne.

---

<sup>10</sup> *Loc. cit.*

Kurzweil śledzi postęp technologiczny w czasie, buduje modele matematyczne, za pomocą których może przewidywać zmiany w technologii. Za pomocą tych modeli odnoszących się do różnych dziedzin nie można przewidzieć przyszłości w szczególności, ale można obserwować tendencje, przewidzieć cenę, wydajność i przepustowość technologii, które to parametry rosną geometrycznie. Sama technologia bowiem rozwija się nie liniowo, ale geometrycznie – po osiągnięciu pewnego punktu wzrost gwałtownie przyspiesza. Dla zobrazowania tej tezy – projekt poznania ludzkiego genomu był kontrowersyjny w 1990 roku, z kolei kiedy po 10 latach udało się zrealizować jego 1%, nikt nie wierzył, że w przyszłości uda się wykonać resztę. Kolejnym przykładem może być fakt, że sekwencjonowanie DNA wirusa HIV trwało 15 lat, natomiast sekwencjonowanie wirusa SARS już tylko 31 dni<sup>11</sup>.

Zmienia się też tempo przesunięć światopoglądowych, przyswajania idei – podwaja się ono co dekadę. Procesy biologiczne, ewolucyjne i technologiczne przyspieszają. Interakcja zachodząca pomiędzy tymi obszarami przekłada się na naturalny proces ewolucyjny, który sam z siebie posiada tendencję do przyspieszenia. Prawo Moore'a opisuje zatem tylko ostatni etap ewolucji technologii, który według Kurzweila wykorzystuje ludzką zdolność wytwórczą, by wprowadzić kolejny etap rozwoju – ewolucję technologiczną.

Kiedy wyczerpie się prawo Moore'a, obowiązywać zacznie kolejny paradygmat rozwoju wykładniczego – dotyczy on bowiem nie tylko mocy obliczeniowej, ale każdej technologii. Kiedyś ewolucja nie faworyzowała starszych osobników, teraz za pomocą rewolucji

---

<sup>11</sup> Kurzweil R., *Ray Kurzweil o tym jak zmieni nas technologia*, [https://www.ted.com/talks/ray\\_kurzweil\\_on\\_how\\_technology\\_will\\_transform\\_us?language=pl](https://www.ted.com/talks/ray_kurzweil_on_how_technology_will_transform_us?language=pl) [dostęp online: 11.04.2016].



biotechnologicznej możliwe jest m.in. leczenie chorób dawniej śmiertelnych i nieuleczalnych. Dla przykładu – wiele chorób wynikających z braku dostępu do czystej wody zniknie dzięki tanim technologiom pozwalającym zmienić brudną wodę w wodę pitną. Poprzez terapie genowe czy zastępowanie fragmentów ciała człowieka jesteśmy w stanie uporać się z wyzwaniami takimi jak choroba i będąca jej konsekwencją śmierć<sup>12</sup>. Roboty złożone z molekuł będą używane w celach terapeutycznych. Już teraz przeprowadza się eksperymentalne leczenie cukrzycy u szczurów przy pomocy robotów wielkości krwinki. Istniejące narzędzia skanujące mózg, które również geometrycznie zwiększają swoją rozdzielczość i moc obliczeniową. Możemy obserwować pojedyncze połączenia nerwowe i symulować działanie kory mózgowej. Dzięki temu zbliżamy się do wiedzy o tym, jak działa mózg, czym jest inteligencja, jak powstaje to, co nazywamy myśleniem.

Kurzweil przewidywał, że komputery, jakie znamy w dotychczasowej postaci, znikną do 2010 roku. Sądził, iż będą one tak małe, że możliwe stanie się wszczępienie ich w ubrania, otoczenie. Tak się jednak nie stało, choć projekty Internetu rzeczy czy chipów są obecnie wprowadzane w życie. Naukowiec przewiduje również, że do roku 2029 procesy związane z immersją osiągną swoją dojrzałość. Będzie się to przejawiało m.in. technologiach rozszerzonej rzeczywistości, która umożliwi wyświetlanie obrazów na rogówce czy wytwarzanie relacji z wirtualnymi osobami. Komputery połączą możliwości poznawcze typowe dla ludzi, poprzez dzielenie wiedzy czy analityczne myślenie wygenerują też sposoby myślenia lepsze od ludzkich. Kurzweil nie

---

<sup>12</sup> Kurzweil R., *Ray Kurzweil on Ending Disease*, <http://bigthink.com/videos/ray-kurzweil-on-ending-disease> [dostęp online: 11.04.2016].

wyobraża sobie jednak tego momentu jako inwazji inteligentnych maszyn, ale jako scalenie człowieka z nano-botami. W *Singularity* dojdzie do medycznego czyszczenia środowiska, zdecentralizowania energii, możliwości pełnej immersji w środowiskach wirtualnych. Wszystkie zmysły będą pobudzane poprzez projektory doznań. Dojdzie do poszerzenia ludzkich możliwości inteligencji w połączeniu z bio- i nano-technologią. Powstaną samoreplikujące się urządzenia, a w konsekwencji także sztuczna inteligencja<sup>13</sup>.

Kurzweil wysnuwa swoje wnioski, opierając się również na wiedzy z zakresu neurobiologii. Istotnym dla niego czynnikiem jest badanie *neocortexu*, czyli kory nowej. Istnieją zwierzęta, które mogą wytworzyć nowe typy zachowań nie tylko poprzez doświadczenie, ale również dzięki obserwacji i ocenie zachowania innego osobnika. Te, które tej zdolności nie mają, posiadają tylko szereg zaprogramowanych zachowań, a zmiany dokonują się na przestrzeni tysięcy żyć przedstawicieli danego gatunku. Kiedy środowisko zmieniało się powoli, nie stanowiło to większego problemu. Jednak postęp technologiczny i zmiany, jakie dokonują się w naszym otoczeniu, prowokuje do wynajdywania rozwiązań mających ułatwić człowiekowi adaptację w nowych okolicznościach, zwłaszcza że zostaliśmy do tego przystosowani ewolucyjnie. Posiadany przez nas *neocortex*, czyli tzw. kora nowa, nieporównanie przewyższyła wielkością mózgi innych gatunków, wzbogaciła nas też o to wszystko, co uznaje się za specyficznie ludzkie. Jest ona siedliskiem myśli i zawiera ośrodki, które gromadzą i interpretują wszystkie informacje zbierane przez narządy zmysłów. Do czucia dodaje to, co o nim myślimy, a jednocześnie

---

<sup>13</sup> Kurzweil R., *The Singularity Is Near...*

pozwała nam żywić emocjonalny stosunek do idei, sztuki, symboli i wyobrażeń. Podczas długiego procesu ewolucji nowa kora mózgowa pozwoliła na rozumne dostosowywanie się do okoliczności, co bez wątpienia spotęgowało zdolność reagowania na przeciwności, zwiększając tym samym prawdopodobieństwo przetrwania i przekazania potomstwu genów zawierających program tych samych obwodów i połączeń nerwowych<sup>14</sup>.

Tę większą niż u innych gatunków zdolność przetrwania zawdzięczamy talentowi nowej kory do strategicznego, długookresowego planowania, a także innym możliwościom umysłu. Poprzez technologię możemy wytworzyć syntetyczne komórki kory nowej i w chmurze połączyć je z biologicznymi. Spowodowałyby to rozrost dostępu do informacji, hybrydyczne bio- i nie biologiczne myślenie bez ograniczeń. Stanowiłyby to nowy przeskok w kulturze i technologii. Kurzweil stwierdza, że ludzie boją się tego, jak będzie wyglądać przyszłość, ale to technologia może pomóc nam zmierzyć się z największymi problemami ludzkości. Badacz nie akceptuje śmierci i jej konieczności, nie postrzega jej jako czegoś, co nadaje sens życiu. Religijna idea życia wiecznego według badacza przerodzi się w realną nieśmiertelność, gdyż technologia daje lepsze narzędzia, żeby osiągnąć to, co było celem ludzkości od zawsze. *Singularity* będzie takim punktem w rozwoju, że posiadanie bądź brak wzroku przestanie mieć znaczenie. W istotny sposób zmieni się komunikacja – ludzie będą mogli porozumiewać się za pomocą myśli wysyłanych sieciowo. *Singularity* to moment w przyszłości, w którym człowiek będzie zdolny do tego, aby się stale modyfikować i ulepszać. To

---

<sup>14</sup> Molnár Z., Pollen A., *How unique is the human neocortex*, <http://dev.biologists.org/content/141/1/11> [dostęp online: 10.04.2016].

punkt zwrotny, w którym wszystkie dotychczas znane modele opisujące świat przestaną obowiązywać<sup>15</sup>. Maszyny będą miały większą możliwość do wykonywania tego, co nazywamy myśleniem. Perspektywa ta prowokuje pytania o to, kto będzie rządził światem i co stanie się z ludźmi, którzy nie zdecydują się na technologiczne modyfikacje. Pomimo optymistycznej wizji, jaką snuje Kurzweil może to doprowadzić do powstania nowych podziałów społecznych i jeszcze większej niż obecnie polaryzacji posiadaczy dóbr.

Programowanie organizmu pozwoli na wyłączanie pewnych genów lub zamienianie ich. Można np. zablokować gen, który jest odpowiedzialny za przechowywanie kalorii – kiedyś gromadzenie energii było konieczne do przetrwania, współcześnie prowadzi do otyłości i chorób z nią związanych. Nie wiemy jednak, jakie konsekwencje dla innych mutacji czy chorób może mieć taka ingerencja. Prof. Kevin Warwick z University of Reading, który nie jest optymistą w kwestii postępu technologicznego, twierdzi, iż *Singularity* może być punktem, w którym cyborgi i sztuczna inteligencja zaczną dominować, a ludzie stracą kontrolę nad światem.

### **3. Zakończenie**

Wraz z *Singularity* pojawią się problemy dotyczące kształtu tej inteligencji, która będzie pozbawiona ciała – być może wygeneruje ona nowe wymiary *sensorium*. Nasuwa się również pytanie o to, kim będą ludzie po *Singularity* – ci, którzy nie zdecydowali się na wszczepienie chipów czy terapie genowe? Czy powstaną nowe klasy i kasty społeczne? Z jakimi nowymi chorobami cywilizacyjnymi będzie musiała zmierzyć

---

<sup>15</sup> Kurzweil R., *The Singularity Is Near...*, s. 342-343.

się ludzkość? Nastanie ery *Singularity* prowokuje również pytania natury filozoficznej. Czy będzie jeszcze możliwa moralność w świecie, w którym żadne działanie nie będzie obarczone ostatecznymi konsekwencjami? Jaką rolę odgrywać zaczną odpowiedzialność czy samokontrola w rzeczywistości, w której wszystko odbywa się natychmiastowo? Warto zastanowić się nad tymi pytaniami, jednak nie należy lekceważyć odważnych wizji Kurzweila – w końcu wielokrotnie jego prognozy dotyczące przyszłości sprawdzały się, choć nikt się tego nie spodziewał.

## **Bibliografia**

### **Literatura:**

Jelewska A., *Ekotopie. Ekspansja techno kultury*, Poznań 2013.

Kurzweil R., *The Age of Intelligent Machines*, Cambridge 1990.

Kurzweil R., *The Singularity Is Near. When humans transcend biology*, New York 2006.

### **Źródła internetowe:**

*A brief career Summary of Ray Kurzweil*,  
<http://www.kurzweiltech.com/aboutray.html> [dostęp online: 10.04.2016].

Diamandis P., *Ray Kurzweil's Mind-Boggling Predictions for the Next 25 Years*,  
<http://singularityhub.com/2015/01/26/ray-kurzweils-mind-boggling-predictions-for-the-next-25-years/> [dostęp online: 1.05.2016].

Kurzweil R., *Biotechnology Will Stop Aging*,  
<http://bigthink.com/videos/biotechnology-will-stop-aging> [dostęp online: 11.04.2016].

Kurzweil R., *Ray Kurzweil o tym jak zmieni nas technologia*,  
[https://www.ted.com/talks/ray\\_kurzweil\\_on\\_how\\_technology\\_will\\_transform\\_us?language=pl](https://www.ted.com/talks/ray_kurzweil_on_how_technology_will_transform_us?language=pl) [dostęp online: 11.04.2016].

Kurzweil R., *Ray Kurzweil on Ending Disease*,  
<http://bigthink.com/videos/ray-kurzweil-on-ending-disease> [dostęp online: 11.04.2016].

Kurzweil R., *Ray Kurzweil on the Future of Nanotechnology*,  
<http://bigthink.com/videos/ray-kurzweil-on-the-future-of-nanotechnology> [dostęp online: 11.04.2016].

Molnár Z., Pollen A., *How unique is the human neocortex*,  
<http://dev.biologists.org/content/141/1/11> [dostęp online: 10.04.2016].

Morris D. Z., *Ray Kurzweil: Here's Why Solar Will Dominate Energy Within 12 Years*, <http://fortune.com/2016/04/16/ray-kurzweil-solar-will-dominate-energy-within-12-years/> [dostęp online: 1.05.2016].

Ramirez V. B., *Biohacking Will Let You Connect Your Body to Anything You Want*, <http://singularityhub.com/2016/09/01/biohacking-will-let-you-connect-your-body-to-anything-you-want> [dostęp online: 10.10.2016].

Tucker P., *The Singularity and Human Destiny*, <http://singularity.com/KurzweilFuturist.pdf> [dostęp online: 12.09.2016].

Marzena Dobosz

## **Kultura masowa a zjawisko dehumanizacji grup społecznych**

### **1. Wprowadzenie**

Kultura masowa nie jest produktem współczesnych czasów, ale jej początki sięgają rewolucji przemysłowej i rozwoju urbanizacyjnego, dzięki czemu można stwierdzić, że powstała na gruncie społeczeństwa uprzemysłowionego oraz zurbanizowanego. Obecnie pojęcie kultury masowej jest różnie definiowane oraz łączone ze zjawiskami zachodzącymi w sferze społecznej. Jedną z nich jest dehumanizacja, która jest zjawiskiem opierającym się na pozbawianiu istoty ludzkiej statusu człowieka. Dehumanizacja występuje w różnych obszarach relacji oraz sytuacji, które prowadzą do odczłowieczenia określonych odbiorców, a wraz z postępem technologicznym, procesami globalizacyjnymi, a także pojawieniem się oraz rozwojem nowych mediów, które już zdominowały przekaz informacji, można zaobserwować pewne zniekształcenia w rzeczywistości i relacjach społecznych.

### **2. Kultura masowa i jej wyznaczniki**

Ze względu na mnogość zróżnicowanych definicji kultury masowej, często jest ona utożsamiana z kulturą popularną, co jest niewłaściwym przekonaniem. Początki kultury masowej sięgają czasów związanych z rewolucją przemysłową oraz urbanizacją prowadzących do



rozwoju przemysłowego społeczeństw. Początkowo kultura masowa była identyfikowana z kulturą wulgarną oraz najniższego poziomu, ale wraz z jej rozpowszechnianiem się, dzięki m.in. postępowi technicznemu oraz społeczno-ekonomicznemu, ujęcie kultury masowej ulegało zmianie. Jedną z pierwszych definicji tego rodzaju kultury stworzył francuski socjolog Georges Friedmann, który określił ją jako ogół kulturalnych dóbr konsumpcyjnych, którymi dysponuje publiczność, zaś w szerokim znaczeniu tego słowa, za pomocą masowej komunikacji prowadzonej w ramach cywilizacji technicznej<sup>1</sup>. Dobra te służą do zaspokajania specyficznych potrzeb powstałych po zaspokojeniu podstawowych pragnień, a więc estetycznych, poznawczych, a także związanych z rozrywką. W przypadku definiowania kultury masowej należy mieć również na uwadze zarówno podobieństwa, jak i różnice między nią a kulturą popularną. Choć oba pojęcia obejmują swoim znaczeniem zjawiska społeczno-kulturowe i znaczeniowo są częściowo ze sobą powiązane, to jednak występują między nimi pewne różnice. Jedną z cech wspólnych obu kultur jest m.in. duża liczba odbiorców treści, które są jednak rozpowszechniane za pomocą zróżnicowanych narzędzi. W przypadku kultury masowej mechanizm funkcjonowania oraz komunikacji korzysta z technicznych środków przekazu, zaś w kulturze popularnej często jest on bezpośredni i ma miejsce w ramach układu pierwotnego oraz instytucjonalnego<sup>2</sup>. Ponadto kulturę masową można zdefiniować także jako zjawiska współczesnego przekazywania wielkim

---

<sup>1</sup> Pasek-Gawlikowska A., *Kultura masowa i co dalej...?*, „Rozprawy społeczne” 2013, nr 2 (VII), s. 57.

<sup>2</sup> Golka M., *Socjologia kultury*, Warszawa 2007, s. 145.

masom odbiorców identycznych lub podobnych treści za pomocą masowych środków komunikacji<sup>3</sup>.

W związku z powyższymi definicjami kultury masowej można wyszczególnić jej charakterystyczne cechy. Wśród nich warto wymienić m.in. rozwój środków masowego przekazu, ujednoczenie treści, nieograniczoną liczbę odbiorców, homogenizację kultury, brak autonomii kulturowej, projekcję i identyfikację, rozmyte granice z rzeczywistością, czy też atrakcyjna dla odbiorców forma przekazu informacji<sup>4</sup>. Zdaniem Antoniny Kłosowskiej to homogenizacja oraz zasada wspólnego mianownika należą do jednych z głównych wyznaczników kultury masowej. Pierwsza z nich, homogenizacja, oznacza przenikanie się elementów kultury elitarnej oraz niższego poziomu, prowadząc do powstania treści, które są przekazywane odbiorcom za pomocą środków masowego przekazu. Warto zauważyć, że tego rodzaju środki masowego rozpowszechniania umożliwiają nie tylko na komunikację z szerokim gronem odbiorców, ale przede wszystkim z rozproszoną publicznością<sup>5</sup>. Wraz z rozwojem technologicznym granice przestrzenne straciły na swoim znaczeniu, dzięki czemu ujednoczony przekaz trafia do rozproszonej przestrzennie publiczności. Ponadto ulega on także zwielokrotnieniu za pomocą współczesnych środków technicznych, np. w postaci urządzeń cyfrowych, sieci internetowej, czy też telewizji.

Dlatego też z homogenizacją związana jest również uniwersalizacja obejmująca swoim znaczeniem zarówno anonimowość wytworów kultury masowej, ujednoczenie lub eliminację wartości,

---

<sup>3</sup> Kłosowska A., *Kultura masowa*, Warszawa 2005, s. 95-96.

<sup>4</sup> Golka M., *Socjologia kultury...*, s. 152-159.

<sup>5</sup> Kłosowska A., *Kultura...*, s. 98-99.

a także wszechobecne stereotypy i powielane schematy<sup>6</sup>. Prowadzi to do przekazywania anonimowych oraz ujednoliconych treści szerokiej publiczności za pomocą powszechnych środków przekazu. Kolejnym wyznacznikiem kultury masowej jest zasada wspólnego mianownika, oznaczająca tworzenie przekazu odwołującego się do powszechnych płaszczyzn zainteresowania, dzięki czemu ma miejsce standaryzacja oraz komercjalizacja wytworów należących do kultury masowej. Ze względu na to, że treści kulturowe muszą trafić do jak najszerszego grona odbiorców, to są przedstawiane w jak najprostszej formie. Jednakże należy również zauważyć, że pod względem przedmiotów oraz poziomów, charakteryzują się one pewną eklektycznością, dzięki czemu mogą odwoływać się do uniwersalnych oraz trwałych postaw, które są znane odbiorcom. Przez to skomercjalizowane wytwory kultury masowej przypominają bliźniacze produkty powstałe w wyniku rzemieślniczej pracy i zgodnie z określoną formą, a także regułą.

Często wytwory kultury masowej mają postać zobrazowanych symboli charakterystycznych dla danej kultury. Semiotyczność kultury masowej polega na traktowaniu symboli jako środka komunikacji znaczeń i treści. Zazwyczaj tego typu treści odarte są ze swojego znaczenia i funkcji, które pełnią symbole w kulturze. Wizualny przekaz jest pozbawiany głębszych znaczeniowo treści, dzięki czemu możliwe jest tworzenie uniwersalnych produktów, które z kolei są rozpowszechniane za pomocą masowych środków przekazu. W tej sytuacji odbiorca otrzymuje gotowy towar, który, choć opiera się na pewnej symbolice, to jednak nie posiada głębszego znaczenia. Ponadto celem tworzenia

---

<sup>6</sup> Kuraciński E., *Wyznaczniki kultury masowej*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 2005, nr 21, s. 410.

i rozpowszechniania tego rodzaju produktów kultury masowej jest ich komercjalizacja. Wytwory produkowane są według określonych schematów są źródłem zysków, więc twórczość kulturowa zazwyczaj przypomina rzemieślniczą pracę, w której nie ma miejsca na inwencję twórczą, lecz musi być zgodna z gustem ogółu, przez co jak najwierniej odtwarza rzeczywistość. W związku z tym przekaz kultury masowej tworzy pełną iluzję, której zadaniem jest także racjonalizacja oraz eliminacja efektów zaskoczenia czy też przypadkowości. A zamknięcie komunikacji z odbiorcami w ramy efektywności, ekonomizacji oraz bilansu zysków i strat sprawia, że traci ona swój aksjologiczny wymiar.

Końcowym produktem całego procesu tworzenia wytworów kultury masowej jest przedmiot, który można z zyskiem sprzedać. To towar, który został przygotowany w taki sposób, że staje się przedmiotem pożądania jak najszerszego grona odbiorców, mając obietnicami i wizjami jak tanie i nic niewarte błyskotki. Z jednej strony kreuje się produkty kultury masowej w efektownym opakowaniu, ale z drugiej również wywołuje się sztuczne potrzeby i pragnienia zwiększające popyt na tego typu towar. A w świecie, w którym większe znaczenie od wartości ludzkich i artystycznych mają wskaźniki i bilanse zysków oraz strat, kultura masowa wytwarza kolejne produkty balansujące na granicy kiczu, oferując często tanią rozrywkę dla mas. W takim postrzeganiu roli kultury masowej nie ma miejsca na indywidualną oraz społeczną identyfikację, przez co dochodzi do zatarcia granic kulturowych, anonimowości, dezindywidualizacji oraz manipulacji przekazem mającym na celu wywołanie u odbiorcy określonych reakcji. To za pomocą określonych form i narzędzi należących do jednych z najbardziej efektywnych w przypadku manipulowania przekazem politycznym,

społecznym oraz ekonomicznym można sprawić, że odbiorca staje się biernym uczestnikiem w świecie realnym, zatracającym związek między rzeczywistością a przestrzenią kreowaną przez media. Ponadto przekaz tworzony w ramach kultury masowej zniekształca obraz postrzegania realiów mających wpływ na formowanie się poglądów i postaw użytkownika, zarówno w wymiarze społecznym, jak i jednostkowym, a także nieraz odznacza się okrucieństwem, obdzieraniem z godności ludzkiej i brutalizacją zasad społecznego współżycia<sup>7</sup>.

Postępujący proces umasowienia charakteryzuje się również dużą aktywnością odbiorców w sieci internetowej w przeciwieństwie do przyjmowania przez nich biernych postaw w otaczającej rzeczywistości. Każdy może być kreatorem treści w świecie wirtualnym, którego twórczość dotrze do szerokiego grona odbiorców i wywołają określone reakcje. Sieć internetowa nie ma granic przestrzennych i czasowych, dzięki czemu tego typu treści mogą być kopiowane, rozpowszechnianie, modyfikowane i publikowane przez każdego, kto ma do nich dostęp.

### **3. Pojęcie dehumanizacji i jej formy**

Jednym z elementów kultury masowej, który negatywnie wpływa na relacje w społeczeństwie, jest zjawisko dehumanizacji. Pojęcie to oznacza konstrukt pozwalający na wyjaśnienie i zrozumienie zachowań, które odzierają człowieka z ludzkiej godności. W związku z tym dehumanizacja ma miejsce, gdy pozbawia się człowieka statusu ludzkiego, zaś „przez uznanie pewnych jednostek lub grup za pozbawione człowieczeństwa, ci, którzy dokonują tej dehumanizacji, zawieszają moralność, jaka zazwyczaj rządzi przemyślanymi działaniami wobec

---

<sup>7</sup> Kuraciński E., *Wyznaczniki kultury...*, s. 418.

bliźnich”<sup>8</sup>. W przypadku dehumanizacji niezwykle istotny jest ten moment „zawieszenia moralności”, który sprawia, że sprawca „odłącza” moralność przy jednoczesnym przeświadczeniu oraz poczuciu wypełniania norm moralnych. W tej sytuacji zaczynają działać pewne mechanizmy poznawcze prowadzące do porzucenia przyjętych norm moralnych tworzących również kodeks osobistych wartości. Skutkiem ich funkcjonowania jest usprawiedliwianie aktów agresji i przemocy, np. zminimalizowanie poczucia odpowiedzialności i sprawczości w podejmowaniu decyzji o zaistnieniu określonych działań<sup>9</sup>.

Należy zauważyć, że zjawisko to jest związane z procesami poznawczymi dotyczącymi umieszczenia w poszczególnych kategoriach swoich oraz innych/obcych w odniesieniu zarówno do jednostkowych przypadków, jak i całych grup społecznych. Dehumanizacja zachodzi na co dzień w niewielkim stopniu, często mieszcząc się w granicach norm społecznych, ale pod wpływem zróżnicowanych czynników może z łatwością przeobrazić się w mechanizmy odpowiedzialne za akty agresji, braku tolerancji oraz powstawanie uprzedzeń<sup>10</sup>. W związku z tym dehumanizacja może być zjawiskiem, o zróżnicowanej postaci: od łatwo dostrzegalnych i wyrażających się w kategoriach słownych lub niewerbalnych, których celem jest obniżenie lub odarcie innych z człowieczeństwa, aż do subtelnych form, które nieraz nie wzbudzają

---

<sup>8</sup> Zimbardo P., *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?*, Warszawa 2013, s. 317.

<sup>9</sup> Winclaw D., *Obcy czy po prostu Inny? Wybrane aspekty dehumanizacji*, „Kultura i Wartości” 2016, nr 19, s. 95.

<sup>10</sup> Citlak A., *Dehumanizacja – zaburzenie i patologia, czy permanentny stan ludzkiego umysłu? Spojrzenie z perspektywy psychologii poznania społecznego*, „Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem” 2015, nr 1, s. 14.

sprzeciwu, a wręcz przeciwnie – mogą spotkać się z uznaniem lub przyzwoleniem innych.

Ponadto dehumanizacja wiąże się z kreowaniem fałszywych przekonań, w których to dominuje negatywny obraz osób pozbawiający je prawa do godności ludzkiej. Dlatego też, w przypadku dehumanizacji opierającej się na pozbawianiu osób człowieczeństwa, neguje się cechy typowo ludzkie, przypisując jednostkom brak moralności, inteligencji, samokontroli, a także porównując je w sposób jawny bądź zawoalowany do zwierząt<sup>11</sup>. Inną formą dehumanizacji jest odmawianie określonym osobom lub grupom społecznym elementów natury ludzkiej, postrzegając je jako pozbawione ciepłych uczuć oraz emocji, podobnie jak maszyny i roboty<sup>12</sup>. Zatem dehumanizacja w powyższych przypadkach może być określana jako animalistyczna (sprowadzenie istoty ludzkiej do poziomu zwierząt) lub też mechanistyczna (porównanie danej osoby lub grupy społecznej do maszyn).

Animalizacja jest przykładem jawnej dehumanizacji. Przyczynia się do odczuwania przez osobę poddawaną degradacji upokorzenia, zaś w przypadku wprowadzanego – pogardę i obrzydzenie. W przypadku mechanizacji dehumanizacja jest związana z rozwojem technologicznym oraz przemysłowym i zazwyczaj ma miejsce w tych branżach, w których nastąpiło duże rozdrobnienie procesów produkcyjnych, co spowodowało niemal podporządkowanie pracowników zasobom technologicznym. Często w środkach masowego przekazu przedstawia się robotników jako osoby, które są jedynie małymi elementami całej produkcji, porównując ich do maszyn – mają oni nie posiadać emocji, uczuć i potrzeb, przez co

---

<sup>11</sup> Haslam N., *Dehumanization: An Integrative Review*, „Personality and Social Psychology Review” 2006 vol. 10, nr 3, s. 8.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

może dochodzić do narzucania im niewolniczego trybu pracy. Odmawia im się również podstawowych praw pracownika. Należy podkreślić, że powyższe rodzaje dehumanizacji są jawne i należą do grona innych form<sup>13</sup>.

Odmiennym rodzajem dehumanizacji jawnej jest biologizacja, której celem jest odczłowieczenie jednostek lub grup społecznych poprzez porównanie ich do elementów związanych z biologią oraz czynnikami chorobotwórczymi, np. wirusami, bakteriami, nowotworami, zakażeniem, brudem, które często należy wyeliminować, oczyścić czy też zdezynfekować<sup>14</sup>. Często ta forma dehumanizacji ma miejsce w przypadku konfliktów na tle rasowym, etnicznym lub narodowościowym, kiedy to inni, a niekiedy obcy, traktowani są jako zagrożenie, niczym wirusy i bakterie dla homogenicznych kulturowo społeczeństw. Biologizacja zachodzi również wtedy, kiedy w kulturze masowej kreowany jest obraz osób znajdujących się na marginesie społeczeństwa lub też zagrożonych wykluczeniem jako roszczeniowych pasożytów żyjących z zasiłków lub innych form pomocy udzielanej przez państwo. Do grup społecznych, które dotyka ta forma dehumanizacji, należą m.in. osoby bezdomne, bezrobotne czy też samotnie wychowujące dzieci, np. „madki”.

Kolejną formą dehumanizacji jest uprzedmiotowienie, do którego dochodzi w sytuacji, gdy ktoś postrzega inną osobę jako towar, przedmiot, narzędzie, którym może w pełni dysponować, pozbawiając ją cech i emocji ludzkich. Może występować w przypadku postrzegania aspektu seksualności jako odrębnej części osobowości, która jest jedynie

---

<sup>13</sup> Volpato Ch., *Negare l'altro. La deumanizzazione e le sue forme*, „Psicoterapia e scienze umane” 2013, vol. XLVII, s. 311–312.

<sup>14</sup> Winclaw D., *Obcy czy Inny...*, s. 96.



narzędziem czy też instrumentem przeznaczonym do zaspokojenia potrzeb seksualnych, traktowanych jako czysto fizjologicznych<sup>15</sup>. Przykładem tej formy dehumanizacji jest pornografia, która jest rozpowszechniana przez środki masowego przekazu i zazwyczaj przedstawia sfalszowany, uprzedmiotowiony obraz seksualności, sprowadzając istotę ludzką do poziomu żywego narzędzia.

Innym rodzajem dehumanizacji jawnej jest niedostrzeganie jako świadome oraz intencjonalne niepodejmowanie kontaktu werbalnego oraz niewerbalnego wobec określonych osób lub grup. Często ma miejsce w przypadku postrzegania innych jako znajdujących się na niższych szczeblach drabiny pozycji społecznej, np. osób bezdomnych, niepełnosprawnych, o gorszym statusie materialnym, żebrzących.

Oprócz dehumanizacji jawnej można również wymienić formę subtelną, kiedy to nie występuje widoczna manifestacja jej aktów, przejawy są trudno zauważalne. Przykładem dehumanizacji subtelnej jest *infracumanizacja*<sup>16</sup>. Zjawisko to oznacza przypisywanie cech, emocji wtórnych i zdolności typowo ludzkich grupie społecznej, z którą jednostką się utożsamia, zaś w przypadku grup obcych postrzega się je jako niezdolne do odczuwania tego rodzaju emocji, przypisując im jedynie możliwość przejawiania pierwotnych, zwierzęcych emocji.

W życiu codziennym dehumanizacja pojawia się zazwyczaj w różnych obszarach relacji międzyludzkich<sup>17</sup>, np. dotyczących sfery

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 101-102.

<sup>16</sup> Baran T., *Pomiar zjawiska infracumanizacji „obcych” poprzez atrybucję słów typowo ludzkich i typowo zwierzęcych*, „Psychologia Społeczna” 2011, tom 6, s. 202-203.

<sup>17</sup> Ścigaj P., *Odczłowieczanie jako element walki o władzę na przykładzie spotów wybranych ugrupowań i partii politycznych w wyborach parlamentarnych 2015 roku*, [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/57697/scigaj\\_odczlowieczanie\\_jako\\_element\\_walki\\_o\\_wladze\\_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/57697/scigaj_odczlowieczanie_jako_element_walki_o_wladze_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [dostęp na: 28.07.2019].

rasowej, etnicznej, niepełnosprawności, wieku, orientacji seksualnej, płci czy też statusu materialnego lub społecznego. Może mieć miejsce zarówno w przypadku bezpośrednich sytuacji, w których uczestniczy osoba dehumanizująca oraz jej obiekt, jak i w przypadku pośrednich form, np. w kulturze masowej za pomocą środków masowego przekazu, takich jak sieć internetowa, czy też telewizja. W związku z tym treści kultury masowej często są przykładem zarówno jawnej, jak i subtelnej odsłony dehumanizacji.

### **3.1. Zjawisko dehumanizacja w kulturze masowej**

We współczesnej kulturze masowej opierającej się na udostępnianiu za pomocą mass mediów szerokiemu gronu odbiorców ujednoliconego przekazu mają miejsca zjawiska dehumanizacji zarówno jednostek, jak i określonych grup społecznych. Kultura masowa wykorzystująca technologie audiowizualne oferuje publiczności towar, który nie wymaga od widzów zbyt głębokiej percepcji intelektualnej. Typowy odbiorca tego rodzaju treści oczekuje rozrywki, która jest łatwa do przewidzenia, a przy tym znajduje się na granicach fikcji i rzeczywistości. W myśl zasady, że wszystko jest na sprzedaż, producenci telewizyjni oferują swoje produkty, które nieraz opierają się na wykorzystywaniu uczestników programów, nierzadko pozbawiając ich godności ludzkiej ku uciesze publiczności. Dlatego też potencjalny odbiorca ma zazwyczaj do wyboru rozrywkę telewizyjną, np. typu reality show, w których to człowiek jest jedynie narzędziem przeznaczonym do podniesienia oglądalności. Kultura masowa, jako także kultura obrazu, promuje przekonanie, że wszystko może być towarem, więc wraz z rozwojem sieci internetowej, portali społecznościowych oraz platform

umożliwiających publikację zdjęć i filmików, pewne granice oraz wartości moralne uległy zatarciu. Popularnością zaczęły cieszyć się treści charakteryzujące się brutalnością, znęcaniem się nad innymi czy też przedstawiające poniżanie innych oraz odzieranie ich z cech ludzkich. Dotyczy to szczególnie osób bezdomnych, starszych, niepełnosprawnych czy też należących do określonych grup etnicznych, narodowościowych lub orientacji seksualnych. Treści te są tworzone oraz udostępnianie masowej publiczności z chęci osiągnięcia zysków oraz popularności wśród użytkowników sieci internetowej. Ponadto rozwój portali społecznościowych sprzyja rozpowszechnianiu tego typu treści, uniemożliwiając sprawowanie nad tym kontroli.

Jednym z przykładów, gdzie dehumanizacja ma miejsce, są specjalnie tworzone kanały internetowe służące do transmisji patotrześci często przedstawiających brutalne sceny i zachowania, które nieraz są prowokowane przez samych oglądających. Patostreamy to nadawanie na żywo transmisji przedstawiających sytuacje oraz czynności, które mają miejsce w realnym czasie. Co ciekawe, twórcy tego rodzaju przekazu otrzymują za nie zapłatę nie tylko od platform, ale także od widzów, którzy w zamian oczekują, w myśl zasady „płacę-wymagam”, określonych zachowań, nieraz agresywnych wobec innych lub też uwłaczających godności ludzkiej. Zdrowie, życie ludzkie czy też poczucie godności nie mają żadnej wartości, zarówno dla widza, jak i twórcy tego typu treści, a znaczenie mają zyski, słupki oglądalności i statystki świadczące o popularności danego kanału. W związku z tym można zauważyć, że odbiorcami tego rodzaju treści są już nie tylko osoby pełnoletnie, ale również dzieci i młodzież. Interaktywność w wirtualnym świecie sprawia ponadto, że granice między byciem twórcą kultury

masowej emanującej brutalizacją treści a odbiorcą ulegają zatarciu, pozwalając na zdjęcie z siebie poczucia odpowiedzialności za swoje czyny.

## **Bibliografia**

Baran T., *Pomiar zjawiska infracyberhumanizacji „obcych” poprzez atrybucję słów typowo ludzkich i typowo zwierzęcych*, „Psychologia Społeczna” 2011, tom 6.

Citlak A., *Dehumanizacja – zaburzenie i patologia, czy permanentny stan ludzkiego umysłu? Spojrzenie z perspektywy psychologii poznania społecznego*, „Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem” 2015, nr 1.

Golka M., *Socjologia kultury*, Warszawa 2007.

Haslam N., *Dehumanization: An Integrative Review*, „Personality and Social Psychology Review” 2006 vol. 10, nr 3.

Kłoskowska A., *Kultura masowa*, Warszawa 2005.

Kuraciński E., *Wyznaczniki kultury masowej*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 2005, nr 21.

Pasek-Gawlikowska A., *Kultura masowa i co dalej...?*, „Rozprawy społeczne” 2013, nr 2 (VII).

Ścigaj P., *Odczłowieczanie jako element walki o władzę na przykładzie spotów wybranych ugrupowań i partii politycznych w wyborach parlamentarnych* 2015 roku,

[https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/57697/scigaj\\_odczlowieczanie\\_jako\\_element\\_walki\\_o\\_wladze\\_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/57697/scigaj_odczlowieczanie_jako_element_walki_o_wladze_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [dostępne: 28.07.2019].

Volpato C., *Negare l'altro. La deumanizzazione e le sue forme*, „Psicoterapia e scienze umane” 2013, vol. XLVII.

Winclaw D., *Obcy czy po prostu Inny? Wybrane aspekty dehumanizacji*, „Kultura i Wartości” 2016, nr 19.

Zimbardo P., *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?*, Warszawa 2013.

**OBRAZ, DŹWIĘK, RUCH  
I PRZESTRZEŃ. SCENICZNE  
OBLICZE KULTURY**

## **Redefinicja przestrzeni – przemiana miejsca w stan umysłu**

### **1. Wprowadzenie**

Istnieją różne interpretacje zachowań związanych z doświadczaniem przestrzeni, np. kulturowe („własne-cudze”, „swoje-obce”, „powszechno-sakralne”), archetypiczne (w rozumieniu C. G. Junga lub odwołujących się do G. Bachelarda), uniwersaliów przestrzeni, takich jak: Pion, Poziom, Centrum, Dom, Czeluść, Podziemie, Droga, Labirynt. Interpretacje filozoficzne odwołują się do teorii fizycznych, astronomicznych lub kosmologicznych, na przykład nawiązując do przestrzeni Euklidesowej lub Newtonowskiej czy czasoprzestrzeni A. Einsteina. Poszukiwania ludzkiej myśli wyrosły na nieustającej chęci poznania i zrozumienia świata. Historia przestrzeni zaczyna się w cywilizacji greckiej w VI w. p.n.e. Prawdopodobnie na innych terenach ciekawość świata była taka sama, ale to właśnie dokonania myśli greckiej są najlepiej udokumentowane i przetrwały do dzisiaj. Warto także dodać, że interesującym zjawiskiem jest stopień intensywności względności widzenia. Pragnienie jest pierwsze – tego co się chce zobaczyć. Oko pracuje jak projektor, aby zmanifestować swój własny świat na czystym ekranie. Oko widzi, co chce widzieć. Prawda obrazu jest prawdą subiektywną. Odbiorca buduje, dopełnia, kończy dzieło. Roman Ingarden mówi o punkcie wyjścia wspólnym dla odbiorcy, jak i dla przeżycia estetycznego twórcy. Przytacza on zjawisko emocji wstępnej, „od której

zaczyna się wszelkie przeżycie estetyczne i zmiana z postawy praktyczno-poznawczej w postawę odmienną, prowadzącą do wyprodukowania dzieła sztuki”. Ingarden mówi też o „współwzruszaniu się”, o potrzebie podzielenia się z innymi tym, co nam wydaje się piękne, wartościowe. Wspomina w swoich wykładach o przedziwnym zjawisku zaspokajania swoich potrzeb odbioru, przedłużania rozkoszy percepcji, konieczności przetwarzania po swojemu. Postrzeganie przestrzeni przez człowieka jest więc procesem złożonym. Percepcja jej nie jest dana w formie gotowej. Trzeba ją stopniowo budować, w miarę pozyskiwania nowych doświadczeń i świadomości.

## **2. Człowiek jako istota podwójnie przestrzenna, pojęcie percepcji przestrzeni**

Jacek Lejman określa człowieka jako podwójnie przestrzennego, tzn. takiego, który żyje w dwóch kontinuumach przestrzennych: biologicznego instynktu istoty przestrzennej oraz kulturowego, magiczno-racjonalnego, naukowego schematu. Te dwie przestrzenie życia ludzkiego nakładają się na siebie, tworząc dynamiczne pole psychologiczne, w którym kwestie związane z percepcją są niezwykle ważne i także ujmowane w systemy filozoficzne i psychologiczne prowadzące do poczucia czasu, mijania, cykliczności. W kategoriach spontanicznego postrzegania przestrzeni dla człowieka ma różne wzorce, wg których orientuje się w przestrzeni: relacje wewnątrz-na zewnątrz, daleko-blisko, razem-osobno. Analizując psychologię postrzegania, dostrzegamy procesy elementarnej organizacji opierającej się na wyznaczeniu centrów, kierunków, dróg. Centrum to podstawowy element przestrzeni egzystencjalnej. To w centrum pojawia się znaczenie; przestrzeń



człowieka jest subiektywnie scentralizowana. „Środek świata” również przyjmuje jakąś formę centrum w postaci słupa, drzewa lub placu w centrum miasta.

Przechodząc do rozważań nad percepcją przestrzeni, Maurice Merleau-Ponty wskazuje na konieczność zakotwiczenia i przynależności podmiotu do określonego środowiska. Percepcję przestrzeni należałoby ujmować w kontekście relacji przestrzennych przedmiotów, ich właściwości, podmiotu na tle znajomego świata, wraz ze strumieniami świadomości, które nawzajem się oświetlają. Fenomenolog twierdzi również, że skoro jest tyle rodzajów przestrzeni ile odmiennych doświadczeń przestrzennych (np. podczas snu, w kontekście ludzi chorych, np. schizofreników lub w odniesieniu do antropologicznych percepcji przestrzeni poprzez mity), to możemy założyć, że odrzucamy pogląd, iż przestrzeń geometryczna jest immanentna wobec różnych doświadczeń.

Natomiast zagrożenia wynikające z pomylenia iluzji z faktami, proponuje wyeliminować za pomocą wiary w świat, przynależności do niego; otwarcie na świat umożliwi kompensację i odkrycie prawdy ponad jej pozorem.

Z kolei Gaston Bachelard w *Poetyce przestrzeni* wręcz oferuje i zachęca do transpozycji percepcji, do słyszenia zgiełku miasta jako szumu morza. Wskazuje na poetykę przestrzeni nawet w za małych domach, pokojach, łazienkach, jako że zdolności kreowania najbliższej potrzeby leżą w podświadomości, pierwszej pamięci człowieka.

Natomiast Condillac w *Traktacie o wrażeniach* wysnuwa aktualny także i dziś wniosek, że pierwsze co posiadamy to wrażenia w stosunku do przestrzeni, tym z kolei towarzyszą namiętności zmysłowe – zarówno

przyjemne jak i przykre, ale umiejętność rozpoznania wrażeń prowadzi do wolności. Wolność ta daje możliwość tworzenia i podejmowania decyzji o języku, jakim chcemy opowiadać swoje sny i marzenia, będąc w czasie i przestrzeni. Stwierdzić zatem można, że być może rozwiązanie zagadki życia w czasie i przestrzeni, jak twierdził Ludwig Wittgenstein, leży poza czasem i przestrzenią.

### **3. Whiteread, Baldessari i Kelly – fenomen redefinicji przestrzeni**

Powołanie się na trzech wybitnych artystów unaoczni wyraźnie zjawiska percepcji, prowadzące do poczucia redefinicji przestrzeni. Trzy postawy twórcze, zbliżone pokoleniowo, doprowadzą nas do doświadczenia mentalnych transpozycji, związanych z przestrzenią i miejscem.

Artyści, których sylwetki jak i dorobek zostaną przybliżone w dalszej części artykułu to: Rachel Whiteread, John Baldessari oraz Elsworth Kelly. Twórczość tych trojga wybitnych osób, w moim przekonaniu, pozwoli mi wyraźnie uzasadnić moją tezę artykułu. Tezę wskazującą na fenomen redefinicji przestrzeni, przemiany miejsca w stan umysłu. Artyści ci dokonują transformacji miejsca, w sensie fizycznej trójwymiarowej przestrzeni czy też dwupłaszczyznowej realizacji, w stan umysłu, przy konieczności dokonania mentalnego przestawienia, transakcji wyobraźni, podobnie jak dzieje się to podczas czytania książek.

Brytyjska artystka Rachel Whiteread<sup>1</sup> nadaje przestrzeni formę, zaklina ją w bryłę, zatrzymując czas płynący w tej przestrzeni. Wskazuje

---

<sup>1</sup> Ur. w 1963 r., studiowała malarstwo i rzeźbę, laureatka wielu prestiżowych nagród, w tym Turnera w 1993r.

puszkę, przemijanie, by zwrócić uwagę na życie. Pustka w jej pracach istnieje fizycznie – to rejestr nieobecności.

W 1993 roku powstaje „Duch”, odlew gipsowy pokoju. Negatyw wiktoriańskiego wnętrza z charakterystycznym kominkiem, detalami. Wszystko co było wewnątrz – czas, głosy, echo przeszłości – zostało zamknięte w białej bryle, stało się zewnętrżnością, powierzchnią prostopadłościanu, dokładną odwrotnością swojego sensu. Nie wejdziemy do środka, bo stał się tak bardzo materialny, przestrzeń posiadała formę. Praca Whiteread nieobecnością przywołuje potencjalność życia. Whiteread fotografuje obecność i nieobecność, np. niepotrzebne meble wystawione na ulicę, pozostałości po bezdomnych – kartony czy wyrzucone materace. Cała jej twórczość to specyficzna mapa obecności lub jej braku oraz entropii.

W 1993 r. powstaje realizacja „Dom” – odlew gipsowy wiktoriańskiego domu we Wschodnim Londynie, najuboższej dzielnicy, gdzie z braku środków wiele budynków przeznaczonych jest do rozbiórki. *East London* ma najslabiej działający urząd dzielnicowy-miejski. Niemniej jednak, w latach 90. XX wieku niemalże masowo zaczęli wprowadzać się tam artyści. Na miejscu jednego z wyburzonych wcześniej domów powstał negatyw gipsowy. Realizacja ta rozpętała prawdziwą burzę polityczną. Po wydaniu zgody na projekt, następnie po jego realizacji, trwała 3-miesięczna debata, w wyniku której nastąpiła decyzja o rozbiórce obiektu. To kontrowersyjne miejsce stało się pomnikiem określanym przez krytykę jako „polityka miejsca”. Debata nad tym kontrowersyjnym dziełem odbywała się na łamach prasy. Publikacje spowodowały wielkie zjednoczenie się publiki. Na obiekcie pojawiły się już graffiti, rozpętała się burza wokół polityki mieszkaniowej

urzędu. Na trawie pozostały białe szczątki gipsowe. Dzisiaj można stwierdzić, iż miejsce to zawiera w sobie podwójne nieistnienie.

Rejestracja tych prac – fotografie uwydatniają transpozycję przestrzeni w przestrzeń umysłową. Praca „Fałszywe Drzwi” to odcisk gipsowy drzwi właśnie, naszej codzienności, jakby pomnik przejścia – tutaj paradoksalnie niemożliwego do przekroczenia. Rzeźba „Pięć Półek” jest odlewem przestrzeni wokół książek, prezentując bibliotekę nieobecnych książek. Aby zrozumieć intencje artystki, musimy, według Rosalind E. Krauss<sup>2</sup>, dokonać mentalnego przestawienia książek i dać się uwikłać w następstwa transakcji wyobraźni, poprzez którą rzeźba nabiera sensu, może dokonać się swoisty indeks nieobecności. To tak jak czytanie książek – wymaga przywrócenia materialnej rzeczywistości, ale słowa są na kartce.

Rachel Whiteread w 1997 r. wygrała konkurs na pomnik ofiar Holokaustu, który to został wzniesiony na *Judenplatz* w Wiedniu (2000). Jest to negatyw biblioteki. Brak książek, odciski ich stron, puste miejsca – to symbol pamięci, indeks nieobecności (w 1948 r. w Izraelu, przy powstawaniu państwa, ustalono, by upamiętnić ofiary wojny poprzez publikowanie książek). Rzeźba jest odlewem wokół półek, prezentuje nieobecne książki. Dylematy poruszane przez artystkę dotyczą więc obszarów duchowych, ale także socjologicznych i społecznych. Dokonała ona serii odlewów materaców z charakterystycznymi odciskami ciała ludzkiego. Odlane w żywicy, ustawiane pionowo pod ścianą, a więc inaczej niż by się tego oczekiwało. To niewłaściwa dla nich pozycja, ukazująca – jak pisze Rosalind E. Krauss – dystans artystki do śmierci.

---

<sup>2</sup> Amerykańska krytyk sztuki, ur. 1941 r.

Rachel Whiteread oscyluje wokół entropii – jednowymiarowej linii degradacji życia, jednocześnie nadając rzeźbom ciepły, „miękki” wymiar. Materace nasuwają natychmiastowe konotacje z zimnym szpitalnym łóżkiem albo z losem bezdomnych. Przypominają o osobach, które kiedyś na nich leżały, mówi o pozostałym cierpieniu, o ciałach, które minęły. Ślady na materacach – stają się one jakby maskami pośmiertnymi. Podobnie intencje wywołane są w serii wanien, rzeźbach wykonanych w gipsie, w gumie, w żywicy. Zaznaczona jest obecność człowieka, a właściwie moment mycia czy wręcz ludzkiego obmywania, może oczyszczenia. Nasuwa się jednocześnie myśl o znikaniu i dematerializacji ciała w czasie. Te obiekty nasuwają na myśl sarkofagi lub trumny, choć późniejsze realizacje (od 1996 r.) wprowadzają odrobinę ciepła poprzez zastosowanie – zamiast wcześniejszego gipsu – gumy i żywicy, przypominając o trwającym ciągle życiu. Reasumując, Whiteread porusza się w przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej. Manipuluje poczuciem wyłączenia, zamianą obecności na nieobecność i z powrotem na obecność. Dekonstruuje przestrzenie „wewnątrz”, „pod” przedmiotami, które tak dobrze znamy z naszej codzienności. Wypełnia ona przestrzenie poprzez czynności zamykania/odkrywania, zapraszając nas do zabrania mentalnej postawy. Paradoksalnie, zamykając wstęp do rzeźb otwiera mentalne przestrzenie.

Redefinicję przestrzeni zupełnie inaczej traktuje amerykański artysta John Baldessari, urodzony w 1931 roku, pionier sztuki konceptualnej tworzy od lat 60. po dzień dzisiejszy. Jego sztuka ma ogromny wpływ na wielu artystów, a jego status jako wykładowcy jest niemal legendarny. Całe swoje życie twórcze poświęca językowi –

zarówno pisanemu jak i wizualnemu. Jego prace są pełne dowcipu, ironii, wykorzystuje cytaty z filmów – stopklatki, kolaże, malarstwo.

Redefiniowanie przestrzeni u Johna Baldessariego zawiera się głównie w obrębie samej dwuwymiarowej realizacji oraz w percepcji odbiorcy. Artysta dokonał wielu szokujących projektów i działań. Sam twierdził wówczas, że umiejętności warsztatu malarskiego oraz rysowniczego nabył po to, by je opuścić. Jego założeniem było oddzielenie swojej sztuki od własnej osoby. Wszelkie ślady usunięcia jego własnej ekspresji z pracy zostało określone przez Rolanda Barthesa<sup>3</sup> jako „śmierć autora”. W serii „Obrazy zlecone” (1969-70) konsekwentnie wyeliminował się z procesu wykonawczego. Zwrócił się do tzw. niedzielnych malarzy-rzemieślników z propozycją namalowania 14 obrazów. Na każdym obrazie miała być namalowana banalna sekwencja dłoni ze wskazującym palcem na jakikolwiek obiekt z życia codziennego (motywnawiażywał do interpretacji konceptualizmu – jako wskazujące). Każdy z obrazów został także podpisany nazwiskiem danego wykonawcy.

Zastanawiała go sprawa autoryzacji i intencjonalności w sztuce, tak bardzo celebrowana przez artystów. Interesowały Baldessariego fundamentalne zagadnienia dla artysty i odbiorców, dotyczące idei i wykonania. Eliminując się z tej serii obrazów – eksponowanych podczas wielu własnych wystaw – sugeruje on, że rola artysty wcale nie musi być wyjątkowa czy uprzywilejowana.

Kolejnym szokującym działaniem była transformacja jego własnych obrazów w zupełnie odmienny stan skupienia – w aspekcie fizycznym i w aspekcie mentalnym. W roku 1970 dokonał on kremacji

---

<sup>3</sup> Roland Barthes – francuski krytyk literacki, pisarz (1915-1980).

obrazów, które stworzył pomiędzy 1953 i 1966 rokiem. Sam artysta twierdził, że te prace są tak bardzo nim samym, że musi je poddać destrukcji w myśl odseparowania własnej osoby od swoich prac. Prochy uzyskane z kremacji (w prawdziwym krematorium) posłużyły mu do usypania kwadratu na ziemi. Był to akt symboliczny, nawiązujący do cyklu życia i śmierci oraz pożegnania.

Po tym akcie artystę w ogromnym stopniu zajęły interdyscyplinarne działania związane z redefiniowaniem przestrzeni w obrębie obrazu – czy to kadru z filmu, czy też fotografii i ich konstelacji względem siebie, ukrywaniem jednych elementów w cytowanym obrazie i ukazywaniem innych, co prowadziło do kompletnej zmiany rozumienia obrazu, częstokroć dobrze znanego, wybitnego dzieła malarskiego lub popularnego filmu. Jego rozważania zaczęły oscylować wokół recepcji obrazów, podczas których różni widzowie tę samą treść różnie odbierają. Kolejnym ważnym zagadnieniem w jego poszukiwaniach była chęć uwolnienia przestrzeni obrazu z jego pozornie ewidentnej treści.

Zabiegi, jakich dokonywał tworząc dziś wydają się zwyczajne, ale wówczas były dość odważne. Kolaż, cytaty kadrów filmowych, reprodukcje wielkich dzieł, domalowywanie lub wyrugowywanie elementów z zastanych obrazów, ironiczne komentarze na temat sztuki, konceptualizmu i roli artysty, instrukcje dla artystów – nie były tak zwyczajnymi działaniami jak jest to dziś, po 40 czy 50 latach. Prowokował on dyskusje z zakresu teorii sztuki. Poddawał krytyce panujące, hermetyczne przeświadczenie, które mówiło, że skoro płótno naciągnięte jest na blejtram to mamy do czynienia z tzw. sztuką. To widz wytwarza obraz w samym sobie. John Baldessari wskazując na puste

miejsca w obrazach stwarza, jak sam mówi, przestrzeń dla interpretacji, niejako tak, jak dzieje się to z ekranami, na które projektuje się np. film.

W 1971 r. John McCracken w Muzeum Guggenheima zdejmując obraz ze ściany i opiera go o nią – obraz staje się obiektem, przedmiotem trójwymiarowym. Gest ten pokazuje zatarcie się granic między malarstwem a rzeźbą. Jedno nabiera charakteru drugiego, granice spotykają się. Osmoza malarstwa i otoczenia jest faktem. Przedstawicielem takiego rozumienia przestrzeni obrazu i osmozy z przestrzenią realną jest Elsworth Kelly (1923-2015r.) zaliczany do generacji abstrakcyjnych ekspresjonistów, badających relacje między kształtami, krawędziami powierzchni obrazu a percepcją ich w otoczeniu. Jego założeniem jest oglądanie obrazów szybko, jednym rzutem oka. Obrazy są minimalistyczne, o dużych powierzchniach. Widz obserwuje gładkie, płaskie powierzchnie, będące z dala od miejsca, które je otacza. To poczucie równości i minimalizm sprawiają, że trudno odróżnić plan pierwszy i tło.

Sam Kelly mówi, że „ciągle patrzymy na setki różnych rzeczy (...) widzimy wiele różnego rodzaju kształtów. Dachy, ściany, sufity są prostokątami, ale nie widzimy w nich wyjątkowości. A w rzeczywistości są one ekskluzywnymi formami, zmieniającymi się w naszym postrzeganiu podczas choćby najmniejszego naszego ruchu. W moich pracach pragnę uchwycić tę tajemnicę. W moich obrazach nie jestem odkrywcą, moje idee pochodzą z nieustającego badania jak rzeczy wyglądają”<sup>4</sup>.

Inspiracji do swych obrazów Kelly zawsze szuka w naturze: architekturze, podróży pociągami, codzienności. Ma niezwykle zdolności

---

<sup>4</sup> Waldman D., *Elsworth Kelly – Retrospective*, Tate Gallery Publishing, Londyn 1998.



mimetycznego odtwarzania, ale ważne jest dla niego budowanie specyficznych miejsc gry przestrzennej obrazu uprzestrzennionego subtelnie w miejscu ekspozycji. Brytyjska artystka, Susan Philipsz, która wygrała prestiżowa Nagrodę Turnera w 2010 roku, tworzy sztukę polegającą na interwencjach dźwiękowych w miejscach użyteczności publicznej, jak supermarkety, mosty, stacje kolejowe lub opustoszałe centra businessowe, które – jako niezamieszkałe w czasie weekendu – są wyludnione. W jednym z takich miejsc w londyńskim City zamieściła głośniki, które transmitowały odgłosy tego miejsca ale 100 lat wcześniej, tzn. odgłosy jeżdżących dorożek, stukot o bruk kopyt koni, odgłosy rozmawiających ludzi. Na „Documenta 13” zademonstrowała polityczną pracę „Studia na instrumenty strunowe” (2012). Stworzona została z utworu skomponowanego przez Czecha, Pavla Haasa, dla nazistów na potrzeby propagandowego filmu, wyłącznie na orkiestrę smyczkową, w 1943 r. Wkrótce po wykonaniu utworu kompozytor oraz większość muzyków została wysłana do Auschwitz-Birkenau i zamordowana. Susan odizolowała z całej kompozycji jedynie partie na kontrabas i wiolonczele z całej smyczkowej orkiestry. Przez taką dekonstrukcję utworu, po nagraniu nuty po nucie, całość robiła wrażenie niekompletnej kompozycji, pełnej pustki i braków. Dysonans wywołany pauzami wskazuje na nieobecności. Sama Philipsz mówi: „że woli myśleć o nieobecności raczej niż ciszy. Nieobecność jest bardziej aktywna. Fizycznie i metafizycznie pozwala na wprowadzenie działania”. Susan Philipsz za pomocą ingerencji dźwiękami eksploruje architektoniczne i psychologiczne aspekty dźwięku w kontekście pamięci, architektury i nieobecność<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> *Artdependence Magazine*, Interview by A. Savitskaya, 2015.

W realizacjach omówionych artystów najsilniejszy akcent skupiony jest na przemianie codziennych przestrzeni w przestrzenie ze znaczeniem, intencjonalnością. Działania artystyczne mogą być traktowane jako znak czasów, zwierciadło duchowej kondycji człowieka, co jest podstawą ludzkiego bytu. Budowanie więc własnych kątów świata w realnej przestrzeni, w sztuce czy w naszych umysłach zapewnia przestrzeń bliską i bezpieczną, chroni fizycznie i psychicznie. Również określa czasy i historię. Nasze zdolności percepcyjne dają możliwości dowolnego przekształcania przestrzeni wedle potrzeb poszczególnego człowieka. Wytwarzanie obrazu jest symbolicznym aktem i wymaga od nas symbolicznego rodzaju percepcji, radykalnie innej od powszechnej percepcji naturalnych obrazów. Obrazy fundują sensy, które jako artefakty zajmują swoje miejsce w przestrzeni społecznej i komunikacji, przychodzą na świat jako obrazy medialne. Medium zapewnia im związek z aktualnym znaczeniem i formą percepcyjną.

#### **4. Zakończenie**

Prawda obrazu jest prawdą subiektywną. Odbiorca – buduje, dopełnia, kończy dzieło. W realizacjach omówionych artystów najsilniejszy akcent skupiony jest na ludzką zdolność do interpretowania, myślenia. Komunikacja jest więc triumfem sztuki nad zamknięciem się i izolacją. Społeczeństwo to coś więcej aniżeli tylko zbiór jednostek. Tym czymś więcej jest kultura, sztuka. Kultura lokalna staje się widzialna i charakterystyczna dopiero w konfrontacji z innymi „lokalnościami”.

## **Bibliografia**

### **Literatura:**

Bachelard G., *The Poetics of Space*, 1969.

Baldessari J., *Pure Beauty*, Tate Modern, Londyn 2010.

Barthes R., *Światło obrazu*, Warszawa 2008.

Belting H., *Antropologia obrazu*, Warszawa 2002.

Casey Edward, *The Fate of Place*, Londyn 1998.

Krauss R. E., *Perpetual Inventory*, Londyn 2010.

Krauss R. E., *Under the blue cup*, Londyn 2011.

Lejman J., *Status semiotyki przestrzeni*.

Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, 1945.

Sokołowski L., *O ewolucji pojęcia przestrzeni fizycznej: od Euklidesa do Lindego*, „Przestrzeń w nauce współczesnej” –symposium KUL 1998.

Waldman D., *Elsworth Kelly - Retrospective*, Tate Gallery Publishing, Londyn 1998.

Whiteread R., *Shedding Life*, 1997.

### **Źródła internetowe:**

Lejman J., *Człowiek jako zwierzę terytorialne*, <http://las.us.edu.pl/jacek-lejman.html>.

Natalia Rosicka, Paweł Grobelny

## **Sugestia zapachów. Filmowe środki wyrazu wobec słowa pisanego na podstawie *Pachnidła* Toma Tykwer'a oraz *Kwiatów zła* Charlesa Baudelaire'a.**

### **1. Wstęp**

U progu pracy dotyczącej sugestii zapachów należałoby skupić się na tym, czym jest sugestia. Patrząc z perspektywy badań z zakresu psychologii, sugestię można określić jako proces lub bodziec. Ten drugi sposób definiowania sugestii przypisuje się m. in. Gudjonssonowi<sup>1</sup> i Gheorghiu<sup>2</sup> – na nim się również skupimy. Za jego zastosowaniem przemawia możliwość operacjonalizacji<sup>3</sup>, czyli procesu, który wymaga rozstrzygnięć pojęć i ich definicji, określenia zmiennych i wskaźników, wskazanie zbiorowości oraz metod badawczych. Niezmiernie trafną i klarowną definicję sugestii przytacza Zygmunt Freud<sup>4</sup>, traktując ją jako „każdą sytuację, w której ktoś bez dostatecznych racji logicznych ulega czyimś wpływom lub jest to przekonanie nie oparte na własnych spostrzeżeniach czy przemyśleniach”<sup>5</sup>. Znany duet podejmujących

---

<sup>1</sup> G. H. Gudjonsson, *The Psychology of Interrogations, Confessions and Testimony*, John Wiley & Sons, Chichester, Londyn 1993.

<sup>2</sup> V.A. Gheorghiu, *Sugestia, Wiedza Powszechna*, Warszawa 1987.

<sup>3</sup> Koncepcja ta odnosi się do tego na jakie pytania chce odpowiedzieć badacz, który posługuje się tą procedurą. W podejściu tym operacjonalizacja zmiennych jest rozumiana jako proces nadawania teoretycznego sensu konstruktor empirycznym. (przyp. aut.)

<https://nauka.metodolog.pl/operacjonalizacja-zmiennych-psychologicznych-metodolog-pl/> [dostęp: 5.09.19]

<sup>4</sup> Austriacki psychoanalityk żydowskiego pochodzenia, twórca psychoanalizy (przyp. aut.)

<sup>5</sup> A. Agustynek, tytuł artykułu, *Wiedza i Życie* nr 8/1999.

odważne eksperymenty psychologów – Zimbardo i Ruch opisują eksperyment, gdzie sugerowano pacjentom, że jedna z rąk jest chłodniejsza od drugiej. Wyniki badań pokazały, że różnica temperatury lewej i prawej dłoni pacjentów dochodziła nawet do czterech stopni Celsjusza<sup>6</sup>.

Angielski psycholog Hans Eysenck<sup>7</sup> twierdzi, że nie istnieje ogólna podatność na sugestię, ale rozróżnia trzy jej typy<sup>8</sup>, tj.:

- podatność pierwotna – dotyczy motoryki człowieka;
- podatność wtórna – ma charakter zmysłowy, wyobrażeniowo-sensoryczny;
- podatność związana z prestiżem – dotyczy interakcji społecznych.

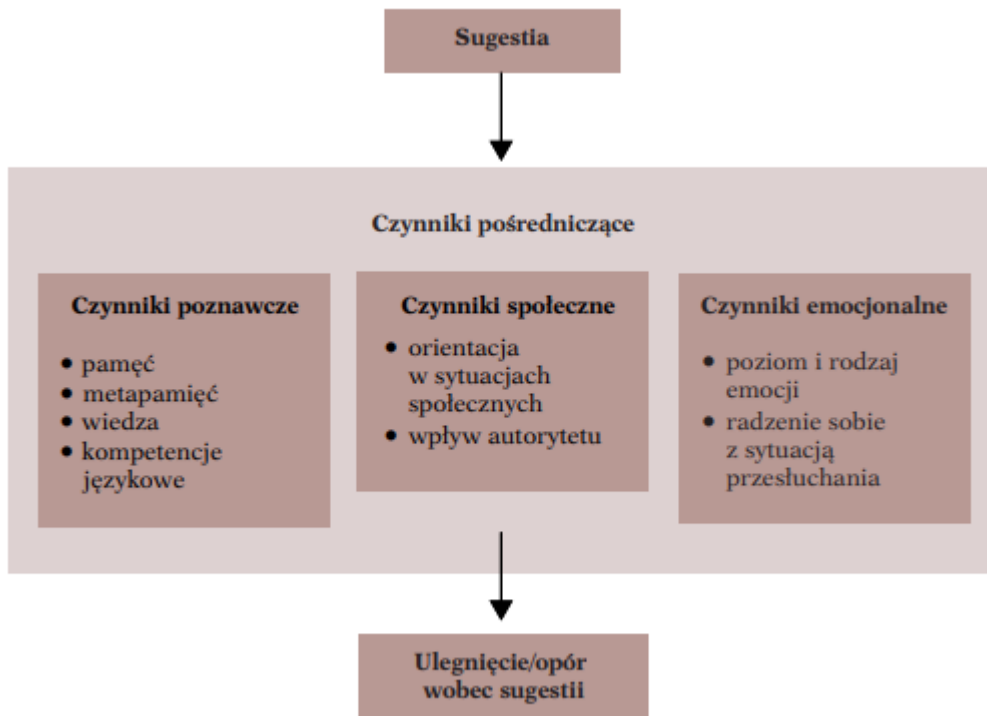
Pamiętać należy o tym, że aby sugestia była zrozumiała dla odbiorcy musi on spełniać pewne kryteria kodowania informacji oraz posiadać równe kompetencje kulturowe z nadawcą komunikatu. Odwołując się do wyżej przytoczonego eksperymentu przeprowadzonego przez Zimbardo i Rucha, jeżeli badani pacjenci nie rozumieliby pojęć „ciepło/zimno” i nie wiedzieli z jakimi reakcjami organizmu się to wiąże („potliwość/dreszcze”), wówczas zastosowana sugestia nie wywoływałaby oczekiwanej reakcji.

---

<sup>6</sup> P. Zimbardo, F. Ruch, *Psychologia i Życie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.

<sup>7</sup> Psycholog angielski pochodzenia niemieckiego, badacz i teoretyk osobowości, jeden z twórców terapii behawioralnej, krytyk psychoanalizy (przyp. aut.)

<sup>8</sup> H.J. Eysenck, *Structure of human Personality*, Methuens manuals of Modern Psychology 1971.



ryc.1: Wykres aut. Moniki Zielonej-Jenek, Instytut Psychologii UAM *Podatność na sugestię dziecka – zarys teoretyczny* [www.dzieckowsieci.fdn.pl](http://www.dzieckowsieci.fdn.pl); przyp. aut. Pomimo, że wykres zastosowany jest w pracy traktującej o sugestyjności dziecka w chwili przesłuchania. Chciałabym zastosować go/wykorzystać w szerszej skali ze względu na przejrzystość.

W tym wypadku skupienie wokół istoty sugestii rozważane jest nieodłącznie ze zmysłem węchu, a obszar porównania zawężony został wokół filmu *Pachnidło* Toma Tykwer'a z 2006 roku oraz tomu poezji *Kwiaty Zła*, autorstwa Charlesa Baudelaire'a. Oba dzieła są formą sztuki, jednak dwojakich dziedzin. Film, w którym środki wyrazu stanowią kompilację obrazu, dźwięku, dialogu, postawiony jest w opozycji do słowa pisanego, które dla poezji jest bezpośrednim pomostem między twórcą a odbiorcą.

## 2. Kwiaty zła

### 2.1 Autor

Charles Baudelaire był urodzonym i tworzącym w XIX wieku poetą francuskim. Jest jednym z najważniejszych prekursorów symbolizmu. Nurt ten zakłada, że świat materialny, który poznajemy zmysłami, jest jedynie zasłoną dla idylli, którą skrywa, a której człowiek nie jest w stanie pojąć rozumem. Jego treść wyrażona może zostać jedynie za pomocą symboli. Innym postulatem symbolistów jest kwestia korespondencji sztuk, która odnosiła się do poezji oraz malarstwa. Założenie to opiera się na synestezji<sup>9</sup> sztuk i kompatybilnym, wzajemnym oddziaływaniu zmysłów<sup>10</sup>. Warto tutaj przywołać sonet *Oddźwięki*<sup>11</sup>, który odczytywany był jako wiersz programowy symbolistów, zawierający w sobie esencję kształtu uprawianej przez przedstawicieli tego nurtu poezji. Podkreślić należy jednak, jak wiele różnych nurtów XIX wieku łączy ze sobą autor. Ociera się o romantyzm przywołując do życia Naturę<sup>12</sup>, która zdaje się być pograniczem między światem rzeczywistym a jego odbiciem niepojętym przez ludzkie zmysły, a wszystko ujmuje w klasycznej formie sonetu.

---

<sup>9</sup> Odbieranie wrażeń zmysłowych różnego typu przy bodźcu działającym na jeden tylko zmysł;

Słownik online PWN; <https://sjp.pwn.pl/sjp/synestezja;2576857.html> [dostęp: 5.09.19]

<sup>10</sup> D. Gwizdalanka, *Przemiany kultury muzycznej XX wieku*, PWM Kraków 2011, s. 43.

<sup>11</sup> Oryginalny tytuł *Correspondances*, co w wolnym tłumaczeniu znaczy „korespondencja, współzależność, odpowiedniość” (przyp. aut.).

<sup>12</sup> „Natura jest świątynią, kędy słupy żywe /Niepojęte nam słowa wymawiają czasem.” Ch. Baudelaire *Oddźwięki* [w:] *Kwiaty Zła* Warszawa 1981

## 2.2 Oddźwięki

W pierwszej tercynie<sup>13</sup> utworu *Oddźwięki* łatwo zauważyć, że zabiegi literackie określające doświadczenia olfaktoryczne<sup>14</sup> zostają zestawione w porównaniu ze skojarzeniami wizualnymi („niby łąki – zielone”) oraz audialnymi („dźwięczne”). Nie sposób nie zwrócić uwagi na porównanie „jak ciała dziecinne”, które nawarstwione jest wielopoziomowym znaczeniem. Może być to konotacja różanych rumieńców, alabastrowej skóry noworodka, jej miękkości i delikatności. Ponadto pojawia się kontekst metafizyczny wiążący ciało dziecka z czystością i światłem. Pojawiają się również zapachy określone jako „Bogate i zepsute – silne, tryumfalne”, czyli ambre, benzoinę i piżmo<sup>15</sup>, które stawia się w jawnej opozycji do delikatności i lekkości tych pierwszych. Czytając dalej, autor pisze „Gdzie duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie”, bo to właśnie ten drugi sort zapachów stanowi przejście do świata idealnego, idylli symbolistów. Zapachy ciężkie, intensywne, kojarzone z sensualnością, uwodzicielskością, ale także z rytualnością, są swego rodzaju pomostem między światem ludzkim a tym naznaczonym mistycyzmem. W tym miejscu warto zaznaczyć rolę zapachu w kulturze rytualnej, gdzie wykorzystywane są ciężkie zapachy kadzideł, co ma wywołać reakcję emocjonalną i wzbudzić poczucie niepokoju.

---

<sup>13</sup> „Tercyna [wł.] - strofa złożona z 3 wersów (zwykle 11-zgłoskowych) z rymem okalającym, powiązana rymowo z podobnymi strofami poprzednimi i następnymi wg porządku: ababcbedc itd.”; *Wielka Encyklopedia PWN*, Wydawnictwo PWN 2001

<sup>14</sup>*Olfactus* (łac.) węch, powonienie; olfaktoryczny – odczuwany za pomocą węchu.

<sup>15</sup>Składniki używane do produkcji perfum. Ambra i piżmo są składnikami pochodzenia zwierzęcego.



„Uczucie trwogi można pogłębić za sprawą zmysłu powonienia, co może uzasadniać zwyczajowe użycie [...] woni w rytuałach religijnych. [...] Ponieważ impulsy nerwowe pochodzące z systemu olfaktorycznego odbiera środkowa część jądra migdałowego, intensywne zapachy mogą pobudzać organ nadrzędny do wytwarzania stanu gotowości bądź łagodnej reakcji lękowej.”<sup>16</sup>

Synestetyczny wydźwięk dwóch tercyn kończących utwór, daje pełne spektrum dla zrozumienia przez czytelnika sensu empirycznego utworu. Otwiera dla niego szersze pole do budowania skojarzeń kulturowych, a także pozwala na pełne odczucie świata przedstawionego. Utwór *Oddźwięki* pojawia się jako pierwszy omówiony tekst, nie tylko ze względu na zapach, który gra tu główną rolę będąc pośrednikiem Natury między dwoma światami, ale przede wszystkim na tytuł. W polskim przekładzie *Correspondance* zostało zastąpione *Oddźwiękami*, czyli echem, pogłosem, reperkusją. Mogło zostać to przełożone dużo mniej subtelnie i figurować jako Korespondencja. Jednak istnieje zbyt duże ryzyko, że zostałyby to mylnie powiązane z korespondencją listowną, a nie ze współgraniem czy współzależnością. Jak pisze Maria Judyta Woźniak<sup>17</sup> *à propos* przekładu Antoniego Langego<sup>18</sup>:

„Jak widać, ważny z punktu widzenia historycznoliterackiego dysonans między formą a zawartą w niej treścią został w przekładzie ocalony. Dzięki twórcemu potraktowaniu oryginału, tłumacz w zasadzie oddał wiernie jego najważniejsze

---

<sup>16</sup> A. Newberg, E. D’Aquili, V. Rause, *Why God Won’t Go Away: Brain Science and the Biology of Belief*, Nowy Jork, 2001, s.26

<sup>17</sup> Z wykształcenia doktor w Katedrze Filologii Hiszpańskiej na Wydziale Filologii Uniwersytetu Łódzkiego; przedmiotem jej badań są tłumaczenia literatury, poezji, komparatystyka literacka i teoria tłumaczenia.

<sup>18</sup> Polski poeta, tłumacz, krytyk literacki, zaliczany do pierwszego pokolenia poetów Młodej Polski (przyp. aut.)

sensy. Nie udało mu się jednak ocalić kontekstu asocjacyjnego, związanego z tytułem utworu.”<sup>19</sup>

Tytuł oryginalny bezpośrednio odnosi się do teoretycznej szkoły symbolistów i podkreśla charakter synestetyczny dzieła. Na podstawie zapachu Baudelaire rozbudowuje gamę wspólnego doświadczenia sycącego wszystkie zmysły. Dowodzi również mocnego zakorzenienia postulatów korespondencji sztuk w twórczości artysty oraz stanowi miejsce autora w gronie przedstawicieli nurtu symbolizmu.

### ***2.3. Do Czytelnika***

Kolejnym istotnym dziełem w rozważaniu sugestii zapachu jest utwór otwierający tom *Kwiaty Zła*, czyli *Do Czytelnika*. Postać szatana, która stanowi jeden z motywów przewodnich całego tomu, skłania człowieka ku złu. Baudelaire opisując w wierszu ludzkie grzechy i nieczystości bardzo intensyfikuje doznanie czytelnika względem obrazu naszego świata, który zbliża się do piekielnej ciemności. Opisy w utworze *Do Czytelnika*, podobnie jak w *Oddźwiękach*, wyraźnie mocno skupiają się na doznaniach węchowo-smakowych. Ponadto, cały wiersz jest niczym spisany poezją obraz, który rozpoczyna historię życia Jeana Baptysty Grenouille w adaptacji Toma Tykwer’a.

Na wstępie autor nazywa pięć potencjalnych zagrożeń dla rodzaju ludzkiego, czyli głupota, grzechy, błędy, lubieżność i chciwość. Zarzuca swoim czytelnikom hipokryzję i współwinę w pograżeniu się ludzkości w

---

<sup>19</sup> Maria Judyta Woźniak *Przekłady poezji francuskiej w kontekście współczesnej teorii tłumaczenia*, Acta Universitatis Lodzensis 2005, s. 541.

ciemności. W czwartym wersecie powiedziane jest, że ciemność „cuchnie i na wieki plami”, nadana zostaje pejoratywna konotacja ciemności ze smrodem i złem. Zaraz po sekwencji tytułowej w filmie *Pachnidło* pojawia się obraz XVIII-wiecznej Francji, a opisana przez narratora jako miasto, które wypełniał „smród dla nas współczesnych niepojęty, a najbardziej śmierdząco w największym mieście Europy, w Paryżu<sup>20</sup>”. Idąc za tropem sugestii zapachu, jak i faktu, że Baudelaire był Francuzem, mieszkał, żył i tworzył w Paryżu, a także o nim, można znaleźć spójność dla klimatu opisywanego miasta. Produkcję filmową i dzieło literackie dzieli jednak przepaść języka twórczego. Operatorzy *Pachnidła* od początku filmu działają na widza za pomocą skojarzeń ze wspólnymi doświadczeniami. Zatłoczony targ, ludzie w brudnych ubraniach, nieumyte twarze i dłonie, błoto na ulicach – szybkie przejście okiem kamery przez główną ulicę Paryża powoduje niemalże namacalne dla widza uczucie brudu i smrodu. Krótka sekwencja, gdzie widać mężczyznę wymiotującego na rozpadającą się, szarą ścianę, powoduje kompulsywne uczucie nudności również u widza. Badaczka Laura Marks<sup>21</sup> określa takie zjawisko jako haptyczność obrazu, czyli traktuje obraz filmowy jako drogę do wielozmysłowego odczuwania widza. Przypomina nam tym samym o kategorii mimesis<sup>22</sup> i neuronach lustrzanych<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> *Pachnidło* (2005), reż. Tom Tykwer 00:03:50-00:04:35

<sup>21</sup> Specjalistka w kwestiach filmu i nowych mediów, w swoich badaniach zajmująca się rozwijaniem zmysłowej teorii kina (przyp. aut.).

<sup>22</sup> Ze starogreckiego znaczy „imitacja, podobieństwo”; kategoria odnosi się do sztuki, najbardziej znana definicja opisana została w *Poetyce* przez Arystotelesa (przyp. aut.).

<sup>23</sup> Neurony charakterystyczne dla ludzi oraz małp. Ich obecność wywołuje powielanie emocji, intencji, działań obserwowanej osoby na zasadzie lustra. Jest to proces, który odbywa się nieświadomie i mimowolnie. Kodują one nie tylko akcję, ale także ruchy ją formujące (przyp. aut.).

Przewartościowując haptyczną wizualność, sugeruję, że zmysłową odpowiedź ciała na film można wywołać bez posługiwania się abstrakcyjnymi obrazami, a poprzez mimetyczną relację między postrzegającym a przedmiotem. Relacja ta nie zakłada wstępnego oddzielenia między nimi, które mediatyzowane jest przez reprezentację<sup>24</sup>.

Człowiek traktuje część odruchów w sposób naśladowczy, a także posiada cechę współodczuwania względem tego, co widzi. Trafnym przykładem takiej produkcji jest dzieło Samuela Buñuel *Pies Andaluzijski*. Film ten jest 20-minutowym zlepkiem abstrakcyjnych sekwencji, który stał się punktem wyjściowym dla kina surrealistycznego, a którego scena brutalnego rozcinania gałki ocznej stała się jedną z najbardziej zapamiętanych scen w kinematografii. Niemniej dana scena jest wizualnie bardzo realistyczna, co powoduje u widza fizyczne odczucie bólu i wstrętu – stanowi to istotę haptyczności obrazu.

---

<sup>24</sup> L. U. Marks, *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment and Senses* London 2000, a także *Touch: Film and Multisensory Theory*, Mineapolis 2002.

## 2.4. *Nieszczęście*

Sonet *Nieszczęście* jest kolejnym przykładem twórczości Baudelaire'a, gdzie krótki utwór może stanowić narrację dla historii Jeana Baptysty. Wiersz jest niemalże narracją do niemej sceny, w której główny bohater *Pachnidła* nieumyślnie zabija dziewczynę z koszem śliwek. Sztukę, przytoczoną w sonecie, można odczytać jako zapach, który sam w sobie jest czymś równie pięknym. „Pogrzebany skarb” – dla potrzeb tej interpretacji – można to rozumieć jako rudowłosą piękność, gdzie największym atutem był jej zapach, dla chłopaka będący wręcz ekstatycznym doznaniem. Ostatnia tercyna utworu ożywia kwiaty, które wyrażając żal roztaczają piękny zapach nad jego samotność. Jean Baptysta nie ma żadnych perspektyw pomimo że jest obdarzony najwrażliwszym węchem na świecie. Urodzony w rynsztoku, wychowany w sierocińcu, w pracy traktowany jako czysta siła robocza.

Tej nocny nie mógł zasnąć. Upojna siła zapachu dziewczyny uświadomiła mu dlaczego tak uparcie trzymał się życia. Jego nędzna egzystencja miała sens. Nauczy się utrwalać zapach. Nigdy już nie straci tego wysublimowanego piękna.<sup>1</sup>

Zapach jest dla bohatera wszystkim, co zna i rozumie. Pomimo, że nieumyślnie pozbawił życia kobietę, nie zaprzęta to jego myśli. Jedyne nad czym się zastanawia, to jak utrzymać piękno tak ulotnej woni, jak ta drugiej osoby. Baudelaire bardzo podobnie plasuje istotność zapachu i jego rolę. W krótkim sonecie jak *Nieszczęście* jedynym pozytywnym akcentem jest woń kwiatów. Traktuje zapach jako ukojenie samotności i cierpienia – niczym namaszczenie. Mistyczny wymiar tego, co człowiek identyfikuje powonieniem, o którym wspomniałam wcześniej, jest

---

<sup>1</sup> *Pachnidło* (2005), reż. Tom Tykwer 00:25:46 – 00:26:10

powracającym motywem w całym tomie *Kwiatów Zła*. Autor przypisuje szczególną wartość konkretnym esencjom. Polegając na umiejętności synestetycznego odczuwania kojarzy „dziecięce ciała”, „trawy”, „kwiaty” – zapachy świeże, lekkie – ze światłem i dobrem, w opozycji stawiając smród, ale także ciężkie aromaty perfumeryjne – piżmo, ambre – które oddają mrok, piekło, zło. Baudelaire ukazuje zapach jako coś ponadmysłowego. Zapach w świecie rzeczywistym posiada ograniczenia, takie jak zdolność do adaptacji ludzkiego zmysłu węchu. Będąc długo otoczony zapachem człowiek przestaje go czuć<sup>2</sup>. Autor udowadnia jednak, że doświadczenia olfaktoryczne związane są z procesami pamięciowymi człowieka. Dany zapach przywołuje odpowiednią kliszę i jest kojarzony z pewnymi wartościami.

Byłoby doprawdy rzeczą zaskakującą, gdyby dźwięk nie mógł zasugerować koloru, gdyby kolory nie mogły narzucić wyobrażenia melodii, a gdyby dźwięk i kolor były niezdolne do wypowiedzenia idei, rzeczy bowiem wyrażały się zawsze przez wzajemną analogię, odkąd Bóg ogłosił świat jako złożoną a nierozdzieloną całość.<sup>3</sup>

### 3. Obraz filmowy a obraz literacki

Sposób w jaki Baudelaire klasyfikuje zapachy równoważne ze światłem i dobrem, tak samo wykorzystuje Tom Tykwer. Obraz młodej mieszcanki obierającej śliwki został sfilmowany z wielką precyzją i wyraźnie towarzyszy mu inne – ciepłe, jasne – światło. Dziewczyna ma nietypową urodę – porcelanową skórę, płomiennie rude włosy. Jej skóra nie jest brudna, nie posiada najmniejszego zadrapania, przez co odstaje od

---

<sup>2</sup> M. Bugajski, *Jak pachnie rezeda? Lingwistyczne studium zapachów*, Wrocław 2004.

<sup>3</sup> Ch. Baudelaire (1965), Ryszard Wagner i „Tannhäuser” w Paryżu, przeł. Halina Ostrowska-Grabska

reszty mieszczan na paryskim targu. Dopiero kiedy uchodzi z niej życie i jednocześnie ulatnia się zapach jej feromonów, postać okala chłodne, białe światło. Prezentuje się nam ta sama zasada waloryzacji określonych woni. Za pomocą obrazu, charakterystycznego ujęcia detali, reżyser koduje zapach młodej mieszcanki jako mieszankę feromonów i żółtych śliwek. Zbliżenia na skórę dziewczyny, kropelki potu oraz soczyste wnętrze owocu sprawiają, że zmysły widza zostają pobudzone, a mózg wydziela serotoninę. Ruda, atrakcyjna kobieta, wycierająca dłonią spocone czoło jest kodem odnoszącym się do seksualności<sup>4</sup>, stanowi dla obserwatora coś przyjemnego, pociągającego, a nawet mistycznego. Rudy kolor włosów przypisywany był w starożytnych kulturach demonom, wiedźmom, ale także muzom – nawiązuje to do wyżej podjętego przez Baudelaire’a tematu, który łączy zapach ze światem niepojętym przez zmysły człowieka<sup>5</sup>. Ponadto Tykwer nadaje znaczenia specjalnego rudemu kolorowi włosów u kobiet. Pomimo, że w trakcie tworzenia idealnego zapachu Grenouille zbiera zapachy od wielu pięknych kobiet, szczególną rolę odgrywają kobiety rudowłose – pierwsza i ostatnia ofiara. To ich feromony dają początek historii mordercy, a także warunkują *grande finale*<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> „Rita Hayworth swoją rolą w filmie Gilda z 1946r. zrewolucjonizowała sposób, w jaki ukazywano erotyki kinowych postaci. Była śmiała, bezczelna i szalona. Stała się obiektem milionów męskich westchnień, a scena, w której w tańcu ściągała długą satynową rękawiczkę przeszła do historii. Prawdziwa kobieta wamp. Chociaż film o Gildzie był czarno-biały, to widzowie i tak wiedzieli, że Rita jest ruda. Nie mogło być inaczej.” Ewa Młodziak *Współczesne postrzeganie kobiet rudowłosych. Próba analizy stereotypu*.

<http://www.mishellanea.mish.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2010/03/Młodziak-Ruda.pdf> (dostęp: 10.09.19)

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Z franc. *wielki finał*

Interesującym jest moment, w którym Jean Baptysta wyrusza do Grasse, żeby nauczyć się innych metod wydobycia zapachu innych niż destylacja. W pewnym punkcie podróży młodzieniec uświadamia sobie, że stracił swój zapach lub nigdy go nie posiadał. Jest to problem egzystencjonalny dla bohatera. Znając każdą woń świata, traktując to jako warunek istnienia, okazuje się, że sam nie posiada takowej. Sugestia zapachu sprowadza się tutaj niemalże do braku duszy, tak jakby nie istniał. Patrząc na historię Grenouille ma to zasadność – niechciany przez matkę, trzymany w sierocińcu dla zysku opiekunki, a w sklepie dla zysku perfumiarza. Tworząc idealne perfumy, które mają być jego zapachem, tworzy jednocześnie zapach miłości. Ludzie nie potrafią się mu oprzeć, ani nikomu, kto go wydziela.

Finał *Pachnidła* jest kumulacją istoty zapachu w tym dziele filmowym. Jean Baptysta sprawia, że razem ze stworzonym przez niego zapachem, ludzie przepełniają się miłością, co kończy się masową orgią. Wszyscy kochają siebie i swoich bliźnich, lecz znów każdy pomija Grenouille'a. Przewrócony kosz żółtych śliwek odtwarza kliszę w głowie mężczyzny. Wspomnienie rudej piękności, jego pierwszej ofiary. W podświadomości Jean Baptysta wizualizuje sobie miłość do dziewczyny, choć w rzeczywistości jest to miłość do jej zapachu. Ukazanie siły doznań olfaktorycznych sprawia, że węch zdaje się być najsilniejszym i najbliższym emocjom zmysłem. Ojciec Lauren, który najdłużej jest w stanie powstrzymać się od rażącej siły uwodzicielskiej, także w końcu polega. Okazuje się, że przy bliskim kontakcie czuje on zapach swojego potomka – najprawdopodobniej spowodowanego nutą zapachu córki – i widzi w skazanym młodzieńcu syna.



#### 4. Podsumowanie

Myśląc zatem o sugestii zapachu można dojść do wniosków, że jest to niesłusznie pomijany w rozważaniach aspekt i wymaga większej uwagi – zarówno w kwestiach metodologii badań, jak i wartości artystycznej. Zarówno *Kwiaty Zła*, a także *Pachnidło* plasują doznania olfaktoryczne bardzo wysoko oraz opierają na nich sens materii twórczej. Choć film i poezja dzieli przepaść w języku twórczym, podobny sens i wrażliwość wydobyta może być za pomocą innych środków. Filmowe doznania wizualno-audialne postawione naprzeciw słowa, które działa swoim brzmieniem, strukturą, formą, a do współgrania odbiorcy, niemniej przyczynia się tłumacz tekstu. Produkcja Toma Tykwera miała miejsce w 2006 roku, co z pewnością daje twórcy nowe możliwości techniczne oraz wachlarz inspiracji sztuką i kulturą sprzed XXI wieku. Oczywiście nie sposób nie zauważyć, że film jest ekranizacją powieści z 1985 roku, niemieckiego autora – Patricka Süskinda. Jego notoryczne odrzucanie odpowiedzi dla ubiegających się o prawa autorskie reżyserów stało się historyczne. Dopiero Eichinger znalazł sposób, by przekonać autora do udzielenia praw na realizację adaptacji. Tykwer, który do ekipy produkcyjnej dołączył w 2003 na stanowisko reżysera, zgrabnie odpowiedział na pytanie dotyczące oddania zapachu i wężu w filmie:

„Nie można sprawić, by zmysł węchu stał się bezpośrednio widoczny. W końcu książka też nie pachnie. Dar Süskinda polega na tym, że pozwala on doświadczyć czytelnikom tego, jak wygląda świat Grenouille’a – „widziany” przez niego wyłącznie za pośrednictwem węchu - za pomocą słowa pisanego. My dokonaliśmy tego samego, lecz przy użyciu innych narzędzi – dźwięku, muzyki, dialogów, oraz oczywiście obrazu. Weźmy na przykład łąkę w wiosenny poranek.

Jeśli odpowiednio ją nakręcić, a następnie poddać dobremu montażowi, można uzyskać nie tylko nastrojowy obraz, lecz także iluzję ‘zapachu.’”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> <http://gutekfilm.pl/wp-content/uploads/sites/2/2015/03/PACHNID%C5%81O-pressbook.pdf> [dostęp: 10.09.2019]

## **Bibliografia**

### **Literatura:**

- Agustynek A., "Wiedza i Życie" nr 8/1999.
- Baudelaire Ch. *Kwiaty Zła*, Warszawa 1981
- Bugajski M. *Jak pachnie rezeda? Lingwistyczne studium zapachów* 2004
- Eysenck H.J., *Structure of human Personality*, London. Methuens manuals of Modern Psychology 1971.
- Gheorghiu V.A. (1987), *Sugestia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987.
- Gudjonsson G.H., *The Psychology of Interrogations, Confessions and Testimony*, John Wiley & Sons, Chichester 1993.
- Gwizdalanka D., *Przemiany kultury muzycznej XX wieku*, PWM Kraków 2011, s. 43.
- Marks L. U., *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment and Senses* London 2000
- Marks L. U. *Touch: Film and Multisensory Theory*, Mineapolis 2002.
- Newberg A., D'Aquili E., Rause V., *Why God Won't Go Away: Brain Science and the Biology of Belief*, New York 2001.
- Wielka Encyklopedia PWN*, Wydawnictwo PWN 2001
- Woźniak M. J. *Przekłady poezji francuskiej w kontekście współczesnej teorii tłumaczenia*, Acta Uniersitatis Lodziensis 2005 s.541.
- Zimbardo P, Ruch F., *Psychologia i Życie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.

### **Źródła internetowe:**

<http://www.mishellanea.mish.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2010/03/Młóżniak-Ruda.pdf> (dostęp: 10.09.19)

<http://gutekfilm.pl/wp-content/uploads/sites/2/2015/03/PACHNID%C5%81O-pressbook.pdf> (dostęp: 10.09.2019)

<https://sjp.pwn.pl/sjp/synestezja;2576857.html> (dostęp: 5.09.19)

<https://nauka.metodolog.pl/operacjonalizacja-zmiennych-psychologicznych-metodolog-1/> (dostęp: 5.09.19)

### **Filmografia:**

*Pachnidło* (2005), reż. Tom Tykwer

Jakub Kłeczek

## **Utopia teatralna w Hellerau sto lat później – sztuki performatywne według Trans-Media-Akademie**

Praktykowanie utopii artystycznej realizowanej w obrębie pewnej społeczności twórców posiada stosunkowo długą tradycję w kulturze Zachodu. Dość często tego rodzaju działalność kojarzona jest z praktykami awangardy artystycznej, kontrkultury i twórców posiadających rozumiane poczucie odpowiedzialności społecznej. Ważnym obszarem utopii XX wieku były różnego rodzaju ruchy wspólnotowe, które nie tyle miały realizować pewnie założone idee, co wypracowywać je w praktyce – niejako urzeczywistniać pewną świadomość, tworząc, jak sądzą niektórzy „społeczności intencjonalne<sup>1</sup>”. I choć w głównym nurcie historii społeczności praktykujących utopię dominują komuny amerykańskie lat 60., warto zwrócić uwagę na nieco wcześniejsze formy praktykowania „nowych świadomości”. Podobne zjawiska okazują się równie złożone i dla pewnych obszarów kultury, równie wpływowe. Jedną z takich nieczęsto opisywanych społeczności intencjonalnych posiadającą związek z przytoczonymi zjawiskami jest utopia artystyczna w Hellerau praktykowana na początku XX wieku. Małgorzata Leyko – polska badaczka sztuk performatywnych tego okresu, nadała wybranej grupie praktyk wykonawczych (zespołom tancerzy, muzyków i plastyków początku zeszłego wieku w krajach

---

<sup>1</sup> Por. Szacki J., *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000, s. 220.

niemieckojęzycznych) miano utopii teatralnych<sup>2</sup>. W swojej książce *Teatr w krainie utopii*<sup>3</sup> określiła w ten sposób działalność grup-komun: Monte Verità, Mathildenhöhe, Goetheanum, Bauhaus oraz tytułową dla tego tekstu – działającą w Hellerau.

Ta ostatecznie stosunkowo niedługo praktykowana utopia, podobnie jak inne, skłaniać może do rewizji jej charakteru. Współcześnie, w dobie rozczarowań wielkimi ideami, utopie w ogóle stają się w znacznej mierze zjawiskami historycznymi. Ich istotną cechą wydaje się to, że nie zostały jeszcze zrealizowane lub porzucono ich realizację. W miejsce kompromitacji jednej pojawia się stosunkowo często kolejna, inna – będąca zarazem rewizją wcześniejszej. Z tego punktu widzenia utopia zawiera w sobie zarówno wiarę w to, że zostanie zrealizowana, jak i niepewność, że stanie się historią, której bieg – jak wiadomo – utopista musi zmienić. Jak zauważa Jerzy Szacki: „historia nie zna końca, a utopista czeka przecież na jej szczęśliwe zakończenie.”<sup>4</sup> Twórcy i praktycy utopii opierają się na historii, jednocześnie ją rekonfigurując, po to by (w pewien specyficzny sposób, o którym wspomina Szacki) ją zakończyć. Prowadzi to do sytuacji, w której utopie rewidują siebie nawzajem. Starszą można dzięki temu zrozumieć poprzez nowszą i *vice versa*. Utopie same w sobie skłaniają tak historyków, jak i samych utopistów do różnie rozumianych rewizji historii. Tytułowa utopia

---

<sup>2</sup> Samo stwierdzenie „utopia teatralna” może być odczytane jako „utopia o charakterze teatralnym” –nieprawdziwym, przesadzonym czy „na pokaz”. Chcąc nazwać działania opisywane dalej w tekście być może precyzyjniejszym określeniem byłoby np. „praktyki wykonawcze realizujące utopię”. Ze względów operacyjnych posługiwał się będę jednak kategorią utopii teatralnej – rozumiejąc ją jako działania teatralne będące praktykowaniem utopii łączącej sztukę z innymi sferami życia.

<sup>3</sup> Leyko M., *Teatr w krainie utopii*, Gdańsk 2012.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 108.

teatralna w Hellerau, również skłania do podobnego rozpatrzenia jej dziejów, z punktu widzenia współczesności.

Omawiany tu ośrodek wydaje się ważnym miejscem w historii europejskich sztuk wykonawczych. Utopia teatralna w Hellerau miała istotny wpływ na formowanie technik sztuk performatywnych XX wieku – szczególnie jeśli chodzi o rytmikę i twórcze wykorzystywanie światła elektrycznego. Artykuł ma na celu rewizję tej utopii pod kątem tego, co w Hellerau dzieje się współcześnie, a ściślej w Trans-Media-Akademie (TMA) – ośrodku prowadzącym eksperymenty artystyczne z pogranicza sztuk wykonawczych (i nie tylko), nauki oraz technologii.

Postępowość, podobnie jak utopijność działań artystycznych prowadzonych w Hellerau, uległa pewnym przemianom. Przeobrażenia te można spróbować odczytać jako część wspólnego procesu przemian estetycznych. Daję się on zrozumieć nie tyle poprzez porównanie (doszukiwanie się podobieństw i różnic między praktykami artystów), co poprzez wzajemne odnoszenie „dawnego do nowego” – widzenie w obu praktykach współtworzących je korelacji. Metodą, która pozwala na zauważenie takich relacji, jest archeologia mediów. Nim jednak przejdę do próby tego rodzaju odczytania praktyk artystycznych w Hellerau, opiszę pokrótce dawny i nowy charakter omawianej tu twórczości.

Omawiana tu utopia teatralna ma swój początek w działaniu Uczelni Muzyki i Rytmu powstałej z inicjatywy Emila Jacquardalcroze’a, działającej od 1910 do 1914 roku. Szkoła ta mieściła się w Hellerau, dzielnicy na przedmieściach Drezna. Jej projekt był częścią realizacji utopii architektonicznej – miasta-ogrodu (kompleks szkolny wraz z budynkiem *Festspielhaus* stanowił część tej koncepcji), która była reakcją na przeludnione aglomeracje czasów gwałtownej industrializacji.

Centralnym obiektem tej dzielnicy została szkoła Dalcroze'a kształcąca w zakresie rytmiki, tańca i muzyki. Ambicją szwajcarskiego pedagoga była odnowa sposobu nauczania rytmiki – tak, aby proces ten przebiegał nie jako seria nienaturalnych, żmudnych ćwiczeń na instrumencie, ale aby wynikał wprost z ciała wykonawcy – tzn. był oparty o system ćwiczeń gimnastyczno-rytmicznych.

Co istotne, rytm i rytmika nie posiadały zdaniem Dalcroze'a jedynie jakości muzycznych i wykonawczych, lecz także ideowe czy filozoficzne. Rytm jako pewna zasada rządząca światem miał stać się według zwolenników szkoły w Hellerau sposobem na całościowy rozwój człowieka oraz budowanie więzi ze środowiskiem społecznym i naturalnym, które zostały zaburzone przez industrializację. Hellerau stanowiło zatem swoiste laboratorium rytmu, w którym eksperymentowano z różnymi rodzajami wcielania koncepcji rytmicznych nie tylko w działania gimnastyczne i muzyczne, lecz także w społeczne czy codzienne. Owo miasto-ogród miało być miejscem, w którym sztuka przenikała się z rzeczywistością, właśnie za pomocą rytmu, który pozwalał tworzyć miasto szczęśliwych ludzi. Wydarzeniami jednoczącymi szkołę i społeczność Hellerau były prezentacje widowisk, podczas których wykorzystywano ćwiczenia opracowane przez Dalcroze'a.

Pokazy tych spektakli ukazujące proces formowania się zasad gimnastyki rytmicznej przyciągały także osoby spoza Drezna, a idea rytmu jako recepty na problemy ówczesnego świata stawała się bliska wielu sympatykom ośrodka. Do grona tychże należał m.in. polski poeta Tadeusz Miciński, który w jednym z artykułów o Hellerau publikowanym w „Kurierze Warszawskim” pisał:



Bez moralności masa ludzka kroczyć nie może, jak bez miarowego kroku masa idących wojsk. Można by to nazwać rytmem moralnym. Nie jest morał czczym wynalazkiem – powstał on pod wpływem rytmiki wszechświata. (...) Wsłuchawszy się w ten rytm wszechświata odnajdziemy łatwo prawo i dla nas samych. (...) Kodeks praw usiłuje być uchwyceniem i obroną rytmu socjalnego. Każde swe najgłębsze, choćby najdziksze przeżycie – przeżywamy w rytmie<sup>5</sup>.

„Ideologia rytmu” opracowana przez praktyków utopii teatralnej z Hellerau oddziaływała zatem nie tylko na sztuki sceniczne, lecz także na poglądy polityczno-społeczne. Rytm zdaniem Micińskiego ma zapewnić porządek moralny, prawny i socjalny.

Szkoła w Hellerau pełniła wówczas rolę awangardowego ośrodka opracowującego innowacyjne techniki ekspresji scenicznej opartej z jednej strony na eksperymentach architektoniczno-scenograficzno-światlnych, z drugiej na gimnastyczno-muzycznych. Wielowymiarowa postępowość sztuki przejawiała się w Hellerau na tyle silnie, że widzowie podczas pierwszych publicznych wykonań widowisk Dalcroze’a i Adolpha Appii zdawali się dzielić na skrajnych entuzjastów i krytyków. Jak zauważa Leyko:

Widzowie znaleźli się tutaj w wyjątkowej sytuacji, gdyż bodaj po raz pierwszy publicznie zaprezentowano na scenie nie przedstawienie gotowe, lecz efekty ćwiczeń warsztatowych, pokaz pracy, która nie była nastawiona na skończone dzieło, ale na proces jego powstawania<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Miciński T., *Znaczenie rytmu*, „Kurier Warszawski” 1911, nr 287-288, s. 2-3.  
[Cytat za:] Sztaba W., *Gramatyka ruchów*.  
[http://witkacologia.eu/uzupelnienia/Sztaba/Micinski\\_w\\_Hellerau.html#\\_ftnref6](http://witkacologia.eu/uzupelnienia/Sztaba/Micinski_w_Hellerau.html#_ftnref6).

<sup>6</sup> Leyko M., *op. cit.*, s. 145.

Część publiczności nieprzyzwyczajona do oglądania występów jako elementów szerszych procesów przeżywała pewnego rodzaju rozczarowanie. Działalność twórców z Hellerau z tego okresu dawała się bowiem zrozumieć jako praktyka artystyczna realizująca pewien szerszy proces, nie skupiająca się na efekcie w rodzaju ukończonego spektaklu.

Dziś w budynku *Festspielhaus* w Hellerau działa Trans-Media-Akademie – organizacja animująca wydarzenia kulturalne, w których biorą udział zespoły z całego świata. Sfera zainteresowań tej instytucji jest stosunkowo szeroka, jednak jednym z głównych obszarów eksperymentów artystycznych jest związek ekspresji cielesnej z mediami<sup>7</sup>. Działania z zakresu tańca, muzyki, sztuki mediów, łączą się tu w symbiotycznym splocie, tworząc nowe strategie artystyczne. TMA organizuje także festiwal poświęcony tego rodzaju twórczości – Cynetart, który do tej pory gościł czołowych artystów eksperymentujących z mediami w obszarze tańca, muzyki czy sztuki performanceu.

Jednym z głównych celów działania instytucji jest ukazywanie jak nowe technologie komunikacji zmieniają lub mogą zmienić sztukę. Jak wiadomo, masowe i cyfrowe środki komunikowania się dokonały przeobrażeń twórczości na wielu poziomach – relacji nadawczo-odbiorczych, procesu tworzenia treści czy wreszcie podejścia samych artystów do technik komunikacji. Wraz z wzrostem znaczenia mediów w kulturze pojawiły się takie zjawiska jak: sztuka interaktywna, generatywna, czy sieciowa<sup>8</sup>. W XX wieku powstawały pierwsze

---

<sup>7</sup> Por. *About TMA*, [www.t-m-a.de/tma/uber-die-tma/?lang-en](http://www.t-m-a.de/tma/uber-die-tma/?lang-en). [dostęp online: 25.06.2016].

<sup>8</sup> Por. Kluszczyński R. W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 18.

instalacje interaktywne z udziałem mediów, grafiki i animacji generowane za pomocą algorytmów programów komputerowych czy zjawisku sztuki Internetu wymagające globalnego współdziałania użytkowników Sieci. W kontekście działalności TMA szczególnie istotny wydaje się wkład twórców związanych z tym miejscem w rodzaj twórczości medialnej nazywany cyfrowym performanceem (*digital performance*). Czym jest ten ostatni dla artystów działających przy TMA? By odpowiedzieć na te pytanie spójrzmy na sztukę związaną z technikami komunikacji w szerszej perspektywie, omawiając podstawowe dla tego rodzaju twórczości kategorie – sztukę mediów oraz cyfrowy performance właśnie.

Sztuka koncentrująca w ten czy inny sposób swoją uwagę na środkach przekazu może zostać nazwana „sztuką mediów”. Christiane Paul proponuje, by mówiąc o związkach mediów i sztuki dokonać rozróżnienia na sztukę posługującą się mediami: jako instrumentem, który daje możliwość tworzenia (dzieł bardziej tradycyjnych niż sztuka nowym mediami) oraz jako aparat pozwalający tworzyć media sztuki. W wyniku tej drugiej strategii powstaje sztuka medialna, praktykowana także w TMA<sup>9</sup>.

Jednym z głównych problemów na jakie napotykają badacze środków komunikacji, tak w sztuce jak i w ogóle, jest ich status historyczny<sup>10</sup>. Media cyfrowe stosunkowo często nazywane nowymi mediami, ze względu na ich społeczną recepcję (zgodnie z której traktowane są nieomal jako synonim postępu, który można jedynie zaakceptować lub zanegować, ale którego nie można zmienić).

---

<sup>9</sup> Por. Paul C., *Digital art*, London 2003, s. 8.

<sup>10</sup> Por. Lister M., Dovey J., Grant I., Kelly K., *Różne ujęcia historyczne* [w:] *Nowe media. Wprowadzenie*, przeł. Lorek M., Sadza A., Sawicka K., Kraków 2009, s. 83-105.

Przedstawiciele świata sztuki, która wchodzi w głębokie relacje z mediami nie posługują się nimi jedynie jako instrumentami. Mają także ten komfort, że nie muszą traktować mediów cyfrowych jako czegoś immanentnie związanego z technoentuzjastyczną i technopesymistyczną wizją rozwoju komunikacji, użytkując media w sposób aprobatywny (konsumując treści tworzone przez właścicieli środków przekazu czy producentów urządzeń za pomocą których można je zgłębiać) lub ich nie używając (decydując na nie korzystanie z kolejnych wprowadzanych środków przekazu, w ramach procesu dyfuzji innowacji). Sztuka mediów problematyzuje samo użytkowanie i tworzenie mediów proponując stosunkowo często rekonfigurację oraz „przemysłenie na nowo” takich środków komunikowania jak np. telewizja lub magnetowid – w rezultacie tego twórczego myślenia o samych środkach komunikowania w sztuce powstaje np. video art lub rzeźby telewizyjne. Sztuka mediów w tym rozumieniu posiada wiele swoich odmian. Od sztuki internetu (*net art*), poprzez instalację interaktywną, po krytyczną sztukę mediów taktycznych wnikającą w ukryte zasady działania globalnych systemów medialnych. Typologii tego rodzaju twórczości jest wiele, nie miejsce tu jednak na ich szczegółowe omawianie. Rozpatrzmy w tym miejscu jedynie istotny dla TMA obszar twórczości medialnej jakim jest cyfrowy performance.

Ten rodzaj sztuki mediów jest stosunkowo często odczytywany jako połączenie „nowego ze starym” – sztuk medialnych (*media art*) lub cyfrowych (*digital art*) z posiadającymi zapewne starszą tradycję sztukami wykonawczymi (takimi jak: teatr, taniec, koncert, sztuka performance cyrk, lalkarstwo, pokazy prestidigitatorów itp.). Tak jak jednak zmieniło się postrzeganie kategorii medium w sztuce, tak pewnym przemianom estetycznym uległa także kategoria wykonawstwa, dziś

nieodłącznie związana z performance i performatywnością, rozumianą zarówno jako sprawczość (w odniesieniu do tradycji rozumienia performance według Johna Langshawa Austina) jak i jako związek z działaniem, wykonawstwem i gestem<sup>11</sup>. Pod wpływem teorii performatyków oraz działań wykonawców XX wieku (twórców sztuki performance'u i happeningu) o sztukach wykonawczych zaczęto myśleć jako praktykach nierozłącznych z rzeczywistością społeczną czy nawet codziennością. Co istotne dla podejmowanej tu problematyki sztuki wykonawcze dziś coraz częściej nazywane performatywnymi zmieniły się pod wpływem konceptów wyrosłych na gruncie sztuki mediów *i vice versa*. Podkreśla to między innymi Steve Dixon, jeden z czołowych teoretyków tego rodzaju twórczości, definiując cyfrowy performance stosunkowo szeroko. Badacz włącza w zakres semantyczny terminu wszystkie performance, w których technologie komputerowe grają kluczową rolę, nie stanowią jedynie podrzędnej części estetyki, techniki czy dystrybucji. Tak rozumiany cyfrowy performance obejmuje m.in.: taniec, teatr, sztukę performance'u wykorzystujące cyfrowe projekcje, z którymi wykonawcy wchodzi w interakcje; performance robotów oraz te wykorzystujące technologię wirtualnej rzeczywistości; a także prace teatralne i instalacje wykorzystujące technologie teleobecności; czy różnego rodzaju performance w grach sieciowych i aplikacjach internetowych.<sup>12</sup>

TMA przez ostatnie 10 lat rozwijała techniki wykonawcze właściwe cyfrowym performance'om: eksperymentowano z programami

---

<sup>11</sup> Por. Schechner R., *Performatywność*, w: *Performatyka. Wstęp*, przeł. Kubikowski T., Wrocław 2006, s. 145-195.

<sup>12</sup> Por. Dixon S., *Digital performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge-London 2007, s. 3.

służącymi do zarządzania choreografią (Wiliam Forsythe); podejmowano próby tworzenia performance'ów za pomocą kamer dozorowych rejestrujących ciało tancerza (Jamie del Val); a za pomocą systemów instalacji interaktywnych, wirtualnej rzeczywistości czy „światów wirtualnych” (*Second Life*) starano się stworzyć stabilne i wytrzymałe medium sztuk wykonawczych. Na wspomnienie zasługuje tu m.in. międzynarodowy projekt *TelePlateau*, w ramach którego przedstawiciele kilku grup wykonawców znajdujący się fizycznie w różnych miejscach Europy (Czechy, Słowacja, Norwegia, Hiszpania, Niemcy) wchodzili ze sobą w choreograficzne interakcje za pomocą telematycznych instalacji działających w czasie rzeczywistym. Instalacje interaktywne wykorzystywane podczas projektu były podłączone do siebie i transmitowały ruch wykonawcy modyfikowany przez program komputerowy do postaci interaktywnych wizualizacji. Dzięki tak zaprojektowanemu systemowi mogła zaistnieć ponadgeograficzna wirtualna scena, będąca sferą międzynarodowych eksperymentów wykonawczych<sup>13</sup>.

Projekty TMA wyznaczają kierunki eksperymentowania twórców sztuk wykonawczych z mediami. Twórców tam działających interesuje, zgodnie z dominującym paradygmatem awangardy artystycznej, szczególnie „to czego jeszcze nie było”. Artyści ci stosunkowo często przejawiają różnie rozumianą wiarę w postęp, wzmocnioną przez utożsamianie współczesnej technologii medialnej z postępowością. Równie często decydują się także na jego krytykę, tak jak np. czyni to wspomniany Jamie del Val, który w serii performance'ów *Microsexes*

---

<sup>13</sup> Por. Nicolai K., *Transnational Sites of Encounter and Co-Production* [w:] *European Tele-Plateaus*, Prague 2010.

ukazuje w jaki sposób kamery dozorowe wikłają współczesnego człowieka w biopolitykę i kontrolę ciała za pomocą technologii<sup>14</sup>.

O ile zatem wczesne eksperymenty w Hellerau za czasów Dalcroza były odpowiedzią na postępującą industrializację, o tyle działalność TMA można uznać za próbę tworzenia sztuki w odniesieniu do zjawisk dotyczących społeczeństwa sieciowego<sup>15</sup>, w którym media elektroniczne, technologie komputerowe i Sieć posiadają pozycję dominującą – determinują wiele zachowań społecznych. Artystyczna reakcja twórców widowisk, tańca i muzyki na industrializację i wynalazek światła elektrycznego rzecz jasna różni się od tej jaką wyrażają współcześni twórcy wchodzący w relację z nowymi mediami. Spróbujmy jednak zauważyć pewne wspólne procesy estetyczne, dla obu okresów w Hellerau, zwłaszcza, że sami twórcy podkreślają ciągłość historyczną eksperymentów z początku XX i XXI wieku<sup>16</sup>.

Opisaliśmy już wstępnie charakter dawnych i nowych form działalności w Hellerau z punktu widzenia tego, co zmieniło się pod wpływem nowych mediów w tej awangardowej utopii artystycznej na przestrzeni wieku. Okazuje się, że współczesne praktyki artystyczne mające miejsce w Hellerau również zawierają w sobie pewną utopijność, awangardowość i postępowość, ale działają jednak na innym polu sztuki wykonawczej zmienionej przez nowe media – pragną wykorzystywać środki przekazu w inny niż dominujący, twórczy, awangardowy sposób

---

<sup>14</sup> Por. *MICROSEXES a metamedia metaformance by REVERSO* \_\_\_Jaime del Val. [www.reverso.org/microsexes.htm](http://www.reverso.org/microsexes.htm) [dostęp online: 25.06.2016].

<sup>15</sup> Por. Castells M., *Społeczeństwo sieci*, przeł. Pawluś K., Maroda M., Stawiński J., Szymański S., Warszawa 2007.

<sup>16</sup> Artyści działający w TMA podkreślają związek z przeszłością Hellerau np. poprzez cykl warsztatów medialnych A.P.P.I.A., których inspiracją były projekty scenograficzne reformatora sztuk scenicznych por. Nicolai K., *A.P.P.I.A.* <http://t-m-a.de/tma-archiv/a-p-p-i-a/?lang=en>.

oraz działać na rzecz intencjonalnie niedoprecyzowanej idei różnie rozumianej sztuki przyszłości. By jednak nie poprzestać na prostym porównaniu „tego co się zmieniło” warto rozpatrzyć dawne eksperymenty artystyczne mające miejsce w Hellerau z punktu widzenia tego, co dziś wiemy o mediach, sztukach performatywnych i wreszcie cyfrowym performance. W zaznaczeniu wspólnych procesów estetycznych pomoc może zapowiedziana we wstępie archeologia mediów.

Ta ostatnia, jako kierunek refleksji nad historią środków przekazu prawdopodobnie najpełniej wyłożona został w książce *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia* Siegfrieda Zielinskiego. Według niego (an)archeologia mediów to koncepcja, wedle której badacze środków przekazu (i ich artystycznych uwikłań) powinni: „nie szukać w nowym starego, tego co już zawsze było, ale w starym odkrywać to co nowe.”<sup>17</sup> Według niemieckiego badacza polega to na odkrywaniu nieopisanych do tej pory konotacji dawnych form twórczości z wiedzą i doświadczeniem współczesności. Zielinski za pomocą tej perspektywy historycznej odnajduje powiązania pomiędzy współczesną sztuką nowych mediów, a eksperymentami twórców renesansu i oświecenia. Jego (an)archeologia zakłada stanowisko materialistyczne wobec twórczości oraz swobodę pisania jej historii, która nie powinna opierać się na silnie zideologizowanej chronologii, kolejnych mediów dominujących. Ta ostatnia jest bowiem efektem traktowania mediów jako synonimu postępu, co jego zdaniem jest niewłaściwym kierunkiem refleksji<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Zielinski S., *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. Krzemieniowa K., Warszawa 2010, s. 6.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 5.



Założeniem wyjściowym niemieckiego badacza jest twierdzenie o tym, że współczesne idee i koncepcje technik komunikacji odsyłają nas nie do XIX wieku, w którym powstały takie maszyny jak: telefon czy telegraf, ale znacznie wcześniej. Swoją kierunek badawczy uzasadnia „głębokim czasem” w jakim istnieją techniki komunikacji. Koncepcja „głębokiego czasu mediów” (Zielinski zapożyczył ją z paleontologii) zakłada istnienie czasu, któremu podlega (i w którym istnieje) skorupa ziemską. Jest on nieliniarnym, złożonym procesem, dynamicznym ruchem cyrkularnym, w którym wciąż następują po sobie erozje, sedymentacje, zespolenia, wypiętrzenia i znów erozje. Zielinski za paleontologami XIX wieku twierdzi, że myśli o stałym, teleologicznym postępie – „od form niższych do wyższych”, „od tego co proste do tego co złożone”, należy się wyzbyć. Podobnie jak metafor za pomocą których opisywano (i wciąż jeszcze się to czyni) taki postęp: struktur drzewa, schodów, drabin, stożków<sup>19</sup>. Głęboki czas mediów nie jest bezpośrednią analogią wobec głębokiego czasu, któremu podlegała skorupa ziemską na przestrzeni dziejów wszechświata. Zielinski zapożycza tylko niektóre aspekty tej teorii, nieco ją metaforyzując. Odnosząc te koncepcję do historii mediów, mówi o głębokim czasie medialnego przyciągania w ramach którego: „historia cywilizacji nie postępuje zgodnie z logicznym boskim planem.”<sup>20</sup> Niemiecki autor odrzuca również tendencję rozwoju od form prymitywnych do bardziej złożonych. U podstaw swojej metody zakłada kontestację zastanych, powszechnie przyjmowanych historii mediów. Broni heterogeniczności sztuk, dźwięku

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 7-17.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 8.

i obrazu, stając przeciwko narastającej „psychopatia medialis”<sup>21</sup> – postawie bezkrytycznej aprobaty rewolucji technicznej, jaką aprobowano głównie w latach 90. XX wieku. Pisząc historię mediów an-archeolog, jaki zwie się Zielinski, poszukuje w historii komunikacji tego, co niekoniecznie nowoczesne. Badacz sprzeciwia się stawianiu znaku równości pomiędzy mediami a przyszłością, dając szansę na odkrycie tego, co z różnych powodów zostało z powszechnie przyjmowanej linearnej historii mediów odrzucone, według której media stają się coraz bardziej zaawansowane i wzajemnie z siebie wynikają. Chodzi tu w szczególności o przekonania w rodzaju: „telefon to lepszy telegraf”, „system telekonferencyjny to nowocześniejszy telefon”<sup>22</sup>.

Próbie archeologii mediów w kontekście utopii teatralnej podejmuje także Dixon, opisując twórczość jednej z teatralnych utopii wymienionych przez Leyko – Sceny Bauhausu Oscara Schlemmera – odnajduje pewne zapowiedzi cyfrowego performance’u w działalności niemieckiego twórcy baletu triadycznego<sup>23</sup>. Charakterystyczne stroje oraz wpisanie ciała w pewien system *quasi*-matematyczny Dixon rozpoznaje jako zapowiedź idei awatarów, robotów i sztucznych inteligencji, wówczas jednak „bez kabli” w postaci ruchomych figur, animowanych przez wykonawców i efektowne maszyny oraz kostiumy teatralne. Amerykański badacz wskazuje na charakterystyczną dla cyfrowego performance’u wolność od ludzkiej interwencji, w której na scenie Bauhausu grają „same” formy, kształty i barwy. Cechą charakterystyczną dla późniejszych eksperymentów wykorzystujących parametryzację

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>23</sup> Por. Leyko M., *Oskar Schlemmer i scena Bauhausu* [w:] Schlemmer O., *Eksperymentalna scena Bauhausu*, Gdańsk 2010.

i algorytmizację tancerza w twórczości choreografów i tancerz wykorzystujących nowe media (takich jak William Forsythe, Troika Ranch, Klaus Oberammer) jest radykalna topografizacja ciała w cyberprzestrzeni.

Przyjmując perspektywę archeologii mediów względem utopii teatralnych eksperymenty takie jak słynną inscenizację *Orfeusz i Eurydyka* (Christopha Willibalda Glucka, w 1912 i 1913 roku, według koncepcji Dalcroze'a oraz Appii) można odczytać jako swego rodzaju cyfrowy performance. Działalność w Hellerau 1910-1914 jawi się wówczas jako zapowiedź traktowania ciała wykonawcy jako medium wewnątrz multimedialnego środowiska występu. Przekonanie szwajcarskiego reformatora rytmiki o tym, że systemy rytmiczne „wynikają” z ludzkiego ciała stawia akcent na tak podstawowy środek przekazu wykonawcy – ciało, którego „organiczność” i naturalność starał się oddać za pomocą systemu ćwiczeń gimnastycznych. Te praktykę odczytać można jako przekonanie bliskie twórcom sztuki nowych mediów mówiące o tym, że wykorzystywane medium determinuje przekaz.

W równie współczesny sposób z perspektywy tego, co dziś dzieje się w Hellerau można odczytać eksperymenty Appii. Słynny inscenizator Wagnera twierdził m. in. że: „jako pośrednik pomiędzy aktorem z jednej, a przestrzenią sceniczną z drugiej strony, światło stanowi najważniejszy element jednolitości w inscenizacji.”<sup>24</sup> Appia przywiązywał wiele wagi do światła elektrycznego, które okazywało się łącznikiem „multimedialnego” środowiska spektaklu. Dziś w eksperymentach,

---

<sup>24</sup> Appia A., *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, przeł. Hera J., Kossobudzki L., Szymańska H., Warszawa 1974, s. 47.

w których to wykonawca kontroluje światło za pomocą systemu projektorów i skanerów ruchu, można lepiej zrozumieć rolę światła elektrycznego jako środka łączącego poszczególne elementy widowiska. Z dorobku Appii korzystali twórcy współczesnego cyfrowego performance'u spektaklu *Meeting Places*<sup>25</sup> nawiązujący od projektów scenograficznych i świetlnych artysty początku zeszłego wieku. Twórcy spektaklu nie skupiali jednak na wykorzystywaniu światła elektrycznego, ale na tym jak nowe media, interaktywne projekcje i mapping przestrzenny łączą już nie tylko scenografię z działaniami wykonawcy, lecz także z głębią wyświetlanej przestrzeni projekcji, która w instalacji interaktywnej posiada innego rodzaju przestrzeń generowaną przez komputer. Trójwymiarowe interaktywne modele były bowiem na bieżąco transmitowane z „wirtualnego świata” aplikacji Second Life. Trudno powiedzieć by światło elektryczne posiadało podobną głębię – by generowało przestrzeń interakcji użytkowników. Z drugiej jednak strony jak zauważa Marshall McLuhan:

Światło elektryczne jest czystą informacją. Jest to środek przekazu bez przekazu, dopóki nie zostanie wykorzystany do przesłania jakiegoś werbalnego komunikatu<sup>26</sup>.

Appia twórczo wykorzystując wówczas nową technikę sceniczną światła scenicznego, wydaje się być świadom tego, w jakim stopniu to elektryczność stanowi podstawę komunikowania się. Z tej perspektywy

---

<sup>25</sup> <http://t-m-a.de/cynetart/archive/cynetart07/programmubersicht/meeting-places/?lang=en> [dostęp online: 25.06.2016].

<sup>26</sup> McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. Szczucka N., Warszawa 2004, s. 39.

można uznać mapping przestrzenny w różnego rodzaju cyfrowych performance'ach za remediację scenicznego światła elektrycznego.

Artyści inspirowani się utopią teatralną w Hellerau nie odrzucili w całości jej utopistycznych postulatów. Omawiane tu prace na pewnym poziomie ogólności zdają się być częścią pewnego wspólnego procesu w historii sztuk wykonawczych. Postulaty, wyraz i postawy artystów działających „wczoraj i dziś” w Hellerau łączy wspólna logika tworzenia sztuki nierozłącznej z rzeczywistością społeczną, pracą i codziennością. Wskazówką interpretacyjną może okazać się także znak *taijitu* umieszczony centralnie w górnej części budynku *Festspielhaus*. W istocie bowiem twórcy z Hellerau z obu omawianych ośrodków proponują pewną holistyczną postawę względem sztuki i życia. Zdaniem Szackiego:

Historyczne znaczenie utopii zależy od tego, w jakiej mierze jest ona w stanie narzucić świadomości społecznej przekonanie o problematyczności istniejącego porządku oraz konieczności dokonania wyboru pomiędzy nim a jakimś porządkiem alternatywnym<sup>27</sup>.

Wydaje się, że działalność „laboratorium rytmu” w Hellerau problematyzowała uwikłanie człowieka doby industrializacji i przeludnienia miast. Dziś twórcy z TMA problematyzują uwikłanie współczesnego człowieka w media elektroniczne i sieciowe. Udowadnia to wagę omówionej tu utopii teatralnej w tworzeniu podstaw pod współczesne eksperymenty w sztukach performatywnych projektujących twórcze relacje z technologią.

---

<sup>27</sup> Szacki J., *op. cit.*, s. 235.

## **Bibliografia**

### **Literatura:**

Appia A., *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, przeł. Hera J., Kossobudzki L., Szymańska H., Warszawa 1974.

Castells M., *Spoleczeństwo sieci*, przeł. Pawluś K., Maroda M., Stawiński J., Szymański S., Warszawa 2007.

Dixon S., *Digital performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge-London 2007.

*European Tele-Plateaus. Transnational Sites of Encounter and Co-Production*, Nicolai K., del Val J., Weiß F., Prague 2010.

Kluszczyński W. R., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.

Leyko M., *Teatr w krainie utopii*, Gdańsk 2012.

Leyko M., *Oskar Schlemmer i scena Bauhausu* [w:] Schlemmer O., *Eksperymentalna scena Bauhausu*, Gdańsk 2010.

Lister M., Dovey J., Giddings S., Grant I., Kelly K., *Nowe media. Wprowadzenie*, przeł. Lorek M., Sadza A., Sawicka K., Kraków 2009.

McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. Szczucka N., Warszawa 2004.

Miciński T., *Znaczenie rytmu*, „Kurier warszawski” 1911, nr 287-288.

Paul C., *Digital art*, London 2003.

Schechner R., *Performatywność* [w:] *Performatyka. Wstęp*, przeł. Kubikowski T., Wrocław 2006.

Szacki J., *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000.

Zielinski S., *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. Krzemieniowa K., Warszawa 2010.

**Źródła internetowe:**

Sztaba W., *Gramatyka ruchów*,

[http://witkacologia.eu/uzupelnienia/Sztaba/Micinski\\_w\\_Hellerau.html#\\_ftnref6](http://witkacologia.eu/uzupelnienia/Sztaba/Micinski_w_Hellerau.html#_ftnref6), [dostęp online: 25.06.2016].

Klaudia Rybarczyk

## **„Każdy ma takiego demona, na jakiego zasłużył”. Kreacje alkoholika w polskich filmach**

Zarówno w literaturze, jak i w filmie próbuje się przedstawić alkoholika w sposób efektowny, nierzadko przy tym przerysowany. Pejoratywne skutki, zwłaszcza te o charakterze fizjologicznym, często ukazuje się turpistycznie<sup>1</sup>. Wiesław Przybyła zauważa, iż w literaturze kreuje się alkoholików wielopłaszczyznowo. Nie uwzględnia się zatem wyłącznie sfery etycznej czy socjologicznej, ale również aspekt psychologiczny i medyczny. Podobny mechanizm można dostrzec też w polskiej kinematografii<sup>2</sup>.

Postać alkoholika pojawia się między innymi w filmie *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* Marka Koterskiego. Dzieło z 2006 roku należy do cyklu utworów o Adamie Miauczyńskim. Poszczególne scenariusze mniej lub bardziej nawiązują do życia reżysera. *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* to opowieść o dawnym nałogu twórcy.

Aby jak najdokładniej przedstawić problem, zastosowano trzy płaszczyzny czasowe. Za wątek główny można uznać szczerą rozmowę ojca (Adama Miauczyńskiego, w tej roli Marek Kondrat) z synem

---

<sup>1</sup> Przybyła W., *Alkoholizm w literaturze – uwagi paramedyczne*, „Psychoterapia i Uzależnienia” 2017, s. 4; [cytat za:] Chrząszcz M., *O dwóch namiętnościach Rosjanina. Semantyczna funkcja napojów w prozie rosyjskiej XIX wieku*, Kraków 2012.

<sup>2</sup> *Ibidem*.



(Sylwestrem, w tej roli Michał Koterski). Obaj mężczyźni są po poważnych przejściach, z dystansem wspominają dawne wydarzenia. To właśnie narracja w formie intymnego dialogu pozwala na wprowadzenie licznych retrospekcji, dzięki czemu widz lepiej poznaje bohaterów. Jak się okazuje, ojciec Adama Miauczyńskiego również był alkoholikiem. Co istotne główna postać w wieku przedszkolnym zastrzegła się, że nigdy nie podzieli losu ojca. Jako dziecko Adam Miałczyński był bowiem świadkiem awantur i często się bał. Wiedząc jednak, że pijany rodzic nie dowie się o jego wybrykach, nieraz zachowywał się niesfornie. Świadomość chłopca była na tyle duża, że ten modlił się, by tata po raz kolejny wrócił pod wpływem alkoholu. Podobne sytuacje miały miejsce, gdy Adaś zrobił coś naprawdę złego. Warto także zauważyć, że ojciec małego Miauczyńskiego podczas imprez rodzinnych częstował go alkoholem. Wtenczas spróbowanie likieru przez dziecko utożsamiano z elementem rozrywkowym. W filmie nic nie potwierdziło jednak, jakoby wyżej opisane wydarzenia miały jednoznaczny wpływ na chorobę dorosłego już Adama.

Trzydziestotrzyletni Miauczyński (w tej roli Andrzej Chyra) był wykładowcą kulturoznawstwa. Pozostawał w nieudanym małżeństwie i często wracał do miłości sprzed lat, która nie miała szansy się spełnić. To właśnie osobiste niepowodzenie zostaje uznane za przyczynę alkoholizmu.

Główny bohater uchodził za dobrego pracownika akademickiego. Nałóg negatywnie jednak wpływał na efektywność podejmowanych przez niego działań. Zewnętrzna degrengolada w końcu została dostrzeżona przez zawodowych zwierzchników. Wątek kariery Miauczyńskiego nie

został w filmie rozbudowany na tyle, by jednoznacznie mówić o pejoratywnych konsekwencjach alkoholizmu w tej kwestii.

Początkowo Miauczyński sceptycznie podchodził do rodzicielstwa. Jednak gdy Sylwester przyszedł na świat, główny bohater pokochał swojego syna. Niestety była to trudna miłość. Adam zaniedbywał dziecko i podobnie jak jego ojciec często wracał do domu pijany. Podczas rozmowy z synem nierzadko wspomina dobre momenty. Mimo to, Sylwester jasno podkreśla, że zawsze bał się ojca i niedokładnie pamięta sytuacje, które mogłyby wpłynąć pozytywnie na ich relację. Warto też zaznaczyć, że Adam Miauczyński na siedem lat dorosłego życia zerwał z nałogiem, ale niestety wrócił do swoich dawnych przyzwyczajzeń.

Mimo wcześniej wspomnianego nieustannego strachu, Sylwester starał się pomóc ojcu. Robił wszystko, by ten na zawsze zrezygnował z alkoholu. Niestety podczas podejmowania licznych prób wsparcia Adama, Sylwester był w stanie ukoić niepokój dopiero po zażyciu narkotyków. Można tu dostrzec zatem negatywny skutek alkoholizmu nie tylko dla chorego, ale również dla jego najbliższych (przy czym nie są to następstwa wyłącznie na płaszczyźnie psychologicznej). Pięćdziesięcioletni już Miauczyński i jego syn wspierają się wzajemnie. Matka Sylwestra wielokrotnie sugerowała, że ojciec nie zasługuje na pomoc, sama nigdy nie wykazała zaangażowania. Obaj mężczyźni osiągają sukces, pokonując nałóg. W scenie poprzedzającej napisy końcowe, widzowie poznają dokładną datę osobistego zwycięstwa: 1 września 1999 roku. Niestety Sylwester Miauczyński wrócił na jakiś czas do używek, ale za namową ojca wznowił terapię.

Oprócz Adama w filmie pojawia się także pięciu innych alkoholików, ale są to postaci epizodyczne. Z trzema z nich główny bohater regularnie spotykał się w gospodzie. Wiadomo o nich jedynie tyle, że prawdopodobnie nie udało im się poradzić z nałogiem (piją z trzydziestotrzy- i pięćdziesięciopięcioletnim Miauczyńskim). Dwaj pozostali mężczyźni towarzyszyli wykładowcy kulturoznawstwa, gdy szczęśliwe zakończenie walki z nałogiem było dla niego najmniej prawdopodobne.

Bez wątplenia głównym wątkiem dzieła jest choroba alkoholowa, jednakże nie można pominąć licznych nawiązań do religii. Sam tytuł sugeruje analogię – *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* – w domyśle, każdy „niesie swój krzyż”, musi poradzić sobie z problemem. Co istotne, narzucone przez Boga brzemień rzutuje nie tylko na głównego zainteresowanego, ale także na jego najbliższych, co zostało w filmie udowodnione. W przedstawionej historii, jedna płaszczyzna czasowa ukazuje Adama Miauczyńskiego jako trzydziestotrzyletniego mężczyznę. Są to tak zwane lata chrystusowe. W krytycznych dla bohatera momentach jego matka zostaje przedstawiona jako Maryja. Ponadto, gdy któraś z postaci krzywdzi w jakikolwiek inną osobę, ofiara wisząc na krzyżu jest godzona ostrzem. Poza tym, Sylwester Miauczyński w każdej scenie nosi koronę cierniową. Warto zaznaczyć, że symbol ten ignorowany jest przez pozostałych bohaterów. Pijany Adam śpiewa ponadto pieśń o ukrzyżowaniu Chrystusa.

Najciekawszym wątkiem religijnym jest jednak postać Anioła Straża (*sic!*). Widać wyraźne nawiązanie do Anioła Stróża. Zamiana samogłoski przypisuje postaci niekoniecznie kojarzoną z mistycyzmem funkcję straży. Przedstawiciel sił nadprzyrodzonych (w tej roli Tomasz

Sapryk), ubrany w fosforyzujący uniform, wielokrotnie ratuje życie głównemu bohaterowi. Czasem jego obowiązki przejmuje przypadkowy przechodzień, znajomy lub wspomniany wcześniej syn Miauczyńskiego. W opozycji do Anioła Straża stoi Diabeł (w tej roli Marcin Dorociński). To właśnie on sugeruje Adamowi, że mężczyzna uwolnił się od nałogu, dlatego może bez obaw ponownie sięgnąć po alkohol. Co ciekawe, Diabeł ukazuje się w ubraniu anioła. Miauczyński nie dostrzega wystającego ogona, a prawdziwe oblicze zjawy mogą dostrzec jedynie widzowie.

W filmie Koterskiego głównym bohaterem jest wykształcony, inteligentny mężczyzna, który początkowo nie dostrzega swojego problemu. Relacja z synem staje się dla niego podstawą walki z alkoholizmem. Ukazano przyczyny i skutki alkoholizmu zarówno dla chorego jak i jego otoczenia oraz przede wszystkim sam proces wychodzenia z nałogu. Pozytywny wydźwięk w postaci szczęśliwego zakończenia daje widzom sporo nadziei, a świadomość, że jest to wątek biograficzny reżysera wzmacnia atrakcyjność dzieła. Ponadto skontaminowanie groteskowej formy i poważnej treści może jeszcze bardziej skłonić widza do przemyśleń.

Motyw alkoholizmu pojawia się także w filmie *Wszystko będzie dobrze*, Tomasza Wiszniewskiego. Dzieło z 2007 roku traktuje jednak przede wszystkim o losach dojrzałego nastolatka.

Widz jest świadkiem bieżących wydarzeń, a o sytuacjach z przeszłości postaci wspominają jedynie podczas rozmów. Głównymi bohaterami są nastoletni Paweł (w tej roli Adam Werstak) i Andrzej (w tej roli Robert Więckiewicz). Paweł mieszka z poważnie chorą matką i niepełnosprawnym intelektualnie bratem. Jego ojciec „zapił się na

śmierć”, dlatego to chłopiec zmuszony jest przejąć większość obowiązków. Niestety z czasem stan jego mamy znacznie się pogarsza. Zdesperowany nastolatek zawiera pakt z Matką Boską – decyduje się na bieg do Częstochowy w zamian za uratowanie rodzicielki.

Andrzej to czterdziestoletni nauczyciel wychowania fizycznego. Żadna z ekspozycji nie ujawnia jego nazwiska. Wuefista nadużywa alkoholu, często jest agresywny. Dzieci mają do niego ambiwalentny stosunek – boją się go, ale jednocześnie chętnie z nim rozmawiają. Zastosowanie w filmie jednej płaszczyzny czasowej oraz brak nawiązań do przeszłości mężczyzny w dialogach, uniemożliwia dokładniejszą analizę postaci. Widzowie nie poznają przyczyn jego nałogu. Czterdziestolatek zostaje przedstawiony jako towarzysz/opiekun Pawełka. Twórcy filmu bardziej skupiają się na relacji bohaterów, niż na wyeksponowaniu indywidualnych faktów z ich życia.

Podobnie jak u Koterskiego, chorego do walki z nałogiem motywuje ktoś bliski. Bohaterowie okazują sobie wzajemną troskę poprzez krzyk czy pretensje, ale obaj wiedzą, że w kryzysowych sytuacjach mogą liczyć na wsparcie drugiego. Oczywiście wspólna wyprawa bohaterów do Częstochowy nie była planowana. Pawełek postanowił bowiem pójść sam, jednak gdy dyrekcja szkoły dowiedziała się o planowanym przedsięwzięciu chłopca, postanowiła zapewnić mu opiekuna. Fakt, że powierzyli tak odpowiedzialne zadanie agresywnemu wuefście może wydawać się zastanawiający, ale wątek ten zdaje się pominięty. Nadto z czasem okazuje się że Andrzej podczas podróży kieruje się motywami wewnętrznymi. Mimo to, nauczyciel często zachowuje się niedojrzale. Należy podkreślić, że wuefista nie biegnie ze swoim uczniem. Towarzyszy mu, jadąc autem, pozostając przy tym pod

wpływem alkoholu. Prędkość dostosowana do dynamicznych kroków chłopca nie powoduje, że tempo samochodu jest szybkie, ale nawet to nie usprawiedliwia prowadzenia pojazdu po spożyciu alkoholu. Należy jednak zauważyć, że gdy Paweł miał momenty zwątpienia lub z uwagi na zmęczenie chciał zrezygnować z wyprawy, to właśnie wuefista motywował go do dalszej walki.

Jak wspomniano wcześniej, ojciec Pawełka był alkoholikiem, dlatego chłopiec często porównywał nauczyciela do nieżyjącego taty. Doskonała znajomość następstw upojenia alkoholowego pozwoliła prognozować zachowania Andrzeja, przez co pomoc nauczycielowi wydawała się bardziej efektywna. Nastolatek nie wykazywał strachu i nie litował się nad czterdziestolatkiem. W dość oczywisty sposób ujawniał także swoje zażenowanie, które mimo wszystko nie pozwoliło mu na egoistyczne zachowanie wobec kompana.

Sam tytuł filmu wydaje się dość przewrotny. Można go potraktować jak klasyczną formułkę pocieszającą lub zapowiedź dobrego zakończenia. O ile u Koterskiego nadzieja na wyjście z nałogu jest ukazana dość klarownie, o tyle ostatnie sceny *Wszystko będzie dobrze* sugerują, że Andrzej nie zamierza walczyć z nałogiem (siedzi na ławce i planuje wizytę w pobliskim sklepie monopolowym). Być może rezygnacja wuefisty wiąże się z niepowodzeniem chłopca. Co prawda Pawełek dobiega do Częstochowy i zdobywa dzięki temu popularność, ale nie ma okazji podzielić się radością z mamą, dla której podjął opisywane wyzwanie. Stwierdzenie to można jednak traktować wyłącznie jako hipotezę.

Jak sygnalizowano wcześniej, specyfika narracji i fabuły nie pozwala na dokładną analizę postaci alkoholika. Osoba zmagająca się z nałogiem jest jednym z głównych bohaterów, ale sam problem mężczyzny nie stanowi motywu przewodniego filmu. Widz poznaje przede wszystkim somatyczne skutki upojenia alkoholowego (nudności, bóle głowy). Można dostrzec też, że przyczyną agresji chorego jest nie tylko nadmiar etanolu, ale także jego odczuwalny niedobór. Sam Andrzej pozostaje bierny i nie podejmuje bezpośrednio walki z nałogiem. Wszelkie próby stara się inicjować Pawełek. Należy podkreślić, że postać Andrzeja wykreowano wielowarstwowo. Alkoholik, mimo nieodpowiedzialnych działań i trudnego charakteru, zostaje przedstawiony również jako osoba empatyczna, z którą można zbudować stałą, silną relację.

W polskiej kinematografii zdarza się, że alkoholik jest bohaterem zbiorowym. Przykładem tego rozwiązania fabularnego jest film Katarzyny Adamik, *Boisko bezdomnych* (2008). Twórcy wspomnianego dzieła zdecydowali się przedstawić historię za pomocą dwóch płaszczyzn czasowych, dzięki czemu widz może ustalić większość przyczyn omawianej choroby.

Głównym bohaterem filmu jest Jacek Mróz (Marcin Dorociński), który jako siedemnastolatek doznał poważnej kontuzji. Z tego powodu zmuszony był zrezygnować ze swojej kariery sportowej, z którą wiązał nadzieje na przyszłość. Został niespełnionym wuefistą w szkole podstawowej. Buzująca w nim frustracja często pejoratywnie wpływała na efektywność jego pracy. Trzydziestoletni już Mróz nierzadko sięgał po alkohol. Początkowo starał się ukoić nim odczuwane rozgoryczenie,

jednak wkrótce przerodziło się to w nałóg. Widz ma okazję poznać rodzinę bohatera. Upojenia alkoholowe Jacka były tolerowane przez żonę, do czasu gdy ten naraził córkę na śmierć, prowadząc samochód po kilku drinkach. Mężczyzna został wyrzucony z domu i szybko trafił na warszawski dworzec. Tam spotkał grupę bezdomnych. Mężczyźni imitowali mecze piłki nożnej, zastępując piłkę różnymi przedmiotami. W przerwach między prowizorycznymi treningami często się upijali.

Nowo poznani ludzie, dowiedziawszy się o sportowej przeszłości Mroza, namawiali go do wspólnych treningów. Dodatkową motywacją do działania okazał się konkurs, w którym mogły wystartować amatorskie zespoły. Mimo wcześniejszych oporów, Jacek podjął wyzwanie. Jednakże zanim były sportowiec przystąpił do wspólnych treningów, ustalił dla uczestników rygorystyczne zasady. Od tej pory zaangażowani bezdomni nie mogli pić alkoholu (obniżało to efektywność ćwiczeń). Mróz nie tolerował również mało wiarygodnych usprawiedliwień, które mogłyby zwolnić kogokolwiek z obowiązkowego treningu.

Wspólne działanie generuje okazję do przedstawienia innych bohaterów. Widz poznaje m.in.: Indora, Górnika, Ministra, w tej roli Marek Kalita (wyeksponowane jest wyłącznie samo oddziaływanie nałogu, bez ukazania przyczyn i następstw), Staszka, Księdza, w tej roli Jacek Poniedziałek (bezdumność to prawdopodobnie następstwo alkoholizmu) i Mitra. Postaci prezentują się następująco:

- **Indor (Eryk Lubos)** – alkoholizm to prawdopodobnie przyczyna bezdomności; podczas jednej ze scen wspomina o swojej pływackiej przeszłości, ale prawdopodobnie jego historia była nieprawdziwa (chciał zaimponować dziewczynie); wiadomo, że



przez jakiś czas przebywał w więzieniu, lecz żadna z ekspozycji nie wyjaśnia szerzej tego problemu;

- **Górnik (Bartłomiej Topa)** – pochodzi z Bytomia, pracował na kopalni; niestety nieszczęśliwy wypadek podczas pracy wykluczył go psychicznie z wykonywania zawodu – jest to prawdopodobnie główna przyczyna alkoholizmu; rozwój choroby można uznać za powód bezdomności; podczas jednej z ostatnich scen odwiedza żonę (ta nawet proponuje mu alkohol), jednak nie wiadomo, czy wróci na stałe to wcześniejszego miejsca zamieszkania;
- **Staszek (Krzysztof Kiersznowski)** – z nałogiem walczy dla syna; rezygnuje z życia na dworcu, planując przyszłość z dzieckiem; podobnie jak w poprzednich filmach, osoby trzecie motywują chorego do podjęcia leczenia;
- **Mitro (Dmitriy Persin)** - obcokrajowiec, bezdomny alkoholik; jego nałóg nie jest eksponowany tak jak w poprzednich przypadkach – twórcy filmu skupiają się bardziej na wątku emigracji.

Najwięcej wiadomo o Jacku Mrozie. W ramach jego postaci przedstawione zostały przyczyny i skutki (somatyczne, społeczne i psychologiczne) alkoholizmu. Zdradzono także, jak najprawdopodobniej skończy się jego walka z nałogiem. Należy tu zwrócić uwagę na zastosowaną klamrę kompozycyjną. W pierwszej scenie Jacek, udzielając telewizyjnego wywiadu, pozdrawia swoją narzeczoną. W ostatniej natomiast, w podobnych okolicznościach wspomina o żonie i córce. Co istotne, mimo pierwotnego zniechęcenia do naprawienia relacji z ukochanym, a nawet próby stworzenia nowego związku, wielka miłość Jacka za pośrednictwem mediów postanawia go odnaleźć. W sprawę

zaangażowana jest również córka Mroza. Charakter pozostałych postaci widz ma okazję poznać dość powierzchownie.

Warto też wspomnieć o wprowadzonej do obrazu postaci kobiety, której przypisuje się cechy mistyczne. Podczas jednego z treningów, Jacek poznaje cudzoziemkę – Sewkę (Joanna Grudzińska). Pozornie aseksualna relacja szybko przeradza się w romans. Były sportowiec wyznaje kobiecie, że jest jego ANIOŁEM STRÓŻEM. Sewka rzeczywiście często ratuje go z opresji, opiekuje się nim. Następuje zatem skontaminowanie zabiegów, które można dostrzec także w dziele Koterskiego. Kobieta jest bowiem postacią poboczną, a nad chorym czuwa Siła Wyższa.

Twórcy filmu ukazali alkoholizm przede wszystkim jako przyczynę bezdomności. Bohaterowie to straceńcy z własnego wyboru, jednostki wyklęte. Wspólny problem, ten sam cel, nie tylko zbliża postaci, ale również staje się dla nich główną motywacją do walki z nałogiem. Wzajemne wsparcie, zrozumienie i jednolite zasady powodują, że nikt nie czuje się wyalienowany. Przynależność do grupy społecznej, a także skonkretyzowany cel dodają bohaterom siły. Oczywiście reżim narzucony przez Mroza nie od razu zostaje jednogłośnie zaakceptowany, jednak bezdomni, widząc niesatysfakcjonujące skutki działania wedle własnych przekonań, stopniowo rezygnują z alkoholu. W filmie widz obserwuje przede wszystkim sam proces wychodzenia z nałogu, coś w rodzaju terapii grupowej, nigdy jednak w ten sposób nieokreślonej. Bohaterowie osiągają sukces – wygrywają najważniejszy mecz. Być może powodzenie na sportowym gruncie jest jednoznaczne z pokonaniem choroby alkoholowej, jednak widz może się tego jedynie domyślać.

Niekiedy podstawą scenariusza filmowego jest powieść. Zdarza się, że specyficzna forma lektury współgra z niecodziennym stylem reżysera. Wspominając zatem o motywie alkoholizmu w polskich filmach, nie można pominąć dzieła Wojciecha Smarzowskiego – *Pod mocnym aniołem*. Utwór z 2014 roku to ekranizacja powieści pod tym samym tytułem autorstwa Jerzego Pilcha. Książka została wydana po raz pierwszy czternaście lat przed premierą filmu.

Głównym bohaterem jest Jerzy (Robert Więckiewicz), pisarz, alkoholik, który wielokrotnie trafia na oddział deliryków. Wykształcony mężczyzna w średnim wieku, pozostający w niesformalizowanym związku ze sporo młodszą od siebie kobietą (Julia Kijowska) na początku walki z nałogiem wypiera chorobę. Twórcy nie zaprezentowali przyczyn jego choroby. Wiadomo jedynie, że w czasie dzieciństwa głównego bohatera, alkohol był w jego domu rodzinnym częstym gościem. Ukazane są za to krótko- i długofalowe skutki upojenia alkoholowego oraz sam przebieg choroby. Oprócz oczywistych konsekwencji nałogu o charakterze somatycznym, widz obserwuje także jego wpływ na rozwój relacji Jerzego z partnerką, która finalnie decyduje się na rozstanie. Co istotne, pisarza z opresji często ratuje Miara Twojego Upadku (Adam Woronowicz), która prawdopodobnie jest odpowiednikiem znanej z filmu Koterskiego postaci Anioła Straża. Po raz kolejny pojawia się więc wątek sił nadprzyrodzonych, które czuwają nad chorym.

Sam tytuł również można uznać za analogię. MOCNY ANIOŁ to: alkohol (towarzyszy bohaterom zawsze, nierzadko traktuje się go jak najsilniejsze wsparcie); wysłannik Boga (wspomniana wcześniej Miara Własnego Upadku) oraz wreszcie nazwa sklepu monopolowego, do którego zaraz po każdym powrocie z oddziału trafia główny bohater.

Akcja filmu najczęściej rozgrywała się w szpitalu. Jak łatwo się domyślić, Jerzy nie był jedyną obecną w tym miejscu osobą, która potrzebowała pomocy. Z tego względu najpierw Pilch, a później Smarzowski kreują kilka postaci stanowiących główny przedmiot niniejszego artykułu. Oprócz Jerzego na oddziale pojawiają się między innymi:

- **Kolumb (Jacek Braciak)** – ksiądz, mimo padaczki alkoholowej długo wypiera chorobę, z czasem przyznaje, że „wypił o jeden kieliszek za dużo”;
- **Król Cukru (Marian Dzięziel)** – miał rodzinę, często upijał się przy dzieciach, wykazywał się agresją;
- **Mania (Kinga Preis)** – dowiedziawszy się, że Jerzy jest pisarzem poprosiła go o stworzenie dla niej historii (jednym z zadań deliryków było pisanie dziennika); kłamstwo wyszło na jaw z uwagi na błędy logiczno-rzeczowe – Mania miała rzekomo kupić wódkę w sklepie nocnym za 50 zł w 1985 roku, a w rzeczywistości nie było to możliwe; tak naprawdę żyła z mężem, który również miał problemy z alkoholem;
- **Joanna (Iwona Wszolkówna)** – ukazano jej upadek, konflikt z rodziną, liczne kradzieże; podczas jednej z ostatnich scen widz dowiadyuje się, że poradziła sobie z nałogiem;
- **Borys (Marcin Dorociński)** – filmowiec, prawdopodobnie jego sukces zawodowy był przyczyną alkoholizmu; brak asertywności sprzyjał rozwojowi choroby („z każdym musiałem się napić”), niestety podczas terapii sięga po alkohol i zostaje wyrzucony z oddziału;

- **Waldek (Arkadiusz Jakubik)** – kierowca eksportujący owoce, upijał się z wpływowymi osobami, które mogły wesprzeć interes; na odwyk prawdopodobnie przywozi go szef; Waldek zaatakował zwierzchnika, gdy dowiedział się, że ten nawiązał jednoznaczną relację z jego żoną;
- **Elżbieta (Iwona Bielska)** – wódka sprawiała, że kobieta nabierała pewności siebie; w dzieciństwie szykanował ją ojciec, ale nie wiadomo czy również miał problemy z alkoholem; zajmowała się farmacją, jej partner produkował likier, czym zyskał przychyłność ojca (stąd podejrzenia o chorobie także u niego); Elżbieta traktowała etanol jak lekarstwo na stres, dlatego nawet po porodzie trzech córek nie stroniła od alkoholu;

Warto zauważyć, że w filmie Smarzowskiego z chorobą walczą także kobiety. W dziełach omawianych wcześniej przedstawicielki tej płci były albo współzależnione (żona Miauczyńskiego), albo okazywały wsparcie bohaterowi (Sewka).

Nadto, dzięki dwóm płaszczyznom czasowym widz poznaje nie tylko bezpośrednie przyczyny omawianej choroby, lecz także ma okazję poznać liczne, pejoratywne skutki upojenia alkoholowego widoczne w przeszłości. Jak można zauważyć, sposoby kreacji postaci nie są równomierne, przez co w stosunku do niektórych bohaterów widz poznaje wyłącznie skutki i/lub przyczyny choroby. Rzadko dowiaduje się natomiast, co dzieje się z pacjentami szpitala poza oddziałem (wyjątkiem jest główny bohater). Warto zauważyć, że z uwagi na specyfikę miejsca akcji, alkoholicy stanowią pewnego rodzaju tło. Smarzowski stosuje również ciekawy zabieg - bohaterowie siedzą bezpośrednio przed kamerą i tłumaczą, dlaczego piją. Ich wypowiedzi często są lapidarne:

- bo jestem nieśmiała,
- bo lubię,
- bo się boję,
- kiedy Polska zwyciężała, i kiedy przegrywała,
- jestem zbyt normalny,
- wszyscy piją,
- wkurza mnie szef,
- z tęsknoty.

Jak widać, przyczyny alkoholizmu są bardzo różne, jedne pojawiają się częściej, inne są bardzo indywidualne. Co ciekawe, nawet jeśli choroba pozornie może mieć takie samo podłoże w dwóch różnych przypadkach, z czasem okazuje się, że są one zgoła osobiste (w wypowiedziach bohaterów nierzadko pojawia się STRACH, jednak obawy są generowane przez różne sytuacje).

Niestety widz nie wie co finalnie dzieje się z głównym bohaterem. Jerzy wraca kolejny raz z oddziału, wysiada z taksówki, staje naprzeciwko sklepu monopolowego, a kamera stopniowo się oddala. Biorąc pod uwagę wcześniejsze zachowania pisarza widz może domniemywać, że Jerzy ponownie odwiedzi sklep, ale nie można mieć co do tego pewności.

Jak wspomniano wcześniej, film powstał na podstawie powieści Jerzego Pilcha. Warto zauważyć, że główny bohater to alter-ego autora, który również zmagał się z chorobą alkoholową. Jak podkreśla Przybyła: „dużą rolę odgrywa zarówno autokreacja narratora [„Jestem księciem nieuchwytności”], jak i daleko posunięta intertekstualność alkoholizmu [oddziaływanie choroby w społeczeństwie, naturalistyczne opisy skutków

somatycznych, zestawienie alkoholu z miłością].”<sup>3</sup> Pilch w *Pod mocnym aniołem*, podobnie jak Koterski we *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*, w ironiczny sposób przekazuje poważne treści, a to ma wpływ na recepcję dzieła. Jak sygnalizowano na początku niniejszych rozważań, specyficzna narracja Pilcha współgra ze stylem pracy Smarzowskiego.

W polskiej kinematografii motyw alkoholizmu pojawia się bardzo często, jednak rzadko głównymi bohaterami są kobiety. Warto więc zwrócić uwagę na film *Zabawa, zabawa*, w którym to właśnie przedstawicielki płci przeciwnej zmagają się z chorobą.

Dzieło Kingi Dębskiej z 2018 roku traktuje o trzech kobietach z różnych środowisk. Jedną z nich to Teresa (Dorota Kolak), sześćdziesięcioletnia lekarka, odnosząca sukcesy na gruncie zawodowym. Kobieta często piła w pracy, narażając tym samym zdrowie pacjentów. W skrajnej sytuacji, lekarka pod wpływem alkoholu pracowała na bloku operacyjnym, przez co konieczna była interwencja policji.

W filmie brakuje bezpośrednich retrospekcji, ale podobnie jak w dziele Tomasza Wiszniewskiego o przeszłości bohaterów można dowiedzieć się z dialogów. Teresa swego czasu pozostawała w niesformalizowanym związku z jednym z lekarzy (Miroslaw Baka). Subtelna ekspozycja sugeruje, że partner bohaterki również był kiedyś uzależniony, ale pokonał nałóg. Prawdopodobnie rozwój choroby Teresy nie pozwolił na dalsze emocjonalne zaangażowanie lekarza w tę relację. Należy jednak podkreślić, że były partner nawet po rozstaniu starał się pomóc Teresie. Główna bohaterka próbowała zbliżyć się do mężczyzny

---

<sup>3</sup> Przybyła W., dz. *cit.*, s. 3.

ponownie, ale jego dystans uniemożliwił wznowienie relacji. Pozostali więc przyjaciółmi.

Niestety sposób prowadzenia narracji powoduje, że widz nie poznaje przyczyn choroby bohaterki. Można się jedynie domyślać, że lekarka traktowała alkohol jako remedium na stres. Co istotne, jej córka (Barbara Kurzaj) mimo eksponowanej wielokrotnie oziębłości, motywowała Teresę do rozpoczęcia terapii. Bohaterka podjęła taką próbę, jednakże zrezygnowała z leczenia. Decyzja alkoholiczki negatywnie wpłynęła na relację z córką. Podczas szczerej rozmowy kobiet wychodzi na jaw, że Teresa wielokrotnie poniżała swoje dziecko, nawet gdy to było już dorosłe. Wygórowane oczekiwania przy jednoczesnym niedostrzeganiu sukcesów stało się przyczyną licznych porażek córki Teresy, zarówno na gruncie zawodowym, jak osobistym. Kobieta finalnie zostawiła swoją matkę, nie chciała podejmować dalszych prób pomocy. Sześćdziesięciolatka została sama, a jej szanse na wyjście z nałogu można uznać za nikłe.

Inną bohaterką, która zmagала się z alkoholizmem jest Dorota (Agata Kulesza). Czterdziestoletnia prokurator teoretycznie nie miała powodów do żałoby. Widz poznaje ją jako odnoszącą wiele sukcesów zawodowych szczęśliwą mężatkę, kochającą mamę, posiadającą piękny dom i profesjonalną pomoc domową. Jej życie składało się z elementów, składających się, mówiąc truistycznie, na pełnię szczęścia. Jednak im dłużej widz obserwuje życie bohaterki, tym bardziej utwierdza się w przekonaniu, że wyżej opisany obrazek to tylko pozory. Okazuje się bowiem, że małżonkowie w codziennych kontaktach byli dla siebie bardzo oschli. Z czasem, widz poznaje przyczynę nie tylko wspomnianej oziębłości, ale również alkoholizmu kobiety – zdrada męża (Marcin



Dorociński). Dorota, prawdopodobnie chcąc uniknąć skandalu, nie podejmuje decyzji o rozwodzie. Sama jednak nie odmawia sobie przelotnych romansów i imprez. Skutki choroby ujawniane są w ramach tej kreacji dość subtelnie. Najbardziej inwazyjnym następstwem był wypadek samochodowy głównej bohaterki, który mimo interwencji męża posła, szybko stał się atrakcyjnym tematem dla mediów. Dorota, korzystając z prokuratorskiego immunitetu, uniknęła odpowiedzialności karnej za zdarzenie. Twórcy filmu sugerują przy tym, że nie był to pierwszy tego typu incydent.

Za namową męża kobieta podjęła próby leczenia. Rozpoczęcie walki z nałogiem sugerował jej także szef. Podobnie jak poprzednia bohaterka, Dorota szybko zrezygnowała z terapii, twierdząc, że ośrodek nie jest dla niej odpowiedni. Mimo wcześniej wspomnianej oziębłości, partner usiłował wspierać żonę. Dostrzegając jednak, że jego starania nie przynoszą żadnych rezultatów, wraz z synem opuszcza on Dorotę. Samotna kobieta szukała zrozumienia wśród wcześniej zabiegających o jej towarzystwo znajomych. Jak łatwo się jednak domyślić, nikt nie chciał wysłuchać głównej bohaterki, gdy ta naprawdę potrzebowała pomocy. Kobieta prawdopodobnie nie poradziła sobie z nałogiem.

Podczas analizy należy wspomnieć również o Magdzie (Maria Dębska), najmłodszej bohaterce. Dwudziestoletnia studentka, a także pracownica znanej korporacji nie miała łatwej przeszłości. Jej ojciec był alkoholikiem. Główny żywiciel rodziny pokonał jednak nałóg. Żadna z ekspozycji nie traktuje choroby rodzica jako przyczyny omawianego problemu córki.

Alkohol pozwala Magdzie zapomnieć o codziennych troskach. Dziewczyna piła przede wszystkim w klubach, ale także w pracy. Na

jednej z imprez jej partner (Łukasz Simlat) decyduje się na rozstanie, zostawiając ukochaną na parkiecie. Upojenie alkoholowe spowodowało, że dwudziestolatka straciła kontrolę i została zgwałcona. Konsekwencją przestępstwa była ciąża. Bohaterka długo myślała o tym, co zrobić, by terażniejszość nie wpłynęła pejoratywnie na przyszłość. Aby jak najbardziej efektywnie uporządkować myśli, wybrała się na terapię. Co istotne, Magda nie myślała wówczas o problemach z alkoholem. Kłopot uświadomił jej dopiero psycholog. Młoda kobieta początkowo wypierała diagnozę, deklarując, że jako dziecko alkoholika wie wszystko o tej chorobie. Punktem kulminacyjnym w jej historii był komentarz jednego z pracowników korporacji, który zasugerował, że główna bohaterka bywała miła wyłącznie po alkoholu. Magda zdała sobie sprawę, iż nie dostrzegała problemu, który dawno zauważyli inni. Co istotne nikt nie wykazał chęci pomocy. Dwudziestolatka często czuła się samotna. Możliwym jest, że ten stan był jedną z przyczyn alkoholizmu. Są to jednak wyłącznie przypuszczenia.

Nieplanowana ciąża Magdy zmotywowała kobietę do podjęcia leczenia. Warto dodać, że sama decyzja o urodzeniu dziecka nie została podjęta od razu, tym bardziej, że kobieta pochodziła z konserwatywnej rodziny (brak stałego partnera nie sprzyjał macierzyństwu). Mimo obaw, zarówno matka, jak i ojciec wspierali Magdę, przez co rozpoczęcie terapii alkoholowej wydało jej się jeszcze bardziej zasadne. Podczas jednej z ostatnich scen kobieta rozmawia z mężczyzną z grupy. Dialog wydaje się być preludium nowej relacji. W przeciwieństwie do finału historii wcześniejszych bohaterek, zakończenie wątku Magdy daje widzom nadzieję na poradzenie sobie z nałogiem.

W filmie Kingi Dębskiej przedstawiono postacie w różnym wieku, z trzech odmiennych środowisk. Ukazano tu przede wszystkim negatywny wpływ nałogu na relacje międzyludzkie. Na podstawie filmu można stwierdzić, że wsparcie bliskich w tej sytuacji jest bardzo ważne, ale może nie wystarczyć, gdy chory nie wyrazi woli walki. Wszystkie bohaterki długo wypierały swój główny problem, utożsamiając alkohol z tytułową zabawą bądź odprężeniem. Każda bohaterka musiała uporać się z poważną konsekwencją swojego uzależnienia (wypadek, operowanie pod wpływem alkoholu, ciąża), twórcy filmu unikają naturalistycznego wyeksponowania somatycznych skutków alkoholizmu, czego nie wystrzegali się autorzy wcześniej omawianych dzieł filmowych. Oprócz trzech kobiet, w filmie z chorobą zmagaly się jeszcze dwie postaci, jednak pojawiły się one zaledwie w dwóch scenach, co uniemożliwia analizę bohaterów.

Przedmiotem artykułu było tylko pięć filmów traktujących o alkoholizmie. Nie można zatem na tej podstawie wysnuwać ogólnych wniosków o całej polskiej kinematografii. Bez wątpienia jednak, alkohol pojawia się w rodzimych produkcjach stosunkowo często, nierzadko pozostając w tle historii (*W imię*, *Żółty szalik*, *Bogowie*, *Kochankowie mojej mamy*, filmy Smarzowskiego). Należy podkreślić, że wymienione dzieła to wyłącznie nieznaczną część, a główna fabuła traktuje zgoła o czym innym (homoseksualizm, życie artysty, przełom w medycynie, problemy rodzinne).

Podsumowując rozważania, warto skupić się na punktach wspólnych omówionych filmów. Aby przedstawić wnioski w jak najbardziej klarowny sposób wykorzystano nielinearny układ tekstu.

Tabela 1. Zagadnienia poruszane w filmach i częstotliwość ich występowania

<b>Punkt wspólny</b>	<b>Tytuł filmu</b>
Główny wątek to alkoholizm	<i>Wszyscy jesteście Chrystusami; Pod mocnym aniołem; Zabawa, zabawa</i>
Główny bohater to alkoholik	<i>Wszyscy jesteście Chrystusami; Wszystko będzie dobrze; Boisko bezdomnych; Pod mocnym aniołem; Zabawa, zabawa</i>
Alkoholik – bohater zbiorowy	<i>Boisko bezdomnych; Pod mocnym aniołem</i>
Bohaterowie wypierają początkowo swój problem	<i>Wszyscy jesteście Chrystusami; Pod mocnym aniołem; Zabawa, zabawa</i>
Motyw Anioła Stróża	<i>Wszyscy jesteście Chrystusami; Boisko bezdomnych; Pod mocnym aniołem</i>
Relacja jako główny powód próby zerwania z nałogiem	<i>Wszyscy jesteście Chrystusami; Boisko bezdomnych Zabawa, zabawa</i>

Jak widać na powyższej tabeli, wykreowanie głównej postaci alkoholika nie wymaga od twórców potraktowania nałogu jako motywu przewodniego (*Wszystko będzie dobrze; Boisko bezdomnych*). W dziele Wiszniewskiego główny bohater jest wyłącznie towarzyszem chłopca, próbującego swoim samozaparciem uratować matkę. Jak już podkreślano wcześniej, twórcy filmu skupiają się przede wszystkim na przedstawieniu relacji Andrzeja z Pawełkiem. Natomiast w przypadku *Boiska bezdomnych* sam tytuł sugeruje, że motywem przewodnim będzie bezdomność, a alkohol potraktowano tutaj jako przyczynę statusu społecznego bohaterów, przy czym to właśnie przynależność do grupy społecznej pomogła uporać się z nałogiem.

W przypadku dwóch filmów alkoholik jest bohaterem zbiorowym. Wynika to ze specyfiki miejsca akcji (oddział deliryków w dziele Smarzowskiego) lub tego samego skutku choroby (*Boisko bezdomnych*). Warto przy tym podkreślić, że wątek terapii grupowej poruszono również w filmie Dębskiej, jednakże bohaterki pojawiły się w ośrodkach tylko na chwilę. Co prawda w przypadku dzieła *Zabawa, zabawa* przedstawiono losy aż trzech alkoholiczek, ale ich autonomiczność nie pozwala na potraktowanie je jako bohatera zbiorowego.

Przypuszcza się, że każda osoba zmagająca się z chorobą początkowo wypiera swój problem, jednak potwierdzenie tej hipotezy można znaleźć tylko w trzech filmach (*Wszyscy jesteśmy Chrystusami; Pod mocnym aniołem; Zabawa, zabawa*).

Nie można pominąć również motywu mistycznego. W przypadku *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* wykreowanie postaci Anioła Straża nie powinno dziwić, chociażby z uwagi na szereg nawiązań religijnych. Katarzyna Adamik postanowiła natomiast wykorzystać tę postać dość subtelnie, utożsamiając ją z jednocześnie kobietą. Z kolei w *Pod mocnym aniołem* motyw zasugerowany jest już w tytule, a jak wspomniano wcześniej nazwę utworu można rozumieć wielopłaszczyznowo („aniołem” jest alkohol, opiekun i sklep monopolowy). Twórcy, poprzez zastosowanie podobnych zabiegów, wzmagają atrakcyjność utworu. Podkreślają przy tym, że z nałogu trudno się wyzwolić, ale chęć chorego i opieka sił nadprzyrodzonych mogą stanowić podstawę sukcesu, choć wcale nie muszą.

Wielokrotnie w tej pracy wspomniano o istocie wsparcia osób trzecich, najczęściej byli to najbliżsi:

- syn (*Wszyscy jesteśmy Chrystusami, Boisko bezdomnych*) – w dziele Kotereskiego jest to jeden z najważniejszych motywów, natomiast w filmie Adamik stanowi wątek poboczny (syn Staszka efektywnie wyciąga ojca z noclegowni);
- córka (*Zabawa, zabawa*) – jest to przykład nieudanej interwencji, dobra wola córki nie wystarczyła, Teresa nie poradziła sobie z nałogiem;
- mąż (*Zabawa, zabawa*) – eksponowany wielokrotnie dystans nie był równoznaczny z brakiem wsparcia, choć cierpliwość partnera Doroty nie wystarczyła, by ta zrezygnowała z alkoholu;
- przyjaciel (*Wszystko będzie dobrze*) – Pawełek nie nakłania Andrzeja do próby walki z nałogiem, przywołując sytuacje ze swojego życia z ojcem, odpowiednio reaguje na niekoniecznie przyjazne zachowania Andrzeja;
- partnerka (*Pod mocnym aniołem*) – często ratowała Jerzego z opresji, wykazywała się ogromną cierpliwością, ale z czasem zrezygnowała z relacji; bohater nie podjął próby leczenia dla deklarowanej miłości swojego życia.

Jak widać, obecność osób wspierających chorego nie zawsze była równoznaczna z chęcią podjęcia prób leczenia. Nawet jeśli można ją było za taką uznać, nie gwarantowała ona sukcesu.

Warto też zwrócić uwagę na pojawiającą się w filmie liczbę alkoholików. Pomijając postaci epizodyczne (zwłaszcza, gdy chory był bohaterem zbiorowym), widzowie poznali średnio 20 alkoholików (8 kobiet, 11 mężczyzn). Szczegółowe dane przedstawiono w tabeli:

Tabela 2. Liczba alkoholików w poszczególnych filmach

Tytuł filmu	Liczba chorych
<i>Wszystko będzie dobrze</i>	1
<i>Zabawa, zabawa</i>	5 [i więcej]
<i>Wszyscy jesteśmy Chrystusami</i>	6
<i>Boisko bezdomnych</i>	6 [i więcej]
<i>Pod mocnym aniołem</i>	11 [i więcej]

W filmie Wiszniewskiego występuje tylko jeden chory, a przyczyny takowego rozwiązania wyjaśniono poniekąd wcześniej, tłumacząc pomysł na kreację bohatera. W dziele Dębskiej widz poznaje szczegółowo trzy historie, natomiast epizodycznie pojawiło się dwóch alkoholików. Należy pamiętać jeszcze o incydencie bohaterki w ośrodku leczenia uzależnień, tam można było zobaczyć więcej osób zmagających się z tym problemem. Postaci stanowiły jednak wyłącznie tło dla głównych historii. *Wszyscy jesteśmy Chrystusami* traktuje przede wszystkim o Adamie Miauczyńskim, ale oprócz niego, widz dostrzeżę na ekranie towarzyszy bohatera, którzy nigdy nie odmawiają mu wspólnego picia. Zarówno w dziele Katarzyny Adamik, jak i w *Pod mocnym aniołem*, alkoholik to bohater zbiorowy, a liczby w tabeli odpowiadają liczbie historii, które przedstawione są w filmach bardziej szczegółowo.

Podczas analizy należy wziąć też pod uwagę inny aspekt – zawód uzależnionego. Rezultaty badań są następujące:

- wuefista – pojawił się dwukrotnie: *Wszystko będzie dobrze*; *Boisko bezdomnych*
- ksiądz – pojawił się dwukrotnie: *Boisko bezdomnych*, *Pod mocnym aniołem*
- więzień – *Boisko bezdomnych*

- górnik – *Boisko bezdomnych*
- wykładowca kulturoznawstwa – *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*
- pisarz – *Pod mocnym aniołem*
- kierowca – *Pod mocnym aniołem*
- farmaceutka – *Pod mocnym aniołem*
- handlowiec – *Pod mocnym aniołem*
- lekarz – *Pod mocnym aniołem; Zabawa, zabawa*
- prokurator – *Zabawa, zabawa*
- studentka/pracownica korporacji – *Zabawa, zabawa.*

Wniosek nasuwa się jednoznaczny – status społeczny i wykonywany zawód nie ma znaczenia, problem może dotyczyć każdego. Oczywiście niekiedy stresująca praca staje się bezpośrednią przyczyną nałogu, jednak sam poziom sprawności intelektualnej lub fizycznej nie przesądza o chorobie. Tylko Kinga Dębska wskazuje na problem alkoholizmu wśród kobiet z wyższym wykształceniem, w innych filmach postaci reprezentują różne grupy społeczne.

Najczęstszymi przyczynami choroby jest: strach, tęsknota, brak pewności siebie, ucieczka przed rzeczywistością, stres, samotność, niepowodzenie zawodowe, presja otoczenia. Niemal w każdym filmie wyeksponowano skutki alkoholizmu: bezdomność, złe samopoczucie fizyczne, brak kontroli, konflikty z bliskimi, bezradność.

W dziełach nie zawsze można było mówić o negatywnym wydzwisku zakończenia. Nadzieję na pokonanie nałogu dają: *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*, *Boisko bezdomnych* i częściowo *Zabawa, zabawa*.

Należy zastanowić się, dlaczego w polskiej kinematografii często występuje motyw alkoholizmu. Czy twórcy filmów najchętniej przedstawiają zjawiska najbardziej im znane? Jeśli tak, nie świadczy to



dobrze o polskim społeczeństwie. Z drugiej strony, reżyserzy i scenarzyści chcą być może przestrzec przed nałogiem, pokazując, że istnieje wiele czynników, które mogą stanowić podstawę sukcesu. Pamiętają jednak o tym, że niewiele trzeba, by próby walki przyniosły efekt odwrotny od zamierzonego.

### **Spis tabel**

Tabela 1. Zagadnienia poruszane w filmach i częstotliwość ich występowania;

Tabela 2. Liczba alkoholików w poszczególnych filmach.

### **Bibliografia**

#### **Literatura:**

Przybyła W., *Alkoholizm w literaturze – uwagi paramedyczne*, „Psychoterapia i Uzależnienia” 2017.

#### **Filmografia:**

*Boisko bezdomnych*, reż. K. Adamik, 2008, 126 min.

*Pod mocnym aniołem*, reż. W. Smarzowski, 2014, 109 min.

*Wszyscy jesteśmy Chrystusami*, reż. M. Koterski, 2006, 107 min.

*Wszystko będzie dobrze*, reż. T. Wiszniewski, 2007, 98 min.

*Zabawa, zabawa*, reż. K. Dębska, 2019, 88 min.

Tadeusz Koczanowicz

**Dylematy postępu. Dialektyka poskromienia natury  
w *Locie przez ocean* i *Badeńskim moralitecie o zgodzie*  
Bertolta Brechta**

„Moje nazwisko nie ma znaczenia”<sup>1</sup> – tymi słowami Lotnik zaczyna swój pierwszy monolog w słuchowisku radiowym Bertolta Brechta pt. *Lot przez ocean*. Już w tym pierwszym zdaniu bohater sztuki przedstawia siebie jako abstrakcyjną figurę podporządkowania natury człowiekowi, a nie jednostkę funkcjonującą w konkretnej sytuacji historycznej. Autor uwypuklił tak rozumianą rolę Lotnika, zmieniając tytuł sztuki, który pierwotnie brzmiał *Lot Lindbergha*. W pierwotnej wersji nazwisko słynnego pilota padało również w prologu. Brecht zdecydował się na zmianę ze względu na dwuznaczną postawę słynnego lotnika wobec władz nazistowskich; celem tego zabiegu miało być oddzielenie Lotnika jako pogromcy sił natury od historycznego Lindbergha<sup>2</sup> w myśl słów wypowiedzianych przez tę postać w słuchowisku:

Czymkolwiek jestem i w jakiegokolwiek głupstwa wierzę/ Kiedy lecę, jestem/  
Prawdziwym ateistą<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Brecht B., *Lot przez ocean*, przeł. Szydłowski R. [w:] *idem, Dramaty*, t.2, Warszawa 1979, s. 7.

<sup>2</sup> *Vide* Szydłowski R., *Dramaturgia Bertolta Brechta*, Warszawa 1965, s. 99.

<sup>3</sup> Brecht B., *op. cit.*, s.14.

Ateizm Lotnika realizuje się tylko w działaniu, niezależnie od jednostkowej świadomości. Działaniem tym jest próba poskromienia sił natury, które jest częścią szerszego procesu historycznego, wyrażającego się w dialektycznym przewyciężaniu wszelkich form opresji ludzkości. Lotnik w swoim samolocie staje się jednym z bohaterów historii postępu. W momencie, w którym opuści maszynę, jego krok stanie archaiczny. Cywilizacja będzie czekała na jednostkę, która dokona czegoś odważniejszego, czegoś, co umożliwi dalszy postęp techniczny. Kolejny krok ustanawia nowy porządek, odpowiadający ciągle zmieniającym się warunkom historycznym. Lotnik wyraża to w słowach:

Parowce wypłynęły przeciw żaglowcom/ Które pozostawiły za sobą łodzie wiosłowe./ Ja lecę przeciw parowcom/ W walce z prymitywem./ Mój samolot, drżący i słaby/ Moje aparaty, pełne braków/ Są lepsze od dotychczasowych, ale/ Kiedy lecę/ Walczę z moim samolotem i/ Z prymitywem<sup>4</sup>.

Ukoronowaniem dialektyki postępu jest dla Brechta zawsze zniesienie podmiotu, który wyraża zmianę ujawniającą się w konkretnym wydarzeniu, zmieniającym świadomość ludzkości, a także w narzędziach, które tę zmianę umożliwiły. Innymi słowy, rewolucja naukowa, artystyczna czy technologiczna musi cały czas podważać samą siebie i odsyłać do historii swoich bohaterów, żeby pozostać rewolucją. W ten sposób autor rozwiązuje podstawowy paradoks swojego dramatu, który za bohatera ma wprowadzić jednostkę, ale jednostkę będącą migotliwym symbolem zastygłego momentu dialektycznego procesu wyzwolenia całej ludzkości. Jednostka wchodząca na scenę historii na tym etapie rozwoju

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, s.14.

artystycznego Brechta pozostaje jedynie figurą użytą w celu opisanie procesu, a nie historii konkretnego człowieka. Proces ten, który określa z jednej strony Brechtowską metodę pracy, a z drugiej sposób myślenia artysty o politycznych i filozoficznych celach własnej twórczości, jest wyrazem koncepcji nowoczesności, którą Marek Siemek opisuje w następujących słowach:

[...] nowoczesność, która konstrytuje się przez poczucie czy przeżycie, a w każdym razie przez poczucie swojej niebywałości, świadomość tego, że jest czymś i robi coś, czego nikt przedtem jeszcze nie robił, o czym nikt przedtem nie słyszał, w poczuciu własnej epigenetycznej, absolutnej podmiotowości – bo tak możemy sobie nazwać tę tworzącą się tutaj, samotworzącą się strukturę – nowoczesność, która konstrytuje samą siebie przez radykalne odróżnienie i przeciwstawienie całej przeszłości [...] staje się tym samym, po raz pierwszy dogłębnym przeżyciem terażniejszości jako takiej. Właśnie przez to, że z jednej strony odcina się radykalnie od całej przeszłości, ale z drugiej, w tym odcięciu nie dokonuje jednocześnie żadnej projekcji w przyszłość.[...] Nowoczesność już od początku, od momentu swych narodzin myśli wszelką przyszłość jako samą siebie, czy jako terażniejszość. Nie wyklucza to wcale myśli o rozwoju i postępie.[...]idea postępu, niepowstrzymanego pochodzenia ludzkości ku coraz rozumniejszemu, coraz bardziej ludzkiemu lepszemu światu jest immanentnie zawarta w projekcie nowoczesnego rozumu. [...] nawet w najbardziej radykalnych utopiach nowoczesności, jak choćby Marksowskiej, mamy do czynienia z tą samą figurą przyszłości, którą rodzi się z i w terażniejszości. Używając słów samego Marksa: to przyszłość, którą terażniejszość jest brzemienią<sup>5</sup>.

Proces ten, który w sztuce został nazwany prawdziwym ateizmem, zakłada zatem przede wszystkim omnipotencję ludzkości w starciu ze wszelkimi siłami zewnętrznymi, pochodzącymi zarówno ze stosunków

---

<sup>5</sup> Siemek M., *Wykład 2* [w:] *idem, Wykłady z Filozofii Nowoczesności*, Warszawa 2012, s. 267-268.

społecznych, jak i z natury. Jest to walka z prymitywem, w której prymityw oznacza wszystko, co krępuje ludzkość, a co za tym idzie – również każdą formę utopii rozumianej jako konstrukcja intelektualna, oderwana od działania. Wszelkie projekty zmiany, które mogą pojawić się w ramach tego procesu pochodzą z terażniejszości – Lotnik przelatuje nad oceanem, żeby zmierzyć się z aktualnymi ograniczeniami ludzkości, ale ma świadomość tego, że jego osiągnięcie za chwilę będzie przestarzałe. Brecht przypisuje bohaterowi wiarę w sensowność procesu, ponieważ ten na moment staje się jego wyrazicielem, niezależnie od własnych przekonań i motywacji. Śledzenie procesu dialektycznego i próba poszukiwań sposobów na jego wyrażenie określiła sposób pisania samego Brechta, o czym świadczy następujący fragment *Wartości mosiądzu*:

Dramaturgia arystotelesowska nie uwzględnia, ściślej nie pozwala uwzględnić istnienia obiektywnych przeciwieństw w przedstawianych procesach. W tej dramaturgii musiałyby one przekształcić się w przeciwieństwa subiektywne (tzn. przeniesione w duszę samego bohatera)<sup>6</sup>.

Przeciwieństwa i rozterki psychologiczne nie interesują Brechta, chyba że obrazują sprzeczności procesów historycznych; dlatego w *Locie przez ocean* nie ma walki wewnętrznej bohatera, tylko zmagania całej ludzkości. W tym sensie nazwisko Lotnika nie ma znaczenia.

---

<sup>6</sup> Brecht B., *Wartość mosiądzu*, przekład zbiorowy, Warszawa 1975.

Brecht zastanawiał się nad relacją między procesem dialektyczno-historycznym a teatrem w kolejnym wierszu, który załączony został do *Wartości mosiądzu*, zatytułowanym *Pokazywanie przeszłości i terażniejszości w jednym*. Wiersz zaczyna się od obrazu oszołomionego tłumu siedzącego w ciemnościach, oderwanego od rzeczywistości zewnętrznej, który jest przekonany, że wydarzenia na scenie dzieją się tylko teraz. Brecht stawia ten obraz przed aktorami, aby zwrócić ich uwagę na fikcję, w jakiej biorą udział. Mówi do nich:

w grze waszej/ wyrażać jednocześnie, że ta właśnie chwila/ Często jest powtarzana tu,  
na scenie waszej, za ledwie/ Wczoraj graliście ja, a także jutro, jeśli/ Przyjdą widzowie,  
znów będzie przedstawienie/ Lecz niechaj terażniejszość tego, co przedtem i potem,/ Nie  
przesłania wszystko, co poza teatrem/ Dzieje się w tej właśnie chwili/ [...] Lecz tylko/  
Moment ów podkreślajcie, nie kryjąc też przy tym/ Tła, z którego dobyty [...] Przebieg  
wydarzeń razem z tokiem pracy waszej/ Ukażecie, a przy tym pozwólcie widzowi/  
Przeżyć go w różny sposób, od „przedtem” wychodząc, ale/ Przechodząc w „potem”  
i niejedno „teraz”/ Mając tuż obok siebie. Widz bowiem nie tylko/ W teatrze siedzi  
waszym, a także/ W świecie<sup>7</sup>.

Podmiot wiersza zauważa, że jeżeli teatrowi udaje się uchwycić moment procesu dialektycznego, tak jak starał się to zrobić Brecht w *Locie przez ocean*, to rzeczywistość i historia zmierzają dalej. Natomiast jeżeli teatr ma za nimi nadążyć, musi również ujawnić swoją relację ze światem zewnętrznym. Teatr według Brechta nie może ukrywać, że czas i zmiana nie istnieją, bo jest to część iluzji wpisanej w wizję teatru, z którą Brecht się zмага i w opozycji do której opracowuje własny język sceniczny. Inscenizacja teatralna podlega

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 206.

według Brechta takim samym zmianom, jak wszystko inne w świecie, więc zaznaczenie tego musi stać się jej częścią. Tylko ukazanie mechanizmów dialektycznych na poziomie formy pozwala uniknąć zamykania inscenizacji w ramach utopii ciągłego powtarzania tego samego. Forma musi być odpowiedzią na rzeczywistość, szczególnie w przypadku sztuk dydaktycznych, które mają tę rzeczywistość zmieniać. Brecht cały czas poszukiwał tej formy zarówno w tekście, jak i w jego realizacji scenicznej. Pod koniec lat dwudziestych pisarz zaczyna regularnie pojawiać się w Marksistowskiej Szkole Robotniczej – *Marxistische Arbeiterschule* (w której wykłada się głównie ekonomię polityczną), gdzie próbuje „przełożyć” treść wykładów na dramaty. Roman Szydłowski przywołuje zanotowaną przez Elizabeth Hauptmann wypowiedź Brechta:

Te sprawy nie są dramatyczne w naszym tego słowa rozumieniu, a kiedy się je „poetyzuje”, przestają być prawdziwe, a dramat nie nadaje się już do niczego. Kiedy spostrzeżę się, że nasz świat dzisiejszy nie mieści się już w dramacie, to znaczy, że dramat nie mieści się już w naszym świecie<sup>8</sup>.

Brecht sądzi, że nauką, która jest w stanie dostarczyć narzędzi do zbudowania nowej teorii dramatu, jest socjologia. Socjolog bowiem jest według artysty głuchy na estetyczne i etyczne wartości dramatu – interesuje go jedynie to, czy dramat jest słuszny czy nie. Artysta uważa, iż tylko socjologia nie jest zainteresowana utrzymaniem *status quo* swojej epoki i posiada odwagę myślenia, która pozwala oceniać dramat krytycznie. Szydłowski przytacza słowa samego Brechta, który pisał:

---

<sup>8</sup> Hauptmann E., *Notizen über Brechts Arbeit 1926*, „Sinn und Form”, Zweites Sonderheft Bertolt Brecht 1957, s. 243, [cytat za:] Szydłowski R., *op.cit.*, s. 84.

Nową produkcję literacką, która coraz bardziej zbliżała się ku wielkiemu teatrowi epickiemu, odpowiadającemu sytuacji socjologicznej, mogą na razie zrozumieć zarówno pod względem jej treści, jak i formy tylko ci, którzy rozumieją tę sytuację. Te sztuki nie zaspokajają wymogów starej estetyki, lecz muszą ją zniszczyć<sup>9</sup>.

Socjologicznie uświadomiona produkcja literacka potrzebowała nowych form inscenizacji, te z kolei wymagały nowej produkcji literackiej. Dwie pierwsze sztuki dydaktyczne, będące przedmiotem analizy w tym artykule, Bertolt Brecht zainscenizował w ramach festiwalu Nowej Muzyki w Baden-Baden w 1929 roku, który to festiwal był poświęcony muzyce filmowej i radiowej dla mas wieku technologii. Widownia była zainteresowana głównie muzyką, a w niewielkim stopniu teatrem, dlatego – przynajmniej w przypadku *Lotu przez ocean* – inscenizacja stanowiła eksperyment w ramach nowego medium, które miało pokazać, jak można z niego korzystać w wieku nauki<sup>10</sup>. Jak pisze Stephen Parker, antyromantyczne nastawienie ruchu Nowej Muzyki zbliżało eksperymenty teatralne Brechta do poszukiwań muzycznych przedstawicieli tego nurtu. Rama festiwalu muzycznego dawała więcej wolności w wypróbowywaniu nowych rozwiązań i eksperymentowaniu w nowych mediach, niż jakikolwiek teatr. Bardziej eksperymentalną z obu sztuk zaproponowanych przez niemieckiego dramaturga był *Lot przez ocean*, jej nowatorskość leżała jednak po stronie inscenizacji, a nie wymowy filozoficznej tekstu, która była dość konserwatywna i wpisywała się w modne wówczas radiowe pochwały techniki. Doświadczenie pracy z wykorzystaniem innego medium, jak sądzę,

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 86.

<sup>10</sup> *Vide* Parker S., *Bertolt Brecht: A Literary Life*, New York 2014, s. 265.



zrewolucjonizowało jednak wyobraźnię teatralną samego Brechta i dlatego chciałbym się skupić na inscenizacji teatralnej, a nie na kolejnych realizacjach dla radia<sup>11</sup>. Zresztą autor zaznaczył, że słuchowisko to nie jest przewidziane dla radia w formie, którą znał, ale ma ono zmienić radio jako medium.

Brecht postanowił zacząć teatralną inscenizację tej sztuki dydaktycznej od tablic, na których zostały wypisane zasady jego myślenia o radiu. Przemyślenia te niewiele różniły się od tego, co myślał o teatrze: chciał bowiem, żeby słuchacz nie był rozproszony przez uczucia, ale z muzyki czerpał rozrywkę, uczestniczył w wydarzeniu poprzez nucenie niektórych fragmentów albo śpiewanie razem z wykonawcami.

W swojej realizacji Brecht podzielił scenę na dwie części. Z jednej strony została umieszczona cała aparatura radiowa, śpiewacy i muzycy oraz tablica z napisem „Radio”, zaś z drugiej przy biurku miał siedzieć mężczyzna w koszulce z krótkim rękawem, który nuciłby i wyśpiewywał partie Lotnika. Przed nim umieszczono tablice z napisem „Słuchacz”. Brecht sądził, że dyskusja między radiem i słuchaczem wciągnie również widownię. Stephen Parker przytacza słowa Marca Silbermana, który zauważył:

In other words, the fictional listeners were modelled as active participants by demonstrating how they should listen to the radio. He was not only thematising the radio in broadcast presentation but suggesting how the medium itself can transform social communication through its technological advantage: the ear is to become a voice<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Radiowych realizacji *Lotu przez ocean* było kilka, pod przewodnictwem różnych dyrygentów, bowiem sama sztuka ma charakter kantaty-oratorium z partiami Lotnika śpiewanymi przez tenora.

<sup>12</sup> Parker S., *op. cit.*, s. 267. Innymi słowy fikcyjni modelowi słuchacze mieli być aktywnymi uczestnikami, poprzez demonstrację, jak powinni słuchać radia. On [Brecht]

Dramaturg był przekonany, że postęp technologiczny oznacza również postęp społeczny, rozumiany jako demokratyzacja stosunków władzy w ramach relacji odbiorca – aktor. Tezę tę chciał udowodnić nie tylko w dramacie, ale też w ramach samej realizacji i doborze medium, którego odpowiednie użycie miało przeddefiniować sytuację teatralną i uczynić ją bardziej dialektyczną.

W świetle koncepcji sztuk dydaktycznych jako wizji nowego teatru sceniczna inscenizacja *Lotu przez ocean* jest ważniejsza od samego tekstu sztuki; tym bardziej, że była ona wstępem do serii późniejszych sztuk dydaktycznych, które powstawały dla teatru, nie dla radia. Można zatem powiedzieć, że to eksperyment z radiem wzbogacił teatralną perspektywę Brechta, a nie na odwrót. Żeby uczynić tę tezę jaśniejszą, należy przywołać powstały kilka lat później tekst Waltera Benjamina *Teatr i radio. O wzajemnej kontroli ich pracy pedagogicznej*, w którym niemiecki myśliciel zastanawia się nad możliwością współdziałania obu rodzajów mediów w misji pedagogicznej. Według niego przewaga radia polega na tym, że nie posiada ono tradycji i wzorców klasycznych, ma więcej odbiorców niż teatr, zaś elementy kształtujące transmisję są bliżej związane z oczekiwaniami słuchaczy. Teatr ma jedyną tylko przewagę w żywości środków, ponieważ rodzi się w ramach realnej sytuacji komunikacyjnej. Ten swoisty kryzys teatru Benjamin opisuje za pomocą pojęć „regresywny” i „progresywny”. Regresywny jest teatr, który nie zauważa własnego kryzysu i tkwi w przekonaniu o swojej nadrzędności wobec nowych mediów. Samuel Weber zauważa z kolei, że progresywny teatr epoki masowej ma inny stosunek do radia i filmu. Ani z nimi nie

---

nie tylko problematyzował medium radia w ramach tej audycji, ale sugerował, że samo radio może przekształcić komunikację społeczną poprzez technologiczne zaawansowanie, które spowoduje, że ucho stanie się głosem.

konkuruje, ani ich nie dopełnia, tylko przejmuje techniki montażu filmu i radia, żeby pokazać, że totalizująca perspektywa klasycznego teatru jest nie do utrzymania<sup>13</sup>.

Benjamin zdaje się przekonywać, że dzięki przepracowaniu medium radia teatr może pozbyć się owej perspektywy, która w centrum stawia abstrakcyjną jednostkę. Sądzę, że takie rozpoznanie pozwala postawić pierwszą tezę interpretacyjną na temat *Lotu przez ocean*: choć sztuka zostaje rozegrana w ramach nowego medium, zbudowana jest wokół totalizującej koncepcji jednostki, pochodzącej wprost z regresywnego teatru oraz ze zdegenerowanej wykładni oświecenia. Lotnik nie jest bowiem – wedle zamierzenia Brechta – wyrazicielem prawdziwego ateizmu, ale pomnikiem pogromcy natury; zatem jego deklaracje, które można odczytać jako wezwania do przekroczenia dokonanego przezeń czynu i ustanowienia nowego porządku, stają się pozorne. Innymi słowy, pomysł inscenizacyjny zawarty w tekście jest progresywny w rozumieniu Beniamina, natomiast sama wymowa filozoficzna sztuki okazuje się regresywna. Sam Brecht musiał mieć świadomość, że w sztuce czegoś brakuje i że są w niej ryzykowne ideologiczne momenty. Kluczowy dla uniwersalizacji problematyki sztuki fragment zatytułowany *Ideologia*, który pozwala rozpoznać jej intencje (podobnie jak sam starałem się to zrobić na początku niniejszego tekstu), autor dodał dopiero rok po premierze. Natomiast już w drugiej sztuce wystawionej w ramach tego samego festiwalu, czyli *Badeńskim moralitecie o zgodzie*, autor wyeliminował praktycznie indywidualną postać – zapewne żeby rozwiać niejasności co do obiektywności rozterek wewnętrznych głównego bohatera. Sądzę, że eksperyment pracy z radiem

---

<sup>13</sup> Por. Weber S., *Teatralność jako medium*, przeł. Burzyński J., Kraków 2009, s. 107.

pozwoił Brechtowi dopracować koncepcję sztuk dydaktycznych, które w swym założeniu miały być właśnie dramaturgią dla odbiorcy masowego. Gwarantował go nowy wówczas wynalazek radia, które fascynowało artystę nie jako medium samo w sobie, ale właśnie jako perspektywa dla teatru progresywnego. Żeby dać choć wyobrażenie o skali odbiorców radia, warto przytoczyć konkretne liczby słuchaczy, które podaje Eric Weitz w książce *Niemcy Weimarskie*:

Radio, łącząc technologie wzmacniania dźwięku z jego transmisją na wielkie odległości, było uwieńczeniem rewolucji dźwiękowej epoki Weimaru. [...] W 1931 w Niemczech było zarejestrowane 3,7 miliona odbiorników radiowych. Tę liczbę należy pomnożyć, przez co najmniej dziesięć, by uzyskać przybliżone pojęcie o gronie słuchaczy radia, wielokrotnie większym niż owe 2 miliony Niemców, którzy w połowie lat dwudziestych codziennie odwiedzali kina. W 1932 roku prawdopodobnie już w co czwartym niemieckim domu było radio, a w rejonie Berlina i Hamburga w co drugim. Chodź posiadaczy radia było zdecydowanie więcej wśród przedstawicieli miejskich klas średniej i wyższej, to wielu młodych ludzi ze środowisk robotniczych zakładało koła i budowało własne radia, które mogły przeprowadzać transmisje i odbierać sygnały radiowe<sup>14</sup>.

Młodzi robotnicy najszybciej odkryli demokratyczny potencjał radia, który Brecht chciał wykorzystać do przekształcenia komunikacji w teatrze. Tylko forma zapożyczona z tego medium mogła być jednocześnie wystarczająco progresywna, czyli wymykająca się totalności regresywnego teatru, żeby mówić o masowych procesach, które zajmowały wówczas umysł Brechta – słuchacza Marksistowskiej Szkoły Robotniczej.

---

<sup>14</sup> Weitz E. D., *Niemcy Weimarskie*, przeł. Czwojdrak A., Kraków 2011, s. 209.

Potrzeba ustanowienia wspólnoty teatralnej umożliwiającej dyskusję, w której uczestniczyć będzie zarówno publiczność, jak i twórcy, nie była tylko pomysłem inscenizacyjnym, ale została zapisana w samym tekście jako *wezwanie do wszystkich* otwierające tekst słuchowiska. Brecht zapewne sądził, że taki zabieg pozwoli publiczności traktować Lotnika jako pewien model, a jego dylematy wewnętrzne uznać za obiektywne sprzeczności postępu, a tym samym zuniwersalizować opisaną historię i uczynić ją pochwałą tegoż postępu. Wezwanie nadane przez radio sprowadza się do uświadomienia widowni i uczestników wydarzenia przez wspólne odczytanie nut i przeczytanie tekstu, że jest to pierwszy przelot nad oceanem. Następnie radio zwraca się do samego Lotnika, którego wzywa do spełnienia historycznej roli w tych słowach: „Oto aparat/ Wsiądź do niego/ Tam w Europie oczekują cię/ Sława uśmiecha się do ciebie.”<sup>15</sup>

Radio, które wzywa, jest symbolem mas i to nie tylko w przenośni. W samej inscenizacji część sceny opisana tablicą „Radio”, jest miejscem, zajmowanym przez bohatera zbiorowego, który wzywa Lotnika do czynu w obliczu całej widowni. Lotnik, który na scenie ma przed sobą napis „Słuchacz”, podejmuje wyzwanie w imieniu całej zbiorowości i staje do pojedynku z prymitywem. Od momentu, kiedy Lotnik odpowiada na wezwanie wszystkich, jego nazwisko rzeczywiście traci znaczenie. Sądzę jednak, że w innym sensie, niż chciał tego Brecht, który pragnął wystawić pomnik człowiekowi nowej ery, w bezkrytyczny sposób traktując technologię i utożsamiając ją z postępem społecznym. W jego wizji Lotnik staje się kimś na wzór Odyseusza z *Dialektyki oświecenia*, który:

---

<sup>15</sup> Brecht B., *Lot przez ocean*, s.7.

zapiera się swą tożsamością, która czyni go podmiotem, i ratuje życie przez upodobnienie się – mimikrę do tego, co amorficzne. Zwie się Nikim, ponieważ Polifem nie jest jaźnią, a pomieszanie nazwy i rzeczy powoduje, że oszukany barbarzyńca wpada w pułapkę: jego wołanie o pomstę pozostaje magicznie związane z imieniem tego, na którym Polifem chce się mścić, imię to zaś sprawia, że wołanie pozostaje bezsilne. Gdy bowiem Odyseusz w nazwie umieszcza intencje, jednocześnie wyrwa nazwę z kręgu magii<sup>16</sup>.

Pozorna różnica między obu bohaterami nowoczesności polega na tym, że Odyseusz ustanawia się jako nowoczesny podmiot w wyniku chytrej sztuczki, która pozwala mu wyjść poza krąg magii będącej częścią natury, natomiast Lotnik, żeby jego walka miała sens, musi wystąpić w imieniu całej ludzkości, technologii i rozumu w walce z naturą. We fragmencie zatytułowanym *Ideologia* mówi on:

Pozwólcie nam zwyciężyć naturę/ Aż sami staniemy się naturalni./ My i nasza technika nie jesteśmy jeszcze naturalni/ My i nasza technika/ Jesteśmy prymitywni<sup>17</sup>.

Oba fragmenty przedstawiają pozornie relację dialektyczną, w której konstytuuje się nowoczesny podmiot. W *Dialektyce oświecenia* siłą natury wciela Polifem, który podobnie jak inne mityczne stwory, symbolizuje „skamieniałe umowy, rachunki z praczasów [...] abstrakcyjny los, absurdalną konieczność.”<sup>18</sup> Istotą egzystencji tych stworów, jak i porządku natury, jest powtarzalność. Jeżeli ona zostanie przerwana, oznaczać to będzie koniec mitycznej istoty, ponieważ

---

<sup>16</sup> Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialektyka oświecenia*, przeł. Siemek M., Warszawa 2010, s.74.

<sup>17</sup> Brecht B., *Lot przez ocean*, s.14.

<sup>18</sup> Horkheimer M., Adorno T. W., *op. cit.*, s. 65.

w micie każdy moment cyklicznego biegu rzeczy jest odwetem za moment poprzedni i w ten sposób pomaga ustanowić kontekst winy jako prawo<sup>19</sup>.

Odyseusz sprzeciwia się temu prawu, ale pozostaje mu podległy. Szuka sposobu w swojej chytrłości, żeby znaleźć lukę w cyklicznym prawie, która pozwoli mu uniknąć sankcji mitu, a w efekcie obalić sam mit.

Podobnie Lotnik, kiedy staje przeciw siłom natury, to dalej im podlega i pozostaje w ich władzy. Ujawnia się to na przykład, kiedy Mgła zwraca się do niego przez radio:

Jestem mgłą i liczyć się musi ze mną/ Każdy, kto wypływa na morze,/ Przez 1000 lat nie widziano nikogo,/ Kto chciałby latać w powietrzu!/ Kim ty jesteś?/ Już my się zatroszczymy o to,/ By nadal nikt tu nie latał!/ Jestem mgłą!/ Zawracaj!<sup>20</sup>.

Lotnik sprzeciwia się tym podszeptom, jak również propozycjom i groźbom innych sił przyrody i za każdym razem ucieka się do swojego aparatu, który może lecieć z szybkością dwustu dziesięciu kilometrów, nazywa się *Duch z Saint Louis* i powstał w sześćdziesiąt dni i nocy. Przytaczam te liczby, bo i lotnik dokonuje wobec sił przyrody ciągłej kalkulacji. W ten sam sposób, co Odyseusz, kiedy w swej chytrłości mówi do Polifema, że nazywa się Nikt. Chytrność bowiem

to środek wymiany, gdzie wszystko odbywa się jak należy, gdzie umowa zostaje dotrzymana, a partner mimo to jest oszukany [...]. Przygodowy element jego poczynañ

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, s.66.

<sup>20</sup> Brecht B., *Lot przez ocean*, s.10.

to w kategoriach ekonomicznych po prostu irracjonalny aspekt jego racjonalności w stosunku do wciąż dominującej tradycyjnej formy gospodarki. Owa irracjonalność racjonalności przejawia się w chytróści – chytróść to upodobnienie się burżuazyjnego rozumu do wszelkiej nierozumności, która jawi mu się jako jeszcze większa, zagrażająca potęgą. Chytry działający w pojedynkę Odyseusz to już *homo oeconomicus*, w którego ślady pójda wszyscy rozumni<sup>21</sup>.

Chytróść Lotnika polega nie na sztuczce językowej, ale na kalkulacjach i technologii. Zna on swoje możliwości, dzięki którym może złamać zaklęty krąg powtórzeń sił przyrody. Umowa w pewnym sensie zostaje dotrzymana, ponieważ Lotnik podlega tym siłom, ale dzięki nowym możliwościom i rachunkom jest w stanie w tych warunkach dokonać czegoś, czego nikt dokąd nie dokonał i ustanowić nową jakość transportu, która zostanie wykorzystana głównie przez ekonomię. Czyn jego również ma na celu zerwanie mitycznej powtarzalności klęski człowieka wobec sił natury, a tym samym odebranie im władzy nad ludzkością. Machina nowoczesności raz uruchomiona już nie może zostać zatrzymana: wszystkie pozostałości władzy natury zostaną zredukowane do jednej relacji: dominacji. W *Locie przez ocean* proces ten, pozornie dialektyczny, zyskuje znaczenie mistyczne i w tym sensie przestaje być nowoczesny, prowadzi bowiem do utopijnego ustanowienia nowego porządku, nowej naturalności, żeby użyć słów Lotnika. Historia staje się procesem, którego celem nie jest ciągła zmiana warunków społecznych, lecz obalenie Boga i zastąpienie jego figury samym postępem, a jego świątyń – pomnikiem Lotnika.

---

<sup>21</sup> Horkheimer M., Adorno T. W., *op. cit.*, s. 68.



Dziesięć tysięcy lat rodził się/ Tam, gdzie wody ciemniały na niebie/ Pomiędzy światłem i zmierzchem nieubłaganie/ Bóg. A także/ Nad górami, skąd spływał lód/ Nieświadomi i niewiedzący/ Widzieli Boga, a także/ Na pustyniach pojawiał się w piaskowej burzy [...] ale/ Rewolucja zlikwiduje go. Ale/ Budujcie drogi przez góry, wówczas zniknie/ A rzeki przepędzą go z pustyni. Światło/ Ukaże pustkę i/ Natychmiast go unicestwi[...] Pod mocniejszymi mikroskopami/ Zniknie./ Ulepszone aparaty przepędzą go z powietrza<sup>22</sup>.

Bóg staje się w tym monologu równoznaczny z naturą, która jest źródłem wszelkiego prymitywu. Zamieniony w pomnik Lotnik ma go pokonać, dzięki czemu ludzkość stanie się naturalna. Przez samą naturalność Brecht zapewne rozumiał komunizm jako system, w którym relacje społeczne nie będą wyalienowane. Niemniej równoległa lektura *Lotu przez ocean* i *Dialektyki oświecenia* odsłania inne znaczenie naturalności: jako przekształcenia się dialektyki w pomnik postępu oraz ustanowienia nowego *quasi*-religijnego porządku. To mają zapewne na myśli Adorno i Horkheimer, kiedy piszą:

Odyseusz [...] odrzuca siebie, aby siebie zdobyć; wyobcowuje się od natury w ten sposób, że mierząc się z nią w każdej przygodzie, wydaje się na jej łup, i – o ironio – nieubłagalna natura, której rozkazuje odnosi triumf, gdy Odyseusz wraca do domu jako nieubłagalny sędzia i mściciel, spadkobierca potęg, którym uszedł<sup>23</sup>.

Ten schemat zostaje powtórzony w sztuce dydaktycznej Brechta, kiedy pozbycie się imienia staje się warunkiem sławy, a więc uzyskania nowego instrumentalnego imienia, które symbolizuje dominację nad naturą i zastępuje imię magiczne. Magia, nieodłącznie związana z naturą, jest dla frankfurtczyków sposobem opisywania świata, który uwzględnia

---

<sup>22</sup> Brecht B., *Lot przez ocean*, s. 15.

<sup>23</sup> Horkheimer M., Adorno T. W., *op. cit.*, s. 56.

wielość relacji w nim zachodzących. Sposobem, który zostaje unicestwiony przez instrumentalny rozum na rzecz jednej tylko relacji między „nadającym sens podmiotem, a pozbawionym sensu przedmiotem.”<sup>24</sup> W ramach myślenia magicznego sny, wizje i obrazy nie łączą się z rzeczami jako ich znaczenia, ale poprzez podobieństwa i nazwy. Sieć relacji i odniesień wyznacza nie intencja, ale powinowactwo. Magia jest celowa, ale swój cel realizuje poprzez naśladownictwo, a nie dystans. Dwóch wybitnych myślicieli w tej idei krytykuje Freudowską koncepcję magii, która rodzi się z neurotycznej pewności posiadania możliwości panowania nad światem. Zauważają oni, że taką pewność dają dopiero zdobywcze techniki, które ustanawiają nową relację samodzielnej myśli do przedmiotów<sup>25</sup>. Pozornie nowoczesny podmiot postępu jest neurotyczny, ponieważ jego myślenie jest dialektyczne tylko do momentu, w którym miejsce natury zajmuje sam podmiot jako pomnik postępu i w ten sposób w swoim przekonaniu staje się naturalny, ale jednocześnie wie, że nie jest to prawda, bo dalej pozostaje prymitywny, a jego panowanie pozostaje w sferze wewnętrznych wyobrażeń.

Iluzja panowania nad naturą, która konstytuuje nowoczesny podmiot jest *de facto* własnym zaprzeczeniem:

Jaźń, doszczętnie zgarnięta przez cywilizację, roztapia się w żywiole niehumanisty, tego właśnie, od czego cywilizacja od początku starała się uciec. Spełnia się najdawniejszy lęk – lęk przed utratą własnego imienia<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>25</sup> *Vide ibidem*, s. 22.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s.41.

Imię w koncepcji Horkheimera i Adorna wydaje się być – o ile nie wręcz nie centralną – to podstawową częścią świata magii, ponieważ za jego pomocą można budować sieci relacji i powinowactw, w jakich jednostka funkcjonuje i które zostają zniesione na rzecz jednej relacji panowania, w której indywiduum staje się tylko egzemplarzem i trybikiem maszyny postępu.

Z formalizmu mitycznych nazw i reguł, które obojętnie, tak jak natura chcą włączyć ludźmi i dziejami, wyłania się nominalizm – prototyp myślenia burżuazyjnego. Chytrność samozachowania karmi się tym procesem, jaki toczy się między słowem i rzeczą. Oba wzajemnie sprzeczne akty Odyseusza przy spotkaniu z Polifemem – posłuszeństwo wobec nazwy i odżegnanie się od nazwy – są przecież jednym i tym samym. Odyseusz przyznaje się do siebie, gdy zapiera się siebie jako Nikt, ocala życie – znikając<sup>27</sup>.

Rozpoznanie te łączy się w swej równoległości z koncepcją Waltera Benjamina. Wydaje się, że podobieństwo nie jest przypadkowe, bo choć Horkheimer i Adorno byli sceptyczni wobec teologicznych inspiracji w filozofii Benjamina, to jednak akceptowali jego podstawową tezę, że czysty język został zdegradowany. Martin Jay w swoim fundamentalnym studium *The Dialectical Imagination* przytacza słowa Horkheimera z jego książki, wydanej równoległe do *Dialektyki oświecenia*, zatytułowanej *Zaćmienie rozumu*, w której wybitny niemiecki filozof definiował filozofię jako świadomy wysiłek związania całej naszej wiedzy i introspekcji w ramach struktury językowej, w której wszystkie rzeczy nazywane są swoimi imionami. Rozdzielenie słów od rzeczy według Horkheimera jest odbiciem rozpadu podmiotu i przedmiotu. Oba pęknięcia są nie do pokonania w ramach istniejących stosunków

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 67.

społecznych, dlatego filozofia ma ograniczone zadanie uratowania relatywnych prawd z gruzów fałszywych ostateczności<sup>28</sup>. Sądzę, że właśnie to jest podstawowy i założycielski problem *Lotu przez ocean*, który czyni ten tekst sztuką dydaktyczną regresywną.

Myśl tę najłatwiej sprecyzować, odwołując się do benjaminowskiej filozofii języka, której analiza jako klucz do całej koncepcji tego myśliciela otwiera książkę Adama Lipszycy *Sprawiedliwość na końcu języka*. Lipszyc przytacza niepublikowany za życia esej Benjamina, którego tytuł tłumaczy jako *O języku w ogóle i języku człowieka*. Język według Benjamina, podobnie jak dla Adorna i Horkheimera, jest całością, która przenika rzeczywistość, sprawia, że wszystkie rzeczy znajdują w niej miejsce. Benjamin ma jednak na myśli język w ogóle, którego inne języki są tylko przejawami, dlatego oddziela język człowieka od wspomnianego języka w ogóle. Aby to przekonanie wyartykułować nieco lepiej, Benjamin wprowadza dwa pojęcia: pojęcie istoty duchowej, które nie zostaje zdefiniowane, oraz pojęcie istoty językowej, które oznacza komunikowalny aspekt istoty duchowej. Odwołując się do tych pojęć, Benjamin proponuje zatem następującą formułę:

Język komunikuje zatem językową istotę danej rzeczy, jej istotę duchową zaś o tyle tylko, o ile bezpośrednio zwiera się ona w istocie językowej, to znaczy o tyle, o ile jest komunikowalna<sup>29</sup>.

Zaraz po tych uwagach Lipszyc definiuje kluczowe dla Benjamina podwójne znaczenie komunikacji, która może oznaczać zarówno

---

<sup>28</sup> Vide Jay M., *The Dialectical Imagination*, London 1975, s. 262-263.

<sup>29</sup> Benjamin W., *O języku w ogóle i o języku człowieka*, przeł. Lipszyc A. [w:] *idem, Konstelacje*, Kraków 2012, s. 3.

komunikowanie się w języku, jak i za jego pośrednictwem. W samym języku nic się nie komunikuje, prócz istoty duchowej, która

w swoim aspekcie komunikowalnym – komunikuje się „w” języku, tj. w samej jego językowatości, nie zaś jako pewien zestaw treści tworzących znaczenie pewnego zestawu znaków<sup>30</sup>.

Sam język jest medium komunikacji w tym samym sensie, ponieważ sam w sobie może komunikować tylko sam siebie. Język może komunikować tylko bezpośrednio, nie jest więc narzędziem komunikacji. Jest nieskończony.

Są to cechy języka w ogóle, dopiero w jego obrębie możemy mówić o języku człowieka, który – jak pisze Lipszyc – ma charakter wyróżniony, ponieważ jest werbalizowany, co odróżnia go od niemego języka rzeczy. Werbalizacja oznacza w tym przypadku nazywanie. Człowiek komunikuje swoją istotę duchową, nadając rzeczom imiona i nazwy. Zdroworozsądkowe rozumienie komunikacji jako narzędzia przekazywania komunikacji między jednym podmiotem a drugim Benjamin uważa za mieszczańską koncepcję języka i w opozycji do niej formułuje własne przemyślenia.

W Benjaminowskim ujęciu języka jako medium istnieją wszakże – odpowiednio przeobrażone – odpowiedniki tych zasadniczych elementów sytuacji komunikacyjnej. W swoim niemym języku rzeczy komunikują swoją istotę człowiekowi, o czym miałyby świadczyć właśnie ów fundamentalny fakt, że człowiek rzeczy nazywa: owo nazywanie

---

<sup>30</sup> Lipszyc A., *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Kraków 2012, s. 24.

jest możliwe tylko dlatego, że rzeczy komunikują człowiekowi swoją istotę. Człowiek zaś, nazywając rzeczy, komunikuje swoją istotę Bogu<sup>31</sup>.

Imię jest więc istotą języka, samo w sobie bowiem niczego nie komunikuje. Imię jest istotą człowieka: wypowiada on imiona, i w ten sposób przemawia przez niego czysty język, co stanowi o jego istocie duchowej. Benjamin analizuje pierwsze strony Biblii, z których dla dalszych rozważań warto przytoczyć jego interpretację stworzenia:

[Benjamin] Zwraca uwagę, że w tej relacji stworzenie poszczególnych rzeczy czy warstw rzeczywistości odbywa się podług trójdzielnego schematu «Niech stanie się – Uczynił (stworzył) – Nazwał». Pozwala mu to nieco dokładniej rozpisać tradycyjną tezę, zgodnie z którą stworzenie dokonywało się mocą języka. W Bożym języku Benjamin wskazuje mianowicie dwa aspekty [...] Pierwszy aspekt – moment „słowa”, przypisany do owego „Niech stanie się” – ma charakter stwórczy i to on miałby uczestniczyć w pierwszym akcie owego trójdzielnego schematu. Drugi aspekt – moment „imienia” przypisany do owego „Nazwał” – ma charakter poznawczy, przyswaja rzecz językowi, gruntując w ten sposób jej narodziny. Z tym też momentem poznania za pośrednictwem imion, potwierdzającego dzieło stworzenia, utożsamia Benjamin rozpoznanie przez Boga rzeczy stworzonej jako dobrej [...] dlatego, że choć rzeczy nie są tożsame z stwórczym językiem, język ten przylega do nich ściśle i utwierdza je w nienaruszonym stanie rajskiej „dobroci”. Tam gdzie rzeczy pozostają pod ścisłą kuratelą czystego języka, nie ma miejsca na zło<sup>32</sup>.

W człowieku Bóg uwolnił język, a nie stworzył człowieka za pomocą słowa. Benjamin upatruje wywyższenia języka człowieka w tym, że poznaje on w języku, w którym Bóg stwarzał świat. Po upadku człowieka i wygnaniu z raju język degraduje się do znaków i znaczeń

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 27.

konwencjonalnych. Upadek człowieka i języka powoduje upadek natury, która jest niema. Milczenie natury w raju nie miało znaczenia, ponieważ zaznaczało tylko jej niższe miejsce w hierarchii bytów, jednakże po upadku niemota obraca się w smutek.

To smutek, który [...] przerodziłby się w skargę, lament nad stanem upadłej rzeczy i stanem samego języka, gdyby naturze udzielono głosu<sup>33</sup>.

Echo tej starotestamentowej interpretacji zdegradowania natury wraz z degradacją języka powraca w odczytaniu *Odysei* w *Dialektyce oświecenia*, kiedy język natury zostaje przedstawiony jako śpiew syren, co moim zdaniem nie kłóci się z wizją Benjamina. Śpiew bowiem nie jest ani nazywaniem, ani artykułowaniem, jego jedyną cechą jest uwodzenie. Odyseusz jako pierwotna figura burżuazja uznaje mityczną moc natury kryjącą się za śpiewem, lecz w swej chytrłości neutralizuje ją rozkazem przywiązania samego siebie do masztu i zatkania uszu swoim marynarzom, którzy w ten sposób stają się pierwszymi robotnikami. Odyseusz, zamiast wybrania innej drogi, wybiera konfrontację z naturą. Skłania się ku pieśni i udaremnia ją jak śmierć [...] Syreny uzyskują należny im trybut – już w prądziejach burżuazyjnego społeczeństwa zneutralizowany w tęsknotę tego, kto je wymija, podążając swoją drogą. Epopeja milczy o tym, co stało się ze śpiewaczkami, kiedy statek znikł w oddali. W tragedii jednak musiałyby to być ich ostatnia godzina – tak jak ostatnia godzina dla Sfinksa wybiła, gdy Edyp rozwiązał zagadkę, spełniając jego rozkaz i tym samym obalając go. Albowiem prawo mitycznych postaci żywi się jedynie niemożnością spełnienia jego postanowień. Wraz z rozwiązaniem umowy przez dosłowne spełnienie zmienia się historyczna pozycja języka: język zaczyna oznaczać<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>34</sup> Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialektyka oświecenia*, *op. cit.*, s. 66.

Odpowiednikiem śpiewu przechytrzonej natury w samej sztuce jest moment po lądowaniu, kiedy Lotnik mówi:

Jestem Ten a ten. Proszę zanieście mnie/ Do ciemnej szopy, aby/ Nikt nie widział/ Mojej naturalnej słabości/ A powiadomcie moich kolegów z zakładów Ryana w San/ Diego/ Że ich robota była rzetelna. Nasz silnik wytrzymał/ Ich praca była bezbłędna<sup>35</sup>.

Lotnik ukrywa swoją słabość wobec natury i swoje nazwisko, musi bowiem już stać się pomnikiem. Sam jednak przepada jak śpiewaczki, kiedy jego rola w nowoczesnym micie technologii zostaje wykonana.

Odpowiedzią na tę wizję jest bardziej dialektyczna i otwarta na interpretację wizja postępu w *Badeńskim moralitecie o zgodzie*. W sztuce zostają postawione pytania o znaczenie i konsekwencję postępu, a pochwała jednostki mierzącej się z siłami naturalnymi zostaje zastąpiona przez bohaterów zbiorowych, którzy toczą dyskusję nad tym, czy człowiek pomaga człowiekowi i jak możliwe jest osiągnięcie zgody. Didaskalia otwierające sztukę zachowują podział sceny z *Lotu przez ocean*: lewą część zajmuje orkiestra, chór i mówca, a po prawej stronie siedzą Strąceni Lotnicy. Brecht notuje, że na scenie prócz aktorów „dla wyrazistości” znaleźć się mogą szczątki samolotu. Sztuka już na poziomie aranżacji sceny wydaje się opierać na polemice z *Lotem przez ocean* i przepracowaniu jej ograniczeń. Takie odczytanie prowadzi do tezy, że sztuki dydaktyczne są już dialektyczne w swej strukturze, a nie

---

<sup>35</sup> Brecht B., *Lot przez ocean...*, s. 21.



jest to tylko cecha następnej sztuki dydaktycznej Brechta *Ten, który mówi „tak” i ten który mówi „nie”*.

Struktura *Badeńskiego moralitetu o zgodzie* potwierdza takie odczytanie, jej podstawowa fabuła opiera się bowiem na dyskusji Straconych Lotników z Uczonym Chórem i Tłumem. Pierwszą figurę uznać można za głos tych, którzy polegli w walce z prymitywem, a drugą za tych, którzy pytają o to, jak ich walka przyczyniła się do przekształcenia relacji społecznych, a więc środowiska. Odpowiedź ma być socjologicznym testem na słusność dramatu, o której marzył Brecht.

Pierwszy monolog należy do jeszcze do żyjących Lotników, którzy powtarzają pochwałę techniki przypominającą monolog Lotnika *z Lotu przez ocean*:

Przez tysiąc lat wszystko leciało z góry na dół/ Z wyjątkiem ptaków/ Nawet na najstarszych skałach/ Nie znaleźliśmy rysunku/ Człowieka, który/ Lata w powietrzu/ A myśmy się wznieśli./ Pod koniec drugiego tysiąclecia naszej ery [...] Ku temu, co możliwe,/ A jeszcze nieosiągnięte<sup>36</sup>.

Jest to jeszcze wyraźniejszy, wręcz karykaturalny opis zerwania mitycznej powtarzalności w imię postępu. Postępu, który ustanawia sam siebie, nie pozostawiając furtki dla zniesienia siebie samego, i w tym sensie obraca się przeciw sobie. Sensem nowoczesności jest bowiem, jak zauważył Siemek w otwierającym ten rozdział cytacie, nieustające nowe otwarcie i przekonanie o dokonywaniu czegoś po raz pierwszy. W wizji technologicznej omnipotencji nie ma na to miejsca, ponieważ kierunek i cel jest jeden, a cały wysiłek intelektualny przenosi się na dobór

---

<sup>36</sup> Brecht B., *Badeński moralitet o zgodzie*, przeł. Łukasiewicz M. [w:] *idem, Dramaty*, s. 26.

środków do jego osiągnięcia. Intelkt (*der Verstand*) zostaje zastąpiony przez rozsądek (*die Vernunft*)<sup>37</sup>.

Przytoczoną pochwałę postępu podaje w wątpliwość Przewodnik Uczzonego Chóru, który zwraca się do Lotników, teraz opisanych jako „Strąceni”, w tych słowach:

Przestańcie latać/ Nie potrzebujecie już zwiększać szybkości./ Niska ziemia/ Jest teraz dla was dość wysoka./ W sam raz,/ Aby leżeć bez ruchu./[...] Powiedzcie nam, kim jesteście<sup>38</sup>.

Brecht ustami Przewodnika Chóru pyta tych, którzy polegli w imię postępu o to, kim właściwie są. Pytanie jest zasadne, ponieważ nie znaleźli się oni w panteonie sławy postępu (jak Lotnik) a ich życie pochłonęły siły natury, przeciw którym występowali. Jako postaci przypominają lustrzane odbicia Syren, Sfinksa czy Polifema, którzy przepadli, kiedy zerwana została powtarzalność mitu, jako że służyli innej mitologii technologicznej. Jej powtarzalność ustała w momencie, kiedy któraś z jej sił poniosła klęskę w starciu z prymitywem. W tym sensie Brecht oddaje głos lustrzanemu odbiciu natury, rozumianemu jako mitologia postępu, którego przedstawiciele artykułują swoją skargę w tych słowach:

Lataliśmy wciąż wyżej i wyżej/ Morze zostało pokonane/ Góry stały się niskie./ Ogarnęła nas gorączka [...] Naszą myślą były maszyny/ I walka o szybkość/ W tej walce zapomnieliśmy/ Naszych nazwisk i naszych twarzy/ A w pośpiechu przy wymarszu/

---

<sup>37</sup> Vide Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, przeł. Ingarden R., Kęty 2001, s. 27.

<sup>38</sup> Brecht B., *Badeński moralitet...*, s. 26.

Zapomnieliśmy, dokąd maszerujemy./ Ale prosimy was/ Żebyście do nas podeszli/ I dali nam wody/ A pod głowę poduszkę/ I żebyście na pomogli. Bo nie chcemy umierać<sup>39</sup>.

Bohaterowie postępu, inaczej niż Lotnik, nie akceptują swojej śmierci i podają w wątpliwość siłę, której stali się wyrazicielami. Brecht pokazuje w ich słowach drugą stronę maszynerii i narzędzi oświecenia, o której Horkheimer i Adorno pisali:

Wiedza, która jest potęgą, nie zna granic – ani w niewoleniu stworzenia, ani w uległości wobec panów świata. Daje się użyć do wszelkich celów burżuazyjnej ekonomii w fabryce i na polu bitwy, i podobnie służy każdej przedsiębiorczej jednostce bez względu na pochodzenie. Królowie posługują się techniką na równi z kupcami: jest tak demokratyczna jak system gospodarczy, wraz z którym się rozwija. Technika jest istotą tej wiedzy. Wiedza ta nie zmierza do wykształcenia pojęć ni obrazów, nie przyświeca jej szczęście poznania, jej celem jest metoda, wykorzystanie cudzej pracy, kapitał [...] Ludzie chcą nauczyć się od natury jednego: jak jej użyć, by w pełni zapanować nad nią i nad ludźmi [...] Bezwzględne wobec samego siebie oświecenie zniszczyło resztki własnej samowiedzy. Jakoż tylko myślenie, które samo sobie zadaje gwałt, jest dostatecznie twarde, by skruszyć mity<sup>40</sup>.

Oświecenie, z którego pozostaje tylko metoda naukowa, służy władzy absolutnej. Metoda pozwala bowiem zracjonalizować mity, w porządku których podporządkowani mieli też swoje prawa, ponieważ powstały one w wyniku wielowiekowej umowy społecznej. W momencie, kiedy podstawy tej umowy zostają obalone, a nie nastaje żaden nowy porządek wyprowadzony z tych samych zasad rozumu, które stały się podstawą odrzucenia starego, powstaje próżnia, w której władzę obejmują nowi władcy pozbawieni strachu przed mitycznie ugruntowanymi

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>40</sup> Horkheimer M., Adorno T. W., *op. cit.*, s. 16.

umowami, ale za to posiadającymi nieograniczone możliwości techniczne. W interesie tych władców jest przeniesienie całego wysiłku rozumu na maksymalizowanie tychże możliwości, a ich ideologią jest postęp techniczny. Pomnik pogromcy sił natury jest pomnikiem klęski oświecenia nie tylko ze względu na zatrzymanie procesu dialektycznego, ale może nawet bardziej z powodów politycznych konsekwencji tego zatrzymania, które ujawniają się dzięki umiejętnościom wypracowanym w ramach wcześniejszych faz procesu. Pomnik techniki, bez odniesienia do rozumu, jest pochwałą absolutnej dominacji i nie jest zaskakujące, że w różnych formach znalazł się w każdej postaci współczesnego totalitaryzmu. Technika jest ideologią totalitarną. To zapewne chcieli powiedzieć autorzy *Dialektyki oświecenia*, pisząc

Nieważne na jakie mity powołują się przeciwnicy: mit, już przez to, że w tym sporze staje się argumentem, sam opowiada się za zasadą destrukcyjnej racjonalności, którą zarzuca oświeceniu. Oświecenie jest totalitarne<sup>41</sup>.

Słowa te znajdują odbicie w dramacie, kiedy Chór pyta Tłum najpierw o to, czy należy pomóc Strąconym Lotnikom, na co ten odpowiada, że „tak”, po czym zadaje drugie ważniejsze pytanie: o to, czy Strąceni Lotnicy pomogli tłumowi, na co ten odpowiada, że „nie”. Tłum jest w tej sztuce wyrazem środowiska społecznego i mas, które, jak sądził Brecht w wierszu *Myśl w dziełach klasyków*, będą pouczać samą myśl i w tym momencie to robią, ponieważ tłum nie wini samych Lotników, natomiast sam ich czyn nie zmienił niczego. Nie mogą nawet powiedzieć, że zginęli w imię postępu. Następnie głos zabiera Mówca, który

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 18.

uniwersalizuje problem, formułując filozoficzne pytanie: „Czy zawsze tak jest, że człowiek pomaga człowiekowi?”<sup>42</sup>. W tym momencie zyskuje ono szczególne znaczenie, tłum bowiem chce pomóc Lotnikom, którzy nie pomogli tłumowi, a więc do problemu została wprowadzona nowa przesłanka – w jej ramach masę chcą uratować ludzie, którzy im nie pomogli. Mówca chce im zwrócić uwagę na ten fakt i zapytać w inny sposób o to, czy warto pomagać ofiarom wiary w technologię i czy technologia przyczyniła się do poprawy życia. Pytanie to zostaje rozegrane w trzech badaniach. W pierwszym z nich Przodownik Uczonego Chóru opowiada o największych osiągnięciach nowoczesności, takich jak odkrycie Ameryki, skonstruowanie maszyny parowej czy obserwację faktu, że ziemia krąży wokół słońca. Na co Uczony Chór przedstawia mu inną historię tych odkryć, widzianą z punktu widzenia wykluczonych. Zanim badanie zostanie doprowadzone do postawienia pytania, po raz kolejny z przeczącą odpowiedzią, Uczony Chór wygłasza monolog, który podsumowuje krytykę przedstawioną w badaniu pierwszym:

Chleb od tego nie staniał./ Za to w naszych miastach przybyło nędzy/ I od dawna nikt nie wie już./ Czym jest człowiek./ Na przykład kiedy wy lataliście./ Wasz bliźni czołgał się po ziemi/ Nie po ludzku<sup>43</sup>.

Brecht zdaje się tu wychodzić od dość oczywistego faktu, że postęp technologiczny określający nasze czasy nie przekłada się bezpośrednio na poprawę życia mas i cenę chleba. Krytykę, którą autor przedstawia w tym badaniu, trudno uznać za systemową. Pisarz na pytanie o to, czy człowiek pomaga człowiekowi, w pierwszym badaniu

---

<sup>42</sup> Brecht B., *Badeński moralitet...*, s. 28.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 28.

odpowiada pytaniem o to, czym jest człowiek. W obliczu okrucieństwa wpisanego w postęp niemiecki dramaturg zastanawia się nad tym, czy istnieje jakaś istota bycia człowiekiem, co brzmi jak „protoegzystencjalizm”. Sądzę jednak, że ma to raczej skłonić widzów sztuki do zastanowienia się nad jednym z najważniejszych pojęć nowoczesności i przewartościowania go tak, aby nabrało dla nich znaczenia, które może się stać podstawą praktyki rewolucyjnej. Pytając o to, czy w pojęcie człowieka jest wpisana solidarność, Brecht podejmuje próbę przewyciężenia ambiwalencji postępu i zdefiniowania na nowo, kim jest człowiek w ogóle.

Przypomina to sytuację opisaną przez Benjamina. W obu przypadkach podstawą jest przekonanie o esencjonalnej naturze człowieka, która została utracona lub zagubiona. Momentem zagubienia tej istoty dla Brechta jest ten, w którym technologia obróciła się przeciwko człowiekowi, co zostaje podkreślone w kolejnym badaniu, które składa się z prezentacji dwudziestu fotografii, na których widać, jak ludzie w naszych czasach są zarzynani przez innych ludzi. Warto podkreślić, że chodzi o współczesność, czyli epokę, w której człowiek wzbijał się tak wysoko, jak tylko to możliwe. Dla Benjamina jest to moment, kiedy nastąpiło wygnanie z raju, a ludzki język stał się burżuazyjny, czyli zaczął oznaczać, stał się sposobem komunikacji. Język Boski, którym człowiek porozumiewał się wcześniej, był językiem imion i to w nim Bóg stwarzał świat, nadając rzeczom nazwy i w tym sensie był dobry jak całe stworzenie. Brecht zdaje się również być przekonany, że odzyskana natura człowieka uczyni go ponownie dobrym, czyli niewyalienowanym z otoczenia; ale także, jak sądzę, będzie wyrażona przez imię, którego zarówno Lotnika, jak i Strąconych Lotników pozbawiła technologia,

czyniąc z nich tylko egzemplarze gatunku ludzkiego, poświęcone w imię wielkiego eksperymentu technologicznego. Żeby człowiek odzyskał swoje imię i swój język, konieczne jest przewyciężenie ambiwalencji, która rodzi się z mitu technologicznego. Autorzy *Dialektyki oświecenia* piszą o tym w następujący sposób:

Odyseusz odkrywa w słowach to, co w rozwiniętym społeczeństwie burżuazyjnym nazywa się formalizmem: za ich trwałą moc obowiązującą trzeba płacić tym, że dystansują się one do każdorazowo wypełniającej je treści i z dystansu odnoszą się do wszelkich możliwych treści, do nikogo równie dobrze jak do samego Odyseusza. Z formalizmu mitycznych nazw i reguł, które obojętnie, tak jak natura, chcą włączyć ludźmi i dziejami, wyłania się nominalizm – prototyp myślenia burżuazyjnego. Chytrność samozachowania karmi się tym procesem, jaki toczy się między słowem a rzeczą<sup>44</sup>.

Dopóki imię człowieka, rozumiane jako przewyciężenie alienacji od techniki i warunków społecznych, nie zostanie odzyskane, będzie on wydawany na pastwę kolejnych procedur, które będą go przekształcać wedle roszczeń władzy. Trzecie i ostatnie badanie pokazuje to w numerze klaunów, które pod pretekstem udzielenia pomocy w bólu pozbawiają *everymana*, czyli człowieka bez imienia, nazwanego w sztuce Panem Schmittem, wszystkich kończyn. Na koniec zaś, kiedy ten skarży się, że uwiera go kamień pod plecami, odpowiadają, że wszystko nie może układać się pomyślnie.

Scena z trzeciego badania wydaje się znakomitą ilustracją foucaultowskiej anatomii politycznej. Choć instrumentarium Foucaulta nie pasuje raczej do interpretacji dramaturgii i myśli Brechta, to sądzę, że niektóre wątki myśli i analiz Foucaulta, szczególnie czytane równolegle

---

<sup>44</sup> Horkheimer M., Adorno T. W., *op. cit.*, s. 67.

z *Dialektyką oświecenia*, mogą być użyteczne. Warto zauważyć, że Foucault w anonimowej notatce encyklopedycznej o sobie samym, którą sporządził pod nazwiskiem swojego przyjaciela, zaczął od słów

Jeśli Foucault wpisuje się w tradycję filozoficzną, to nade wszystko w tradycję krytyczną Kanta, a jego przedsięwzięcie można by określić mianem *krytycznej historii myślenia*<sup>45</sup>.

Myślę, że przyjęcie takiego założenia, pozwala traktować niektóre rozpoznania Foucaulta jako równoległe do *Dialektyki oświecenia* i pisane z podobnej pozycji krytyki kryzysu oświecenia.

Najwybitniejszą książkę Foucaulta z tego nurtu, czyli *Nadzorować i karać*, można uznać za tekst paralelny wobec *Dialektyki oświecenia*. Foucault, analizując konkretne przykłady historyczne, dochodzi do podobnych wniosków, jak Horkheimer i Adorno w rozważaniach filozoficznych. Zresztą częścią próby sformułowania pozytywnego, a nie tylko analitycznego projektu w ramach filozofii Foucaulta był esej pod tytułem *Co to jest Oświecenie?*, w którym filozof francuski próbował odzyskać pojęcie oświecenia dla postmodernizmu. Sądzę więc, że przywołanie go nie jest nieuzasadnione w tym przypadku. We wspomianej książce Foucault pisze:

Historyczna chwila dla dyscyplin nadchodzi w momencie, gdy rodzi się wiedza na temat ludzkiego ciała zmierzająca nie tyle do udoskonalenia jego zdolności czy zwiększenia jego podporządkowania, ile do stworzenia układu, który za pomocą jednego wspólnego mechanizmu czyni je tym posłuszniejszym, im bardziej jest ono pożyteczne, i na odwrót. Kształtuje się wówczas polityka przymusu, który polega na pracy nad ciałem,

---

<sup>45</sup> Foucault M., *Michel Foucault*, przeł. Błesznowski B. [w:] *Kim pan jest, profesorze Foucault? Debaty, rozmowy, polemiki*, Kraków 2013, s. 23.



przemysłanej manipulacji jego częściami, ruchami, czynnościami. Ciało ludzkie dostaje się w tryby maszynierii władzy, która dokonuje rewizji, rozbiera na części i na powrót je składa. Oto chwila narodzin „anatomii politycznej” będącej zarazem swoistą „mechaniką władzy”: określa ona, w jaki sposób można wpływać na ciała innych – nie tylko, żeby wykonywały to, czego się od nich chce, ale żeby działały tak, jak się chce, za pomocą z góry określonych technik, z określoną szybkością i wydajnością. Dyscyplina wytarza tedy ciała podporządkowane i wyćwiczone, ciała „podatne”<sup>46</sup>.

Podatne ciało jest najwyższym osiągnięciem zdegenerowanego oświecenia, które umie sobie wyobrazić Brecht i dlatego scena z klaunami i panem Schmittem to ostatnie badanie, którego dokonuje Uczony chór. Przywołana zostaje okrutna dystopia, która jest nawet silniejsza niż obrazy zamordowanych ludzi, ponieważ dopiero w konfrontacji z nią tłum wykrzykuje, że człowiek nie pomaga człowiekowi, po czym dokonuje zbiorowej krytyki pomocy jako części prawa opartego na sile. Takie podsumowanie wspomnianej sceny wydobywa jej sens, w ramach którego klauni są przedstawicielami władzy, a Pan Schmitt ciałem niewpisującym się w normę jurydyczną. „Brak” w ciele Pana Schmitta i związane z nim niezadowolenie może prowadzić go do kontestacji porządku, w ramach którego taka sytuacja stała się możliwa. Klauni jednak poprzez propozycję pomocy i zrealizowanie jej w sposób, który fizycznie pozbawia Schmitta sprawczości, w istocie neutralizują ten sprzeciw i unicestwiają potencjalnego buntownika. Tłum mówi do siebie:

---

<sup>46</sup> Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Komendant T., Warszawa 2009, s. 133.

Dopóki rządzi prawo siły, można odmawiać pomocy/ Gdy prawo siły upada, pomoc jest niepotrzebna<sup>47</sup>.

Tłum wzywa do zmiany systemu, a nie tylko jego rekonfiguracji, w której Lotnicy z ich sławą zawsze reprezentują władzę, nawet jeżeli lecą w imieniu postępu i techniki. Dlatego w sztuce Strąceni Lotnicy zostają skazani na śmierć, ale tłum oszczędza mechaników, ponieważ są we władaniu technologii i wpływają na konstrukcję systemu. Z ich pomocą można budować nowy świat. Uczony chór zwraca się do nich:

Wzywamy, byście szli razem z nami i z nami/ Zmieniali nie tylko/ Jedno ziemskie prawo, lecz/ prawo zasadnicze,/ Godząc się na zmianę wszystkiego/ Świata i ludzi/ A zwłaszcza nieładu/ Klas ludzi, gdyż ludzie dzielą się na dwa rodzaje:/ wyzysku i niewiedzy<sup>48</sup>.

Chór zwraca się też z prośbą o bezpieczniejszy motor i napomina mechaników, żeby nigdy nie zapominali o celu. Wyzysk i niewiedza, postawione obok siebie jako siły uniemożliwiające ukonstytuowanie się człowieka jako podmiotu nowoczesnego i niewyalienowanego, potwierdzają wcześniejszą interpretację: sztuka ta jest wynikiem uświadomienia sobie przez autora ambiwalencji techniki, która jeżeli ma być rewolucyjna, musi poddać się rozumnemu porządkowi. Sama technika nie wystarczy, żeby zmienić naszą rzeczywistość, ponieważ łatwo daje się ona zaprząć w istniejące relacje panowania i wyzysku.

Jak zauważa Roman Szydłowski, tekst Brechta ma swoje zakorzenienie w ówczesnych walkach politycznych na niemieckiej

---

<sup>47</sup> Brecht B., *Badeński moralitet...*, s. 35.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 44.

lewicy, a pochwała śmierci w imię sprawy, która pojawia się w sztuce w formie myśli stylizowanych na filozofię chińską, jest według polskiego krytyka wyrazem dziecięcej choroby lewicowości. Wydaje mi się jednak, że w tym wypadku jest to z jego strony nadinterpretacja, zwłaszcza zważywszy na to, że Szydłowski nie dokonuje równoległej lektury obu tekstów, które są wezwaniem do myślenia, a nie instrukcją partyjną (jak późniejsza *Die Massnahme*). W przeciwieństwie do takiej interpretacji starałem się znaleźć i pokazać dialektyczny ruch myśli, który określał zmiany i różnice między obiema sztukami, które wynikały ze sprawdzania różnych koncepcji i zastanawiania się nad tym, jakie niebezpieczeństwa i pułapki są w nie wpisane. Jestem przekonany, że Brecht nie koncentrował się tylko na dyskusjach w ramach lewicy niemieckiej, ale zastanawiał się nad intelektualnymi problemami swojej epoki, w której nowoczesność zaczęła obracać się przeciw sobie samej w postaci kielkującego totalitaryzmu.

## **Bibliografia**

- Benjamin W., *Konstelacje*, Kraków 2012.
- Brecht B., *Decyzja* przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Brecht B., *Dramaty*, t. 2, przeł. Łukasiewicz M., Stiller R., Swinarska B., Szydłowski R., Warszawa 1979.
- Brecht B., *Wartość msiądzu*, przekład zbiorowy, Warszawa 1975.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Komendant T., Warszawa 2009.
- Foucault M., *Kim pan jest, profesorze Foucault? Debaty, rozmowy, polemiki*, Kraków 2013.
- Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialektyka Oświecenia*, przeł. Siemek M., Warszawa 2010.
- Jay M., *The Dialectical Imagination*, London 1975.
- Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, przeł. Ingarden R., Kęty 2001.
- Lipszyc A., *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Kraków 2012.
- Parker S., *Bertolt Brecht a literary life*, York 2014.
- Siemek M., *Wykłady z Filozofii Nowoczesności*, Warszawa 2012.
- Szydłowski R., *Dramaturgia Bertolta Brechta*, Warszawa 1965.
- Weber S., *Teatralność jako medium*, przeł. Burzyński J., Kraków 2009.
- Weitz E. D., *Niemcy Weimarskie*, przeł. Czwojdrak A., Kraków 2011.
- Wirth A., *Struktura sztuk Brechta*, Wrocław 1966.

# **Masowe zjawiska społeczne w kulturze**

Marta Cyuńczyk

## ***Tęcza* Julity Wójcik jako przykład oddziaływania wizerunków według teorii Davida Freedberga**

Zastanawiając się nad zaistniałym fenomenem pracy *Tęcza* autorstwa Julity Wójcik w dyskursie politycznym, kulturowym oraz historią jej burzliwych losów, postanowiłam przeanalizować to zjawisko oraz zestawzić je z pracą teoretyczną autorstwa Davida Freedberga *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*. Uważam, że pochylenie się nad teorią kwestii wizerunków i ich potęgą w świadomości społecznej według koncepcji tego teoretyka pozwoli na umieszczenie *Tęczy* w szerokim kontekście społecznym, a jej wielopoziomowe spektrum umożliwi podjęcie próby zrozumienia procesów psychologicznych, które mogły skłonić niektórych do współczesnych aktów ikonoklazmu.

*Tęcza* autorstwa Julity Wójcik powstała w ramach projektu *Fossils and Gardens*, który miał miejsce w Brukseli, a do udziału w nim zostało zaproszonych również dwóch innych polskich artystów: Maurycy Gomulicki oraz Dominik Lejman<sup>1</sup>. Wydarzenie to było realizowane w związku z Polską Prezydencją w Unii Europejskiej<sup>2</sup>. Jego kuratorem była Monika Szewczyk, zaś organizacja leżała po stronie Instytutu

---

<sup>1</sup> „*Fossils and Gardens*” w stolicy Belgii, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/fossils-and-gardens-w-stolicy-belgii> [dostęp online: 10.07.2019].

<sup>2</sup> *10 pytań do Tęczy*, <https://culture.pl/pl/artykul/10-pytan-do-teczy> [dostęp online: 10.07.2019].

Adama Mickiewicza oraz Instytutu Polskiego w Brukseli. Mieszkańcy mogli podziwiać nowopowstałe instalacje w przestrzeni ich miasta od 17 września do 2 grudnia 2011 roku<sup>3</sup>.

Artyści w czasie pracy nad realizacjami skupiali się na próbie przekazania odbiorcy, poprzez swoje prace artystyczne, ideałów Unii Europejskiej, takich jak np. dobrobyt i pokój. Stanowiły one podstawowe czynniki do wypracowania wspólnej narracji, jednak należy podkreślić, iż tym samym zaproszeni artyści starali się zachować swój indywidualny charakter, jak również osobną kreację artystyczną. Dostrzegalne jest to choćby w wyborze medium wykorzystanego przy realizacji poszczególnych prac. W przypadku Maurycego Gomulickiego mowa jest o akcji performatywnej, Dominik Lejman zaprezentował projekcję świetlną, zaś Julita Wójcik instalację artystyczną. Mimo zastosowania różnych środków wyrazu, do wszystkich realizacji została wykorzystana przestrzeń miejska. Można uznać, że zrealizowane w Brukseli prace miały za zadanie zaprezentowanie Polski jako nowoczesnego państwa unijnego. Tym samym w swojej kreacji miały podjąć próbę obalenia powszechnie głoszonych stereotypów oraz podkreślić poczucie humoru, dystans i autoironię do nas samych. Przede wszystkim jednak miały ukazać otwartość i optymizm<sup>4</sup>.

*Tęcza* w czasie *Fossils and Gardens* znajdowała się na placu przed Parlamentem Europejskim. Metalowa konstrukcja instalacji Julity Wójcik o wysokości dziewięciu i szerokości dwudziestu sześciu metrów została udekorowana szesnastoma tysiącami sztucznych kwiatów<sup>5</sup>. Jednakże, aby

---

<sup>3</sup> „*Fossils and Gardens*”..., *op. cit.*

<sup>4</sup> „*Fossils and Gardens*”..., *op. cit.*

<sup>5</sup> Ruksza S., *Julita Wójcik. Tęcza*, <https://sztukapubliczna.pl/pl/tecza-julita-wojcik/czytaj/122> [dostęp online: 10.07.2019].

w pełni zrozumieć koncepcję tej pracy, należy podkreślić, iż pierwotny zamysł jej realizacji ukształtował się w ramach współpracy Julity Wójcik z Domem Pracy Twórczej w Wigrach przy wystawie *Flower Power*.

Artystka tłumaczy, iż, nawiązując do tytułowej „siły kwiatów”, chciała stworzyć instalację z żywych kwiatów, która miałaby odnosić się do powstających w czasie wakacji, na terenie popularnych polskich kurortów wypoczynkowych, dużych konstrukcji kwiatowych, przypominających swoim kształtem różne zwierzęta. Praca miała również na celu symboliczne wsparcie ścian klasztoru kamedułów, który w tym czasie potrzebował generalnej renowacji, a równocześnie działał w nim Dom Pracy Twórczej. Należy podkreślić, iż w czasie jej realizacji była także angażowana miejscowa ludność<sup>6</sup>.

W 2012 roku praca została przeniesiona do Warszawy, gdzie odsłonięto ją 8 czerwca tego roku na Placu Zbawiciela. Wraz z jej pojawieniem rozpoczęły się wzmożone debaty o jej celowości oraz symbolice. Pomimo bardzo podzielonych zdań na jej temat i wzmożonych dyskusji ideowych, praca była kilkakrotnie nagradzana. W styczniu 2013 roku Julita Wójcik otrzymała za *Tęczę* Paszport Polityki w kategorii „sztuki wizualne”, zaś sama autorka została również nominowana do tytułu Kulturysta Roku 2012 Polskiego Radia Program III<sup>7</sup> oraz otrzymała Sztorm roku 2012 w kategorii „sztuki plastyczne” – nagrodę przyznaną przez Gazetę Wyborczą Trójmiasto<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> 10 pytań do Tęczy..., *op. cit.*

<sup>7</sup> S. Ruksza, *Julita...*, *op. cit.*

<sup>8</sup> M. Korolczuk, *Sztormy Roku 2012*,

[http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/14,35612,13489893,\\_RELACJA\\_\\_Sztormy\\_Roku\\_2012.html](http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/14,35612,13489893,_RELACJA__Sztormy_Roku_2012.html) [dostęp online: 12.07.2019].



Instalacja na Placu Zbawiciela była w sumie siedmiokrotnie zniszczona, a jej pierwsza dewastacja miała miejsce w nocy z 12 na 13 października 2012 roku. Były dyrektor Instytutu Adama Mickiewicza Paweł Potoroczyn wydał wówczas następujące oświadczenie prasowe: „Kimkolwiek jesteś, wandalu, zniszczyłeś instalację artysty, która od pierwszego dnia pięknie zrosła się z naszym miastem. Zniszczyłeś dzieło sztuki, obiekt, który od blisko pół roku wywoływał uśmiech na twarzach tysięcy warszawiaków, przyjezdnych z całego świata, a nawet kibiców. Zniszczyłeś pracę tysięcy wolontariuszy – kobiet, mężczyzn i dzieci naznaczonych wykluczeniem, bezrobotnych, biednych, upośledzonych, którzy poświęcili swój czas i energię, by sprawić radość innym. Nasza tęcza powstała za pieniądze podatnika, a więc również twoje i tobie podobnych. Nie szkoda ci? Jakiegokolwiek były twoje motywy, zniszczyłeś symbol pojednania, przyjaźni i tolerancji wspólny wszystkim kulturom, jak ziemia długa i szeroka. Zniszczyłeś, nieuku, znak Przymierza.”<sup>9</sup>

Zrekonstruowana *Tęcza* została ponownie zniszczona w noc sylwestrową, kiedy jeden z fajerwerków trafił w instalację, przez co częściowo stanęła ona w płomieniach. Całościowe spalanie miało miejsce kilka dni później – 4 stycznia 2013 roku. W tym przypadku domniemywa się działania umyślnego. Demontaż instalacji przeprowadzono 26 i 27 sierpnia 2015 roku, a w tym samym czasie prawa do projektu uzyskało Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski<sup>10</sup>. Decyzja ta była podyktowana faktem, iż z końcem 2015 roku wygasało porozumienie

---

<sup>9</sup> Ruksza S., *Julita...*, *op. cit.*

<sup>10</sup> *Wokół biografii społecznej „Tęczy” Julity Wójcik*, [https://u-jazdowski.pl/program/program-spoeczny/transformacje/wokol-biografii-spoecznej-teczy-julity-wojcik?tid=t\\_content](https://u-jazdowski.pl/program/program-spoeczny/transformacje/wokol-biografii-spoecznej-teczy-julity-wojcik?tid=t_content) [dostęp online: 12.07.2019]; *CSW przejęło prawa do tęczy. Jaki będzie jej los?*, <https://tvnwarszawa.tvn24.pl/informacje,news,csw-przejelo-prawa-do-teczy-jaki-bedzie-jej-los,177094.html> [dostęp online: 12.07.2019].

między Instytutem Adama Mickiewicza a Miastem Stołecznym Warszawa w sprawie umieszczenia instalacji Julity Wójcik na Placu Zbawiciela<sup>11</sup>.

Symbolicznego podsumowania burzliwych losów *Tęczy* można upatrywać w pikiecie modlitewno-edukacyjnej rozpoczętej 26 sierpnia 2015 roku przez grupę przeciwników instalacji Julity Wójcik spod znaku Radia Maryja. W wywiadzie dla tegoż medium wypowiedział się na temat pracy artystki pomysłodawca protestu, ks. Jerzy Garda: „Naszą pierwszą intencją jest ekspiacja za permanentną profanację, która wyrażana jest przez tę tęczę. Choć ja tego nie nazywam tęczą, bo tęcza jest zjawiskiem atmosferycznym danym przez Pana Boga. Nazywam to metalowym kabłąkiem trójkolorowym. Jest to symbol grzechów Sodomy i Gomory. Modlitwa nasza jest po to, aby ten trójkolorowy kabłąk z Placu Zbawiciela jak najszybciej zniknął”. Uczestnicy pikiet protestowali jednocześnie przeciwko ideologii gender i związanymi z nią zagrożeniami, a pikiety odbywały się regularnie, od poniedziałku do piątku w godzinach 12.00-15.00. Rozpoczynały się one modlitwą Anioł Pański, a kończyły Koronką do Bożego Miłosierdzia<sup>12</sup>.

W tym miejscu należy przejść do zaprezentowania teorii Davida Freedberga. Teoretyk ten poświęca szczególną uwagę głębszym procesom psychologicznym szeroko rozumianego ikonoklazmu. W przedmowie do swojej jednej z najważniejszych rozpraw *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, zaznacza on, że

---

<sup>11</sup> *Przeminęło z Tęczą 2015*, <https://culture.pl/pl/artykul/przeminelo-z-tecza-2015> [dostęp online: 12.07.2019].

<sup>12</sup> Pikiety pod tęczą na Placu Zbawiciela w Warszawie, <http://www.radiomaryja.pl/informacje/pikiety-pod-tecza-na-placu-zbawiciela-w-warszawie/> [dostęp online: 12.07.2019].

w czasie pracy nad jej koncepcją postanowił odejść od idei przedstawienia odbiorcy możliwie szerokiego zarysu analizy reakcji i odbioru wizerunków na podstawie obszernego materiału historycznego oraz interpretacji teoretycznej na rzecz analizy reakcji i bogatego zbioru materiałów wizualnych. W efekcie, jego praca przypomina swoją narracją i charakterem wykład akademicki, szczególnie z zakresu historii sztuki<sup>13</sup>.

David Freedberg w swoich przemyśleniach zauważa swoisty dualizm odbioru sztuki przez widza i tym samym paradoks ikonoklazmu. Według niego odbiorcy obdarzają sztukę skrajnymi uczuciami takimi jak miłość czy nienawiść. Zauważa on, że jest ona również ceniona w takim samym stopniu, w jakim wywołuje lęk swoją potęgą<sup>14</sup>. Freedberg zaznacza także, że występuje znacząca różnica pomiędzy motywacjami do czynienia aktów ikonoklazmu. Podkreśla, że z jednej strony mogą się one pojawiać już na poziomie ontologicznym. W tym przypadku najważniejszą rolę odgrywa natura danego obrazowania, jak również jego funkcja czy możliwość jej spełnienia poprzez byt wizerunku. Z drugiej zaś strony zadaje on pytanie odnośnie politycznej natury obrazu, która wywołuje u odbiorcy chęć zniszczenia wszystkiego co wiąże się ze starym, obalonym porządkiem lub też rządem, który należy zastąpić nowym i mniej represyjnym. Freedberg formułując tezę, że w efekcie zniszczenia dzieła nastąpi zapomnienie przeszłości i pojawi się możliwość pracy nad nową, utopijną wizją rzeczywistości. W podsumowaniu wysnuwa wniosek, że niszczycielskie ruchy często przybierają formę czynu o rozległym znaczeniu politycznym, który splota się z psychologicznym profilem jednostki. Tak samo jak zbiorowe

---

<sup>13</sup> Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków 2005, s. 19.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 393.

poruszenie na tle politycznym, tak również jednostkowy akt wandalizmu pobudza do zastanowienia się nad reakcją, która jest według Freedberga zakorzeniona głębiej, niż nakierowujący w sposób oczywisty znany kontekst<sup>15</sup>.

Odnosząc się do samego XX wieku, wylicza on kilka przykładów współczesnego ikonoklazmu, np. pocięcie nożem obrazu Velazqueza *Wenus z lustrem* przez młodą sufrażystkę – Mary Nożowniczkę w 1914 roku, oblanie kwasem w 1959 roku obrazu Rubensa *Upadek zbuntowanych aniołów* wystawianego w Monachium w Alte Pinakothek, zniszczenie *Piety* Michała Anioła w 1972 roku, czy też atak nożownika w 1975 roku na obraz *Straż nocna* autorstwa Rembrandta znajdujący się w Rijksmuseum, który został w 1990 roku obłany również kwasem siarkowym. Freedberg stwierdził, że wszystkie te ataki łączy fakt, iż ówcześni ikonoklaści byli świadomi, że zyskają mniejszy lub większy rozgłos poprzez swoje czyny<sup>16</sup>. Teoretyk podkreślał, że akty zniszczenia nastąpiły wobec dzieł sztuki, których znaczenie społeczno-kulturowe, a przede wszystkim wartość rynkowa, była powszechnie znana. Tym samym uznał on, że zostaje zniszczony przez ikonoklastę fetysz, którym jest opatrzony konkretny obiekt artystyczny<sup>17</sup>.

Co ciekawe, sam proces fetyszyzowania dzieła sztuki nie tyczy się jedynie sztuk plastycznych. Występuje on również w kinematografii, co zauważa niezaprzeczalnie jedna z najważniejszych współczesnych teoretyczek filmu, Laura Mulvey. W jej tekstach odnoszących się do feministycznej teorii filmu dostrzegalny jest silny podział filmowego „spojrzenia”: na spojrzenie męskie oraz żeńskie. Wynika to z faktu, iż

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 395-396.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 413-418.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 415.

filmowe bohaterki są sprowadzane do roli przedmiotu, który ma być podziwiany i do bycia ozdobą męskiej postaci. W konsekwencji następuje ich fetyszyzowanie. Doskonale zostało to przedstawione przez Laurę Mulvey w tekście *Psychoza Alfreda Hitchcocka*<sup>18</sup>.

Konkluzje Mulvey i Freedberga odnoszące się do procesów fetyszyzowania skłaniają do zastanowienia się również nad teorią recepcji i psychologią sztuki. Jak pisał Ernest Gombrich w *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial representation*: „Interpretacja ze strony twórcy obrazu zawsze musi równać się interpretacji odbiorcy. Żaden obraz sam nie opowiada swojej historii.”<sup>19</sup> Według tej teorii powinniśmy przenieść nasz punkt zainteresowań z artysty na widza, zaś według psychologii sztuki to właśnie odbiorca w aktywny sposób uzupełnia dzieło<sup>20</sup>. Zastanawiające jest, czy w konsekwencji tego można stwierdzić, że ikonoklasta swoim czynem nadaje dziełu sztuki przez jego zniszczenie nowego znaczenia w kontekście chociażby społeczno-kulturowym?

Według teorii Freedberga można wyróżnić kilka czynników wpływających na podejmowanie takich działań. Teoretyk ten zauważył, że lęk przed obrazem oparty jest na moralizującym lęku przed szeroko pojmowaną wrażliwością zmysłową – składa się na to lęk przed pobudzeniem, jak również irytacja próżnością tego, co przedstawione, lub samym nawet znakiem. Innym aspektem według Freedberga może być poczucie rozczarowania, które przekształciło się w irytację np. sukcesem innych osób. Nie należy również według niego odrzucać czynnika

---

<sup>18</sup> Laura Mulvey. *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, (red.) Kuc K., Thompson L., Kraków-Warszawa 2010, s. 258-274.

<sup>19</sup> D'Alleva A., *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2013, s. 136.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 136-137.

polityczno-społeczny, który może wpłynąć na jednostkę i zdeterminować ją do zastosowania przemocy wobec wizerunków oraz przedmiotów podziwianych przez społeczeństwo. Ostatecznie takie działania mogą mieć na celu zwrócenie uwagi na sytuację ekonomiczną, społeczną czy polityczną danej osoby<sup>21</sup>.

Powyżej zostały wymienione jako przykłady jedynie przedstawienia figuralne, które można przypisać do reakcji związanych z pojmowaniem przedstawionego wizerunku jako obiektu żywego i prawdziwego, lub też potraktować je jako zrozumiały symbol albo uosobienie czegoś, co jest nieakceptowalne dla ikonoklasty<sup>22</sup>. Kiedy pochylimy się nad sztuką abstrakcyjną, Freedberg podkreśla, że ikonoklazm może być wywołany np. przez frustrację podyktowaną brakiem możliwości nadania figuralnego znaczenia przedstawieniom niefiguracywnym<sup>23</sup>.

Właśnie to założenie powoduje, iż można podjąć próbę przypisania go aktom ikonoklazmu dokonanych na instalacji Julity Wójcik. Również poprzez inne powyżej wymienione koncepcje możemy dojść do pytania o charakter dewastacji jej dzieła. Mogłoby się wydawać, że instalacja ta ma uniwersalny wydźwięk, jednak poprzez wyraźne powiązanie jej wyrazu artystycznego z symboliką LGBT+ nastąpił agresywny odbiór ze strony środowisk narodowo-konserwatywnych. Instalacja artystyczna została umieszczona w przestrzeni miejskiej, przez co nadała jej również nowy odbiór społeczny. Przykładem tego może być wypowiedź zmarłej posłanki PiS, Olgi Johann: „Mam coraz większe obawy, że z punktu widzenia rodowitego warszawiaka miasto straci swą

---

<sup>21</sup> Freedberg D., *Potęga wizerunków...*, *op. cit.*, s. 417.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 412.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 424.

historyczną zabudowę, stanie się "zlepkiem" narzuconych nam pseudonowoczesnych pomysłów rodem z innych miast wtłoczonych między piękną, historyczną zabudowę. (...) Proszę usilnie władze Warszawy, aby uszanowały resztki pięknej architektury miasta i walczyły o jej wygląd – nie tylko „nowoczesny”, ale także o tradycje.”<sup>24</sup>

Sama artystka w jednym z wywiadów podkreślała, iż w czasie tworzenia *Tęczy* chciała pozostawić swobodę interpretacyjną odbiorcom, równocześnie nie narzucać i nie ograniczać do swojej wizji i koncepcji artystycznej. Mogłoby się wydawać, że symbol tęczy jest uniwersalny, a jego kontekst na tyle szeroki, że mógłby nieść za sobą pozytywny przekaz do jak najszerzego grona widzów. Tym samym pozwalać na samodzielne zinterpretowanie oraz przypisanie mu konkretnego znaczenia<sup>25</sup>.

W ten sposób pojawia się możliwość wpisania instalacji artystycznej *Tęcza* Julity Wójcik w analizę formy, znaku i symbolu zawartą w semiotyce. Można natrafić na opinię, że dla historyków sztuki właśnie ta metodologia jest interdyscyplinarną odmianą analizy ikonograficzno-ikonologicznej. Podyktowane jest to bardziej rozbudowanym mechanizmem oraz procesem stawiania pytań, które miałyby w efekcie doprowadzić do poznania znaczenia dzieła sztuki poprzez struktury i pojęcia umożliwiające zrozumienie wielopoziomowych koneksji pomiędzy dziełem sztuki a kwestią

---

<sup>24</sup> Halicki P., *Radna PiS przeciwko tęczy na placu Zbawiciela. "Zasłania kościół"*, [https://warszawa.onet.pl/radna-pis-przeciwko-teczy-na-placu-zbawiciela-zaslania-kosciol/ghtzb?utm\\_source=pl.wikipedia.org\\_viasg\\_wiadomosci&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=leo\\_automatic&srcc=ucs&utm\\_v=2](https://warszawa.onet.pl/radna-pis-przeciwko-teczy-na-placu-zbawiciela-zaslania-kosciol/ghtzb?utm_source=pl.wikipedia.org_viasg_wiadomosci&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=ucs&utm_v=2) [dostęp online: 20.07.2019].

<sup>25</sup> Bakalarska J., *Julita Wójcik – Wywiad z autorką tęczy na Placu Zbawiciela*, <https://warszawa.naszemiasto.pl/julita-wojcik-wywiad-z-autorka-teczy-na-placu-zbawiciela/ar/c1-2067596> [dostęp online: 20.07.2019].

odnoszącą się do tematyki społeczno-kulturowej, a także na poziomie bezpośredniego kontaktu widza z obrazem. Pozwala także zrozumieć nie tylko znaczenie dzieła, ale również to, w jakim stopniu na ukształtowanie jego odbioru miał wpływ sam artysta, a także widz i kultura<sup>26</sup>.

Pozostawienie jednak swobody interpretacyjnej wywołało społeczny konflikt i tym samym doprowadziło do powstania paradoksu polegającego na krytyce instalacji artystycznej przez środowisko narodowo-katolickie, jak również artystyczne. Pierwsza grupa dopatrywała się w *Tęczy* symbolu ruchów LGBT+ i ideologii gender, z drugiej zaś strony jeden z warszawskich krytyków artystycznych odczytywał ją jako biblijny symbol pojednania człowieka z Bogiem. Unaocznia to nam, jak obie grupy nakierowane były na silny osąd i na stawianie stanowczych, zdecydowanych opinii.

Pozostawiając na marginesie wzmożone dyskusje i pikietę „modlitewno-edukacyjną”, należy zaznaczyć i podkreślić, iż, w moim przekonaniu, doszło do aktu współczesnego ikonoklazmu na pracy artystycznej autorstwa Julity Wójcik. Wzajemne obarczanie się i obrażanie można potraktować jako czynnik polityczno-społeczny, który doprowadził według teorii Davida Freedberga do tego czynu. Niezależnie od różnych opinii odnoszących się do poziomu artystycznego pracy, uważam, że instalację *Tęcza* można uznać z powodów przedstawionych wyżej za jedną z najważniejszych prac ostatnich lat powstałych w Polsce. Stanowiła ona jedyne w swoim rodzaju odbicie społecznej recepcji, jak również zmieniających się nastrojów w państwie.

---

<sup>26</sup> D'Alleva A., *Metody i teorie...*, op. cit., s. 35.



Najlepszym tego przykładem jest fakt, iż *Tęcza* równomiernie ze zbliżającym się Świętem Niepodległości pojawiała się coraz częściej w dyskursie społecznym. W efekcie 11 listopada 2013 roku praca została podpalona po raz piąty, a strażacy, którzy brali udział w jej gaszeniu, zostali obrzuceni kamieniami i flarami przez chuliganów, którzy odłączyli się od Marszu Niepodległości i rozpoczęli zamieszki w Warszawie<sup>27</sup>. Rok później w konsekwencji tych wydarzeń na Placu Zbawiciela odbyło się zgromadzenie pod hasłem „Bronię tęczy jak niepodległości”.

Po demontażu pracy artystka w jednym z wywiadów na pytanie, czy nie zastanawiała się nad pozostawieniem nadpalonej instalacji na Placu Zbawiciela, odpowiedziała: „Zawsze byłam temu przeciwna. To wpisywałoby *Tęczę* w narodowo-patriotyczny nurt. Bo polska tradycja pomnikowa dosyć często epatuje spalenizną, ogniem, pożogą czy pogromem. Nigdy nie chciałam, by *Tęcza* stała się pomnikiem. Liczyłam i nadal liczę na to, że będzie zapamiętana jako obiekt pozytywistycznej przemiany, działania. *Tęcza* nie odwzorowywała rzeczywistości, ona nią była, wciąż jest. Mówi o teraźniejszości, nie o przeszłości, więc nie jest pomnikiem.”<sup>28</sup>

Od 13 maja do 3 lipca 2016 roku można było odwiedzać wystawę indywidualną artystki *Bez widoków/Without a view*, która była prezentacją wybranych prac Julity Wójcik z lat 2013-2016 w Gdańskiej

---

<sup>27</sup> *Po pożarze tęczy. Policja: mamy podejrzanego, analizujemy nagrania*, <https://kontakt24.tvn24.pl/po-pozarze-teczy-policja-mamy-podejrzanego-analizujemy-nagrania,105276.html> [dostęp online: 30.07.2019].

<sup>28</sup> Mrozek W., *Pożegnanie z Tęczą. Autorka: Nie chciałam, by stała się pomnikiem*, <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,18601678,pozegnanie-z-tecza-autorka-nie-chcialam-by-stala-sie-pomnikiem.html> [dostęp online: 17.07.2019].

Galerii Miejskiej<sup>29</sup>. Kurator wystawy poprzez selekcję i wybór poszczególnych eksponatów chciał stworzyć narrację, która miała za zadanie poruszać kwestie problemów społeczno-politycznych, jak również klasycznej formą dzieł sztuki. Sięgając do katalogu upamiętniającego tę wystawę, możemy w nim natrafić na komentarz Julity Wójcik, który odnosił się do skrajnych reakcji społecznych na instalację *Tęcza*: „Dopiero za sprawą *Tęczy* prezentowany do tej pory przeze mnie humorystyczny obraz ludzkiej kondycji wywołał demony, które humor nieomal całkowicie zasłonił. Ogromna rzeźba z kwiatów, wykonana na wzór dziecięcego rysunku, stała na warszawskim Placu Zbawiciela przez trzy lata, z czasem wywołując prawdziwą społeczną burzę. Do tej pory moja sztuka choć na chwilę zwracała miejscom ich niewinność, jednak igranie z miejscem, czasem i polskimi sentymentami skończyło się dla *Tęczy* stosem i to podczas Święta Niepodległości. Mimo wszystko z moich obserwacji wynika, że humor zawarty w pracach nigdy nie przemija, to jedna z tych wartości, które są niezmiennie. Co najwyżej z czasem uśmiech nabiera goryczy.<sup>30</sup>”

Ciekawe są również dalsze losy *Tęczy* Julity Wójcik. Warto wspomnieć, iż 4 marca 2016 roku w Melbourne australijska grupa performerów Aphids wykorzystała pracę do swojej akcji performatywnej. Stała się ona jednym z kilku obiektów, wokół których zostało zainscenizowane rekwiem w kontekście odrzucenia oraz w nawiązaniu do dziewiętnastowiecznego paryskiego Salonu Odrzuconych<sup>31</sup>. Podobnym nawiązaniem do instalacji Julity Wójcik była akcja stworzenia jej

---

<sup>29</sup> GGM2, jeden z oddziałów instytucji, znajdujący się przy ul. Powroźniczej 13/15 w Gdańsku.

<sup>30</sup> *Bez widoków/Without a view*, (red.) Ryłko P., Gdańsk 2016, s. 177-178.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s.176.

światlnego, efemerycznego, fantomu na początku czerwca 2019 roku z inicjatywy Organizacji Miłość Nie Wyklucza we współpracy z amerykańską firmą Ben and Jerry's z okazji Parady Równości, która przeszła ulicami stolicy<sup>32</sup>. Innym wydarzeniem, które może nasuwać skojarzenia z upamiętnieniem *Tęczy*, było odsłonięcie pod koniec czerwca 2019 roku przed Zachętą Narodową Galerią Sztuki *Prostej Tęczy* autorstwa Marka Sobczyka. Należy jednak podkreślić, iż ta praca powstała ponad dekadę wcześniej przed *Tęczą* Julity Wójcik, ponieważ jej pierwsze odsłonięcie miało miejsce w 1991 roku. Uważam jednak, że w związku ze współczesnym odbiorem symboliki tęczy i powracającymi cały czas wypowiedziami na temat wydarzeń, które miały miejsce wokół instalacji artystki, kojarzenie tęcza-Wójcik, Wójcik-tęcza jest nieuniknione<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Pyzik A., Plinta K., „*Tęczy*” Julity Wójcik *życie po życiu*, <https://magazynsum.pl/teczy-julity-wojcik-zycie-po-zyciu/> [dostęp online: 20.07.2019].

<sup>33</sup> Policht P., *Krótką historią tęczy*, <https://culture.pl/pl/artykul/krotka-historia-teczy> [dostęp online: 30.07.2019].

## **Bibliografia**

### **Literatura:**

Berger J., *Sposoby widzenia*, Warszawa 2008.

*Bez Widoków/Without a view*, (red.) Ryłko P., Gdańsk 2016.

D'Allea A., *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2013.

Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków 2005.

Hirszfeld A., *Co rządzi obrazem? Powtórzenie w sztukach audiowizualnych*, Kraków 2015.

Laura Mulvey. *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, (red.) Kuc K., Thompson L., Kraków – Warszawa 2010.

Sontag S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012.

*Wartości lewicowe w polskiej kulturze XX wieku*, (red.) Szyszkowska M., Rossmanith A., Warszawa 2008.

### **Źródła internetowe:**

„*Fossils and Gardens*” w stolicy Belgii,

<https://culture.pl/pl/wydarzenie/fossils-and-gardens-w-stolicy-belgii>

„*Tęczy*” Julity Wójcik życie po życiu,

<https://magazynszum.pl/teczy-julity-wojcik-zycie-po-zyciu/>

*10 pytań do Tęczy*,

<https://culture.pl/pl/artykul/10-pytan-do-teczy>

*CSW przejęło prawa do tęczy. Jaki będzie jej los?*,

<https://tvnwarszawa.tvn24.pl/informacje,news,csw-przejelo-prawa-do-teczy-jaki-bedzie-jej-los,177094.html>

*Julita Wójcik – Wywiad z autorką tęczy na Placu Zbawiciela*,

<https://warszawa.naszemiasto.pl/julita-wojcik-wywiad-z-autorka-teczy-na-placu-zbawiciela/ar/c1-2067596>

*Julita Wójcik. Tęcza,*

<https://sztukapubliczna.pl/pl/tecza-julita-wojcik/czytaj/122>

*Krótką historią tęczy,* <https://culture.pl/pl/artykul/krotka-historia-teczy>

*Pikiety pod tęczą na Placu Zbawiciela w Warszawie,*

<http://www.radiomaryja.pl/informacje/pikiety-pod-tecza-na-placu-zbawiciela-w-warszawie/>

*Po pożarze tęczy. Policja: mamy podejrzanego, analizujemy nagrania,*

<https://kontakt24.tvn24.pl/po-pozarze-teczy-policja-mamy-podejrzanego-analizujemy-nagrania,105276.html>

*Pożegnanie z Tęczą. Autorka: Nie chciałam, by stała się pomnikiem,*

<http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,18601678,pozegnanie-z-tecza-autorka-nie-chcialam-by-stala-sie-pomnikiem.html>

*Przeminęło z Tęczą 2015,*

<https://culture.pl/pl/artykul/przeminelo-z-tecza-2015>

*Radna PiS przeciwko tęczy na placu Zbawiciela. "Zasłania kościół",*

[https://warszawa.onet.pl/radna-pis-przeciwko-teczy-na-placu-zbawiciela-zaslania-](https://warszawa.onet.pl/radna-pis-przeciwko-teczy-na-placu-zbawiciela-zaslania-kosciol/)

[koscioł/ghtzb?utm\\_source=pl.wikipedia.org\\_viasg\\_wiadomosci&utm\\_medium=referal&utm\\_campaign=leo\\_automatic&srcc=ucs&utm\\_v=2](https://warszawa.onet.pl/radna-pis-przeciwko-teczy-na-placu-zbawiciela-zaslania-kosciol/ghtzb?utm_source=pl.wikipedia.org_viasg_wiadomosci&utm_medium=referal&utm_campaign=leo_automatic&srcc=ucs&utm_v=2)

*Sztormy Roku 2012,*

[http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/14,35612,13489893,\\_RELACJA\\_\\_Sztormy\\_Roku\\_2012.html](http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/14,35612,13489893,_RELACJA__Sztormy_Roku_2012.html)

*Wokół biografii społecznej „Tęczy” Julity Wójcik,*

[https://u-jazdowski.pl/program/program-spoeczny/transformacje/wokol-biografii-spoecznej-teczy-julity-wojcik?tid=t\\_content](https://u-jazdowski.pl/program/program-spoeczny/transformacje/wokol-biografii-spoecznej-teczy-julity-wojcik?tid=t_content)

Agnieszka Wojtukiewicz

## **Moda w XXI wieku — sztuka czy biznes?**

### **1. Wprowadzenie**

Niniejsza praca porusza temat mody, a konkretnie jej roli w XXI wieku. Obecnie moda to bardzo szerokie zjawisko, ubrania można kupować zarówno u projektantów, jak i w najbliższym supermarkecie. Celem pracy jest próba odpowiedzi na pytanie zawarte w tytule — czym dzisiaj jest moda: sztuką czy biznesem? Aby przybliżyć tę kwestię, dokonałam analizy literatury związanej z branżą odzieżową w XXI wieku w Polsce i na świecie. Bardzo pomocne okazały się także relacje fotograficzne z pokazów mody.

Rozpoczynając pracę nad tekstem, postawiłam hipotezę badawczą, iż moda obecnie jest bliższa sztuce niż biznesowi. Wielcy projektanci poświęcają nieraz całe życie pracy nad kolejnymi kolekcjami, kreacje *haute couture* inspirują, zachwycają, intrygują, a pokazy mody zmieniają się w wyjątkowe spektakle. Za postawioną hipotezę przemawia także fakt, iż każdą część odzieży ktoś kiedyś musiał wymyślić, zaprojektować — założyłam, że jest to ktoś ze zmysłem artystycznym. Ponadto, ubrania można dowolnie ze sobą łączyć i zestawiać, a robienie tego w sposób umiętny może urastać nawet do rangi sztuki.

Pierwsza część pracy poświęcona jest modzie luksusowej i wybitnym projektantom, którzy tworzyli na początku XXI wieku. W szczególności skupiłam się na twórczości Alexandra McQueena, Driesa Van Notena, Martina Margieli, duetu Viktor&Rolf oraz Husseina

Chalayana. Druga część pracy to omówienie *fast fashion*, czyli mody łatwo dostępnej, gdzie trendy zmieniają się błyskawicznie. W trzeciej części koncentruję się na zjawisku, którego znaczenie stale rośnie, a mianowicie pojawieniu się ubrań na półkach w supermarketach. Ostatnia część to podsumowanie i wnioski płynące z referatu.

Przełom wieków wzbudzał w ludziach bardzo silne emocje. Tym razem nie rozpoczynał się tylko kolejny wiek, ale też nowe tysiąclecie. Jak będzie wyglądało? Jak zmieni się świat? Były już kolorowe lata 80. i minimalistyczne 90. W którą stronę dalej pójdzie moda? Czy coś w ogóle jest jeszcze modne? W 1968 roku na łamach „Harper’s Bazaar” przytoczono słowa znanego teoretyka komunikacji, Marshalla McLuhana: „Dziś nic nie jest niemodne, ponieważ wszystko jest modne. Każdy strój z każdej epoki, może dziś nosić każdy”.

Od opublikowania tej wypowiedzi minęło ponad pół wieku, a wciąż jest aktualna. Obecnie w modzie zatarły się granice między tym, co jest modne, a co nie; nie występują dominujące trendy, którym każdy musi się podporządkować. W kolekcjach wielkich projektantów, ale również w sieciowych sklepach, można znaleźć wszystko: od minispódniczki, przez midi, po spódnice przykrywające kostki; spodnie dowolnej długości – opięte, szerokie na całej długości, dzwony poszerzane u dołu lub mom jeans szerokie w biodrach; bluzki, koszule, koszulki, t-shirty, bluzy, swetry, żakiety, kurtki i wiele, wiele innych<sup>1</sup>. Ograniczeniami, jakim muszą być podporządkowane ubiory, są jedynie warunki klimatycznie oraz kształt ludzkiego ciała. Od czasów prehistorycznych istniało zaledwie pięć rodzajów ubiorów: jednoczęściowy zakładany przez głowę; powstający poprzez owinięcie

---

<sup>1</sup> Kozina I., *Historia mody. Od krynoliny do mini*, Warszawa 2017, s. 273.

ciała tkaniną; szyty otwarty, zakładany zazwyczaj na inne części garderoby; szyty zamknięty z długimi rękawami; dopasowany, noszony wokół kończyn. Pozostałe cechy odzieży, takie jak choćby kolor, faktura materiału, fason czy ozdoby, zależą od preferencji noszącego<sup>2</sup>.

## **2. Moda luksusowa. Wielcy projektanci**

W świecie *high fashion*, czyli mody luksusowej, prosto z wybiegów, lata 80. charakteryzowały się mnogością kolorów i intensywnych wzorów. Kolejna dekada przyniosła jednak znaczące zmiany. Zmęczeni neonowymi barwami projektanci szukali świeżości, czegoś innego w modzie, dlatego lata 90. zostały zdominowane przez minimalizm. Jego najbardziej wyrazistym przejawem jest wprowadzony przez Japończyków *total black look*, czyli stylizacja od stóp do głów w kolorze czarnym. W końcu jednak również minimalizm stał się męczący i ograniczający. Zaczęto wówczas szukać nowych form wyrazu<sup>3</sup>. Wiek XX w modzie kończy się na pokazie Alexandra McQueena, gdzie modelka Shalom Harlow jako umierający łąbędź malowana jest przez roboty z fabryki Fiata. Pokaz ten był doskonałym zwiastunem tego, co nadejdzie w *high fashion* XXI wieku<sup>4</sup>.

Alexander McQueen był artystą totalnym – nie tylko doskonałym krawcem i reżyserem niezapomnianych pokazów mody, ale również wizjonerem mody. Chciał i potrafił wywoływać silne emocje. Sam mówił o swoich pokazach: „Nie chcę urządzić cocktail party. Wolałbym, aby ludzie opuszczając mój pokaz wymiotowali. Preferuję ekstremalne

---

<sup>2</sup> Boucher F., *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Warszawa 2012, s. 15.

<sup>3</sup> *Moda wielka księga ubiorów i stylów*, opracowanie zbiorowe, Warszawa 2014, s. 410.

<sup>4</sup> Blackman C., *100 lat mody*, Warszawa 2013, s. 346.



reakcje”. W kreowaniu potrafił zainspirować się niemalże wszystkim: historią, naturą, polityką, emocjami, wszystkim, co wiązało się z niepewnością, niepokojem, szeroko pojętym „dziwactwem” i innością<sup>5</sup>. Chętnie wykorzystywał skórę i pióra, inspirowały go ptaki<sup>6</sup>. Używał wzorów zaczerpniętych z flory i fauny: gadzie i rybie skóry, skrzydła motyli, imitacje roślin oraz naturalnych kolorów – zieleni, czerni, bieli, błękitu, brązu<sup>7</sup>. Jednocześnie jego styl pozostał bardzo mroczny, krytycy zarzucali mu nieraz pochwałę agresji i brzydoty. Projektował liczne fraki, kostiumy, kombinezony, bardzo lubił też tartan. Jego prace były bardzo ekspresyjne i teatralne<sup>8</sup>. Ostatni pokaz McQueen, *Plato’s Atlantis*, przedstawiał wizję przyszłości, gdzie ludzkość musi mierzyć się z rzeczywistością po katastrofie ekologicznej. Modelki były ubrane w futurystyczne sukienki i chodziły w butach „Armadillo” o niebotycznie wysokich, 30-centymetrowych obcasach. Zgodnie z wizją projektanta, takie obuwie miało służyć człowiekowi w świecie, gdzie poziom wód gwałtownie wzrósł wskutek topnienia lodowców<sup>9</sup>. Po przedwczesnej śmierci artysty w 2010 roku, dom mody przejęła Sarah Burton. Projektantka słynie z wykorzystywania bogatych struktur i powierzchni. Tworzy jednocześnie dzieła bardzo alegoryczne<sup>10</sup>.

XXI wiek dał projektantom nie tylko nowe metody konstrukcji ubioru, ale też zupełnie odmienne tkaniny. Jednym z projektantów, który tworzy kreacje praktyczne i romantyczne, jest Dries Van Noten. Bardziej

---

<sup>5</sup> Bolton A., *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Nowy Jork 2012 s. 12.

<sup>6</sup> *Moda wielka księga ubiorów i stylów*, opracowanie zbiorowe, Warszawa 2014, s. 419.

<sup>7</sup> Blackman C., *100 lat mody*, Warszawa 2013, s. 333.

<sup>8</sup> Kozina I., *Historia mody. Od krynoliny do mini*, Warszawa 2017, s. 402-407.

<sup>9</sup> Wójciak M., *Kobiety, które budzą niepokój – kategoria fantastyki w działaniach kreatywnych Alexandra McQueena* [w:] Olkusz K., Maj K. M. (red.), *Perspektywy ponowoczesności. Tom V: Narracje fantastyczne*, Kraków 2017, s. 179.

<sup>10</sup> Blackman C., *100 lat mody*, Warszawa 2013, s. 516-517.

niż na krojach, koncentruje się na wzorach; tworzy proste, lekko dopasowane stroje, za to bogato zdobione<sup>11</sup>. Charakterystyczne są dla niego zestawienia etnicznych wzorów: hafty, jedwabie farbowane metodą ikat, afrykańskie i azjatyckie batik, brokaty chińskie. Van Noten stawia także na delikatne, subtelne przejścia między wzorami i kolorami, najczęściej używa do tego złota lub panterki<sup>12</sup>.

Do czołówki dekonstruktywistów w modzie, których aktywność twórcza przypadła na początek XXI wieku, należy Martin Margiela. To jeden z najbardziej tajemniczych i enigmatycznych twórców. Pokazy Maison Martin Margiela zazwyczaj odbywały się w niekonwencjonalnych przestrzeniach, na przykład opuszczonych magazynach, dodatkowo wypełnionych teatralną scenografią. Przypominały raczej performance niż typowy pokaz mody. Margiela nie był również zwolennikiem medialnego szumu – unikał rozgłosu, bardzo troszczył się o anonimowość swojego zespołu, a na modelki wybierał kobiety nieznane w świecie mody, dodatkowo zasłaniając im twarze maskami, woalkami lub paskami materiału<sup>13</sup>. Stawiał na konceptualne krawiectwo haute-couture, w którym trudno, a tak naprawdę nawet nie powinno się, szukać głębszych treści i wartości. Margiela przekraczał granice krawieckich wzorów — często projekt twórczy zaczynał od stworzenia klasycznej, standardowej, może wręcz banalnej, kreacji, po czym zamieniał ją w coś zupełnie nowego i nieoczywistego<sup>14</sup>. Jego projekty nie są przeznaczone do noszenia na co dzień, są raczej działaniami

---

<sup>11</sup> *Moda wielka księga ubiorów i stylów*, opracowanie zbiorowe, Warszawa 2014, s. 411.

<sup>12</sup> Blackman C., *100 lat mody*, Warszawa 2013, s. 331.

<sup>13</sup> Dritsopoulou O., *Conceptual Parallels in Fashion Design Practices: A comparison of Martin Margiela and John Galliano*, „The Journal of Dress History” 2017, Volume 1, Issue 2, s. 15.

<sup>14</sup> *Moda wielka księga ubiorów i stylów*, opracowanie zbiorowe, Warszawa 2014, s. 411.

sztuki o mistrzowskich krojach. Do najbardziej rozpoznawalnych kreacji Margieli należą top z zamków błyskawicznych oraz top z rękawiczek z koźlęcej skóry, gdzie silnie zaznaczony jest wątek ekologiczny, czyli ponowne wykorzystanie materiału<sup>15</sup>. W 2014 roku Martin Margiela opuścił Maison Margiela, a nowym dyrektorem kreatywnym został John Galliano<sup>16</sup>.

Sztuką konceptualną zajmuje się również holenderski duet projektantów Viktor&Rolf. Ich kreacje i pokazy mody są tak naprawdę performance'ami, które szokują i stawiają pytanie o granice mody. Sami mówią, że inspiracją może być wszystko: od wybuchu bomby atomowej do czarnych dziur. Tworzą dzieła surrealistyczne, awangardowe, oderwane od rzeczywistości<sup>17</sup>. Doskonałym przykładem ich szerokiego spojrzenia na modę jako zderzenie różnych dziedzin sztuki jest pokaz z 2002 roku. Modelki miały na sobie czarne suknie z niebieskimi panelami, zastosowanymi jako *blue screen*, na którym wyświetlano obrazy płynących po niebie chmur czy zatłoczonych ulic Nowego Jorku<sup>18</sup>. Wśród najśłynniejszych pokazów V&R można wymienić również ten z sezonu 2007/2008, gdzie każda sukienka była tak naprawdę oddzielnym pokazem mody z własnym nagłośnieniem, oświetleniem i rusztowaniem<sup>19</sup>.

Projektantem, który wprowadza do mody zupełnie nowe materiały, fascynuje się formą oraz wykorzystuje zupełnie nowe

---

<sup>15</sup> Blackman C., *100 lat mody*, Warszawa 2013 s. 341-342.

<sup>16</sup> Dritsopoulou O., *Conceptual Parallels in Fashion Design Practices: A comparison of Martin Margiela and John Galliano* „The Journal of Dress History” 2017, Volume 1, Issue 2, s. 14.

<sup>17</sup> Blackman C., *100 lat mody*, Warszawa 2013, s. 346-347.

<sup>18</sup> Uhlirova M., *100 years of the Fashion Film: Frameworks and Histories*, „Fashion Theory” 2013, Volume 17, Issue 2, s. 147-148.

<sup>19</sup> Blackman C., *100 lat mody*, Warszawa 2013, s. 346-347.

technologie, jest Hussein Chalayan. Zasłynął przede wszystkim połączeniem mody i meblarstwa. Kultową stała się jego spódnica, która po złożeniu staje się stolikiem do kawy<sup>20</sup>. Inne jego kreacje można wykorzystywać na przykład jako fotele lub złożyć w kształt koperty i wysłać pocztą<sup>21</sup>. Obecnie w swoich projektach spod znaku *techno-fashion* wykorzystuje elektronikę, inteligentne materiały, mikroprocesory czy oświetlenie LED. Jego ubrania nigdy nie są produkowane i noszone na masową skalę, pozostają raczej w obszarze sztuki oraz *performance'u*, stanowiąc wyraz intelektualnego podejścia Chalayana do mody<sup>22</sup>.

### **3. *Fast fashion***

#### **3.1. Rynek *fast fashion* na świecie i w Polsce**

Globalny rynek odzieżowy obecnie zdominowany jest przez *fast fashion* – zjawisko, charakteryzujące się błyskawiczną zmianą trendów, wymagające od największych graczy ogromnej elastyczności. Podczas gdy najwięksi projektanci tworzą kilka kolekcji rocznie, popularne sieci sklepów odzieżowych oferują nawet kilkanaście kolekcji rocznie. Dzięki globalizacji trendów te same stroje są dziś noszone w Singapurze, Nowym Jorku i Paryżu. Sprzedaż ubrań to biznes wart miliardy dolarów, a światem mody rządzą prawa podaży i popytu<sup>23</sup>.

*Fast fashion* dzieli się na dwa nurty. Według pierwszego z nich produkowane są bardziej „konserwatywne”, standardowe ubrania, nie na

---

<sup>20</sup> Fogg M., *Historia mody*, Warszawa 2016, s. 504-505.

<sup>21</sup> Blackman C., *100 lat mody*, Warszawa 2013, s. 342.

<sup>22</sup> Toussaint L., Smelik A., *Material Memory in Hussein Chalayan's Techno-Fashion* [w:] Muntean L., Plate L., Smelik A. (red.), *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, 2017, s. 89-90.

<sup>23</sup> Bhardwaj V., Fairhurst A., *Fast fashion: response to changes in the fashion industry*, „The International Review of Retail, Distribution and Consumer Research” 2010, Vol. 20, No. 1, s. 165-166.

masową skalę, ale raczej w krótszych, limitowanych seriach. Dzięki takiej strategii, producent może lepiej reagować na zmieniający się popyt. W tym celu, wielkie marki, takie jak Zara czy H&M, stale monitorują stany magazynowe. Aby szybciej odpowiadać na zapotrzebowanie na daną część odzieży, szwalnie i fabryki są często przenoszone do Europy lub północnej Afryki. Mimo że koszt produkcji ubrań w Azji jest znacznie mniejszy, to jednak kluczową rolę odgrywa tu czas dostarczenia produktów na sklepowe półki. Druga strategia *fast fashion* to tworzenie bardziej ekstrawaganckich, wyjątkowo modnych i wpisujących się w bieżące trendy ubrań. Często takie projekty wymagają od producentów bardziej zaawansowanych technologicznie designów. W rozpoznawaniu potrzeb klientów w zakresie takich ubiorów pomocni są *trend-spotterzy*, którzy poszukują najnowszych trendów na pokazach mody i ulicach wielkich miast<sup>24</sup>.

Obie strategie produkcji mają silny wpływ na decyzje konsumentów. W branży modowej powszechnym problemem jest łatwość odkładania zakupu w czasie. Klienci wolą poczekać na wyprzedaż, by zakupić produkt w niższej cenie. To oczywiście negatywnie wpływa na zyski producenta. Powyższe strategie produkcyjne sprawiają jednak, że konsument jest bardziej zmobilizowany, by dokonać wcześniejszego zakupu. Przy stosowaniu pierwszej strategii, czyli elastycznego reagowania na popyt, klient obawia się, że podczas wyprzedaży dana rzecz będzie już niedostępna, w związku z czym decyduje się, by dokonać zakupu od razu. W przypadku drugiej strategii, gdzie produkowane ubrania są ultramodne w danym momencie, liczy się właśnie ich wartość

---

<sup>24</sup> Cachon G. P., Swinney R., *The Value of Fast Fashion: Quick Response, Enhanced Design, and Strategic Consumer Behavior*, „Management Science” 2011, nr 57 (4), s. 778-779.

w tej konkretnej chwili — gdy odpowiadają bieżącym trendom. Mają one wówczas znacznie wyższą wartość dla konsumenta, który chce mieć je dostępne możliwie szybko. W chwili wyprzedaży będzie je cenił już znacznie mniej<sup>25</sup>.

Na rynku odzieżowym działa kilku wielkich graczy, a ich pozycja w świecie mody jest absolutnie dominująca. Największą firmą odzieżową jest Inditex, założony przez Hiszpana, Amancio Orteę, należącego do grona najbogatszych ludzi na świecie. Do niego należą sieci sklepów takie jak Zara, Bershka, Pull&Bear, Stradivarius, bardziej luksusowe Massimo Dutti oraz Uterque czy Zara Home z wyposażeniem domu. Inditex zatrudnia prawie 175 tys. osób i działa na 202 rynkach, sprzedając swoje produkty w 7,5 tys. sklepów<sup>26</sup>. Wśród największych koncernów odzieżowych drugie miejsce zajmuje szwedzki Hennes & Mauritz, działający na 72 rynkach i zrzeszający między innymi marki takie jak H&M, COS, & Other Stories oraz H&M Home. W firmie zatrudnionych jest niemal 180 tys. pracowników, a na całym świecie funkcjonuje około 5 tys. sklepów<sup>27</sup>.

W Polsce branża modowa również jest znaczącym biznesem. Według danych Głównego Urzędu Statystycznego, w 2016 roku w Polsce w branży odzieżowej i tekstylnej zatrudnionych było 116 tys. osób<sup>28</sup>. Największą firmą odzieżową działającą w Europie Środkowo-Wschodniej jest polska LPP, która od lat konsekwentnie buduje swoją pozycję. Obecnie marki LPP są obecne na ponad dwudziestu rynkach na świecie, a przychody przedsiębiorstwa w 2018 roku przekroczyły już 8 miliardów

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 780.

<sup>26</sup> <https://www.inditex.com/en/about-us/who-we-are> [dostęp: 30.07.2019 r.].

<sup>27</sup> <https://hmgroupp.com/about-us/h-m-group-at-a-glance.html> [dostęp: 30.07.2019 r.].

<sup>28</sup> <http://fashionbusiness.pl/branza-w-liczbach/> [dostęp: 30.07.2019 r.].

złoty. Ponadto, firma stworzyła 25 tys. miejsc pracy. Właściciele ponad 2 tys. sklepów takich sieci jak Reserved, Mohito, House, Cropp i Sinsay znajdują się w gronie najbogatszych Polaków według magazynu Forbes. Co ciekawe, firma wciąż utrzymuje charakter rodzinny, a właścicielom bardzo zależy na tym, by zachować tożsamość LPP jako polskiej firmy<sup>29</sup>.

### **3.2. Konsekwencje *fast fashion* dla środowiska**

Ciągły wzrost liczby produkowanych ubrań może mieć niebezpieczne skutki. Raport firmy doradczej McKinsey zatytułowany *Style that's sustainable: A new fast-fashion formula* z końca 2016 roku podaje, że od 2000 do 2014 roku produkcja ubrań się podwoiła, a ludzie kupują o 60% więcej ubrań. Również w 2014 produkcja ubrań po raz pierwszy w historii przekroczyła 100 miliardów sztuk rocznie. Daje to około 14 sztuk ubrań rocznie na każdego mieszkańca Ziemi. Przyczyną takiej zmiany są drastycznie obniżające się koszty produkcji, usprawnienie procesu wytwarzania produktów oraz optymalizacja dystrybucji. W obliczu zdecydowanie skróconego czasu produkcji, Zara przygotowuje 24 kolekcje ubrań rocznie, a H&M 12 do 16.

Od początku XXI wieku koszty ubrań w stosunku do innych dóbr znacząco spadły, co sprawiło, że konsumenci chętniej wydają pieniądze na odzież. Co za tym idzie, kupujący mogą nie tylko szybko wypełnić swoją garderobę, ale również błyskawicznie są w stanie ją wymienić. Niektóre badania wskazują, że konsumenci traktują najtańsze ubrania niemalże jak jednorazowe i wyrzucają je po 7-8 założeniach. Badania wskazują, że w każdej sekundzie na świecie wyrzuca się ponad 2,5 tony ubrań. Patrząc szerzej, w skali roku są to prawie 83 miliony ton. Branża

---

<sup>29</sup> <https://www.lppsa.com/o-nas> [dostęp: 30.07.2019 r.].

mody charakteryzuje się również stosunkowo niskim zaawansowaniem technologicznym oraz dużą fragmentacją produkcji, co skutkuje poważnymi konsekwencjami dla środowiska: do wyprodukowania jednej bawełnianej koszulki z krótkim rękawem zużywa się tyle wody, ile jest potrzebne człowiekowi na 2,5 roku życia. Ponadto, w procesie produkcji wykorzystuje się wiele szkodliwych związków chemicznych, a do atmosfery emitowane są gazy cieplarniane. Co jakiś czas głośno jest także o warunkach, w jakich pracują ludzie przy produkcji ubrań. Przeciętne miesięczne wynagrodzenie pracownika w Bangladeszu to niecałe 100 dolarów. To właśnie tam, ale również w Indiach, Turcji, Chinach, Brazylii, Argentynie, Wietnamie i wielu innych krajach, do pracy zmuszane są dzieci. Niestety, sytuacja od lat pozostaje niezmienna, a nad zrównoważonym rozwojem górę bierze zysk<sup>3031</sup>.

#### **4. Moda z supermarketu**

Mniej więcej od początku XXI wieku rośnie znaczenie supermarketów w Polsce. Biedronka i Netto pojawiły się w naszym kraju w 1995 roku, kolejnymi dyskontami, powstałymi już po roku 2000, były Kaufland i Lidl. Obecnie w Polsce działa prawie 3000 Biedronek, prawie 700 sklepów Lidl, Kauflandów ponad 200, a Netto około 400. Naturalną konsekwencją takiej sytuacji jest rosnący wpływ tych sklepów również na rynek odzieżowy. Miejsca, które początkowo kojarzyły się z odzieżą niskiej jakości, gdzie konsumenci kupowali jedynie skarpetki czy

---

<sup>30</sup> Remy N., Speelman E., Swartz S., *Style that's sustainable: A new fast-fashion formula*, <https://www.mckinsey.com/business-functions/sustainability/our-insights/style-thats-sustainable-a-new-fast-fashion-formula> [dostęp: 30.07.2019 r.].

<sup>31</sup> Reichart E., Drew D., *By the Numbers: The Economic, Social and Environmental Impacts of „Fast Fashion”*, <https://www.wri.org/blog/2019/01/numbers-economic-social-and-environmental-impacts-fast-fashion> [dostęp: 30.07.2019 r.].



podstawowe artykuły odzieżowe, najczęściej dla dzieci, nagle zmieniły się w znakomite miejsca na kupowanie produktów „przy okazji”. Oprócz modnej odzieży klienci mogą się zaopatrzyć w akcesoria, takie jak biżuteria, torebki, nakrycia głowy czy buty, których asortyment jest bardzo szeroki. W Polsce do tej pory podobny model rozwijają Carrefour, Auchan, Lidl, który w swojej ofercie ma głównie odzież sportową oraz casualową, dzienną oraz Tesco z ich autorską marką F&F, która oferuje ubrania w cenach i jakości podobnych do tych z tak zwanych „sieciowek”. Aspiruje do wyjścia poza utrwalony model marki z supermarketu. W Wielkiej Brytanii sieci supermarketów działających na takich zasadach jest już więcej<sup>32</sup>.

Dla branży modowej niewątpliwie problemem może okazać się sprowadzanie mody przez supermarkety do funkcji generatora pieniędzy. Wejście gigantycznych sieci marketów wielobranżowych na rynek odzieżowy spowodowało znaczny wzrost konkurencji i znacząco wpłynęło na utrwalone nawyki konsumenta. Kupowanie w supermarkecie jest szczególnie kuszące dla osób, którym zależy na oszczędności czasu<sup>33</sup>. Z drugiej strony, tym, co charakterystyczne dla mody XXI wieku to wzrost liczby osób, szczególnie reprezentantów tzw. *street fashion*, które chętnie miksują odzież marek powszechnie uważanych za droższe, bardziej prestiżowe z łatwo dostępnymi, tanimi ubraniami z supermarketów oraz dodatkami vintage. Trend na łączenie odzieży z zupełnie innych półek cenowych szybko zauważyła niemiecka sieć sklepów. 2 lata temu Lidl stworzył projekt #LIDLFASHIONWEEK,

---

<sup>32</sup> Hines T., Bruce M., *Fashion marketing. Contemporary issues*, Amsterdam 2007, s. 22.

<sup>33</sup> Bruce M., Daly L., *Buyer behaviour for fast fashion*, „Journal of Fashion Marketing and Management: An International Journal” 2006, Vol. 10 Issue: 3, s. 329-330.

gdzie słynna modelka, próbująca swoich sił w projektowaniu Heidi Klum odpowiadała za stworzenie całej kolekcji sygnowanej jej nazwiskiem. Ponadto, w Lidlach w całej Polsce, a ostatnio również w prężnie rozwijanym sklepie online, regularnie pojawiają się produkty z asortymentu marek uznawanych za premium. Szerokim echem przed paroma laty odbiły się długie kolejki i ludzie kłócący się pod sklepami o torebki Wittchen, a w ostatnim czasie ludzi poszukujących cenowych okazji zelektryzowała informacja o sprzedawanych w Lidlu online torebkach Michaela Korsaa. Niemiecki gigant to nie jedyny przykład takiej współpracy. Torebki polskiego projektanta, Macieja Zienia, były dostępne w Biedronkach. Ceny takiej kolekcji znacząco różniły się od oferowanych w klasycznej kolekcji Zienia. Podczas gdy za kopertówkę sygnowaną nazwiskiem projektanta z jego oficjalnego sklepu trzeba zapłacić co najmniej 750 złotych, w Biedronkach torebki opatrzone charakterystycznym logo dostępne były już za 170 zł. Dla drogerii Rossmann kolekcję zarówno ubrań, jak i akcesoriów stworzyła Gosia Baczyńska – królowa mrocznego, chwilami barokowego, pełnego przepychu stylu oraz jedyna Polka, której kreacje były pokazywane na paryskim tygodniu mody. Taka współpraca pozwala na zakup produktów luksusowych w niższej cenie również osobom z mniejszych miejscowości, które nie mają dostępu do sklepów projektantów. Kupowanie w supermarketach przestało być powodem do stygmatyzacji. Moda przyzwyczała nas do szukania okazji cenowych i wyprzedazy – bez względu na to, czy odbywają się w sklepie firmowym, czy w dyskoncie.

## 5. Zakończenie

Analiza materiałów związanych z modą w XXI wieku nie przynosi łatwej odpowiedzi na to, czy modzie obecnie bliżej do sztuki, czy biznesu. W pierwszej części pracy przedstawiam dokonania kilkorga z najbardziej wpływowych projektantów nowego tysiąclecia. Twórcy wyjątkowych kreacji korzystają z wielu sztuk: konstrukcje przypominają współczesne rzeźby lub dokonania z dziedziny architektury, materiały wykonane są z kunsztem godnym dzieł malarskich, a pokazy mody stają się połączeniem muzyki, teatru, filmu i performance'u. Kreatorzy mody coraz częściej korzystają również z osiągnięć techniki – czy to w celu stworzenia wyjątkowej tkaniny, czy wbudowania zaawansowanych systemów elektronicznych zmieniających ubranie niemalże w komputer. W drugiej części pracy koncentruję się na modzie powszechnie dostępnej w sklepach odzieżowych. Wielkie sieci z jednej strony tworzą zaawansowane technologicznie, ciekawe i wpisujące się w trendy ubrania, z drugiej jednak są silnie wpisane w środowisko ekonomiczne, tworzą wiele miejsc pracy, a w produkcji muszą kierować się prawami podaży i popytu. Trzecia część pracy poświęcona jest modzie z supermarketu, o której można powiedzieć, że wciąż jeszcze szuka swojego miejsca na rynku – z jednej strony aspiruje do czegoś więcej niż najprostsze artykuły odzieżowe, a z drugiej wciąż nabywane tam produkty często są niejako dodatkiem do zakupów spożywczych czy przemysłowych, gdzie trudno o atmosferę obcowania ze sztuką.

Trudno stwierdzić, by powyższa analiza jednoznacznie potwierdzała przyjętą na początku hipotezę. W zasadzie niemożliwym jest funkcjonowanie branży modowej w oderwaniu od warunków ekonomicznych, a kolejne kolekcje często obliczone są na przyniesienie

konkretnego zysku finansowego. Moda balansuje pomiędzy sztuką a biznesem, przy czym na co dzień zdecydowanie częściej obcujemy z jej mniej artystycznym obliczem.

Myślę, że w przyszłości coraz większe znaczenie będą odgrywały względy ekologiczne. Już teraz prowadzone są akcje zachęcające do rezygnowania z zakupu lub kiermasze wymiany ubrań. Mam nadzieję, że nadejdzie chwila, gdy dla ludzi ważniejsza będzie jakość, a nie liczba posiadanych sztuk odzieży. Wiąże się to też z trybem życia – być może kiedyś będziemy mieć więcej czasu, by doceniać piękno i funkcjonalność codziennych ubrań, z których korzystamy.

## **Bibliografia**

### **Literatura:**

Bhardwaj V., Fairhurst A., *Fast fashion: response to changes in the fashion industry*, „The International Review of Retail, Distribution and Consumer Research” 2010, Vol. 20, No. 1.

Blackman C., *100 lat mody*, Warszawa 2013.

Bolton A., *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Nowy Jork 2012.

Boucher F., *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Warszawa 2012.

Bruce M., Daly L., *Buyer behaviour for fast fashion*, „Journal of Fashion Marketing and Management: An International Journal” 2006, Vol. 10 Issue: 3.

Cachon G. P., Swinney R., *The Value of Fast Fashion: Quick Response, Enhanced Design, and Strategic Consumer Behavior*, „Management Science” 2011, 57 (4).

Dritsopoulou O., *Conceptual Parallels in Fashion Design Practices: A comparison of Martin Margiela and John Galliano*, „The Journal of Dress History” 2017, Volume 1, Issue 2.

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

Hines T., Bruce M., *Fashion marketing. Contemporary issues*, Amsterdam 2007.

Kozina I., *Historia mody. Od krynoliny do mini*, Warszawa 2017.

*Moda wielka księga ubiorów i stylów*, opracowanie zbiorowe, Warszawa 2014.

Muntean L., Plate L., Smelik A., *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, 2017.

Uhlirova M., *100 years of the Fashion Film: Frameworks and Histories*, "Fashion Theory", Volume 17, Issue 2, 2013.

**Źródła internetowe:**

<http://fashionbusiness.pl/branza-w-liczbach/> [dostęp online: 30.07.2019 r.].

<https://hmgroupp.com/about-us/h-m-group-at-a-glance.html> [dostęp online: 30.07.2019 r.].

<https://www.inditex.com/en/about-us/who-we-are> [dostęp online: 30.07.2019 r.].

<https://www.lppsa.com/o-nas> [dostęp online: 30.07.2019 r.].

<https://www.mckinsey.com/business-functions/sustainability/our-insights/style-thats-sustainable-a-new-fast-fashion-formula> [dostęp online: 30.07.2019 r.].

Olkusz K., Maj K. M., *Perspektywy ponowoczesności. Tom V: Narracje fantastyczne* Kraków 2017.

Reichart E., Drew D., *By the Numbers: The Economic, Social and Environmental Impacts of „Fast Fashion”*, <https://www.wri.org/blog/2019/01/numbers-economic-social-and-environmental-impacts-fast-fashion> [dostęp online: 30.07.2019 r.].

Reichart E., Drew D., *By the Numbers: The Economic, Social and Environmental Impacts of „Fast Fashion”*, <https://www.wri.org/blog/2019/01/numbers-economic-social-and-environmental-impacts-fast-fashion> [dostęp online: 30.07.2019 r.].

Remy N., Speelman E., Swartz S., *Style that's sustainable: A new fast-fashion formula*, <https://www.mckinsey.com/business-functions/sustainability/our-insights/style-thats-sustainable-a-new-fast-fashion-formula> [dostęp online: 30.07.2019 r.].

Marta Pryka, Joanna Frydel

## **Norwegia po 22 lipca 2011 r.**

### **1. Wstęp**

22 lipca 2011 roku przed budynkiem parlamentu w stolicy Norwegii, Oslo, oraz na oddalonej o około 30 kilometrów od miasta wyspie Utøya terrorysta Anders Behring Breivik przeprowadził zamach, w wyniku którego śmierć poniosło łącznie 77 osób, a ponad 319 zostało rannych<sup>1</sup>. Celem niniejszej pracy jest zbadanie motywów postępowania zamachowca poprzez analizę wydarzeń z poszczególnych etapów jego życia i scharakteryzowanie jego ideologii, a także przedstawienie sytuacji w Norwegii po zamachu i przybliżenie reakcji społeczeństwa na te wydarzenia.

### **2. Życiorys Breivika i jego relacje z rodziną**

W celu zbadania motywów Breivika należy podjąć próbę analizy jego osobowości. W tym obszarze szczególnie interesujące są dwa źródła informacji. Po pierwsze, są to wywiady z przyjaciółmi Andersa oraz z osobami, które znały rodzinę Breivika w okresie jego dzieciństwa, natomiast po drugie są to, informacje przekazane w aktach sprawy przez instytucję psychiatryczną, która obserwowała i oceniała rodzinę, gdy Anders miał cztery lata. Anders Breivik urodził się 13 lutego 1979 roku

---

<sup>1</sup> 32 skadde til Oslo universitetssykehus, <http://web.archive.org/web/20111223090336/http://www.oslo-universitetssykehus.no:80/aktuelt/nyheter/Sider/27-skadde.aspx> [dostęp online: 22.07.2019]

w Oslo, w niezwykle skonfliktowanej rodzinie. Jego matka, asystentka pielęgniarki i ojciec, magister zarządzania biznesem, zatrudniony jako dyplomata, pozostawali w konfliktowej relacji. Obydwoje mieli dzieci z poprzednich związków. Ojciec Breivika pracował w Londynie, gdzie razem z rodziną zamieszkiwał. Po krótkim, ale burzliwym okresie małżeństwa, rodzice Breivika rozwiedli się. Anders miał wtedy 18 miesięcy. Po rozwodzie rodziców Anders zamieszkał ze swoją matką i przyrodnią siostrą w Norwegii, rzadko spotykając się z ojcem. Według przyjaciół rodziny, matka Andersa postrzegała swojego byłego męża jako „potwora”, podczas gdy on wypowiadał się o niej jako o „szalonej i niemożliwej do rozmowy.”<sup>2</sup>

Kiedy Anders miał dwa lata, jego matka zwróciła się do państwa z prośbą o udzielenie pomocy. Była wyczerpana fizycznie i psychicznie, gdyż Anders stał się bardzo wymagającym dzieckiem. Bliscy znajomi rodziny byli świadkami ich trudnej, pełnej gwałtownych konfliktów relacji. Matka Andersa miała niestabilne i niekonsekwentne podejście do małego chłopca – w jednej chwili wpadała we wściekłość, traktując Andersa tak, jakby był „kontynuacją” związku ze znenawidzonym ojcem, a następnie zwracała się do niego pieszczotliwie i łagodnie. Kobieta ponownie szukała pomocy, gdy chłopiec miał cztery lata, w konsekwencji czego skierowano ją na dziecięcy oddział psychiatryczny. Rodzina została tam przyjęta na około trzy tygodnie na obserwację. Zespół ośmiu osób, składający się m. in. z psychologa i głównego psychiatry, obserwował przez ten czas rodzinę, dostarczając tym samym opinii zarówno na temat Andersa, jak i jego matki, a także na temat interakcji pomiędzy nimi. Zbadań tych wyniknęło, że matka

---

<sup>2</sup> Seierstad Å., *En av oss. En fortelling om Norge*, Oslo 2013.



rozważała aborcję chłopca, ale nie była do końca przekonana co do słuszności swojej decyzji. Już podczas ciąży kobieta postrzegła swoje dziecko jako trudne i wymagające, kiedy to poczuła, że dziecko „kopie”. Zespół obserwacyjny opisał matkę jako niestabilną emocjonalnie. Kobieta naprzemiennie przyciągała swojego małego synka do siebie, a następnie agresywnie go odpychała. Z opinii kliniki wynika, że relacja matki z synem charakteryzowała się „podwójną komunikacją”. Ich związek opisywano jako „seksualizujący i narzucający prymitywne, agresywne i seksualne fantazje, wszystko, co kobieta postrzega jako niebezpieczne i agresywne u mężczyzn.”<sup>3</sup>

Po rozwodzie rodziców Anders spał z matką w jednym łóżku. Kobieta podejmowała próby, by przełamać ten nawyk, ale mimo tego granice między matką a synem pozostały niejasne. Według raportów policyjnych Anders – w ramach żartu – dał swojej matce wibrator, po zakończeniu jej związku z partnerem w 2004 r. Jest to fakt, który niewątpliwie domaga się wyjaśnienia. Podczas oceny psychiatrycznej matka Andersa została uznana za psychicznie słabą i unikającą odpowiedzialności – wszystko, jej zdaniem, było z wynikiem działań innych ludzi. Zdiagnozowano u niej pograniczne zaburzenie osobowości (tzw. osobowość borderline).

Psycholog oceniający czteroletniego Andersa, częściowo dzięki metodzie terapii poprzez zabawę, stwierdził: „Anders stał się nieco niespokojnym, pasywnym dzieckiem chroniącym się przed kontaktem, jednak z maniacką obroną i niespokojną aktywnością.”<sup>4</sup> Anders nie był w stanie bawić się i został scharakteryzowany jako *pedantyczny*

---

<sup>3</sup> Borchgrevink, A. S., *En norsk tragedie: Anders Behring Breivik og veiene til Utøya*, Oslo 2012, s. 341.

<sup>4</sup> Breivik, A. B. 2083 – *A European declaration of independence*, 2011, s. 42.

i *niezwykle uporządkowany*. Mimo niekwestionowanych umiejętności językowych i dużego zasobu słów brakowało mu zdolności do wyrażania emocji. Zaobserwowano „całkowity brak spontaniczności, odczuwania radości i przyjemności”. Z raportu kliniki psychiatrycznej wynika, że zalecało się umieszczenie Andersa w rodzinie zastępczej. Po zapoznaniu się z raportem ojciec Andersa zażądał prawa do opieki nad nim. Matka Andersa odmówiła, więc sprawa znalazła swoją kontynuację w sądzie i rozstrzygnięta została na korzyść kobiety. Po zapadnięciu wyroku Anders jedynie okazjonalnie odwiedzał swojego ojca i jego nową partnerkę, a po ukończeniu 15 roku życia nie miał już kontaktu z ojcem, bowiem ojca zastępował chłopcu w dużej mierze nowy partner matki.

### **3. Okres dojrzewania Andersa**

Anders Breivik dorastał w czasach wielkich przemian kulturowych i społecznych – Oslo stopniowo stawało się wówczas wielokulturowym miastem. W latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku po raz pierwszy uruchomiono metro – między wschodnią i zachodnią częścią miasta, co ułatwiło transport między poszczególnymi regionami. Był okres przybywania gangów imigrantów ze wschodu w celu obrabowania dzieci białej rasy, którym zabierano pieniądze, drogie kurtki itp. 13-letni Anders zaczął identyfikować się z hip-hopowym środowiskiem wschodniego Oslo, rozmawiającym w swoim specyficznym slangu. Zaprzyjaźnił się z imigrantem z Pakistanu należącym do jednego z gangów, który poniekąd służył Andersowi jako ochroniarz. W tym czasie Anders zaczął „szufladkować” osoby z jego otoczenia, jednocześnie starając się zostać najsilniejszym i najbardziej nieustraszoną członkiem gangu. Podpisywał się pod pseudonimem

„Morg” (nazwa zaczerpnięta od postaci z kreskówki znanej jako kat z dwugłowym toporem używanym do egzekucji własnych ludzi). Morg był pierwszym z „podwójnych” wersji Andersa – później podczas gry w gry komputerowe stworzył różne fikcyjne postacie, między innymi Justiciary Knight Andrew Berwick – awatar, będący pierwowzorem późniejszego zamachowcy z Utøya.

W sporządzonych z kolegami ze szkoły Andersa wywiadach<sup>5</sup>, uderza fakt, że chłopak nigdy nie zdołał w pełni zintegrować się z żadną grupą. Mimo deklarowanej przynależności do gangu, prędzej czy później zaczął się stopniowo izolować. Z relacji osób z jego otoczenia wynika, że poczynił intensywne wysiłki, aby zostać członkiem hip-hopowego gangu. Mimo pragnienia bycia liderem gangu, nie pełnił w istocie znaczącej funkcji w tej społeczności.

W 1999 r. został członkiem prawicowej Partii Postępu, jednak również w tamtym środowisku pozostawał „outsiderem”, odbieranym przez wielu jako „dziwak”. Breivik podobnie zachowywał się w sferze uczuciowej – niechętnie wchodził w relacje. Przez krótki okres czasu spotykał się z dziewczyną z Białorusi. Jego matka była zachwycona, że w końcu znalazł dziewczynę. Jednak ku rozczarowaniu matki, była to krótkotrwała znajomość. Niektórzy znajomi Andersa byli przekonani, że ten ukrywa przed nimi fakt pozostawania w homoseksualnym związku. Wskazywało na to wiele czynników takich jak jego kobiecy wygląd, elegancki styl i makijaż. Zaobserwowano również, że odwiedzał gejowskie bary. Na pytania o orientację reagował jednak bardzo agresywnie – wolałby być identyfikowany z mężczyzną odwiedzającym domy publiczne niż z osobą o orientacji homoseksualnej.

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 45-55.

#### 4. Ideologia Breivika

Breivik zawarł swoje radykalne poglądy w 1500 – stronicowym manifeste pt.: *2083. Europejska Deklaracja Niepodległości* (ang. *2083. A European Declaration of Independence*), który opublikował pod pseudonimem Andrew Berwick. W załączniku do dokumentu umieścił dzienniczek z opisem przygotowań do zamachu. Z własnego punktu widzenia Breivika, zamach był motywowany skrajną prawicową ideologią. Wybuch bomby w Oslo i masakra na wyspie Utøya miały być sygnałem ostrzegawczym i zachętą do działania – Breivik pragnął jedynie ocalenia Norwegii. Tuż przed zbrodnią zamachowiec wysłał swój manifest do ponad tysiąca odbiorców. Jego głównym przesłaniem było stwierdzenie, że rewolucja jest konieczna do uratowania Norwegii przed tzw. *Eurabią* (ang. *Eurabia*), tj. Europą zdominowaną przez muzułmanów. W manifeste wspomina również o rasie nordyckiej i narodowych wartościach, gardząc wielokulturowością, feminizmem i rozpadem władzy oraz brakiem autorytetów w zmodernizowanym społeczeństwie. Po ataku, przez okres 10-tygodniowych badań nad jego psychiką Breivik utrzymywał, że to, co zrobił było „okropne”, ale „konieczne”. Tłumaczył, że ta destrukcyjność była motywowana ideologicznie.

Zdumiewającym aspektem manifestu Breivika jest silna obrona tradycyjnej formy społeczeństwa, opierająca się na wartościach patriarchalnych. To wydaje się być najgłębszym źródłem jego ataku na wielokulturowość i strach przed *Eurabią*. Breivik był głęboko zaniepokojony demografią współczesnych społeczeństw zachodnich, z malejącą liczbą urodzeń „cennych” białych chrześcijan. Żarliwie wścieka się na feminizm i kulturowy marksizm: „(...) Czuję wstyd

w imieniu mojego miasta, mojego kraju i mojej cywilizacji. Gardzę powojennymi konserwatystami kulturowymi, którzy nie zdołali powstrzymać Marksistowskiej Rewolucji Kulturalnej manifestowanej przez pokolenie 68... (ang. *I feel shame on behalf of my city, my country and my civilization. I despise the post war cultural conservatives that did not manage to stop the Marxist Cultural Revolution manifested by the 68-generation...*)<sup>6</sup>". Istotnie feminizacja całego społeczeństwa, a także samego siebie, jest czymś szczególnie znienawidzonym przez Breivika. Mówi, że w szkole, do której uczęszczał jako dziecko, musiał nauczyć się robić na drutach i szyć. Nienawiść Breivika skierowana jest również przeciwko kryzysowi moralności seksualnej: „Alarmująca liczba młodych dziewcząt w Oslo, Norwegia, zaczyna uprawiać seks oralny w wieku jedenastu i dwunastu lat... (ang. *An alarming number of young girls in Oslo, Norway, start giving oral sex at the age of 11 and 12*)”. Paradoksem jest, że nastoletniego Breivika fascynowali chłopcy z kultur mniejszościowych, m. in. muzułmanie pochodzenia pakistańskiego. Zakorzenione w ich kulturze zasady honoru wywierały ogromne wrażenie na Breiviku. Pakistańscy chłopcy nie byli sfeminizowani. Rzeczywiście, w manifestie Andersa uderza afektywna intensywność opisów zagrożeń płynących z feminizmu. Breivik utrzymuje w manifestie, że zagrożenie feminizmem jest większe niż zagrożenie napływem imigrantów z krajów arabskich<sup>7</sup>.

Zdaniem Breivika, w celu przeciwstawienia się tym zagrożeniom i przywrócenia porządku, należy umocnić pozycję ojca w rodzinie – musi on funkcjonować jako autorytet i głowa rodziny. Należy zatem dążyć do

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 1171.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 1170.

tworzenia rodzin nuklearnych, tj. rodzin małych, dwupokoleniowych, składających się z heteroseksualnych małżeństw i ich biologicznych dzieci. Według Breivika spowoduje to spadek wskaźnika rozwodów o około 50%. Co więcej, ojciec powinien mieć możliwość, bez obaw, że zostanie ukarany przez prawo, do nakładania kar cielesnych członkom rodziny. Metody dyscyplinowania fizycznego powinny być ponownie czynnikiem wpływającym na wychowanie dzieci. W tym pożądanym społeczeństwie wybór ścieżek życiowych kobiet powinien zostać zredukowany do trzech opcji – bycia zakonnicą, bycia prostytutką, bądź poślubienia mężczyzny i rodzenia [mu] dzieci. (ang. *be a nun, be a prostitute, or marry a man and bear children*). Reasumując, Breivik stanowczo stwierdza, że według nowego, prawniczego porządku ojciec powinien być faworyzowany i mieć uprawnienia prerogatywne, gdy sprawy dotyczące opieki nad dzieckiem są rozstrzygane w sądach (ang. *Fathers should be favored and have prerogative rights when child custody cases are decided in courts*). Paradoksalnie sprzeciw Breivika przeciw wyzwoleniu kobiet jest bardzo zbliżony do poglądów muzułmanów, których Breivik darzy nienawiścią.

## **5. Przebieg działań Breivika**

### **5.1. Zamach w Oslo**

22 lipca 2011 r. o godzinie 15:20<sup>8</sup> w samochodzie Breivika eksplodowała bomba. Pojazd znajdował się przy budynku norweskiego rządu (norw. *Stortinget*) w centrum miasta Oslo. Wybuch był potężny, zniszczenia można było zaobserwować w promieniu kilometra.

---

<sup>8</sup>*Kongen om terrorangrepet: - Våre tanker går til ofrene*, <https://www.vg.no/nyheter/innenriks/i/9PpAd/kongen-om-terrorangrepet-vaare-tanker-gaar-til-ofrene> [dostęp online: 22.06.2018].

Ewakuowano osoby przebywające w 17 – piętrowym budynku parlamentu, a także osoby z oddalonego o ok. 700 m od Stortinget dworca kolejowego (norw. *Oslo Sentralstasjon*). W wyniku masakry śmierć poniosło 8 osób, a ponad 200 zostało rannych<sup>9</sup>.

## 5.2. Zbrodnia na wyspie Utøya

Następnie Breivik ubrany w strój policjanta udał się na wyspę Utøya. Oddalona o około 30 kilometrów na północny zachód od Oslo oraz 550 metrów od stałego lądu wyspa położona jest nad jeziorem Tyrifjorden, w komunie Hole, w okręgu Buskerud. Jej powierzchnia wynosi 120 dekar (norweska jednostka miary), tj. 120 tysięcy metrów kwadratowych. Aleksander Pracon, autor książki pt. *Masakra na wyspie Utøya – jedyna relacja* opisuje wyspę w następujący sposób: „(...) Z lotu ptaka Utøya przypomina mały kawałek Norwegii. Około dwunastu hektarów porośniętych roślinnością, pieczołowicie wyciętych ze stałego lądu i rzuconych na wody fiordu Tyri, pięćset pięćdziesiąt metrów od brzegu. Od strony północnej i zachodniej wyspa wygląda niczym kobierzec świerków i sosen, ostro urwany przez klify schodzące do fiordu. Na rozciągniętym obszarze na południu liczne drzewa liściaste rosną aż po samą wodę, jakby nie miały miejsca gdzie indziej. Pośrodku tego gąszczu znajdują się cztery otwarte przestrzenie, niektóre częściowo połączone z sobą. Jedna z nich leży po zachodniej stronie wyspy i wychodzi na stały ląd. Nabrzeże tworzy tam stary, popękany mur, który ciągnie się pochyło od wody i zachodzi na brzeg. Stąd wyruszają wszyscy odwiedzający Utøyę. Tutaj zaczyna się ścieżka, która biegnie koło boiska piłkarskiego, rozpościerającego się za dębami po prawej stronie,

---

<sup>9</sup> *Ibidem.*

i prowadzi aż do najwyższego punktu wyspy. Po drodze przecina płaskowyż, na którym trzy stare budynki otaczają niewielkie podwórze...<sup>10</sup>”. Motywacją Breivika do przeprowadzenia zamachu na wyspie było przeprowadzenie egzekucji na przebywającej tam byłej premier Norwegii, ikony współczesnego feminizmu, Gro Harlem Brundtland. Krwawe wydarzenie miało zostać nagrane i umieszczone w Internecie, modelując operacje Al-Kaidy. Z powodu spóźnienia Breivika plan musiał jednak zostać zmodyfikowany – Brundtland zdołała wygłosić przemówienie i opuścić wyspę przed przybyciem zamachowca. Na wyspie Utøya miał miejsce obóz letni ponad 500 młodych (w wieku od 14 do 18 lat) członków Partii Pracy. Już od pierwszego momentu pojawienia się na wyspie zamachowiec zabijał przypadkowo napotkane ofiary. Następnie, po dotarciu do zabudowań, nakazał wszystkim zgromadzić się, pod pretekstem chęci przekazania młodzieży ważnych informacji. Wyciągnął wówczas broń i zaczął strzelać do zgromadzonych przed nim obozowiczów. Następnie udał się na pole namiotowe, by tam zadać ciosy kolejnym ofiarom. Breivik nie miał litości dla napotkanych ludzi – po oddaniu strzału dodatkowo upewniał się czy postrzelony nie żyje. W przypadku niestwierdzenia przez niego zgonu strzelał po raz kolejny. Gdy kończyła mu się amunicja, zmieniał broń. Na wyspie wybuchła panika, a przerażeni młodzi ludzie usiłowali uciekać. Część ofiar w celu uniknięcia kolejnych strzałów udawała nieżywych, inni skakali do wody, usiłując oddalić się od wyspy. Zamach na wyspie Utøya trwał prawie półtorej godziny. Działania Breivika rejestrowała znajdująca się w śmigłowcu ekipa filmowa. Śmierć poniosło łącznie 69 osób,

---

<sup>10</sup> Praoń A., *Masakra na wyspie Utøya*, Pascal, Bielsko-Biała 2013, s. 12-13.



natomiast 110 zostało rannych. Po przybyciu na miejsce policji Breivik bez oporu dał się aresztować.

## 6. Badania psychiatryczne

Natychmiast po zatrzymaniu Breivika zdecydowano, że powinien on zostać poddany obserwacji psychiatrycznej, w celu ustalenia, czy był chory psychicznie (tzn. psychotyczny). W przypadku stwierdzenia niepoczytalności nie mógłby, zgodnie z norweskim prawem, być pociągnięty do odpowiedzialności karnej za swoje czyny. W pierwszym raporcie kryminalistycznym stwierdzono, że Breivik cierpiał na schizofrenię paranoidalną i że w chwili popełnienia zbrodni nie był poczytalny. W tym raporcie idee Breivika są traktowane jako urojenia wynikające z psychozy. Obaj eksperci postanowili całkowicie zignorować manifest, jako nieistotny dla zrozumienia sprawy. Raport uwzględnia użycie przez Breivika terminów „samobójczy marksista”, „samobójczy humanista”, jako neologizmów wskazujących na dziwaczne złudzenia. Zlekceważenie ideologicznego świata Breivika oznacza, że nie ma wątpliwości, że czyny Breivika były rezultatem rozwoju choroby<sup>11</sup>.

Specjaliści z dziedziny psychiatrii mocno skrytykowali pierwszy raport. Ofiary i osoby, które przeżyły masakrę na Utøya, świadkowie działań masowego mordercy jako racjonalnego, zimnego i manipulującego, a nie jako szaleńca, również spotkali się z niedowierzaniem. Wielu ludzi uważało, że okrucieństwo jego czynów musi oznaczać, że Breivik był chory psychicznie (mimo że dowodzono, że choroba psychiczna zwykle nie jest wyjaśnieniem aktów

---

<sup>11</sup> *Breivik kwestionuje raport psychiatrów. "Zawiera błędy i kłamstwa"*, <https://www.newsweek.pl/swiat/norwegia-adwokat-breivik-kwestionuje-raport-psychiatrow/cvpmnd7> [dostęp online: 22.09.2018].

terrorystycznych). Kontrowersje dotyczące oceny zdrowia psychicznego Breivika wywołały intensywną debatę publiczną. W konsekwencji, wbrew norweskiej tradycji, sąd postanowił zażądać drugiej opinii biegłego<sup>12</sup>.

Druga opinia psychiatryczna wykazała diagnozę, że Breivik cierpi na narcystyczne zaburzenia osobowości, bez oznak psychozy. Oceny dokonane przez lekarzy, psychologów i psychiatrów badających Breivika w więzieniu poparły drugi raport. Po 10-tygodniowym procesie sąd stwierdził, że Breivik nie był psychotyczny, oraz że ma być pociągnięty do odpowiedzialności karnej za swoje działania. W konsekwencji, wyrok oznaczał karę więzienia, a nie leczenie w zakładzie psychiatrycznym.

## 7. Proces sądowy Breivika

Proces Andersa Behringa Breivika rozpoczął się w dniu 16 kwietnia 2012 roku w sądzie w Oslo. Rozprawę prowadziła sędzia Wenche Elizabeth Arntzen. Oskarżony został wprowadzony do sądu w kajdankach, które przed zajęciem miejsca na ławie oskarżonych zostały mu zdjęte. Wtedy to Breivik położył prawą rękę na sercu, następnie zacisnął pięść i uniośł rękę do góry. Zachowanie to zostało opisane przez Breivika w opublikowanym przez niego manifestie jako gest wyrażający honor, siłę i wyzwanie rzucone europejskim marksistom<sup>13</sup>.

W trakcie trwania procesu oskarżonego i rodziny poszkodowanych dzieliła zbudowana specjalnie na potrzeby postępowania szklana szyba. Przebieg postępowania był rejestrowany

---

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> *Anders Behring Breivik: Norway court finds him sane,* <https://www.bbc.com/news/world-europe-19365616> [dostęp online: 10.07.2019].

i transmitowany przez zamontowane w sali kamery, a przed ogłoszeniem wyroku końcowego przed siedzibą sądu zamontowane zostały barierki<sup>14</sup>.

Z relacji mediów wynikało, że jeśli Breivik działał samodzielnie i jeśli zostałby uznany winnym zarzucanego mu czynu, jego działania stanowiłyby największe znane masowe morderstwo popełnione przez jedną osobę. 24 sierpnia 2012 roku Anders Behring Breivik został skazany na karę 21 lat pozbawienia wolności. Sąd nie udzielił Breivikowi możliwości przedterminowego zwolnienia przed upływem 10 lat. W przypadku, gdyby Breivik nadal był postrzegany jako zagrożenie dla społeczeństwa, sąd będzie miał prawo do bezterminowego przedłużenia kary<sup>15</sup>.

W marcu 2016 Anders Breivik wytoczył Norwegii proces. Zamachowiec twierdził, że warunki, w których był przetrzymywany, były „niehumanitarne”. Zwracał uwagę m. in. na izolację od społeczeństwa. Sąd norweski częściowo przyznał Breivikowi rację. Minister sprawiedliwości Norwegii zapowiedział jednak apelację od wyroku sądu pierwszej instancji. 1 marca 2017 roku sąd apelacyjny w miejscowości Skien (norw. *Nedre Telemark tingrett*) orzekł, że warunki, w których przebywa Breivik nie są niehumanitarne, a więzień nie jest poniżany. Sędzia wyjaśnił, że „rygorystyczne środki są konieczne ze względów bezpieczeństwa.”<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Anders Breivik jest poczytalny. Dostał maksymalną karę 21 lat*, <https://wiadomosci.wp.pl/anders-breivik-jest-poczytalny-dostal-maksymalna-kare-21-lat-6031566452785793a> [dostęp online: 20.07.2019].

<sup>16</sup> *Norwegia: Breivik przegrał w sądzie apelacyjnym w procesie wytoczonym państwu*, <http://www.rp.pl/Swiat/170309917-Norwegia-Breivik-przegral-w-sadzie-apelacyjnym-w-procesie-wytoczonym-panstwu.html#ap-1> [dostęp online: 03.05.2017].

## 8. Reakcja społeczeństwa na zbrodnię Breivika

Wydarzenia z 22 lipca 2011 roku były dla Norwegów szokiem, ponieważ do tego czasu uważali oni swój kraj za bardzo bezpieczny. Rodziny ofiar mocno krytykowały policję za powolne reagowanie, wskazując, że zbyt wielu funkcjonariuszy było wówczas na urlopie, oraz że nie było gotowego do działań śmigłowca. Media podały informację, że głównymi przyczynami opóźnienia były zła komunikacja i przepełnienie policyjnej łodzi. Dojazd na wyspę zajął służbom około godziny<sup>17</sup>.

Po atakach wprowadzono szereg przedsięwzięć, które miały usprawnić funkcjonowanie policji, m.in. utworzono procedurę PLIVO, usprawniającą komunikację służb: policji, straży pożarnej, pogotowia i oddziałów ratowniczych (m.in. śmigłowców)<sup>18</sup>.

### 8.1. Stosunek Norwegów do kary śmierci

Po szeregu zbrodni dokonanych przez Breivika pojawiły się spekulacje dotyczące przywrócenia kary śmierci. Redakcja norweskiego dziennika „Dagbladet” przeprowadziła badanie opinii publicznej. Z ankiet wynikało, że zaledwie 16 procent badanych jest „za” wprowadzeniem kary śmierci, co oznacza, że wydarzenia z 22 lipca 2011 r. nie wpłynęły na opinię społeczeństwa w tej kwestii. Przeciwno wprowadzeniu kary śmierci opowiedziało się 68 procent badanych. 16 procent nie ma zdania na ten temat. Sekretarz Generalny międzynarodowej organizacji pozarządowej Amnesty International, John Peder Egenæs, jest zdania, iż odsetek osób wahających się pomiędzy poparciem lub zanegowaniem kary śmierci jest wyższy niż przewidywał, toteż organizacja powinna

---

<sup>17</sup> *Slik har Norge endret beredskapen*, <https://www.nrk.no/norge/slik-har-norge-endret-beredskapen-1.11848956> [dostęp online: 06.07.2019].

<sup>18</sup> *Ibidem*.

podjąć działania mające na celu przekonanie osób niezdecydowanych do słuszności braku kary śmierci<sup>19</sup>.

## 9. Podsumowanie

W artykule został przedstawiony przebieg tragicznych wydarzeń, które miały miejsce w Norwegii w 2011 oraz ich wpływ na społeczeństwo. W wyniku zamachu śmierć poniosło 77 osób, natomiast ponad 319 ludzi doznało obrażeń zarówno fizycznych, jak i psychicznych. Tragiczne wydarzenia z tamtego dnia zmieniły w znacznym stopniu spojrzenie Norwegów na sytuację w kraju – mieszkańcy Norwegii poczuli zagrożenie terrorystyczne w bezpiecznym, wydawałoby się jak dotąd, kraju. Nie spowodowało to jednak zmiany stosunku obywateli do kary śmierci – przeprowadzone po zamachu badanie opinii publicznej wykazało, że większość społeczeństwa nadal pozostaje przeciwna tego rodzaju sankcji.

Kwestią dyskusyjną nadal pozostaje stan zdrowia psychicznego zamachowca w dniu ataku. Pojawiła się teoria, że Breivik cierpi na schizofrenię paranoidalną, zatem przeprowadzenie ataku mogło być spowodowane chorobą. Podczas przebiegu procesu sądowego Breivika badali biegli psychiatrzy. Lekarze brali pod uwagę trudne dzieciństwo i skomplikowane relacje rodzinne zamachowca, przynależność do gangu w okresie nastoletnim oraz ideologię zawartą w opublikowanym przez samego terrorystę w dniu ataku manifestie. Sąd orzekł jednak, że Breivik w dniu zamachu był poczytalny i skazał go na karę 21 lat pozbawienia wolności.

---

<sup>19</sup> *Nordmenn vil ikke at Breivik skal henrettes*, <https://www.dagbladet.no/nyheter/nordmenn-vil-ikke-at-breivik-skal-henrettes/63511850> [dostęp online: 20.07.2019].

## **Bibliografia**

### **Literatura:**

Bohleber W., *Destructiveness, intersubjectivity and trauma: The identity crisis of modern psychoanalysis*, Londyn 2010.

Borchgrevink A. S., *En norsk tragedie: Anders Behring Breivik og veiene til Utøya*, Oslo 2012.

Breivik A. B., *2083 – A European declaration of independence*, Londyn 2011.

Gullestad S. E., *Ideological destructiveness: A psychoanalytic perspective on the massacre of July 22, 2011*, Oslo 2013.

*Psykoanalytiskterapi i praksis*, Gullestad S.E., Killingmo B., Oslo 2013.

Pracoń A., *Masakra na wyspie Utøya*, Bielsko-Biała 2013.

Seierstad Å., *En av oss. En fortelling om Norge*, Oslo 2013.

Zimbardo P., Coulombe N., *Man interrupted*, Newburyport 2016.

### **Źródła internetowe:**

*Nordmenn vil ikke at Breivik skal henrettes*,  
<https://www.dagbladet.no/nyheter/nordmenn-vil-ikke-at-breivik-skal-henrettes/63511850> [dostęp online: 20.07.2019].

*Anders Breivik jest poczytalny. Dostał maksymalną karę 21 lat*,  
<https://wiadomosci.wp.pl/anders-breivik-jest-poczytalny-dostal-maksymalna-kare-21-lat-6031566452785793a> [dostęp online: 20.07.2019].

*Norwegia: Breivik przegrał w sądzie apelacyjnym w procesie wytoczonym państwu*, <http://www.rp.pl/Swiat/170309917-Norwegia-Breivik-przegral-w-sadzie-apelacyjnym-w-procesie-wytoczonym-panstwu.html#ap-1> [dostęp online: 03.05.2017].

*Slik har Norge endret beredskapen*, <https://www.nrk.no/norge/slik-har-norge-endret-beredskapen-1.11848956> [dostęp online: 06.07.2019].

*Anders Behring Breivik: Norway court finds him sane*, <https://www.bbc.com/news/world-europe-19365616> [dostęp online: 10.07.2019].

*Breivik kwestionuje raport psychiatrów. "Zawiera błędy i kłamstwa"*, <https://www.newsweek.pl/swiat/norwegia-adwokat-breivik-kwestionuje-raport-psychiatrow/cvpmnd7> [dostęp online: 22.09.2018].

*32 skadde til Oslo universitetssykehus*, <http://web.archive.org/web/20111223090336/http://www.oslo-universitetssykehus.no:80/aktuelt/nyheter/Sider/27-skadde.aspx> [dostęp online: 22.07.2019].

*Kongen om terrorangrepet: - Våre tanker går til ofrene*, <https://www.vg.no/nyheter/innenriks/i/9PpAd/kongen-om-terrorangrepet-vaare-tanker-gaar-til-ofrene> [dostęp online: 22.06.2018].

Dagmara Świerkowska

## **Pielewinowskie pokolenie *homo sapiens* – rosyjska antyutopia**

*Nasi bogowie są tu,  
na ziemi, wśród nas*

*My, Jewgienij Zamiatin*

W powszechnej opinii za najwybitniejszych twórców dwudziestowiecznej antyutopii uważa się George'a Orwella i Aldusa Huxleya, którego *Nowy wschodni świat* stał się pozycją wyjściową dla wielu współczesnych filmów, przedstawiających wizje przyszłości, między innymi: *Intruza* (2013) w reżyserii Andrew Niccola czy *Dawcy pamięci* (2014) z główną rolą Jeff'a Bridges'a.

Warto na wstępie zwrócić uwagę na to, że dzieło uderzająco podobne do huxleyowskiej wizji świata powstało już w rewolucyjnej Rosji. W 1920 roku Jewgienij Zamiatin napisał powieść pod tytułem *My*, była to pierwsza rosyjska antyutopia. Twórca uważany za spadkobiercę Leskowa i Gogola opisał pozbawioną człowieczeństwa przyszłość, która miała być rodzajem przestrogi dla opętanego żywiołem wojny domowej społeczeństwa. Zachowała się korespondencja rosyjskiego polityka Piotra



Struwe i George'a Orwella, który bardzo chciał przeczytać powieść przymierzając się do napisania 1984<sup>1</sup>.

Akcja powieści rozgrywa się w odległej przyszłości, tysiąc lat po wojnach, które unicestwiły starą cywilizację. Wydawać by się mogło, że Państwo Jedyne, bo tak nazywa się ów twór przyszłości, jest idealnym miejscem, w którym dba się o dobro jego obywateli. Główny bohater, który nie ma swojego imienia, tylko numer (D-503) początkowo wcale nie odczuwa, że otaczający go świat to machina, która pod pretekstem czynienia dobra odbiera wolność, zabija wartości i cywilizację europejską – jej literaturę, sztukę, prawa czy tradycyjne wzorce życiowe. Mieszkańcy Państwa Jedynego są pozbawieni prywatności, noszą te same stroje (junify) i są bez reszty podporządkowani swojemu przywódcy – Dobroczyńcy. Zajmują się rozwojem nauki, nie mogą zakładać własnych rodzin, a czas wolny spędzają na wspólnym spacerze. Życie Numerów jest pozbawione emocji, nie mają snów i wyobraźni, ponieważ wszelkie ich załączki są usuwane podczas operacji amputacji fantazji. Dla D-503 świat Państwa Jedynego przestaje być idealny w momencie, gdy poznaje zbuntowaną I-330, która pokazuje mu dawną cywilizację i uświadamia, że za murami Państwa Jedynego przetrwał inny świat, a jego mieszkańcy są określanymi mianem Dzikich. To właśnie zetknięcie z kulturą europejską powoduje, że w D-503 budzi się dusza, która jest traktowana jako objaw choroby i powoduje jego bunt. Z czasem w Państwie Jedynym pojawiają się Dzicy, którzy inicjują rebelię, stłumioną przez władzę.

Powieść *My* bardzo dokładnie wpisuje się w definicję antyutopii, przedstawioną w *Słowniku terminów literackich* przez Michała Głowińskiego. Według niego powieść antyutopijna charakteryzuje:

---

<sup>1</sup> Drawicz A., *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, Warszawa 1997, s. 216.

Spółeczeństwo przyszłości jako nadmiernie zorganizowane, rządzone metodami dyktatorskimi, niszczące w człowieku jego indywidualność<sup>2</sup>.

Badacz jednocześnie podkreśla zależność między utopią, a utopią negatywną, wyjaśniając, że to, co w utopii uchodzi za wzorzec do naśladowania (np. idealnie uporządkowane społeczeństwo), w utopii negatywnej zawsze podlega krytyce. Pomimo tego, że utopia i antyutopia są pojęciami, które zdają się wzajemnie wykluczać, często granica między nimi jest bardzo płynna i zależy od oceny odbiorcy.

Chociaż dzisiaj powieść *My* odczytuje się w kontekście antybolszewickim, Jewgienij Zamiatin sam twierdził, że nie stworzył dzieła skierowanego wyłącznie przeciwko komunizmowi, ale również przeciw każdemu ustrojowi (także kapitalizmowi i technokratyzmowi), które zabijają wolność jednostki. Według Andrzeja Drawicza Zamiatin: „występował przeciw każdemu porządkowi społecznemu jako nosicielowi skostnienia i stabilizacji”<sup>3</sup>. Opozycję między Dzikimi i Numerami trudno wartościować, ponieważ w zależności od interpretacji, współczesnego człowieka można postawić po każdej ze stron zarówno jako tego, który już zawsze będzie żył w zgodzie z cywilizacją, ale także jako innowatora wpływającego na rozwój nauki i techniki, który będzie stanowić o jej przyszłości.

Temat negatywnej utopii współczesnego świata podjął współcześnie rosyjski pisarz Wiktor Pielewin w powieści *Generation „P”* z 1999 roku. Utwór wpisuje się również w gatunek *political fiction*, który zgodnie z definicją Janusza Sławińskiego charakteryzuje się

---

<sup>2</sup> Głowiński M., *antyutopia* [w:] Sławiński J. (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2000, s. 37.

<sup>3</sup> Drawicz A., *op. cit.*, s. 215.

tworzeniem takiej wizji literackiej, w której można znaleźć elementy znane z rzeczywistości. Na przykład: osoby, instytucje życia politycznego czy środowisko. Jest to połączenie form faktograficznej i sensacyjnej. Wśród przykładów zainteresowań literatury spod znaku fikcji politycznej Sławiński wymienia: międzynarodowy terroryzm, działalność tajnych służby, mroczne tajemnice władzy, biznesu czy przewrotów politycznych<sup>4</sup>.

Wiktor Pielewin pokazuje, że w gruncie rzeczy rozwój nowoczesnych technologii może mieć wymiar niszczący i nie tyle ograniczający wolność, co całkowicie zniewalający w sposób najgorszy z możliwych, ponieważ odbywający się poza ludzką świadomością. Generation „P” – nowa generacja miłośników pepsi-coli, bo stąd wzięła się jej nazwa, to młodzież czasów sprzed *pieriestrojki*, czyli przekształceń systemu socjalistycznego z lat 80. i 90., która zaczęła pić pepsi, by poprawić wizerunek państwa. Pielewin używając prostego przykładu z pepsi, próbuje pokazać wielką manipulację, jaką jest sztuczne kreowanie potrzeb społeczeństwa w celu zarobienia ogromnych sum pieniędzy. Według Marcina Zwiercana, akceptacja trunku bez smaku miała związek z przyzwyczajeniem do radzieckiego ustroju:

(...) powodem tego wyboru była głęboko wpojona radziecka ideologia, zgodnie z którą prawda mogła być tylko jedna, przez co, nie mając w rzeczywistości żadnego wyboru<sup>5</sup>.

Pokolenie „P” stało się pierwszą grupą nieświadomych wyznawców, podatnych na reklamy i chwytły marketingowe, kolejnym

---

<sup>4</sup> Sławiński J., *political fiction* [w:] *Słownik terminów literackich*, s. 407.

<sup>5</sup> Zwiercan M., *Idea nowego człowieka w kulturze rosyjskiej*, Kraków 2012, s. 149.

ogniwem ewolucji – Homo Zapiens. Ich nazwa wzięła się od angielskiego słowa zap, które określa nagłe i szybkie działanie, atak. Odnosi się to nie tylko do ich nagłych decyzji związanych z potrzebą posiadania, ale także do tempa wchłaniania przez nich reklam telewizyjnych. Według Katarzyny Dudy, nowy twór człowieczy mógł się wyodrębnić tylko w wyniku rozprzestrzeniającego się cynizmu i moralnej degradacji zarówno biznesmenów, jak i klasy średniej.

Nie bez powodu nazwałam tę grupę wyznawcami, ponieważ w świetle opisu Pielewina, każdy z jej członków posiada w swoim domu nowego bożka, którym jest telewizor. Sam w sobie nie jest czymś szkodliwym, jednak w momencie włączenia staje się on narzędziem, które hipnotyzuje człowieka. Autor szczegółowo opisuje mechanizm opętania człowieka przez reklamę. Homo Zapiens siedzący przed telewizorem przestaje być już nawet tworem człowieczym, zaczyna istnieć jako zaprogramowane narzędzie.

To program telewizyjny, który ogląda inny program telewizyjny. W procesie tym uczestniczą emocje i myśli, ale całkowicie nieobecny jest ten, w czyjej świadomości one powstają (...) Telewizor staje się tablicą zdalnego sterowania<sup>6</sup>.

Homo zapiens nie próbuje uciec od reklam, nieświadomie się od nich uzależnia – to właśnie odróżnia go od zwykłego człowieka. Umniejsza się on do istoty tak zwanego „oranusa” czyli tworu, którego życie jest podporządkowane ciągłemu przepływowi: informacji i pieniędzy. Reklama podrażnia jego zakończenia nerwowe. To twór, który ciągle próbuje zaspokoić nieustanną potrzebę posiadania.

---

<sup>6</sup> Pielewin W., *Generation 'P'*, Warszawa 2002, s. 110.

Oranus podporządkowuje się procesom nazwanych przez Pielewina – „wow-impulsami”: analnemu, oralnemu i wypierającemu. Wow-impuls oralny polega na wchłanianiu pieniędzy, człowiek chce zdobyć bogactwo, by móc stać się „arcy-ja”, wow-impuls analny polega na wydaleniu pieniędzy w celu doznania rozkoszy, a wow-impuls wypierający odbiera mu ludzką naturę, sprawia, że poruszają go tylko sygnały dotyczące kolejnych reklam. Staje się nieświadomie zrośnięty z przekazem telewizyjnym, tylko zakup może zapewnić mu spokój. Całkowicie zatracą siebie. Jak zauważa Pielewin, na pytanie o własne ja, homo sapiens odpowie w kategoriach „jestem tym, który jeździ takim samochodem, tym, który nosi taki garnitur lub tym który mieszka w tej dzielnicy”.

Wiktor Pielewin zadedykował swoją książkę „pamięci klasy średniej”, co pokazuje że nie tylko człowiek, który może kupić wszystko zawsze jest zniewolony, w niewolę wplątani są także ludzie dla których reklama jest impulsem do zarobienia pieniędzy i kolejnego zakupu.

Charakterystyka nowych gatunków ludzi – homo sapiens i oranus jest jeszcze bardziej przerażająca, kiedy uświadomimy sobie, że autor nie pisał wcale o odległej przyszłości. Pisał o nas, współczesnych przedstawicielach cywilizacji, którzy również są poddawani licznym chwytom marketingowym. Wystarczy dokonać następującej analizy jednej z technik marketingowych w oparciu o sposób działania homo sapiens. Technika jest znana pod nazwą AIDA. W Polsce była ona już znana w latach 30., ale doskonale pokazuje następne etapy reakcji potencjalnego odbiorcy na nowy produkt. Nazwa jest akronimem od pierwszych liter słów *attention*, *interest*, *desire* i *action*. Pielewinowski homo sapiens zapując, czyli przeskakując z kanału na kanał, poszukuje

czegoś, co przyciągnie jego uwagę. Jest to etap inicjalny w mechanizmie manipulacji reklamą, następnie poprzez liczne wow-impulsy (jak nazywa je Pielewin) wzrokowe i słuchowe wzbudza się zainteresowanie produktem, pożądać produktu, wierzy, że zaspokoi on jego potrzeby, zaczyna podlegać wow-efektowi wypierającemu, pragnie osiągnąć satysfakcję. Reklamotwórcy przechodzą do kolejnego etapu, wręcz zmuszają do działania, do dokonania zakupu ich produktu. Metody są różne: mogą działać na uczucia estetyczne lub wywoływać bunt, tak jak w wypadku rosyjskiego Pokolenia „P”, które wybrało pepsi-colę, by połączyć się z kulturą Zachodu. Jednak to właśnie ten moment był największą manipulacją polityczną, wybrali pepsi colę, ponieważ nie mieli innego wyjścia.

Wiktor Pielewin wykorzystując w swojej powieści poetykę absurdu i ironii, zwraca uwagę na liczne nieścisłości kultury rosyjskiej. Jedną z nich jest sprzeczność, która wytworzyła się między gospodarką i biznesem. Zjawisko, które Marcin Zwiercan określa mianem „cudu gospodarczego”<sup>7</sup>, polega na tym, że w Rosji zaprzestano handlować rzeczami materialnymi. Nie ma pieniędzy na ich produkcję, dlatego zaczęto czerpać korzyści z czasu antenowego i reklam, które mają też wymiar ideologiczny – mogą na nową zniewolić społeczeństwo wyzwalające się z poprzedniego jarzma, jakim była władza radziecka. Warto zastanowić się, kim są twórcy reklam. Mają ogromną moc, przekonują homo sapiens do kolejnego zakupu i decydują o polityce. W świecie homo sapiens urastają do rangi bogów, dawców wiecznego szczęścia, tych, którzy zawsze mają rację. A co jeśli ci bogowie wcale nie istnieją?

---

<sup>7</sup> Zwiercan M., *op. cit.*, s. 166.

Pielewin pokazuje świat środków masowych informacji od wewnątrz. To bardzo zhierarchizowana przestrzeń. Na samym jej dole stoją przedstawiciele klasy średniej, zwyczajni copywriterzy, twórcy prostych i nieskomplikowanych haseł. Im głupsze jest hasło, tym łatwiej namówić klienta do zakupu. Jak z czasem zrozumie główny bohater – Wowa Tatarski, nie trzeba odnosić się do twórczości Szekspira, by coś dobrze sprzedać. Copywriterzy są ludźmi o kreatywnych umysłach, zwykłymi szarymi przedstawicielami społeczeństwa. Tak pisze autor o jednym z nich, znanym jako Sasza Bloo:

Był to niemłody, gruby, łysy i smętny ojciec trojga dzieci. Na imię miał Edik. Aby zarobić na czynsz za wynajmowane mieszkanie pisał pod trzema czy czterema pseudonimami i naraz do kilku czasopism i na dowolny temat. Pseudonim „Bloo” wymyślili (...) zapożyczając go od nazwy znalezionej pod wanną butelki z jaskrawoniebieskim płynem odkażającym (...) na Moskwę przypadło pewnie ze dwie, trzy setki takich Edików, omnibusów, przytłamszonych ciężarem bytu i obarczonych dziećmiakami. Życie ich nie upływało wśród kokainowego haju, orgii i dysput o Warholu, ale wśród pieluch i niedających się wytępić moskiewskich karaluchów. (...) zewnątrznie zaś przypominali nie Gary’ego Oldmana, jak chciało się wierzyć po przeczytaniu tego, co piszą, ale raczej Danny’ego de Vito<sup>8</sup>.

Dochodzi do kolejnego absurdu, w którym ci, którzy kierują pragnieniami rosyjskiej klasy średniej, są jednocześnie ofiarami dużo większej maszyny manipulacyjnej. Co gorsza, Pielewin sugeruje, że w tej hierarchii nie ma nikogo, kto mógłby mieć wyraźną przewagę. Monopol na usługi z zakresu mediów ma tak zwany „Instytut Pszczelarstwa” działający przy Komitecie Międzybankowym. To korporacja, która

---

<sup>8</sup> Pielewin W., *op. cit.*, s. 69.

w jednym miejscu skupia wszystkie media: telewizję, sieć, radio. Zajmuje się nie tylko tworzeniem wiadomości i wizerunkiem publicznym polityków, ale jest czymś znacznie więcej. Tworzy przestrzeń rosyjskiego życia publicznego, manipuluje nim. Świat rosyjskich środków masowego przekazu, to w dosłownym tego słowa znaczeniu rzeczywistość nieludzka i poza realna. W wykreowanym przez Pielewina świecie nie ma już polityków, którzy zarządzają krajem. Są stworzone – „wyrenderowane” za pomocą technologii informatycznych hologramy. W Dumie Państwowej nie zasiadają prawdziwi ludzie, ale wykreowane Boboki i Półboboki (postacie zaczerpnięte z twórczości Dostojewskiego przypominające zombie).

To przede wszystkim świat pozbawiony emocji, w którym „każdy polityk jest tylko przekazem telewizyjnym.”<sup>9</sup> Manipulacja wizerunkiem polityka-hologramu urasta do walki o życie tych, którzy ich kreują, informatyk może stracić życie za dobór złego garnituru czy marki papierosów. „Instytut Pszczelarstwa” manipuluje myślami swoich odbiorców, pokazuje im świat zgodny z wizją jego przedstawicieli. Homo sapiens natomiast nie wie, że za wszelkimi zmianami politycznymi nie stoją politycy, ale „obłoki w spodniach” (takiej metafory zaczerpniętej z twórczości Majakowskiego używa Pielewin), a rządzą nimi zwykli ludzie, którzy na drodze przemian transformacyjnych w Rosji doszli do władzy. Najniższymi warstwami, szarą masą ludzi homo sapiens manipulują także realni ludzie, organizacja Narodna Wola, której przedstawiciele w tanich barach rozsiewają plotki o nieistniejących politykach.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 217.



Opisywana w *Generacji P* rosyjska rzeczywistość może śmieszyć. Obrazy są powykrzywiane, niejasne, autor wykorzystuje liczne gry z czytelnikiem. Korzysta ze stereotypowego widzenia klasy średniej, polityków czy wielkiego biznesu. Szydzi z rzeczywistości uwikłanej w zjawisko popkultury. Według Justyny Mirońskiej pielewiniowski komizm można porównać do tego, który pojawia się w twórczości Mikołaja Gogola<sup>10</sup>. To środek mający skłonić odbiorcę do śmiechu, ale też pozostawić miejsce na zadumę nad kondycją ludzką. Do podobnych wniosków doszedł Anton Dolin zauważając, że jedynym pozytywnym elementem powieści jest śmiech odbiorcy.

В «Generation П» нет положительных героев. Вернее будет сказать, уподобив роман книгам великого Гоголя, что единственным его положительным героем становится смех. Пелевин использует весь спектр доступных прозе средств, от тонкой иронии до обличительной сатиры. Через страницы проносятся вереницы персонажей, взятых непосредственно из жизни постперестроечной России<sup>11</sup>.

Pielewinowska wizja świata jest trwale związana z poetyką absurdu i ironii. Na kartach powieści nie brakuje nawiązań do historii, rosyjskiej tradycji i literatury. Pojawiają się cytaty z utworów Michała Bułhakowa, Fiodora Dostojewskiego i Włodzimierza Majakowskiego, ale w ironicznych scenariuszach reklam Wowy Tatarskiego (głównego

---

<sup>10</sup> Mirońska J., *Groteska i absurd w twórczości Wiktora Pielewina (reminiscencja prozy Mikołaja Gogola)*, „Slavia Orientalis” 2012, nr 1, s. 61.

<sup>11</sup> Долин А., *Виктор П-левин: новый роман*, <http://www.pelevin.nov.ru/stati/dolin/1.html> [dostęp: 11.06.2016]. W *Generation P* nie ma pozytywnych bohaterów. Prawdziwe będzie stwierdzenie, że powieść można porównać do dzieł wielkiego Gogola, w których jedynym pozytywnym bohaterem był śmiech. Pielewin wykorzystuje spektrum dostępnych w prozie środków od ironii do obraźliwej satyry. Na stronnicach przewijają się osobowości, których istnienie łatwo można zauważyć w życiu potransformacyjnej Rosji. Tłum. D. Świerkowska.

bohatera) pojawia się także Szekspir i Leonhard Cohen. Sam tytuł utworu Pielewina nawiązuje do amerykańskiej powieści *Generation X*, opowiadającej o losach młodzieżowych subkultur. Karolina Duda ten zabieg parodiowania literatury przez samą siebie uważa za nawiązanie do eseju *Literatura Wyczerpania* Johna Bartha<sup>12</sup>. Według Antona Dolina liczne nawiązania do kultury i sztuki przeszłości oraz ich powtarzanie, cytowanie i przełamywanie barier między tym co elitarne a tym co masowe, pozwalają wpisać powieść Wiktora Pielewina, w nurt literatury postmodernistycznej. Badacz twierdzi, że tworząc mieszankę kultury wysokiej i kontrkultury, autor *Generacji P* być może chce pokazać jak nie powinna wyglądać sztuka.

Так называемый «постмодернизм» — многоликий Протей, заполнивший все возможные ниши жизни и искусства, нашел свое почти абсолютное выражение в романе «Generation П». Как лоскутное одеяло (не новый, но совершенно верный символ теперешней культуры), он создан, спаян, склепан, склеен из бесконечных цитат, реминисценций и аллюзий, прочитав которые между строк не составит труда для любого мало-мальски образованного человека [...] Роман Пелевина до такой степени несамостоятелен, что даже там, где автор не использовал метод прямого цитирования, хочется увидеть что-то чужое. [...] Трудно сказать, зачем написана эта книга, составленная из обрывков чужих сюжетов, мыслей, находок; наверное, для того же, чему сейчас посвящены мысли всех — деньги и дешевая популярность. А также для того, чтобы показать любителям настоящей Литературы, каким не должно быть Искусство<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Duda K., *Między realimem a postmodernizmem. Generation 'P' Wiktora Pielewina*, „Slavia Orientalis” 2004, nr 2, s. 209-210.

<sup>13</sup> Tak zwany „postmodernizm”, Proteusz o wielu obliczach, wypełniający wszystkie możliwe nisze życia i sztuki znalazł swój dokładny wyraz w powieści *Generation P*. Postmodernizm jest podobny do patchworkowego koca – nie jest nowy, ale jest prawdziwym symbolem współczesnej kultury. Jest stworzony z licznych odniesień i wspomnień, które mogą być łatwo odczytane przez człowieka posiadającego wiedzę

Wykreowana przez Pielewina przestrzeń to świat postępu, najnowszych technologii, chociaż czy rzeczywiście pomagają one w jakiś sposób społeczeństwu? Wręcz przeciwnie, odbierają wolność, manipulują i tworzą przestrzeń w której człowiek staje się zbędny. Potrzebny jest tylko wytworzony na jego podstawie hologram, który nie umrze w sposób nagły, ale tylko w wyniku działań poszczególnych szczebli „Instytutu Pszczelarstwa”. Świat polityki, charakterystycznego dla rosyjskiej mentalności mistycyzmu (choć nie prawosławia, a wierzeń Bliskiego Wschodu) i nowoczesnych technologii to kolejna prognoza dla Rosji. Pielewin w swojej powieści nie krytykuje państwa wprost, pokazuje jego ograniczenie i ciągle manipulacje na najwyższych szczeblach władzy. Charakteryzując zmiany jakie zaszły na świecie po upadku ZSRR: działanie wolnorynkowej gospodarki oraz pojawienie się sektora usługowego, tworzącego m.in. reklamy, autor pokazuje, że ucieczka od ideologii jest niemożliwa, a człowiek nigdy nie będzie wolny.

Powierzchniowo rzeczywistość przedstawiona w książce może się wydawać odległa i nierealna, jednakże jeśli pomyślimy o przedstawionych chwytach marketingowych i coraz szybszym rozwoju wirtualnej rzeczywistości, to można uznać, że *Genertion P* Wiktora Pielewina przedstawia antyutopię, która rozwija się codziennie na naszych oczach. Antyutopię spełnioną.

---

literacką. Powieść Pielewina jest do takiego stopnia niejednorodny i niesamodzielny, że nawet wówczas, gdy autor nie cytuje innego dzieła między wierszami, chciałoby się je dostrzec. Trudno powiedzieć w jakim celu została napisana ta książka, złożona z fragmentów cudzych fabuł i myśli, być może dlatego, czym teraz są zaprzątnięte myśli wszystkich ludzi – pieniądze i łatwa popularność. A może też dlatego, żeby pokazać czytelnikom jak nie powinna wyglądać Sztuka. Vide Долин А., Виктор П-левин: *новый роман*, <http://www.pelevin.nov.ru/stati/o-dolin/1.html> [dostęp online: 11.06.2016]. Tłum. D. Świerkowska.

## **Bibliografia**

### **Literatura:**

Drawicz A., *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, Warszawa 1997.

Duda K., *Między realizmem a postmodernizmem. Generation 'P' Wiktora Pielewina*, „Slavia Orientalis” 2004, nr 2.

Mirońska J., *Groteska i absurd w twórczości Wiktora Pielewina (reminiscencja prozy Mikołaja Gogola)*, „Slavia Orientalis” 2012, nr 1.

Pielewin W., *Generation 'P'*, Warszawa 2002.

*Słownik terminów literackich*, Sławiński J. (red.), Wrocław 2000.

### **Źródła internetowe:**

Долин А., *Виктор П-левин: новый роман*,  
<http://www.pelevin.nov.ru/stati/o-dolin/1.html> [dostęp: 11.06.2016].

Zwiercan M., *Idea nowego człowieka w kulturze rosyjskiej*,  
<https://depotuw.ceon.pl/handle/item/289> [dostęp online: 11.06.2016].

# **Na styku teorii i kultury**

Marcin Słowiński

## Aktualizacja percepcji

Podarowanie sobie możliwości popełnienia błędu, zmiany zdania, stanowiska w jakiejś sprawie to, wydawałoby się, bardzo wyzwalający intelektualnie i moralnie prezent. Nie chodzi tu oczywiście o bycie chorągiewką na wietrze i asekuracyjne dostosowywanie się do korzystnych dla nas wiatrów. Chodzi o chociażby dopuszczenie do siebie świadomości, że, jako istoty ludzkie, społeczne, kulturowe, biologiczne, podlegamy wielu nieustającym procesom. Kultura, w rozumieniu praktyki społecznej, wytworów tych praktyk i nadawaniu im znaczeń, jest dynamiczna i nie może istnieć poza człowiekiem, ponieważ człowiek jest w niej zanurzony i ją wytwarza. Idąc tym tropem, możemy bez obawy potwierdzić założenie o tym, że człowiek również podlega nieustającym procesom różnego rodzaju.

W niniejszej pracy autor chciałby poddać refleksji kategorię zmiany. Jedną z definicji wg Słownika Języka Polskiego wyjaśnia, że „zmiana” to: „Fakt, że ktoś staje się inny lub coś staje się inne niż dotychczas.”<sup>1</sup> W potocznym rozumieniu zmiana zdaje się mieć wydźwięk ostateczny, można by się nawet pokusić o stwierdzenie, że jest rozumiana jako entropia, kiedy to zmiana jest nieodwracalna. Kto z nas nie słyszał stwierdzenia o „zmianie kogoś/czegoś na lepsze/gorsze”? Jedni po takim

---

<sup>1</sup> <https://sjp.pwn.pl/slowniki/zmiana.html> ,  
Por. <http://www.natura2000.efort.pl/pliki/zmiana.pdf>.  
Autorka szczegółowo problematyzuje kategorię zmiany.

stwierdzeniu wezmą oddech z ulgą lub zamrą z przerażenia (w zależności od kontekstu zmiany oczywiście). Inni natomiast zareagują i odpowiedzą: „ciekawe na jak długo?” Pierwsi potraktowali zmianę linearnie drudzy również biorą pod uwagę możliwość trwania zmiany, ale również zmiany samej zmiany np. powrotu do statusu quo. Gdyby w drugim przypadku wziąć pod uwagę cynizm wypowiedzi, wówczas można by stwierdzić, że dla jednostek myślących w ten sposób kategoria zmiany w ogóle nie jest możliwa, ponieważ jest tymczasowa, być może nawet iluzoryczna. Pomyślmy jednak o zmianie w dwóch kategoriach: biologicznej i społeczno-kulturowej.

Zaczynając od poziomu biologicznego – człowiek musi liczyć się ze nieuchronnymi zmianami w swoim organizmie, w różnym stopniu nasilenia np. stopniowe hamowanie metabolizmu, utrata kolagenu, czasami zmiany na poziomie neurobiologicznym. Albo zmieniające się rysy twarzy, koloryt skóry... Wszystko to zmusza jednostkę do rewizji sposobu postrzegania samego siebie. Czasami bardziej świadomie, a czasami mniej. Na przełomie kilkudziesięciu lat życia zmieniamy opinię o tym, co w naszym wyglądzie uważamy za atut, a co nie; W obliczu choroby możemy być zmuszeni zmienić np. nawyki żywieniowe albo tempo życia. Wszystko to sprowadza się do kwestii postrzegania naszego stylu życia, światopoglądu. Poziom biologiczny będzie mieć więc wpływ na poziom społeczno-kulturowy i odwrotnie, kiedy np. poczynając od zmiany opinii o chirurgii plastycznej, wpłyniemy bezpośrednio na ciało „ulepszając” je, gdy przecież wcześniej wzbranialiśmy się przed tego typu ingerencjami albo, przechodząc z diety mięsnej na bezmięsną, wpłyniemy bezpośrednio na organizm w ogóle. Koniec końców podlegamy zmianie. I nie budzi to w nas większego sprzeciwu.

Problem z kategorią zmiany jest najwyraźniejszy, kiedy następuje ona najpierw na poziomie społeczno-kulturowym. Wtedy nasza zmiana wpływa nie tylko na nas, ale również otoczenie, w którym egzystujemy np. przyzwyczajeni do naszych nawyków żywieniowych najbliżsi, z którymi zajadaliśmy się stekami, zostają skonfrontowani z naszą rezygnacją z mięsa. W tym momencie nie tylko my zaktualizowaliśmy naszą percepcję nas samych oraz kwestii żywienia, teraz także najbliżsi stają przed możliwością aktualizacji swojej percepcji nas oraz, być może, również myślenia o diecie bezmięsnej w ogóle. Efekty zmian mogą być bardzo różne np. kto to widział, żeby przez dekadę być skrajnym prawicowcem, a w następnej wojować z lewej strony?! Albo odwrotnie. Zmiany w kwestiach politycznych budzą chyba największe kontrowersje. A przecież dlaczego by nie zrewidować swoich poglądów? Po prostu. Pozwolić sobie na osobisty aksjonormatywny dialog.

Istnieje jakieś niewypowiedziane, niedyrektualne oczekiwanie stałości przy jednoczesnym, paradoksalnym przecież oczekiwaniu przebojowości i łamaniu rutyny, schematów, wychodzenia poza strefę komfortu – byciu elastycznym, jak to często czyta się w ogłoszeniach o pracy. W niniejszym artykule literatura uprawiana przez Manuełę Gretkowską będzie tłem do refleksji nad kategorią zmiany, która jest wypadkową tytułowej aktualizacji percepcji.

Kiedy literatura polska rozszerzyła swoje granice na lewo od postludowej Polski w pierwszej dekadzie XX wieku i pozwoliła na usłyszenie głosu ze ściśniętych gardeł pisarzy zaangażowanych społecznie, okazało się, że rzeczywistość kulturowa, społeczna potrzebuje komentarza nieskrępowanego i bezkompromisowego. Komentarza osób niewikłanych w politykę, u których kantowski imperatyw hipotetyczny



uzupełniony jest o doświadczenie empiryczne. Rodzący się po 1989 roku kapitalizm, wolność i marzenia o polskim amerykańskim śnie, to było za mało, żeby mówić o rewolucji (czyli zmianie totalnej), jaka przecież miała miejsce u schyłku lat 80. Prawdziwa rewolucja bowiem zaczyna się od zmiany w mentalności, a nie tylko zmiany struktury organizacyjnej rzeczywistości kulturowej, społecznej. Do tego potrzeba już więcej doświadczenia niż tylko filtrowanych przez media obrazków z zachodniego świata. Choć oczywiście bywa, że jedynie dane przetworzone dają nam wgląd do innych kultur. Na początku lat 90 zabrakło zmiany w mentalności społeczeństwa, a głos w sprawie zabrała m.in. Gretkowska.

Manuela Gretkowska w swoich pierwszych książkach (i nie tylko, weźmy np. scenariusz do filmu *Szamanka* (1996) Andrzeja Żuławskiego<sup>2</sup>) daje się poznać jako skandalistka<sup>3</sup>, gorszycielka – wystawia na próbę

---

<sup>2</sup> *Szamanka*, reż. Andrzej Żuławski, 1996. Scena końcowa w Szamance wydaje się najbardziej szokująca, kiedy główna bohaterka „Włoszka” (Iwona Petry) uderza w głowę Michała (Bogusław Linda) po czym pochyla się nad półprzetyłym i wyjada łyżeczką jego mózg. W wywiadzie, którego mi udzieliła Gretkowska, powiedziała, że scena ta miała symbolizować przejście kontroli, uwolnienie się od umysłu, który zniewolił bohaterkę. Możemy jedynie domyślać się, jak bardzo jest ta metafora autobiograficzną, gdyż ówczesny, dwudziestoletni związek Gretkowskiej z reżyserem był burzliwy i, jak sama autorka wspomina w wywiadach – toksyczny. Więcej o ich relacji można przeczytać w książce zatytułowanej *Trans* (2011), w której rozlicza się z Żuławskim, choć zazwyczaj w wywiadach twierdzi, że jest inaczej.

<sup>3</sup> Kwietniowy numer z 2006 roku magazynu „Sukces” przejdzie do historii. To wtedy ręcznie wycinano felieton Gretkowskiej z 90 tysięcy wydrukowanych egzemplarzy czasopisma. Po tym wydarzeniu łaska skandalistki przypięta pisarce nabiera historycznego znaczenia – oto w wolnej Polsce, po wejściu Polski do Unii Europejskiej manifestuje się cenzura. „(...) felieton Manuely Gretkowskiej, w którym znana pisarka komentowała krytyczny list szefowej biura prasowego prezydenta Kaczyńskiego nadesłany po poprzednim, dotyczącym prezydenta felietonie. "Sukces" tłumaczył, że nie opublikował sprostowania i dlatego obawiał się publikacji felietonu. W proteście przeciwko cenzurze z pisania dla "Sukcesu" wycofali się m.in. dziennikarze Justyna Pochanke i Tomasz Sekielski. Odeszła też naczelna Karolina Korwin-Piotrowska i dwoje jej zastępców.” [w:] <http://wyborcza.pl/1,76842,3838237.html> (dostęp z dnia 27.06.2019 r.)

czytelnika mierząc go z opisami np. kobiety o dwóch łechtaczkach i usunięciu jednej z nich zębami przez mężczyznę<sup>4</sup> (jeżeli ktoś zna twórczość markiza de Sade'a<sup>5</sup> uzna „nieobyčajne” opisy Gretkowskiej za zdecydowanie poprawne). Te pierwsze powieści – bez konkretnej fabuły, balansujące na granicy eseju, reportażu, badań antropologicznych...<sup>6</sup> - przywołują obraz człowieka miotanego sprzecznościami, skłonnego do nagłej zmiany percepcji, poddającego się modom (zwłaszcza intelektualnym). Takie też były lata 90. Nowy system dopiero się kształtował, nie bardzo było wiadomo, mówiąc kolokwialnie, „z czym to zjeść?”. Ale o tym popapranium Gretkowska mówi głośno, pozwalając skonfrontować ze sobą rzeczywistości: Polską i Zachodnią. I to jest właśnie przełomowe. Już nie tylko komentarz dziennikarski, nie tylko media, ale i literatura w formie dzienników zabiera głos w sprawie – nie za pomocą metafor, nie ukrywa się przed toporem cenzury. Mówi wprost, po raz pierwszy, najgłośniej i najdosadniej na początku XXI wieku, dając czytelnikom *Polkę*<sup>7</sup>. Pierwszy dziennik Gretkowskiej, w którym komentuje zastaną rzeczywistość i zestawia ją z doświadczeniem zdobytym za granicą. Autorka daje się w nim poznać

---

<sup>4</sup> Gretkowska M., *Kabaret Metafizyczny*, Wydawnictwo W.A.B., 1999. Także w tej powieści mamy do czynienia z mieszanym się stylów, łączeniem tematów erotyki, cielesności i duchowości w jedno mistyczne przeżycie. Ponownie poznajemy autorkę jako osobę gruntownie wykształconą, dzielącą się swoimi tropami myślowymi poprzez rozliczne przypisy.

<sup>5</sup> Właściwie Donatien-Alphonse-Francois de Sade. To od jego nazwiska pochodzi określenie jednostki chorobowej związanej z zaburzeniami preferencji seksualnych – sadyzmu. Najbardziej znany z: „Sto dwadzieścia dni Sodomy” czy „Justyna, czyli nieszczęścia cnoty”.

<sup>6</sup> Gretkowska M., *My zdies' emigranty*, 1991. Debiutancka powieść Gretkowskiej, która jest swoistym patchworkiem różnych form literackich. To opowieść o emigracji, pracy nad magisterką, zapis inspirujących rozmów z przyjaciółmi; podobnie jak w wielu innych książkach jest to swoista obserwacja uczestnicząca na granicy antropologii, kulturoznawstwa, socjologii, filozofii, ezoteryki...

<sup>7</sup> Gretkowska M., *Polka*, Wydawnictwo W.A.B., 2001.

już jako przyszła matka. Można odnieść wrażenie, że zwalnia w kontekście łakomstwa na życie. „Polka” zdaje się być pochwałą normalności – życia rodzinnego, osobistego, w nienormalnym świecie, który ostro krytykuje. Naczelna skandalista, jak zwykle się o niej mówić, nieco łagodnieje w szokowaniu, ale nadal bezpośrednio, wyraża swoje stanowisko w sprawie praw kobiet, edukacji, polityki, publicystki, literatury itd.

*Europejka*<sup>8</sup> wydaje się być książką przełomową. Wydany w 2004 roku dziennik zawiera szereg obserwacji powziętych w ciągu roku przed przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej. W przytaczanych sytuacjach ze swojego życia jak np. opis swojego konfliktu z Kazimierą Szczuką po programie *Pegaz*, późniejszym, jak to nazwała, „szlabanie” na występy w TVP; refleksjach na temat celebrytów, dziennikarzy, mediów, polityki ukazuje zmiany, jakie następują w Polsce, jak wygląda kraj u progu wejścia w struktury Unii Europejskiej. Ale nie tylko. Po raz kolejny, choć bardziej bezpośrednio, pokazuje, że możemy mówić wprost o naszej cielesności, wulgaryzować, gdy jest taka konieczność, walczyć o swoją niezależność, otwierać się na nowe, akceptować czy choćby tolerować inność. W tamtym czasie był to manifest pokrzepiający, zwłaszcza dla młodych ludzi, którzy urodzili się pomiędzy „starym a nowym porządkiem”, nie wiedzą za bardzo czego spodziewać się po rzeczywistości eksperymentalnej poniekąd. Dorastając wraz z dorastającą Polską. Po 30 latach od okrągłego stołu, po 15 latach od przystąpienia do Unii Europejskiej, 15 latach od przeczytania *Europejki*, wydaje się, że jest ona już niepotrzebna (a przynajmniej nie w takiej formie, jaką zaproponowała Gretkowska w 2004 roku; być może dziś jej głos byłby

---

<sup>8</sup> Gretkowska M., *Europejka*, Wydawnictwo W.A.B., 2004.

wyraźniejszy przez krótkie formy wypowiedzi w mediach społecznościowych?). I to nie dlatego, że nie pobudzi do samodzielnego myślenia, tylko dlatego, że nikogo nie obchodzi samodzielne myślenie. Lokalne konflikty polityczne, afery pedofilskie, konstytucyjne, wybory polityczne, rosnące ceny, wątpliwe płace, dysfunkcyjny system edukacji, laboratoryjne traktowanie społeczeństwa przez rządzących, utrata prywatności... Weźmy choćby aferę Wikileaks<sup>9</sup>, która jasno wskazuje, że dzieje coś bardzo niedobrego na całym świecie, że wolność jest iluzją, ale nie wzrusza to większości, ponieważ skutek nie jest odczuwalny bezpośrednio, namacalnie, fizycznie (choć przecież jest, ale nie w sposób zagrażający prywatnej wygodzie, dostępowi do szybkiego internetu, gier, portali randkowych, stron z przepisami – przyjemności po prostu). Właśnie ta pośredniość problemu sprawia, że się go ignoruje. Owoc gnije od środka. Zanim zobaczymy pleśń na zewnątrz, może być za późno. Najlepszym przykładem braku zainteresowania rzeczywistością będą ostatnie wybory europejskie – statystyki są druzgocące<sup>10</sup>. Młodzi ludzie nie są zainteresowani światem, w którym żyją (chyba, że wpłynie to na ilość polubień na Instagramie).

Z perspektywy czasu, zaproponowane 15 lat temu przez Gretkowską zmiany w mentalności mogą być dla czytelnika, który po raz pierwszy chwyta *Europejkę*, truizmami, oczywistościami, projektem w jakimś sensie zrealizowanym. To, co było bodźcem do zmian, staje się literaturą faktu, a nie manifestem, albo inaczej – manifestem spełnionym.

---

<sup>9</sup> Strona internetowa, na której publikowane są anonimowo tajne dokumenty, najczęściej rządowe.

<sup>10</sup> Patrz. m.in.: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1794184,1,pis-wygrywa-wybory-do-parlamentu-europejskiego.read>, <https://www.wprost.pl/wybory-euro-2019/10220202/na-zywo-wyniki-wyborow-do-parlamentu-europejskiego-2019.html>

Bo koniec końców nie mamy dziś problemu z wolnością osobistą, pozwalamy sobie na mówienie wprost o tym, co nas boli, drażni, wkurwia. Można powiedzieć, że literatura Gretkowskiej dokonała się w rzeczywistości. I choć oczywiście niektóre z poruszanych w niej problemów dalej są aktualne, to jednak nie napędzają już do walki. Jak zostało wspomniane wcześniej – obojętność, konformizm, powierzchowna codzienność wygrywa. Manifest wolności osobistej z *Europejki* został spełniony, niestety jedynie na najprostszym jego poziomie, bo nie wymagał wielkiego wysiłku a jedynie taniej odwagi, odważnego mówienia o potrzebach seksualnych (bez głębszej refleksji, która jest potrzebna, żeby uniknąć płycizn emocjonalnych i idących za tym konsekwencji, np. przedmiotowego traktowania własnej seksualności). Obecnie więcej wysiłku wkłada się w walkę o sortowanie śmieci i popularyzację mięsa sojowego niż zmiany polityczne, administracyjne, ekonomiczne, które znacząco wpływają na codzienność<sup>11</sup>.

Przejrzenie się w dziennikach proponowanych przez Gretkowską (ale nie tylko przecież) pozwala na usytuowanie swoich poglądów w wycinku rzeczywistości kulturowej. Być może nawet okaże się pomocne w odnalezieniu się w takim wycinku (politycznym, społecznym, kulturalnym, ekonomicznym...), zaproponuje pewne logosy, podobnie jak filozofia. Interesująca jest konfrontacja po latach z propozycjami światopoglądowymi, które wówczas mogły być nam bliskie lub dalekie

---

<sup>11</sup>Patrz

m.in.:

<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1668838,1,dlaczego-mlodzi-polacy-nie-interesuja-sie-polityka.read>,

<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1700150,1,mlodzi-polacy-na-tle-rowiesnikow-z-europy.read>,

<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1780894,1,mlodzi-kontra-iii-rp.read>

i sprawdzenie, jak jest teraz. Co się zmieniło? Czy nadal uważam, że *Obywatelka*<sup>12</sup> – sprawozdanie z pracy nad Partią Kobiet – była przypowieścią o okrutnym świecie patriarchalnej polityki czy obrazem nieudolności, braku determinacji i słabości autorki? Może jednym i drugim? Może żadnym? Uczciwy rachunek sumienia przy użyciu narzędzia tego typu jest ciekawym eksperymentem myślowym, pomocą w niełatwym, nieustającym przecież, idąc za Baumanem<sup>13</sup>, procesem tworzenia tożsamości. Bo czym jest budowanie tożsamości jak nie ciągłą aktualizacją percepcji? Aktualizacja percepcji byłaby więc rewizją światopoglądu, zmianą postrzegania rzeczywistości, siebie samego. W oparciu o filozoficzne narzędzia, jak np. doświadczenie kulturowe przy udziale redukcji transcendentnej Husserla<sup>14</sup>, która jest niejako rozwinięciem Kartezjańskiego wątplenia metodycznego<sup>15</sup>. W redukcji zaproponowanej przez Husserla chodziłoby o osiągnięcie stanu *epoche* (pojęcia zapożyczonego od sceptyków) a oznaczającego „zawieszenie poglądów”, mówiąc najprościej. Wzięcie w nawias dotychczasowej wiedzy – oczywiście nie chodzi o jej negację, ale zawieszenie właśnie – wówczas na podstawie zdobytego doświadczenia kulturowego można

---

<sup>12</sup> Gretkowska M., *Obywatelka*, Wydawnictwo Świat Książki, 2008. Ostatnia pozycja ze swojego rodzaju trylogii kulturowej po *Polce* i *Europejce* to dość chaotyczny zbiór notatek, myśli, pomysłów, porządkowania treści zbliżającej się nowej powieści. *Obywatelka* nie zebrała pochlebnych recenzji.

<sup>13</sup> Bauman Z., *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2.

<sup>14</sup> Por. Husserl E., *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* [w:] *Husserliana – Edmund Husserl, Gesammelte Werke*, bd. 6, Kluwer Academic Publishers, Den Haag 1962., *Kryzys europejskiego człowieczeństwa a filozofia*, tłum. Sidorek J., Fundacja Aletheia, Warszawa 1993; *Kryzys nauk europejskich i fenomenologia transcendentna*, tłum. Walczewska S., Wydawnictwo Rolewski, Toruń 1999; *Wybór pism*, tłum. Walczewska S., [w:] Świącicka K., *Husserl*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2005.

<sup>15</sup> Por. Orzechowski M., *Rola wątpliwości w filozofii Kartezjusza* [w:] *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Philosophica*, 23, 2010.

dokonać pełnowymiarowej zmiany. Koniec końców będziemy mieli wgląd w nowy obraz naszej tożsamości. I nie ma się czego obawiać. Możemy się zmieniać. Powinniśmy. Niech stwierdzenie o tym, żeby „codziennie stawać się lepszą wersją samego siebie” nie było czczym gadaniem i budziło oburzenie, kiedy z różnych powodów zmienimy stanowisko w jakiejś kwestii. Proszę mnie zrozumieć, gdy np. po wypowiedzeniu tych wszystkich słów na głos stwierdzę np. że to wszystko bzdura.

## **Bibliografia:**

### **Literatura:**

Bauman Z., *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2.

Gretkowska M., *Obywatelka*, Wydawnictwo Świat Książki, 2008.

Gretkowska M., *Europejka*, Wydawnictwo W.A.B., 2004.

Gretkowska M., *Kabaret Metafizyczny*, Wydawnictwo W.A.B., 1999.

Gretkowska M., *Polka*, Wydawnictwo W.A.B., 2001.

Husserl E., *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* [w:] Husserliana – Edmund Husserl, *Gesammelte Werke*, bd. 6, Kluwer Academic Publishers, Den Haag 1962.

*Kryzys europejskiego człowieczeństwa a filozofia*, tłum. Sidorek J., Fundacja Aletheia, Warszawa 1993.

*Kryzys nauk europejskich i fenomenologia transcendentalna*, tłum. Walczewska S., Wydawnictwo Rolewski, Toruń 1999.

Orzechowski M., *Rola wątpliwości w filozofii Kartezjusza* [w:] *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Philosophica*, 23, 2010.

*Wybór pism*, tłum. Walczewska S. [w:] Świącicka K., *Husserl*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2005.

### **Źródła internetowe:** (dostępny z dnia 27.06.2019 r.):

<http://www.natura2000.efort.pl/pliki/zmiana.pdf>

<http://wyborcza.pl/1,76842,3838237.html>

<https://sjp.pwn.pl/slowniki/zmiana.html>

<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1780894,1,mlodzi-kontra-iii-rp.read>



<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1794184,1,pis-wygrywa-wybory-do-parlamentu-europejskiego.read>

<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1668838,1,dlaczego-mlodzi-polacy-nie-interesuja-sie-polityka.read>

<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1700150,1,mlodzi-polacy-na-tle-rowiesnikow-z-europy.read>

<https://www.wprost.pl/wybory-euro-2019/10220202/na-zywo-wyniki-wyborow-do-parlamentu-europejskiego-2019.html>

### **Filmografia:**

Żuławski A., *Szamanka*, 1996.

Mateusz Tofilski

## **Neurofilozofia jako projekt nauki o mózgu**

Rewolucja naukowo-technologiczna stanowi jeden z najważniejszych elementów konstytuujących współczesność. Obszarem swojego oddziaływania dotyka zarówno czysto teoretycznego, akademickiego dyskursu, jak i życia społecznego. Autorem terminu określającego to zjawisko jest John Desmond Bernal, który posłużył się nim po raz pierwszy w odniesieniu do procesu przemian, olbrzymiego rozwoju w zakresie techniki, produkcji oraz nauki, zapoczątkowanego w I połowie XX wieku i trwającego praktycznie do dziś.

Skalę zjawiska najlepiej obrazuje liczba oraz znaczenie wynalazków i odkryć tego okresu. Jako jeden z elementów rewolucji naukowo-technicznej możemy z pewnością uznać m.in. uzyskanie dostępu do energii jądrowej, rozpoczęcie masowej produkcji tworzyw sztucznych, czy też rozwój technologii komputerowej. W tym czasie powstaje najpierw teoria względności, a następnie mechanika kwantowa, rozwija się genetyka, skonstruowany zostaje model atomu. Człowiek odbywa swój pierwszy lot w kosmos i zaczyna zgłębiać mechanizmy funkcjonowania mózgu.

Skutków rewolucji jest rzecz jasna bardzo wiele i można je zaobserwować na bardzo wielu poziomach. Do tej pory w takiej skali nie był nigdy obserwowany tak ścisły mariaż właśnie pomiędzy nauką a techniką. Można mówić chociażby o automatyzacji procesów pracy, odkryciu alternatywnych źródeł pozyskiwania energii czy też wreszcie

o gwałtownym rozwoju środków masowego przekazu. Jednak w kontekście omawianego tematu najistotniejszym wydaje się być społeczny oddźwięk całego zjawiska, który przybiera formę wzrostu powszechnego zaufania w osiągnięcia nauki oraz zwiększenia znaczenia i roli publicznej działalności samych przedstawicieli nauk przyrodniczych. Nauka i technika stają się najważniejszymi elementami działalności człowieka gwarantującymi mu jego rozwój, zwiększającymi kontrolę, a nawet zapewniającymi szczęście.

Idealnie obrazuje to koncepcja tak zwanej „trzeciej kultury”, stworzona i nazwana przez Johna Brockmana. W swojej książce z 1996 roku nawiązuje on do *Dwóch Kultur* Charles Percy’ego Snowa, który to wskazywał w połowie wieku na coraz większy rozdźwięk i przepaść rosnącą pomiędzy przyrodoznawstwem a humanistyką. Zdaniem Brockmana ze strony humanistycznej do dziś niewiele się zmieniło, a humaniści mają ogromny problem ze zrozumieniem wyników dokonań nauki, czego dowodem może być słynna afera Sokala<sup>1</sup>, ale świat nauki, rozumianej jako nauki ścisłe, coraz lepiej potrafi komunikować się bezpośrednio z szeroką publicznością, w ten sposób propagując swoją działalność i odkrycia. Trzecia kultura ma zatem polegać na eliminacji drugiej, a tworzyć ją mają uczeni i myśliciele zanurzeni w empirii, którzy zajmą miejsce w społecznej świadomości do tej pory zarezerwowane dla tradycyjnej inteligencji oderwanej od realnego świata<sup>2</sup>. Efektem tego jest zjawisko, w którym nauka wkracza do królestwa dotychczas należącego

---

<sup>1</sup> Sokal A., Brickmont J., *Modne bzdury: o nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, przeł. Amsterdamski P., Warszawa 2004.

<sup>2</sup> Brockman J., *Nowy renesans: granice nauki*, przeł. Szwajczer J., Aichler A., Warszawa 2005, s. 10.

przede wszystkim do filozofii i religii<sup>3</sup>. Wzorem jest tu renesansowy uczony ze swoimi szerokimi horyzontami i wiedzą z różnych dyscyplin, stąd też tytuł jednej z książek Brockmana – *Nowy renesans*.

W tym kontekście można wyróżnić dwa charakterystyczne zjawiska wspierające rozwój „trzeciej kultury”. Pierwszym z nich jest wzmożona aktywność pisarska polegająca na publikacjach i popularności książek popularnonaukowych autorstwa znanych i docenionych przedstawicieli świata nauki, w których prezentują oni w przystępny sposób najnowsze odkrycia i teorie. Jednocześnie jednak w mniej lub bardziej uświadomiony sposób propagowany jest w nich również określony obraz rzeczywistości, który Józef Życiński określa mianem „metafizyki w naukowym przebraniu”<sup>4</sup>. Są to podstawowe filozoficzne założenia i poglądy, zwykle ukierunkowane w stronę redukcjonizmu materialistycznego i scjentyzmu, przemycone w formie sprawiającej wrażenie dowodu naukowego. Kolejnym ciekawym elementem jest tworzenie różnego rodzaju instytucji oraz organizacji związanych z omawianym nurtem, których celem jest wspieranie jak najszerszego rozpowszechniania propagowanych idei, czyli w pewnym sensie próby wyprowadzania dyskusji z sal akademickich do domu przeciętnego człowieka.

Rzecz jasna zjawisko wykraczania zainteresowania naukowców poza wąski obszar swojej dziedziny nie jest niczym nowym i jest łatwo obserwowalne w historii nauki, wystarczy przywołać tutaj chociażby nazwiska Newtona czy Einsteina jako badaczy zainteresowanych szeroką

---

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Życiński J., *Trzy kultury: nauki przyrodnicze, humanistyka i myśl chrześcijańska*, Poznań 1990, s. 25.

tematyką filozoficzną, ale w ostatnim czasie widoczne jest z dużym nasileniem i nabierające coraz większego znaczenia.

Wyróżniając poszczególne dyscypliny naukowe okaże się, że biorąc pod uwagę ostatnie kilkadziesiąt lat szczególnie szybkim rozwojem charakteryzuje się neuronauka. Efektem prowadzonych przez nią badań jest zupełnie nowe spojrzenie na umysł człowieka, ale i coraz śmielsze poruszanie przez nią problematyki związanej z tzw. trudnymi problemami filozofii. Rozwój badań nad ludzkim mózgiem, rewolucja kognitywistyczna, przyczyniły się do stopniowej ekspansji neuronauki na obszar problemów do tej pory pozostających bezpośrednio pod pieczęcią filozofii. Chodzi tu przede wszystkim o takie problemy jak zagadnienie ludzkiej świadomości, podstaw zachowań moralnych i etycznych, czy też kwestii wolnej woli. Obserwując rozwój refleksji prowadzonej przez neuronaukowców uwypukla się stopniowe przechodzenie kolejnych elementów z dyskursu filozoficznego pod dyskurs nauk przyrodniczych.

Z drugiej strony relacja ta jest w pewnym sensie dwustronna i w obszarze filozofii nauki coraz częściej tematem refleksji stają się także dokonania neuronaukowców. Jak podkreśla Michał Heller, po doświadczeniach pozytywistycznych obecność filozofii w nauce jest powszechnie uznawana, ale jednocześnie zwraca się często uwagę także na konieczność uprawiania filozofii przy uwzględnieniu wyników eksperymentów naukowych<sup>5</sup>. Wprawdzie próby wymiany informacji pomiędzy filozofią a neuronauką trwały już od lat pięćdziesiątych XX w. to jednak jeszcze w 1984 roku Piotr Lenartowicz pisał, że „problemy

---

<sup>5</sup> Heller M., Michalik A., Życiński J., *Filozofować w kontekście nauki*, Kraków 1987, s. 7.

biologiczne nie leżą w centrum zainteresowań współczesnej filozofii”<sup>6</sup>, co jest dowodem na świeżość prowadzonej współcześnie refleksji w tym zakresie. Dalej autor stwierdza, że tego typu refleksja powinna się pojawić ze względu na etap rozwoju obu nauk, gdzie biologia wchodzi właśnie w czas optymizmu poznawczego podpartego długą listą wynalazków zaświadczających o jej słuszności i przydatności, a filozofia przeżywa okres kryzysu poznawczego<sup>7</sup>. W tym miejscu, abstrahując jeszcze od słuszności tego spojrzenia, należy zaznaczyć, że taka opinia pokrywa się chociażby ze zdaniem Patricii i Paula Churchlandów, których poglądy będą analizowane w dalszej części referatu. Z tego spojrzenia wypływa bezpośrednio postulat zgodnie, z którym dzięki ściślejszej współpracy filozofii z naukami o mózgu może ona uzyskać konkretne korzyści. Próbą odpowiedzi na tenże postulat jest neurofilozofia. Starając się ją zdefiniować jak najpełniej na początek należy odróżnić ją od filozofii neuronauki. Mateusz Hohol w swojej książce *Wyjaśnić umysł. Struktura teorii neurokognitywistycznych* wskazuje na dwa zasadnicze nurty obecne we współczesnej filozofii nauki zajmującej się refleksją nad szeroko rozumianą neuronauką. Pierwszy z nich, czyli filozofia neuronauki, dotyczy metodologii i filozofii nauki ograniczonej do neuronauk i badającej m.in. zagadnienie wyjaśnienia naukowego, jedności wiedzy, a także uteoretyzowania badań. Jest to zatem analiza zjawiska neuronauki z metapoziomu. Drugim nurtem jest neurofilozofia, która stara się praktycznie sprawdzić przydatność i zastosować teorie oraz pojęcia naukowe do procesu analizy

---

<sup>6</sup> Lenartowicz P., *Elementy filozofii zjawiska biologicznego*, Kraków 1986, s. 17.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

problemów filozoficznych<sup>8</sup>. Kwestią sporną pozostaje temat linii granicznej oddzielającej zakres badań filozofii neuronauki od neurofilozofii. Hohol opowiada się wyraźnie za jej zniesieniem<sup>9</sup>, a Łukasz Kurek wskazuje na konieczność utrzymania tego rodzaju podziału<sup>10</sup>. Nie wchodząc w tym miejscu w szczegółową argumentację warto zaznaczyć, że pomimo niewątpliwej płynności nakreślonego podziału i niejednokrotnych trudności w klasyfikacji poszczególnych stanowisk wyraźne rozróżnienie neurofilozofii od filozofii neuronauki pozwala na lepsze zrozumienie wielopoziomowości współczesnej relacji pomiędzy filozofii a neuronauką.

Sam termin neurofilozofia może być rozumiany ogólnie bądź konkretnie. Przyjmując jego szerokie rozumienie odnosi ono po prostu do programu badawczego z zakresu filozofii nastawionego na ścisłą współpracę z neuronauką w celu lepszego zrozumienia zagadnień filozoficznych<sup>11</sup>. Jak sugeruje m.in. Piotr Przybysz w ten sposób termin ten będzie nazwą „licznych przedsięwzięć powstających na styku filozoficznej refleksji nad umysłem i biologicznie zorientowanych badań nad mózgiem”<sup>12</sup>. W ten sposób wpisują się w nią zarówno prace filozofów opierające się na wynikach doświadczeń z zakresu neuronauki, ale i koncepcje proponowane przez neuronaukowców o nastawieniu filozoficzno-syntetycznym. Generuje to jednak problem umiejscowienia

---

<sup>8</sup> Hohol M., *Wyjaśnić umysł. Struktura teorii neurokognitywistycznych*, Kraków 2013, s. 11.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>10</sup> Kurek Ł., *Neurofilozofia jako filozofia w kontekście nauki* [w:] Brożek B., Mączka J., Grygiel W., Hohol M. (red.), *Oblicza racjonalności. Wokół myśli Michała Hellera*, Kraków 2011, s. 73.

<sup>11</sup> Przybysz P., *Neurofilozofia i filozofia neuronauk* [w:] Miłkowski M., Poczobut R. (red.), *Przewodnik po filozofii umysłu*, Kraków 2012, s. 689.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 692.

neurofilozofii w odniesieniu do pozostałych przytoczonych dziedzin podejmujących problematykę umysłu. Zwłaszcza skomplikowane będzie rozróżnienie jej od programu neurokognitywistyki, ponieważ obie dyscypliny poruszają się praktycznie na tych samych polach badawczych. Odpowiedź, że neurofilozofia zamiast konkurować z neurokognitywistyką nastwiona jest na kooperację, dzięki której możliwe jest bardziej syntetyczne, wszechstronne i oparte na empiryzmie badanie „trudnych” problemów filozofii<sup>13</sup>, nie wiele wnosi w przypadku chęci dokonania głębszej analizy zagadnienia neurofilozofii.

Starając się wyjść z tego impasu i próbując jakoś zawęzić omawiany kierunek warto zwrócić się w kierunku jego pierwotnego nurtu. Pojęcie neurofilozofii i pierwszy spisany program badawczy pochodzi z roku 1986 kiedy to Patricia Churchland opublikowała książkę: *Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind-Brain*. W ten sposób, tak jak robi to m.in. Włodzisław Duch<sup>14</sup>, można zawęzić ogólne rozumienie neurofilozofii. Wskazuje to na źródłowość całego aktualnego ruchu oraz jego pierwotne założenia programowe. Poza tym pozwala powołać się na konkretne stanowisko nie zaś swoisty konglomerat przekonań połączonych w głównej mierze tylko i wyłącznie wyjściowymi założeniami metodologicznymi.

Na potrzeby niniejszego referatu nie zostanie w żaden sposób zanegowane szerokie rozumienie omawianego zagadnienia, ale ze względów praktycznych i metodologicznych analizie zostanie podjęta typowo koncepcja zastosowana przez Patricię Churchland oraz jej męża Paula Churchlanda, co też paradoksalnie umożliwi jaśniejsze wskazanie

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 699.

<sup>14</sup> Duch W., *Neurofilozofia*, <https://www.fizyka.umk.pl/~duch/Wyklady/Kog1/07-filn.htm> [dostęp online: 05.04.2016].



miejsca jakie zajmuje dziś neurofilozofia w badaniach nad umysłem. W ten sposób rzecz jasna nie znika do końca przywoływany problem płynności granicy między neurofilozofią a neurokognitywistyką (dowodem na to jest umiejscowienie przez Mateusza Hohola poglądów Patricii Churchland w jednym z paradygmatów neurokognitywistyki<sup>15</sup>), ale operując na konkretnym przykładzie łatwo wskazać na jego indywidualne, charakterystyczne cechy.

Mówiąc o intuicji stojącej u podstaw stworzenia nowego programu badawczego Patricia Churchland wspomina przede wszystkim o przekonaniu o konieczności zdobycia wiedzy z zakresu nauk przyrodniczych przez filozofów i uwzględniania przez nich najnowszych odkryć naukowych w próbach tworzenia odpowiedzi na filozoficzne pytania. Jak pisze:

Neurofilozofia wypływa z uznania, że nauki badające mózg, wraz ze wspomagającą je aparaturą, wreszcie stały się na tyle zaawansowane, by doprowadzić do prawdziwego postępu w zrozumieniu umysłu. Filozofia umysłu uprawiana bez zrozumienia jak działają mózg i neurony jest jałowa. W rezultacie neurofilozofia koncentruje się na problemach znajdujących się na skrzyżowaniu zieleniejącej się neuronauki i siwiejącej filozofii<sup>16</sup>.

Mówiąc w olbrzymim skrócie, neurofilozofia z założenia ma być metodycznym wykorzystaniem przez filozofów osiągnięć neuronauk i stosowania ich do rozwiązywania tradycyjnych problemów filozoficznych.

Takie spojrzenie ma doprowadzić przede wszystkim do trzech najważniejszych celów neurofilozofii: 1) stworzenia alternatywy dla

---

<sup>15</sup> Hohol M., *op. cit.*, s. 116.

<sup>16</sup> Churchland P. S., *Brain-Wise: Studies in Neurophilosophy*, Cambridge MA 2002, s. 3.

pozytywistycznego podejścia do redukcjonizmu; 2) zaproponowania odpowiedzi na argumenty dotyczące dualizmu własności; e) odrzucenia argumentów antyredukcjonistycznych<sup>17</sup>. Ostatecznym celem fuzji spojrzenia naukowego i filozoficznego ma być zatem doprowadzenie do stworzenia jednej, spójnej teorii umysł-mózg rozwiązującej wreszcie problem psychofizyczny (*mind-body problem*).

Skoro filozofia i nauka w ramach neurofilozofii mają dojść do wspólnego celu konieczny jest także ich wspólny rozwój. Niezwykle ważnym terminem dla całej koncepcji Churchlandów jest idea koewolucjonizmu. Ma on opierać się na fakcie, że nauki badające mózg prowadzą swoje badania na wielu różnych poziomach równocześnie w ten sposób wzajemnie na siebie oddziałując<sup>18</sup>. W konsekwencji ma to doprowadzić do stworzenia spójnego poglądu na temat funkcjonowania ludzkiego umysłu ujętego w jednej, spójnej teorii umysł-mózg. To właśnie z pytania o jedną, unifikującą teorię umysłu bierze się potrzeba zestawienia odkryć nauk biologicznych z filozofią i psychologią<sup>19</sup>. Wskazuje ono tak na, optymistycznie przyjęty, punkt dojścia badań, ale i wspólne korzenie dyscyplin naukowych, które składają się na te wspólne poszukiwania. Zdaniem Churchland, podstawowe, początkowe pytanie stawiane przez filozofów i naukowców jest jednakowe i stanowi próbę odczytania rzeczywistości. Za oboma rodzajami poszukiwań stoi ta sama intuicja i rodzaj ciekawości, natomiast podstawowa i nieredukowalna różnica rzecz jasna leży w metodologii. Tym samym podejmowane

---

<sup>17</sup> Churchland P. S., *Moralność mózgu, co neuronauka mówi o moralności*, Kraków 2013, s. 4.

<sup>18</sup> Churchland P. S., *Neurophilosophy, Towards an unified science of the mind/brain*, Cambridge MA 1986, s. 362.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 3.

pytania i problemy mają mieć charakter ogólny zaś występujące różnice będą dotyczyły poziomu ich badania, nie zaś samego rodzaju badań.

Różnice metodologiczne wprawdzie nie mogą i nie powinny zostać zredukowane, ale mogą integralnie ze sobą współdziałać. W próbie dokonania omawianego połączenia dyscyplin mamy do czynienia z zestawieniem i powiązaniem ze sobą dwóch odmiennych strategii metodologicznych. Chodzi tu o badania prowadzone odgórnie („top-down”), preferowane w przypadku filozofii, psychologii kognitywnej, czy też badań z zakresu poszukiwań AI (sztucznej inteligencji), i badania oddolne (down-top) stosowane przykładowo w neurobiologii<sup>20</sup>. Obie strategie nie powinny być w izolacji wobec siebie, ale wzajemnie się uzupełniać, co ma zaowocować powstaniem kolektywnych teorii, modeli oraz metod, w których obie gałęzie wiedzy będą informować, poprawiać i inspirować siebie nawzajem.

Proponowany model teoretycznie ma opierać się na wzajemnych wpływach i wspólnym rozwoju, ale można zaobserwować w nim pewne zachwianie równowagi. Filozofia jest tu w pełni uzależniona od rozwoju neuronauk i może bazować tylko i wyłącznie na ich odkryciach pełniąc poniekąd rolę drugorzędnej analizy zebranych danych. Przejawia się to chociażby w przekonaniu, że tradycyjna epistemologia powinna zostać zastąpiona przez teorie poznania opierające się tylko i wyłącznie na badaniach empirycznych.

Tak skonstruowany program jest próbą rozwiązania podstawowych problemów filozoficznych na czele z tzw. trudnym problemem świadomości. Neurofilozofia Churchlandów bazująca przede wszystkim na dokonaniach naukowych, wywodząca się z redukcjonizmu

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 4.

naukowego i tym razem oczywiście wpisuje się w tradycję naturalistyczną. Ich zdaniem naturalizm w teorii świadomości opierający się na badaniach empirycznych, zbliża naukę do zunifikowanej teorii umysłu, gdzie stany i procesy psychologiczne są wyjaśniane za pomocą terminów określających stany i procesy neuronalne.

Starając się szerzej zdefiniować to stanowisko należy powiedzieć, że Patricia i Paul Churchlandowie są reprezentantami skrajnej wersji materialistycznego redukcjonizmu zwanego eliminatywizmem. Umysł jest tu wynikiem działania odpowiedniego programu, a doświadczenie wewnętrzne w głównej mierze złudzeniem<sup>21</sup>. Stany mentalne i stany mózgu nie są tym samym jak ma to miejsce w przypadku „tradycyjnego” monizmu, gdyż właściwie stany mentalne jako takie nie istnieją.

Potoczne rozumienie zachodzących w człowieku procesów jest z reguły błędne, a większość z nich w ogóle nie istnieje. Z tego względu całkowicie błędna jest również tzw. psychologia potoczna, w której pojęcia są bądź zbyt mgliste (*nastawienie*), bądź też w rzeczywistości kryją w sobie kilka odmiennych stanów umysłu (*śpi*). Argumentem przytaczanym przez zwolenników tej teorii jest chociażby wskazywanie na historyczną konieczność eliminacji takich pojęć jak siła witalna, pneuma, flogiston, a wreszcie eter, które wraz z rozwojem prawdziwej wiedzy naukowej okazywały się błędne.

Zdaniem Paula Churchlanda przyszły rozwój kognitywistyki doprowadzi w końcu do rezygnacji z mówienia o stanach mentalnych, które przez swoją powierzchowność nie są w stanie wyjaśnić chociażby stanu snu bądź też chorób psychicznych. Nowe teorie umysłu będą

---

<sup>21</sup> Churchland P. S., *Reduction and the neurobiological basis of consciousness*, [w:] *Consciousness in Contemporary Science*, New York 1998, s. 273-304.

i powinny pochodzić tylko z obszaru neuronauki<sup>22</sup>. Z tego powodu powinniśmy zrezygnować z budzących wątpliwości pojęć generujących tylko niepotrzebne pytania i pozorne skomplikowanie. Nasze stany umysłu, odczuwane przez stany psychologiczne są wynikiem konkretnej konstrukcji mózgu. Natomiast nauka doszła już do takiego momentu, w którym może zacząć teoretyzować o podstawowych zasadach funkcjonowania mózgu i tego co jest podstawą ludzkiego zachowania.

Istnieje podstawowa różnica pomiędzy sposobem kodowania informacji w języku, a kodowaniem w układzie nerwowym, która jest źródłem problemów w próbie przetłumaczenia swoich doznań (nie trafne metafory, ubogi zakres pojęć). Układ nerwowy za pomocą swojego systemu reprezentacji jest w stanie przeprowadzić dużo głębszą analizę każdej odczuwanej emocji, przez co obejmowany przez niego zakres jest dużo szerszy niż językowy<sup>23</sup>.

Opierając się na tym fakcie Paul Churchland postawił sobie za cel przekształcenie pojęć z życia umysłowego w terminologię neurokomputerową odznaczającą się dużo większą precyzją<sup>24</sup>. W oparciu o to powstała psychologiczna strategia wyjaśniania, gdzie dotychczasowe symboliczne opisy przekonań, modele umysłu, został zastąpione przez tzw. *model wektorowy*, na którym widoczne byłyby pobudzenia konkretnych grup neuronów w mózgu. Dana teoria, przekonanie są w ten sposób prezentowane nie w postaci werbalizowanego, symbolicznego modelu, ale jako konfiguracja potencjalnych pobudzeń neuronów.

---

<sup>22</sup> Churchland P. M., *Eliminative materialism and the Propositional Attitudes*, „The Journal of Philosophy” 1981, vol. LXXVIII, no. 2, s. 70-73.

<sup>23</sup> Churchland P. M., *Mechanizm rozumu, siedlisko duszy: filozoficzna podróż w głąb mózgu*, Warszawa 2007, s. 31.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 28.

Natomiast cały pomysł idealnie wpisuje się w ideę zastąpienia słownika potocznego słownikiem naukowym.

Jak zostało już wspomniane neurofilozofia jako pogląd reprezentowany przez Patricię i Paula Churchlandów jest próbą ścisłego połączenia ze sobą eksperymentalnych badań z zakresu neuronauki ze ściśle filozoficzną analizą. Z pewnością jest to koncepcja prowadzona konsekwentnie i starająca się przełożyć swoje teoretyczne postulaty w realne działanie naukowe. Jednakże w dużym stopniu całe stanowisko opiera się na bardzo optymistycznej, wręcz scjentystycznej interpretacji nauki oraz bezzasadnej pewności na temat jej przyszłego rozwoju. Argument o nieuchronnym znalezieniu odpowiedzi przez naukowców jest już dobrze znany z fizycznego sporu na temat stworzenia tzw. teorii wszystkiego, ale opiera się on tylko na przekonaniach nie zaś wartościowych przesłankach. Prowadzi to do kilku skrajnych interpretacji, czego najlepszym przykładem jest postulat całkowitego usunięcia twierdzeń tzw. psychologii potocznej z naszego języka, nie tylko naukowego, ale i codziennego.

Funkcję motoru napędowego w tej koncepcji pełni przekonanie o nieograniczonej możliwości nauki jako jedyne wartościowego źródła poznawczego. Wyczerpuje ona naszą wiedzę o świecie, nawet jeśli w danej chwili nie są go w stanie w pełni opisać i wyjaśnić, ponieważ świadczy to tylko o tym, że znajdujemy się w takim a nie innym etapie jej rozwoju. W punkcie dojścia natomiast natura, wszystkie zjawiska fizyczne i psychiczne powinny zostać przez nią obiektywnie zanalizowane.

W tej sytuacji miejsce filozofii jako *ancilla scientiae* ogranicza się już tak naprawdę do analizy języka, założeń i metod naukowych<sup>25</sup>. Tradycyjna epistemologia powinna zostać zastąpiona przez teorie poznania opierające się na badaniach empirycznych. Rolą filozofa jest czuwanie by naukowiec na drodze konstruowania swojej teorii nie popełnił żadnego metodologicznego błędu. Takie ujęcie problemu generuje często formułowany w stosunku do niego zarzut scjentyzmu<sup>26</sup>.

Podstawowa przyczyna takiego spojrzenia leży w braku należytego rozróżnienia pytań jakie stawiają te dwie dziedziny. Zdaniem Patricii Churchland nauka i filozofia zajmują się dokładnie tym samym tylko, że trochę od innej strony. Jak sama pisze, „tego rodzaju pytania, niezależnie czy są stawiane przez filozofów czy przez neuronaukowców, wszystkie są częścią tego samego generalnego poszukiwania, które znajduje swój naturalny dom zarówno w filozofii jak i neuronauce. W każdym przypadku ciekawość pcha je naprzód i możliwe, że najlepiej można spojrzeć na nie wszystkie w sposób prosty, jako na pytania o relację pomiędzy mózgiem a umysłem, bardziej niż jako na pytania należące do filozofii, neuronauki, czy psychologii. Podziały administracyjne mają swój cel w podziale przestrzeni biurowej oraz pieniędzy, ale nie powinny dyktować metod, bądź tworzyć blokady na drodze do łatwej wymiany ponad granicami. Nie można odrzucić faktu, że są dyscypliny naukowe, ale dyskusyjne jest, że podziały te implikują i uzasadniają w sobie radykalne różnice w metodologii”<sup>27</sup>. Można tu zatem mówić o braku wprowadzenia jakiegokolwiek metodologicznego ani obszarowego rozróżnienia, co skutkuje przypisaniu naukom

---

<sup>25</sup> Heller M., Michalik A., Życiński J., *op. cit.*, s. 7.

<sup>26</sup> Anzenbacher A., *Wprowadzenie do filozofii*, Kraków 2003, s. 31.

<sup>27</sup> Churchland P. S., *Neurophilosophy...*, s. 4.

przyrodniczym pytań tradycyjnie pozostających w granicach filozofii, a samej filozofii nie pozostawia jasnego, trwałego obszaru i sposobu badań. W ten sposób dopuszczalny jest też tylko jeden konkretny sposób filozofowania prowadzony w obrębie jednego akceptowanego stanowiska jakim jest redukcjonizm naturalistyczny.

Krytykując stanowisko Churchlandów, Urszula Żegleń uważa, że badacze przyjmujący u korzeni swoich prac naturalizm metodologiczny prowadzący do redukcjonizmu kierują się przekonaniem, że wartościowe poznawczo jest tylko to, co opiera się na „twardej” nauce korzystającej z rozbudowanego aparatu formalnego, które określa właśnie formą scjentyzmu<sup>28</sup>.

Jej zdaniem neurofilozofia ma po prostu zastąpić filozofię umysłu, albo raczej ta druga ma zostać zredukowana, tak jak psychologia poznawcza jest zastępowana przez omawianą neuronaukę kognitywną. Dzieje się to przez sprowadzenie wszystkich poziomów rzeczywistości, do tego, co do którego posiadamy odpowiednią metodologię badawczą:

Redukcyoniści wybierają dla swych badań ten poziom, dla którego dysponują odpowiednimi narzędziami badawczymi. Inne zaś dające się wyróżnić poziomy rzeczywistości, są ze względów metodologicznych, celowo do nich zredukowane<sup>29</sup>.

Problemem jest jednak przeniesienie redukcjonizmu metodologicznego, naturalnego dla nauki, na redukcjonizm ontologiczny. Niejako w opozycji do stanowiska Churchlandów można przytoczyć

---

<sup>28</sup> Żegleń U., *Refleksja metodologiczna nad kategorią umysłu*, [w:] Dziarnowska W., Klawiter A. (red), *Mózg i jego umysły*, Poznań 2006, s. 147.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 148.



słowa Michała Hellera, który sposób relacji pomiędzy filozofią a nauką określił w swojej idei „filozofii w kontekście nauki”:

Sama nauka nie jest filozofią, ale z pewnością prowadzi do filozoficznych pytań. Albowiem metanaukowa refleksja nad nauką stawia, lub przynajmniej sugeruje, pytania wychodzące poza granice nauki, a więc pytania otwierające na transcendencję (lub może Transcendencję?). W takim ujęciu transcendencja nie jest naukową hipotezą, lecz poznawczym horyzontem, rzucającym wyzwanie zamyśleniu nad nauką i jej granicami<sup>30</sup>.

Jak najbardziej można uznać, że badania naukowe i ich wyniki w naturalny sposób generują dalsze pytania, które jednak wykraczają już poza jej obszar oraz obszar jej metodologii. Stwierdzenie to, bądź uznane, bądź też nie, jest głównym zarzewiem nieporozumień i konfliktów.

Podsumowując, można uznać, iż pogląd ten w sensie ogólnego punktu wyjścia jest ciekawą odpowiedzią na aktualną sytuację i nie może być uznany za wizję w pełni utopijną, ale z powodu radykalnego zaufania w przyszły rozwój neuronauki niektóre konkretne rozwiązania będącego jego konsekwencją z pewnością mogą zasługiwać na to miano. Ten obraz potęgują jeszcze ambicje wpływu nowego kierunku badawczego nie tylko na świat akademicki, ale na praktyczne rozwiązania ze świata polityki społecznej, medycyny, psychiatrii, czy też prawa i etyki. Dzięki temu ideę tak wąsko rozumianej neurofilozofii można zakwalifikować w niektórych obszarach w ramy bardzo szeroko rozumianej utopii postępu.

---

<sup>30</sup> Heller M., Michalik A., Życiński J., *op. cit.*, s. 12.

## **Bibliografia**

### **Literatura:**

Anzenbacher A., *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. Zuchowicz J., Kraków 2003.

Churchland P. S., *Brain-Wise: Studies in Neurophilosophy*, Cambridge MA 2002.

Churchland P. S., *Moralność mózgu, co neuronauka mówi o moralności*, przeł. Hohol M., Kraków 2013.

Churchland P. S., *Neurophilosophy, Towards an unified science of the mind/brain*, Cambridge MA 1986.

Churchland P. S., *Reduction and the neurobiological basis of consciousness*, [w:] *Consciousness in Contemporary Science*, Oxford 1994.

Churchland P. M., *Eliminative materialism and the Propositional Attitudes*, „Journal of Philosophy” 1981, vol. LXXVIII, no. 2.

Churchland P. M., *Mechanizm rozumu, siedlisko duszy: filozoficzna podróż w głąb mózgu*, przeł. Zbigniew K., Warszawa 2007.

Dennett D., *Słodkie sny*, przeł. Miłkowski M., Warszawa 2007.

Hardcastle V., *Neurobiology* [w:] Hull D., Ruse M. (red.), *The Cambridge Companion to Philosophy of Biology*, Cambridge 2008.

Heller M., Michalik A., Życiński J., *Filozofować w kontekście nauki*, Kraków 1987.

Hohol M., *Wyjaśnić umysł. Struktura teorii neurokognitywistycznych*, Kraków 2013.

Jaśkowski P., *Neuronauka poznawcza. Jak mózg tworzy umysł*, Warszawa 2009.

Klawiter A., *Świadomość. Wprowadzenie do współczesnych dyskusji* [w:] Miłkowski M., Poczobut R. (red.), *Przewodnik po filozofii umysłu*, Kraków 2012.

Kurek Ł., *Neurofilozofia jako filozofia w kontekście nauki* [w:] Brożek B., Mączka J., Grygiel W., Hohol M. (red.), *Oblicza racjonalności. Wokół myśli Michała Hellera*, Kraków 2011.

Lenartowicz P., *Elementy filozofii zjawiska biologicznego*, Kraków 1986.

Przybysz P., *Neurofilozofia i filozofia neuronauk* [w:] Miłkowski M., Poczobut R. (red.), *Przewodnik po filozofii umysłu*, Kraków 2012.

Sokal A. Brickmont J., *Modne bzdury: o nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, przeł. Amsterdamski P., Warszawa 2004.

Żegleń U., *Refleksja metodologiczna nad kategorią umysłu* [w:] Dziarnowska W., Klawiter A. (red.), *Mózg i jego umysły*, Poznań 2006.

#### **Źródła internetowe:**

Kurek Ł., Zyzik R., *Struktura teorii biologicznych* [draft], [http://biolawgy.files.wordpress.com/2011/03/struktura\\_teorii\\_biologicznych1.pdf](http://biolawgy.files.wordpress.com/2011/03/struktura_teorii_biologicznych1.pdf) [dostęp online: 21.04.2016].

Michał Wieczorkowski

## **Karla Löwitha krytyka filozofii dziejów**

Pytanie o sens jako taki, o „sens sensu”, wydaje się być głównym źródłem inspiracji XX-wiecznej filozofii. Dyskurs ten przybrał postać krytyczną względem wcześniejszych form myślowych, które w poszukiwaniu znaczenia nie zauważały, że nie jest ono czymś immanentnie zawartym w rzeczywistości, lecz powstaje w wyniku interakcji interpretatora z przedmiotem interpretowanym. Karl Löwith (1897-1973), niemiecki historyk, filozof, uczeń Husserla i Heideggera, w swej twórczości poruszał problem filozofii dziejów. Wykładowca uniwersytetów w Marburgu oraz Heidelbergu, który w czasie panowania III Rzeszy wyemigrował z kraju do Japonii, gdzie wykładał na Uniwersytecie Tokijskim, uważał bowiem, że roszczenia filozofii dziejów, a więc myśli dążącej do uchwycenia sensu wydarzeń, są radykalnie niewspółmierne w stosunku do podstaw, na których się ona opiera. W Polsce Löwith znany jest głównie dzięki swej książce *Historia powszechna i dzieje zbawienia – teologiczne przesłanki filozofii dziejów*. W niej to autor dokonuje krytyki myślenia o historii, które ujmuje ją jako pewną spójną całość. Nie jest on bynajmniej jedynym, który podejmuje taką próbę. Karl Popper nadał następujące brzmienie dedykacji do swej *Nędzy historycyzmu*:

Pamięci niezliczonych mężczyzn i kobiet, wszystkich wyznań, narodów i ras – ofiar faszystowskiej i komunistycznej wiary w Niezlomne Prawa Przeznaczenia Historycznego<sup>1</sup>.

Popper uważa zatem, że to właśnie wiara w przeznaczenie historyczne była jednym z czynników, które doprowadziły do największej tragedii XX wieku. Wiąże się to z jego główną tezą, że „wiara w przeznaczenie historyczne jest zwykłym przesądem oraz że ani metodami naukowymi, ani jakimikolwiek innymi nie sposób przewidywać biegu historii”<sup>2</sup>. Löwith stara się starannie prześledzić ten motyw, wskazując, że wiara w przeznaczenie ściśle wiąże się z próbami określenia sensu historii, a swe realne znaczenie posiada w negowanej przez siebie myśli religijnej, a konkretnie w eschatologicznym wzorcu zbawienia towarzyszącego wypełnieniu się dziejów. Krok po kroku filozof próbuje zbadać proces metamorfozy, który zachodził na płaszczyźnie idei próbujących za pomocą sensu zespolić całość wydarzeń pojawiających się w biegu dziejów; proces, który judeochrześcijańskie oczekiwanie na przyjście mesjasza przekształcił w systemy myślowe pozwalające usprawiedliwić największe nawet zbrodnie.

Refleksja autora zaczyna się od następującego pytania:

Czy istnienie i sens dziejów są zrozumiałe same przez się, a jeśli nie, to co umożliwia ich zrozumienie?<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Popper K., *Nędra historycyzmu dziejów*, przeł. Amsterdamski S., Warszawa 1999, s. 5.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>3</sup> Löwith K., *Od Hegla do Nietzschego – rewolucyjny przełom w myśli XIX wieku*, przeł. Gromadzki S., Warszawa 2001, s. 8.

Filozofia dziejów jako nurt w filozofii ma według Löwitha za zadanie uporządkować wszystkie przeszłe wydarzenia. Zdaniem niemieckiego filozofa dokonuje się to poprzez pewne ześrodkowanie, a więc ukazanie prawideł, którymi rządzi się historia. Wiąże się to ze złagodzeniem wszelkich sprzeczności i dysonansów, które pojawiają się w człowieku pod wpływem wystąpienia pewnych wydarzeń. Jak pisze Löwith:

Filozofia dziejów oznacza systematyczne wyjaśnienie historii powszechnej w świetle zasady, dzięki której historyczne zdarzenia i następstwa są ze sobą powiązane i odniesione do jakiegoś ostatecznego sensu<sup>4</sup>.

Określenie sensu dziejów jest sprzężone według niemieckiego historyka z pewnym ostatecznym celem, którego osiągnięcie jest równoznaczne z szeroko pojętym spełnieniem. Takie rozumienie historii, które prezentowali przecież choćby Marks, Hegel czy Voltaire, jest dla Löwitha spuścizną chrześcijańskiego ujęcia dziejów – w chrześcijaństwie „Eschaton nie tylko kładzie kres biegowi dziejów – on go rozczłonkuje i spełnia przez określony cel.”<sup>5</sup> Sens historii, wyznaczony przez jej koniec, wnika tu głęboko w sam proces dziejów, sprawiając, że wszelkie fakty tracą swój przypadkowy charakter i zyskują funkcję realizacji owego sensu.

Löwith uważa, że filozofia dziejów oraz stanowiąca jej zwieńczenie idea postępu stanowią konsekwencję myśli chrześcijańskiej, która w wyniku wielowiekowego przekształcania się doprowadziła do

---

<sup>4</sup> Löwith K., *Historia powszechna a dzieje zbawienia – teologiczne przesłanki filozofii dziejów*, przeł. Marzęcki J., Kęty 2002, s. 3.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 21.

własnej negacji. Przyjęcie takiej perspektywy badawczej zdaje się mieć istotne znaczenie: czytelnik łatwo może dostrzec, że intencją autora nie jest jedynie opis poszczególnych konstrukcji filozoficznych próbujących opisać fenomen historii. Umieszczenie poszczególnych idei w pewnym kontekście historycznym ma bowiem niezwykle ważną funkcję, analogiczną do Nietzscheańskiej genealogii<sup>6</sup>. Tak bowiem jak Nietzsche dążył do zdeprecjonowania i osłabienia siły moralności poprzez przedstawianie jej jako sublimacji postawy reaktywnej, tak Löwith chce zneutralizować totalitarną siłę, która kryje się w różnych postaciach filozofii dziejów. Prezentuje on historyczny proces, który dokonał się na płaszczyźnie idei – proces, w którym teoria postępu jest całkowicie zanurzona. W ten sposób Löwith chce ukazać jej zależność od kontekstu historycznego, a w konsekwencji również jej iluzoryczność. Fakt, że niemiecki filozof decyduje się na takie przedsięwzięcie również można powiązać z czasem, w którym tworzył<sup>7</sup>. Uczony twierdzi bowiem, że:

Najważniejszym [...] elementem, z którego mogła w ogóle wyniknąć interpretacja dziejów, jest doświadczenie zła i cierpienia, zrodzonego przez historyczne działania<sup>8</sup>.

W kontekście doświadczeń II wojny światowej nie dziwi również jego stwierdzenie, że „zdarzenia historyczne są sensowne tylko wtedy, gdy odsyłają do jakiegoś celu poza wydarzeniami faktycznymi.”<sup>9</sup> Doświadczenie cierpienia musiało spowodować bolesne rozerwanie

---

<sup>6</sup> Nietzsche F., *Z genealogii moralności*, przeł. Staff L., Warszawa 1905, s. 8.

<sup>7</sup> Por. *Historia Powszechna a dzieje zbawienia* – cytowane wcześniej dzieło, w którym Löwith zawarł swą krytykę filozofii dziejów, wydane zostało w roku 1949, a więc w 4 lata po zakończeniu II wojny światowej.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 9.

między sensem wydarzeń a nimi samymi. Tym samym filozofia dziejów u swych źródeł pełni według niemieckiego historyka funkcję terapeutyczną, polegającą na racjonalizacji cierpienia, jakie niosą ze sobą wydarzenia składające się na to, co potocznie nazywamy historią. Zjawisko, o którym mowa, jest nie tyle rzeczywistym opisem historii, co pewną nakładką pozwalającą ją zrozumieć. Według Löwitha filozofia dziejów, skupiająca wydarzenia wokół jakiejś koniecznej zasady, wykorzystana w walce politycznej może stać się jednak niezwykle potężnym narzędziem ideologicznym. Ten bowiem, kto poznał sens dziejów, może rościć sobie prawo do działań, które ów sens pozwolą zrealizować – działań, które w imię owego sensu mogą być usprawiedliwione niezależnie od swego charakteru. W związku z tym niemiecki myśliciel postanawia skupić się raczej na analizie poglądów historycznych najważniejszych filozofów, niż na poszukiwaniu jakiegoś ogólnego sensu, który prześwitywałby przez wydarzenia. W ten sposób próbuje on określić naturę narracji historycznych. Rozważania te doprowadzają Löwitha do całkowitego odrzucenia filozofii dziejów: po pierwsze, ze względu na konsekwencje, jakie niosą ze sobą poszczególne narracje filozoficzno-historyczne; po drugie, z powodu ich iluzoryczności. Uznaje zatem, że uzurpują sobie stanowczo zbyt silną pozycję w stosunku do treści, którą ze sobą niosą.

Löwith zestawia ze sobą dwa schematy myślenia o historii – cykliczny model wypracowany przez grecką myśl antyczną, oraz model linearny, związany z pojawieniem się chrześcijaństwa, a korzeniami sięgający myśli żydowskiej. W cyklicznej wizji historii proces rozwoju zawsze wraca do swojego początku, dlatego też zdaniem niemieckiego filozofa Grecy nie mogli wytworzyć filozofii przyznającej historii jakiś



cel czy głębszy sens. Historia była dla nich jedynie historią polityczną, miała charakter wyłącznie przyziemny. Z kolei dla „żydów i chrześcijan historia oznacza przede wszystkim dzieje zbawienia”<sup>10</sup>, rozumiane jako przejście od upadku do stanu doskonałego. Tak pojmowana historia staje się nośnikiem głębokiego sensu, polegającego na ruchu zmierzającym wprost ku momentowi końcowemu. Rozróżnienie na greckie i judeochrześcijańskie rozumienie historii obecne jest również w myśli wybitnego rosyjskiego filozofa – Mikołaja Bierdiajewa. Pisze on:

Dla starożytnych Greków świat był kosmosem, dla starożytnych Żydów był historią. (...) Pogląd na świat pojęty jako kosmos jest kosmocentryczny. Pogląd na świat jako historię jest antropocentryczny<sup>11</sup>.

Zauważa zatem filozof istotne konsekwencje wpływające z powyższego rozróżnienia, które w sposób zasadniczy determinują postrzeganie człowieka. Myślenie historyczne jest dla Bierdiajewa wstępem do refleksji o człowieku jako podmiocie, która to umożliwiła pojawienie się myśli humanistycznej, z jej szacunkiem do człowieka jako takiego. Jednakże paradoksalnie ten sam mesjanizm, przełamujący przedmiotowe ujęcie człowieka wykształcone w antyku, doprowadził do jego powtórnego uprzedmiotowienia w ideologiach totalitarnych XX wieku. Nie tylko one jednak czerpały swe siły z owego mesjanistycznego źródła. Bierdiajew stwierdza bowiem, że również „dziewiętnastowieczna nauka o postępie, tak niechrześcijańska w formie, ma takie same źródła

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>11</sup> Bierdiajew M., *Zarys metafizyki eschatologicznej*, przeł. Paradowscy W. i R., Kęty 2004, s. 135.

w mesjanistycznym oczekiwaniu”. Również i on podnosi problem wiarygodności myśli mesjanistycznej:

Jest rzeczą bezsporną, że nie można zbudować czysto naukowej filozofii historii. Żyjemy wewnątrz czasu historycznego. Historia się jeszcze nie skończyła, nie wiemy więc, co nas jeszcze czeka w przyszłości. Jaka nowość jest jeszcze możliwa w historii człowieka i świata. Jak w tej sytuacji poznać sens historii? Czy historia może się ujawnić zanim się zakończy? Filozofia historii była możliwa i istniała właśnie dlatego, że zawsze zawierała w sobie element profetyczny, wychodzący poza obręb poznania naukowego. Może istnieć tylko profetyczna filozofia historii. Profetyczna i mesjanistyczna jest nie tylko filozofia historii, zawarta w Biblii lub w nauce św. Augustyna, ale i filozofia historii Hegla, Saint-Simona, Comte’a, Marksa. Filozofia historii to nie tylko poznanie przeszłości, ale i poznanie przyszłości, filozofia ta stara się zawsze odkryć sens, który może się ukazać tylko w przyszłości<sup>12</sup>.

Następnie filozof wskazuje, jak konkretnie wyobrażenia mesjanistyczna wpłynęła na rozwiązania dotyczące konkretnego ujęcia rzeczywistości:

Kiedy Hegel powiada, że w państwie pruskim objawi się wolność, która jest sensem i celem historii powszechnej, kiedy Marks twierdzi, że proletariatus będzie wyzwolicielem ludzkości i zbuduje doskonały ustrój społeczny, albo kiedy Nietzsche twierdzi, że pojawienie się nadczłowieka w wyniku ewolucji ludzkości będzie objawieniem sensu ziemi, to wszyscy oni głoszą świadomość mesjanistyczną i profetyczną, zapowiadają nastanie tysiącletniego królestwa. Nic takiego nauka głosić nie może<sup>13</sup>.

Jednakże Löwith zauważa jeden niezwykle ważny fakt, a mianowicie, że chrześcijańska koncepcja historii występowała w dwóch

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 136.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 136.

następujących po sobie konfiguracjach. Pierwsza z nich, autorstwa św. Augustyna, polegała na uznaniu, że wydarzenia historii powszechnej i ponadświatowy cel są zasadniczo rozdzielone. Teologia dziejów Augustyna stwarza zatem dystans między historią a zbawieniem. Moment zbawienia jest bowiem zależny jedynie od woli Boga i jest absolutnie niezwiązany z jakimikolwiek działaniami ludzkimi, które to działania składają się przecież na to, co nazywamy historią. Augustyn bazuje tutaj na ewangelicznym stwierdzeniu, że po popełnieniu grzechu pierworodnego Panem Świata, a więc i historii, nie jest Bóg, lecz Szatan<sup>14</sup>. Człowiek nie jest w stanie zmienić tego stanu rzeczy, źródła zbawienia powinien zatem szukać nie w swoim, lecz w Bożym działaniu.

Drugi model, zakładający, że boski plan zbawienia realizuje się poprzez historyczne fakty, ugruntowuje się dopiero wraz z filozofią Joachima z Fiore, słynnego ze swego podziału historii na epokę Ojca, epokę Syna i epokę Ducha. Kluczowe jest jednak to, jakie konsekwencje według Löwitha wynikają z przyjęcia tego modelu. Chrześcijaństwo, wprowadzając teleologiczny motyw końca dziejów, stworzyło bowiem klimat duchowy i sposób zapatrywania, który sam jeden umożliwił pewne filozofie dziejów, nie do zrealizowania w ramach klasycznego myślenia<sup>15</sup>.

Opisując z kolei myśl Nietzschego, Löwith stwierdza:

Stworzenie świata i grzech pierworodny na początku, zbawienie i sąd ostateczny na końcu – oba te człony zostają ostatecznie zeświecczone i zbanalizowane w formie nowożytnej idei nieskończonego postępu<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Biblia, J 14, 30.

<sup>15</sup> Löwith K., *Historia...*, s. 207.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 212.

Owo zeświecczenie było jednak możliwe dzięki modyfikacji dokonanej przez Joachima, która polegała na utożsamieniu procesu historycznego z realizacją woli bożej.

Idea postępu zdaje się być najważniejszym wytworem filozofii dziejów. Okazuje się jednak, że nie jest ona tworem oryginalnym, opiera się bowiem na sekularyzacji chrześcijańskiego wzorca – Bóg został wyrzucony poza horyzont refleksji, jednakże sama koncepcja zbawienia pozostała, ulegając jednak pewnej modyfikacji, którą Voegelin określił mianem „immanentyzacji eschatonu”<sup>17</sup>. W najbardziej podstawowym ujęciu pojęcie immanentyzacji eschatonu, którego Voegelin używał w swojej krytyce utopii, oznacza zastąpienie wizji zbawienia po śmierci wizją raju na ziemi. Narracja opierająca się na immanentyzacji eschatonu tworzy zatem wizję, która urzeczywistnia nadzieje transcendentne w świecie doczesnym. Ważny jest również fakt, jak głosiciele idei postępu ją przedstawiali – we wszystkich bowiem swych odmianach powoływali się oni na autorytet rozumu. Na ten przykład Marks postanowił nazwać swoją koncepcję socjalizmem naukowym, uważał bowiem za fakt bezsprzeczny istnienie prawa materializmu dialektycznego czy też walki klas. Marksizm jednak jest dla Löwitha jaskrawym przykładem zanurzenia filozofii dziejów w myśleniu chrześcijańskim, stwierdza on bowiem, że Manifest Komunistyczny, który w treściowych szczegółach wykazuje naukową doniosłość, w całości swej konstrukcji jest orędziem eschatologicznym, a w krytycznym nastawieniu – wizją profetyczną<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Voegelin E., *Nowa nauka polityki*, przeł. P. Śpiewak, Warszawa 1992, s. 114.

<sup>18</sup> Löwith K., *Historia...*, s. 39.

Jego filozofia „wyróżnia się tym, że uprościła przeciwieństwa klasowe, rozszczepiając społeczeństwo na »dwa wrogie obozy«, wręcz przeciwstawne sobie”<sup>19</sup>. Marks i Engels pojęli, że w obliczu nowoczesnego przemysłu „inne klasy muszą zginąć, podczas gdy sam tylko proletariatus jest klasą prawdziwie postępową, mającą do spełnienia pełną uniwersalną misję”<sup>20</sup>. Opis ten wyraźnie bazuje na wzorze przejścia od upadku do zbawienia. Löwith, opisując marksizm w taki sposób, zdaje się dawać do zrozumienia, że filozofia dziejów niesie ze sobą niezwykle wielkie niebezpieczeństwo – dokonując bowiem uporządkowania historii i powołując się często na pewne niezaprzeczalne fakty, tworzy pewną opowieść, która dzieli społeczeństwo na dobrych i złych, i która w imię osiągnięcia nieobecnego jeszcze dobra nakazuje zlikwidować wszystkich tych, którzy uniemożliwiają jego zaistnienie. Przykład marksizmu pokazuje zatem konsekwencje, jakie wiążą się z zastosowaniem wzorca eschatologicznego w świecie politycznym. Wizja ta, zdaniem Löwitha, stymuluje ruchy wywrotowe zmierzające do urzeczywistnienia totalitarnych praktyk politycznych w imię świeckiego zbawienia. Na takiej właśnie zsekularyzowanej eschatologicznej narracji opierały się choćby czystki komunistyczne, kiedy usprawiedliwiały liczne mordy walką z burżuazją w imię postępu i gwarantującego powszechny dobrobyt socjalizmu. Taki opis marksizmu, poprzez ukazanie chrześcijańskich korzeni jego myślenia, ma za zadanie jego neutralizację, autorytet nadziei wynikającej z wiary nie jest bowiem – w przeciwieństwie do autorytetu rozumu, na który powołuje się socjalizm naukowy – na tyle mocną przesłanką, by usprawiedliwić podobne zbrodnie. Prezentując ten

---

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> *Ibidem.*

przykład, Löwith stara się nie tylko pokazać, że zrealizowanie nadziei transcendentalnych w świecie doczesnym jest naiwne, ale że człowiek, walcząc o realizację swej wizji doskonałego świata, zamiast raju na ziemi przyczynia się raczej do zaistnienia tutaj piekła. Nawet pogląd Voltaire'a, jakoby sens i cel dziejów polegał na ulepszaniu za pomocą własnego rozumu międzyludzkich stosunków, eliminowaniu ignorancji oraz udoskonalaniu i uszczęśliwianiu człowieka, stanowił, jak to określił Löwith, „irreligię postępu”, która

pozostaje swego rodzaju religią, wywodzącą się z chrześcijańskiej wiary w pewien przyszły cel, choć na miejsce określonego i ponadświatowego *eschaton* podstawia cel nieokreślony i wewnątrzświatowy<sup>21</sup>.

Cel ten, określony przez Voltaire'a, stanowił według niektórych intelektualne usprawiedliwienie zbrodni rewolucji francuskiej<sup>22</sup>. Dlatego też, mając świadomość tego, jak może się potoczyć realizacja bazującej na horyzoncie eschatologicznym idei postępu, Löwith podejmuje się wszelkich działań by zneutralizować niebezpieczeństwo horyzontu eschatologicznego. Dlatego ważne jest stwierdzenie niemieckiego filozofa, że:

Idea postępu nie jest bezpośrednim następstwem nowych osiągnięć poznawczych przyrodoznawstwa i historii lecz jest zapożyczona od chrześcijaństwa, a konkretnie progresywnego przejścia od Starego do Nowego Testamentu<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 110.

<sup>22</sup> Pelczar J. S., *Rewolucja francuska wobec religii katolickiej i jej duchowieństwa*, Przemyśl 1922, s. 6.

<sup>23</sup> Löwith K., *Historia...*, s. 61.

Przy czym Stary Testament, ze swoimi regułami, pełni według Löwitha rolę służebną w stosunku do Nowego Testamentu. Tym samym demaskuje on religijny charakter idei postępu, wskazując, że tak naprawdę bazuje ona na eschatologicznej nadziei w zbawczy kres historii.

Jasny zatem staje się cel rozważań niemieckiego filozofa, którym jest stworzenie takiego sposobu myślenia o historii, który pozwoli się uwolnić od powyższego wzorca eschatologicznego. Wzorca, który sprawia, że historia łatwo staje się narzędziem do realizowania – z jednej strony w imię zbawienia, z drugiej jednak w sposób zbrodniczy i totalitarny – własnej wizji świata doskonałego. Próbując zneutralizować joachimowską wersję wzorca eschatologicznego, który w wersji zsekularyzowanej został zaadaptowany przez całą nowożytną filozofię historii, Löwith powołuje się na postać niemieckiego historyka, Jacoba Burckhardta. Opisując postać tego niemieckiego historyka, stwierdza on, że „historia nie była dla niego nauką o neutralnych faktach, lecz relacją o faktach, które jedna epoka uznaje za godne uwagi w innej epoce.”<sup>24</sup> Wszyscy wielcy filozofowie dziejów z kolei, od Voltaire’a przez Hegla i Marksa po Lenina, obserwację swą uważali za całkowicie obiektywną; Burckhardt z kolei w przytoczonych słowach odżegnuje się od jakiegokolwiek obiektywizmu. Wszelki opis historyczny uznaje bowiem za interpretację, której treść uzależniona jest od czynników subiektywnych, tym samym filozofia dziejów, ze swym ześrodkowaniem wydarzeń wokół jednej zasady, nie ma tu twardego podłoża, o które mogłaby się oprzeć. Musi to prowadzić do stwierdzenia, że wszelkie radykalne działania, które radykalizm swój czerpią z obserwacji historii,

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 22.

są *de facto* nieuzasadnione. Niezwykle istotne jest tu również stwierdzenie Burckhardta, że „dzieje [...] są dla wzniosłego umysłu pasmem niedorzeczności.”<sup>25</sup> Rozbija on w ten sposób wszelką możliwą narrację filozoficzno-historyczną, uniemożliwiając tym samym usprawiedliwienie działań w imię konieczności dziejowej, prawa rozumu czy inaczej nazwanego sensu historii. Widać zatem, że według niemieckiego filozofa „nie byłoby pytań o sens historii, gdyby sens ów uobecniał się już w samych wydarzeniach historycznych.”<sup>26</sup> Podobnie myślał Wittgenstein, kiedy twierdził, że „sens świata musi leżeć poza nim”<sup>27</sup>, a „rozwiązanie zagadki życia w czasie i przestrzeni leży poza czasem i przestrzenią.”<sup>28</sup> Löwith zatem przyjmuje założenie, że wszelkie wydarzenia są w istocie bezsensowne. Dopiero filozoficzna narracja, ześrodkowując chaotyczne wydarzenia poprzez odniesienie ich do jakiejś zasady, nadaje im pewien sens.

Filozofia dziejów jest zatem iluzoryczna, gdyż jej treści nie wynikają z racjonalnych przesłanek, lecz są pewną interpretacyjną nakładką nałożoną przez człowieka na – w istocie bezsensowny – ciąg wydarzeń. Dla Löwitha filozofia dziejów jest głęboko zakorzeniona w naszej kulturze, bowiem już teologia dziejów pozwala przypisać sens danemu wydarzeniu poprzez umieszczenie go w kontekście opatrności bożej, dzięki czemu największa nawet katastrofa może zostać uznana za element realizacji bożego planu zbawienia. Każda filozofia dziejów ma zatem charakter zsekularyzowanej teodycei – pozwala usprawiedliwić

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>27</sup> Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. Wolniewicz B., Warszawa 2000, s. 80.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 81.



pewne wydarzenia ze względu na cel, którego realizację umożliwiają. Tym celem może być zapanowanie królestwa bożego na ziemi, jak i czysta rasowo Europa czy też społeczeństwo komunistyczne. Zsekularyzowanie mesjanizmu było jednak procesem znacznie dłuższym, w którym udział brali myśliciele tacy jak Marks, Hegel, Voltaire, a który możliwy stał się dzięki przekształceniom zaistniałym już w łonie samego chrześcijaństwa. Jako podsumowanie krytycznego spojrzenia Löwitha na filozofię dziejów i jej ukoronowanie w postaci teorii postępu, może służyć poniższe stwierdzenie filozofa:

Nie byłyby ani rewolucji amerykańskiej i francuskiej, ani też rosyjskiej bez idei postępu, i nie byłyby idei światowego progresywnego rozwoju ku jakiemuś spełnieniu bez pierwotnej wiary w królestwo Boże<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Löwith K., *Historia...*, s. 207.

## **Bibliografia**

### **Literatura:**

Bierdiajew M., *Zarys metafizyki eschatologicznej*, przeł. Paradowscy W. i R., Kęty 2004.

Löwith K., *Historia powszechna i dzieje zbawienia - teologiczne przesłanki filozofii dziejów*, przeł. Marzęcki J., Kęty 2002.

Löwith K., *Od Hegla do Nietzschego – Rewolucyjny przełom w myśli XIX wieku*, przeł. Gromadzki S., Warszawa 2001.

Nietzsche F., *Z genealogii moralności*, przeł. Staff L., Warszawa 1905.

Pelczar J. S., *Rewolucja francuska wobec religii katolickiej i jej duchowieństwa*, Przemyśl 1922.

Popper K., *Nęcza historycyzmu*, przeł. Amsterdamski S., Warszawa 1999.

Voegelin E., *Nowa nauka polityki*, przeł. Śpiewak P., Warszawa 1992.

Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. Wolniewicz B., Warszawa 2000.

## **Informacje o autorach**

### **mgr Agnieszka Kiejziewicz**

Uniwersytet Jagielloński, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej

### **mgr Marek Słupczewski**

Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Prawa i Administracji

### **mgr Julia Śliwińska**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Teatru i Sztuki Mediów

### **mgr Marzena Dobosz**

Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

### **dr hab. Katarzyna Kujawska-Murphy, prof. UAP**

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wydział Malarstwa i Rysunku, Katedra Rysunku, VIII Pracownia Rysunku

### **lic. Natalia Rosicka**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Międzyobszarowe Indywidualne Studia Humanistyczne i Społeczne

### **Paweł Grobelny**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Międzyobszarowe Indywidualne Studia Humanistyczne i Społeczne

### **mgr Jakub Kleczek**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych

### **Klaudia Rybarczyk**

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Polskiej

**mgr Tadeusz Koczanowicz**

Uniwersytet Warszawski, Instytut Kultury Polskiej, Zakład Teatru i Widowisk

**mgr Marta Cyuńczyk**

Uniwersytet Gdański, Wydział Historyczny

**Agnieszka Wojtukiewicz**

Uniwersytet Warszawski, Wydział Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii

**mgr Marta Pryka**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**Joanna Frydel**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**mgr Dagmara Świerkowska**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Zakład Gramatyki Współczesnego Języka Polskiego i Onomastyki

**mgr Marcin Słowiński**

Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Nauk Społecznych, Instytut Kulturoznawstwa

**mgr Mateusz Tofilski**

Uniwersytet Śląski, Wydział Nauk Społecznych, Instytut Filozofii

**Michał Wieczorkowski**

Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Nauk Społecznych